

vasilij
kandinsky

93

**o
problemu
oblika**



U određenim vremenima potrebe sazriju. To jest, stvaralački *duh* (koji se može nazvati i apstraktnim duhom) nalazi put do duše te prouzrokuje težnju, neku unutarnju čežnju.

Kad su ispunjeni nužni uvjeti potrebni za sazrijevanje jasno određena oblika, tada ona unutarnja težnja, snaga, počinje u ljudskom duhu stvarati novu vrijednost koja svjesno ili nesvjesno počinje živjeti u čovjeku.

Od tog trenutka čovjek, svjesno ili nesvjesno, traži materijalni oblik vrijednosti koja u njemu živi u duhovnom obliku.

To je želja za materijaliziranjem duhovne vrijednosti. Materija je spremnica iz koje duh izabire ono što mu je u tom slučaju *nužno*, slično kao kuhar.

To je pozitivno, stvaralačko. To je dobro. *Bijeli oplođujući sjaj*.

Taj bijeli sjaj uvjetuje evoluciju, uzdizanje. Stvaralački duh skriven je iza materije, u materiji.

Prikrivanje duha materijom često je tako snažno da ima uglavnom malo ljudi koji taj duh mogu uočiti. Ima čak mnogo ljudi koji u jednom duhovnom obliku ne mogu vidjeti duh. Tako mnogi danas vide duh u religiji, a u umjetnosti ne vide. Postoje čitave epohe koje duh poriču, jer u takvim vremenima ljudske oči uglavnom nisu sposobne da ga vide. Tako je bilo u XIX stoljeću, a tako je, zapravo, još i danas. Ljudi postaju zaslijepljeni.

Crna se ruka spušta na njihove oči. Ta ruka pripada onima koji mrze. Svim sredstvima pokušavaju zaustaviti evoluciju i rast.

To je negativno, rušilačko. To je zlo. *Crna smrtonosna ruka*.

Evolucija, kretanje naprijed i uvis moguće je samo onda kad je put slobodan, tj. kad nikakve ograde ne stoje na putu. To je *vanjski uvjet*.

Apstraktni je duh snaga koja na slobodnu putu pokreće ljudski duh naprijed i uvis. Naravno, on mora zvučati i biti čujan. Zov mora biti moguć. *To je unutarnji uvjet*.

Uništavanje tih dvaju uvjeta borba je crne ruke protiv evolucije.

Potrebni alati: strah od slobodnog puta, od slobode, i gluhoća prema novom zovu duha (tupi materijalizam).

Stoga ljudi neprijateljski promatraju svaku novu vrijednost. Nastoje je suzbiti izrugivanjem i klevetanjem. Čovjek koji tu vrijednost donosi prikazuje se smiješnim i nepoštenim. Novoj se vrijednosti smiju i izruguju.

To je strah života.

Radost života je nezaustavljiva, trajna pobjeda novih vrijednosti.

Pobjeda dolazi polako. Nova vrijednost veoma polako osvaja ljude. A kad u mnogim očima postane nesumnjiva, tada se pomoću te vrijednosti koja je danas bila neophodno potrebna, gradi zid upravljen protiv sutrašnjice.

Pretvaranje nove vrijednosti (ploda slobode) u okamenjeni oblik (zid prema slobodi) djelo je crne ruke.

Cijela je dakle evolucija, tj. unutarnji razvoj i vanjska kultura, pomicanje granica.

Granice ukidaju slobodu te time sprečavaju slušanje novih poziva duha.

Iz novih se vrijednosti neprestano stvaraju nove granice koje potiskuju stare.

Očito je da u osnovi nije najvažnija nova vrijednost, nego duh koji se u toj vrijednosti izrazio. I zatim sloboda, nužno potrebna tom izražavanju.

Vidi se da apsolutno ne treba tražiti u obliku (materijalnom).

Oblik je uvijek uvjetovan vremenom, tj. relativan, jer je samo današnje nužno sredstvo izražavanja.

Zvuk je duša oblika, oživljuje samo u njemu i iz njega djeluje.

Oblik je vanjski izraz unutarnjeg sadržaja.

Stoga iz oblika ne treba stvoriti božanstvo. S oblikom se treba samo tako dugo baviti dok on služi kao izražajno sredstvo unutarnjeg zvuka. Stoga u jednom obliku ne treba tražiti spas.

Te se tvrdnje moraju tačno shvatiti. Svakom je umjetniku (tj. produktivnom umjetniku a ne »sljebeniku«) najbolje njegovo izražajno sredstvo (= oblik), jer najtačnije utjelovljuje ono što je on dužan saopćiti. Međutim, odatle se često izvlači pogrešan zaključak da je to izražajno sredstvo najbolje i za druge umjetnike, ili bi trebalo da bude.

Budući da je oblik samo izraz sadržaja, a sadržaj je kod različitih umjetnika različit, jasno je da je moguće *istodobno postojanje mnogih različitih oblika* koji su *jednako dobri*.

Nužnost stvara oblik. Ribe koje žive u velikim dubi nama nemaju oči. Slon ima surlu. Kameleon mijenja boju, itd., itd.

U obliku se odražava duh pojedinog umjetnika. Oblik nosi pečat *ličnosti*.

Ali ličnost je, naravno, nemoguće shvatiti kao nešto izvan vremena i prostora. Ličnost podliježe nekim mjerama vremena (epohe) i prostora (narod).

Kao što svaki pojedinu umjetnik saopćava vlastitu riječ, tako čini i svaki narod, dakle i narod kojemu taj umjetnik pripada. Ta se veza odražava u obliku te se u djelu označuje kao *nacionalno*.

Napokon, i svako vrijeme ima svoj posebni zadatak koji može izraziti. Odražavanje vremenskog u djelu naziva se *stilom*.

