

KNJIŽEVNOST I CIVILIZACIJA



UREDNIK
JOVAN HRISTIĆ

RECENZIJA: PETAR VUJIĆ • NACRT ZA KORICE: DUŠAN RISTIĆ • TEHNIČKI UREDNIK
BOGDAN ČURČIN • KOREKTOR: MARTA RADAKOVIĆ • IZDAVAČ NOLIT, BEOGRAD, TI
RAZIJE 27 • GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK: MILOŠ STAMBOLIĆ • ŠTAMPA: ŠTAMPARI
JA SLOBODAN JOVIĆ, BEOGRAD, STOJANA PROTIĆA 52 • TIRAŽ: 4.000 PRIMERAKA

VLADISLAV TATARKJEVIČ

ISTORIJA ŠEST POJMOVA

*Umetnost. Lepo. Forma. Stvaralaštvo.
Podražavanje. Estetski doživljaj
Dodatak: O savršenstvu*

PREVEO
PETAR VUJIĆ

NOLIT • BEOGRAD

WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ
DZIEJE SZEŚCIU POJEĆ

Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975.

WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ
O DOSKONAŁOŚCI.

Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976.

SADRŽAJ

Predgovor	— — — — —	9
Uvod	— — — — —	11
Glava prva		
<i>Umetnost: Istorija pojma</i>	— — — — —	20
I. Rani pojam umetnosti (20), II. Promena u novim vremenima (23), III. Lepe umetnosti (25), IV. Novi sporovi oko obima umetnosti (31), V. Sporovi oko pojma umetnosti (36), VI. Odustajanje od definicije (41); VII. Alternativna definicija (43), VIII. Definicija i teorije (47), IX. Sadašnjost (48)		
Glava druga		
<i>Umetnost: Istorija klasifikacije</i>	— — — — —	55
I. Podela svih umetnosti (antika) (55), II. Podela slobodnih i mehaničkih umetnosti (srednji vek) (60), III. Traženje nove podele (renesansa) (62), IV. Podela umetnosti na lepe i mehaničke (prosvećenost) (65), V. Podela lepih umetnosti (novo vreme) (69)		
Glava treća		
<i>Umetnost: Istorija odnosa umetnosti i poezije</i>	— — — — —	77
I. Naši i grčki pojmovi o umetnosti (77), II. Pojam umetnosti (80), III. Pojam poezije (83), IV. Pojam lepoga (88), V. Pojam stvaralaštva (90), VI. Apate, Katharsis, Mimesis (92), VII. Platon: dve vrste poezije (96), VIII. Aristotel: prvo zbliženje poezije i umetnosti (98), IX. Helenizam: drugo zbliženje poezije i umetnosti (100), X. Srednji vek: ponovno razdvajanje poezije i umetnosti (105), XI. Novo vreme: konačno zbliženje poezije i umetnosti (107), XII. Novo razdvajanje poezije i slikarstva (110)		
Glava četvrta		
<i>Lepo: Istorija pojma</i>	— — — — —	115
I. Promene pojma (115), II. Velika teorija (119), III. Dopunske teze (125), IV. Ograde (128), V. Druge teorije (132), VI. Kriza Velike teorije (134), VII. Druge teorije XVIII veka (136), VIII. Posle krize (139), IX. Druga kriza (141), X. Pregled (144)		

Glava peta	
<i>Lepo: Istorija kategorije</i> — — — — —	149
I. Varijante lepog (149), II. Prikkladnost (154), III. Ukraš (159), IV. Privlačnost (162), V. Ljupkost (163), VI. Suptilnost (164), VII. Uzvišenost (165), VIII. Dvojako lepo (167), IX. Redovi i stilovi (169), X. Klasično lepo (171), XI. Romantično lepo (179)	
Glava šesta	
<i>Lepo: Spor objektivizma i subjektivizma</i> — — — — —	188
I. Antika (189), II. Srednji vek (195), III. Renesansa (198), IV. Barok (202), V. Prosvetljenost (207)	
Glava sedma	
<i>Forma: Istorija jednog izraza i pet pojmova</i> — — — — —	212
I. Istorija forme A (214), II. Istorija forme B (221), III. Istorija forme C (225), IV. Istorija forme D ili supstancijalne forme (228), V. Istorija forme E ili apriorne forme (230), VI. Istorija drugih formi (232), VII. Novi pojmovi forme (233)	
Glava osma	
<i>Stvaralaštvo: Istorija pojma</i> — — — — —	238
I. Umetnost viđena bez stvaralaštva (238), II. Istorija naziva (244), III. Istorija pojma (244), IV. Creatio ex nihilo (247), V. Savremeni pojam stvaralaštva (249), VI. Pankreacionizam (252), VII. Umetnikovo stvaralaštvo (253)	
Glava deveta	
<i>Podražavanje: Istorija odnosa umetnosti prema stvarnosti</i> — — — — —	257
I. Istorija pojma mimesis (257), II. Druge teorije iz prošlosti (268), III. Iz istorije pojma realizma (271)	
Glava deseta	
<i>Podražavanje: Istorija odnosa umetnosti prema prirodi i istini</i> — — — — —	281
I. Umetnost i priroda (281), II. Umetnost i istina (289)	
Glava jedanaesta	
<i>Estetski doživljaj: Istorija pojma</i> — — — — —	299
I. Davna istorija (299), II. Vek prosvetljenosti (306), III. Poslednjih sto godina (312), IV. Nasleđe (322)	
Završetak — — — — —	326
Dodatak	
<i>O savršenstvu</i> — — — — —	339
I. Izraz i pojam (339), II. Paradoksi savršenstva (346), III. Savršeni brojevi (350), IV. Savršenstvo u fizici i hemiji (352), V. Moralno savršenstvo (353), VI. Estetsko savršenstvo (362), VII. Ontološko i teološko savršenstvo (372), VIII. Završetak (379)	
Literatura — — — — —	381

ISTORIJA ŠEST POJMOVA

PREDGOVOR

Istoriju estetike moguće je zahvatiti dvojako: kao istoriju ljudi koji su je stvarali, ili kao istoriju pitanja koja su u njoj bila postavljena i rešavana. *Istorija estetike (Historia Estetyki)* koju je autor ove knjige objavio ranije (tom I-III, 1960—68), bila je istorija ljudi, pisaca i umetnika koji su se u minulim vekovima izjašnjavali o lepom i umetnosti, obliku i stvaralaštvu. Današnja knjiga vraća se istoj temi, ali je zahvata drugačije: kao istoriju problema, pojmova, estetičkih teorija. Materija obeju knjiga, ranije i sadašnje, delimično je ista; pa ipak samo delimično: jer prethodna se završila sa XVII vekom, a sadašnja je, pak, dovedena do našeg vremena. A od XVIII do XX veka mnogo se u estetici događalo; tek u tom razdoblju ona je priznata za posebnu nauku, dobila je sopstveni naziv i stvorila teorije o kakvima raniji naučnici i umetnici nisu ni sanjali.

Nova knjiga je ipak bliska ranijoj utoliko što ju je moguće smatrati kao dopunu i zatvaranje, nekako kao njen četvrti tom. Ali s obzirom na delimično zajedničku materiju nećemo da prođe bez ponavljanja. Pa ipak, u istoriji estetike, slično kao i u istoriji drugih nauka, ima pojmova i teorija koji se ni u kakvom zahvatu ne mogu zaobići. U tom pogledu bio je u pravu antički Empedokle kada je tvrdio — ako je misao vredna da bude iskazana, onda je vredna, takođe, i da bude ponovljena. — To je prvi problem koji je u predgovoru morao da bude pokrenut.

Drugi je *periodizacija*. Svaka knjiga koja obuhvata dužu istoriju mora na neki način da je podeli. Ova naša služi se prostom podelom na *četiri velika* perioda: antički, srednjovekovni, novovekovni i savremeni. Granicu između antike i srednjovekovne ere — između Plotina i Augustina, srednjeg veka i novovekovne ere — između Dantea i Petrarke. A kao granicu između novovekovnog

doba i savremenosti prihvata prelaz iz XIX u XX vek. U to vreme se prekinuo kontinuitet razvitka koji je, i pored ne malih promena, bio neosporan od XV do XIX veka. Treće pitanje. U istoriji pojmova autor je mogao sebi staviti u zadatak bilo potpunu inventarizaciju, bilo samo *selekciju* onoga što se tokom vekova mislilo i pisalo o tim pojmovima. Ipak, inventarizacija je prevazilazila mogućnosti jednog čoveka; isto tako činilo se da je zadatak manje hitan nego izvlačenje onoga što je u postupnim koncepcijama lepoga i umetnosti, forme ili stvaralaštva bilo tačno, duboko, originalno. Onaj, međutim, koji se poduhvata selekcije nailazi na poznate teškoće: ne može u potpunosti eliminisati sebe, svoje sklonosti i ocene, svoje shvatanje onoga što je većito važno i što je bitno za pojedine epohe. Rano razdoblje istorije malo je brinulo o estetičkim refleksijama, a još manje ih se očevalo, te nije bila potrebna selekcija, mogao je da bude uzet u obzir gotovo ceo materijal. Drugačije je, međutim, s vremenom koje je blisko nama. Tu istoričar ima mnogo na biranju, a njegov je zadatak utoliko teži što njegovom pogledu nedostaju distanca i perspektiva.

Razjašnjenje u predgovoru zahteva i *bibliografija* smeštena na kraju ove naše knjige. Naime, ona nije kompletna (kompletna bibliografija za knjigu koja obuhvata celu istoriju evropske estetike bila bi zasebno delo), no zato sadrži nešto više jedinica no što je citirano u tekstu. Ona predstavlja autorovu radionicu, ukazuje na radove kojima se koristio. Podeljena je na izvore i razrade. Izvori su dati već u tekstu, ali u skraćenom zapisu; potpun zapis čitalac će naći na kraju knjige u bibliografiji.

Knjiga je bila pisana u godinama 1968—1973. Ali uključeno je u nju i nekoliko ranijih odlomaka, jedan čak od pre drugog svetskog rata. Tokom pisanja neka poglavlja su bila objavljivana: u *Dictionary of the History of Ideas*, u zbirnom delu *Wstęp do historii sztuki*, kao i u naučnim časopisima poljskim i inostranim. Ipak, ni jedno poglavlje nije objavljeno u ovom potpunijem obliku u kakvome se sada pojavljuje.

UVOD

Postavio sam te u središte sveta da bi tim lakše mogao da gledaš oko sebe i vidiš ono što jeste. Stvorio sam te kao biće ni nebesko, ni zemaljsko [...], da bi sebe samoga mogao da vajaš i savladavaš.

G. Pico della Mirandola: *Oratio de homine dignitate*

I

Da bi ovladao mišlju o raznorodnim pojavama, čovek ih sjedinjuje u grupe: a postiže u njima veći sklad i preglednost kad ih podeli na velike grupe po najopštijim kategorijama. U istoriji evropske kulture takve su podele vršene počev od klasičnog doba; da li su odgovarale strukturi pojava, ili je delovao ljudski konformizam, to nije važno; uglavnom, te velike podele pojava, njihove najopštije kategorije vekovima su se održavale sa upadljivom trajnošću.

1. Postojale su i razlikovale su se tri najviše vrste *vrednosti*: *Dobro, lepo i istina*. Zajedno ih je naveo već Platon (*Phaedrus*, 246 E) i otada su se održale u evropskoj misli. Taj skup često se u srednjem veku pojavljivao u latinskoj formuli: *bonum, pulchrum, verum*, samo sa nešto drugačijom kvalifikacijom, ne kao tri vrednosti, nego tri *transcendentalia*, odnosno tri najviše vrste predikata. Kao načelne vrednosti ponovo su spominjane u nama bližem vremenu, naročito u radovima francuskog filozofa prve polovine XIX veka Viktora Kuzena. Upamtimo: *lepo* je u kulturi Zapada odavno smatrano jednom od najviših vrednosti.

2. Razlikovale su se i razlikuju tri vrste životnih *delatnosti* i načina života: *teorija, delanje, stvaralaštvo*. Tu podelu daje Aristotel, i može se pretpostavljati da ju je on smislio. U rimsko doba Kvintilijan je od nje načinio trihotomsku podelu *umetnosti* (*Inst. Orat.* II.18.1). Ona je ostala prirodna podela i za sholastiku: održala se takođe u načinu mišljenja novovremenskih ljudi. U svakodnevnoj misli i govoru ta podela se često javlja u uprošćenju, dvočlanju formuli, drugačijoj od Aristotelove: teorija i praksa. Njen je odjek današnja antiteza: nauka i tehnika. Osnovna Aristotelova trihotomija našla je takođe izraz u Kanta, u tri njegove

kritike: kritici čistog razuma, praktičnog razuma i moći suđenja. Te tri kritike, tri knjige, odvajale su tri dela filozofije, i istovremeno tri oblasti ljudskih interesovanja i delanja. Kada su pisci XIX veka, a naročito kantovci, delili filozofiju na *logiku*, *etiku* i *estetiku* — to je bila ista ova podela u drugačijoj, uprošćenijoj formulaciji. Još drugačije, ali sa sličnom namerom, deljeni su i dele se: *nauka*, *moral* i *umetnost*. Upamtimo: *estetika* je smatrana jednim od tri dela filozofije, a *umetnost*, i to vekovima, jednim od tri dela stvaralaštva i ljudskog delovanja.

Psiholozi na sličan način dele: *misao*, *volju*, *osećanje*, podvlačeći ponekad da ovo trojstvo odgovara prvome: logika — etika — estetika, i drugome: nauka — moral — umetnost. Te su trihotomije bile i još su toliko rasprostranjene da bi uzaludno bilo navoditi imena onih koji su tokom evropske istorije bili njihove pristalice. Uopšteno se može reći: te velike trihotomije ljudskih delatnosti održavale su se zajedno sa Aristotelovom filozofijom, ali su preostale čak i onda kada je njen uticaj oslabio; vratile su se uglavnom zahvaljujući Kantu: njegovom trojnom shemom služili su se i njegove pristalice i njegovi protivnici.

3. Razlikovale su se i razlikuju (kako u filozofiji tako i u tekućoj misli) dve vrste *stvari*: one koje su tvorevina prirode i one koje je stvorio čovek. Tu diferencijaciju ranije su uveli Grci, koji su odvajali ono što je »iz prirode« (*fysei*) i ono što je iz umetnosti, odnosno što je došlo po ljudskoj odluci (*nomo thesei*). Platon potvrđuje da je to distinkcija sofistâ (*Leg. X 889 A*). Ona je za drevne ljude bila diferencijacija onoga što je nezavisno i što je zavisno od čoveka: što je konačno i što bi moglo da bude drugačije. Odnosilo se to *prima facie* na praktična, društvena pitanja, ali je imalo primenu i na umetnost i sudove o lepom.

Filozofija je uvela — takođe već u antici — sličnu diferencijaciju, no koja se oslanjala na drugi osnov, naime na suprotstavljanje predmetâ i subjekta: izdvajanje onoga što je među našim problemima, mislima, dostignućima *objektivno*. Upravo je Aristotel jednostavno i korenito odvojio ono što postoji »samo po sebi« (*to kat'heauton*), i što postoji »za nas« (*to pros hemas*). Ali to suprotstavljanje je podjednako spadalo i u Platonov način mišljenja; u istoriji evropske misli ono se javljalo kako u platonovskoj tako i u aristotelovskoj struji. Ono je još više istaknuto u prvi plan misli u novom dobu, u delima Dekarta i Kanta, određujući otada problematiku filozofije. U izvesnim trenucima istorije estetike to je bilo njen glavni problem: da li su stvari lepe same po sebi, ili samo za nas.

4. Razlikovale su se i razlikuju dve vrste saznanja: *razumsko* i *čulno*. Krajnje odlučno u antici su ih suprotstavili kao *aisthesis* i *noesis* — dva pojma koji su u ono vreme stalno upotrebljavani i stalno suprotstavljani. Ti pojmovi očuvali su svoje mesto i u novom vremenu, tvoreći osnov za podelu mislilaca na senzualiste i racionaliste, sve do Kantove nauke o »dva stabla saznanja« koja predstavljaju sintezu racionalizma i senzualizma. A ne zaboravimo da od grčkog izraza *aisthesis* potiče naziv estetike.

5. Razlikovala su se i razlikuju dva *činioca stvarnosti*: komponente i njihov raspored, odnosno *elementi* i *forma*. Podelio ih je Aristotel i otada su vekovima ostajali u evropskoj misli, samo što su različito interpretirani. A upamtimo da je forma jedan od pojmova koji se stalno vraćaju u razmatranjima o umetnosti.

6. Takođe se naglašeno diferenciraju: svet i jezik kojim o svetu govorimo; drugim rečima: *stvari* i *znaci*. Nešto drugačije: stvari i simboli. Ta diferencijacija nije uvek bila u prvom planu nauke, naročito nauke o lepom i umetnosti, ali i ona seže do vremena rane grčke kulture, u kojoj su već suprotstavljani stvar i naziv: *rema* i *onoma*.

Dobro — lepo — istina, teorija — delanje — stvaralaštvo, logika — etika — estetika, nauka — moral — umetnost, priroda — ljudske tvorevine, osobina objektivna i osobina subjektivna, ono što je duhovno i ono što je čulno, elementi — forme, stvari — znaci: sve te diferencijacije i kategorije spadaju među osnovne u svetskoj, ili bar zapadnoj misli. A među njima su: lepo, stvaralaštvo, estetika, umetnost, forma. Ne može biti sumnje: estetika i njeni glavni pojmovi spadaju u najopštija vrela ljudske misli. A nisu manje trajne njene velike dihotomije: stvaralaštvo i saznanje, umetnost i priroda, stvari i znaci.

II

A. *Klase*. Da bi se mišlju ovladalo pojavama, mi spajamo one koje su međusobno slične, tvoreći njihove grupe ili *klase*, kako ih nazivaju logičari. Povezujemo ih u klase manje i veće, a takođe i veoma velike, kao što su klase lepoga i umetnosti, formi i stvaralaštva, o kojima je već bilo reči i o kojima će se govoriti dalje u ovoj našoj knjizi.

Klase formiramo na osnovu osobina koje pojave poseduju: ipak, sve zajedničke osobine nisu pogodne za formiranje klasa. Klasa zelenih predmeta (da uzmemo primer izvan estetike), koja

obuhvata travu, smaragde, neke papagaje, malahit i mnogo drugih stvari — malo je od koristi, jer zeleni predmeti, sem što su zeleni, nemaju mnogo zajedničkog, o njihovoj klasi ne može se reći mnogo šta zajedničkog. U estetici su kao korisna klasa od naj-davnijih vremena smatrane lepe stvari, koje se dopadaju, stvari umetničke, zatim klasa formi i stvaralaštva. I teoretičari i praktičari, i naučnici i umetnici smatrali su i smatraju da o tim klasama ima mnogo šta da se kaže; o njima su napisani čitavi tomovi knjiga.

Da bi klasa bila korisna, važno je da se osobine na osnovu kojih je formirana mogu raspoznati i da se uvek može presuditi spada li u nju neki predmet. Lepo i umetnost, forma i stvaralaštvo ne zadovoljavaju u potpunosti taj zahtev. Čitave knjige ispisane o njima izazivale su i izazivaju protivljenje. Stoga novo vreme nastoji da te klase ispravi ili da ih zameni drugima.

Klase kojima se estetičar bavi različite su vrste:

1) Postoje među njima klase *fizičkih stvari*, na primer arhitektonskih ili slikarskih dela; to su jednostavnije klase kojima je lako služiti se.

2) No postoje u estetici i klase *psihičkih pojava*: estetičar se ne zanima samo za dela koja pobuđuju dopadanje nego i za samo dopadanje koje ta dela pobuđuju.

3) Za estetičara temu predstavljaju kako slikarska ili arhitektonska dela, razmeštena u prostoru, tako i igra ili pesma, koji se događaju u vremenu; tada on ne operiše klasom stvari, nego klasom *procesâ*, događaja, umetnikovih *delatnosti* i delatnosti primalaca.

4) Te delatnosti estetičar objašnjava sposobnostima koje imaju umetnik i primaoci; on operiše klasama *sposobnosti* isto kao i klasama delatnosti. Antički ljudi su umetnost shvatali samo kao umenje, odnosno kao sposobnost proizvođenja stvari; klasa umetnosti za njih je bila klasa sposobnosti.

5) U želji da objasni umetnost ili lepo, odnosno sklonost prema umetnosti i lepom, estetičar ih podvrgava analizi, izdvaja u njima komponente i strukture; formira, dakle, klase *elemenata* i *sistema*. Sistemi su, pak, apstrakcije; stoga estetičar operiše takođe klasama *apstraktnih* predmeta.

U toj raznorodnosti — stvari, doživljaja, delatnosti, sposobnosti, elemenata, sistemâ, apstrakcijâ — treba pamtit i biti pripremljen na to da sve klase kojima estetičar operiše nisu tako jednostavne i lake kao klase fizičkih stvari.

B. *Nazivi*. Da bismo se sporazumeli sa drugima, i čak da bismo za same sebe ustalili sopstvene misli, dajemo predmetima *nazive*. Neki pojedinačni predmeti imaju *vlastita imena*: ima ih gotovo svaki čovek, svaki grad i reka, mnoge planine, neki konji i psi; a takođe i spomenici arhitekture, slike i statue u muzejima, muzička dela, romani i pesme imaju svoje naslove. Estetičar se ipak ne zanima samo za te pojedine stvari nego i za njihove klase, a za te klase potrebni su drugačiji nazivi no što su vlastita imena, naime: *opšti nazivi*.

Oni su nazivi klasa razne vrste: klasa fizičkih stvari, psihičkih pojava, procesâ, sposobnosti. Raznorodnost nazivâ u estetici nema u sebi ničeg neobičnog, slično je u drugim naukama i u svakodnevnom govoru. Pa ipak treba pamtit da među nazivima kojima se služi estetika postoje ne samo nazivi stvari nego i nazivi delatnosti, sposobnosti, elemenata, struktura, apstraktnih osobina.

Evo primera raznih kategorija naziva koji se upotrebljavaju u estetici:

- a) nazivi fizičkih predmeta, npr. umetničko delo;
- b) nazivi psihofizičkih predmeta, npr. umetnik i gledalac;
- c) nazivi psihičkih predmeta, npr. estetski doživljaj;
- d) nazivi skupova, npr. umetnost (u smislu onoga što su stvorili umetnici);
- e) nazivi delatnosti, procesâ, npr. igra ili pozorišna predstava;
- f) nazivi sposobnosti, npr. mašta, talenat, ukus;
- g) nazivi sistemâ, npr. forma;
- h) nazivi odnosâ, npr. simetrija;
- i) nazivi osobina, npr. lepo.

Među načelne nazive estetike spadaju nazivi apstraktnih osobina. Ne samo lepota i ružnoća nego i uzvišenost, slikovitost ili suptilnost (koji su, reklo bi se, varijante lepoga), kao i bogatstvo i jednostavnost, regularnost i proporcionalnost (navođeni u estetici kao uzroci lepoga).

U estetici ipak ima mnogo naziva upotrebljanih višeznačno i koji, u zavisnosti od toga kako su upotrebljeni, spadaju u jednu ili drugu od napred navedenih kategorija; to se tiče, na primer, čak i naziva »umetnost«, koji označava ili skup predmetâ (d), ili sposobnost njihovog stvaranja (f).

Naredni nazivi estetike biće u daljim poglavljima knjige mnogo puta upotrebljavani:

(1) *Umetnost* je nekad bila naziv čovekove *sposobnosti*, naime sposobnosti proizvođenja predmeta potrebnih čoveku; danas je ona pre naziv *skupa* tih predmeta. Njeno se značenje, dakle, ne samo promenilo nego je ušlo u drugu kategoriju: iz kategorije (f) prešlo je u kategoriju (d).

(2) *Lepo* je naziv *osobine* (kategorija (i)); naime, kad je reč o lepom umetničkom delu ili pejzažu; u slobodnijem govoru upotrebljava se i tako da označava *predmet* lepoga (kategorija (a)), predmet koji poseduje osobinu lepoga.

(3) *Estetski doživljaj* je naziv psihičkih delatnosti (c).

(4) *Forma* najčešće ne označava same stvari, nego *raspored* delova i njihov uzajamni odnos; ipak, u nekim primerima ona je naziv vidljivog, opipljivog predmeta koji se može uzeti u ruku. Što znači — koleba se između kategorije (i) i kategorije (a).

(5) *Poezija* takođe nije jednoznačan naziv. Ona je ili *zbirni* naziv, na primer »poljska poezija XX veka«, [kategorija (d)], ili znači isto što i poetičnost, i tada je ona naziv osobine (i), na primer u obrtu »poezija sadržana u Šopenovim delima«.

(6) *Stvaralaštvo* je u estetici naziv stvaralačkog dara, znači neke *osobine* duha; ali drugi put može da označava umetnikovu *delatnost*; u svakodnevnom govoru označava takođe *skup* (na primer, »stvaralaštvo Kraševskoga«, u smislu celine njegovih dela). Taj naziv se, dakle, koleba između kategorija (i), (e) i (d).

(7) *Mimesis* i umetničko *podražavanje* su ili nazivi delatnosti (umetnikove), ili *odnosa* dela prema uzoru; spadaju, dakle, u kategoriju (e) ili (h).

(8) *Mašta, genije, ukus, estetski smisao* nazivi su ne toliko psihičkih doživljaja koji se mogu iskusiti (c) koliko pretpostavljenih *sposobnosti* duha, što znači da su to nazivi tipa (f).

(9) *Umetnička istina* je naziv koji se najčešće upotrebljava za označavanje *odnosa* dela prema njegovom uzoru, kategorija (h), ali nekada i neposredno osećane osobine (c).

(10) *Stil* upotrebljen s pridevom, na primer klasični, romantični ili barokni stil, shvata se kao *skupni* naziv (d), u smislu skupa svih klasičnih, romantičnih, baroknih dela; ali takođe — i valjda češće — shvata se kao naziv *osobina* koje izdvajaju ta dela (i).

Nazivi upotrebljavani u estetici nastali su i ustalili se slično kao i nazivi drugih oblasti nauke, dakle — na dva načina. Jedni su uvedeni na osnovu nečije odluke, drugi su, međutim, ušli u upotrebu postepeno, neopaženo. Naziv same »estetike« uveo je jedan čovek, zna se koji i zna se kada, uveo ga je, naime, Aleksandar Baumgarten 1750. godine. Slično je Šarl Bate 1747. godine

uveo naziv »lepih umetnosti« za označavanje vajarstva, slikarstva, poezije, muzike, igre. Ipak smisao tih naziva — kako »estetike« tako i »lepih umetnosti« — u kasnijem razdoblju je donekle pomenen. Slično je bilo i sa mnogim drugim nazivima; o njihovom značenju odlučivali su inicijatori, ali kasnije i korisnici.

Međutim, u ogromnoj većini nazivi kojima se služi estetika nisu nastali ni po čijoj odluci; uzeti su iz svakodnevnog govora i primili su se neopaženo, postepeno, običajno. Nisu svi i nisu uvek bili primenjivani saglasno, neko ih je upotrebio, drugi su pošli za njegovim primerom, ali neki su ih upotrebljavali i drugačije. Stoga su oni postali mnogoznačni nazivi, ili su tokom godina menjali značenje. Nije drugačije ni u drugim naukama, samo što u estetici, ipak, mnogoznačnih i promenljivoznačnih naziva ima naročito mnogo. Izrazit primer mnogoznačnosti naziva jeste »forma«; »umetnost« je, međutim, primer postepenog menjanja značenja, menjanja koje se najpre jedva moglo zapaziti, ali je kasnije postalo veoma bitno.

C. *Pojmovi*. Nazivi imaju dvojaku funkciju: nešto znače i nešto označavaju. Na primer, naziv »kapitek«, upotrebljavan u arhitekturi, znači deo koji ovenčava stub, deo koji spaja potporu sa grednom pregradom, a označava sve kapitule rasejane po svetu, celu njihovu klasu; ima jedno značenje i označava bezbrojnu količinu predmeta. To je naziv koji se upotrebljava u teoriji arhitekture. Nazivi estetike imaju, doduše, u većini apstraktnije značenje, ali ipak obavljaju iste funkcije.

Na značenje naziva svodi se ono što nazivamo *pojmom*. Imati pojam kapitela, umetničkog dela ili lepoga nije ništa drugo do upotrebljavati nazive »kapitel«, »umetničko delo«, »lepo« — znajući njihovo značenje. Ali znači, takođe, i izdvajati sred predmeta klasu kapitela, umetničkih dela, lepoga. Pojam, naziv, klasa — samo su razni aspekti istog postupka: izdvajanja iz sveta predmeta onih predmeta koji su međusobno slični, njihovog poveivanja u grupe.

D. *Definicija* jeste iskaz koji daje značenje nekog naziva. Drugim rečima, definicija naziva je iskaz koji daje pojam što odgovara tome nazivu. Ili, drugim rečima: to je imenovanje klase predmeta koju taj naziv označava. Najkraće: definicija je objašnjenje naziva. Definicija uvek ima oblik rečenice: subjekt je u njoj naziv, a predikat — pojam koji mu odgovara. Na primer,

definicija: »Kapitel je deo koji ovenčava stub« istovredna je s rečenicom: »Naziv *kapitel* označava ovenčavajući deo stuba.«

Ima dve vrste definicija: Definicija *jedne* vrste potrebna je kada se pri uvođenju novog naziva u jezik rešava ili planira kako taj naziv treba da bude shvaćen. Ko se poduhvata takve definicije ima punu slobodu; može da odabira naziv kakav hoće, i da mu dâ značenje kakvo hoće. Tu slobodu su imali, na primer, istoričari umetnosti koji su pre pola veka definisali »stil Štanislava Augusta«, jer pre njih takav stil nije bio izdvajan, i naziv se nije upotrebljavao. Današnji istoričar više nema te slobode, mora da vodi računa o tome kako su naziv definisali njegovi prethodnici i kako ga upotrebljavaju njegovi savremenici. Njegov zadatak nije da dâ definiciju koja stvara ili rešava, nego onu koja utvrđuje kako se naziv shvata: to je *druga* vrsta definicije. Prvi daje razna značenja, drugi ih pronalazi; jedan stvara, drugi reprodukuje. Prvi ne čini problem, pošto je u načelu nestešnjen, slobodan: problem je zato drugi: kojim metodom utvrditi kako je naziv upotrebljavan, kako reprodukovati njegovo značenje. Od Sokrata se ponavlja da je taj metod indukcija, ali takođe je od Sokrata poznato da je pri definisanju teško uspešno primenjivati indukciju.

U praksi nauke je, međutim, druga vrsta definicije važnije, aktuelnije pitanje. Štaviše, i u nauci i u svakodnevnom jeziku svaki čas se pojavljuju novi nazivi i za njih se stvaraju definicije, ali u oblasti tako opštih pojmova kao što je estetika to se dešava retko. U svakom slučaju, načelni pojmovi koje ćemo dalje razmatrati ne stvaraju polje za projekte, u pretežnom broju slučajeva pojmovi i njihovi nazivi već su ustaljeni i upotrebljavaju se, treba ih samo nabrojati. Kako to učiniti? Čak i tako jednostavne pojmove kao što je kapitel — niko ne definiše, niti ih može definisati putem (potpune) indukcije; tim pre se ne definišu pojmovi tako složeni, rasplnuti, apstraktni kao što je lepo ili forma. Postupa se drugačije: daje se *pregled primera* uz nastojanje da se biraju što raznorodniji primeri. To je intuitivan metod, jer se primeri biraju po intuiciji. Nije, dabogme, nepogrešiv, ali teško je naći bolji.

Definicija naziva jedva je uvod u znanje o stvarima: ona je izdvojila njihovu klasu, sad treba utvrditi osobine te klase. Iskaze koji ih utvrđuju nazovimo *teorijama*. U pravilnom sistemu znanje o klasi sastoji se iz (jedne) definicije i teorijâ (manje ili više brojnih). Definicija je *quid nominis*, a teorije su *quid rei*. Ipak, može se izvršiti izmena. Ako, na primer, kapitelom *nazivamo* ovenčavajući deo stuba, onda očevidno svaki kapitel *jest* ovenča-

vajući deo stuba. A s druge strane, teorija može da bude zamenski upotrebljena kao definicija.

Feliks Jaronjski dao je nekad (*O filozofii*, 1812) prost primer definicije i teorije: kad o vazduhu govorimo da je to »gas koji okružuje zemaljsku kuglu«, onda je to definicija, a kada govorimo da je vazduh mešavina vodonika i kiseonika, to je već teorija. Na sličan način se ta dva pitanja razdvajaju i u estetici. Tvrdjenje Tome Akvinskog da »lepe stvari jesu one koje se dopadaju kada ih gledamo«, jeste definicija lepoga, a njegova teorija je tvrdjenje da »lepo zavisi od savršenstva, proporcija i sjaja«.

Samo izuzetni mislioci, kao Platon i Aristotel, Toma i Kant, metodički su definisali lepo ili umetnost, odeljujući definicije od teorija. Istoričar estetike, čitajući tekstove iz davnih vremena, nalazi u njima misli o lepome i umetnosti bez izdvajanja definicije; on, prema tome, mora sâm da je rekonstruiše.

Istorija estetike nije bila prenošenje istih definicija i teorija s kolena na koleno. I jedne i druge oblikovale su se postepeno i menjale se. Današnji pogledi na lepo i umetnost, formu i stvaralaštvo rezultat su mnogih postupnih pokušaja obavljanih s raznih tačaka gledišta, raznim metodima. Mnogostrani obziri komplikovali su te postupne pokušaje; pojmove koji spadaju u prvu zalihu nije bilo moguće lako usaglasiti s kasnijim idejama. Sukcesivne formacije naslojavale su se jedna na drugu kao mnogo snimaka rađenih na jednom klišeju: prirodno je što u rezultatu konture nisu mogle da budu oštre. Štaviše, pojmovi koji su postepeno ulazili u estetiku poticali su iz raznih sfera: iz filozofije, iz umetničkih radionica, iz umetničke i književne kritike, iz svakodnevnog govora, a u raznim sferama jedan isti izraz mogao je da ima različit smisao. Istaknute individualnosti među piscima, umetnicima, naučnicima naslojavale su na pojmove svoje pečate, koji su se često znatno međusobno razlikovali. Naučnici su ih upotrebljavali, ali su u velikoj meri nabacivali emocionalna pitanja koja su se opirala naučnom zahvatu.

Istoričar mora da se bori sa sinonimima i homonimima; u tekstovima kakvi do njega dospeju često se nalazi više izraza istog značenja i mnogo značenja istog izraza. Nailazi, takođe, na pojmove tako isprepletene da staje pred zadacima sličnim obavezi šumara koji u šumskom čestaru mora da probija staze, ili bar da ih ispravlja.

Glava prva

UMETNOST: ISTORIJA POJMA

Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem

Quintilianus

I. Rani pojam umetnosti

Izraz »umetnost« prevod je latinskog »ars«, a on — grčkog »*techne*«. Ipak, »*techne*« i »*ars*« nisu značili potpuno isto što danas znači »umetnost«. Linija koja taj zajednički izraz vezuje sa prethodnima jeste neprekinuta, ali nije prava. Tokom godina smisao izrazâ se menjao. Promene su bile sitne, ali stalne, i uzrokovale su da je posle više hiljada godina smisao davnih izraza postao potpuno drugačiji.

»*Techne*« u Grčkoj, »*ars*« u Rimu i srednjem veku, pa čak još i u početku novovremenske ere, u doba renesanse, značili su isto što i umenje, naime — umenje izrade nekog predmeta, kuće, kipa, broda, kreveta, lonca, odeće, a uz to i umešnost u vođenju vojske, merenju poljâ, ubeđivanja slušalaca. Sva ta umenja, veštine bili su nazivani umetnostima: umetnost arhitekta, vajara, grnčara, krojača, stratega, geometra, retora. Umenje počiva na poznavanju pravilâ, te nije bilo umetnosti bez pravila, propisa: umetnost arhitekta ima sopstvena pravila, a druga pravila ima umetnost vajara, grnčara, geometra, generala. Zato je i pojam pravila ulazio u pojam umetnosti, u njenu definiciju. Činjenje bilo čega bez pravila, samo u nadahnuću ili fantaziji, nije za antičke ljude ili za sholastičare predstavljalo umetnost: bilo je njena suprotnost. U ranijim vekovima Grci su smatrali da poezija dolazi iz nadahnuća Muza — i tada je nisu ubrajali u umetnost.