To su tri elementa, tri neizbježna biljega na pojedinom djelu. Briga o njihovu postojanju nije samo suvišna već je i štetna, jer se silom ni ovdje ne postiže ništa više od obmane, časovite prijekave.

S druge strane, samo od sebe postaje jasno da je suvišno i štetno osobito cijeniti samo jedan od ta tri elementa. Dok se danas mnogi trude oko nacionalnog, a drugi opet oko stila, donedavno su bili vjerni samo kultu individualnosti.

Na početku je već bilo rečeno da apstraktni duh isprva prisvaja samo jedan jedini ljudski duh, a kasnije zavlada sve većim brojem ljudi. U tom trenutku umjetnik podliježe duhu vremena zarobljenom u pojedine oblike koji su međusobno slični pa posjeduju i vanjsku sličnost.

Taj se moment naziva pokretom.

To je kretanje potpuno pravilno i neophodno jednoj grupi umjetnika (jednako kao pojedini oblici pojedinom umjetniku).

I kao što spas ne treba tražiti u jednom obliku pojedinog umjetnika, tako ga ne treba tražiti ni u obliku grupe. Svakoj je grupi najbolji njen oblik, jer najbolje utjelovljuje ono što je ona dužna saopćiti. Ali iz toga ne treba zaključiti da je taj oblik najbolji i za sve ostale, ili da bi takav morao biti. I ovdje je potrebna potpuna sloboda, treba cijeniti i smatrati pravilnim (= umjetničkim) svaki oblik koji je vanjski izraz unutarnjeg sadržaja. Ako se postupa drugačije, tada se više ne služi slobodnom duhu (bijeli sjaj), već okamenjenoj granici (crna ruka).

I ovdje dakle dolazimo do istog rezultata koji smo već utvrdili: općenito uzevši nije najvažniji oblik (materija) nego sadržaj (duh).

Oblik se dakle može činiti prijatnim, neprijatnim, lijepim, nelijepim, harmoničnim, neharmoničnim, spretnim, nespretnim, finim, grubim itd., itd., a ipak se ne smije prihvatiti ili odbaciti niti zbog svojih pozitivnih svojstava, niti zbog prividnih negativnosti. Svi su ti elementi potpuno relativni, što se na prvi pogled opaža u beskonačnom nizu već postojećih oblika.

Dakle, isto je tako relativan i sam oblik. Tako ga treba i cijeniti i shvaćati. Djelu se treba obraćati tako da oblik može djelovati na dušu. A pomoću oblika i sadržaj (duh, unutarnji zvuk). Inače se relativno uzdiže do apsolutnog.

U praktičnom se životu jedva može naći čovjek koji, kad želi doći u Berlin, silazi s vlaka u Regensburgu. U duhovnom je životu to silaženje u Regensburgu nešto posve obično. Više puta čak ni vlakovođa ne želi ići dalje, pa svi putnici silaze u Regensburgu. Koliko se onih koji traže boga zaustavlja kod jedne izrezbarene figure! Koliko onih koji traže umjetnost ostane visiti na jednom obliku koji je jedan umjetnik upotrijebio za svoj cilj, bio to Giotto, Raffael, Dürer ili Van Gogh!

Na kraju dakle treba utvrditi: nije najvažnije je li oblik ličan, nacionalan, stilski, odgovara li ili ne odgovara glavnom suvremenom pokretu, je li srodan ili nije s mnogo ili malo drugih oblika, je li potpuno samostalan ili ne, itd., itd., već je u pitanju oblika najvažnije to izrasta li oblik iz unutarnje nužnosti ili ne.¹

Postojanje oblika u vremenu i prostoru može se objasniti i unutarnjom nužnošću vremena i prostora. Time je omogućeno pojednostavnjeno i shematsko prikazivanje vremena i naroda.

I što je veća epoha, tj. što su (kvantitativno i kvalitativno) snažnije težnje k duhovnom, to je broj oblika bogatiji, to su uočljivija veća strujanja (pokreti grupa), što je jasno samo po sebi.

Tj., iz jednog se oblika ne smije stvoriti uniforma. Umjetnička djela nisu vojnici. Jedan te isti oblik može dakle kod istog umjetnika jedanput biti najbolji, drugi puta najslabiji. U prvom primjeru raste sa tla unutarnje nužnosti, u drugom — sa tla vanjske nužnosti: častoljublja i pohlepe.

Obilježja takve velike duhovne epohe (prvi se stadij očituje već danas) vidimo u suvremenoj umjetnosti.

To su:

1. velika sloboda koja se mnogima čini bezgraničnom i koja
2. omogućuje da se čuje duh koji
3. možemo uočiti jer se izuzetno snažno očituje u stvarima;
4. njemu malo-pomalo sva područja duha počinju služiti kao alat, te
5. na svakom području duha, dakle i u plastičnoj umjetnosti (naročito u slikarstvu) stvara mnoga pojedinačna i grupna izražajna sredstva (oblike) i
6. njemu danas stoji na raspolaganju cijela spremnica, što znači da kao oblikovne elemente može upotrebljavati sav materijal od »najgrubljeg« do onog (apstraktnog) koji živi samo dvodimenzionalno.

ad 1. Udio slobode izražava se u težnji oslobađanja od oblika koji su već postigli cilj, tj. starih oblika, i u želji da se stvore novi beskrajno raznoliki oblici.

ad 2. Nehotično traženje vanjskih granica izražajnih sredstava današnje epohe (izražajna sredstva ličnosti, naroda, vremena) znači s druge strane podređivanje prividno neobuzdane slobode koju određuje duh vremena te preciziranje pravca u kojem se traženje može odvijati. Mali kukac koji posvuda trči ispod stakla vjeruje da je pred njim neograničena sloboda. Ali na određenoj udaljenosti naleti na staklo: dalje može samo gledati, ali ne i ići. Pomicanje stakla prema naprijed omogućuje mu prolaz i kroz daljnje prostore. Ali njegovim kretanjem ipak upravlja druga ruka. — Na određene će granice naići i naša epoha, ali će te granice već »sutra« biti pomaknute.