Saglasno sa opštim pogledima Grka Platon je pisao da »umetnošću ne naziva iracionalni rad« (*Gorg.* 465 a). Galen je umetnost definisao kao skup opštih, pravilnih i korisnih propisa koji služe određenom cilju. Njegovu definiciju su očuvali ne samo srednjovekovni pisci nego još i Rami, koji je živeo u doba renesanse; kasnije ju je u svojoj enciklopediji iz 1607. godine dao Goklenijus; a još i u naše vreme (no već samo kao istorijsku informaciju)

ponavlja je Lalandov filozofski rečnik. Ta definicija glasi: »*Ars est systema praeceptorum universalium, consentientium, ad unum eudemque finem tendentium.*«

Umetnost shvaćena tako kako su je shvatali u antici i srednjem veku imala je, dakle, znatno širi obim od onoga kakav ima danas. Obuhvatala je ne samo lepe umetnosti nego i zanate; slikarstvo je bilo umetnost u istom stepenu kao i krojački znat. Umetnošću je nazivana ne samo umešna *proizvodnja* nego pre svega samo *umenje* proizvođenja, poznavanje pravilâ, stručno *znanje*. Stoga je umetnošću moglo da bude smatrano slikarstvo ili krojaštvo, ali i gramatika ili logika — upravo kao skup pravila, kao stručno znanje. Umetnost je, dakle, ranije imala širi obim: širi za *zanate* i bar za deo *naukâ*.

Ono što je lepe umetnosti povezivalo sa zanatima, antičkim ljudima i sholastičarima je padalo u oči mnogo više no ono što ih deli; nikad nisu podelili umetnosti na artistske i zanatlijske. Međutim, delili su ih polazeći od toga da li njihovo upražnjavanje zahteva samo duhovni napor ili, takođe, i fizički. Prve umetnosti antički ljudi su nazivali *liberales*, odnosno oslobođene ili slobodne, a druge — *vulgares*, ili proste; srednji vek je ovima poslednjima dao naziv »mehaničkih« umetnosti. Te dve vrste umetnosti bile su ne samo odeljivane nego i potpuno drugačije ocenjivane: slobodne su smatrane neuporedivo višim od prostih, mehaničkih. Međutim, sve »lepe« umetnosti nipošto nisu smatrane slobodnim: umetnost vajara koja je zahtevala fizički napor za antičke ljude je bila prosta umetnost, slikarstvo takođe.

U srednjem veku *ars* bez dalje odredbe shvatali su isključivo kao umetnost savršenije vrste, što znači kao slobodnu umetnost. A slobodne umetnosti su bile: gramatika, retorika, logika, aritmetika, geometrija, astronomija i muzika, dakle — same nauke, jer je, takođe, i muzika bila shvatana kao teorija harmonije, kao muzikologija. Tih šest slobodnih umetnosti izučavalo se na univerzitetima, na *facultas artium*, »umetničkom fakultetu«; on nipošto nije bio škola praktičnih umenja ili lepih umetnosti, nego škola teorijskih nauka.

U srednjem veku nabrajano je sedam slobodnih umetnosti. Što se tiče mehaničkih umetnosti, nastojalo se da one budu tretirane simetrično prema slobodnima, te da se svedu na broj sedam. Nije to bilo lako, jer je mehaničkih umetnosti bilo mnogo više, te je u spisak od sedam umetnosti valjalo uneti samo neke, najvažnije, ili svih sedam odrediti toliko široko da bi svaka obuhvatila

mного zanata i umetnosti. Najbolje popise sedam mehaničkih umetnosti nalazimo u Radulfa zvanog Vatrenim (Ardens) i Huga od sv. Viktora, oba potiču iz XII veka. Radulfovim popisom¹ obuhvaćeni su: *ars victuaria*, koja je služila hranjenju ljudi, *lanificaria*, koja je služila njihovom odevanju, *architectura*, koja im je davala sklonište, *suffragatoria*, koja je davala transportna sredstva, *medicinaria*, koja je lečila bolesti, *negotiatoria*, koja je bila veština razmene dobara, i *militaria* ili umetnost odbrane od neprijatelja. Hugov popis (*Didascalicon*, II 24) obuhvatao je sledeće mehaničke umetnosti: *lanificium*, *armatura*, *navigatio*, *agricultura*, *venatio*, *medicina*, *theatrica*.

A gde su u tim popisima one koje mi nazivamo umetnostima? U slobodne umetnosti bila je između njih ubrajana samo muzika, i to stoga što je — kao što smo već rekli — bila shvatana uglavnom kao teorija harmonije, a ne kao umenje komponovanja, pevanja, sviranja. U popisima mehaničkih umetnosti je samo arhitektura (kod Huga uključena u širi pojam *armatura*); najzad u Hugovom popisu može da se nađe pozorišna umetnost (iako je »teatrika« bila širi pojam koji je obuhvatao svaku umetnost zajedničkog zabavljanja ljudi, ne samo pozorišne predstave nego i sva javna takmičenja, trke, cirkus).

A poezija? Nema je ni u jednom popisu — i nije je moglo ni biti. Naime, već su antički ljudi, a još pre ljudi srednjeg veka, smatrali da je ona neka vrsta filozofije ili prorokovanja, a ne umetnost. Pesnik je bio prorok, ne umetnik.

A slikarstvo i vajarstvo? Nisu ih pominjali ni među slobodnim, ni među mehaničkim umetnostima. A ipak su, bez sumnje, bili smatrani umetnostima, znači — zručnom proizvodnjom, obavljanom po propisima. Takođe nisu bili smatrani slobodnim umetnostima, pošto zahtevaju fizički napor. Pa zašto onda nisu navođeni među mehaničkim umetnostima? Na to pitanje može se odgovoriti ovako: zato što su u popisima ovih umetnosti, programski ograničavanih na sedam, spominjane jedino najvažnije, a kriterijum važnosti za mehaničke umetnosti bila je korisnost; međutim, korisnost plastičnih umetnosti, slikarstva ili vajarstva, bila je mala. Zato ih nije pominjao ni Radulf, ni Hugo. Umetnosti koje mi prvenstveno imamo na umu kad govorimo o »umetnostima« nekad su bile tretirane kao mehaničke, i to s toliko malim značajem da nisu zasluživale ni da u popisima budu navedene.

¹ M. Grabmann, *Geschichte der scholastischen Methode*, 1909, I, s. 254.

II. Promena u novim vremenima

Takav raspored pojmova pretrajao je do novog doba, primenjivao se još i u vreme renesanse. No baš u tom razdoblju počela je promena. Da bi se iz davnog pojma umetnosti stvorio onaj koji se danas najviše upotrebljava, morale su se obaviti dve stvari: prvo, iz domena umetnosti valjalo je eliminisati zanate i nauke, a priključiti im poeziju; drugo, morala je nastati svest da ono što ostaje od umetnosti posle eliminisanja zanatâ i nauka predstavlja monolitnu celinu, *zasebnu* klasu umenja, delatnosti i ljudskih proizvoda.

Priključiti poeziju umetnostima bilo je najlakše: već ju je Aristotel, sastavljajući pravila tragedije, tretirao kao *umenje*, dakle, umetnost. U srednjem veku to je, naravno, palo u zaborav, ali sada je na to valjalo samo podsetiti. I kad je sredinom XVI veka u Italiji objavljena Aristotelova *Poetika*, kad je prevedena i prokomentarisana, kad je pobudila divljenje i stekla veoma mnogo podražavalaca, pripadnost poezije umetnostima nije više budila ničije sumnje. Može tačno da se navede prelomni datum: talijanski prevod *Poetike* (Senjijev) potiče iz godine 1549. i od te godine počinje serija poetikâ u Aristotelovu duhu².

Odvajanju lepih umetnosti od *zanatâ* doprinela je društvena situacija: težnje plastičara da uzdignu svoju poziciju. Lepo je u renesansnom dobu počelo da biva cenjenije i da u životu igra ulogu kakvu nije imalo u antičko vreme; takođe su više cenili i njegove proizvođače, slikare, vajarke, arhitekta; sami su se, uostalom, smatrali nečim boljim od zanatlija, počeli su da kidaju zajednicu sa zanatlijama. Neočekivano im je još pomogla loša ekonomska situacija; trgovina i industrija koje su cvetale u poznom srednjem veku sada su opadale, sva dotadašnja ulaganja kapitala pokazala su se nesigurnim — i umetnička dela su bivala tretirana kao ulaganje koje je ne gore nego čak i bolje od drugoga. To je poboljšalo imovno stanje i društveni položaj umetnika, a onda im i povećalo ambicije; hteli su da budu izdvajani, odvojeni od zanatlija, tretirani kao predstavnici oslobođenih umetnosti. I postigli su to, mada postepeno; slikari ranije od vajara.

Teže je bilo odvajanje lepih umetnosti od nauka; upravo tome su smetale ambicije slikara i vajara. Imali su da biraju: da ih tretiraju kao zanatlije ili kao naučnike — izabrali su ovo drugo. Jer društvena pozicija naučnika bila je neuporedivo viša. A pri-

² B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 1961.

tom je na ovaj pravac navodila tradicionalna koncepcija umetnosti, koja se oslanjala na *poznavanje* zakonâ i pravilâ. Ideal istaknutih umetnika renesanse bio je da prodube zakone koji upravljaju njihovim radom, da svoja dela obračunaju s matematičkom preciznošću. To se naročito tiče Pjera dela Frančeska, ali i Leonarda. To je bila tipična tendencija poslednjih decenija XV veka: Luka Pačoli je zapisao svoja izračunavanja savršene proporcije u *De divina proportione* 1497, Pjero svoju *De perspectiva pingendi* nešto ranije. Tek u poznim godinama renesanse pojavilo se protivljenje ovakvoj strogoj, naučnoj, matematičkoj koncepciji: umetnost možda čini više nego nauka, ali ne može da čini isto. Najavu toga protivljenja srećemo već u Mikelandela, a potpuno ubedljivo izrazio ga je Galilej.

Odvajanje lepih umetnosti od zanata i nauka bilo je ipak lakše nego dolaženje do svesti da one same predstavljaju monolitnu klasu. Dugo je nedostajalo pojmova i izraza koji bi ih obuhvatali zajednički: te pojmove i izraze trebalo je tek stvoriti.

A. Danas je gotovo teško shvatiti da renesansa u početku nije imala pojam *vajara*, ovakav pojam kako ga mi upotrebljavamo. Još je Anđelo Policijano u svojoj enciklopediji umetnosti (*Panepistemon*), objavljenoj na samom kraju XV veka, primenjivao pet raznih pojmova umesto jednog: *statuarii* (oni što rade u kamenu), *caleatores* (rade u metalu), *sculptores* (u drvetu), *fiatores* (u glini), *encausti* (u vosku). Ti proizvođači pre su razdvajani nego približavani, slično kao što se u današnjem pojmovnom sistemu i profesionalnom rasporedu tesari pre odvajaju od zidara nego što se približavaju njima. Umetnost svakoga od ove petorice smatrana je drugom, jer je svaki radio u drugom materijalu i na drugi način. Tek je u XVI veku počelo pojmovno sjedinjavanje, stvorio se opštiji pojam koji je obuhvatao tih pet kategorija; kao njegov naziv primio se naziv onih što rade u drvetu, *sculptores*, naziv koji je vremenom obuhvatio i one što se služe kamenom, metalom, glinom i voskom.

B. Istovremeno je izvršeno dalje sjedinjavanje. Najzad se formirala svest da su vajarovi proizvodi srodni sa umenjem i proizvodima slikara i arhitekta, srodni do te mere da mogu biti obuhvaćeni jednim pojmom, nazvani zajedničkim nazivom. Danas izgleda čudno što se to dogodilo tako kasno, što se toliko dugo prolazilo bez opšteg pojma likovnih umetnosti. U XVI veku pojam je već bio stvoren, ali naziv »likovnih umetnosti« i »lepih

umetnosti« još se nije upotrebljavao. No zato se govorilo o »crtačkim umetnostima«, *arti del disegno*. Taj naziv izvođen je iz uverenja da je crtež ono što te umetnosti povezuje, što im je zajedničko. O tom sjedinjavanju triju umetnosti može se čitati u Vazarijevim *Životima* (*Le Vite*) i u Dantijevom *Traktatu o savršenim proporcijama* (*Trattato delle perfette proporzioni*, 1567).

C. I pored obrazovanja pojma crtačkih umetnosti, još nije bio dosegnut današnji pojmovni sistem: crtačke umetnosti još nisu bile sjedinjene s muzikom, poezijom, pozorištem. Nije za te umetnosti bilo zajedničkog pojma i termina. Napori ka njihovom stvaranju počeli su u XVI veku, ali stvar se pokazala teškom, realizovanje toga zadatka trajalo je oko dva stoleća. Već je postojala svest o bliskosti svih pomenutih umetnosti, ali nije bilo jasno šta ih međusobno povezuje i istovremeno ih od zanata i nauka odvaja, na kojem principu može biti stvoren za sve njih zajednički pojam. Od XV pa do XVIII veka pokušaja i ideja bilo je mnogo.

III. Lepe umetnosti

Jedan od pisaca pokušavao je da među umetnostima izdvoji »duhovne«, drugi, pak, »muzičke«, »plemenite«, »uspomenske«, »slikovne«, »poetske« i, najzad, »lepe«.

Duhovne umetnosti. Firentinski humanist Đ. Maneti (*De dignitate et excellentia hominis*, 1432) već je sredinom XV veka izdvojio između umetnosti *artes ingenuae*, koji naziv može da se prevodi kao »duhovne« ali i »dovrtljive« umetnosti. Imao je na umu one umetnosti koje su proizvod duha i duhovima se obraćaju, a smatrao je da su proizvod osobit, neobičan, dovrtljiv. Problem modernizovanja pojma umetnosti on ipak nije mnogo pomerio napred, izmislio je nov naziv, ali ne i nov pojam: to je naprosto bio naziv za »slobodne« umetnosti, obim je ostao isti, po starome je uključivao u sebe nauke, ali nije uključivao poeziju.

Muzičke umetnosti. Marsilio Ficino, upravitelj platonske akademije u Firenci, koji je pisao pola veka kasnije, učinio je više od Manetija. U pismu Paulu de Midelburgu pisao je 1492. godine: »Naš vek, ovaj zlatni vek, odao je pravdu slobodnim umetnostima, dugo zanemarivanim: gramatici, poeziji, retorici, slikarstvu, arhitekturi, muzici i drevnom Orfejevom pjevu.«³

³ A. Chastel, *Marsile Ficini et l'art, u: Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, 1959.

On je postupio drugačije nego Maneti: očuvao je davni naziv (slobodnih umetnosti), ali je njime obuhvatio drugi, novi skup umetnosti; uključio je tu arhitekturu i slikarstvo, koji su pre toga bili shvatani kao mehaničke umetnosti, i poeziju, koja uopšte nije bila ubrajana u umetnosti. Uspeo je da spoji one umetnosti koje i mi danas smatramo pravim, i da ih odeli od zanatâ. Po kakvom je načelu to učinio? Na to pitanje on sam odgovara u drugom pismu, upućenom Kanisijanu: »To muzika« — piše u njemu — »daje nadahnuće stvaraočima: govornicima, pesnicima, vajarima i arhitektima.«

Vežu između njih sagledao je, dakle, u muzici, i umetnosti koje je izdvojio mogu se, u skladu s njegovom mišlju, iako sâm taj pridev nikad nije upotrebio, nazvati »muzičkim« umetnostima. Od antike »muzika« i »muzički« bili su dvoznačni pojmovi: u užem značenju odnosili su se na umetnost zvukova, u širem — na sve koje su bile u »službi Muza«. Vežu između umetnosti koje je Fičino izdvojio moguće je videti u njihovoj melodičnosti ili ritmičnosti, ali, takođe, i šire — u »službi Muzâ« ili, pak, kao što je sâm pisao, u nadahnuću stvaralaca.

Plemenite umetnosti. Za drugu polovinu veka kasnije Đovani Pjetro Kaprijano je u svojoj poetici iz 1555. godine (*De vera poetica*, A 3) izdvojio poseban skup umetnosti, no ipak na drugom principu i pod drugačijim nazivom, naime »plemenitih« umetnosti. Pisao je: »Naziv plemenitih umetnosti pripada jedino onima koje su predmet naših najplemenitijih čula, naših najširih sposobnosti, a koje istovremeno karakteriše trajnost: takve su poezija, slikarstvo, vajarstvo.«

Osnov za izdvajanje tih umetnosti bila je ocena: te umetnosti čine zasebnu grupu zato što su savršenije, plemenitije, trajnije od drugih.

Memorijalne umetnosti. Lodoviko Kastelvetto, čije ime spada među najpopularnija imena iz istorije poetike, izjasnio se o ovom pitanju u traktatu iz 1572. godine (*Correttione*, s. 79). Izdvojio je jednu grupu umetnosti i suprotstavio ih zanatlijskim umetnostima opet po drugom principu. Zanatlijske umetnosti proizvode stvari koje su čoveku potrebne, a druge, pak, kao slikarstvo, vajarstvo, poezija služe, kako je smatrao, samo da bi stvari i događaji zadržali u pamćenju. Zato ih je nazvao »*arti commemorative della memoria*«. Imale su obim nešto drugačiji nego »muzičke« ili »plemenite«, nisu obuhvatale, na primer, arhitekturu. Pa ipak, Kastelvettova ideja ima u istoriji pojma umetnosti mesto ne manje značajno od Fičinove i Kaprijanove ideje.

Slikovne umetnosti. Neki pisci XV i XVII veka izneli su misao da ono što »plemenite« ili »memorijalne« umetnosti zaista izdvaja jeste njihova slikovitost, činjenica što se služe konkretnim slikama, a ne apstrakcijama i shemama. Upravo slikovitost povezuje umetnosti tako odnekud različite kao što su slikarstvo i poezija. U tom smislu počev od Horacija bila je ponavljana deviza *ut pictura poësis*. Kao predstavnik te misli može se izdvojiti Klod-Fransoa Menestrije, francuski srednjovekovni istoričar, heraldičar, teoretičar umetnosti (*Les recherches du blason*, 1683, I). On je dokazivao da sve plemenite umetnosti operišu slikama »*travaillent en images*«.

Poetske umetnosti. Horacijeva deviza bivala je u XVI i XVII veku takođe preokretana, i tada je glasila *ut poësis pictura*. U toj preokrenutosti izražavano je uverenje da poetičnost, srodnost s poezijom, jeste ono što od zanatstva odvaja umetnosti kakvo je slikarstvo. Način mišljenja, pak, u pomenutim vekovima bio je takav da je »poetski« ili »poetičan« značilo isto što i prenosni, metaforički. I za neke pisce ova metaforičnost i prenosnost predstavljala je pravi spoj za plemenite, ne-zanatlijske umetnosti. Najrečitiji zastupnik te misli bio je Talijan Emanuele Tezauro u knjizi iz 1685. godine (*Canocchiale Aristotelico*, s. 424). Za njega, koji je spadao među književne maniriste, savršenost umetnosti počivala je na *arguziji*, odnosno suptilnosti; a »svaka suptilnost je metafora« (*ogni arguzia è un parlar figurato*). Nema metafore u zanatlijskim umetnostima, no ona postoji u književnim i pozorišnim delima, u slikama, statuama, plesovima: sve žive metaforama, to je njihova zajednička crta koju jedino one poseduju.

Lepe umetnosti. Već je u XVI veku, govoreći o likovnim umetnostima, Frančesko da Olanda slučajno upotrebio izraz »lepe umetnosti« (*boas artes* u originalnom portugalskom zvučenju). Izraz se ipak, iako nam zvuči tako prirodno, tada nije primio. Konceptija kojoj je taj izraz odgovarao (iako se njime nije služila) izrazito se ispoljila u drugoj polovini XVII veka, naime u velikom traktatu o arhitekturi koji je 1675. godine objavio Fransoa Blondel (*Cours d'architecture*, 1675, s. 169). U njemu je on zajedno s arhitekturom naveo poeziju, govorništvo, slikarstvo, vajarstvo, kojima je priključio još muziku i igru, zapravo sve one, i samo one umetnosti koje su prethodnici nazivali duhovnim, plemenitim i tako dalje, a koje će se u sledećem stoleću uklopiti u »sistem lepih umetnosti«. A njihovu vezu Blondel je video u tome što su, s obzirom na svoju harmoniju, one za nas vrlo prijatnosti. Na taj način izražavao je misao da one deluju svojom

lepotom, da je to ono što ih spaja. Ipak, izraz »lepe umetnosti« Blondel nije upotrebio.

Otmene i prijatne umetnosti. Navedena istorijska prisećanja pokazuju da je počev od XV veka bilo živo osećanje da slikarstvo, vajarstvo, arhitektura, muzika, poezija, pozorište, igra tvore zasebnu grupu umetnosti, različitu od zanatâ i umenja, s kojima su vekovima nosili zajednički naziv »umetnosti«. Međutim, nije bilo jasno šta tu grupu spaja i koji naziv im usled toga pripada: duhovnih, muzičkih, plemenitih, memorijalnih, slikovnih ili poetskih umetnosti. Još 1744 godine Đambatista Viko je za njih predlagao naziv »prijatnih« umetnosti (*Scienza nuova*, 1744, s. 52), a iste godine Džems Hāris (*Three Treatises*, 1744, s. 25) — »otmenih« umetnosti (*elegant arts*). Tri godine kasnije, 1747, Šarl Bate (*Le beaux arts réduits à un même principe*, 1747, s. 6) nazvao ih je »lepim« umetnostima. Taj naziv pojavljivao se u naslovu njegove popularne knjige — i primio se. A zajedno s njim učvrstio se i pojam⁴.

Bila je to suštinska promena. Jer izdvajanje plemenitih ili memorijalnih, otmenih ili prijatnih umetnosti bilo je i ostalo privatna svojina Kaprijana ili Kastelvetra, Harisa ili Vika; međutim, izdvajanje lepih umetnosti postalo je sveopšte. Naziv lepih umetnosti ušao je u govor naučnikâ XVIII veka, održao se i u sledećem veku. Bio je to naziv sa jasnim obimom: Bate je nabrojao pet lepih umetnosti: slikarstvo, vajarstvo, muzika, poezija i igra, kao i dve njima bliske umetnosti: arhitektura i govorništvo. Taj popis ostao je sveopšte prihvaćen, i ne samo što se učvrstio pojam lepih umetnosti nego se i njihov spisak, sistem lepih umetnosti, naime, posle priključenja arhitekture i govorništva, učvrstio u broju sedam. Pojam lepih umetnosti i njihov sistem izgledaju nam jednostavni i prirodni, ali istoričar zna koliko kasno i s kakvim trudom su učvršćeni.

Od polovine XVIII veka nije više bilo sumnje da su zanati zanati, a ne umetnosti; da su umenja umenja, a ne umetnosti; znači samo lepe umetnosti su zaista umetnosti. A pošto je tako, onda je moguće i treba ih nazivati naprosto umetnostima, jer drugih umetnosti nema. I takva terminologija se primila; doduše, ne odmah, nego u XIX veku. Tada se značenje izraza »umetnost« promenilo, njegov obim se suzio, sad je obuhvatao *samo lepe umetnosti*, bez zanata i umenja. Može se reći: održao se jedino naziv, a nastao je *novi* pojam umetnosti.

⁴ P. O. Kristeller, *The Modern System of the Arts*, »Journal of the History of Ideas«, XII i XIII, 1951 i 1952.

A kad se to dogodilo, naziv »lepih umetnosti« primila je još uža grupa umetnosti, naime likovne umetnosti, iste one koje su nekad nazivane »crtačkim«: u tom značenju su u XIX veku upotrebljavani nazivi kao »Škola lepih umetnosti«, »Društvo za negovanje lepih umetnosti«, i označavali su škole i društva koji su se bavili slikarstvom i vajarstvom, a ne poezijom i muzikom.

Pre toga, sredinom XVIII veka, desilo se nešto bitnije: formirao se ne samo pojam lepih umetnosti nego se i ustalila njihova teorija. To znači, ustalio se pogled na pitanje koje su zajedničke crte lepih umetnosti, kakva je njihova suština. Ta teorija iz XVIII veka izgleda danas sumnjivo, ali u ono vreme stekla je gotovo sveopšte priznanje, i to na dosta dugo vreme. Bila je delo onoga istog Š. Batea koji je odlučio o uvođenju naziva i pojma lepih umetnosti. Bate je bio pisac mnogo više uticajan nego istaknut; ako je bio uticajan, to je u velikoj meri otuda što je imao pretходnike, što je potreba za izdvajanjem i objašnjenjem ove naročite grupe umetnosti odavno rasla.

Bateova teorija lepih umetnosti počivala je na sagledanju njihove zajedničke crte u tome da *podražavaju* stvarnost. Činilo bi se da je išao starim, i čak veoma starim putem, dobro poznatim još od antike. No to je ipak samo privid: jer od antike (tačnije, od Platona i Aristotela) umetnosti su *deljene* na proizvodne i podražavalačke, i svi izvodi o podražavanju, *mimesis*, *imitatio* tokom više od 2000 godina ticali su se jedino »podražavalačkih« umetnosti, slikarstva, vajarstva, poezije, ali ne arhitekture ili muzike. Tek je Bate bio taj koji je kao podražavalačke tretirao *sve lepe umetnosti*, na podražavanju je zasnovao njihovu opštu teoriju. Ta teorija se ne čini uspešom, no ipak je imala veliki uspeh. Ta bila je ona prva opšta teorija umetnosti u novom shvatanju umetnosti.

XVIII vek, koji je izdvojio umetnost u novovremskom značenju, takođe je našao izraz i za posebnost zakona koji njome vladaju. Već je Aristotel pisao (*Poëtica*, 1460 b 13 n) da »za pesničku umetnost ne važe ista pravila kao za politiku« i da u umetnosti može biti ispravno ono što u stvarnosti nije moguće. Ipak, tek pred kraj XVIII veka izrečena je ova lapidarna rečenica: *Umetnost je ono što samo sebi stvara zakon* (*was sich selbst die Regel gibt*). To je misao F. Šilera izgovorena u pismu Kerneru (*Briefe*, III. 99). Pa ipak, ta misao o autonomiji umetnosti nije naišla na onakvo priznanje kao Bateova misao.

Gledajući unatrag na evoluciju pojma umetnosti, reći ćemo: takva evolucija bila je prirodna, čak i neizbežna. Možemo se samo čuditi što je bilo potrebno toliko vekova da se ovaj pojam dovede do današnjeg vida. I desilo se nešto naročito: antičko-srednjo-

vekovni pojam umetnosti — ona polazna tačka evolucije — bio je grub, ali jasan, dopuštao je da bude definisan prosto i pravilno. Njen današnji pojam, pak koji je ciljna tačka te evolucije, uži od nekadašnjega i, činilo bi se, određeniji, upravo nije određen, izmiče definiciji. Potvrđuju to današnji rečnici i enciklopedije, pošto ili izbegavaju definiciju ili se drže stare. Jer Larusova definicija: »*application de la connaissance raisonnée et des moyens spéciaux à la réalisation d'une conception*« — tiče se antičkog, a ne današnjeg pojma umetnosti. Ili, takođe, sužavajući pojam u saglasnosti s kasnijom njegovom evolucijom, određuju umetnost po modelu iz XVIII veka. Laland »umetnostima« naziva »*toute production de la beauté par les oeuvres d'un être concient*«, a Runz ih naziva tvorevinama čiji »*principle is based on beauty*«.

Međutim, današnja umetnost u mnogim svojim strujama, bar od vremena dadaistâ i nadrealistâ, više ne odgovara takvoj definiciji: lepo za umetnost ne samo što nije izdvajajuća nego čak nije ni neophodna crta. I teoretičari, želeći da vode računa o savremenoj umetnosti, takvu definiciju odbacuju. Sumnje da li je izdvajanje umetnosti putem lepoga tačno, pojavile su se još oko 1900. godine. A pola veka kasnije postalo je gotovo sveopšte uverenje da ta odredba nije tačna. I otvorilo se još jedno poglavlje u istoriji pojma umetnosti.

Istorija toga pojma u Evropi traje, dakle, dvadeset pet vekova, i raspada se *grossomodo* na dva perioda, od kojih je svaki imao drugačiji pojam umetnosti. Prvi period — period antičkog pojma — bio je veoma dug, trajao je od V veka stare ere do XVI veka naše ere. Tokom tih dugih vekova umetnost je bila shvatana kao *proizvođenje po pravilima*. Bio je to prvi njen pojam. Godine 1500—1750. bile su prelazne godine: dotadašnji pojam, iako je izgubio staru poziciju, ipak je još trajao, a novi se već pripremao. Dok oko 1700. godine stari pojam nije ustupio mesto modernome. Sada je umetnost značila — *proizvođenje lepoga*. Taj drugi pojam primio se takođe sveopšte, kao pre toga antički. Njegov obim bio je uži, obuhvatao je onih sedam umetnosti koje je naveo Bate, i samo njih. Manje-više tokom jednog i po stoleća ovaj novi pojam činio se odgovarajućim do te mere da estetičari i teoretičari umetnosti nisu mislili o njegovoj promeni i poboljšanju. Dok najzad nije došla smena: bio je to delimično rezultat produbljene analize pojma, i delimično rezultat evolucije kojoj su u to vreme podlegle same umetnosti. One su prestale da se uklapaju u stari pojam umetnosti, prestale su da odgovaraju polaznoj definiciji.

IV. Novi sporovi oko obima umetnosti

Sumnjiv je postao obim pojma. Sistem od sedam lepih umetnosti koje je izdvojio Bate prestao je da zadovoljava. Izlaz se nije mogao naći u proširivanju sistema time što bi mu se priključila ova ili ona umetnost: sve propozicije bile su sporne. Kolebanja nije nedostajalo ni u prošlosti: naime, u umetnosti su najpre bili ubrajani zanati, a kasnije izostavljeni. Umetnosti su najpre obuhvatale nauke, potom ih nisu obuhvatale; najpre je poezija isključivana iz umetnosti, a kasnije je u njih uključivana. Stabilizacija pojma i obima umetnosti dugo pripremana i finalizovana u Bateovoj formulaciji nije bila konačna. Već u XVIII veku došlo je do razilaženja mišljenja: da li poezija spada u »*beaux-arts*«, ili tvori drugu kategoriju: »*belles-lettres*? U XIX veku i u početku XX veka nakupilo se još znatno više sumnji.

Kad je nastala *fotografija*, pojavile su se sumnje: jeste li nije umetnost? Naime, fotografija je proizvod mašine u ne manjem stepenu no što je čovekov proizvod, a umetnost je, pak, ljudska tvorevina.

Iste sumnje pobudio je kasnije film.

Već ranije predmet diskusije bilo je da li je *vrtlarstvo* umetnost? Naime — govorilo se — vrtovi svoju lepotu duguju *prirodi* ne manje nego vrtlaru; a u pojmu umetnosti leži postavka da je ona čovekova tvorevina.

Može li *industrijska arhitektura* biti umetničko delo? Govorilo se: ne može, pošto ima druge svrhe, spada u industriju, a ne u umetnosti. Slično i *plakat*: može li spadati u slikarsku umetnost imajući *trgovinski* i *masovni* karakter? Među prerafaelitima je nastalo negodovanje kad je jedan iz njihove grupe projektovao plakat za tvornicu sapuna. Na današnjem jeziku problem bi glasio: Da li »*media*«, ta masovno i komercijalno proizvođena sredstva za komunikaciju s ljudima i za uticanje na njih, treba da budu ubrojana u umetnosti?

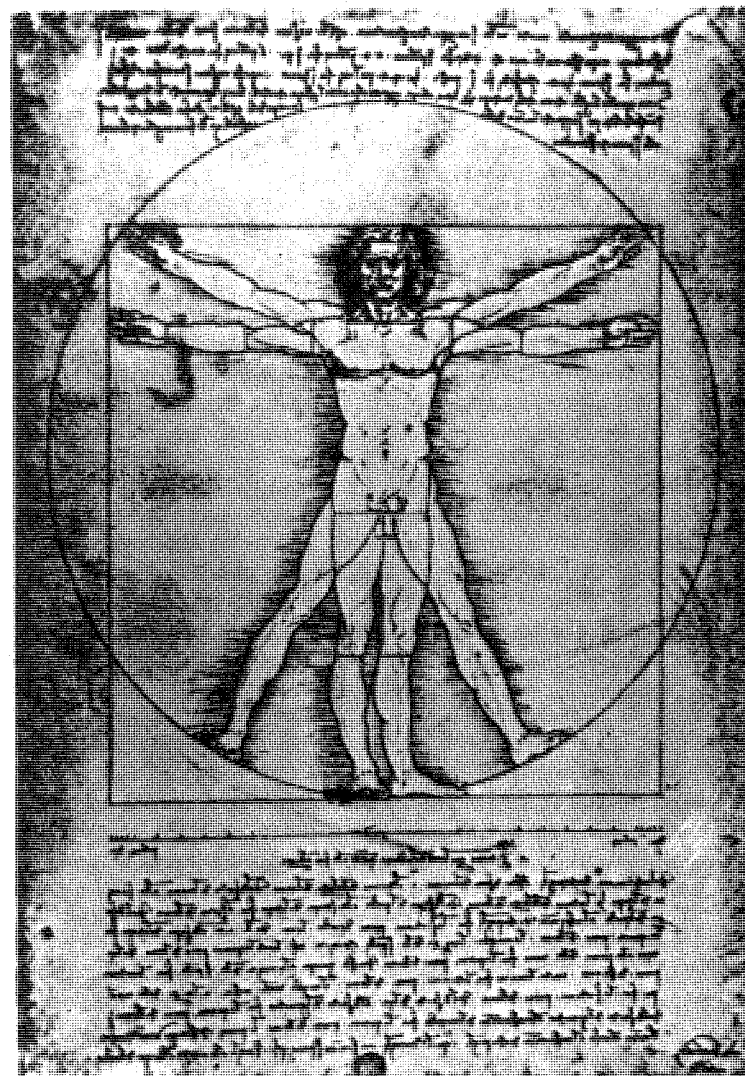
Da li je *proizvođnja nameštaja* umetnost? I to pitanje je izgledalo sporno; u tradicionalnom sistemu umetnosti ono ne figurira, pa ipak su lepi delovi nameštaja smešteni u umetničke muzeje. Slično je s keramikom, staklom, tkaninama, oružjem; slično je sa radom štampara i knjigovezaca. Protiv njihovog ubrajanja u umetnosti iznošen je u XIX veku argument da nemaju dosta intelektualnog, duhovnog elementa da bi bili umetnička dela: pošto su pre delo *ruku* nego delo misli, i pošto imaju *upotrebn* karakter — nisu umetnost, ili, ni u kom slučaju, čista umet-

nost. Stvar je bila sporna, jer su se upravo u tom stoleću Viljem Moris i »Art's Worker Guild« borili za potpuno izjednačenje zanatâ sa umetnostima, za prekid sa suprotstavljanjem čistih i upotrebnih umetnosti, s predrasudom da upotrebne stvari ne spadaju u umetnost. Svakako, u porculanskom servisu je teško pronaći onu dubinu misli kao u drami, i onu punoću izraza kao u simfoniji, no ako bi to trebalo da govori protiv pripadnosti servisa umetnosti, značilo bi da je kriterijum pripadnosti *ne samo lepo* nego, takođe, i drugi obziri, kao *misao* i *izraz*.

I još: ljudi XIX veka rado su odlazili na *farse* i *operete*, ali mnogi od njih bi protestovali kad bi neko *operete* (čak i *Ofenbahove*) hteo da smatra umetničkim delima. Isto se odnosilo i na muziku za igru (čak i *Štrausove valcere*). Zašto? Jer — govorilo se — nije dovoljno ozbiljna i idejna. Kao da o pripadnosti umetnosti odlučuje, takođe, nivo *ozbiljnosti* i *morala*.

Sve to pokazuje da, iako je pojam umetnosti izgledao ustaljen, nije, u stvari, takav bio; kriterijum pripadnosti umetnosti bio je mnogostruk i kolebljiv; u teoriji je taj kriterijum bilo lepo, ali u praksi, takođe, učešće misli i ekspresije, nivo ozbiljnosti i morala, individualni rad, nekomercijalni cilj.