ad 3. Ta prividno neobuzdana sloboda i snaga duha proistječe iz činjenice da u svakoj stvari počinjemo osjećati duh, unutarnji zvuk. A ta sposobnost u isto vrijeme postaje i zreli plod prividno neobuzdane slobode i duha.

ad 4. Ovdje ne možemo pokušati precizirati djelovanje na sva druga područja duha. Ali bi ipak samo po sebi svakome trebalo biti jasno da će se suradnja slobode i duha prije ili kasnije svugdje odraziti.

ad 5. U likovnoj umjetnosti (sasvim osobito u slikarstvu) susrećemo danas izuzetno bogatstvo oblika i to djelomice oblika pojedinih velikih ličnosti, djelomice nekih grupa umjetnika koje rade zajedno, u velikom i potpuno određenom strujanju.

Velika raznolikost tih oblika ipak dopušta lako prepoznavanje jedinstvenog nastojanja. U tom se kretanju prepoznaje danas sveobuhvatan oblik duha. Dovoljno je da se kaže: *sve je dopušteno*. Ali se granice ipak ne mogu prekoračiti. Današnje zabrane još neuzdrmano stoje.

Granice ne treba postavljati jer one ionako postoje. To vrijedi ne samo za davaoca (umjetnika) već i za primaoca (promatrača). On može i mora slijediti umjetnika te se ne mora bojati da će biti doveden na stranputicu. Ljudi se čak ni fizički ne mogu kretati potpuno ravno (staze na poljima i livadama!), a

još manje duhovno. Upravo je među putovima duha potpuno ravan onaj krivi, a onaj koji se čini krivudav često je najravniji.

Izvikan će »osjećaj« prije ili kasnije pravilno voditi i umjetnika i promatrača. Bojažljivo pridržavanje *jednog* oblika neizbježno će dovesti u čorsokak. Otvoreni osjećaj u slobodu. Prvo znači slijediti materiju. Drugo — duh: duh stvara jedan oblik i prelazi na drugi.

ad 6. Oko upravljeno na jednu tačku (bio to oblik ili sadržaj) nikako ne može vidjeti veliku plohu. Nepažljivo oko, koje luta po površini velike plohe, uspije je cijelu prijeći pogledom, ali ostaje vezano uz vanjske raznolikosti i gubi se u proturječjima. Temelji proturječja leže u raznolikosti sredstava koja današnji duh prividno nepromišljeno izvlači iz spremnice materije. Mnoge suvremene događaje u slikarstvu zovu »anarhijom«. Ista se riječ već tu i tamo upotrebljava i pri ocrtavanju suvremenih prilika u muzici. Pod tim se pogrešno podrazumijeva besplansko rušenje i nered. Anarhija je planiranje i red koji nije uspostavljen pomoću neke vanjske snage, već je stvoren *osjećajem dobrog*. I ovdje su dakle postavljene granice, ali one moraju biti *unutarnje* i nadomjestiti vanjske. One će se neprestano proširivati; time se proširuje i sloboda koja krči put daljnjim izražavanjima.

Suvremena umjetnost, koja se u tom smislu pravilno naziva anarhičnom, ne odražava samo već osvojeno duhovno stanovište, već utjelovljuje i ono koje je tek sazrelo.

Oblici izražavanja koje je duh izvukao iz spremnice lako se mogu smjestiti između dva pola.

To su:

1. Velika apstrakcija
2. Veliki realizam.

Dva pola otvaraju *dva puta* koja konačno vode *jednom cilju*.

Između ta dva pola leže mnoge kombinacije različitih sklopova apstraktnog i realnog.

Oba su elementa u umjetnosti uvijek postojala, a nazivani su »čistim umjetničkim« i »predmetnim«. Prvi se izražavao u drugom, pri čemu je drugi služio prvom. To je bilo raznoliko balansiranje čija je prividno apsolutna ravnoteža značila vrhunac idealnog.

Čini se da danas taj cilj više nije ideal, da je poluga koja drži zdjelice vage nestala te da obje zdjelice žele samostalno egzistirati, kao međusobno neovisne cjeline. I u tom se razbijanju idealne vage vidi »anarhija«. Ugodnom dopunjavanju apstraktnog pomoću predmetnog, i obratno, umjetnost je prividno pripremila kraj.

S jedne se strane apstraktnom oduzima potpora predmetnog, a promatrač se osjeća kao da lebdi u zraku. Kaže se: umjetnost je izgubila tlo. S druge se strane predmetnom oduzima idealizacija apstraktnog (»umjetnički« element), a promatrač se osjeća pribijen uz pod. Kaže se: umjetnost je izgubila ideal.

Ti prigovori rastu iz nepotpuno razvijenih osjećaja. Zasljepljujuće sile, koje slobodnom osjećaju ne ostavljaju nikakav slobodan put, jesu navike da se obliku poklanja glavna pažnja, a odatle proizlazi i način promatranja, tj. vezanje uz uobičajene oblike ravnoteže.

Spomenuti veliki realizam, koji tek klija, težnja je da se iz slike odstrani vanjsko umjetničko i da se sadržaj djela izrazi pomoću jednostavnog (»nemumjetničkog«) ponavljanja jednostavnih grubih predmeta. Unutarnji zvuk stvari najsigurnije se otkriva tako shvaćenom i fiksiranom vanjskom ljuškom predmeta i istovremenim dotjerivanjem uobičajene nametljive ljepote. Duša predmeta naj-snažnije zvoni upravo pomoću tih ljušaka, tim reduciranjem »umjetničkog« na minimum.²

To je moguće samo zbog neprestanog napredovanja u pogledu »slušanja« svijeta kao takvog, dakle bez ikakva uljepšavanja.