Problema da li umetnost treba da bude životno, praktično korisna, u antici uopšte nije bilo, pošto je svojim pojmom umetnost obuhvatala takođe krojaštvo ili stolarstvo. Ali nije ga bilo ni kasnije; može se smatrati da je opšti pogled bio ovakav: umetnost služi lepome, milini života; no, ako je neposredno, praktično ili društveno korisna, tim bolje. To nije njen cilj, nego željena posledica. To se promenilo u XIX veku, već u prvoj njegovoj polovini; tada je nastala deviza *isključivo estetskih* ciljeva i posledica umetnosti: *l'art pour l'art*, *umetnost radi umetnosti*. Isto tako dobro, ako ne i bolje, mogla se dati deviza: lepo radi lepoga. Sociolog će objasniti zašto se pojavila baš u to vreme i zašto je prva otadžbina devize bila Francuska. Filozof Viktor Kuzen je na univerzitetskom kursu 1818. govorio: »Lepo u prirodi i umetnosti imaju vezu jedino sa samim sobom. Umetnost nije oruđe, ona ima vlastiti cilj.« Tek nešto kasnije književnik Teofil Gotje u predgovoru uz roman *Albertus* iz 1832. pita: »Čemu to služi? Služi tome da bi bilo lepo. Zar to nije dovoljno? Ulazeći u pozitivni spis, poezija postaje proza, od slobodne postaje ropkinja. U tome jeste umetnost. Ona je sloboda, preobilje, cvetanje (*efflorescence*), procvat (*épanouissement*) duše.« Dve godine kasnije, u predgovoru uz *Mademoiselle de Maupin* Gotje



Leonardo da Vinči, *Proporcije ljudskog tela*.

je pisao: »Pravo lepo je jedino ono što *ne služi ničemu*. Što god je korisno — ružno je.«

Antički pojam umetnosti bio je jasan i izrazit, ali današnjim potrebama već ne odgovara. Novovremenski pojam bliži je tim potrebama, ali nije jasan ni izrazit. Prvi pojam je već samo istorijski, a drugi, prividno aktuelan, zahteva ispravku.

Stvorila se ovakva situacija: teško je bilo ustaliti sadržinu pojma kad je njegov obim bio neustaljen, a teško je bilo obeležavati obim kad nije bilo saglasnosti u pogledu sadržine. Nije to situacija izuzetna, naročito za pojmove tako opšte i tako mnogo upotrebljavane kao što je umetnost. Njen pojam karakterisala je i karakteriše dvostruka kolebljivost:

A. Umetnost je bivala u XIX veku, pa i dalje biva, shvatana široko i liberalno, tako da ne obuhvata samo onih Bateovih sedam umetnosti nego i fotografiju, film, stolarstvo, umetnosti mehaničke, upotrebne, primenjene. Čak se može pretpostavljati da je takvo shvatanje steklo prevagu; ako je nije imalo još u XIX veku, ima je danas. *Materijalna kultura* obično nije potpuno isključivana iz umetnosti. Naime, mnogi predmeti koji u nju spadaju, stvarani pre svega radi poboljšanja ljudskog života, kao stolice za sedenje, tanjiri za jelo, puške za lov, časovnici za merenje vremena — bili su izrađivani, i dalje se izrađuju, sa intencijom da istovremeno budu umetnička dela. A neki od tih predmeta, pravljeni isključivo s mišlju o upotrebi, daju umetnički efekat ništa slabiji, a ponekad i bolji od onih koji su rađeni s mišlju o lepom.

Isto je i sa »sredstvima *masovne komunikacije*«: uvek imaju cilj drugi no što je umetnički, ali često imaju i jedan i drugi; i zaista, poznavao ih ubrajaju u umetnička dela, nekada čak u njihovu visoku kategoriju, kao što su plakati, počev od onih koje je radio Tuluz-Lotrek. Ako ih je XIX vek i ubrajao u umetnost, onda — isto kao predmete materijalne kulture — samo u »primenjenu«, koju je odlučno odvajao od »čiste«, tretirao je kao nižu vrstu, kao nepotpunu umetnost. Danas je takva predstava izišla iz upotrebe; dogodilo se, međutim, nešto drugo: jedan deo teoretičara, počev od K. Bela i S. I. Vitkjeviča, umetnost ograničava na »čistu formu«, a pri takvom ograničenju u nju ne ulaze predmeti materijalne kulture i masovne komunikacije; štaviše, van domena umetnosti nalazi se i mnogo šta iz davne »čiste« umetnosti, iz slikarstva, literature. Nema, dakle, saglasnosti u pogledu toga kakav je obim umetnosti, šta u nju spada, a šta ne spada.

B. Od početka su, sem lepoga, umetnosti postavljani i drugi zahtevi: zahtevi dubine i ideje, mudrosti i uzvišenosti doživljaja. Dionisije iz Halikarnasa zahtevao je da umetnost pobuđuje »strastvenost duše«, Plotin — da »podseća na pravo bivstvovanje«, Mikelandelo — da »otvara let prema nebu«, Novalis je mislio da je prava umetnost »vizija Boga u prirodi«, Hegel — da je »saznanje zakonâ duha«. Drugi, pak, umetnici, teoretičari, primaoci nisu postavljali takve zahteve: bilo im je dovoljno da delo raduje oči ili uši, pa da ga priznaju za umetničko. Tako je bilo u davnim vekovima, te je tako i danas; svaki čas čuju se drugi, posebni, viši zahtevi od umetnosti, drugi njeni kriterijumi, sem lepoga: da »istrže iz svakodnevnosti«, da »pomaže život«, da »daje oblik životu koji beži«. Ali ponekad se umetnošću naziva sve što se dopada i uzbuđuje, makar i nemalo u sebi uzvišenosti ili dubine, bogatstva ideja ili sposobnosti da oblikuje život. Umetnost se, prema tome, shvata dvojako. Iz svega onoga što se u jednom značenju ubraja u umetnost, samo (ako se tako može reći) polovina, naime, gornja polovina, ulazi u umetnost u drugom značenju; i samo ta gornja polovina biva priznata za pravu umetnost; čak i iz »čiste« umetnosti tada otpadaju dela manje ambiciozna, manje produhovljena, dela manjih umova i talenata. U ovom drugom shvatanju umetnost je *selekcija* umetnosti iz prvog značenja, selekcija sprovedena sa estetskog stanovišta, ali i idejnog i moralnog, sa stanovišta »duhovne hrane« koju daje. Tada je umetnošću smatrana samo ona velika, trajna, »što pobuđuje vreme«, kako piše A. Malro (*La métamorphose des dieux*, 1958), koja je nešto više no prijetnost ili rasonoda, jedino ona koja ima »transcendentni poziv«, kako veli A. Kestler (*The Act of Creation*, 1964, s. 336). Činjenica što se nekada samo viša umetnost smatra umetnošću, slično kao i činjenica što se umetnošću smatra samo čista umetnost, uzrokuje neodređenost obima toga pojma.

A ima još i drugih kolebljivosti u pojmu umetnosti: a) ona ili obuhvata literaturu ili ne obuhvata (u obrtu »umetnost i poezija«), b) biva shvatana u smislu *delâ* ili, takođe, u smislu *umenjá* njihovog stvaranja, c) ili se govori kao da postoji samo *jedna* umetnost sa mnogo ogranaka (*ars una, species mille*) ili kao da ima onoliko umetnosti koliko i varijanata, kao da je slikarstvo jedna umetnost, vajarstvo druga, muzika treća. Te formalne kolebljivosti još nedovoljno sredenog jezika ne znače ipak mnogo u poređenju sa onim dvema velikima. One najviše čine da nema

saglasnosti u pogledu *sadržine* pojma umetnosti, da traženja njene definicije ne daju zadovoljavajući rezultat.

V. Sporovi oko pojma umetnosti

Pri definisanju pojmova ugodno je koristiti se tradicionalnim propisom: utvrditi vrstu u koju definisani pojam spada, a potom njegove osobene odlike. Dakle, uopšte uzev, nema sumnje u pogledu toga šta je vrsta u koju spada umetnost: to je svesna *ljudska* delatnost, ili (u drugoj nijansi pojma) proizvod te delatnosti. Sva teškoća je u tome da se pronađe ona svojevrsna odlika ili one svojevrsne odlike koje umetnost odvajaju od ostalih čovekovih delatnosti i proizvoda.

U nasleđu preuzetom iz XVIII veka ostale su nam dve definicije: umetnost je proizvođenje lepoga i — umetnost je podražavanje.

1. *Svojevrsna odlika umetnosti jeste to da proizvodi lepo*: to je klasična definicija primenjivana od XVIII veka. U maksimalno skraćenom obliku glasi ovako: Umetnošću se naziva ona vrsta ljudske proizvodnje koja stremlji ka lepom i ostvaruje ga. U temelju ove definicije je uverenje da je lepo intencija umetnosti, njen cilj, dostignuće, načelna vrednost, odlika za raspoznavanje. Misao o vezi između umetnosti i lepoga je veoma stara: »Služenje Muzama — pisao je Platon (*Resp.* 403 c) — mora voditi do voljenja lepoga.« Dve hiljade godina kasnije L. B. Alberti (*Della Pittura*, II, s. 88) zahtevao je od slikara da se pre svega trudi da se delovi njegova dela »steknu u jedno lepo«. Iz tih sugestija izdvojila se najzad definicija umetnosti — počev od Batea zavladała je u XVIII veku, a u XIX veku je bila, u stvari, obavezujuća.

Ta definicija danas ipak pobuđuje sumnje. Između ostalog zato što »lepo« nije jednoznačan pojam. U širem značenju izražava sve što ko hoće, pre je izraz oduševljenja ili dopadanja nego što je odredba. U užem značenju, pak, svodi se na razboritost, jasnost, prozirnost oblikâ; »lepo je ono što je skladno« (*pulchrum est quod commensuratum est*), kao što je određivano u XVI veku. Takva odredba lepog odgovara klasičnoj umetnosti, no zato je sumnjivo da li odgovara gotskoj, manirističkoj, baroknoj umetnosti, znatnom delu umetnosti XX veka; nemoguće je, dakle, definisati celu umetnost.

2. *Svojevrsna odlika umetnosti je u tome što podražava stvarnost*. U prošlosti su se u toj definiciji najčešće služili ovakvom

formulom: umetnost *podražava* stvarnost. Sokrat određuje slikarstvo kao podražavanje vidljivih stvari. A dve hiljade godina kasnije Leonardo je smatrao »najdostojnijim pohvale ono slikarstvo koje pokazuje najveću saglasnost sa podražavanom stvari« (*Trattato*, frg. 411). To je za obojicu bila ipak definicija samo podražavalačke umetnosti, kao što su slikarstvo, vajarstvo, poezija. Tek sredinom XVIII veka Bate (isti onaj koji je uveo definiciju umetnost = lepo) »trudio se — kako piše — da isti princip podražavanja primeni na muziku i umetnost pokreta«; i dodaje kako se »i sâm čudio do koje mere i tim umetnostima ovaj princip odgovara«. Izvlačio je iz toga zaključak da je podražavanje prirode zajednički zadatak umetnosti; da predstavlja njihovu pravu definiciju.

»Podražavanje« je od samog početka bilo mnogoznačan izraz; ali u običnom, najrasprostranjenijem smislu ne odgovara ni arhitekturi, ni muzici, ni apstraktnom slikarstvu, već samo, sa ogradama, odgovara figurativnom slikarstvu i znatnom delu literature. Stoga ta definicija, nekad tako popularna, danas je samo istorijsko podsećanje. Pojavile su se, međutim, četiri nove (ili relativno nove) definicije.

3. *Svojevrsna odlika umetnosti jeste da stvarima daje oblik*. Umetnost oblikuje stvari ili — upotrebljavajući druge, srodne izraze — formira ih, materiji i duhu daje oblik, formu, strukturu. Takvom njenom razumevanju, u stvari, izraz je dao već Aristotel pišući da od umetničkih dela »ne treba zahtevati ništa drugo sem da imaju neki oblik« (*Ethica Nicomach.* 1105 a 27). Pa ipak, tek su neki pisci XX veka sveli tu odliku umetnosti na njenu definiciju: najranije i najdalekosežnije učinili su to Englezi i Poljaci: Bel, Fraj, S. I. Vitkjevič, koji piše da je pojam umetničkog stvaralaštva »istoznačan s konstrukcijom formi« (*Nowe formy w malarstwie*, 1919).

Ta definicija koja daje formu, oblik kao svojevrsnu osobinu umetnosti jeste najsavremenija, najviše privlači današnjeg čoveka. Najviše možda u formuli Augusta Zamojskog: »Umetnost je sve što je nastalo iz potrebe za oblikom« (*Zwrotnica*, br. 3, 1922). Pa ipak, i ta definicija nailazi na teškoće.

Nebitno je što se služi raznim terminima: forma, oblik, konstrukcija, struktura. Jer to su sinonimski termini. Definiciju, međutim, opterećuje to što su svi ovi termini — dvoznačni. Kada Vitkjevič govori o »konstrukcijama«, da je njihovo tvorenje »bilo, jeste i biće cilj umetnosti«, onda on ima na umu »otrgnute« konstrukcije. Stoga većina današnjih teoretičara lepih umetnosti

ili literature »formu« shvata šire, tako da ne obuhvata samo otrgnute forme nego i forme konkretne, ne samo konstruisane nego i reprodukovane, crpene iz realnog sveta. Vitkjevičeva definicija je nesumnjivo *previše uska*, ne obuhvata sve predmete sveopšte nazivane »umetnošću«; uostalom, Vitkjević uopšte nije nameravao da obuhvata ceo taj obim, znatan njegov deo on je isključivao, njegova namera nije bila da rekonstruiše tradicionalni pojam umetnosti, nego da stvori nov; njegova definicija nije bila izveštajna, nego regulišuća ili čak arbitrarna.

Obično, široko shvatanje forme ili konstrukcije, međutim, jeste *previše široko*. Naime, ne samo umetnik nego i inženjer, tehničar, konstruktor mašina daje materiji formu, oblik, strukturu. Ako se, dakle, umetnost definiše kao davanje forme, onda formu treba bliže odrediti; kao lepu, ili kao takvu koja deluje, estetski, ili kao regularnu, ili kao odgovarajuću, ili jaku, ili kompaktnu i tako dalje. A nije drugačije ni kad se u definiciju uvodi »oblik« ili »struktura«. Formu, oblik, strukturu ima sve što postoji, što znači da forma, oblik, struktura ne mogu činiti svojevrsnu odliku umetnosti, već to može samo neka naročita forma, naročiti oblik, struktura. Naročitu formu umetnosti neki umetnici i teoretičari vide u *čistoj* formi: takvoj koja govori sama za sebe (*intrinsic form*, kako je nazivaju Anglosaksonci), bez obzira na to šta predstavlja i čemu služi. Jer u umetnosti se upotrebljava i ceni, takođe, i takva forma koja dobro služi nekoj *svrsi*; takvu formu, zvanu *funkcionalnom*, imaju dela upotrebne umetnosti, kuće ili stolice. I treće, u umetničkim delima upotrebljava se i ceni i forma koja odgovara onome što *predstavlja*: takva forma, zvana *predstavljачkom* (*representational, extrinsic*), svojstvena je delima podražavalačke umetnosti, portretima ili predmetima. U umetnosti istupaju forme, kako čiste tako i funkcionalne i predstavljачke: ali ni funkcionalne ni predstavljачke forme nisu »čiste« forme.

Otuda zaključak: Ako umetnost treba da definiše forma, onda ne svaka forma; ali to ne mora po svaku cenu biti čista forma. Znači, definicija: »svojevrsna odlika umetnosti jeste forma« — *previše je uska*. Naime, formu ima ne samo umetničko delo nego i mašina; a umetnička dela imaju formu ne samo čistu nego i funkcionalnu, i podražavalačku.

4. *Svojevrsna odlika umetnosti jeste ekspresija*. Po toj definiciji osobena odlika umetnosti bila bi u stavu onoga koji delo stvara, u *umetnikovom* stavu. To je definicija relativno nova, pre XIX veka pojavljivala se samo izuzetno. Većina ranijih teoretičara,

govoreći o umetnosti, nije spominjala ekspresiju, a neki, kao F. Patrici u XVI veku (*Della poetica*, 1586, s. 91), čak su poricali da je ona uopšte odlika poezije (*«Espressione non è propria del poeta»*). Promena je počela u XVIII veku: kod Kondijaka, Dideroa, potom kod romantičara. Odnos prema ekspresiji potpuno se promenio u XX veku. Klasični branioci takvog shvatanja umetnosti postali su Kroče, njegovi učenici i pristalice; to su filozofi i psiholozi umetnosti, ali i umetnici, među kojima apstraktni, kao Kandinski. Pa ipak, to je shvatanje *previše usko*, jer ekspresivnost jeste odlika nekih umetničkih struja i delâ, ali ne svih; u nju se neće uklopiti konstruktivistička umetnost.

5. *Svojevrsna odlika umetnosti jeste da izaziva estetske doživljaje*. Ta definicija vidi osobenu odliku umetnosti u njenom delovanju na *primaoca*. Dakle, ne u samim delima. I pored toga pomeranja (tipičnog za XIX i XX vek), to je definicija slična onoj koja je svojevrsnu odliku umetnosti videla u lepom. Moguće ju je formulisati i ovako: Svojevrsna odlika umetnosti jeste — da izaziva doživljaj lepoga.

Teškoće ove definicije slične su teškoćama definicije o lepome. Termin »estetski doživljaj« nije mnogo jednoznačniji i izrazitiji od termina »lepo«. Ta je definicija *previše široka*, jer estetske doživljaje ne izazivaju samo umetnička dela; bilo bi potrebno ograničenje, na primer — da osobena odlika umetnosti nije samo to što izaziva estetski doživljaj nego i da joj je *svrha* njegovo izazivanje; a to je sumnjivo. S druge strane: to je, takođe, *previše uska* definicija. I to je uglavnom u XIX veku stvorilo opoziciju protiv nje. Umetnost možemo određivati preko njenog delovanja, ali to delovanje nije isključivo estetsko. Ako govorimo da nešto deluje estetski, imamo na umu da izaziva oduševljenje ili ganutost; a delovanje nekih umetničkih dela, naročito dela našeg stoleća, ima drugačiji karakter. To je upravo uzrokovalo stvaranje još jedne definicije. Naime:

6. *Svojevrsna odlika umetnosti je da izaziva potres*. I ta definicija umetnosti poziva se na njeno delovanje na *primaoca*, ali — shvata ga drugačije nego prethodna definicija. Nastala je kasnije od drugih, ona je tipična definicija našeg vremena. Mnogo danas ima likovnih umetnika, pisaca, muzičara za koje zadatak i dostignuće umetnosti nije u izazivanju estetskih doživljaja, nego — *doživljaja jakih*, potresa, »šoka«. Uspelo je, po njima, delo koje potresa. Drugim rečima: zadatak umetnosti nije ekspresija, nego — *impresija* u prirodnom značenju te reči, odnosno — utisak, jak utisak, jak *udarac* u *primaoca*. Bergson je (*Les données*

immédiates, 1889, s. 12) izrazio to, valjda, ranije od drugih, pišući već tada: »Umetnost utiskuje osećanja u nas, više nego što ih izražava.« (*L'art vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer.*) Ako je u saglasnosti s prethodnom definicijom trebalo da izaziva doživljaje u rasponu od ushita do ganutosti, onda u saglasnosti sa ovom umetnost izaziva doživljaje u rasponu od ganutosti do potresa. Takva definicija odgovara umetnosti avangardnih umetnika. Ali zato ne odgovara drugoj umetnosti, a naročito ne onoj koju nazivamo klasičnom; kao definicija celine umetnosti takođe je preuska.

Šest definicija jedne iste pojave — jeste mnogo. A još svaka od njih šest ima varijante, svoje razvijene ili sužene vidove. Njihov primer bila bi definicija koja potiče od E. Kasirera, a razvila ju je S. Langer, koja umetnost određuje kao stvaranje *formi* — ali samo simboličnih formi.

A pored ovih fundamentalnih šest definicija, njihovih varijanata i kombinacija, moglo bi se misliti i o drugima⁵. Na primer, o definiciji koja se oslanja na pojam *savršenstva*. Pri tom bismo se mogli pozvati čak na pisce ranijih vekova, na Volfovu školu, na Didroa. Bila bi to ipak previše široka definicija: jer savršena mogu da budu takođe naučna dostignuća i društvena uređenja. I bila bi takođe preuska: savršena su možda samo malobrojna, najistaknutija umetnička dela. Štaviše: kako utvrditi njihovu savršenost? Kakva može da bude njena mera?

Postoje još i druge mogućnosti definicija: »*Svojevrсна odlika umetnosti je stvaralaštvo*«; to bi ipak bila previše široka definicija, jer stvaralaštvo postoji ne samo u umetnosti, nego i u nauci, tehnici, društvenoj organizaciji. Ili: »*Svojevrсна odlika umetnosti jeste njeno proizvođenje bez pravilâ*«; (bila bi to definicija izuzetna po tome što bi bila u suprotnosti sa antičkom definicijom umetnosti). Ta bi definicija opet bila preuska. Slično i ovakva definicija: »*Svojevrсна odlika umetnosti jeste proizvođenje ne-realnih stvari*« ili — kako se govorilo još u antici — »stvaranje iluzija«.

Druga je stvar što nijedna od isticanih definicija nije bez osnova; naročito onih šest temeljnih definicija. Naime, svaka od njih može da se poziva na *neka* umetnička dela, manje ili više brojna, na neke tipove i pravce u umetnosti. Ali stvar je u tome što nijedna od njih ne odgovara svima, a to je za definiciju neop-

⁵ Earl of Listowel, *A Critical History of Modern Aesthetics*, 1930; R. Odebrecht, *Ästhetik der Gegenwart*, 1932; G. Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine*, 1960.

hodno; nijedna ne obuhvata ceo obim predmeta nazvanih »umetnošću«. Sve su te definicije preuske.

Pokazuje se osobeno stanje stvari: služimo se izrazom »umetnost« sa smislom, on nam omogućava da se međusobno sporazumevamo, imamo pojam umetnosti — a nismo kadri da ga odredimo. Pa ipak, to ne može da pobuđuje naše čuđenje: klasa predmetâ koji spadaju u »umetnost« je, naime, ne samo široka nego i nemonolitna. Toliko nemonolitna da starija vremena — sve do renesanse — tu klasu uopšte nisu ni formirala; tek je novo vreme povezalo manje klase — literaturu i plastiku, čiste i primenjene umetnosti — i nastojalo da taj široki pojam umetnosti definiše. Napori su nailazili na teškoće. I pored pokušaja stvaranja definicije, sredinom XX veka pojavilo se mišljenje da je definicija umetnosti ne samo teška nego uopšte nemoguća.

VI. Odustajanje od definicije

U to vreme pojavio se i naišao na odjek pogled opštije prirode: da među nazivima kojima se služimo ima takvih koji se ne pokoravaju definisanju; upotrebljavaju se, naime, na rasplinut, neodređen način, i predmeti koje ti izrazi označavaju nemaju zajedničkih odlika. Imaju samo »porodičnu sličnost«, kako je govorio L. Vitgenštajn. Pojmovi te vrste nazvani su »otvorenima«. U njih su odmah ubrojani osnovni pojmovi estetike: pojmovi lepog, estetske vrednosti, kao i umetnosti. Pobornik za proglašenje pojma umetnosti kao »otvorenog« pojma postao je američki estetičar M. Vejc. On piše (*The Role of Theory in Aesthetics*, 1957): »Nemoguće je dati konačne i zadovoljavajuće osobine umetnosti — zato je njena teorija logički nemoguća, a ne samo faktički teška.« Umetnost je stvaralaštvo, »umetnici uvek mogu da stvore stvari kakvih nije bilo, stoga uslovi umetnosti ne mogu biti iscrpno navedeni«. Takođe, »osnovno tvrđenje da umetnost može biti obuhvaćena realnom ili bilo kako pravilnom definicijom — jeste lažno tvrđenje«.

Vejcova argumentacija, ako je ispravna, ne pogađa samo umetnosti nego i druge oblasti: nauku i tehniku. U njihovom razvitku, naime, takođe postoji stvaralaštvo. Ako teškoće koje Vejc iznosi onemogućavaju definiciju »umetnosti«, one onda onemogućavaju i definiciju »mašine«. A pošto nastaju nove vrste bilja i životinja — znači da bi pojam »biljke« i »životinje« takođe morao da bude otvoren. I zaista, Vejc priznaje da zatvoreni poj-

movi postoje jedino u logici i matematici. Ako, dakle, definicija umetnosti gine, onda gine u elementarnoj katastrofi koja guta ogromnu većinu definicija.

Veje smatra da nam definicija umetnosti nije odista potrebna, jer i bez nje možemo da se sporazumemo kad govorimo o umetnosti. To je istina — ukoliko je reč o svakodnevnim razgovorima; za stroža istraživanja, međutim, nedostatak definicija sigurno nije koristan. A to navodi na upornost, na traženje definicije na drugom putu, čim su dosadašnja traženja omanula.

S tezom da je »tradicionalna estetika zasnovana na greški« dve godine kasnije (1958) istupio je takođe V. E. Kenik (*Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?*): greška estetike je baš u tome što je pokušavala da umetnost definiše. Moguće je, kako piše, definisati »nož«, jer nož ima određenu funkciju, a umetnost takvu funkciju nema. Nema »opštih pravila, standarda, kriterijuma, kanona ili zakona koji bi se mogli primenjivati na sva umetnička dela«. »Nema odlike koja bi bila zajednička za sva umetnička dela«, nije dobro »Šekspira i Eshila meriti istom merom«. Sve je to pravilno; ali — nemogućnost definicije ne dolazi otuda.

Mnogostranost onoga što nazivamo umetnošću jeste činjenica. U raznim vremenima, zemljama, strujama, stilovima umetnička dela ne samo što imaju različite forme nego i obavljaju razne funkcije, izraz su različitih tendencija i deluju na različite načine. Kako piše engleski filozof S. Hempšajr (*Logic and Appreciation*, 1967), nije tačno da su tobože sva umetnička dela u svim vremenima i za sve ljude zadovoljavala iste potrebe i interesovanja. Pa ipak, konsekvencija te mnogostranosti nije odustajanje od definicije, nego — traženje druge definicije.

Moguće je koristiti se Vitgenštajnovim poređenjem pojma s porodicom, ali pre u drugoj verziji u kojoj će poređenje biti tačnije. Naime: u sastav svake porodice ulazi *mnogo* porodica, jedne od strane oca, druge od strane majke. U davnijim vremenima onaj koji je hteo da stupi u viteški red bio je dužan da navede (kako je glasila formula) »porodice koje ulaze u sastav njegove porodice«. Elem, čini se da sličnu obavezu ima onaj koji hoće da definiše pojam kao što je pojam umetnosti. U sastav takvog pojma ulazi *izvesna količina porodica*; definicija zahteva imenovanje tih mnogih porodica što ulaze u sastav jedne. U tom slučaju — mnogih porodica koje ulaze u sastav umetnosti.

Iz gornjih izvoda proizlaze tri opšta zaključka, jedan za prošlost pojma umetnosti, drugi za njegovu sadašnjost, treći za

budućnost. Što se tiče evropske prošlosti, ona istinski sadrži samo istoriju *naziva* »umetnost«, a ne i istoriju pojma, jer trajao je samo naziv, a pojam se menjao; doduše, postepeno, ali potpuno: u ranijim vekovima tome istom nazivu »umetnost« odgovarao je drugačiji pojam nego u kasnijima. Što se sadašnjosti tiče, ona je pod nazivom umetnost formirala pojam koji je uzaludno pokušavati da se odredi. A šta ostaje za budućnost? Umetnost, naravno, može određivati kako ko hoće. Može se reći: »Umetnost je konstruisanje čistih formi«, tako je učinio S. I. Vitkjevič. Ili: »Umetnost je ogleđanje stvarnosti«, tako su činili i čine mnogi. Ili: »Umetnost je ekspresija«, tako ju je određivao Kroče. Sve su to odredbe naročite vrste: ne reprodukuju pojam kojim se služi većina, nego ustanovljuju druge pojmove, kakve dati autor želi da primi. To su odredbe »regulišuće« i bar delimično »arbitrarne«. Pod istim nazivom — umetnost — one stvaraju njene nove pojmove, sa drugačijom sadržinom i drugačijim obimom. Takav postupak može biti koristan ako se ne dá razmrsiti pojam umetnosti kakav upotrebljava tadašnja većina: ali, dok je to moguće, bolje je isprobavati drugi put. Takav put je, čini se, uzimanje u obzir mnogih porodica koje ulaze u porodicu umetnosti.

VII. Alternativna definicija

Predmeti koje ubrajamo u umetnost, koji ulaze u njen pojam, imaju različite funkcije: predstavljaju stvari kakve postoje, ali i konstruišu takve kakvih nema. I ne samo što konstruišu i predstavljaju spoljne stvari nego takođe izražavaju unutrašnji život. I ne samo što izražavaju umetnikov unutrašnji život nego pokreću i unutrašnji život primaoca. Pokrećući primaoca, ne samo što mu pružaju zadovoljstvo nego ga i uzbuđuju, udaraju u njega, potresaju ga, obogaćuju, produbljuju njegov život. Sve su to neosporne funkcije umetnosti; nijedna od njih ne može se poreći.

Ali, takođe, ni na jednu od tih funkcija nije moguće umetnost redukovati. Definicija umetnosti kao reprodukovanja stvari obuhvata samo deo umetnosti, ne celu umetnost. Isto tako njena definicija kao konstrukcije ili definicija kao ekspresije. Nijedna od tih definicija nije potpuna rekonstrukcija značenja kakvo u našem govoru ima izraz »umetnost«; svaka od njih imenuje samo jednu porodicu koja ulazi u sastav umetnosti, a zaobilazi druge. Stoga su sve te definicije nepravilne.

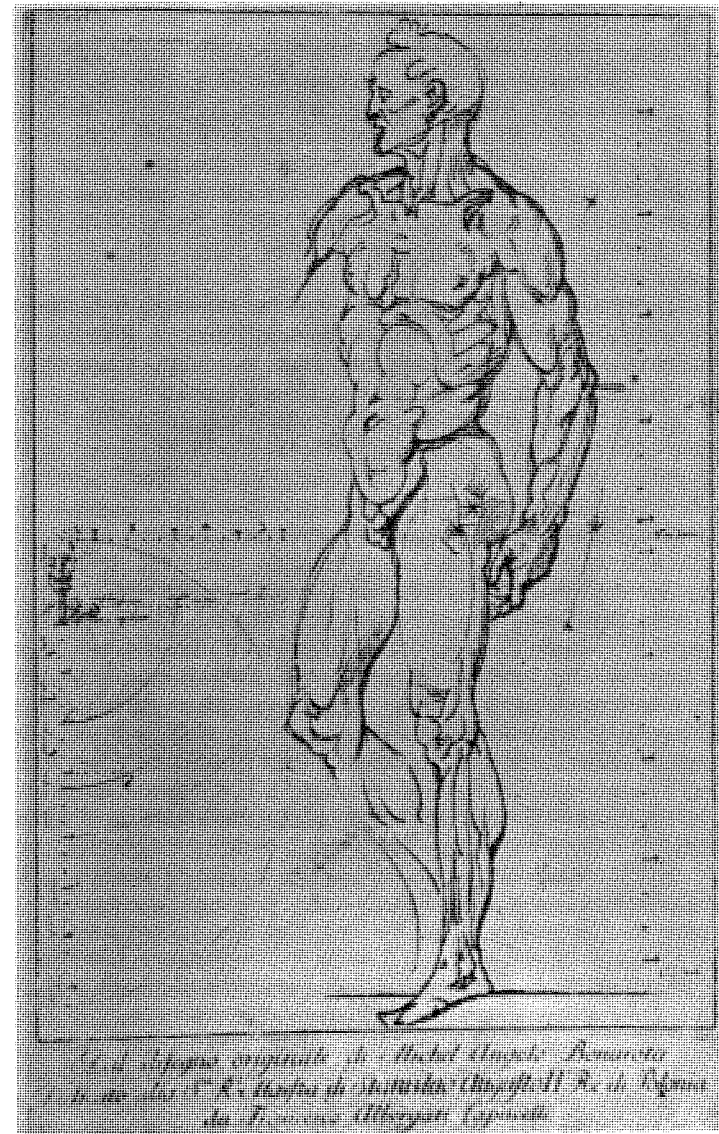
Treba se pozvati na još jedno opštije stanje stvari: eto, čovekove delatnosti su uopšte mnogostrane — jedne se obavljaju zbog jednih *uzroka*, druge sa nekim *ciljevima* — on igra *zato* što želi, a gradi dom *zato* da bi imao sklonište. Umetnošću se, pak, bavi kako zbog nekih uzrokâ (na primer, iz osećanja potrebe za oblikom) tako i sa izvesnim ciljevima. To je jedan od izvora teškoća vezanih za pojam umetnosti. Štaviše, umetnost se upražnjava zbog *raznih* uzroka i sa *raznim* ciljevima. Ciljevi proizvođača mogu biti drugačiji od primaočevih ciljeva. Slična dela mogu se stvarati sa različitim ciljevima, a razna dela radi sličnih ciljeva. Početak definisanja umetnosti je lak, jer je sigurno da je umetnost delatnost *čoveka*, a ne proizvod prirode. I da je delatnost *svesna*, a ne refleks ili stvar slučaja; neće ipak biti umetničko delo šara kakvu dobijamo bacanjem spužve na zid, da upotrebim Leonardov primer. Odvajanje umetnosti od prirode je lako.

Teško je, međutim, odeliti umetnost od *drugih* ljudskih delatnosti, teško je utvrditi kakve odlike pripadaju samo umetnosti, a ne pripadaju drugim vidovima kulture. Upotrebivši tradicionalnu formulu, reći ćemo da u definisanju umetnosti *genus* ne podleže sumnji, no zato je teško utvrditi kakva je *differentia specifica* umetnosti. Umetnička dela, sonet i zgrada, ukrasna komoda i sonata, toliko se međusobno razlikuju da se može sumnjati hoće li se naći crte koje su svima njima zajedničke. I zaista, teoretičari odavno traže te crte ne toliko u samim umetničkim delima koliko u *odnosu* umetnosti prema stvarnosti, u njenoj *intenciji* ili njenom *delovanju* na ljude. Pa ipak, ni te tačke gledišta *nisu* otkrile takvu osobinu koja bi se uvek pojavljivala u umetnosti, a ne bi je bilo ni u kakvoj drugoj čovekovojoj delatnosti.

S tačke gledišta *intencija* umetnosti: jedna umetnička dela nastala su iz potrebe da se fiksira *stvarnost*, ali druga su nastala iz potrebe za *oblikom*, a neka, opet, iz potrebe za *ekspresijom*.

S tačke gledišta delovanja umetnosti na ljude: mnoga umetnička dela bude posebne estetske doživljaje čija je osnovna komponenta osećanje dopadanja ili *ushita*; ali druga deluju drugačije: izvor su *uzbuđenja* ili izazivaju jak udar, *potres*, a to je nešto drugo no dopadanje ili ushit.

S tačke gledišta *odnosa* umetnosti prema stvarnosti: znatan deo umetnosti *podražava* konkretnu stvarnost; ako ne verno, ono bar slobodno; ali drugi njen deo *proizvodi* apstraktne oblike.



Mikelandelo Buonaroti, Akt sa proporcijama.

Jedna umetnička dela čine trajnim ono što jeste, druga konstruišu ono čega nije bilo.

S tačke gledišta *vrednosti* umetnosti: mnoga umetnička dela karakterizuje *lepota*; ali druga dela karakterišu ljupkost, suptilnost, uzvišenost ili još neke druge estetske vrednosti. A te je vrednosti — kako je nedavno podvukao M. Berdski (*Aesthetic Experience Regained*, 1969) — nemoguće nabrojati.

Zaključak: kako god određivali umetnost — svejedno da li se pozivamo na njenu intenciju, njen odnos prema stvarnosti, njeno delovanje, njene vrednosti — uvek ćemo završiti na *alternativi*, na formuli: »ili—ili«.

Određujući umetnost putem *intencije*, moramo reći da je njena intencija potreba da se fiksira stvarnost, ili potreba za oblikom ili potreba za ekspresijom. Biće to, dakle, alternativna definicija. Ali to još nije sve. Čak i takva alternativna definicija neće još biti pravilna: jer ne ubrajamo u umetnost sve što je nastalo iz potrebe za stvarnošću, oblikom, ili ekspresijom; ubrajamo samo ono što je kadro da pobudi oduševljenje, ganutost ili potres. Definicija umetničkog dela, dakle, mora da vodi računa ne samo o intenciji nego i o delatnosti.