*Minimalna upotreba »umjetničkog« mora se ovdje shvatiti kao najsnažnije djelovanje apstraktnog.*³

Velika suprotnost tom realizmu jest velika apstrakcija koja nastaje iz težnje da se predmetno (realno) prividno sasvim isključi, a sadržaj djela ostvari u »nematerijalnim« oblicima. Tako shvaćen i na slici fiksiran apstraktni život, koji predmetne oblike reducira na minimum, dakle napadno prevladavanje apstraktnog, najsigurnije otkriva unutarnji zvuk slike. I kao što se u realizmu brisanjem apstraktnog pojačava unutarnji zvuk, tako se i u apstrakciji taj zvuk pojačava brisanjem realnog.

I za »razumijevanje« takvih slika nužno je ono isto oslobođenje kao i u realizmu, tj. i ovdje mora postati moguće da se čuje čitav svijet onakav kakav jest, bez predmetne interpretacije. Ni ovdje svi oni apstrahirani ili apstraktni oblici (linije, plohe, mrlje itd.) nisu važni kao takvi, već samo njihov unutarnji zvuk, njihov život — kao što ni u realizmu nije važan sam predmet ili njegova ljuška, već njegov unutarnji zvuk, život.

² Sadržaj obične ljepote duh je već apsolvirao i u tome ne nalazi više nikakvu novu hranu. Oblik te obične ljepote pruža samo uobičajen užitek. Djelovanje umjetničkog djela ostaje na području tjelesnog. Duhovni je doživljaj onemogućen. Ta ljepota često predstavlja snagu koja ne vodi duhu nego od njega.

³ Kvantitativno smanjenje apstraktnog jednako je dakle njegovu kvalitativnom povećanju. Tu se dotičemo jednog od najbitnijih zakona: vanjsko povećavanje izražajnog sredstva dovodi do smanjenja njegove unutarnje snage. Ovdje je 2+1 manje nego 2—1. Taj se zakon očituje i u najmanjim oblicima: mrlja boje često gubi na intenzitetu, dakle i na djelovanju — vanjskim povećanjem i pojačavanjem snage. Izuzetno velika pokretljivost boje nastaje često njenim zaustavljanjem; tužan se zvuk može postići upravo pomoću veselog tona boje itd. Sve su to izrazi zakona suprotnosti u svojim daljnjim posljedicama. Ukratko: pravi oblik nastaje kombiniranjem osjećaja i nauke. Tu opet moram podsjetiti na kuhara! Dobro jelo nastaje kombiniranjem dobrog recepta (gdje je sve tačno na gram naznačeno) i osjećaja-vodiča. Veliko je obilježje našeg vremena razvijanje znanosti: nauka o umjetnosti postepeno zauzima dolično mjesto. To je budući »generalbas« kojemu, naravno, predstoji beskrajan put promjena i razvoja.



Minimalno upotrebljavanje »predmetnog« treba u apstrakciji shvatiti kao najsnažnije djelovanje realnog.⁴

Vidimo: dok se u velikoj realnosti realno čini napadno velikim i apstraktno napadno malim, a u velikoj se apstrakciji taj odnos čini obrnut, u osnovi (= cilju) ta su dva pola jednaka. Između tih dvaju antipoda može se staviti znak jednakosti:

Realizam = Apstrakcija
Apstrakcija = Realizam.

Potpuna vanjska različitost postaje potpuna unutarnja jednakost.

Nekoliko će nas primjera dovesti s područja mišljenja na području konkretnog. Promatra li čitalac bilo koje slovo ovog retka s posebnom pažnjom, tj. ne kao običan znak jednog dijela riječi nego najprije kao stvar, tada će u tom slovu, osim praktično-svrhovitog oblika koji su stvorili ljudi i koji je stalan znak određenog glasa, vidjeti i jedan stvarni oblik koji potpuno samostalno, tj. neovisno od spomenutog apstraktnog oblika, stvara određen vanjski i unutarnji utisak. U tom se pogledu slovo sastoji od:

1. glavnog oblika — cjelokupnog izgleda koji se, veoma grubo označeno, čini »veselim«, »tužnim«, »rastućim«, »padajućim«, »prkosnim«, »umišljenim« itd., itd.

2. od pojedinačnih, ovako ili onako zaobljenih linija koje također svaki puta prouzrokuju određeni unutarnji utisak, tj. isto su tako »vesele«, »žalosne« itd. Kad je čitalac doživio ta dva elementa, u njemu nastaje osjećaj koji prouzrokuje to slovo kao biće s unutarnjim životom.

Ne treba prigovoriti da neko slovo djeluje na jednog čovjeka ovako a na drugog onako. To je sporedno i razumljivo. Govoreći općenito, svako biće djeluje na različite ljude ovako ili onako. Mi samo uočavamo da se slovo sastoji od dva elementa koji izražavaju jedan zvuk. Pojedine linije drugog elementa mogu biti »vesele« a da čitav utisak (element 1) ipak bude »tužan«. Pojedinačni pokreti drugog elementa organski su dijelovi prvog. Isto takvu konstrukciju i isto takvo podređivanje pojedinih elemenata jednom opažamo u svakoj pjesmi, svakom klavirskom komadu, svakoj simfoniji. Sasvim se isto događa i u crtežu, skici, slici. Za nas je trenutno važno samo jedno: slovo djeluje. I, kao što je rečeno, to je djelovanje dvojako:

1. slovo djeluje kao svrsishodan znak,
2. samostalno i potpuno neovisno djeluje najprije kao oblik, a zatim kao unutarnji zvuk tog oblika. Nama je važno to da ta dva djelovanja nisu ni u kakvom uzajamnom odnosu i, dok je prvo djelovanje vanjsko, drugo ima unutarnji smisao.