Analogno će biti i ako nastojimo da umetnost definišemo preko njenog *delovanja*: biće to alternativna definicija, jer u umetničke proizvode ubrajamo one koji ili ushićuju, ili pobuđuju ganutost ili potres. A ni to još neće biti pravilna definicija: jer delo koje ushićuje, pobuđuje ganutost ili pobuđuje potres ubrajamo u umetnost samo utoliko ukoliko je nastalo iz potrebe za oblikom ili iz potrebe za ekspresijom.

Zaključak: Definicija umetnosti mora da uzima u obzir kako njenu nameru tako i njeno delovanje; a i namera i delovanje mogu biti ovakvi ili onakvi. Biće to, dakle, definicija ne samo alternativna nego dvostruko alternativna. Imaće, manje-više, ovakav oblik: Umetnost je podražavanje stvari ili konstruisanje formi, ili izražavanje doživljaja — ako je proizvod toga podražavanja, konstruisanja, izražavanja kadar da ushićuje, da pobuđuje ganutost ili potres.

Definicija *umetničkog dela* imaće samo delimično drugačiji oblik: Umetničko delo je podražavanje stvari ili konstrukcija formi, ili izražavanje doživljaja, no ipak samo takvo podražavanje, takva konstrukcija, takav izraz koji su kadri da ushićuju, ili da pobuđuju ganutost ili da potresaju.

Tako danas izgleda stanje duge i složene istorije pojma umetnosti.

VIII. Definicija i teorije

Ako je na taj način zatvoren problem definicije umetnosti, ostaje otvoren problem njenih teorija. To znači: ako smo uspeli da izdvojimo pojavu umetnosti, ostaje još drugi zadatak — da je objasnimo. Ako je umetnost podražavanje, konstrukcija i ekspresija, zašto onda i radi čega obavljamo te delatnosti, zašto i radi čega podražavamo stvari, konstruišemo forme, izražavamo doživljaje? Kakvi su izvori i cilj tih delatnosti?

Na ta, vekovima poznata pitanja postoje relativno jednostavni odgovori, naročito tri. Jedan — da su podražavanje, konstruisanje, ekspresija čovekov *prirodni nagon* i potreba. Stoga nemaju potrebe da se legitimišu drugim uzrokom i svrhom. Podražavamo, konstruišemo, dajemo izraz doživljajima jer tako hoćemo; suvišno je dalje pitati i tražiti objašnjenja.

Drugi odgovor kazuje da te delatnosti imaju cilj i da je to cilj potpuno jednostavan: podražavamo, konstruišemo, iskazujemo se jer nam to čini prijetnost, i zato proizvodimo predmete koji se ljudima dopadaju i njima, takođe, čine *prijatnost*. Ne može se, niti je potrebno davati drugačije objašnjenje sem ovoga hedonističkog.

Treći odgovor je priznanje *neznanja*. To je skeptičan odgovor. Setivši se Kvintilijanovih reči da se »naučnici razumeju u teoriju umetnosti, a neuki u uživanje kakvo ona daje« (*Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem, Inst. or. II. 17.42*), skeptik će reći: Teoriju umetnosti nismo pronašli i moramo se snaći bez nje, dovoljno nam je što u umetnosti nalazimo zadovoljstvo. Dugi vekovi zadovoljavali su se tim odgovorima, jednim, drugim ili trećim. Pa ipak, svaki čas su se pojavljivale nove teorije umetnosti: da je ona služenje Bogu; račun savesti; kritika društva; projektovanje novoga sveta. Naročito se naše vreme nije zadovoljavalo tim prostim teorijama. Nije rodilo veliku teoriju koja bi stekla opšte priznanje; nijednu, takođe, nije detaljnije obradilo. Pre je dalo razne najave teorija; neka ovde budu spomenute bar četiri od njih.

Jedna govori kako umetnost služi tome da bi našla, prepoznala, opisala, učvrstila naše doživljaje, *unutrašnju stvarnost*. Stanislav Vitkjevič je ovako pisao sinu (pismo od 21. I 1905): »Pri slikanju teži samo apsolutnom davanju one slike koju imaš na umu. Slikarstvo je *pokazivanje sebi i drugima* slike koja se *u nama stvara*.« To je teorija slična »teoriji ekspresije«, ali seže

dublje — umetnost nije izražavanje koliko je saznavanje unutrašnjeg života.

Druga zahvata umetnost kao reprodukovanje onoga što je u svetu *večno*. Stanislav Pšibiševski je pisao (*Confiteor*, u »Žyciu«, III, 1899): »Umetnost je reprodukovanje onog što je večno, nezavisno od svih promena i slučajnosti, nezavisno i od vremena, i od prostora, znači — reprodukovanje suštinskog, tj. *duše*, života duše u svim njenim manifestacijama.«

Treća najava teorije: Umetnost je način hvatanja onoga što je inače neuhvatljivo, što prekoračuje ljudsko iskustvo. Veliki vajar August Zamojski govorio je: »Umetnost je *prikazivanje stvari nepodređenih našim čulima*« (*L'art est la figuration des choses non soumises à nos sens*). Umetnost po takvom shvatanju jeste nastojanje da se prekinu granice našeg običnog života. Napor da pronade, prepozna, uhvati stvari čije postojanje mislima naslućujemo, a koje drugačije ne umemo da uhvatimo.

Četvrta najava teorije: »Umetnost je *samovolja genijak*«, kako je govorio Adolf Los, izvrsni arhitekt i duboki mislilac (*Ornament und Erziehung*, 1910). Ta samovolja kadra je da nađe ono što običan čovek ne nalazi. I može »da vodi ljude dalje i dalje, i sve više i više«. To je smisao umetnosti, a ne, pak, to da proizvodi stvari koje se dopadaju, čine prijatnost, slabe okolinu. O ukrasu i prijatnosti neka brine zanat.

IX. Sadašnjost

Ovi podaci o pojmu i teoriji umetnosti primenjuju se do nedavne prošlosti, međutim nisu dovoljni da se odredi sadašnjost. U tom smislu nastale su promene toliko velike da su obuhvatile čak i sam pojam, definiciju umetnosti.

A. Da bi se shvatila sadašnjost umetnosti, dobro je posegnuti u umetnost XIX veka. Imala je odlike dijametralno različite od današnje: pre svega programsku učtivost, odnosno podređivanje ukusu većine, i s tim povezanu konvencionalnost, dok je sadašnja umetnost programski opozicionarna. Sve ih deli: konvencionalna umetnost trudila se da proizvodi stvari koje su pre lepe nego nove; sadašnja — obrnuto. I, takođe: ranija je htela primaće pre da raduje nego da ih potresa; i u tom pogledu stav sadašnje umetnosti je suprotan. Nova umetnost izrasla je iz stare na putu protivljenja. Nazivajući odred buntovnih umetnika »avangardom«

i predstavljajući stvar uprošćeno, može se reći da se promena izvršila u tri etape: etapa proklete — vojujuće — i pobedničke avangarde.

Prva etapa još pripada XIX veku, vremenu kad je vladala konvencionalna umetnost; tada su se ipak našli pojedini pisci i nezavisni pisci i umetnici koji nisu vodili računa o javnom mnenju, provocirajući ga, pisci i umetnici danas slavni, a u ono vreme »prokleti« (*maudits*). Među piscima takvi su bili Po (rođen još 1804), Bodler, Lotreamon, Rembo. U poslednjoj trećini stoleća opozicionari su postali ne samo mnogobrojni nego i udruženi; u to vreme formirale su se škole simbolista i impresionista. Pa ipak, avangarda nije imala šireg priznanja i uticaja. U XX veku, međutim, opozicionarnost je postala pojava sve manje osporavana, sve više je sticala divljenje, postajala sve uglednija. Tada su nastale velike avangardne grupacije, kao nadrealizam i futurizam, specijalno među likovnim umetnicima kubizam, apstrakcija, ekspresionizam, i još druge grupacije u literaturi i muzici. Ta avangarda je brzo dovela do toga da je u umetnosti sloboda postala ne samo dopustiva nego čak zahtevana; došao je kraj uestezanju umetnikâ.

Posle prvog, a naročito posle drugog svetskog rata avangarda je već slavila pobedu. Avangardni umetnici koji lome konvencije postali su traženi, posebno cenjeni, slavni, visoko plaćeni.

Konzervativni umetnici, odgurnuti na odbrambene pozicije, spasavali su se oponašanjem avangarde. Otada se računa samo ona. Ako ćemo modernizmom nazivati borbenu avangardu, može se reći da je posle ratova počelo razdoblje postmodernizma. Avangarde, u stvari, već nema, pošto postoji samo avangarda.

B. Avangarda je pobedila zahvaljujući darovitosti umetnikâ, ali i razlici kojoj je dugovala svoju atraktivnost. Razlika je, takođe, postala njen program: neka bude drugačije no što je bilo. Razlika je avangardu uzdigla na vrh i samo ona može na vrhu da je održi. Bila je drugačija od konvencionalne umetnosti, sada mora biti drugačija od same sebe, mora neprestano da bude nova. U pobedničkoj avangardi promene formi su stalne, gotovo svakogodišnje; promene formi, programâ, koncepcijâ, devizâ, teorijâ, nazivâ, pojmovâ brže su no što su bile ikada u prošlosti, iako nema ideja u onakvoj skali kao što su bili kubizam ili nadrealizam. Francuski teoretičar A. Mol (*Science de l'art*, III, s. 23) napisao je: »Umetnost pobune postala je profesija« (*L'art de revolte est devenu profession*). Možda bi bilo još pravilnije reći

da je u umetnosti pobuna postala profesija (*en art la revolte est devenu profession*). A francuski slikar Dibife kaže (*Prospectus*, I, 25): »Umetnost je u svojoj suštini novost. Takođe i pogledi na umetnost moraju da budu novost. Jedino ustrojstvo korisno za umetnost jeste permanentna revolucija.«

Odlika avangarde je ne samo novost nego i krajnost. Broj krajnjih rešenja je ipak ograničen. Međutim, povezivanje tih dveju krajnosti — ka novosti i ka krajnosti — dalo je promenama vid prebacivanja s kraja na kraj, dalo je polarizacije, odstupanja i vraćanja na granične pozicije. Uzroci toga bili su još dublji: današnji umetnik ima protivrečne namere — hoće da bude svoj, i istovremeno da proizvodi sredstva masovne komunikacije, spada u tehničku eru, a istovremeno bi hteo da »lovi tajnu« u nepoznatom svetu.

Kakve su, dakle, odlike pobedničke avangarde? Deluje li konstrukcija ili ekspresija? I jedno i drugo. Svaki čas je krajnje konstrukcijska i krajnje ekspresivna. I takođe: Je li ona umetnost pravila ili temperamenta? I jedno i drugo, u jednom krilu teži ka pravilima, u drugom se pokorava temperamentima. Hoće da bude tehnika ili metafizika? I jedno i drugo, zavisno od godišta stvaralaca i od sredine. Na smenu je tretirana kao zanimanje, a onda ponovo odjekne parola da je »svako umetnik«, i da je »umetnost na ulici«.

Bilo je poviše nastojanja da se umetnost našeg vremena odredi. Poznate su mi, između ostalih, odredbe H. Zedlmajra (*Verlust der Mitte*, 1961, naročito s. 114): odlikuje je naklonost prema nižim funkcijama života (*Zug nach unten*), ka formama primitivnim, formama apсурdnim, formama neorganskim, desakralizacija, autonomija čoveka iznad koga nema viših sila. Odredbe tačne, ali polovične. Primenjuju se do polovine današnje umetnosti, ali druga njena polovina ima dijametralno različite težnje: metafizičke, sakralne. Ako metafiziku ne preuzima od filozofa, to je zato što sama hoće da je izrazi slikama, statuama, zvucima. »Po mome uverenju« — piše avangardni slikar Ben Nikolson — slikarstvo je u svojoj suštini isto što i religiozni doživljaj.« Drugi umetnik, Kiriko, svoje slikarstvo određuje kao »*pittura metafisica*«.

C. Promene kakve su se izvršile u formama umetnosti ne spadaju u principu u naša razmatranja, ali su ipak zabeležene, jer su uticale na teoriju umetnosti, i čak na sâm njen pojam.

Taj pojam koji se ustalio posle dve hiljade godina razvitka imao je, između ostalih, ovakve osobine. Prvo, implicirao je da je

umetnost deo *kulture*. Drugo, da umetnost nastaje zahvaljujući *umenju*. Treće, da zahvaljujući originalnim osobinama čini kao neku *odvojenju* provinciju u svetu. Četvrto, da stremlje k tome da *dâ život umetničkim delima*; u delima leži njen smisao, zbog njih je cenjena; naziv »umetnost« daje se umetnikovim delima, a ne njegovom *umenju*.

Tim donedavna bez diskusije prihvatanim tezama o umetnosti suprotstavljaju se neki umetnici i teoretičari našeg vremena, pa čak i cele grupe.

1. Pojavila se koncepcija da *kultura* šteti umetnosti. Krajnji zastupnik te koncepcije jeste Ž. Dibife, »profesionalni opozicionar i neprijatelj kulture«; on tvrdi da kultura davi sve, a naročito umetnike. Zato je on protivnik evropske tradicije, protivnik Grka, lepog u umetnosti, protivnik njene racionalnosti, književnog jezika.

2. U prastarom grčkom pojmu umetnost je bila *umenje*, a umetnik profesionalac koji to *umenje* poseduje. I pored svih promena kakve je dvohiljadugodišnja istorija unela u pojam umetnosti, taj motiv je u njemu ostao: umetnost je *umenje* proizvođenja lepih ili dirljivih stvari. Međutim, u današnjoj pobedničkoj avangardi pojavila se opozicija protiv toga. Deviza »kraj umetnosti« (*L'art est mort*) znači pre svega: kraj znalacke, profesionalne umetnosti. Može je upražnjavati ko god i kako god hoće. »Umetnost je na ulici«, pesnik može da bude svako, kao što je nekad govorio Lotreamon. Ili kasnije H. Arp: »Sve je umetnost.« U poslednje vreme, pak, poljski pisac M. Porempski tvrdi (*Ikonosfera*, 1972): »Umetničko delo postaje sve što je kadro da na sebe privuče pažnju.«

3. Uverenje da umetnost predstavlja *odeljenu* provinciju u našem svetu dovelo je čak do teorije da je treba izolovati, da tek tada njena dela pravilno deluju; tome služe okviri slika, postolja kipova, zavese u pozorištu. Sad je, pak, nastala suprotna teorija: umetnost valjano deluje kad je *utopljena u stvarnost*. Američki vajar Robert Moris tvrdi da razmeštanje kamenja, kopanje zemlje, rečju, »zemljani radovi« (*earthworks*) koji oblikuju naš svet, koji menjaju prirodu — jesu najsavršeniji vid umetnosti. Po njemu umetnik je u suštini fizički radnik, a slikar, čak i najizvrsniji, ne čini ništa drugo sem što prenosi boje iz tube na platno; superioran pojam u odnosu prema umetniku jeste nosač (H. Rosenberg, *The Definition of Art*, 1970, s. 246). Ta tendencija ka naturalizaciji umetnosti danas je sporedna, pa ipak istupa ne samo u vizuelnim umetnostima: analogna pojava u muzici

je takozvani »plastični zvuk«, a u umetnosti reči — »konkretna poezija«.

Tri navedene teze su paradoksalne i rušilačke: pa ipak, manje su nove no što bi moglo izgledati. Zar XVIII vek nije protestovao (Rusoovim perom) protiv kulture, zar nije obožavao diletante, zar nije stvarao engleske vrtove. Jedino što su te ideje danas neuporedivo radikalnije. Tri gornje teze tiču se načina uspešnog bavljenja umetnošću, dok u sâm njen pojam udara tek četvrta teza.

4. Umetnost u tradicionalnom značenju je ne samo stvaranje nego i njegov *proizvod*: knjiga, statua, slika, zgrada ili muzičko delo. Nadrealisti, međutim, tvrde da im je stalo isključivo do *stvaralaštva*, da je važno jedino ono, a ne proizvod koji on stvara. Dibile ne poriče proizvode umetnosti, no smatra ipak da je njihov život kratak, deluju samo dotle dok su novi i dok pobuđuju divljenje. Američki umetnik (Džon Dibets) kaže da mu »nije stalo do izrade predmetâ« (*I am not interested in making objects*). Drugi, pak (R. Moris) veli kako nije potrebno da umetničko delo bude izrađeno, dovoljan je njegov projekt, dovoljna je namera; umetničko delo možemo doživljavati i ocenjivati »po čuvenju« (*apprehiate through hearsay*). Francuz A. Mol piše: »Više nema umetničkih delâ, postoje samo umetničke situacije« (*Il n'y a plus d'oeuvres d'art, il y a des situations artistiques*). Takođe, drugi francuski teoretičar, Ž. Lejmari, tvrdi: »Računa se samo stvaralačka funkcija umetnosti, a ne umetnički proizvodi, kojima smo krajnje prezasićeni« (*Ce qui compte c'est la fonction créatrice de l'art [...] non les produits artistiques dont nous sommes maintenant saturés*), u: »Rencontres Internationales de Genève«, 1967). Umetnost bez umetničkog dela — to je promena ne samo teorije nego same *definicije*; najveća novost u razdoblju žednom novosti.

U oblasti umetnosti naše vreme sklono je uglavnom protivljenjima. Ono je protiv muzeja — nisu oni namena umetnosti. Protiv estetike — ona uopštava pojedinačna iskustva, a iz uopštavanja se rađaju dogme. Protiv diferencijacije umetničkih rodova — ona je potpuno nebitna. Protiv forme — ona je petrifikacija živog stvaralaštva. Protiv društvenog tretiranja umetnosti — njime ona prestaje da biva lična stvar, razgovor stvaraoca sa svemirom. Protiv primalaca umetničkog dela, gledalaca i slušalaca — nisu potrebni. Protiv koncepcije autorstva — u *hepeningu* autorstvo je izgubilo smisao. Protiv samih umetničkih delâ — ti proizvodi stvaralaštva suvišni su i mi smo njima prezasićeni. Protiv same

institucije umetnosti. Čak i protiv naziva »umetnost«. Dibile (*Prospectus*, I, 214) piše: »Naziv 'umetnost' ne podnosim, više bih voleo da ga nema.« S nazivom bi, pak, nestalo pojma, a »gde se gubi pojam, tamo i sama stvar umire.«

Više od pre pola veka, godine 1919, Stanislav Ignaci Vitkjevič je predviđao (*Nowe formy w malarstwie*, deo IV) kraj umetnosti. Čak je smatrao da je »proces raspada već počeo«. Davao je dva uzroka te pojave. Jedan je činjenica što je čovečanstvo izgubilo »metafizički nemir«, koji je pravi izvor umetnosti. Drugi je — činjenica što u svetu postoji ograničena količina stimulansâ i njihovih kombinacija, te se jednom moraju iscrpiti, tim pre što, privikavajući se na njih, čovek sve slabije reaguje, dok sasvim ne prestane da reaguje. »Nikakva sila« — pisao je Vitkjevič — »nije u stanju da taj proces zaustavi.« A i bez umetnosti »srećno čovečanstvo će sasvim lepo moći da prođe«. I »neće nastati ništa drugo u tome pravcu«.

Sigurno ne misle svi teoretičari našeg vremena tako kao Vitkjevič; pa ipak, poveliki njihov broj stremlji ka likvidaciji umetnosti. Smatraju da je bila *prolazni* vid života i ljudskih delatnosti. Vele, neka se raspline u životu i njegovom ritmu.

Umetnost je po svojoj prirodi oblast slobode, može da ima razne vidove. Nekada je to lapidarno formulisao Fridrih Šiler u pismu Kerneru (*Briefe*, III, 99): »Umetnost je ono što samo ustanovljava svoje pravilo« (*Kunst ist was selbst die Regel giebt*). To je ipak sloboda u određenom obimu; konstruisanja formi, reprodukovanja stvari, izražavanja doživljajâ — ukoliko su realizovani u nekom delu. Sâm projekt bez realizacije nije umetnost. Niti je to, takođe, sve ono »što je kadro da na sebe privuče pažnju«. Ako bismo to nazvali umetnošću, sačuvali bismo izraz, ali ne i pojam.

Da umetnost može prestati da bude malanje uljanim bojama na platnu i uramljivanje slika u zlatne okvire — sasvim je sigurno. Ali može trajati u drugim oblicima. Štaviše: umetnost postoji ne samo tamo gde postoji njen naziv, gde je izgrađen njen pojam i gotova teorija. Ništa od toga nije postojalo u pećinama Laskoa, a ipak su tamo stvorena umetnička dela. Makar, u skladu s mislima nekih avangardnih dela, i nestala koncepcija i institucija umetnosti, može se ipak pretpostaviti da ljudi neće prestati da pevaju i da iz drveta izrezuju figure, da podražavaju ono što vide, da konstruišu forme i da znacima izražavaju svoja osećanja.

Da li je umetnost izgubila stare funkcije, a naročito podražavalačku funkciju: imala ju je nekada, no da li je to otišlo u

»sistemom«. Kao sistem određivao ju je takođe Hrisip (po predaji Seksta Empirika), kao i Zenon iz Kitiona (po Olimpiodoru), dakle, oba inicijatora stoicizma.

Ono, dakle, što su antički ljudi nazivali »umetnošću« nije odgovaralo onome što mi danas njome nazivamo, nego pre onome što mi nazivamo umenjem, veštinom, tehnikom. Obim pojma umetnosti bio je tada širi, jer je obuhvatao ne samo umenje slikara i vajara nego i stolara ili tkača: primenjivan je podjednako na njihovo umenje, obuhvatao je i *zanate*. Štaviše, obuhvatao je i *nauke*, geometriju ili gramatiku, u kojima je takođe bio viđen sistem tačnih metoda, pravila postupanja, i one su uključene u umetnosti zajedno s vajarstvom ili tkačkim zanatom. Tek je kasnije Ciceron iz okvira umetnosti izdvojio one koje ne proizvode stvari, nego ih samo obuhvataju duhom, *animo cerunt*, ili one koje mi ne zovemo umetnostima, već — naukama.

Pod nazivom klasifikacije umetnosti antički ljudi su, dakle, činili nešto *drugo* nego mi: klasifikovali su ne samo »lepe umetnosti« nego sva *umenja* (zajedno sa zanatima i naukama). Bio je to prostoran obim koji je trebalo srediti putem potklasifikovanja. I zaista, od ranih vekova pojavile su se u Grčkoj klasifikacije umetnosti. Prvu su smislili atinski sofisti. Potom su se Platon, Aristotel i helenistički mislioci, filozofi, naučnici, publicisti poduhvatali istog zadatka i rešavali ga na razne načine.

1. *Sofisti* su razlikovali dve kategorije umetnosti: one koje su upražnjavane s obzirom na njihovu *korisnost*, i one koje su stvarale *prijatnost* (Isokrates, *Panegiricus*, 40, kao i: Anonim, *Hermogenis de statibus* u: H. Rabe, *Prolegomenon Sylloge*, s. 321). Drugim rečima, delili su umetnosti na one koje su životna neophodnost i one koje su u životu prijatan dodatak. Ta klasifikacija stekla je priznanje i prihvaćena je među Grcima. U doba helenizma povremeno se pojavljivala u razvijenijem vidu. Naime, Plutarh je korisnim i prijatnim dodao još i treću kategoriju umetnosti: onih koje su kultivisane zbog svoga *savršenstva*. Savršene umetnosti video je, ipak, ne među lepim umetnostima, nego među naukama; naime, savršenim umetnostima smatrao je matematiku i astronomiju. Nauke tada ne samo što su bile ubrajane u umetnosti nego su smatrane najsavršenijim umetnostima.

2. *Platon* je svoju klasifikaciju zasnovao na činjenici što razne umetnosti imaju različit odnos prema stvarnim stvarima: jedne ih proizvode, kao što čini arhitektura, druge ih, pak, podražavaju, kao slikarstvo (*Resp.*, 601 D; *Sophista*, 219 A; takođe:

Diog. Laertios, III-100). To suprotstavljanje *produktivnih* i *reproduktivnih* (ili podražavalačkih) umetnosti postalo je u antici popularno, i nije izgubilo popularnost ni u novom dobu.

U drugoj klasifikaciji Platon je umetnosti koje proizvode *realne stvari* suprotstavio onima što proizvode samo *slike stvari*, fikcije. Arhitektura spada u prvu kategoriju umetnosti, slikarstvo u drugu. Ta klasifikacija je, uostalom, za Platona bila identična s prethodnom: jer podražavanja su u njihovim očima bila ne stvari, nego samo slike stvari.

Aristotelova klasifikacija umetnosti malo se razlikovala od Platonove: on je ipak našao drugu dovtljivu formulu: naime, podelio je umetnosti na one koje *dopunjavaju* prirodu i one koje je *podražavaju* (*Physica*, 199 a 15).

3. Klasifikacija umetnosti koja je u antici bila najšire upotrebljavana imala je podelu na *slobodne* i *proste* umetnosti. Smislili su je Grci, iako je više poznata u latinskoj terminologiji, koja je suprotstavljala *artes liberales* i *artes vulgares*. Više od drugih klasifikacija ova je bila uslovljena društvenim odnosima što su vladali u Grčkoj: njen osnov bila je činjenica da jedne umetnosti zahtevaju fizički napor, od koga su druge umetnosti slobodne, a ta je činjenica antičkim ljudima izgledala neobično važnom: odvajala je vredne umetnosti od manje vrednih. Tu se glasilo grčko aristokratsko uređenje i njihova nenaklonjenost fizičkom radu, povlašćenost duhovnih delatnosti. Slobodnim umetnostima (nazivali su ih i »oslobođenim«) smatrali su duhovne umetnosti, a prostim — one koje zahtevaju rad ruku, ruktovorne. Duhovne, odnosno slobodne umetnosti smatrali su ne samo grupom različitom nego i savršenijom. Treba pri tom pamti da su u slobodne, ili najcenjenije umetnosti Grci ubrajali geometriju i astronomiju, koje po našem shvatanju uopšte nisu umetnosti, nego nauke.

Teško je ukazati na inicijatora te klasifikacije; znamo jedino imena kasnijih mislilaca koji su je priznali, formulisali, proglasili, ali je nisu izmislili. Galen, slavni lekar iz II veka (*Protrepticus*, 14), bio je između znanih nam pisaca onaj koji je tu klasifikaciju najsavršenije preneo (upor. Cicero, *De officiis*, I 42, 150). U kasnije vreme Grci su slobodne umetnosti nazivali takođe *encikličkima* (*Scholia* Dionisiju Tračaninu, Bekker, II 654). Taj izraz, koji je imao manje-više isti smisao kao i moderni izraz »enciklopedijski«, etimološki je značio »onaj koji tvori krug«, i označavao je krug umetnosti čije poznavanje obavezuje kulturnog, obrazovanog čoveka.

Neki antički naučnici su slobodnim i uslužnim umetnostima dodavali i dalje grupe umetnosti. Na primer, Seneka (*Epist.* 88, 21) navodi umetnosti koje poučavaju (*pueriles*) i one koje zabavljaju (*ludicrae*). Čineći to, povezao je, u stvari, dve različite klasifikacije: Galenovu i sofisticku. Njegova na taj način doseguta klasifikacija bila je kompletnija, ali lišena jedinstva, jer je bila lišena monolitnog »*fundamentum divisionis*«.

4. Druga antička klasifikacija poznata nam je zahvaljujući Kvintilijanu (*Inst. orat.* II 18. 1). Taj rimski retor iz I veka (inspirisan Aristotelovom mišlju) delio je umetnosti na tri grupe. Prva je obuhvatala one umetnosti koje jedino istražuju: nazivao ih je *teorijskim*, a kao njihov primer naveo je astronomiju. Druga grupa obuhvatala je umetnosti koje su počivale na delanju (*actus*), ali nisu ostavljale proizvode delanja: Kvintilijan ih je nazivao *praktičnim*, i kao primer davao je ples. U treću, pak, grupu spadale su umetnosti koje proizvode stvari, ostavljajući iza sebe proizvode koji traju, iako se umetnikovo delanje već završilo: nazivao ih je *poietičnim*, što je na grčkom značilo isto što i proizvodne; kao primer služilo mu je slikarstvo.

Ta klasifikacija imala je i varijante. Dionisije Tračanin (*Scholia*, II 670), pisac helenističke ere, dodao je još jednu vrstu, naime *apotelestičnih* umetnosti, čiji je naziv označavao umetnosti »svršene« ili »dovedene do kraja«; u krajnosti je to bio samo drugi naziv za poietične umetnosti. Gramatik Lucije Tarej uveo je, pak, odeljak *organskih* umetnosti, znači takvih koje se služe oruđima — »*organon*« je bio grčki izraz za oruđa (*Scholia* Dionisiju Tračaninu, II. 652). I Lucije Tarej je na taj način samo razradio klasifikaciju, ali na račun njene monolitnosti.

5. Ciceron se služio nekolikim klasifikacijama, koje su se pretežno izvodile iz grčke tradicije, ali je primenjivao i takvu koja, iako se nadovezivala na podelu umetnosti na slobodne (savršenije) i proste, izgleda da je relativno njegova originalna ideja. Uzimajući za osnov klasifikacije značaj umetnosti, delio ih je na *najveće* (*artes maximae*), *srednje* (*medioces*) i *manje* (*minores*). U najveće je ubrajao političke i vojne umetnosti, u srednje — čisto duhovne umetnosti, znači nauke, ali takođe poeziju i govorništvo, a u treću grupu sve ostale umetnosti: slikarstvo, vajarstvo, muziku, scensku umetnost, atletiku. Lepe umetnosti, dakle, držao je za *artes minores* (*De off.* I 42). Mnogo važnija, koja je pogađala u suštinu stvari, korisna i pri podeli »lepih« umetnosti, bila je druga Ciceronova podela (*De or.* III

7. 26) naime, na »*tobože neme*« (*quasi mutae*) i na umetnosti reči (*in oratione et in lingua*).

6. Na kraju antičke ere Plotin se još jednom poduhvatio zadatka da klasifikuje umetnosti. I sproveo je klasifikaciju (*Enn.* V 9. 11) dosta kompletno, odvajajući pet vrsta umetnosti: 1) Umetnosti koje izrađuju fizičke predmete, u koje spada arhitektura, 2) umetnosti koje saraduju s prirodom, kao medicina ili ratarstvo, 3) umetnosti koje prirodu podražavaju, kao što čini slikarstvo, 4) umetnosti koje ulepšavaju i ukrašavaju ljudska delanja, kao retorika i politika, 5) umetnosti čisto duhovne, kao geometrija. Ta klasifikacija, kojoj na izgled nedostaje jedan *principium divisionis*, imala je, odnosno, upravljala se *stepenom produhovljenja* umetnosti; počinjala je od čisto materijalne umetnosti (kakvom je smatrala arhitekturu), a završava se čisto duhovnom geometrijom. Svrha joj je bila ne samo klasifikacija nego i *hijerarhijski* sistem umetnosti. (Druga Plotinova podela nalazi se u *Enn.* IV 4. 31).

Iznesimo sažeto prethodni pregled starih klasifikacija: Grčko-rimska starina poznavala je najmanje sedam klasifikacija umetnosti, od kojih je, uz to, većina istupala u raznim varijantama. Svaka od njih imala je drugi osnov. 1) Klasifikacija sofistâ bila je sprovedena na osnovu *svrhe* umetnosti; 2) Platonova i Aristotelova — na osnovu *odnosa* umetnosti prema stvarnosti; 3) Galenova — na osnovu *fizičkog napora* koji su umetnosti zahtevale; 4) Kvintilijanova — na osnovu *proizvodâ* dobijenih putem umetnosti; 5) jedna Ciceronova klasifikacija — na osnovu *vrednosti umetnosti*; 6) druga njegova klasifikacija — na osnovu *udela jezika*; 7) Plotinova — na osnovu *stepena* njihove *produhovljenosti*.

Sve su to bile podele ljudskih umenja i sposobnosti u najširem obimu, a ne specijalno podele lepih umetnosti. Drugo je pitanje što su obuhvatale i lepe umetnosti. No zato nijedna od tih podela *nije izdvojila lepe umetnosti*, nijedna nije umetnosti podelila na lepe umetnosti i zanate. Bilo je drugačije: *lepe umetnosti*, ne čineći zasebnu grupu, bile su rasute među različite, krajnje *različite* podeoke umetnosti.

Naime: 1) u klasifikaciji sofistâ arhitektura je bila ubrojana u korisne umetnosti, a slikarstvo u njihovu suprotnost: među umetnosti upražnjavane radi prijatnosti. 2) Platon i Aristotel držali su arhitekturu za proizvodnu umetnost, a slikarstvo, naprotiv, za reproduktivnu. 3) Oslobođene (encikličke) umetnosti obuhvatale su muziku i retoriku, a nisu obuhvatale arhitekturu i

slikarstvo. 4) U Kvintilijanovoj klasifikaciji ples i muzika spadali su u »praktične« umetnosti, a arhitektura i slikarstvo — u »poietične« (apotelestične). 5) Ciceron nijednu od lepih umetnosti nije smatrao višom umetnošću, samo poeziju i govornišvo smatrao je srednjim umetnostima, dok je sve druge lepe umetnosti držao za *artes minores*. 6) U Plotinovoj klasifikaciji lepe umetnosti takođe su bile razbijene; naime, jedne su spadale u prvu, druge u treću grupu.

Prema tome: antika nikad nije uzela u obzir mogućnost da bi lepe umetnosti, različito od zanatâ, mogle činiti zasebnu grupu umetnosti. Svakako, postoji izvesna sličnost između našeg pojma lepih umetnosti i antičkih pojmova slobodnih umetnosti i umetnosti koje služe prijatnosti, umetnosti »podražavajućih«, umetnosti »poietičnih«; svi ti antički pojmovi bili su ipak širi od pojma lepih umetnosti. Neke od slobodnih umetnosti, neke od onih koje stvaraju prijatnost, neke od proizvodnih bile su suštinski (u našem značenju) lepe umetnosti; neke, ali — ne sve. Ni sloboda, ni zabava, ni podražavanje, ni reproduktivnost nisu bili osobine koje bi mogle definisati umetnosti u modernom (užem) značenju reči. Istoričar je sklon pretpostavljanju da su antički ljudi uzeli u obzir sve razborite mogućnosti klasifikovanja umetnosti — izuzev jedne: na lepe umetnosti i zanate.

II. Podela slobodnih i mehaničkih umetnosti (srednji vek)

Srednji vek je nasledio antički pojam umetnosti i služio se njime, dajući mu ipak novu formulu. Moguće ju je naći u Tome iz Akvina (*Summa Theol.* I-a II-ae q. 57 a ad 1): on piše da je umetnost »tačan raspored razuma« (*recta ordinatio rationis*), ili takav raspored koji omogućava da se nađu prava sredstva za postizanje postavljenog cilja. Kraće: umetnost je pravilan pojam o stvarima koje treba da budu proizvedene (*recta ratio factibilium*).

Zajedno sa starim pojmom umetnosti srednji vek je zadržao i njenu staru klasifikaciju. U prvom planu ostala je podela umetnosti na slobodne i proste, ili na duhovne i one koje zahtevaju rad ruku. Samo prve, one slobodne, smatrane su pravim umetnostima: *ars* pez prideva značilo je isto što i *ars liberalis*. Isidor je pisao (*Differentiae*) da je umetnost *po prirodi* svojoj slobodna, a prostim umetnostima je davao drugi naziv, »*artificium*« (*artificium gestu et manibus constat*). Pa ipak, ne-slobodne umetnosti budile su u

srednjem veku veće zanimanje nego u antici, bile su cenjenije, i više im nije davan prezrivi naziv »prostih« umetnosti, nego su ih zvali »mehaničkima«.

Srednji vek je izvršio detaljnu podelu umetnosti, kakve u antici nije bilo; podelu kako slobodnih tako i mehaničkih umetnosti. Te podele imale su izgled popisa ili nabiranja. Podela i *pregled slobodnih umetnosti* formirali su se rano — i svi su ih prihvatili. Ta podela je imala praktičnu, vaspitnu podlogu; odgovarala je školskom programu; slobodnih umetnosti bilo je sedam, i bile su podeljene na dva dela: deo (triju) humanističkih umetnosti, *artes rationales* ili *sermonicales*, i deo (četiriju) prirodnih realnih umetnosti, *artes reales*. Racionalne su nazvane »trivijalnim«, pošto ih je bilo tri, a realne — »kvadrivijalnim«, jer ih je bilo četiri. Racionalne umetnosti bile su gramatika, retorika i dijalektika, a realne — aritmetika, geometrija, astronomija i muzika. Bile su to same nauke, a ne umetnosti u modernom značenju. Ako se muzika našla u tom registru, bilo je to u smislu muzikologije ili akustike, poznavanja harmonijskih odnosa među zvucima.

Podele i registri mehaničkih umetnosti pojavili su se kasnije, tek u XII veku. Spominjano ih je sedam, svakako po uzoru na slobodne umetnosti i radi simetrije s njima. Znamo dva registra iz dvanaestog veka. Jedan (razmotren već u prethodnoj glavi) bio je delo Radulfa de Kampo Lunga, zvanoga Ardens ili Vatreni¹; obuhvatao je *ars victuaria*, *lanificaria*, *architectura*, *medicina*, *ars suffragatoria*, *negociatoria* i *militaria*; to znači da su mehaničke umetnosti bile podeljene na one koje služe odevanju ljudi, koje im daju sklonište, daju im transportna sredstva, leče bolesti, rukovode razmenom dobara, brane od neprijatelja; bile su, dakle, podeljene po svrsi kojoj služe.

Drugi spisak nalazi se u *Didascalicomu* Huga od sv. Viktora (*Didascalicon*, II 9); tu su mehaničke umetnosti bile podeljene na *lanificium* (umetnost izrade odeće), *armatura* (koja dostavlja sklonište i radna oruđa), *agricultura*, *venatio* (ili lovstvo). Ta Hugova podela naišla je na odobrenje; isto je tako u XIII veku mehaničke umetnosti delio sv. Bonaventura; takođe i Robert Kilvarbi (izuzev, ipak, teatrike). Ista podela nalazi se i u krakovskom rukopisu *Quaestiones super Isagogen secundum Benedictum Hesse* (s tim što je u njemu *armatura* zastupljena vojnom umetnošću).

¹ M. Grabmann, *Geschichte der scholastischen Methode*, 1909, I, s. 254.

Te spiskove od sedam umetnosti treba smatrati podelama mehaničkih umetnosti. One su bile individualne pomisli (na sedam umetnosti samo su dve zajedničke sa spiskovima Radulfa i Huga), no i pored toga imaju dosta sličnosti da bi posvedočile kako je srednji vek shvatio mehaničke umetnosti. Čudnovato je u tim podelama što nisu kompletne (na primer, kod Radulfa nedostaje pomorska umetnost, a kod Huga vojna), što znači da one nisu klasifikacije *sensu stricto*, nego — izbor iz njih. Naime, izbor sedam najvažnijih mehaničkih umetnosti. Ni u kom slučaju, pak, one nisu predstavljale klasifikaciju »lepih« umetnosti. U Radulfovom spisku samo bi arhitektura mogla biti ubrojana među te umetnosti, a u Hugovom spisku dve: armatura i teatrika, prva zato što je obuhvatala arhitekturu, a druga — jer je obuhvatala pozorišne predstave.

Nameće se pitanje zašto u srednjovekovnim registrima nema umetnosti koje mi smatramo najautentičnijim, kao što su poezija, ili slikarstvo i vajarstvo; nema ih ni među slobodnim, ni među mehaničkim umetnostima. Odgovor je: poezije nema jer je srednji vek video u njoj vrstu filozofije ili prorokovanja, molitve ili ispovesti, a ne umetnosti. A zašto se slikarstvo i vajarstvo ne pominju među umetnostima? Među slobodnima zato što su rad ruku. Ali zašto ih nema među mehaničkim? Jer, morali su biti smatrani umetnostima samim tim što su to umenja koja se služe propisima. Tako, nema ih među sedam mehaničkih umetnosti zato što je ovih sedam predstavljalo samo izbor najvažnijih umetnosti. Izbor između mehaničkih umetnosti bio je obavljan s tačke gledišta njihovog praktičnog značenja, a on u slikarstvu i vajarstvu nije bio veliki, te su morali da ustupe mesto umetnostima koje služe davanju skloništa i odevanja, ishrane i spasa u bolesti. To je uzrokovalo ono izuzetno stanje stvari da umetnosti koje naše vreme smatra umetnošću u najstrožem značenju reči nisu bile čak ni spominjane u srednjovekovnim registrima.

III. Traženje nove podele (renesansa)

A. Renesansa je takođe zadržala klasični pojam umetnosti. Fičino je određuje kao pravilo proizvodnje: »Ars est efficiendorum operum regula.« Kasniji renesansni pisci, kako filozof Rami tako i leksikograf Goklenijus, doslovno su ponavljali definiciju koju je nekad formulisao Galen: »Ars est systema praeceptorum.« Zajedno s pojmom održala se i stara klasifikacija.

Benedeto Varki, koji se detaljnije od drugih renesansnih humanista i naučnika bavio klasifikacijom umetnosti (u raspravi *Della maggioranza dell' arti*, 1546), delio ih je slično kao grčki sofisti na one što služe koristi i na one što služe prijatnosti; ali delio ih je, takođe, i kao Galen, na slobodne i proste; kao Seneka, na *ludicarae, giocose* i *puerili*; kao Platon, na one što se služe uzorima prirode i one što se njima ne služe; i, takođe, slično Ciceronu, delio je umetnosti na osnovne (*architettonide*) i podređene (*subalternate*). Sve antičke umetnosti su, znači, ostale i dalje aktuelne; i zasad samo one.

Mnoštvo klasičnih podela održalo se dugo. *Lexicon Philosophorum* R. Goklenijusa, iz 1607. godine, delio je umetnost na »glavne«, kao što je arhitektura, i »pomoćne«, kao slikarstvo; na »proizvodne«, kao vajarstvo, i »instrumentalne« (*organicae*), koje proizvodnim umetnostima služe kao oruđa: delio ih je, takođe, na slobodne i mehaničke, no ipak je i jedne i druge nazivao i određivao nešto drugačije. Naime, jedne je nazivao »čistima«, a druge »rukotvornima«; prve teže istini i znanju, druge — proizvodnju korisnih stvari. Sve je, dakle, bilo po starom. XVII vek ne samo što je zadržao stare podele umetnosti nego ih je čak, na pravi barokni način, umnožio. J. H. Alsted je u svojoj mnogotomnoj *Enciklopediji*, iz 1630. godine, uneo čak 17 podela umetnosti. Među njima bila je podela na umne (*mentales*) i manuelne (*manuale*, ili, po grčkom, *chirurgicae*). Drugi su umetnosti delili na lakše i teže. Na dodajuće (kao apotekarstvo) i oduzimajuće (kao kupalaštvo). Na drevne (kao ratarstvo) i nove (kao stamparstvo). Na neophodne (kao pastirstvo) i suvišne (kao gluma). Na poštene (kao slikarstvo) i nepoštene (kao podvođenje). I bilo je još desetak drugih podela. Ako ih ovde spominjemo, to nije zbog njihovih vrлина, nego kao *signa temporis*. A nije potrebno još naglašavati da je umetnost ovde uzimana veoma široko, da nipošto nije ograničavana na lepe ili čak slobodne umetnosti.

B. Vekovi renesanse i baroka, od XV do XVII veka, znameniti su u istoriji klasifikacije umetnosti po nečem drugom: naime, stoga što su stekli *svest* o tome da među umetnostima *largo sensu*, takve umetnosti kao što su slikarstvo, vajarstvo, poezija, muzika — zauzimaju naročito mesto i da treba da budu izdvojene u klasifikaciji. Tome osećanju, međutim, pomenuti vekovi nisu umeli da daju određeniji izraz: pokušaja izdvajanja

pojedinih umetnosti, umetnosti *sensu strictiori*, bilo je mnogo, ali nijedan se ipak nije pokazao uspešnim.

Danas, kada su lepe umetnosti odavno izdvojene, i čak se smatraju jedinim pravim umetnostima, pokušaj objašnjenja zašto se pojavilo osećanje njihove posebnosti — izgleda nam suviše. Bez obzira na to ipak se mogu dati uzroci društvene prirode: promenila se društvena pozicija arhitekture, slikarstva, vajarstva, a takođe i muzike i poezije, promenila se toliko mnogo da je njihovo izdvajanje postalo potpuno prirodno.

Da bi ipak bile odeljene kao zasebna grupa umetnosti, valjalo je ustaliti šta ih međusobno vezuje i šta ih odvaja od drugih umetnosti, nauka i zanata. U tom pogledu dugo nije bilo saglasnosti; bile su iskazivane (kao što smo već govorili) razne ideje, ali nisu nailazile na odjek, nisu postale mišljenje većine. Već se jedan od ranih humanista (Maneti) trudio da ove naročite umetnosti, koje su uživale osobito priznanje a imale su malu korisnost, izdvoji kao *artes ingenuae*, što je značilo: duhovne, ali i inventivne umetnosti. Njegov predlog ipak nije prihvaćen. Isto se tako nije učvrstila misao drugog humanista, L. Vale (*Elegantiae linguae Latinae*, 1548, praef.) da ove umetnosti, »najbliže oslobođenima« (on je tu spominjao slikarstvo, vajarstvo i arhitekturu), teže ka »otmenosti stvari«, *ad rerum elegantiam spectantes*. Nisu prihvaćene ni propozicije pisaca *Cinquecenta* da se ove umetnosti odvoje od običnih mehaničkih umetnosti kao »plemenite« (Đ. P. Kaprijano) ili kao »uspomenske« (L. Kastelvetro). Nisu primljeni ni predlozi doba baroka i manirizma da se ove umetnosti odvoje kao »slikovne« (Menestrije), ili »prenosne« (E. Tezauro). Nisu, takođe, prihvaćeni pokušaji s početka doba prosvete da ih izdvoje kao »prijatne« (izm. ost. Đ. B. Viko). Učvrstila se tek ona klasifikacija koja je posebnost ovih umetnosti videla u lepom.

Na prelomu XVI i XVII veka nastala je nova, velika, uticajna klasifikacija umenja, delo Fransisa Bekona. Bila je već veoma bliska izdvajanju lepih umetnosti; naime, kad je izdvajala (*De dignitate et augmentis scientiarum*, II 1) posebnu grupu umenja, naime ona koja se ne oslanjaju na razum (kao nauke) niti na pamćenje (kao istorija), nego na maštu. Bio je to zaista osnov da se ova grupa umetnosti odeli od nauka i zanata. Ipak, u oblast mašte Bekon je ubrojao isključivo poeziju, u njoj jedinju video je tvorevinu ljudske fantazije. Muzika ili slikarstvo bili su za njega nešto potpuno drugo, naime, bile su to *artes voluptuariae*, koje su služile prijatnosti, jedna — ušiju, druga — očiju, smatrao ih je

praktičnim umenjima i ubrajao ih u istu grupu u koju je ubrajao i medicinu i kozmetiku (*De dignitate*, IV, 2. kao i: *Advancement of Learning*, ed. 1950, s. 109). Dovoljno je da dugo nije dolazilo do takve podele umetnosti da bi se u jednoj grupi našle one koje nazivamo lepima, i da u njoj ostanu.

IV. Podela umetnosti na lepe i mehaničke (prosvetećenost)

Takva podela izvršena je tek u vreme prosvetećenosti. Tada se, takođe, ustalio naziv »lepih« umetnosti. Slučajno se pojavio nešto ranije; u XVI veku upotrebio ga je već Frančesko da Olanda (na portugalskom: *boas artes*); u XVII veku već je postao bliži, našao se krajem veka u naslovu knjige čija je tema bila poezija i plastične umetnosti: *Cabinet des beaux arts* Šarla Peroa, iz 1690. godine. Bila je to ipak samo najava. Tek oko sredine XVIII veka Šarl Bate je celu grupu ovih umetnosti nabrojao i jasno je odelio od drugih umetnosti. Podelio je umetnosti na lepe i mehaničke. Njegova knjiga se pojavila 1747. godine pod naslovom *Les beaux arts réduits à un seul principe*.

A. Grupa lepih umetnosti² koju je izdvojio Bate sastojala se od njih pet: muzike, poezije, slikarstva, vajarstva i plesa (tačnije: umetnosti pokreta, *l'art du geste*). Posebnost ovih umetnosti autor je video u tome što je njihov zadatak da se dopadaju; ali, takođe, i u tome što podražavaju prirodu. Veliki obim umetnosti (po tradicionalnom shvatanju) podelio je, dakle, na umetnosti lepe, čiji je smisao postojanja prijatnost koju one pričinjavaju, i na mehaničke umetnosti, čiji smisao postojanja jeste korisnost. A njima je dodao i treću, kao nekakvu posrednu grupu umetnosti koje karakteriše kako prijatnost, tako i korisnost; u tu grupu ubrajao je samo dve umetnosti: arhitekturu i govorništvo. Princip podele umetnosti nije bio nov: deljenje umetnosti na one koje služe prijatnosti i koristi, na podražavalačke i proizvodne, kao i na reproduktivne i produktivne sezalo je čak do antičke Grčke. Novost je uneo naziv »lepe« umetnosti. I još više, povezivanje u jednu grupu umetnosti koje se u mnogo čemu razlikuju, kao što su likovne umetnosti, umetnost reči i muzika.

Bila je to ipak relativna novost, jer je srodnost slikarstva i vajarstva bila odavno poznata, još od renesanse ih je obuhvatao

² P. O. Kristeller, *The Modern System of the Arts*, u: »Journal of the History of Ideas«, XII, 4, 1951 kao i XIII, 1, 1952.

zajednički naziv *arti del disegno*. Slikarstvo i vajarstvo Varki je nazivao »jednom umetnošću«: *una arte sola*. Zbliženju poezije i slikarstva doprineo je u to vreme tako popularan Horacijev izraz *ut pictura poësis*. Najmanje je očekivano bilo zblizenje tih umetnosti i muzike, iako je u antici muzika bila povezivana s poezijom. Potpuno je prirodno što se u tom spisku našlo govorništvo. U tadašnjem sistemu pod tim nazivom je istupala cela prozna slovesnost: »proza ili govorništvo, jer ih smatram za jedno isto«, pisao je Bate.

B. Bateova podela brzo je prihvaćena. Već dve godine posle objavljivanja njegove knjige pojavio se njen (slobodan) engleski prevod, koji je u podnaslovu navodio pet *polite arts*, no ipak ne potpuno istih, jer je navodio poeziju, muziku, slikarstvo, arhitekturu i govorništvo. Godine 1751. kada se pojavio prvi tom francuske *Velike enciklopedije*, problem klasifikovanja umetnosti još se rešavao. U članku »Art« u ovoj *Enciklopediji* Didro se još držao stare podele umetnosti na slobodne i mehaničke; Dalamber se, međutim, iste godine, u *Uvodu (Discours préliminaire)* za *Enciklopediju*, već služio nazivom »lepih« umetnosti, navodeći slikarstvo, vajarstvo, arhitekturu, muziku i — na drugom mestu — poeziju. Naziv »lepih« umetnosti je iz francuskog prešao u druge jezike, kao u talijanski, nemački, poljski. Međutim, u engleskom se u početku pokušavalo s nazivom *polite arts* ili, po predlogu Dž. Harisa (*Three Treatises*, 1744), *elegant arts*; zaustavilo se na *fine arts*. U ruskom jeziku ustalio se naziv *izjaščnyh*, znači otmenih, a ne lepih umetnosti.

C. Tadašnje mnenje prihvatilo je Bateov pogled, ali sa izmenom; nije priznalo treću grupu, uključilo je arhitekturu i govorništvo u lepe umetnosti. Zahtevao je to već J. A. Šlegel, Bateov prevodilac na nemački. Ako Bate sâm nije arhitekturu i govorništvo uključio u lepe umetnosti, bilo je zato što je smatrao da se oni izdvajaju nečim drugim, a ne lepim, naime podražavanjem prirode, a arhitektura i govorništvo taj zahtev ne zadovoljavaju. Kasnija pokolenja ga nisu poslušala: to nije jedini slučaj da je ideja delovala u drugom vidu no što je želeo njen stvaralac. Klasifikacija umetnosti koju je projektovao Bate ušla je u evropsku teoriju naukâ, ali u prostijem, ne tročlanom, nego dvočlanom vidu: jednostavno — na lepe i mehaničke umetnosti. Posle priključenja arhitekture i govorništva bilo je *sedam* lepih umetnosti, slično kao nekada slobodnih i mehaničkih umetnosti. Broj

umetnosti je u teoriji umetnosti bio ustaljeniji od njihovog popisa; pisci u XVIII veku stalno su pominjali tri likovne umetnosti: arhitekturu, slikarstvo i vajarstvo, a zatim poeziju i muziku: to su bili kao nekakvi virilisti među lepim umetnostima; ostala dva mesta, međutim, bila su popunjavana različito: govorništvo, pozorište, ples, vrtlarstvo.

Bateova podela nije bila ideja genija. Odavno je bila pripremljena. Sličnih podela bilo je pre toga više, samo što nisu imale sreću kakvu je imala Bateova podela. Prihvaćena je i izazvala radikalnu promenu čak i u samom pojmu umetnosti. I mada nije bila ideja genija, bila je najvažniji događaj u evropskoj istoriji klasifikacije umetnosti.

D. Lepe umetnosti, *les beaux arts*, zauzele su sada među umetnostima onu povlašćenu poziciju kakvu su ranije imale oslobođene umetnosti, *artes liberales*. Sada su lepe umetnosti suprotstavljane mehaničkima, kao nekada slobodne. Umetnosti ne-lepe Zulcer će sada nazvati prostima (*gemein*), kao što su nekada nazivane umetnosti koje nisu spadale u slobodne. A obim mehaničkih (ili prostih) umetnosti sada je podlegao promeni, u njih više nisu spadali slikarstvo, vajarstvo, arhitektura.

Posle izdvajanja lepih umetnosti brzo je usledio sledeći čin: umetnosti izdvojene kao »lepe« priznate su za *jedine* prave umetnosti i — naziv umetnosti počeo se primenjivati već samo na njih. Ko je govorio »umetnost«, imao je na umu lepu umetnost (kao što je u srednjem veku »umetnost« značilo — oslobođena umetnost). U svetu *umetnosti* to ništa nije promenilo, ali u svetu *jezika* označavalo je prelom. Izraz »umetnost« suzio je svoj smisao. *Eo ipso* promenio se i smisao naziva »klasifikacija umetnosti«. Sada je pod tim nazivom počela da se podrazumeva isključivo klasifikacija *lepih* umetnosti. Istovremeno je počela da se podrazumeva klasifikacija *proizvodâ* umetnosti (umetničkih dela) na način na koji se ranije podrazumevala klasifikacija umenja.

Vek prosvetljenosti preduzeo je i izvršio zadatak još opštiji od podele umetnosti, naime *podelu celokupne* ljudske *proizvodnosti*. A u toj podeli umetnost i lepo dobili su počasno mesto. Nadovezivalo se na raniju misao, na Aristotelovu podelu ljudskih delatnosti na teorijske, praktične i poetične. Te su delatnosti podeljene na saznanje, delanje, proizvodnju. Drugim rečima: na nauku, moral, lepe umetnosti. S takvom podelom rano su istupili Englezi, a u Nemačkoj ju je Kant razvio i najviše doprineo njenom rasprostranjenju i učvršćenju.

E. Prosvetćenost je umetnosti podelila na lepe i mehaničke, ali malo se bavila daljom podelom lepih umetnosti. Ipak, s jednim izuzetkom, ali značajnim: odvojila je književne umetnosti od likovnih, »lepu književnost« od »lepih umetnosti«, *belles-lettres* od *beaux-arts*. Bilo je izvesnih kolebanja: lepa književnost ili je uključivana (idući za Bateom) u šire shvatane »lepe umetnosti«, ili je tretirana kao posebna grupa nemehaničkih umetnosti. Prosvetćenost je postala svesna dubokoga dvojtva stvaralaštva: proizvođenja reči i proizvođenja stvari. Istupila je protiv gesla ugledanja jedne vrste umetnosti na drugu, protiv *ut pictura poësis* i *ut poësis pictura*. Kao nekada, još u vreme renesanse Leonardo, L. Dolée, B. Varki, sada su još odlučnije pristalice odvajanja poetskih i likovnih umetnosti bili Šaftsberi, Ričardson, Dibo, Haris, Didro³. Najodlučnije i najuspešnije progovorio je Lesing u *Laokoonu*, 1766: »Slikarstvo kao i poezija služe se različitim znacima: znaci slikarstva su figure i boje u prostoru, znaci poezije — artikulisani znaci u vremenu. Znaci slikarstva su prirodni, znaci poezije proizvoljni [...]. Slikarstvo može predstavljati predmete koji postoje jedni pored drugih u prostoru, a poezija, pak, predmete koji slede jedan za drugim u vremenu«⁴. Na taj način, po Geteovim rečima (*Dichtung und Wahrheit*, II. 18), »objašnjena je razlika između likovne umetnosti i umetnosti govora«.

U uverenju da između tih dveju vrsta umetnosti ipak ima sličnosti ne manje nego razlika, M. Mendelson je (*Betrachtungen*, 1757) zahtevao monolitno tretiranje svih umetnosti, a počev od godine 1771, J. G. Zulcer se (*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1771—4) trudio da realizuje njegov poziv. Gete je (u prikazu njegove knjige, objavljenom iste godine) ismejao tu ideju povezivanja stvari toliko, kako je smatrao, različitih⁵. Dodajmo: Mendelson i Zulcer nisu osporavali podelu umetnosti na lepe i književne, oni samo nisu videli dublju razliku između odvojenih umetnosti. To je prilika da uvidimo kako podele umetnosti mogu biti, i bile su, različito shvatane.

F. Slično kao u drugim pitanjima estetike, poslednju reč u XVIII veku imao je tu Kant. U *Kritici moći sudenja* iz 1790. dao je bilans onoga što je stolec učinilo za podelu umetnosti. Između umetnosti izdvojio je lepe, ali — sproveo je to na složen način:

³ Por. W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, Paris — Kraków 1925.

⁴ Por. J. Białostocka, *Lessing i sztuki plastyczne* u: G. E. Lessing, *Laokoon*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962.

⁵ Preštampano u: *Werke*, Weimar 1896, t. 37, s. 206; por. P. O. Kristeler, op. cit.

umetnosti je podelio na mehaničke i estetičke, a tek ove na priyatne i lepe. Njih je, pak, delio dalje, i to ne samo na jedan način. Delio ih je platonski na umetnosti istine i umetnosti privida, ubrajajući arhitekturu u prve, a slikarstvo u druge. Delio ih je, takođe, na umetnosti koje operišu predmetima postojećim u prirodi i na one koje operišu predmetima što ih je stvorila umetnost. U najoriginalnijoj od svih svojih podela razlikovao je onoliko vrsta umetnosti koliko ima čoveku dostupnih načina izražavanja i prenošenja misli i osećanja. Smatrao je da načina ima tri: reči, zvuci i gestovi, kao i, odgovarajuće, tri vrste lepih umetnosti; rečima se služe poezija i govorništvo, zvucima — muzika, a gestovima — slikarstvo, vajarstvo i arhitektura.

V. Podela lepih umetnosti (novo vreme)

U XIX veku ljudi su se klasifikacijom umetnosti bavili ne manje no ranije, a posle prevrata u pojmu umetnosti iz XVIII veka bile su to već klasifikacije umetnosti u užem značenju reči: klasifikacije lepih umetnosti.

A. Početkom veka te su se klasifikacije isticale naročitim metodom. Polazna tačka ranijih podela bivale su umetnosti koje su stvarno upražnjavane, metod je bio njihovo upoređivanje, a svrha — sredivanje. Sistemi idealističke filozofije XIX veka poduhvatali su se, međutim, podele umetnosti sa drugog polazišta, drugim metodom i sa drugačijom svrhom: za njih je polazna tačka bio *pojam* umetnosti, metod — njihovo raščlanjavanje, svrha — pronalaženje njegovih podvrsta. Postupak je bio aprioristički, kao što je ranije (većinom) bio empirijski. Zaista, svaka klasifikacija ima dvostruki oslonac: na empirijske datosti i na pojmovna razmatranja; sada se jedna težišna tačka naglo pomerila. Apriorne klasifikacije pojavile su se već u pokolenju koje je došlo posle Kanta. Šeling je na način divan koliko i neoperativan klasifikovao umetnosti po njihovom odnosu prema beskrajnosti. Šopenhauer — po njihovom odnosu prema volji, koja je osnov njegove metafizike.

Poljski autor Libelt u knjizi *Estetyka, czyli umnictwo piękne* (1849, s. 107) ne samo što je bio na visini tih nemačkih klasifikacija nego ih je, valjda, i prevazišao u pogledu izveštačenosti i proizvoljnosti. Delio je umetnosti prema idealu kome teže, a koji može biti ideal ili lepoga, ili istine, ili dobra; delio ih je takođe

na osnovu toga da li taj ideal oblikuju u prostoru, vremenu ili u životu. Otuda mu je proizišla ovakva podela:

I. Umetnosti formalne ili likovne	{ Arhitektura — koja oblikuje ideal lepog Rezbarstvo — koje oblikuje ideal istine Slikarstvo — koje oblikuje ideal dobra	} u prostoru
II. Umetnosti sadržajne ili plastične	{ Muzika — koja oblikuje ideal lepog Poezija — koja oblikuje ideal istine Govorništvo — koje oblikuje ideal dobra	} u vremenu
III. Umetnosti društvene	{ Idealizovanje prirode — koje oblikuje ideal lepog Estetsko vaspitanje — koje oblikuje ideal istine Društveno idealizovanje — koje oblikuje ideal dobra	} u životu

Treba još, dopune radi, objasniti da se rubrika koju Libelt naziva »idealizovanje prirode« — raščlanjuje na tri dela

- Vrtlarstvo, ili ulepšavanje same prirode
- Odeća, ili ulepšavanje tela
- Dekorativnost, ili ulepšavanje života

Ono što je činio Libelt (a i drugi estetičari njegova doba) može se okarakterisati ovako: za očigledne razlike između umetnosti istraživali su neočigledne razloge.

Sam Hegel je ranije, naime već 1818. godine (*Vorlesungen über die Ästhetik*), objavio svoju tako dobro poznatu podelu umetnosti: na simbolične, klasične i romantične. Suština ove podele bila je ipak osobena: upoređivao je ne vrste umetnosti, nego *stilove* koji su redom istupali u svim vrstama. Bila je to plodotvorna pomisao: otada je u toku pola stoleća izmišljeno mnogo sličnih istorijskih podela. Ali to je bilo izvršenje zadatka drugačijeg od onoga koji je vekovima pokušavala da izvrši klasifikacija umetnosti.

B. Veliki sistemi iscrpli su se oko sredine XIX veka, i njihovo mesto su zauzela empirijskija istraživanja. Klasifikacije oslonjene na nabranje *mogućnosti* postale su ponovo sređivanje *faktički* upražnjavanih umetnosti. Estetički centar bila je tada Nemačka. U oblasti klasifikacije umetnosti nemački autori dali su dokaze znatne inventivnosti. Bilo je i presedana: Kantove podele, kao i podele F. T. Fišera, estetici najodanijeg hegelijanca koji je, vodeći računa o faktički razvijanim umetnostima, njihovu deobu obavljao prema vrsti mašte: ona je reproduktivna u likovnim umetnostima, produktivna u muzici i, kako je tvrdio, »poetska« u poeziji.

U drugoj polovini XIX veka umetnosti (lepe) deljene su na razne načine. Na one koje se percipiraju pogledom i one koje se percipiraju sluhom. Na produktivne i reproduktivne. Na umetnosti pokreta i nepomične. Na one koje (kao muzika) zahtevaju izvođača, i na takve koje (kao slikarstvo) ne zahtevaju izvođača. Na one koje pokazuju sve delove tvorevine istovremeno, i na protegnute u vremenu, kao što su muzika ili književnost. Na one koje bude određene asocijacije, kao što čini slikarstvo ili umetnost reči, i na neodređene, kao muzika. Kasnije, uporedo s novim strujanjima umetnosti su počeli deliti na figurativne i nefigurativne, odnosno, kako su ih, takođe, nazivali, na konkretne i apstraktne, asemantičke i semantičke. Naročito je široko bila primenljivana podela na *čiste* i *primenjene* umetnosti. To je bio par tipičan za XIX vek — kao nekad *slobodne* i *proste* umetnosti — a donekle i njihov eho.

Pri tim podelama primenljivana su razna *fundamenta divisionis*: umetnosti su deljene prema čulima kojima se obraćaju, prema funkciji umetnosti, prema načinima izvođenja, načinima delovanja, prema koristi, prema elementima umetnosti. Podele su se brzo rasprostranjivale, postale su opšte i anonimno dobro. Na kraju je izišlo na javu nešto neobično: i pored raznih principa podele, rezultati su bili slični, umetnosti su se raspadale na iste grupe, kao da je podela umetnosti bila neosporna, a sporan jedino princip. To je našlo ubedljiv dokaz u tabeli koju je 1906. godine načinio M. Desoar (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*):

Umetnosti prostorne Umetnosti nepokretne Umetnosti koje se služe slikama	Umetnosti vremenske Umetnosti pokreta Umetnosti koje se služe pokretima i zvucima	
Vajarstvo Slikarstvo	Poezija Ples	Umetnosti reproduktivne Umetnosti figurativne Umetnosti s određenim asocijacijama
Arhitektura	Muzika	Umetnosti reproduktivne Umetnosti apstraktne Umetnosti bez određenih asocijacija

Pa ipak Desoar, što svedoči o tadašnjoj ozbiljnosti u problemima estetike, završava svoj pregled klasifikacija pesimističkim zaključkom: »Čini se da nema takvog sistema umetnosti koji bi zadovoljio sve zahteve« (*Es scheint kein System zu geben, das allen Angsprüchen genügt*).

C. Ipak, od pokušaja klasifikacije nije se odustalo. Godine 1909. J. Folkelt je izneo čak nekoliko propozicija, ako ne s novim, a ono sa inventivnim formulama: umetnosti sa predmetnom i nepredmetnom sadržinom (*Künste mit dinglichem und mit undinglichem Gehalt*); umetnosti forme i umetnosti pokreta (*Künste der Geformtheit und der Bewegung*); umetnosti stvarno telesne i prividno telesne (*wirklichkörperliche und schein-körperliche Künste*). Iste godine je poljski estetičar K. F. Vize (u nemačkoj knjizi) predlagao podelu umetnosti na likovne, zvučne i pokretne. *Enciklopedija Britanika*, iz 1910. godine, tradicionalno je umetnosti delila na podražavajuće i nepodražavajuće; na slobodne i službene; na vaspitavajuće, uzbuđujuće, govoreće (*shaping, moving, speaking*). A vodeći nemački psiholog, O. Kilpe, vratio se (1907. godine) na još običniju podelu: na optičke, akustičke i optičko-akustičke umetnosti. Bila je to kao neka vrsta odustajanja od filozofiranja pri klasifikovanju. Pa ipak, odvajanje poezije od pozorišta (koje se našlo u drugoj rubrici) i njeno smeštanje u istu grupu s muzikom, odavali su nedovoljnost tako proste klasifikacije.

D. Posle svetskih ratova problem klasifikacije umetnosti potisnut je u drugi plan, no ipak su se i dalje pojavljivali stalno novi pokušaji, isticani su novi principi klasifikacije. Nemačka sad više nije bila glavni centar estetike i istorije umetnosti. U Francuskoj je istaknuti mislilac, koji je pisao pod pseudonimom Alen, u razdoblju 1923—39 godine, originalno delio umetnosti na društvene i samotničke: u ove druge ubrajao je slikarstvo, vajarstvo, keramiku, deo arhitekture, i smatrao da se one potpuno objašnjavaju umetnikovim odnosom prema onome što izvršava, bez obzira na aktualni raspored odnosâ ljudima. E. Surio (*La correspondance des arts*, 1947) delio je umetnosti na likovne i ritmičke. U Sjedinjenim Državama je S. Langer (1953) pokušavala da umetnosti deli po vrsti iluzije kakvu proizvode. T. Manro je delio umetnosti (*The Arts and Their Interrelations*, 1951) na razne načine, između ostalog na geometrijske i biometričke, ili one koje operišu apstraktnim i živim oblicima. L. Adler je umetnosti

delio na neposredne (bez oruđa) i posredne (koje se služe oruđima); ta je podela prosta i monumentalna, na jednoj strani su likovne umetnosti, a na drugoj akustičke; na jednoj »apolonske«, na drugoj »dionisovske«; uprošćenost je ipak iskupljena zaobilazanjem muzičkih instrumenata i knjiga, redukovanjem muzike i poezije na vokalnu umetnost. U Poljskoj je J. Makota (*O klasifikaciji sztuk pieknych*, 1964), rešavajući motive fenomenologije R. Ingardena, umetnosti odvajala na osnovu »slojeva« kakve sadrže.

Odlika nekih pokušaja je isticanje više klasifikacija od strane istog pisca; tako je postupao Desoar, Folkelt, Manro. Nema u tome ipak ničega novog, jer su tako i u starim vremenima činili Platon, Plotin ili Ciceron; Aristotel je pisao da se umetnosti međusobno razlikuju po načinu, sredstvima i predmetu proizvodjenja, a svaki obzir vodi drugačijoj njihovoj podeli. Niko u pogledu mnoštva podela nije dostigao Alsteda. I Kant je, takođe, pokušao da načini mnogo klasifikacija.

E. Pluralizam ove vrste je umereni način rešavanja teškoća izazvanih podelom umetnosti. Pa ipak, pluralizam nije tipičan za naše vreme, koje je pre sklono krajnjim, neumerenim rešenjima. Ono hoće da ima sve ili ništa. Da ima jednu definitivnu klasifikaciju, ili da se klasifikacije uopšte odrekne.

Među savremenim klasifikacijama umetnosti ima takvih što pokazuju *maksimalističke* težnje koje u tom pogledu čak idu dalje no što su išli idealistički filozofi XIX veka. Od njih je najpoznatija klasifikacija francuskog filozofa E. Surioa (*La correspondance des arts*), iz 1947. godine.

Surio umetnosti deli na one koje operišu linijom, na one što operišu masom, bojom, svetlošću, pokretom, artikulisanim zvucima i neartikulisanim zvucima; opet ispada broj od sedam umetnosti, privilegovan u srednjem veku. Ali ovde je on udvojen: jer u svakoj od sedam oblasti Surio prihvata dve mogućnosti: apstraktne umetnosti i umetnosti koja reprodukuje stvarnost, odvaja, na primer, »čisto« slikarstvo od predstavljačkog, pored muzike (u običnom značenju) uvodi deskriptivnu muziku kao posebnu umetnost. Taj sistem od četrnaest umetnosti može se grafički predstaviti u obliku kruga, zatvorene figure, i ima pretenzije da bude klasifikacija ne samo umetnosti koje se aktuelno upražnjavaju nego uopšte svih mogućih umetnosti; to je klasifikacija, može se reći, unapred, za svaki slučaj, u kojoj se mogu smestiti sve moguće umetnosti, te i umetnosti budućnosti; Surio

je hteo da ih predvidi, i nije bez razloga jednoj svojoj knjizi (iz 1929. godine) dao naslov *L'avenir de l'esthétique* (*Budućnost estetike*). Ali kojom je cenom postignuta ta konstrukcija: ne samo što je »deskriptivna muzika« u njoj otrgnuta od muzike nego je pored literature izmišljena umetnost čiste prozodije, koje nema i uopšte se ne zna da li će je biti.

F. Veću simpatiju u naše vreme, reklo bi se, uživa krajnje različit pogled, u stvari *minimalistički*, koji stavlja pod sumnju naučnu vrednost, pridanost ili izvodivost podele umetnosti. Sreće se mišljenje (D. Uisman), i to čak u Suriovoj okolini, da je pri podeli umetnosti »teško izbeći ono što je veštačko«. Taj pesimistički pogled oslanja se na beznačajno mali rezultat čovekovih napora, ali i na teškoće na koje nailazi svaki pokušaj klasifikacije. Glavne teškoće su dve:

1. Nemoguće je pravilno deliti umetnosti pošto nije utvrđen njihov obim, nema saglasnosti u pogledu toga šta je umetnost i šta umetnost nije, koje ljudske delatnosti i proizvode treba ubrojati u umetnosti, a koje ne treba. Primenjivani su različiti kriterijumi, a ono što prema jednome jeste umetnost, to prema drugome nije, iz čega proizlaze kolebanja u pogledu domena umetnosti. Ako se, da bi ljudska tvorevina bila ubrojana u umetnost, zahteva samo da pobuđuje dopadanje, onda su parfemi umetničko delo; ali oni to nisu ako se od umetničkog dela zahteva i duhovna sadržina. Većinom se u umetnička ubrajaju samo ona dela koja imaju svoj naziv, tehniku, svoje radnike, društvenu poziciju; ali takav postupak može da izazove zaobilaženje nekih umetnosti.