Zaključak koji odatle izvlačimo jest, da *vanjsko djelovanje može biti drugačije od unutarnjeg, koje*

prouzrokuje unutarnji zvuk, što je jedno od najsnažnijih i najdubljih izražajnih sredstava svake kompozicije.⁵

Uzmimo još jedan primjer. U istoj ovoj knjizi vidimo povlaku. Ta povlaka je, kad je upotrijebljena na pravom mjestu — kao što je ovdje — linija s praktičnim, svrhovitim značenjem. Produžimo tu malu crtu, ali je ostavimo na pravom mjestu: smisao crte ostaje, isto kao i njeno značenje, ali ono neobičnošću tog produženja daje nedefiniranu boju, pri čemu se čitalac pita zašto je linija tako duga i ima li ta dužina neku praktičnu svrhu. Stavimo tu liniju na pogrešno mjesto (kao što — činim ovdje). Prava je praktičnost izgubljena i ne može se više naći, prizvuk pitanja postao je veoma izrazit. Pomišljamo na štamparsku grešku, tj. na iskrivljenu praktičnost. Stavimo istu liniju, ali na primjer dugu i zaobljenu, na jednu praznu stranu. Taj je primjer veoma sličan posljednjem, još se sjećamo da postoji neko praktično objašnjenje. Ali kasnije to objašnjenje postaje potpuno nemoguće.

Praktično-svrhovito nemoguće je potpuno isključiti tako dugo dok se ova ili ona crta nalazi u knjizi.

Smjestimo dakle istu crtu u sredinu u kojoj se praktičan smisao potpuno gubi. Npr. na platno. Sve dok promatrač (on više nije čitalac) liniju na platnu gleda kao sredstvo koje ograničava jedan predmet, i ovdje podliježe utisku praktično-svrhovitog. Ali u trenutku u kojem on sam sebi kaže da određen predmet na slici ima većinom samo slučajnu, a ne čistu slikarsku ulogu, a da je linija ponekad imala isključivo čisto slikarsko značenje,⁶ u tom je trenutku duša promatrača zrela da osjeti čisti unutarnji zvuk te linije.

Je li time sa slike protjeran predmet, stvar?

Nije. Linija je, kao što smo već vidjeli, stvar koja također ima praktično-svrhovit cilj kao i stolica, bunar, nož, knjiga itd. U posljednjem je primjeru ta stvar upotrijebljena kao čisto sredstvo, bez drugog značenja koje inače može imati, dakle u svom čistom unutarnjem zvuku. Kad je dakle linija oslobođena svrhe da označuje stvar, te ona sama postoji kao takva, njen unutarnji zvuk nije oslabljen ničim sporednim i dobiva svoju punu unutarnju snagu.

Zaključujemo da se i čista apstrakcija služi linijom koja živi svoj materijalni život upravo kao i čisti realizam. Najizrazitije odricanje predmetnog i njegovo najizrazitije zadržavanje opet dobivaju znak jednakosti. Taj je znak u oba primjera opravdan istim ciljem: oblikovanjem istog unutarnjeg zvuka. Vidimo da u principu nema nikakvog značenja upotrebljava li umjetnik realan ili apstraktan oblik.

Oba oblika posjeduju unutarnju jednakost. Izbor mora biti prepušten umjetniku koji sam najbolje zna kojim će sredstvom najjasnije izraziti sadržaj svoje umjetnosti.

⁵

Te velike probleme mogu ovdje samo nabaciti. Zadubi li se čitalac dublje u taj problem, snaga, tajanstvenost, nesavladiva privlačnost ovog posljednjeg zaključka pojaviti će se same od sebe.

⁶

Van Gogh je s izuzetnom snagom upotrebljavao liniju kao takvu, a da time nikada nije želio pojačati predmetnost.

⁴ Dakle, na drugom polu opet susrećemo gore spomenuti zakon, po kojem je kvantitativno smanjenje jednako kvalitativnom povećanju.

Govoreći općenito: u principu ne postoji problem oblika.

I zaista: kad bi se postavilo principijelno pitanje oblika, bio bi moguć i odgovor. A svatko tko poznaje taj odgovor mogao bi stvarati umjetnička djela. To u isto vrijeme znači da umjetnost više ne bi mogla postojati. Ukratko: pitanje oblika mijenja se u pitanje: koji oblik moram upotrijebiti u ovom slučaju da bi moj unutarnji doživljaj dobio nužan izraz. Odgovor je uvijek potpuno tačan za određen slučaj, apsolutan, dok je za sve druge slučajeve relativan. Tj., oblik koji je u jednom slučaju najbolji, može u drugom biti najlošiji: sve ovisi o unutarnjoj nužnosti koja odabire pravi oblik. Jedan oblik može nešto značiti većem broju ljudi samo onda kad ga je odabrala nužnost pod pritiskom vremena i prostora koji su međusobno srodni. Ali to nimalo ne mijenja relativno značenje oblika, jer neki »pravi« oblik u mnogim drugim slučajevima može biti »krivi«.

Sva pravila koja su u ranijoj umjetnosti već bila otkrivena, i ona koja će još biti otkrivena i na koja povjesničari umjetnosti polažu pretjerano veliku važnost, nisu opća pravila: ona ne vode umjetnosti. Ako poznajem pravila stolarstva, uvijek ću moći napraviti stol. Ali onaj koji poznaje pravila slikarstva ne smije biti siguran da može stvoriti umjetničko djelo.

Ta moguća pravila, koja će u slikarstvu uskoro dovesti do »generalbasa«, nisu ništa drugo do spoznaje unutarnjeg djelovanja pojedinih sredstava i njihovo kombiniranje. Ali nikad neće biti pravila kojim će se u određenom slučaju omogućiti neophodno djelovanje boje i kombiniranje pojedinih sredstava.