2. Ako je teško utvrditi šta je umetnost, tim je teže utvrditi — šta je *jedna* umetnost. Za Aristotela su tragedija i komedija bile dve različite umetnosti, slično i sviranje na fruli i sviranje na citri, jer zahtevaju druga oruđa, druga umenja. U vreme renesanse rezbarstvo se smatralo drugom umetnošću no što je bilo klesanje statua u kamenu, odlivanje u bronzi, vajanje od voska; svaka od tih umetnosti imala je vlastiti naziv, nisu imali zajednički. I kako su mogle biti tretirane kao jedna umetnost ako imaju različitu tehniku, upotrebljavaju razne materijale. Alsted je rad u kamenu i u metalu već povezivao u jednu umetnost, no još je video četiri umetnosti tamo gde mi vidimo jedno »vajarstvo«. Ako se obim rezbarstva uzimao uže, slikarstvo je često bivalo šire. U vreme baroka u slikarstvo su ubrajane pozorišne predstave, građenje

slavolukâ, *castra doloris*, vatrometi, čak i vrtlarstvo. I kako onda klasifikovati umetnosti ako su njihov obim i granice između njih pitanje konvencije, a konvencije se menjaju.

Ne samo što nazivi umetnosti menjaju svoje značenje nego se menjaju i proširuju same umetnosti. Danas, pored figurativnog postoji apstraktno slikarstvo, slično je i s vajarstvom, a pošto su slikarstvo i vajarstvo uvek predstavljali reproduktivne umetnosti, znači da se i sama podela umetnosti na produktivne i reproduktivne našla pod znakom pitanja.

3. Možda se u ovoj katastrofi podelâ neke od njih ipak mogu spasti. Pre svega podela na umetnosti stvarne i verbalne.

U današnjoj umetnosti klasifikaciju otežava hotimična nejednorodnost tematike, izmešanost u jednom delu raznih niti povezanih »bez vidljive veze, onako kako su povezane u životu«, da se poslužimo citatom iz G. Apolinera:

*Notre art moderne
mariant souvent sans lien apparent comme la vie
les sons les gestes les couleurs les cris les bruits
la musique la danse acrobatie la poésie la peinture
les choeurs les actions et les decors multiples.*

(*Les mamelles de Tiresias*)

Naime, ne podleže sumnji da jedne umetnosti *pokazuju stvari*, a druge ih samo *sugerišu* pomoću jezičkih *znakova*. Razlika je zapažena odavno i u raznim vremenima o njoj se pisalo. Još je Ciceron »nemim« umetnostima suprotstavljao »verbalne«. Još je sveti Augustin pisao da se drugačije gleda slika, a drugačije slova (*aliter videtur pictura, aliter videntur litterae*). Samo je poezija stvaralачka, i osim nje nijedna druga umetnost: tako je tvrdio Sarbjevski, suprotstavljajući te dve oblasti umetnosti. Samo je poezija tvorevina mašte, i osim nje nijedna druga umetnost: tako je dve vrste umetnosti odvajao Fransis Bekon. Dvojnost stvarnih i verbalnih umetnosti izražavala se u XVIII veku suprotstavljanjem *beaux-arts* i *belles-lettres*. Gete je pisao da između likovnih i književnih umetnosti leži »ogromna provalija« (*eine ungeheure Kluft*). U XX veku slično se mislilo: fon Hartman je odvajao te dve vrste umetnosti: umetnosti opažaja i umetnosti mašte (1887). A istu podelu je imao na umu T. Manro (1951) kad je po »načinu poruke« (*transmission*) delio umetnosti na one što pokazuju predmete, i na one što ih samo sugerišu.

Ta podela umetnosti na stvarne i verbalne može se smatrati skromnim, ali sigurnim rezultatom dugotrajnih klasifikacijskih napora na terenu umetnosti. Uostalom, ti napori čak nisu ni bili toliko dugotrajni: dva milenijuma odnelo je izdvajanje lepih umetnosti, a podela lepih umetnosti počela je stvarno tek u XVIII veku.

Glava treća

UMETNOST: ISTORIJA ODNOSA UMETNOSTI I POEZIJE

Aliter enim videtur pictura, aliter videntur litterae.

Aurelius Augustinus

I. Naši i grčki pojmovi o umetnosti

»Poezija«, »muzika«, »arhitektura«, »plastika« — sve su to izrazi grčkog porekla. Novovekovni narodi prihvatili su ih od Grka da bi njima označili umetnosti. Drevni Grci takođe su ih upotrebljavali, ali pretežno u drugom značenju. Većinom je to bilo značenje šire, neograničeno na umetničke probleme.

»*Poesis*«, od koje se izvodi »poezija«, označavala je kod Grka prvobitno samo ono što je proizvodnja uopšte (od »*poiein*«, izradivati, proizvoditi), i tek se kasnije njeno značenje suzilo na proizvodnju specijalne vrste, naime proizvodnju stihova. Isto tako »*poietes*«, od koga potiče »poet«, označavalo je prvobitno svakog proizvođača.

»*Musike*« je označavala svaku delatnost kojoj patroniraju Muze, i samo između ostalih i umetnost zvukova. »*Musikos*« je, pak, bio naziv primenjivan ne samo na muzičare u današnjem značenju nego šire — na svakog čoveka koji je bio istinski *obrazovan*, kulturniji, koji se razumevao u umetnost i koji je umeo da je upražnjava. »*Architekton*« je bio *glavni upravitelj* proizvodnje nasuprot podređenim mu radnicima, a »*architektonike*« je, takođe, imala opštije značenje »načelnik« nauke ili umetnosti.

Tek su vremenom ovi grčki izrazi s tako opštom sadržinom — »stvaralac«, »umetnički školovan«, »upravitelj radova« — podlegli sužavanju i specijalizaciji, i ograničeni su na neke delove umetnosti: jedan od njih počeo je označavati pesnika, drugi muzičara, treći arhitekta. Takođe je na odgovarajući način »proizvodnja« počela da označava »poeziju«, »školovanost« — muziku, a »načelna umetnost« — arhitekturu.

Pre no što se to dogodilo, Grci za označavanje tih oblasti umetnosti koje su predstavljale ponos njihove kulture nisu imali nazive. Nisu ih imali jer im nisu bili potrebni, jer se uopšte nisu

služili takvim pojmovima kakvi su današnji pojmovi poezije, muzike, arhitekture, likovnih umetnosti. Nama to izgleda neverovatno, toliko smo na te pojmove navikli; upotrebljavamo ih stalno, tako da nam liče na pojmove koje je označila sama priroda, izgledaju nam kao forme neophodne za obuhvatanje umetničkih pojava. Pa ipak, istorija pokazuje da nisu bili neophodni: upravo ih Grci, koji su za umetnost toliko učinili, nisu upotrebljavali u vreme kada je njihovo stvaralaštvo najbujnije cvetalo. Još u vreme velikih tragičara, u vreme Partenona, Fidije i Praksitela malo su se njima služili, u njihovom pojmovnom sistemu nisu ni približno igrali ulogu kakvu danas igraju. Ne znači to, uostalom, da su pojmovi Grkâ o umetnosti bili potpuno neizgrađeni. Znači da su bili drugačiji nego naši.

Iako naša umetnost u dosta pravoj liniji potiče od umetnosti Grkâ, ipak njihova umetnost i umetnički odnosi, a usled toga i estetski pogledi, nisu bili isti kao u nas. Najpre je *skup umetnosti* bio drugačiji. Tada je nedostajalo nekih podelaka umetnosti koji su danas najrasprostranjeniji. Grci nisu imali knjišku poeziju, imali su samo govorenu, u stvari pevanu. Njihova muzika, iako se služila instrumentima, bila je u načelu vokalna, čisto instrumentalnu muziku nisu posedovali. Njihova arhitektonska umetnost obuhvatala je hramove i riznice, eventualno kapije i gradske većnice, nije, međutim, obuhvatala stambene zgrade.

Drugačija je bila i *podela umetničkog rada*. Neke umetnosti koje se danas neguju izdvojeno, kod Grkâ su negovane zajedno i smatrane jednom umetnošću. Tako je bilo, na primer, s muzikom i igrom. Većinom im je bio dovoljan jedan termin za označavanje obojega. Kad su već specijalizovali izraz »muzika« u smislu umetnosti zvukova, onda su njime najčešće obuhvatali istovremeno i igru. Iz takvih spajanja proizišli su pogledi koji su za nas paradoksi, kao, recimo, da muzika ima nad poezijom prevagu zato što deluje na dva čula (sluh i vid), a poezija samo na jedno (na sluh)¹.

Obrnuto, opet, neke oblasti umetnosti koje se danas tretiraju zajednički bile su odvajane, jer su ih izvodili drugačiji specijalisti. Na primer, majstori koji su gradili hramove nisu gradili domove za stanovanje. Pre helenističkog doba, to jest pre III veka pre n. e. nije u Grkâ bilo palatâ, već su imali samo čisto upotrebne zgrade, bez monumentalnih i dekorativnih aspiracija, s potpuno drugim nivoom izvedbe nego kod hramova. Uz to podizali su ih druge zanatlije. U oba slučaja drugačiji su bili i rad i proizvodi. Nedo-

¹ E. Müller, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 1834.

stajalo je povezanosti između grupa i nije čudo što tada nije izgrađen opšti pojam arhitekture koji bi povezivao obe grupe. Slični odnosi vladali su i u oblasti vajarstva, muzike ili književnosti: svud podela izvođača na manje grupe, svud nedostatak povezanosti između tih grupa, i otuda nedostatak odgovarajućih opštih pojmova.

Ako je ustrojstvo umetnosti kod Grkâ bilo različito od našeg, tim više su se razlikovali njihovi *pojmovi o umetnosti*. Bili su dvostruko različiti. Prvo, međusobno su približavali druge umetničke pojave nego što to čine novovremenski ljudi. Formiranje pojmova počiva na tome što se ovakve ili onakve pojave međusobno približavaju i spajaju u jednom pojmu. Govor se Grcima činio najstrože povezanim s melodijom i ritmom; zahvaljujući tome, oni su umetnosti koje deluju putem govora, melodije, i ritma, umetnosti verbalne, muzičke i plesne, uključivali u obim jednoga pojma. Od tragedije ili komedije, koje su predstavljale verbalno-muzičko-plesnu celinu, za Grke nije bilo dalje do muzike ili igre, ili do čisto verbalnih umetnosti. Za njih — potpuno drugačije nego za nas koji se služimo drugačijim sistemom pojmova — tragedija ili komedija su pojmovno bile povezane s muzikom i plesom, isto onako snažno kao s epikom ili lirikom.

Drugo, u oblasti umetnosti Grci su svojim pojmovima davali drugačiji stepen opštosti nego novovekovno doba. I u tome leži možda najveća razlika između oba pojmovna sistema, starog i novog.

Grci su se, naime, tokom dugog vremena snalazili bez onih veoma opštih pojmova koji su za nas najsvakodnevniji i najpotrebniji, kao što su poezija, muzika, plastika, literatura.

Imali su, doduše, još širi, opšti pojam »umetnosti«, neidentičan s našim. Sem toga, raspolagali su uopšte samo *pojmovima užeg obima*, poput »epike« ili »ditirambike«, »sviranja na fruli« ili »sviranja na liri«. Još je Aristotel, popisujući podražavalačke umetnosti, nabrajao tragediju i komediju, epiku i ditirambiku, umesto naprosto da ih poveže u opštem pojmu poezije. Isto je tako pominjao »auletiku« i »kiraristiku«, ne spajajući ih u pojmu muzike, kako bi danas svako učinio. Takođe, u Grčkoj većinom nije u jednom pojmu spajano vajarstvo — radovi izvođeni u kamenu i izvođeni u bronzi: bile su to za njih dve različite veštine, izvođene na različite načine i većinom od strane drugih ljudi.

Takav sistem pojmova o umetnosti nije bio stvar slučaja: imao je izvor u strožoj podeli rada među umetnicima, a još više u *poimanju umetnosti* drugačijem od našeg. Elem, Grci su na

umetnost gledali s tačke gledišta umetnikove delatnosti, a ne s tačke gledišta gledaoca ili slušaoca. Time je otpadao najvažniji činilac koji je umetnosti međusobno povezivao, i ostajala je samo raznorodnost umetnosti, od kojih je svaka izvođena u drugom materijalu, drugim sredstvima i od strane drugih ljudi.

Ako, stoga, grčki sistem pojmova o umetnosti uporedimo sa svojim, može se reći da su Grci posedovali vrh i osnov piramide umetničkih pojmova: vrh je bio pojam umetnosti, a osnov — niz ovih veoma specijalnih i uskih pojmova. Zato nisu imali posredne karike kojima moderna misao najviše operiše. Videćemo, uostalom, kasnije kako je vrh grčkog sistema bio različit od onoga kakav ima današnji sistem, naime, njihov je sistem imao ne jedan, nego dva vrha.

Pri takvom sistemu pojmova ispravnim su se činile teze koje su za nas što se služimo drugačijim sistemom — paradoksi. Najveći od njih jeste: da oblasti proizvodnje koje mi smatramo vrstama »umetnosti«, za Grke uopšte nisu spadali u jedan, zajednički rod. Naročito se to odnosi na likovnost i poeziju. Likovnost je za njih spadala u rod »umetnosti«, ali poezija — nije.

II. Pojam umetnosti

Posebno klasifikovanje poezije i likovnosti koje su izvršili Grci najizrazitije se ispoljava u različitoj društvenoj oceni pesnika i likovnog umetnika. Još u V, pa čak i u IV veku likovni umetnici su bili tretirani kao zanatlije, a pesnici kao neka vrsta prorokâ i filozofâ. To je poticalo otuda što se onda drugačije shvatala poezija, a naročito umetnost. Pojam umetnosti bio je, naime, tako izgrađen da je obuhvatao likovne umetnosti, a nije obuhvatao poeziju. »Umetnošću« (*»technè«*) nazivali su u Grčkoj svaku *umelačku proizvodnju*, to jest *izvođenu po načelima i pravilima*. Toj odredbi odgovarao je rad arhitekta ili vajara. Ali takođe joj je odgovarao rad tesara ili tkača. Svi su oni po grčkom shvatanju bili majstori-umetnosti (*technitai*), njihove delatnosti i proizvodi podjednako su spadali u umetnost. Pojam umetnosti je, dakle, imao drugačiju sadržinu, a pre svega drugačiji obim nego što ih ima današnji pojam. Bio je to pojam kojim su se služili ljudi u svakodnevnom govoru, isto kao i filozofi. Jedan primer iz filozofije: Aristotel je umetnost definisao kao »sposobnost izrađivanja nečega s tačnim razumevanjem«.

Za upražnjavanje umetnosti — u njenom širokom, grčkom značenju — potrebna je fizička pripremljenost, ali i umna bistrina; potrebna je ne samo veština nego i umenje. Zato su umetnost, iako je u njen obim ulazio i rad tesara i tkača, Grci ubrajali u umne delatnosti. Doduše, suprotstavljali su ih saznanju i teoriji, ali su ipak stavljali naglasak na to da se umetnost oslanja na znanje, i stoga su je u izvesnom smislu sami ubrajali u znanje. Bilo je to za njih »proizvodno znanje« (*poietike episteme*), kako ga je nazivao Aristotel, nasuprot teorijskom znanju, odnosno saznanju. Ono je za Grke koji su mislili univerzalistički predstavljalo znanje čak dosta visoke klase: bilo je, naime, smatrano višim od prostog iskustva, jer je bilo opšte znanje. Osnov umetnosti, naime, čine pravila proizvodnje, a pravila su uvek opšta.

Tako shvatana umetnost bila je složena i nekako čvorna pojava, koja je posedovala ne jednu nego više suprotnosti. Suprotstavljala se a) prirodi — kao čovekovo delo; b) saznanju — kao praktična delatnost; d) slučaju — kao svrhovita i umelačka; e) iskustvu — kao ona koja sadrži zalihu opštih pravila.

Taj pojam umetnosti nije tuđ ni nama. Ali u nas brzo istupa pod sličnim nazivom; pre pod nazivom »veštine«. »Umetnost« je, međutim, po našem shvatanju, u stvari, skraćena za »lepu umetnost«. To je uži pojam čiji obim predstavlja jedva deo grčkog pojma umetnosti. Za taj suženi obim Grci, opet, nisu imali nikakav naziv, pošto, kao što ćemo videti, nisu izdvajali takvu klasu pojava.

Tradicija toga grčkog pojma trajala je dugo. Još kroz ceo srednji vek latinsko »ars« nije značilo ništa drugo do grčko »*technè*«. Tek vremenom su među umetnostima izdvojene »lepe umetnosti«, koje su u modernom dobu zauzele među umetnostima načelno mesto i najzad ovladale nazivom »umetnosti«. Tek je otada, kad bi se govorilo »umetnost«, podrazumevan već samo onaj najuži deo njenog nekadašnjeg velikog obima. Davni široki pojam postajao je sve više starinski i polako izišao iz upotrebe, prepuštajući mesto užem.

Obim grčkog pojma umetnosti bio je širi od novovremenskog, obuhvatajući i umetnosti koje nisu »lepe«. To znači da je obuhvatao još teorijske umetnosti, odnosno nauke i zanate. Ali je, kao što ćemo videti, bio i uži od novovremenskoga, naime, nije obuhvatao poeziju.

To što su Grci zajedno s lepim umetnostima, slikarstvom, vajarstvom ili arhitekturom u pojam »umetnosti« uključivali zanate, imalo je dublje razloge. Bili su, naime, uvereni da je suština

rada vajara i tesara, slikara i tkača ista, da osnov svih njih ne čini ništa drugo do »umelačka proizvodnja«. Baš ona spaja te odnekud različite oblasti proizvodnje kakve su slikarstvo i vajarstvo, ali i njih istovremeno povezuje sa zanatima. Vajar i slikar rade u drugom materijalu, drugim oruđima i služe se drugim tehnikama — za Grke je u njihovim radovima bilo zajedničko jedino to što su bili umelačka proizvodnja. Ali ista takva proizvodnja bio je i zanatlijin rad. Opšti pojam, koji treba da obuhvati sve oblasti likovnosti, ne može da zajednički ne obuhvati zanate.

»Lepe« umetnosti, kako su ih kasnije nazivali, nisu u Grčkoj predstavljale čak ni odvojenu potklasu umetnosti. Umetnosti nisu deljene na lepe i zanatske umetnosti; takva podela je u ono vreme bila nepoznata. Pre se mislilo da *svaka* umetnost, u najširem značenju reči, može da dosegne harmoniju, a time i lepo, da svaka čini polje za izdvajanje zanatlije (*demiurgos*) i majstora (*architekton*).

Umetnosti su deljene drugačije: na slobodne i službene — u zavisnosti od toga zahtevaju li fizički napor. Bila je to normalna i sveopšte priznavana podela, iako izražavana u različitoj terminologiji. Pozniji su, kao Posejdonije ili Galen, uz te dve različite vrste umetnosti nekada dodavali dve druge, naime, pored *artes liberales* i *vulgares* pominjali su *artes pueriles* i *ludicrae*, odnosno vaspitne i zabavne. Međutim, ni u prvobitnoj dvočlanoj ni u poznijoj četvoročlanjoj podeli »lepe umetnosti« nisu istupale kao samostalan član podele. Nisu čak ulazile zajedno u jedan od članova podele, nego su bile podeljene među njene članove: vajarstvo i arhitektura, koji su zahtevali teški fizički rad, bili su ubrajani u službene, nasuprot slikarstvu i muzici, koje su smatrale za slobodne umetnosti. Uostalom, čini se da je tek Pamfil uticao na uključivanje slikarstva u slobodne umetnosti, pre toga je i ono bilo ubrajano u službene. Muzika je, međutim, uvek bila slobodna umetnost, jer su delatnosti muzičarâ uvek smatrane čisto intelektualnim, u istom stepenu kao delatnosti matematičara.

Prigodno su se u Grčkoj primenjivale i druge podele umetnosti. Ali svuda je situacija slična: »lepe« umetnosti nisu ni u jednoj podeli činile odvojenom celinu.

Rasprostranjeno je mišljenje da je klasa lepих umetnosti i pored svega bila u antici poznata, samo pod drugim nazivom, naime pod nazivom podražavalačkih (mimetičkih) umetnosti. Podražavalačka delatnost — to je bila odlika koja je Platonu i Aristotelu dozvolila da približe poeziju i likovnost i da ih povežu u jednom opštijem pojmu. Umetnost, kaže Aristotel u *Fizici*, ili

obavlja ono što priroda nije mogla da učini, ili, pak, prirodu podražava. Umetnost prve vrste je upotrebna, a umetnost druge, budući lišena upotrebnosti, ima smisla samo zato što služi prijatnosti i lepome. U nju spadaju kako slikarstvo i vajarstvo tako i tragedija, komedija ili ep. »Podražavalačke« umetnosti su, dakle, iste one koje smo mi navikli da nazivamo »lepim umetnostima«.

A ipak — takav pogled je netačan: 1) Pojam »podražavalačkih« nije u staroj Grčkoj bio rasprostranjen; bio je samo Platonova i Aristotelova pomisao. 2) A čak ni u tih filozofa obim »podražavalačkih« umetnosti nije potpuno odgovarao obimu »lepих« umetnosti, jer sve podražavalačke umetnosti nisu lepe, i sve lepe umetnosti nisu podražavalačke.

U svesti antičkih Grka, znači, u njihovom klasičnom dobu, lepe umetnosti ne samo što su bile povezivane sa zanatima i drugim veštinama nego čak nisu bile među njima odvajane kao posebna grupa. Nije ih izdvajalo čak ni to što je umetnikova veština viša, savršenija od zanatlijeve veštine. Doduše, Grci su izdvajali više i niže veštine, ali — vajarovu veštinu, isto kao i tesarovu, ubrajali su u niže, i to s obzirom na fizički napor koji te veštine zahtevaju. Fizički napor je, naime, za Grke uvek bio ponižavajući faktor.

Doslednost takvog poimanja umetnosti bio je paradoksalan za naš sistem pojmova i pogleda. Sistem je bio takav da su iz njega proizlazili:

- 1) oprečnost između ocene umetnika i ocene dela,
- 2) oprečnost između umetnosti i lepoga,
- 3) oprečnost između plastike i poezije.

»Često uživamo u delu, a preziremo izvođača«, kaže Plutarh u Periklovoj biografiji, a taj pogled je nesumnjivo delila većina Grka klasične epohe. Platon je uzdizao ideju lepoga, a trudio se da ponizi umetnost. Opšti je, pak, još i u klasičnom dobu bio pogled da je poezija božanski dar, a plastika samo čisto ljudski rad, i to jedan od nižih. I još mnogo kasnije, u rimsko vreme, Horacije je sebi postavljao pitanje: da li je poezija uopšte umetnost?

III. Pojam poezije

Pesnikovo stvaralaštvo, koje mi smatramo sličnim stvaralaštvu slikara ili arhitekta, nije se Grcima uklapalo u njihov pojam umetnosti. Poeziju su oni, naime, smatrali lišenom obeju odlika koje karakterišu »umetnost«: prvo, nije proizvodnja u materijalnom smislu, drugo, ne drži se na pravilima. Ona nije

stvar opštih pravila, nego individualne ideje; ne rutine, nego stvaralaštva; ne umenja, nego nadahnuća. Arhitekt zna dimenzije uspelih delâ, može u strogim ciframa dati njihove proporcije, i može na te cifre da se osloni; pesnik, pak, u svom radu ne može da se pozove ni na kakve norme, ni na kakvu teoriju, može jedino da računa na pomoć Apolona i Muza. Rutina koja se izvodi iz iskustva minulih pokolenja bila je za Grke osnov umetnosti, videli su, međutim, da je poezija ubistvena. Stoga ne samo što su poeziju odvajali od umetnosti nego su je čak smatrali za suprotnost umetnosti.

Srodnost su, međutim, videli između poezije i — *prorokovanja*. Vajar je vrsta zanatlije, pesnik — vrsta proroka. Vajarova delatnost je u potpunosti ljudska, dok je pesnikova inspirisana božanstvom. »*Entheon he poiesis*« — kaže čak Aristotel, najmanje iracionalni i mistični filozof Grčke. Doduše, delatnost likovnog umetnika (kao, uostalom, i delatnost svakog zanatlije) nije se za Grke iscrpljivala u ručnom umenju i sadržala je duhovni činilac, ali u poeziji je viđen duhovni činilac višeg reda, onaj koji prevazilazi prosečnu meru. Taj viši red, koji se objavljivao u poeziji, mogao je imati izvor jedino u božanstvu. »Pesnik ožvijen božanskim duhom« — kaže nemački filozof — »bio je oruđe onih moći koje upravljaju svetom i održavaju u njemu sklad, a umetnik je bio samo onaj koji čuva zalihe znanja nasleđene od predaka; te su zalihe, doduše, prvobitno bile božanski dar, ali to se podjednako tiče ratara, stolara ili kovača.«²

Grci su stavljali naglasak na još jednu osobinu poezije: na njenu sposobnost da *upravlja* dušama, na njenu — govoreći grčkim terminom — »psihagošku« sposobnost³. Tu sposobnost shvatili su većinom kao iracionalnu, kao fasciniranje, očaravanje, zavodjenje umova. Jedni su je stavljali veoma visoko, kao gotovo nadljudsku moć. Drugi su je, kao Platon, osuđivali zbog iracionalnosti. I ona je, takođe, poeziju odvajala od umetnosti, čije su namere po prirodi drugačije, a i sredstva joj nisu takva. Međutim — kao što je naročito u *Pohvali Heleni* podvlačio Gorgija — to je opšta osobina reči i ona pesnike zbližava s onima koji se takođe služe rečju i preko nje deluju na duše: s filozofima, govornicima, naučnicima.

Treće: za antičke ljude svaka delatnost oslanjala se na znanje; izražavajući se sažeto i ne sasvim pravilno, čak su govorili da je

² B. Schweitzer, *Der Bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike*, u: »Neue Heidelberger Jahrbücher«, 1925, s. 66.

³ P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, 1933.

svaka delatnost znanje. Poezija nije predstavljala izuzetak. Bila je za njih čak *znanje najviše vrste*: sezala je, naime, do duhovnog sveta, opštila sa božanskim bićima. Time je bila bliska filozofiji, naročito u takvom sistemu u kome su platonski filozof i pesnik bili međusobno blizu. Ali, i Aristotel, videći da poezija ima posla sa opštim zahvatom pojavâ, pisao je da je ona »filozofskija« od istorije, koja samo utvrđuje pojedinačne činjenice. Poezija je, znači, zajedno s umetnošću bila uključivana u oblast znanja; pa ipak, stajala je u toj oblasti na suprotnom polu. Nije »tehničko« znanje, kao što je umetnost. Intuitivna je i iracionalna, dok se umetnost oslanja na iskustvo i empirijsko rezonovanje; teži ka zahvatu suštine bivstvovanja, dok se umetnost ograničava na životne pojave i interese.

Operušući kategorijama prostijim od naših, antički ljudi su čovekov odnos prema stvari shvatali jedino na dva načina: on ili stvari proizvodi ili ih saznaje; trećeg načina nema. Elem, plastika odista jeste proizvodnja, ali poezija nije. Ako, pak, poezija ne proizvodi stvari, njena prava funkcija može biti jedino saznanje. Na taj način plastika se našla u oblasti proizvodnje, a poezija u oblasti saznanja. Zato je plastika u očima Grkâ bila bliža zanatima nego poezija, a poezija bliža filozofiji nego plastici.

Najzad još jedno. Aristofan je pisao u *Zabama*: »Zašto treba da se divimo pesniku? Zbog gotove šale i mudrog saveta, i zato što čini boljima ljude u gradovima.« U tim rečima izražena je još jedna osobina poezije, koja ju je, po shvatanju Grkâ, odvajala od likovnih umetnosti. Njima su, naime, postavljali utilitarne i hedonističke zadatke, ali ne moralne i vaspitne. Moralni stav prema poeziji bio je u klasičnoj eposi Grčke potpuno prihvaćen. Najčešće je to bila jedina tačka gledišta kakva je prema njoj tada primenjivana. Ne samo u širokim masama nego i među duhovnom elitom. Aristofan u tome uopšte nije bio usamljen: »*beltius poiein*«, činiti ljude boljima putem poezije, to je bilo stalno onovremensko geslo. Proglašavali su ga sofisti (kao što se, između ostalog, vidi u Platonovom *Protagori*), govornici, kao Isokrat, ljudi Ksenofonova tipa. Isti stav zauzimao je i Platon kad je pesnike osuđivao upravo zbog toga što nisu dovoljno korisni u moralnom pogledu.

U svesti Grkâ poeziju su, dakle, izdvajale prvo proročanske odlike, drugo — psihagoške, treće — njeno metafizičko značenje, četvrto — njeno moralno-vaspitanje. Iz tih izvora izrastao je antagonizam između poezije i umetnosti, antagonizam nama nepoznat. Poticao je otuda što su oni imali drugačiji odnos prema mnogim pojavama, ali i otuda što su se služili pojmovima druga-

čijim od naših. Prvo, njihov pojam umetnosti bio je drugačiji, sa drugačijim obimom. Drugo, pojam poezije, ako se čak nije razlikovao od našega po obimu, razlikovao se u svakom slučaju po sadržini: u njegovom određivanju naglasak je bio stavljan na druge odlike.

To drugačije shvatanje umetnosti i poezije uzrok je što su se oblasti koje smo mi navikli da povezujemo kao jednorodne kod Grkâ našle u drugim pojmovnim rubrikama. Ono što ih deli istaknuto je u prvi plan i zaklonilo njihove zajedničke osobine, koje, pak — možda čak previše izrazito — podvlači novovremski način gledanja. Novovremsko usmeravanje pažnje na njihove zajedničke osobine dovelo je do njihovog povezivanja u zajednički pojam. Grcima je ta usmerenost nedostajala. Nisu videli jedinstva između onoga što su smatrali nekom vrstom zanata i onoga što su izvodili iz božanskog nadahnuća.

Pa ipak, kada je u pitanju grčki pojam poezije, potrebna je još jedna ograda. Grci su imali *dva načina zahvata* poezije, kao nekakva dva njena pojma. Jedan, onaj, naime, o kome je dosad bila reč, bio je određen po *sadržini* poezije, a drugi po njenoj *formi*. Po prvome poezija je bilo samo ono što je bilo plod nadahnuća i što je imalo važnu poetsku sadržinu, a po drugome, pak, ono što je bilo izgovoreno u stihovanoj formi. U ovom drugom značenju dovoljno je bilo da delo bude stihovano, pa da ga nazovu pesničkim delom. Zahvaljujući svojim spoljnim izražajnim odlikama, formalni pojam je bio mnogo uhvatljiviji i lakše ga je bilo odrediti — te su se u svakodnevnom jeziku njime koristili za određivanje poezije i primenjivali ga kao njen kriterijum. »Poezijom« — pisao je Gorgija — »nazivam govor koji poseduje metričku građu.« Kad bi se poezija shvatila jedino tako, ona bi se potpuno uklapala u antički pojam umetnosti i ne bi davala osnov za njeno suprotstavljanje likovnosti. Pa ipak, bio je to za antičke ljude samo spoljašnji kriterijum. Oni su je na taj način prepoznavali spolja, no zato je težina koju su joj pripisivali poticala iz njenoga drugačijeg, unutrašnjeg shvatanja. I na tom osnovu smeštali su je u svom sistemu pojmova. Jer pesnik je, kako je pisao Aristotel, više pesnik zahvaljujući fabuli svojih dela nego zahvaljujući njihovoj stihovanoj formi.

Iz dvojakog zahvatanja poezije proizlazila je izvesna mutnoća njenog antičkog pojma. »Štaviše, obično tako zovu i pisce kakvog lekarskog ili prirodopisnog dela u stihovima. A između Homera i Empedokla nema ničega zajedničkog osim metra; zato je pravo da prvoga zovemo pesnikom, a drugoga više prirodnjakom nego

pesnikom« (*Poët.* 1451 a 36). »Jer bi se i dela Herodotova« — pisao je na drugom mestu (*ibid.* 1451 a 39) — »mogla dati u stihovima, pa bi ona isto tako bila istorija u stihovima, kao i u prozi — nego se razlikuju po tome što jedan govori o onome što se istinski dogodilo, a drugi o onome što se moglo dogoditi.«

Tu je otkrivena ekvivokacija koja je za termin »poezija« prirodna, i koja dosad nipošto nije potisnuta. Otkrivajući je, Aristotel je doprineo pojmovnom odvajanju umetnosti stiha od pesničkog nadahnuća. U postaristotelovskoj eposi, pak, pojavila se misao da nadahnuće uopšte nije nužno vezano za stihovani govor, nego se može otkrivati i u drugim oblastima ljudskog stvaralaštva.

Već od početka Grci su u sferu nadahnuća, zajedno s poezijom, uključivali *muziku*⁴. Osnov za to bio je dvostruk. Najpre, njihovo povezano upražnjavanje, pošto je — o čemu je već bilo reči — poezija bila pevana, a muzika vokalna. Drugo, psihološko jedinstvo. Obe su, naime, poimane kao akustička proizvodnja. Njihovo psihološko jedinstvo sezalo je čak i dublje. Muzika zajedno sa igrom, nasuprot arhitekturi ili vajarstvu, može da ima »manični« karakter, da bude izvor ludila i opijenosti. To je udaljava od likovnih umetnosti i približava poeziji. Štaviše: to, valjda, upravo one, upražnjavane zajedno, donose ono stanje opijenosti i podatnost nadahnuću.

U Grčkoj je, doduše, postojala struja (koja je svakako izvođena od Demokrita, a glavnog predstavnika je imala u Filodemu) čije su pristalice muzici odricale veću ulogu u duhovnom životu — tvrdili su da zvuk deluje jedino fizički, a da samo reč kao pokazatelj misli utiče na čovekovo duhovno stanje, te prema tome muzika psihički deluje isključivo zahvaljujući svojoj povezanosti s poezijom. Pa ipak, preovlašćivalo je gledište (koje je išlo od Platona preko Aristotela i Teofrasta) koje je muzici pripisivalo pobuđujuću i očišćavajuću moć, kao i moralno i metafizičko značenje, isto kao i poeziji.

Na taj način kod Grka su se zbližile poezija i muzika. Poezija i likovne umetnosti, međutim, našle su se ne samo u drugim klasama pojava nego i na *drugim nivoima*: poezija na beskrajno višem od likovnih umetnosti. Antički Grci obožavali su pesnike, no dugo nisu društveno razlikovali umetnika-vajara od zanatlije-kamenoresca. I jedan i drugi su *banausoi*, oni koji za život zaraduju radom ruku.

⁴ H. Albert, *Die Lehre vom Ethos in der Griechischen Musik*, 1899.

Grčka literatura često svedoči o tome. Naročito dva teksta čine to najubedljivije: poznati Plutarhov i Lukijanov tekst. Plutarh je u *Periklovoj biografiji* izrazio uverenje da čak i posle gledanja takvih delâ kao što je Fidijin *Zevs Olimpijski* ili Polikle-tova *Hera Argivska* nijedan mladić dobrog roda neće poželeti da postane Fidija ili Poliklet, jer iz toga što se divimo delu uopšte ne proizlazi da je divljenja dostojan i njegov izvođač-zanatlija. Lukijan, pak, kaže još izrazitije: »Pretpostavi čak da postaješ Fidija ili Poliklet i izvodiš mnogobrojna remek-dela, svi će se tada diviti tvojoj umetnosti, ali niko razuman neće poželeti da ti bude sličan: jer uvek ćete smatrati zanatlijom i obrtnikom, i podsetiće te da za život zarađuješ rukama.«⁵

Upravo suprotan je bio odnos prema pesnicima, a naročito prema jednome pesniku: prema Homeru. Okruživan je specijalnim kultom. Širitelji toga kulta, rapsodi, bili su u vreme Likurga, Solona, Pizistrata nekako kao u državnoj službi. Posle I veka nove ere Homera su počeli smatrati teologom, a njegovu epopeju knjigom otkrovenja. Već i ranije, »kroz čitavo trajanje paganske antike, bio je učitelj religije, što znači nekako kao prorok i teolog. Kada su njega samog priznali za poluboga, ne znamo. U svakom slučaju Ciceron i Stabron potvrđuju da su mu božanske počasti ukazivane u Smirni, Hiosu, Asosu i Aleksandriji«⁶.