Praktični zaključak: *nikad se ne smije vjerovati teoretičaru (povjesničaru umjetnosti, kritičaru itd.) kad tvrdi da je u djelu otkrio bilo koju objektivnu grešku.*

Jedino što teoretičar s pravom može reći jest to da on dosada još nije poznao ovu ili onu primjenu sredstva. Teoretičari koji, polazeći od analize već postojećih oblika, jedno djelo kude ili hvale, vode na najštetniju stranputicu, te između djela i promatrača grade zid.

S tog je stanovišta (koje je na žalost većinom jedino moguće) *kritika umjetnosti najgori neprijatelj umjetnosti.*

Idealni kritičar umjetnosti ne bi dakle bio kritičar koji nastoji otkriti »greške«⁷ i »zablude«, »neznanje«, »pozajmice« itd., itd., već onaj koji pokušava osjetiti kakvo je unutarnje djelovanje ovog ili onog oblika, pa taj svoj kompletni doživljaj jasno saopćava publici.

Naravno, u tu bi svrhu kritičari morali imati pjesničku dušu, jer pjesnik mora objektivno osjećati da bi svoj osjećaj subjektivno izrazio. Tj., kritičari bi morali posjedovati stvaralačku snagu. Ali zapravo, kritičari su često neuspjeli umjetnici koji nisu uspjeli zbog nedostatka vlastite stvaralačke snage, pa

⁷ Npr. »anatomske greške«, »greške crteža« i sl. ili buduće pogreške prema »generalbasu«.

se osjećaju pozvanim da upravljaju tuđom stvaralačkom snagom.

Problem oblika za umjetnost je često štetan i zato što se nenadareni ljudi (tj. ljudi koji nemaju *unutarnju* umjetničku potrebu) služe tuđim oblicima, stvaraju lažna djela i time prouzrokuju zbrku.

Ovdje moram biti precizan. Upotrebljavanje tuđih oblika naziva se u kritici, publici i među umjetnicima često zločinom, prijevarom. Ali to je zaista tako samo onda kad »umjetnik« upotrebljava te strane oblike bez unutarnje nužnosti i time stvara beživotno, mrtvo djelo. Ali kad se umjetnik služi ovim ili onim »tuđim« oblikom koji odgovara unutarnjoj istini, da bi izrazio svoje unutarnje kretanje i doživljaje, tada ispunjava svoje pravo da se posluži svakim oblikom koji je *unutarnje potreban* — bio to neki upotrebnii predmet, nebesko tijelo ili oblik koji je drugi umjetnik već bio oblikovao.

Čitavo to pitanje »oponašanja«⁸ dugo nije imalo važnost koju mu je kritika ponovo dodijelila.⁹ Životno ostaje. Mrtvo nestaje.

I zaista: što dalje u prošlost upiremo svoj pogled, to rjeđe nalazimo opsjenarska, lažna djela. Ona su tajanstveno nestala. Ostaju samo prava umjetnička bića, tj. ona koja u tijelu (oblik) imaju dušu (sadržaj).

Promatra li čitalac bilo koji predmet na svom stolu (makar samo opušak), odmah će primijetiti njegova dva djelovanja. To se može promatrati gdje i kad se želi (na ulici, u crkvi, na nebu, u vodi, u staji ili u šumi), svugdje se očituju ta dva djelovanja i nigdje unutarnji zvuk neće ovisiti o vanjskom smislu.

Svijet zvuči. To je svemir bića koja duhovno djeluju. Mrtva je materija živi duh.

Izvučemo li iz samostalnog djelovanja unutarnjeg zvuka nužne posljedice, vidimo da taj unutarnji zvuk postaje intenzivniji ako odstranimo vanjski praktično-svrhoviti smisao koji guši unutarnji smisao. To objašnjava djelovanje dječjih crteža na nepristranog, netradicionalnog promatrača. Praktičnost je strana djetetu, jer ono svaku stvar promatra nevinim očima i još posjeduje sretnu sposobnost da stvari prihvaća kao takve. Praktično i svrhovito postepeno će upoznati tek kasnije uslijed mnogih, često tužnih, iskustava. U svakom se dječjem crtežu, bez iznimke, sam od sebe otkriva unutarnji zvuk predmeta. Odrasli, naročito učitelji, trude se da djetetu utuže praktično-svrhovito i kritiziraju dječje crteže upravo s tog površnog stanovišta: »tvoj čo-

⁸ Kako je na tom području kritika fantastična, zna svaki umjetnik. Kritičar upravo tu nekažnjeno upotrebljava najluđe zaključke. Npr., nedavno su »Crnkinje« Eugena Kahlera, dobru naturalističku atelijersku studiju, usporedili s Gauguinom. Jedini uzrok toj usporedbi može biti smeđa koža modela.

⁹ I zahvaljujući procjenjivanju tog pitanja umjetnici se nekažnjeno diskreditiraju.

vjek ne može hodati jer ima samo jednu nogu», »na tvojoj se stolici ne može sjediti jer je nagnuta itd.¹⁰ Dijete ismijava samo sebe. Ali trebalo bi plakati.

Nadareno dijete ima osim sposobnosti da odbaci izvanjsko još i snagu da ono unutarnje zaodjene u oblik u kojem se to unutarnje naj snažnije izražava, dakle djeluje. (Običava se reći i »govori«.)

Svaki je oblik mnogostruk. U njemu se otkrivaju uvijek nova i uvijek različita svojstva. Ovdje želim naglasiti samo jednu, nama trenutno važnu stranu dobrog dječjeg crteža: kompoziciju. Uočavamo nesvjesnu, gotovo samu od sebe nastalu upotrebu oba elementa slova, tj., 1. cjelokupni izgled koji je vrlo često precizan, i tu i tamo ide gotovo do sistematizacije, i 2. pojedine oblike koji stvaraju veliki oblik a svaki ima svoj vlastiti život. Ovdje se izražava nesvjesna izuzetna snaga djeteta koja djela djece postavlja na istu visinu (često i mnogo više) kao i djela odraslih.¹¹

Za svaku vatru ima vode. Za svaki rani pupoljak — prijeteći mraz. Za svaki mladi talent — akademija. To nisu tragične riječi već žalosna činjenica. Akademija je najsigurnije sredstvo uništavanja opisane dječje snage. U tom pogledu akademija sputava čak i vrlo velike, jake talente. Stotine slabije nadarenih propada. Akademski obrazovan osrednje nadaren čovjek odlikuje se time što je naučio ono praktično-svrhovito i izgubio sposobnost slušanja unutarnjeg zvuka. Takav čovjek proizvodi »konkretne« crteže koji su mrtvi.

Ako čovjek koji nije stekao nikakvu umjetničku naobrazbu ikada išta naslika (oslobođen od objektivnih znanja o umjetnosti), nikada ne nastaje prazno djelo. Vidljivo je djelovanje unutarnje snage koju uništava samo općenito znanje praktično-svrhovitog.

Ali se primjena tog znanja može ograničiti, vanjsko se može izostaviti (manje nego kod djece ali ipak prilično) i unutarnji zvuk postati snažniji: ne nastaje mrtva nego živa stvar.

Umjetnik koji je čitav život po mnogo čemu nalik djetetu, često lakše nego drugi dolazi do unutarnjeg zvuka stvari. U tom je pogledu osobito zanimljivo vidjeti kako kompozitor Arnold Schönberg jednostavno i sigurno upotrebljava slikarska sredstva. U pravilu ga zanima samo unutarnji zvuk. Bezobzirno izostavlja svako ukrašavanje i uljepšavanje, a najsiromašniji oblik u njegovim rukama postaje najbogatiji.

Tu je korijen novoga velikog realizma. Potpuno i isključivo jednostavno prikazane vanjske ljuske stvari, odvojeno od praktičnog značenja, znače izražavanje unutarnjeg. Henri Rousseau, koji se može nazvati ocem tog realizma, pokazao je put jednostavnom i uvjerljivom kretnjom (portreti i druge njegove slike).

¹⁰

Kao što se često događa: poučavaju se oni koji bi trebalo da poučavaju. A kasnije se čude da od dječjeg talenta nije ostalo ništa.

¹¹

Ovu zapanjujuću kompoziciju posjeduje i »narodna umjetnost« (vidi npr. zavjetnu sliku protiv kuge u crkvi u Murnauu).

Henri Rousseau je otkrio nove mogućnosti jednostavnog. Trenutno nam je najvažnija ta vrijednost njegove mnogostruke nadarenosti.

Predmeti ili predmet (tj. predmet i njegovi sastavni dijelovi) moraju biti u nekom odnosu. Taj odnos može biti izuzetno harmoničan ili izuzetno neharmoničan. Ritam može biti shematiziran ili prikriven. Današnje očito nastojanje izražavanja jasne kompozicije, otkrivanje budućih zakona naše velike epohe, snaga je koja umjetnike tjera da na različite načine teže jednom velikom cilju.

Prirodno je da se čovjek u takvom slučaju obraća na najpravičnije i u isto vrijeme najapstraktnije. Znamo da se trokut kao baza konstrukcije upotrebljavao u različitim razdobljima kulture. Često je bio istostraničan, pa je broj postao značajan, tj., čitav apstraktan element trokuta. U današnjim traženjima apstraktnih odnosa broj igra izuzetno veliku ulogu. Svaka brojčana formula hladna je kao ledeni vrh planine i kao najčišća pravilnost čvrsta poput mramora. Hladna je i čvrsta kao svaka nužnost. Pokušaj da se kompozicija izrazi formulom osnova je za nastajanje tzv. »kubizma«. Ta je »matematička« konstrukcija način koji katkad dovodi do kraja uništenje materijalnih odnosa dijelova stvari (vidi npr. Picassoa).

Krajnji cilj toga puta također je stvaranje slike koja živi vlastitim shematski konstruiranim dijelovima, koja je biće. Ako se tom putu može nešto prebaciti, to neće biti ništa drugo osim suviše ograničene upotrebe broja. Sve se može prikazati kao matematička formula ili jednostavno kao broj. Ali postoje različiti brojevi: 1 i 0,33333 jednako su opravdana bića živog unutarnjeg zvuka. Zašto se zadovoljiti s 1? Zašto isključiti 0,33333? S tim u vezi postavlja se pitanje: zašto da se isključivom upotrebom trokuta i sličnih geometrijskih oblika i tijela sužava umjetnički izraz? Ali treba ponoviti da su kompozicione težnje »kubista« u neposrednoj vezi s nužnošću stvaranja čistih slikarskih bića koja, s jedne strane, govore o predmetnom i pomoću predmetnog, a, s druge strane, pomoću različitih kombinacija slabijeg ili jačeg zvuka predmetnog napokon prelaze u čistu apstrakciju.

Između čiste slikarske i čiste realne kompozicije leže mogućnosti kombiniranja apstraktnih i realnih predmeta na nekoj slici. Reprodukcijske u ovoj knjizi pokazuju kako su te mogućnosti velike i mnogostrane, kako u svim tim primjerima snažno pulsira život djela i kako se slobodno odnosi prema problemu oblika.

Kombinacije apstraktnog i predmetnog, izbor između bezbrojnih apstraktnih ili predmetnih oblika, tj. izbor pojedinih predmeta s oba područja, prepušten je i bit će prepušten unutarnjoj želji umjetnika. Danas zabranjen ili prezren oblik, koji je prividno zapostavljen, zapravo samo čeka svog majstora. Taj oblik nije mrtav, on je samo utonuo u neku vrstu letargije. Kad sazrije sadržaj, duh koji se može oči-

tovati samo u tom prividno mrtvom obliku, kad sat otkuca njegovo vrijeme, sadržaj će ući u nj i pomoću njega govoriti.