IV. Pojam lepoga

Činjenica je da Grci — recimo određenije: prosečni Grci klasične epohe — nisu poeziju smatrali umetnošću. Ta činjenica ipak, tako malo za nas razumljiva, zahteva još objašnjenja. A najprostije objašnjenje je ovo: zauzimali su takav stav, različit od našeg, jer su se služili sistemom pojmova drugačijim od našega. A zašto je taj sistem bio drugačiji? Zato što su u odnosu prema poeziji i umetnosti imali samo deo onih tačaka gledišta kojima raspolaže novovremenska misao. Imali su, naime, one tačke gledišta koje su te oblasti razdvajale. Nedostajale su im, pak, one što ih spajaju. A bile su to upravo one tačke gledišta koje moderna misao zauzima pre svega kad god ima posla s pitanjima umetnosti: estetička tačka gledišta i stvaralačka tačka gledišta. Jer ako danas poeziju i muziku povezujemo u jednom višem

pojmu, onda to ima dvostruki osnov: estetička tačka gledišta približava proizvode pesnika i umetnika, a stvaralačka približava njihove delatnosti. Kada, na primer, pesmu i neku građevinu ubrajamo u jednu klasu predmeta, onda je to ili zato što u oboma vidimo lepo, ili što u njima vidimo stvaralačka dela. Međutim, obe te tačke gledišta starim Grcima su nedostajale ne samo ranije nego još i u klasičnoj epici.

Pojam lepoga Grci su, naravno, posedovali. Iako ne treba zamišljati da je u njih, koji su stvorili toliko lepoga, ono igralo veliku ulogu⁷. U ranijem razdoblju istorije oni umetnost čak nisu povezivali s lepim: upražnjavali su je iz religijskih obzira, cenili je zbog skupocenosti i divote, a razmatrali su je samo tehnički. U vajarstvu su više cenili zlato i drago kamenje nego lepotu oblika. A bilo je to u vreme koje je stvorilo upravo najistaknutija dela njihove umetnosti.

Važnije je to što se grčki pojam lepoga — *to kalon* — iako od njega potiče naš pojam lepoga, znatno od njega razlikovao. Imao je drugi obim, bio je mnogo širi. Bio je širi, može se reći, bilo za etiku, bilo za matematiku.

1. Najčešće je »lepo« značilo isto što i »dostojno priznanja«, i samo ga je suptilna nijansa razlikovala od onoga što je nazivano »dobrim«. Naročito kod Platona lepo je obuhvatalo »moralno lepo«, znači vrline karaktera, koje mi ne samo što ne povezujemo nego najbrižljivije odvajamo od estetskih vrлина. Malo je drugačije shvatao lepo Aristotel, pošto ga je definisao kao ono što »je dobro i *eo ipso* prijatno«. Takav pojam lepog, naravno, nije pogodovao da bude veza između umetnosti.

2. Antički ljudi mnogo su govorili o proporciji u umetnosti, upotrebljavajući pri tom termin »simetrije« (*symmetria*). Taj pojam izgleda bliži našem pojmu lepog — pa ipak i tu postoji bitna razlika. Oni su, naime, u proporciji cenili pravilnost ne viđenu, nego znanu, dopadala im se intelektualno, ne čulno. Više su, takođe, videli proporcije u figurama koje su konstruisali geometri nego u onima koje su vajali umetnici. Ona u sebi nije imala ničeg originalno umetničkog, naprotiv, viđena je pre u prirodi, a u umetnosti jedino utoliko ukoliko se približavala prirodi. U njoj je viđena »božanska suština stvari« — i upravo zbog toga je cenjena više nego zbog njenog lepog. Ocena simetrije imala je, dakle, intelektualni ili mistički osnov, a najmanje estetski. Stoga i ovaj pojam, koji je više imao veze s matematikom i meta-

⁵ K. Michalowski, *Fidiasz i Poliklet* u: *Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, Wyzd. II, 1930.

⁶ T. Sinko, *Literatura grecka*, t. I, 1931, s. 134 i dalje.

⁷ F. P. Chambers, *Cycles of Taste*, 1928.

fizikom nego sa estetikom, nije bio pogodan da stvori klasu »lepih umetnosti« u modernom značenju.

Tek postklasična epoha izgradila je pojam bliži našem pojmu lepoga. Bio je to pojam »euritmije« (*eurythmia*), koja je vremenom stala uz simetriju. Obe su označavale pravilnost, ali simetrija pravilnost kosmičku, večnu i svetu, pravilnost prirode, a euritmija, pak — pravilnost čulnu, optičku ili akustičku. »*Eurythmia*« — kaže Vitruvije (*De architectura*, I 2) — »*est venusta species, commodusque in compositionibus membrorum aspectus.*«

Simetrija se ticala apsolutnog lepog, a euritmija — lepog za oči ili uši. Za simetriju je, u stvari, sporedno da li je opažaju, pošto može da bude shvaćena: razumom, dok je euritmija sračunata specijalno za opažanja čula. Stoga je samo ona, a ne simetrija, samobitno vezana sa umetnošću. Simetrija i euritmija, po shvatanju Grkâ, ne samo što su se međusobno razlikovale nego su uopšte bile u oštroj protivrečnosti. Naime, priroda čulâ koja deformišu opažane stvari čini da simetrija ne daje utisak euritmije — što znači da je treba preraditi da bi davala euritmijski utisak.

Grčki umetnici su se vremenom podelili u dve struje: na one što su vodili računa o simetriji i na one što su vodili računa o euritmiji. Raniji umetnici, naročito arhitekti, radili su na principima simetrije i tražili u životu večite kanone lepoga. Kasniji su se trudili da nađu one odnose koji se čulima čine lepima; njihova je umetnost bila iluzionistička. Davniji su priznavali samo apsolutno, kosmičko, božansko, natčulno lepo simetrije, a još je i Platon bio pobornik njihove umetnosti. Većinom, ipak, likovna umetnost je pošla putem euritmije. U vajarstvu je granicu prvi prešao Lizip, koji je tvrdio da su njegovi prethodnici ljude modelovali onakve kakvi su, a on prvi onakve kakvi se čini da jesu. U kasnijoj antici dosta je popularna bila definicija po kojoj je lepo bilo proporcija delova prema drugim delovima i prema celini, ukoliko je povezana s lepom bojom (*euchroia*). Ona je lepo poimala već ne samo čulno, ne samo vidno, nego čak koloristički. Ako je davnjia definicija lepoga u Grka bila veoma široka, ova je bila, opet, veoma uska. Nije obuhvatala muziku ni poeziju, i zato nije bila kadra da ih poveže u jedan pojam s likovnim umetnostima.

V. Pojam stvaralaštva

Antičkim ljudima nije nedostajala samo estetička tačka gledišta. Nedostajalo im je i stvaralačko poimanje umetnosti, koje

je drugi činilac što u modernoj svesti poeziju sjedinjava s likovnim umetnostima ili muzikom.

Prvi simptom tog nedostatka bila je prevaga teorije »podražavanja« u grčkim pogledima na umetnost. Po njima umetnik ne tvori svoja dela, nego ih podražava na osnovu stvarnosti. Drugi simptom bilo je traženje kanona za umetnost, i kult prema onim kanonima koji su smatrani pronađenim.

U umetnosti nije cenjena originalnost, već samo savršenstvo, koje je jedno, i kad se ono dosegne, treba da bude ponavljano bez promena. Originalnost nije bila intencija grčkih autora, nego je nekako protiv njihove volje prodirala u njihovu umetnost; može se reći da su joj se potčinjavali pod pritiskom koji je dolazio otuda što je njihov način viđenja i osećanja podlegao stalnom razvitku. Ipak — kako kaže engleski istoričar F. P. Čembers — tokom čitavog klasičnog razdoblja tradicionalizam je bio svemoćan, a novost je smatrana uvredom. Pre Herodota i Ksenofona umetnike nisu pominjali po imenu. A još je Aristotel tvrdio da umetnik u umetničkom delu treba da potire tragove svoje ličnosti.

Umetnička proizvodnja bila je shvatana rutinski. U njoj su — po mišljenju Grkâ — istupala samo tri činioca: materijal, rad i forma. Materijal u umetnosti dat je od prirode, rad se ne razlikuje od zanatlijsina rada, a forma jeste, ili bar treba da bude, jedna i večita. Nedostajao je četvrti činilac koji istupa u pogledima novovremskih ljudi: slobodna i stvaralačka ličnost. Za posebni činilac stvaralaštva u takvom shvatanju proizvodnje — nije bilo mesta. Tim pre ga, pak, nije bilo u shvatanju umetničkog saznavanja. Proizvodnja je shvatana čisto rutinski i primaočevo saznanje shvatano je čisto receptivno, to su bila dva vida negacije stvaralaštva u oblasti umetnosti.

Među Grcima klasične epohe nepodeljeno su vladale dve tačke gledišta: intelektualna i receptivna. One su međusobno spajale stvari koje nama danas izgledaju toliko međusobno udaljene. Svaka delatnost je u suštini znanje, a svako znanje je receptivno. U rubriku »znanje« smeštane su sve umetnosti. Ali takođe su, bezmalo, smeštane i sve oblasti ljudske duhovne proizvodnje; ona je predstavljala *genus* ne samo za nauku, za filozofiju nego i za vrlinu (od Sokrata), za umetnost, za poeziju.

U toj ogromnoj rubrici umetnost se sretala s poezijom, ali, *primo*, ta rubrika je sem njih obuhvatala toliko drugih stvari, *secundo*, u njoj su umetnost i poezija predstavljale upravo dve granice, koliko god je moguće udaljenije jedna od druge, jer je jedna spadala u tehničko, a druga u proročansko znanje.

Sistem pojmova o kome je ovde reč nije u Grčkoj bio svojina ovog ili onog filozofa, nego je u klasičnoj eposi bio svojina društva. Bio je to svakodnevni pogled, koji je predstavljao tek polaznu tačku za razrađenije i samostalnije poglede filozofâ. Taj pogled se izrazilo otkriva čak i u narodnoj mitologiji, a naročito u popisu devet Muzâ.

Među Muzama, kćerkama Zevsa i Mnemozine, kao što je poznato, Klio je bila Muza istorije, Euterpe — muzike, Talija — komedije, Melpomena — tragedije, Terpsihora — plesa, Erato — elegije, Polihimnija — lirike, Uranija — astronomije, Kaliope — govorništva i herojske poezije.

Taj skup je neizmerno karakterističan:

1. Najpre potvrđuje da Grci nisu imali opšti pojam poezije. Lirika, elegija, komedija, tragedija i herojska poezija istupaju kao vrste nepodeljene zajedničkim radom.

2. Pokazuje potpuno nepostojanje veze između poezije i likovnih umetnosti. Grčka misao je poeziju čvršće povezivala sa govorništvom i naukom, bilo istorijskom ili prirodno-matematičkom, nego sa slikarstvom ili vajarstvom. Postojale su Muze istorije i astronomije, a nije bilo Muza slikarstva, vajarstva niti arhitekture.

3. Pokazuje, međutim, da poezija, koja je bila odeljena od likovnih umetnosti, nije bila odeljena od muzike i plesa, nego je, naprotiv, s njima bila povezana čvršće nego u današnjem sistemu umetnosti. Osnov te veze već je objašnjen u prethodnom izlaganju. Muze okružuju zaštitom muziku i igru isto kao i sva dela umetnosti reči.

VI. *Apate, Katharsis, Mimesis*

Slično kao što nisu izdvajali stvaralački stav, antički ljudi nisu izdvajali ni etički stav. Nisu ga odvajali od istraživačkog stava. Za istraživanje i gledanje imali su jedan zajednički termin *theoria*. Kontemplaciju lepih i umetničkih stvari nisu smatrali ničim drugim do prijatnom percepcijom. Proces percepcije, pak, iako su ga njihovi filozofi različito interpretirali (jedni su ga shvatali fiziološki, drugi čisto psihološki, jedni senzualistički, drugi, pak, s racionalističkom nijansom), uvek su shvatali kao psihički proces jednoga tipa koji uvek protiče isto, bez obzira da li perceptor hoće da upozna predmet, ili traži u njemu i estetsko zadovoljenje. Pa ipak, brzo su zapazili da u doživljajima koje izaziva umetnost, sem opažajâ postoje i drugi činiooci naročite

vrste. Pokušaji određivanja tih činilaca počeli su rano. Platon i Aristotel, čije su velike teorije umetnosti odavno poznate, nisu tu bili prvi. Teorije su stvarane još u V veku stare ere. Razvile su se pre svega u središtu sofistâ, a najviše su, koliko danas to možemo da ocenimo, dugovale Gorgiji.

Prvi pokušaji išli su u tri pravca. Jedni su bili traženje posebnosti tih doživljajâ u iluziji, drugi — u osećajnom potresu, treći u tome da su njihovi predmeti nerealni, iako slični realnima. Osnovni pojam prve teorije bila je *apate* ili iluzija, druge — *katharsis* ili pražnjenje osećanja, treće — *mimesis* ili podražavanje. Te tri teorije koje su u Grčkoj istupale od ranih vremena moguće je nazvati kratko, i po uzoru na grčke nazive: apatetičkom, katarktičkom i mimetičkom. Čini se da su one veoma široke i da obuhvataju sve doživljaje vezane za umetnost: za likovne umetnosti isto kao i za poeziju. Čini se da pokazuju kako su Grci, pored svega, videli šta te oblasti spaja. No to je ipak nesporazum. Ako su pomenute teorije faktički, tokom vremena, i mogle biti proširivane na ceo obim umetnosti, one u svojim grčkim počecima uopšte nisu bile shvatane široko: prvobitno su spadale u poetiku, opisivale su doživljaje vezane za poeziju, a naročito dramsku poeziju, no nisu uopšte bile formirane s mišlju o likovnim umetnostima.

1. *Apatetička* (ili »iluzionistička«, kako bi se danas zvala) teorija tvrdila je da teatar deluje time što izaziva iluziju (*apate*); tvori privide i ume gledaocu da sugerise da je to stvarnost; budi u njemu takva osećanja kao da zaista gleda Edipovu ili Elektrinu patnju, a ne glumačku igru. To je delovanje neobično, slično mađijskom, oslonjeno na zavodničku moć reči, delovanje koje kao da je opčinjavanje gledaoca i slušaoca. Iluzija se tu povezuje s magijom. »*Apate*«, to jest iluzija, i »*goeteia*«, čaranje — to su dva izraza koji stalno istupaju zajedno u formulisanju toga pogleda⁸.

Gotovo s potpunom sigurnošću može se reći da ga je stvorio Gorgija. U *Pohvali Heleni* (čija se autentičnost danas više ne osporava) on predstavlja iluziju i magiju kao osnov umetnosti. A u fragmentu koji je sačuvao Plutarh, on izgovara kasnije često ponavljani paradoks da je tragedija ona naročita tvorevina gde je onaj koji vara pošteniji od onoga koji ne vara, a prevaren pametniji od onoga koji nije prevaren. Gorgijin pogled ponavlja se u delima

⁸ M. Pohlenz, *Die Anfänge der griechischen Poetik*, u: »Nachrichten v. d. königl. Ges. d. Wissenschaft zu Göttingen«, 1920.

sofistâ, a javlja se i kod pisaca iz drugih sredina, i to naročito ubedljivo kod Polibija, koji pomoću njegovih pojmova suprotstavlja istoriju i tragediju, koja deluje »*dia ten apaten ton theomenon*« — preko iluzije onih što gledaju.

Ta teorija, čiju važnost i rasprostranjenost u ranoj Grčkoj filolozi danas ocenjuju veoma visoko, ipak je samo teorija poezije, naročito dramske. U citatu iz Gorgije ili u raspravi nepoznatog sofista *Peri diaites*, ili kod Polibija, ili čak znatno kasnije kod Horacija ili Epikteta, ona se primenjuje na tragediju. I to je prirodno: među ranim umetnostima upravo je pozorište umetnost iluzije. Grčke likovne umetnosti V veka, međutim, nisu imale nikakvih iluzionističkih ambicija. Vajarstvo, takođe, nikad nije ni spomenuto u vezi sa »*apate*«. Slikarstvo je, doduše, pomenuto dvaput, u *Pohvali Heleni* i u anonimnom delu *Dialexeis*. Može se to ipak smatrati samo poređenjem, utvrđivanjem delimične sličnosti, paralelom dveju odnekud različitih oblasti, a ne stvaranjem monolitne klase pojava sastavljene od tragedije i slikarstva.

2. *Katarktička* teorija. U V veku pre n. e. bilo je popularno uverenje da muzika i poezija, ili bar neke njene oblasti, unose u umove silovita i tuđa osećanja, izazivaju potres, uvodeći u stanje u kome osećanje i mašta imaju prevagu nad razumom. S tim običnim ubeđenjem ponekad se povezivalo i drugo, dalekosežnije: da ti jaki doživljaji, a naročito doživljaj straha i sažaljenja, uzrokuju pražnjenje osećanja. I ne sama ta osećanja, nego njihovo pražnjenje je izvor prijatnosti kakvo pruža poezija i muzika.

Taj pogled nalazimo kod Aristotela u njegovoj slavnoj definiciji tragedije. Ipak, kao što je zapaženo, on predstavlja kao neko strano telo u njegovoj *Poetici*, spada u stranu nit estetičkih misli i mora da ga je Aristotel preuzeo od ranijih mislilaca⁹. Zaista, već je Gorgija delovanje poezije predstavio kao osećajni potres koji se povezivao s magijom i iluzijom poezije. No ko je tome pogledu dao početak, teško je pouzdano odgovoriti. Možda pitagorejci, kako smatraju jedni. Za njih je, naime, *katharsis* — očišćenje bilo prirodni i načelni pojam cele filozofije. Čišćenje tela obavlja se preko medicine, a očišćenje duše preko muzike: to je bilo njihovo geslo. No ipak je moguće da se — kao što smatraju drugi — originalna primena ovoga pojma javila tek u Aristotela. Naime, onda kad je nasuprot Platonu, koji je poeziju osuđivao zbog njenog osećajnog, iracionalnog delovanja, Aristotel hteo,

⁹ E. Howald, *Eine vorplatonische Kunsttheorie* u: »Hermes« LIV, 1919.

braneći poeziju, da pokaže kako ona ne pojačava osećanja, nego ih, naprotiv, umanjuje, pošto ih prazni. U takvom slučaju teorija »očišćenja« osećanja putem poezije bila bi originalno Aristotelova; ipak, teorija »potresa« osećanja putem poezije hronološki je bila ranija, još pre Aristotela poznata i rasprostranjena.

Ali i u jednom i u drugom vidu bila je to isključivo teorija poezije i muzike. Na slikarstvo ili vajarstvo, a tim pre na arhitekturu, ni Gorgija, ni Aristotel, niti uopšte bilo ko u V ili čak IV veku pre n. e., nije ni pomišljao da je primenjuje. Jer, šta oni zajedničko imaju sa strahom ili sažaljenjem, njihovim pojačanjem ili pražnjenjem?

3. *Mimetička* teorija. Njen osnov bio je opažaj da u nekim svojim delima ljudska proizvodnja ne uvećava stvarnost, nego stvara *eidola* ili slike, nerealne, fiktivne tvorevine, privide, iluzije¹⁰. U tom smislu govorilo se o »iluzionističkoj« umetnosti, *eidolopoietike techne*. Ipak je viđeno, takođe, da te nerealne tvorevine pretežno podražavaju realne stvari. Stoga su ove umetnosti nazvane i mimetičkim, ili podražavačkim, oponašajućim. I taj se naziv ustalio i primio. Ipak, kao srž mimetičke umetnosti ostalo je u shvatanju Grkâ to da ona stvara nerealne stvari. Podražavaocem — kaže Platon — nazivamo onoga ko proizvodi nerealne stvari: *eidolu demiurgos*. Ne po svaku cenu podražavaoca stvarnosti, a tim manje njenog kopista.

Ta teorija imala je više datosti od drugih da bi spojila poeziju s likovnim umetnostima. Ali prvobitno nije istupala samostalno, nego samo u povezanosti s teorijom iluzije. Jer prirodu poezije ili lepe umetnosti ne čini bilo kakva *mimesis*, nego samo *apatetike*, jer nije dovoljno nerealnu tvorevinu proizvesti, nego je potrebno da ona izazove iluziju realnosti. Istupajući samo u povezanosti s teorijom iluzije, teorija podražavanja bila je, kao i ona, primenjivana samo na poeziju. Tako je bilo naročito u Gorgije, i uopšte u ranom razdoblju; potom se obim teorije proširio.

U ranoj eposi Grčke, u Gorgije i sofistâ, ove tri teorije bile su, dakle, međusobno spojene, naprosto su predstavljale komponente jedne poetike: prvo, poezija proizvodi svoje nerealne verbalne tvorevine, drugo, stvara za slušaoce ili gledaoce iluzije i, treće, izaziva u njima osećajni potres. Ipak, svaka od tih komponenata teorije imala je druge izvore, predstavljala je drugu nit. Vremenom

¹⁰ S. V. Tolstaja-Melikova, *Učenje o podražanju i ob iluziji u grčkoj teoriji iskusstva Aristotela*, u: »Izv. AN SSSR«, 1926, 12.

su se one raširile, prerastajući u tri razne teorije. Ali njihove sudbine bile su slične. Autoritet Platona i Aristotela, koji su preuzeli mimetičku teoriju, učinio je da su dve druge otišle u drugi plan, a ova jedna je za dugo vreme postala vladajuća.

VII. Platon: dve vrste poezije

Tvrđenje da Grci poeziju nisu ubrajali u umetnost može ipak naići na protivljenje: da se ono ne može primeniti na najeminentnijeg, i istovremeno nama najautentičnije poznatog mislioca klasične epohe. Jer upravo je Platon naglašavao sličnost poezije i likovnih umetnosti i povezivao ih u zajedničkoj estetičkoj teoriji — naime, ovoj mimetičkoj teoriji. Takvo protivljenje ne bi ipak bilo pravilno. Istina je da je u svojim pojmovima poezije Platon poeziju povezivao s likovnim umetnostima, naročito u X knjizi *Države*, gde je naširoko govorio o ništavnosti podražavalačkih umetnosti, među koje je ubrajao i poeziju i slikarstvo. Ali istina je, takođe, da je na drugom jednom mestu, naime, u *Fedru*, on o poeziji pričao kao o uzvišenoj ludosti, kao o nadahnuću Muza, znači o nečem što s podražavalaštvom i zanatlijskom rutinom nema ničeg zajedničkog.

Može se učiniti da je Platon bio sa samim sobom u nesporazumu, da nije imao stalan i izrazit pogled na poeziju i njen odnos prema umetnosti. Ipak je to samo privid koji proističe iz nevođenja računa o načelnoj stvari — da poezija i poezija nisu isto. Postoji poezija nadahnuti i poezija zanatska. U *Fedru* Platon piše da jedno od ludilâ kojima ljudi podležu potiče od Muzâ: kad one sipaju na čoveka nadahnuće, »tada duša eksplodira u pesmama i drugom umetnikovom stvaralaštvu«. »Ko bez tog ludila Muzâ pristupa vratima poezije uveren da će zahvaljujući samoj tehnici biti veliki umetnik, taj nema potrebnog posvećenja, i stvaralaštvo ludakâ pomračuje njegovu umetnost, rođenu iz razuma« (*Phaedrus*, 245 a). Teško bi se našla proročanskija koncepcija poezije. Bio je to, doduše, svakodnevni pogled Grkâ, ali niko ga nije izrekao ubedljivije i s većom krajnošću nego upravo Platon.

Nisu ipak svi pesnici nadahnuti ludaci; drugi pišu pesme u kojima sebi ne postavljaju druge zadatke sem podražavanja stvarnosti, a služe se jedino zanatskom rutinom. Postoji poezija rođena iz pesničkog ludila (*mania*), i poezija koja izrasta iz spisateljskog umenja (*techne*). Manička poezija spada u najviše čovekove funkcije, a tehnička je na nivou zanatskih funkcija.

Kada Platon u istome *Fedru* sprovodi hijerarhiju ljudskih duša i zanimanja, onda se pesnik u njoj pojavljuje dvaput: jednom se nalazi na dalekom, šestom mestu kao »pesnik ili bilo koji drugi podražavalac« u neposrednom *susedstvu sa zanatlijom* i ratarom, ali pod drugim nazivom — kao *musikos* — on *zajedno s filozofima* zauzima prvo mesto: jer *musikos* nije ništa drugo do pesnik-izabranik Muzâ, koji poseduje njihovo nadahnuće i stvara.

U dijalogu *Ijon* Platon prosto do dosade ponavlja izlaganje o protivrečnosti poezije i umetnosti, o božanskom nadahnuću kao uslovu poezije. »Muza čini da u nekoga stupa božanstvo.« »Svi pesnici koji pišu dobre pesme, ne čine to preko umenja, preko umetnosti; nego u njih ulazi božanstvo, i tada oni u nadahnuću govore sve te svoje lepe pesme, a dobri pevači čine isto.« »Duša pevača sama čini da njihova usta zbore.« Pesnik »nije kadar da nešto učini pre no što božanstvo uđe u njega, pre no što izgubi čula i ne liši se razuma«. Kroz pesnike »govori sâm Bog«. »Nisu ljudske te lepe pesme, i ne potiču od ljudi, nego su božanske i od bogova potiču, a pesnici nisu ništa drugo do samo tumači bogova u oduševljenju.«

U *Gozbi* opet preko usta Diotime zaključuje da ima ljudi koji su posrednici između božanstava i čovečanstva, koji čovečanstvu od božanstava donose naredbe i milosti, preko kojih proročanska umetnost stiže do neba. »Ko se u te stvari razume, taj je božji čovek (*theios aner*), a ko se, pak, razume u nešto drugo, u neku umetnost ili neki zanat, taj je samo prost radnik (*banaios*).« Znači, tu opet istupa radikalno i tipično Platonovo suprotstavljanje delatnosti dveju sfera: polubožanske i isključivo ljudske. Likovni umetnik uvek ostaje u drugoj sferi, dok pesnik može da se nađe u obe.

Svaka je poezija za Platona, kao i uopšte za Grke, bila saznanje. Ali manička poezija bila je apriorno saznanje idealnog bivstvovanja, dok je tehnička samo podražavanje čulne stvarnosti. Taj njen mimetički karakter približio ju je kod Platona likovnim umetnostima, a naročito slikarstvu. To se zблиženje ipak ticalo samo niže, a nikada više, proročanske poezije, koja nije podražavalačka i zato nema sličnosti sa slikarstvom. Kod Platona je, dakle, potpuno ostalo na snazi suprotstavljanje poezije i umetnosti, prorokovanja i zanata. I čak se pojačalo. Po njegovom shvatanju, naime, funkcija podražavanja čulne stvarnosti je toliko nedostojna da on ne samo što likovne umetnosti i podražavalačku poeziju stavlja na nivo tehnike nego ih stavlja na najniži nivo tehnike, ispod valjanog zanatstva. Zaključak o »niskosti« mimi-

tičke umetnosti u *Državi* je sproveden putem analize slikarova rada. Tek posle toga je bio primenjen na pesnika. Ko u njega pronikne, videće da upoređivanje tih dveju oblasti nije bilo za V vek pre n. e. nešto obično, nego je to bio Platonov paradoks: on je jedan deo poezije uporedio sa slikarstvom da bi je time degradirao.

Podelu umetnosti na dve krajnje različite vrste — maničku i tehničku — Platon je mogao isto tako dobro da primeni na likovne umetnosti, kao što ju je primenio na poeziju. Karakteristično za toga Grka V veka jeste da upravo to nije učinio. Još nije ušlo u sferu mogućnosti da prorok, nadahnuti stvaralac, izabranik Muzâ, umetnik u dubljem značenju reći može biti slikar ili arhitekt. U *Gozbi* Platon objašnjava da »*poiesis*« znači isto što i proizvođenje, a da bi u načelu moglo biti primenjeno na označavanje svake umetnosti (*techne*); faktički, ipak, umetnostima taj naziv ne dajemo, rezervišući ga samo za jednu oblast: za stihove i tonove. A tako činimo zato što samo tu oblast smatramo za pravo stvaralaštvo, za pravi *poiesis*.

Platonov primer ne samo što nije poricanje nego je, naprotiv, najjači argument ovde branjene teze: da u ranoj i klasičnoj Grčkoj poezija nije bila smatrana umetnošću i nije tretirana ravnopravno sa umetnostima, i to zato što je smatrana neuporedivo višom delatnošću.

VIII. Aristotel: prvo zблиženje poezije i umetnosti

Suprotnost između više i niže poezije, suprotnost koja se ispoljila u Platonovoj koncepciji, Aristotel je odbacio. Na način tipičan za ovog mislioca, njegova teorija umetnosti, slično kao i njegova metafizika i teorija saznanja, od dvaju Platonovih stepena odbacila je gornji, i ostala pri nižem. Kao što je u metafizici odbacio ideje i priznavao samo realne stvari, kao što je u teoriji saznanja odbacio čisto razumsko znanje, da bi priznavao samo empirijsko, tako je i u svojoj teoriji odbacio *proročansku poeziju* i ostao pri podražavalačkoj.

U tog neprijatelja iracionalizma nije bilo mesta za proročansko shvatanje poezije. A kad je ponestalo maničkog stvaralaštva, ostala je samo jedna njegova vrsta, naime, mimetička. Narocitim sticajem okolnosti ona negativna osobina koju je Platon pripisivao najnižim oblicima poezije sad je postala načelna osobina svake poezije i umetnosti. Doduše, neupoređivana sa

višim formama, ona je kod Aristotela izgubila svoj negativni karakter. A postavši zajednička odlika celokupne poezije i umetnosti, dozvolila je da bude obuhvaćena u jednoj klasi: klasi mimetičkih ili podražavalačkih umetnosti. Pojmovno su sjedinjena oba dela koja su dotad bila tretirana odvojeno, naime: optička umetnost, koja se sastojala iz arhitekture, vajarstva i slikarstva, i akustička umetnost, koja je obuhvatala poeziju, muziku i igru. Kod Aristotela je, dakle, prvi put došlo do zблиženja. Ono je usledilo zahvaljujući odbacivanju dotadašnjeg pojma poezije. I izvršeno je na nižem nivou: nije likovnost uzdignuta do poezije, nego je, naprotiv, poezija, spuštena do likovnih umetnosti.

Prvi put stvoren je tako širok *genus* koji je obuhvatao obe oblasti, i nije obuhvatao nikakvu drugu. Povezivao je poeziju s likovnim umetnostima, a nije u njih uključivao zanate. On ima manje-više isti obim kao novovekovne »lepe umetnosti«.

Aristotelovo sjedinjavanje likovnih umetnosti i poezije u jednu klasu podražavalačkih umetnosti jeste činjenica koja je na nedvosmislen način potvrđena u tekstovima njegovih dela. U *Poetici* (1460 b 8) na primer, on kaže: »Pesnik je podražavalac isto kao slikar.« Slično i u drugim delima, recimo u *Retorici* (1371 b 4): »Podražavanje je činilac zadovoljenja kako u slikarskoj i vajarskoj umetnosti, tako i u pesničkoj umetnosti.«

Priroda Aristotelova uma doprinela je toj unifikaciji. Najpre je tu delovala njegova netrpeljivost prema iracionalnim koncepcijama, a takva je bila stara koncepcija poezije. I, drugo, način zahvatanja pojava koji je njemu najviše odgovarao i koji je on najradije primenjivao bio je u tehničkim kategorijama, kao delatnosti i proizvodâ; on ih je čak primenjivao na prirodne pojave, a šta tek da kažemo o poeziji. Tretirajući poeziju na način na koji su uvek tretirane likovne umetnosti, učinio je poeziju sličnom likovnim umetnostima.

Pojam »*mimesis*«, postavši glavni u Aristotelovoj estetici, takođe je donekle promenio svoju sadržinu. Ranije je taj pojam imao dve komponente: »podražavanje« je bilo stvaranje predmeta koji su, prvo, nerealni i, drugo, koji su slični realnima. Prva je komponenta bila bitnija, i još je Platon, osuđujući umetnost, osudu izricao više zato što su njene tvorevine nerealne, nego zato što su podražavalačke.

Kod Aristotela je, međutim, došlo do pomeranja akcenta: za njega je suštinu poezije ili likovnih umetnosti predstavljalo doslovno to što su »podražavalačke«, jer podražavaju stvarnost. I

zadovoljstvo koje pružaju počiva baš na tome što slušalac ili gledalac u njihovim tvorevinama prepoznaje reprodukovanu stvarnost.

Postoje, ipak, podaci da Aristotel nipošto nije bio krajnji i jednostran pristalica podražavalačkog, naturalističkog poimanja umetnosti. Ima podataka da podražavanje u umetnosti nije shvatao kao kopiranje, i da je bio svestan toga da koncepcija umetnosti kao podražavalaštva zahteva ispravku ili bar dopunu.

Iako je njegova koncepcija umetnosti bila načelno mimetička, on je u nju ipak uključio druge motive i niti. Uzimao je u obzir kao bitni činilac umetnosti radost koju pobuđuju ritam i harmonija, radost koja nema ničeg zajedničkog sa zadovoljstvom kakvo pruža prepoznavanje sličnosti između umetnosti i stvarnosti. Sem toga, u teoriju tragedije Aristotel je uključio motiv *katharsis*, vrlo dalek od podražavalaštva. Njegova estetika i teorija umetnosti bile su mnogo pluralističkije no što se obično prihvata.

Sâm pojam podražavalačkih umetnosti nije u Aristotela bio monolitan. On je, doduše, stavljao naglasak na činilac podražavanja u umetnosti, ali je podražavanje često interpretirao na način koji ga je činio — suprotnošću podražavanja. Tako je bilo kad je tvrdio da umetnosti ne reprodukuju pojedinačne događaje, nego opšta stanja stvari, ili kad je pisao kako ne utvrđuju ono što jeste, nego ono što može da bude. Takvo shvatanje isticalo je u tobožnjem podražavalaštvu elemente mašte i stvaralaštva.

IX. Helenizam: drugo zблиženje poezije i umetnosti

Prvo zблиženje poezije i likovnih umetnosti u antici nastupilo je zahvaljujući tome što su jedan deo, a potom celina poezije otrgnuti od prorokovanja i tretirani kao veština. To je započeo Platon, a radikalizovao Aristotel.

Sledeća pokolenja Grkâ dovela su do drugog pojmovnog zблиženja tih oblasti, ali već na obrnutom putu: preko uključivanja plastike, ili bar jednog njenog dela, u prorokovanje. Dogodilo se to tek u helenističkom dobu. Kao što je prvo zблиženje izraslo iz duha trezvenosti, tako je drugo izraslo iz težnje ka produbljenju. Prvo je bilo delo racionalizma, drugo — iracionalizma. Period, naime, koji je u Grčkoj usledio posle Aristotela promenio je stav umova — tražili su se pre svega elementi duhovni, stvaralački, božanski, i uočavani su čak i tamo gde su ranije viđeni najobičniji ručni rad, tehnika i rutina.

Tekstova koji izražavaju novo stanovište ima dovoljno: jer ovo stanovište spada u kasniju epohu, u kojoj se mnogo pisalo i iz koje se očuvalo relativno mnogo književnih spomenika.

I tako, Dion Hrizostom, retor iz I veka naše ere, koji je bio naklonjen stoičkoj filozofiji, u svome *XII Olimpijskom govoru*, ubraja vajara ne samo među mudrace (*sofos*) nego i među božanske muževe (*daimonios*). U platonsku kategoriju nadahnutih ljudi, u koju su spadali pesnici, filozofi, zakonodavci, vlast, a sada još i vajari. Na tom osnovu on gradi u to vreme omiljeni *agon* ili spor o tome ko je viši, Fidija ili Homer. Podvlači, ipak, da su sredstva kojima pesnik raspolaže savršenija, šira i slobodnija.

Kvintilijan, retor iz I veka naše ere, tvrdi da je slikarstvo, iako je nemo, ipak kadro da pronikne u najličnija osećanja, i to tako duboko da se ponekad čini kako u tom pogledu prevazilazi poeziju.

Pausanija, geograf i istoričar iz II veka, piše takođe da je vajarovo delo isto tako stvar božanskog nadahnuća (*entheon*) kao i pesnikovo delo.

Lukijan u *Smu* kaže da pred Fidijom, Polikletom, Mironom, Praksitelom treba poviti kolena kao pred bogovima koje su stvorili.