Laik nikada ne smije napasti djelo pitanjem: »Što umjetnik nije učinio?«, ili drugačije rečeno: »Gdje se umjetnik usudio da zanemari moje želje?«, već se mora pitati: »Što je umjetnik učinio?« ili »Koju je svoju unutarnju želju umjetnik ovdje izrazio?« Ja također vjerujem da će još doći vrijeme kad kritičari svoj zadatak neće nalaziti u traženju negativnosti, grešaka, već u traženju i objašnjavanju pozitivnog, pravilnog. Jedna od »najvažnijih« briga današnjeg kritičara u pogledu apstraktne umjetnosti jest briga o razlikovanju lošeg od dobrog u toj umjetnosti, tj. najvećim dijelom o otkrivanju negativnog. Odnos prema umjetničkom djelu mora biti drugačiji nego odnos prema konju kojega želimo kupiti. Kod konja jedno zaista negativno svojstvo zastire sva ona pozitivna i čini ih bezvrijednim; kod djela je odnos obrnut: jedno zaista pozitivno svojstvo zastire sva ona negativna i čini ih punovrijednim.

Kad se ta jednostavna misao jednom uvriježi, tada će sami od sebe otpasti principijelno apsolutni problemi oblika, dobiti svoju relativnu vrijednost, te će napokon samom umjetniku biti prepušten izbor oblika neophodnog u određenu djelu.

Na kraju ovoga na žalost samo površnog razmatranja problema oblika želim uputiti na još nekoliko primjera konstrukcije u ovoj knjizi. Prisiljen sam da u mnogostrukom životu djela istaknem samo jedno, odričući se svih ostalih brojnih svojstava koja ne karakteriziraju samo djelo već i dušu umjetnika.

Dvije slike Henrija Matissea pokazuju kako »ritmička« kompozicija (»Ples«) ima drugačiji unutarnji život i zvuk od kompozicije u kojoj su dijelovi kompozicije prividno neritmički povezani (»Muzika«). Ta je usporedba najbolji dokaz da spas nije samo u jednoj shemi, u jasnom ritmu.

Snažan apstraktni zvuk tjelesnog oblika nipošto ne iziskuje razbijanje apstraktnog. Da ni ovdje nema općeg pravila, vidimo na slici F. Marca (»Bik«). Predmet može dakle potpuno zadržati unutarnji i vanjski zvuk, a pri tom se njegovi pojedini dijelovi mogu pretvoriti u apstraktne dijelove samostalnog zvuka, dakle prouzročiti apstraktni glavni zvuk.

Mrtva priroda G. Münter pokazuje da nejednaki, nejednoliki »prijevod« predmetnog na jednoj te istoj slici nije samo ništetan, već se pravilnom primjenom postiže snažan kompliciran unutarnji zvuk. Akord koji izvana djeluje neharmonično u ovom je slučaju pokretač unutarnjeg harmoničnog djelovanja.

Dvije slike Le Fauconniera pružaju veoma poučan primjer: slični »reljefni« oblici postižu u tim slikama, zbog različite »važnosti«, dva dijametralno oprečna djelovanja. (»L'Abondance« zvuči kao gotovo tragično preopterećenje. »Paysage lacustre« podsjeća na jasnu prozračnu pjesmu.)

Ako je čitalac ove knjige kadar da se s vremena na vrijeme oslobodi svojih misli, želja, osjećaja, i tada prelista knjigu, od Zavjetne slike do Delaunaya i dalje od Cézannea do ruskih narodnih slikarija, od Picassoove maske do Kubinove slike na staklu itd. itd., njegova će duša doživjeti mnoga uzbuđenja i stupiti na tlo umjetnosti. Tada on neće gledati nedostatke koji mu se čine buntovnim i greške koje ga ljute, već će umjesto duševnog gubitka steći dobitak. Te vibracije i dobitak koji iz njih proizlazi znače duševno obogaćenje koje je nemoguće postići nekim drugim sredstvom osim umjetnosti.

Kasnije čitalac može s umjetnikom prijeći na objektivno promatranje, na naučnu analizu. Tada će shvatiti da se svi ovi primjeri pokoravaju jednom unutarnjem zovu — kompoziciji, da svi oni stoje na jednoj unutarnjoj bazi — konstrukciji.

Unutarnji sadržaj djela može pripadati ili jednom ili drugom od dva pokreta koji u sebi danas (da li samo danas, ili danas samo izuzetno očito?) sadrže sve sporedne pokrete.

Ta su dva kretanja:

1. rastvaranje bezdušno-materijalnog života XIX st., tj. gubitak jedinoga čvrstog materijalnog oslonca, raspadanje i samorastvaranje pojedinih dijelova;
2. gradnja duševnog-duhovnog života XX st., koju upravo doživljavamo i koja se već sada manifestira u jakim izražajnim i određenim oblicima.

Ta su dva kretanja dvije strane »današnjeg kretanja«.

Kao što je već često bilo rečeno, ne treba težiti za ograničavanjem već za oslobođenjem. Ništa ne treba odbaciti bez *napornog* pokušaja da se otkrije život. Bolje je smatrati smrt životom, nego život smrću. Makar samo jedan jedini put. A samo na oslobođenom mjestu može nešto *rasti*. Sloboda se želi obogatiti svime i pušta da na nju djeluje svako živo biće — bila to i samo jedna nagorjela šibica.

Samo se u slobodi može osjetiti ono što *dolazi*. Ništa se ne smije ostaviti po strani.

prijevod s njemačkog:
jasenka mirenić