Filostrat, slikar i pisac na prelomu između II i III veka piše u uvodu u svoje *Eikones*: »Ista ona mudrost koja nadahnjuje pesnika, odlučuje takođe o vrednosti slikarske umetnosti, jer i ona sadrži mudrost.«

Kalistrat u III veku, prilikom opisa Skopasove *Monade* i Praksitelova *Erosa* piše da bogovi šalju božanska nadahnuća ne samo pesnicima nego da i ruke likovnih umetnika bivaju dodirnete božanskim dahom.

A Plotin je — naravno — umetnost tretirao još hiperboličnije i transcendentnije, još uzvišenije i apstraktnije od svih drugih.

U svim tvrđenjima tih umetnika i filozofa mišljenja nisu bila nova, ali zato su bila povezana sa stvarima s kojima prethodno nisu bila spajana. Mudrost i nadahnuće dotad su bili pripisivani jedino pesnicima, jedino su oni bili priznavani za proroke, za božanske muževe. Sada su, pak, među njih ubrajani takođe slikari i vajari. Otada pesnici stalno bivaju paralelizovani s likovnim umetnicima, a naročito sa slikarima. Imaju jednako pravo na slobodu, kaže Horacije. Isto tako predstavljaju dela i crte herojâ, kaže Filostrat.

No to još nije postalo sveopšta svojina. Još će isti Lukijan, u svojoj *Paideii*, vajarstvo ubrojati u nižu kategoriju umetnosti.

Još će Ciceron, običnim *opificesima* suprotstavivši slavne ljude, *optimi studiis excellentus*, jedino pesnike ubrojati među ove poslednje. Umetnost arhitekata on smatra za *sordida*, a pitanje ne bi li umetnost slikara i vajara valjalo uključiti u istu kategoriju, ostavlja nerešeno. Seneka se odlučno brani da ikakve likovne umetnike, te *luxuriae ministros*, ubraja u oblast slobodnih umetnosti. Vitruvije vidi razliku između arhitekture i krojaštva jedino u velikoj teškoći arhitekture. Stav tih autora bio je sličan starogrčkom, samo su motivi bili pretežno drugačiji: osobeno rimski, utilitarni i moralistički.

Toj tradicionalnoj koncepciji niko nije bio verniji od Cicerona. Govorio je ovako (*Pro Archia*, 18): »Dok su druge umetnosti stvar znanja, formule i tehnike, poezija zavisi jedino od urođene sposobnosti, ona je proizvod čisto duhovne delatnosti, izazvana čudnim natprirodnim dahom.« Njegove reči nisu brzo zastarele: još i posle jednog i po milenijuma citirali su ih novovremenski pisci, počev od Petrarke (*Invectivae*, 1) i Bokača (*Genealogia deorum*, XIV. 7).

Pa ipak, prolom u tradicionalnoj oceni umetnosti bio je izvršen. I bio je to odmah mnogostran prolom. Po novom shvatanju rad umetnikâ je: 1) rad *duhovni* — ne čisto ručni, materijalni; 2) ono što s tim ide — rad *individualni*, ne rutinski, zanatski; 3) *slobodno stvaralaštvo* u kome se mašta udaljuje od prirodnih uzora — a nije oponašanje stvarnosti; 4) takav da se koristi *božanskim* nadahnućima — nije tvorevina same zemaljske prirode; 5) takav da seže za božanskom *suštinom* bića — a ne samo za njegovim čulnim pojavama.

Može se reći da je prevrat bio previše radikalan. Prebacio je umetnost s jednog kraja, na kome se nalazila dotad, na suprotni kraj. Dao joj je dolične ljudske crte: duhovnu, individualnu i slobodnu prirodu. Ali istovremeno ju je obdario božanskim i mističnim odlikama.

Predmet likovne umetnosti, po svojoj prirodi spoljašnji i čulan, sada je shvaćen kao unutrašnji i duhovni. »Onaj koji kontemplira telesno lepo« — kaže Plotin u I *Eneadi* — »ne treba u njega da se utapa, nego da pamti kako je ono samo slika, trag, senka, i da mora da beži ka onome čiji je ono odraz.« Sa uzdizanjem likovnih umetnosti na nivo poezije bilo je, znači, povezano sniženje vrednosti onoga što je prirodni predmet likovnih umetnosti.

Nesrazmerno je poraslo interesovanje za umetnikovu ličnost. Plinije je (*Historia naturalis*, XXXV. 145) pisao da se ljudi dive najkasnijim delima umetnika i onim delima koja posle njih

ostaju nezavršena, a to je zato što su u njima naročito izraziti tragovi originalne koncepcije umetnikâ (*ipsaque cogitationes artificium*). Potisnut je u drugi plan pogled na umetnost kao oponašanje. Nestalo je tradicionalizma u umetnosti. Lizip je tvrdio da nije ničiji učenik. Ljudi su prestali da se plaše novosti — naprotiv, počeli su za nju da se bore. »Čim novost doprinosi uvećanju prijatnosti« — pisao je Atenej — »ne treba da je preziremo, već, naprotiv, da na nju skrećemo budnu pažnju.« Otpala su pravila koja su ograničavala umetnika. »Poezija« — pisao je Lukijan (*Historia quo modo conscrib.* 9) — »ima neograničenu slobodu, i poseduje samo jedan zakon: maštu pesnika.« A pošto su poezija i likovne umetnosti izjednačene, znači da se ova ista sloboda sad odnosila i na umetnika.

Ove promene uzdigle su važnost umetnosti u očima savremenika. Slikarstvo je uključeno u obrazovanje omladine. U stvari, tek je sada počeo u Grčkoj kult umetnosti, koga — kao što smo videli — nije bilo ranije, kad je njeno stvaralaštvo bilo na najvećoj visini. Konsekventno se uzdigla i društvena situacija umetnika: Parasije i Zeuksis stekli su bogatstvo, Apel je, kao i Tician, bio poverenik kraljevâ.

Promenila se, ipak, ne samo ocena likovnih umetnosti nego i samo njeno shvatanje. Njen pojam postao je drugačiji no što je bio u klasičnoj eposi, izgubio je bezlični i rutinski karakter. Poezija i likovne umetnosti sada su već tretirane slično, a njihovo zbliženje nije izvršeno na nižem nivou tehnike, kao kod Aristotela, nego na višem nivou stvaralaštva.

Psihološki je najvažniji motiv u novoj teoriji umetnosti bio pojam mašte. Naravno, ne više *mimesis* — podražavanje, nego je *fantasia* mogla da izrazi novi pogled. Filostrat je u *Apolonijevom životu* pisao da je »mašta mudrija umetnica od podražavalaštva«, a o misli (*gnome*) tvrdio je da »slika i vaja bolje od zanatske veštine«. I drugi su — kao Pseudo-Longin, autor rasprave *O uzvišenom*, ili kao Horacije — shvatili značaj mašte i misli koje slobodno mogu da biraju iz mnoštva motiva, i da te motive slobodno spajaju, i time uspešnije daju unutrašnju istinu stvari.

Za antičke ljude jedne su umetnosti bile bliže, druge dalje, a najbliže im je bilo slikarstvo. S poezijom ih je vezivalo to što su mimetičke, što podražavaju stvarnost. Dok se pred antičkim teoretičarima nije javilo pitanje: Šta ih uopšte od poezije izdvaja? Na to pitanje najopširnije je odgovorio pisac iz I veka, Dion zvani Hrizostom (*Or.*, XII). On je između likovnih umetnosti i poezije video četvorostruku razliku: 1) Likovni umetnik stvara

sliku koja se ne događa u vremenu, kao pesnikovo delo. 2) Ne mogući da izaziva sve mašte, da likovno izražava sve misli, likovni umetnik mora da se poziva na simbole. 3) Prisiljen da se bori sa otpornim materijalom, on nema one slobode kakva karakteriše pesnika. 4) Likovni umetnik je ograničen i time što očima ne može da sugerise neverovatne stvari, ne može da ih zavarava onako kao što pesnik zavarava čarima reči. Dion je taj problem postavio nekoliko vekova pre Lesinga i dao odgovor sličan, samo — u antičkom duhu — oštiji.

Iz antičkog Rima potiču ove poznate reči: »*Ut pictura poësis*«, pesma je kao slika. Malo je bilo reči koje su citirane tako često kao te Horacijeve reči (*De arte poëtica*, 361), ali takođe ih je malo bilo koje su interpretirane toliko pogrešno i nesaglasno sa autorovom namerom. Horacije je video jedino dosta daleku analogiju između slikarstva i poezije: naime, da je reagovanje ljudi na poeziju isto onako raznorodno kao i reagovanje na slikarstvo: »jedna slika više će te oduševiti ako staneš bliže, a druga — ako se od nje udaljiš [. . .], jedna se dopadala jednom, a druga će ti se dopadati ma je i deset puta gledao« (ibid.). Taj Horacijev tekst ne govori ni o kakvoj dubljoj sličnosti obeju umetnosti, niti, pak, savetuje pesniku da se ugleda na slikara, kao što se neosnovano interpretiralo u poznijim vekovima.

Kakav je bio uzrok ove promene? Neki filozofi pretpostavljaju da su je nametnule filološke škole, jedni je pripisuju jednoj, drugi drugoj školi¹¹. Pa ipak, promena koja je imala filozofsko značenje nije po svaku cenu morala imati izvor u filozofskim gledištima. Pre će biti da ju je izazvala promena u opštem stavu duhova kakav se javio u helenističkoj eri. On je povukao za sobom mnogo pojedinačnih simptoma, među kojima i novu koncepciju umetnosti i njeno zblizenje s poezijom. Ta opšta promena stava došla je do izraza i u novim filozofskim sistemima. Novi filozofski sistemi, slično kao i novi estetski pogledi, bili su već posledica psihičke promene kakva je tada počela.

A dva sistema ulazila su u probleme umetnosti. Stoički sistem obrađivao je uglavnom njen novi psihološki motiv, naime aktivnu i ličnu prirodu umetničke proizvodnje. A platonski i neoplatonski sistem razvijali su novi, načelni metafizički motiv: božansko nadahnuće u stvaralaštvu. Tako oba sistema izražavaju novu estetiku, samo što svaki odslikava njeno drugo lice.

¹¹ E. Birmelin, *Die Kunsttheoretischen Grundlagen in Philostrats Apollonius*, u »Philologos«, t. 88, 1933; B. Schweitzer, *Mimesis und Phantasia*, u »Philologos«, t. 89, 1934.

X. Srednji vek: ponovno razdvajanje poezije i umetnosti

Tako je estetički razvitak u Grčkoj, polazeći od divergentnijih pojmova, doveo pred kraj antike do pojmova bliskih našima. Ali ne zanavek: uskoro je izvršen povratak na ranije pojmove o umetnosti.

Povratak je bio vezan sa prihvatanjem hrišćanstva. Duh *Jevandolja* i strogost ranih crkvenih otaca oduzeli su umetnosti značaj kakav je postepeno stekla u Grčkoj. Nepomirljiv moralni stav ostavljao je malo mesta za estetski stav; hrišćanski spiritualizam nije mogao imati sklonosti za čulno lepo. Takvom stavu odgovarao je ne helenistički, nego starohelenski odnos prema umetnosti, te se i razvoj pogleda zaustavio i vratio na svoju polaznu tačku.

Poznogrički estetički pogledi nisu potpuno nestali. Očuvani su se zajedno s celim neoplatonskim sistemom u delima Pseudo-Areopagita i zahvaljujući njima, i pored svega, dosta su uticali na srednji vek. Štaviše, dela Pseudo-Areopagita, koja su nastavljala helenizam u njegovom krajnje transcendentnom vidu, samo su natčulno lepo smatrala za pravo lepo; videla su ga u Bogu i u prirodi koju je On stvorio, a ne u umetnosti koja je delo nesavršenih ljudskih ruku. I zato, mada su mnogo govorila o lepom, malo su govorila o umetnosti, i ako su doprinela da se u srednjem veku ustale neki pogledi, bili su to pogledi na lepo, a ne na umetnost.

Skolastički pojam umetnosti (*ars*) nije izrastao iz helenističkih pojmova, nego iz starogričkih, koje je sistematizovao Aristotel. Bio je to opet najširi pojam koji je obuhvatao svaku veštinu i nije bio preuziman iz Aristotelove *Poetike*, nego iz njegove *Fizike*, *Metafizike*, *Retorike*. »Umetnost« je značilo: metodična proizvodnja obavljana po pravilima. *Artifex* je u srednjem veku bio izvođač bilo kakvih predmeta, koji je njihovu formu prethodno imao u svojoj glavi. U obim umetnosti ulazio je zanat, ulazilo je i znanje. U tom ogromnom obimu srednjovekovne »umetnosti« samo je mali delić predstavljalo ono što mi zovemo umetnošću, to jest lepa umetnost.

Taj deo umetnosti čak nije bio ni u prvom planu. Nije se izdvajao autentičnim estetskim intencijama; obavljao je službenu ulogu, podređenu religijskim ciljevima. U umetnosti se nije tražilo lepo; po ondašnjim pogledima, naime, lepo se mnogo lakše moglo naći u prirodi, božanskoj tvorevini. Književnost tadašnjih vekova nije opisivala lepo umetnosti, čak ga nije ni

pominjala. U srednjem veku stvoreno je mnogo najvišega lepog, ali je stvarano kao uzgred, bez misli o njemu, bez brige o lepom i umetnosti, stvaralaštvu i artizmu. To, uostalom, nije bio izuzetak: isto je bilo i u ranoj Grčkoj. Umetnost je opet imala ne-individualni, cehovski, kanonski karakter; vodila je računa o slaganju s tradicijom i pravilima, a ne o originalnosti¹².

I opet je umetnost poimana intelektualno. Spadala je, kako se u ono vreme govorilo, u intelektualni poredak, predstavljala *habitus* praktičnog intelekta. Iako je obuhvatala zanate, ručna veština bila je smatrana spoljašnjim i drugorazrednim činiocem u odnosu prema umnoj sposobnosti. »*Perfectio artis consistit in iudicando*«, pisao je Toma iz Akvina, a umetnost je određivao kao izvesni razumski sistem (*ordinatio rationis*), čijom snagom ljudska dela pomoću određenih sredstava vode do određenih ciljeva.

Umetnosti su deljene verno po antičkom uzoru, a naročito po uzoru na Aristotela: deljene su na slobodne i službene, ili mehaničke. Slobodne umetnosti — *artes liberales* — bile su one koje su izučavali u srednjovekovnim školama: aritmetika i geometrija, logika i retorika. Znači — po našem shvatanju nauke, ali nipošto ne umetnosti. A ono, pak, što mi nazivamo »umetnostima«, u okviru srednjovekovnih *artes* nije činilo čvrstu, monolitnu grupu. Naprotiv — opet kao u ranoj Grčkoj — raspadalo se u ove dve oblasti. Muzika je spadala u slobodne umetnosti, gde se sretala s matematikom i logikom. Ali vajarstvo i slikarstvo spadali su u mehaničke umetnosti. Muzičar, naime, sastavlja zvuke u svom razumu, kao matematičar brojeve i logičar pojmove, a instrumentacija je za njega samo spoljašnji izraz, kao brojke i reči za matematičara i logičara. Vajar i slikar, međutim, prisiljeni su da rade u materiji i da rade ručno: njihova veština je, dakle, iz iste kategorije kao tkački ili kamenorezački zanat. Znači, opet se vratio isti sistem pojmova kakav je bio svojstven klasičnoj kulturi Grčke. Likovne umetnosti imale su u srednjem veku poziciju drugačiju od poezije, kolebljiviju, na smenu pozitivnu i negativnu. Negativnu je ranije izrazio Hraban Mavar (*Carmen ad Bonosum*, 30): »Pismo ima veće značenje u životu i za svakog je korisnije; slika daje samo malo zadovoljstvo, zasićuje pogled dok je nova, ali dosađuje kad ostari, brzo gubi svoju istinu i ne pobuđuje veru.« Izgledalo je da je slikarstvo nešto gore od poezije, a to stoga što je moralno manje korisno, i, drugo, što ne seže za duhovnim i božanskim stvarima.

¹² J. Maritain, *Art et Scholastique*, 1920.

Ali probijao se i drugi pogled. Jer, mada su na slikama stvari predstavljene *materialiter*, učen gledalac ih ipak doživljava *spiritualiter*. Neučen, međutim, crpe još veću korist: slikarstvo mu zamenjuje pismo, ono je *biblia pauperum*.

Sudbina slikarstva i poezije u srednjovekovnim popisima i podelama umetnosti bila je slična: nema u tim registrima ni slikarstva, ni poezije. Slikarstvo je bilo smatrano mehaničkom umetnošću, tih umetnosti je bilo mnogo, i registri su davali samo najvažnije; njihova je važnost merena korisnošću, a korisnost slikarstva izgledala je mala u poređenju sa umetnošću zemljoradnika, tkača ili vojnika — te je zato u popisima umetnosti zaobilazeno. Poezija je u tim popisima takođe zaobilazena; ona, opet, zato što je, slično kao u antici, nisu smatrali umetnošću. Za ljude srednjeg veka poezija je bila pre molitva ili ispovest nego umetnost.

XI. Novo vreme: konačno zблиženje poezije i umetnosti

Kao što je u Grčkoj posle klasične ere došao helenizam, tako je posle srednjeg veka promenu donela renesansa. Pravilno je rečeno da renesansa nije počivala na otkriću antičkih umetničkih spomenika, jer su oni i pre toga bili dostupni i poznati, nego jedino na otkriću da su ti spomenici »lepi«. Likovna umetnost je oslobođena realizovanja moralnih i religijskih ciljeva, i ponovo je postala umetnost zbog umetnosti i lepoga.

Preobražaj se izvršio na dva koloseka. Jedan je verno odgovarao helenizmu i bio neposredno njime inspirisan. Inicirao ga je Fičino u firentinskoj Platonskoj akademiji, obnavljajući pojmove i celokupni duhovni stav neoplatonizma. Ponovo se u prvi plan, ispred kanona i tradicije, probilo slobodno stvaralaštvo, ispred rutine — individualnost, ispred opservacije — mašta, ispred umenja — nadahnuće. Mesto srednjovekovnog intelektualizma zauzeo je potpuno emocionalni stav. Dok je srednji vek proizvodio lepo ne govoreći o njemu, sada se ono našlo na svim usnama. Umetnost je svesno povezana s lepim. Njena tehnička i umelačka komponenta, koja je u prethodnom dobu bila suštinska, sada je otišla u drugi plan u odnosu na kult nadahnuća, entuzijazma, genija, u iracionalnoj i hiperboličnoj atmosferi, neprijateljskoj prema pravilu, kanonu i krutom diskursivnom razumu.

To nije bilo stanovište isključivo filozofa-teoretičara. Slično su mislili mnogi umetnici renesanse, kao, na primer, Mikelandelo, koji je imao potpuno plotinske pojmove o sopstvenoj umetnosti i

umetnosti uopšte. Po njihovom ubedenju likovno stvaralaštvo bilo je kadro da stigne do najviših vrhova, onih koje su drugi smatrali isključivom svojinom poezije. Likovne umetnosti i poezija, koje su u pojmovima većine donedavno bile odvojene provalijama, sad su se našle jedna pored druge. Srele su se na visinama — kao u doba helenizma.

Pa ipak, pored toga pravca u renesansi se razvio i drugi, koji nije imao izrazitog presedana u antici, i koji je u svome osnovu bio moderniji. Tu je preobražaj bio manje silovit, nije lepe umetnosti odmah dizao na vrh, već ih je u hijerarhiji pomerao samo za jedan stepen naviše. Pomerao ga je, naime, iz klase mehaničkih umetnosti u klasu slobodnih umetnosti. Među ljudima toga pravca umetnika više nisu tretirali kao zanatliju, ali nisu mislili ni da ga tretiraju kao proroka. No zato su ga postavili pored naučnika i učinili ga sličnim naučniku. Osnov lepe umetnosti nije moralo da bude nadahnuće i božanska inspiracija, ali lepa umetnost je morala da ima svesnu misao. Zato je mogla da bude uključena u istu kategoriju kao logika, aritmetika ili muzika. Leon Batista Alberti, arhitekt i veliki teoretičar renesansne umetnosti, zastupao je to stanovište, a blizak mu je bio Leonardo da Vinči.

Ako su skolastičari znali umetnost bez lepoga, a neoplatonisti cenili, u stvari, samo lepo van umetnosti, onda se u ljudi renesanse umetnost najzad sjedinila s lepim. A nasuprot, pak, pogledima pristalica neoplatonizma to lepo je bilo realno i čulno, bez mističke i metafizičke podloge. Izravnale su se suprotnosti između čiste tehnike i čistog stvaralaštva, između čisto spoljašnjeg i čisto unutrašnjeg poimanja umetnikova rada.

Rezultat je bilo sjedinjavanje umetnosti i poezije u zajedničkom pojmu, na čisto umetničkom osnovu, bez pozivanja na mistiku. Umetnost i poezija najzad su se srele ne na božanskim vrhovima, nego na ljudskom nivou. Ljudsko stvaralaštvo nije ni čisto mehanička rabota, niti, pak, nadljudsko prorokovanje. Likovne umetnosti odvojene su od mehaničkih veština i uzdignute, a poezija je spuštena iz božanskih sfera. Zato su se i našle jedna pored drugih.

Smeštanje likovnih umetnosti na nivo oslobođenih umetnosti nije prošlo, uostalom, bez otpora i ograda. Čak ni sa Leonardove strane. Što se slikarstva tiče, on nije imao nikakvih sumnji: »Slikarstvo se s pravom žali što nije ubrojano u oslobođene umetnosti, jer je ono prava kći prirode, a deluje pomoću oka, najplemenitijeg od svih naših čula« — pisao je u *Traktatu o*

slikarstvu. On već nije priznavao stavljanje čula ispod misli, i prirode ispod nivoa duha. Međutim, kad je reč o *vajarstvu* — sačuvao je u celini stari pogled. »Ono nije« — pisao je — »znanje, nego mehanička umetnost, koja u izvođaču izaziva znoj i fizički zamor.« Uzdizanje u hijerarhiji, kakvo je Leonardo učinio za slikarstvo, tek su kasnija pokolenja sprovela za vajarstvo ili arhitekturu.

Ova pomeranja odrazila su se na odnos prema likovnim umetnostima i poeziji. Našle su se na sredini, između prorokovanja i tehnike, u klasi proizvođenja lepoga. Ipak se u Leonarda — valjda prvi put u istoriji evropske kulture — slikarstvo našlo *iznad poezije*. Dokazivao je ovako: slikarstvo vaspitava za oko, najplemenitije od čula, a poezija za uho; slikarstvo operiše pravim slikama prirode, a poezija samo izrazima. Bilo je potrebno novo doba s njegovim smislom za činjenice i stvarnost, s njegovom sklonošću ka vidljivim i opipljivim stvarima, da bi bio moguć takav pogled, koji bi i u klasičnoj starini, i u srednjem veku bio smatran za vrhunac paradoksa.

I pored svega, estetičko stanovište renesanse nije još došlo do onih pojmova umetnosti, artizma, umetnika kakvima mi operiše. Previše su još bili formalni i intelektualni. Novi renesansni pojmovi uspeali su da međusobno povežu »lepe« umetnosti, ali još ih nisu svesno i jasno odvojili od »intelektualnih« umetnosti, od nauka. I jedne i druge još su se nalazile u rubrici »oslobođenih umetnosti«. Konačno izdvajanje estetskih, a s njima i umetničkih pojava izvršeno je tek u XVIII veku. Bio je to završetak onog dugotrajnog procesa, čiji je tok ovde nabačen. Renesansa je pošla od tradicionalne teorije koja je poeziju suprotstavljala umetnostima. I Petrarka i Bokačo pozivali su se na Ciceronovo shvatanje da je poezija natprirodni dah, dok je umetnost — tehnika. I još na kraju *Quattrocenta* Fičino je pisao (*Epistolae*, I): »Istinито je tvrđenje našeg Platona da poezija ne potiče iz umetnosti.« Ali nešto kasnije izvršeno je zbliženje obeju oblasti. Slikar i pesnik su *quasi fratelli*, kako će reći pisac sledećeg stoleća, Lodoviko Dolče. A to je zato što — kako se smatralo — izvršavaju isti zadatak: podražavaju stvarnost.

Sada se ustalio pogled da slikarstvo ima sve vrednosti poezije. Taj napredak imao je mnogostrane razloge: slikarstvo je u to vreme dalo velike talente i izvrsna dela, i razvilo, takođe, počev od Albertija, svoju opštu teoriju; u njegovu korist progovorili su i privredni obziri, jer su se u privredno teškim godinama umetnička dela pokazala kao korisno ulaganje kapitala; evolucija pojmova

učinila je da se slikarstvo, dotle smatrano zanatom i rutinom, najzad prizna kao slobodna, umetnička delatnost; otpale su, dakle, predrasude nepovoljne za likovne umetnosti.

Doba manirizma i baroka, pak, još je više približilo slikarstvo poeziji. Poezija je slikarstvu davala teme, a slikarstvo je ilustrovalo poeziju. Pesnik Kalderonovog ranga čak je slikarstvo smeštao iznad poezije, smatrao ga je za »umetnost nad umetnostima«, za najsavršenije od onoga što čovek čini. Zbliženje se naklanjalo ka tome da se jedno ugledalo na drugo. Talijanski pesnički majstor Skaliger zahtevao je da poezija bude slikarstvo za uši (*veluti aurium pictura*), a francuski teoretičar slikarstva Felibjen je »velikim slikarom« smatrao onoga koji postupa »kao pesnici«.

I eto, sada je prigodna Horacijeva reč »ut pictura poësis« postala geslo. A postajući geslo, promenila je svoj smisao: nije se više tvrdilo da poezija ima neku analogiju sa slikarstvom, nego da treba na njega da se ugleda. A i slikarstvo, takođe, treba da se ugleda na poeziju. U XVIII veku je Frenoaj, u poemi o slikarstvu, pisao: »Neka poezija bude kao slikarstvo, a slikarstvo neka bude slično poeziji« (*Ut pictura poësis erit, similisque poësi sit pictura*). To je bilo već naredenje. I bilo je direktivno ne samo za teoretičare nego i za same umetnike, upravljalo je njihovom proizvodnjom.

Konsekvencija svega toga bilo je da je poezija, dotad suprotstavljana umetnostima, sada bez ograda uključena u njihov skup; ona ne izostaje sada ni u jednom popisu umetnosti iz XVI ili XVII veka. Između ostalog našla se zajedno sa slikarstvom, vajarstvom i drugim umetnostima u sistemu umetnosti Š. Batea iz 1747. godine, a upravo je taj sistem uživao priznanje tokom nekoliko pokolenja. Pitanje uključivanja poezije u klasu umetnosti tako je predodređeno — uprkos pogledima antičkih ljudi. Ali po cenu promene pojma umetnosti. I istovremeno je izvršena promena u pojmu poezije. Oba pojma bila su potpuno drugačija nego u antici.

XII. Novo razdvajanje poezije i slikarstva

Od vremena klasične Grčke obim pojma poezije bio je ustaljen: obuhvatao je kako Homerova tako i Sofoklova i Pindarova dela. Sporno je bilo, međutim, šta je tim delima zajedničko, kakva je sadržina *pojma*. Gorgija je smatrao da im je zajednički samo vezani govor; on je dovoljan da se definiše poezija. Prevagnuo je ipak drugi pogled: da nije dovoljan, da pored vezane forme poeziju izdvaja takođe njena sadržina. Taj pogled je razvijao

Aristotel, no nije našao formulu koja bi bila svestrano prihvaćena. Našao ju je tek stoik iz I veka n. e. Posejdonije: poeziju izdvaja *kako* forma (naime, metrička i ritmička) tako i važna sadržina. Takvo shvatanje poezije održalo se tokom srednjeg veka, i tada je našlo formulu: »*poësis est scientia quae gravem et illustrem orationem claudit in metro*« (Mathieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, XII vek). Znači, poezija je tvorevina jezika, ali samo u vezanoj formi i samo sa važnom sadržinom.

Pojam poezije bio je relativno stabilizovan. Svakako, Bokačo je od pesnika tražio vatrenost (*fervor*), a Šaplen (*Opinion*, s. 2) — izvrsnu (*illustre*) tematiku, alegorijski smisao, korisno delovanje, predstavljanje stvari »*comme elles doivent être*«. Ali spor između poezije kao veštine i kao prorokovanja (*furor poëticus*) prestao je da bude aktuelan. Već je Aristotel bio pokazao da ima mesta i za pesnika-proroka, i za pesnika-umetnika. Tako shvatanu poeziju Bate je u jednom sistemu povezao s lepim umetnostima.

Nije ipak od pojave Bateove knjige prošlo ni dvadeset godina kad se javio snažan glas koji se zalagao za njihovu razdvojenost: Lesingov glas, godine 1766. Lesing je dokazivao da su to umetnosti različitog karaktera. Naime, slikarstvo je prostorna, a poezija vremenska umetnost; slikarstvo nije kadro, kao poezija, da predstavlja tok događajâ, može samo da pokazuje njihov presek. Bili su, dakle, pogrešni pokušaji njihova zblizenja, a naročito davanje slikarstva kao uzora za poeziju i poezije kao uzora za slikarstvo. Istovremeno je i Didro (u *Salonu*, 1767) pisao: »*ut poësis pictura non erit*«. Takve misli nekada je iznosio Dion; ali tek sada su saslušane. Saslušane, uostalom, pre od strane teoretičara, nego od strane umetnikâ, jer oni tokom XVIII i kroz veći deo XIX veka nisu prestali da slikaju ono što bi pre bilo tema pesničkog opisa, slično kao i pesnici, koji su se beznadežno trudili da opisuju ono što se lako moglo naslikati. To se promenilo tek pred početak našega veka.

U ranim godinama XIX veka Šeling je tvrdio¹³ da u svakom ljudskom stvaralaštvu postoje *kako poezija tako i umetnost*. Poeziju je, saglasno sa Grcima, shvatao kao urođeni dar, a umetnost kao tehniku koja se doseže svesnim radom i vežbanjem. Takođe je poeziju karakterisao kao oblast duha, a umetnost kao oblast ukusa. Slično je mislio i Gete, koji je pisao: »Umetnost i nauka postižu se mišljenjem, ali ne i poezija, pošto je ona stvar nadahnu-

¹³ Ch. N. Brüstiger, *Kants Ästhetik und Schellings Kunstphilosophie*, Dissert., Halle, 1912.

ća; ne treba je nazivati ni umetnošću, ni naukom, nego genijem« (*Man sollte sie weder Kunst noch Wissenschaft nennen, sondern Genius*).

Još od antike postojale su dve koncepcije poezije: kao umenja (umetnosti) i kao prorokovanja. Ipak, uvek je bila ograničavana na reč. Bokačo ju je jasno određivao kao »*fervor quidam exquisite inveniendi atque dicendi seu scribendi quod inveneris*«. Kako god joj približavali slikarstvo, to je uvek bilo samo upoređivanje. Drugi uslov pripadnosti poeziji bio je vezani govor. U jednom trenutku taj uslov je otpao. V. Igo je (u predgovoru uz *Odes*, 1822) pisao: »*Oblast poezije jeste neograničena* [...] Lepa dela u svim rodovima, kako u stihovima tako i u *prozi* [...] ispoljila su tu jedva naslućivanu istinu da poezija *ne počiva na formi* predstavâ, nego na samim predstavama.« Slično je već ranije mislio pesnik A. Šenije (*Élégies*, I, 22), kad je diferencirao stih i poeziju: »*L'art ne fait que des vers; le coeur seul est poète*.« Tako široko shvatanu poeziju Alfred de Vinji je karakterisao kao »kristalizovani entuzijazam«. Njen pojam proširen je vezanim govorom, ali je zato sužen na *liriku*. Filozof Žufroaj pisao je da »nema druge poezije do lirske«. Takav pojam poezije prestao je da se odnosi samo na verbalnu umetnost; u tom smislu poezija se otkriva u muzičkim delima ili slikarstvu. Takođe je preskočile granice umetnosti: poezija se nalazi takođe u prirodnim predelima ili životnim situacijama. Takav pojam se ustalio, i nama je prirodan i blizak: lako je razumljiv, iako ga je teško odrediti. Najbolje mu odgovara odredba P. Valerija: »Poezija je nastojanje da se [...] pomoću umetničkih sredstava jezika predstave one stvari koje se nejasno izražavaju preko suzâ, nežnosti, poljubaca, uzdahâ itd. [...] Stvar se ne dâ drugačije odrediti.«

Ta se odredba zaista udaljila od odredaba Posejdonija iz antike, Mateja iz Vandoma iz srednjeg veka, Petrarke iz renesanse, Šaplena iz doba neoklasicizma. Sad imamo više od jednog pojma, ali i više od jednog termina: poezija, poetičnost, literatura.

Takođe se i u likovnim umetnostima u XIX veku promenio odnos prema poeziji. U njima ima mesta za poetičnost, ali samo u novom, širokom značenju. Teza velikih slikarâ, Bonara ili Matisa, bila je: Slikarstvo treba da se ograničava samo na *sebi* svojstvene forme. Naročito treba da izbegava pozajmice iz literature. Da su poželili da upotrebe latinsku formulu, onda bi ona glasila: *ut pictura pictura*. A odgovarajuća formula u poeziji bila bi: *ut poësis poësis*, znači, krajnja suprotnost prema minulim vekovima, a naročito prema XVII veku.

To je bila i jeste jedna od tendencija umetnosti i poezije našeg vremena. Posle nje se, međutim, pojavila druga: Neka se umetnosti koriste svim mogućnostima, crpući odakle se može, neka uzimaju jedna od druge, samo da rezultat bude nov, poseban, drugačiji, iznenađujući. *Poësis* neka bude *ut pictura*, ali, takođe, *ut musica*, *ut rhetorica*, *ut scientia*. Modela može da bude više; i nema razloga da se model iz osamnaestog veka (*poësis ut pictura, pictura ut poësis*) ističe u prvi plan, da se smatra boljim od drugih.

Tako je sa *ugledanjem* jednih umetnosti na druge, dok je *međusobna saradnja* između umetnosti nešto neosporno.

A ipak, antički ljudi su znali šta čine kada su poeziju i umetnost međusobno suprotstavljali. Poezija i likovne umetnosti u današnjoj strukturi pojmova spadaju, doduše, u jednu klasu, no čine u njoj ipak dva međusobna najdalja podeoka, dve međusobno najdalje umetnosti, dva pola: umetnost koja pokazuje *predmete* i umetnost koja pokazuje samo *znakove* predmeta — u najprostijoj formuli: likovne umetnosti i umetnost reči.

Već je Augustin stavio naglasak na tu dvojnost: *aliter videtur pictura, aliter videtur litterae*. I XVIII vek je odvajao *beaux-arts* od *belles-lettres*.

Problem je složen. U ovom razmatranju zahvatili smo ga u jednom razvojnom redu, ali istinski tu postoje *dva* različita reda. S jedne strane, istorija odnosa likovnih umetnosti prema umetnosti reči. S druge — istorija odnosa umetnosti prema poeziji, onoj poeziji koju je Valeri određivao preko sličnosti sa suzama ili nežnostima, a o kojoj je Galčinjki pisao: »stvar je sveta, govor je drugi«.

Râni pogledi nisu uvek greške koje tek na daljim stepenima bivaju ispravljene. Među novim pogledima postoji i takav koji sve umetnosti shvata kao jednorodnu celinu. Elem, čini se da taj pogled nije potpuno ispravan, da su pre stari Grci bili na tragu ispravnosti.

Naravno, mnogo ima sličnosti među umetnostima, a naročito između likovnih umetnosti i poezije. No, i pored toga, razdvajaju ih načelne razlike. Nisu to, doduše, one razlike na koje su naglasak stavljali Grci. Jer nije tačno da je poezija više stvar nadahnuća nego što su to druge umetnosti. Nije tačno da ona zahteva manje veštine, umenja, tehničkog iskustva. Nije tačno da je ona postupak sa individualnijim, slobodnijim, duhovnijim karakterom. Niti da je predodređenija za pronicanje u metafizičku prirodu bivstvovanja. Ni da su plastika ili druge umetnosti manje »psihološke«, da imaju manju vlast nad dušama. I da, nasuprot poeziji, nemaju

moralnog i vaspitnog značaja. I da stvaralački proces u njima protiče drugim kolosecima nego u poeziji. Sva su ta tvrđenja Grka počivala na nesporazumima. Pa ipak, ako čak odbacimo njihove greške u teoriji umetnosti, ostaje na snazi njihova načelna istina: da postoje razni tipovi umetnosti i da razni tipovi zahtevaju različite reakcije od gledaoca ili slušaoca. A između poezije i likovnih umetnosti, čini se, postoji čak dvostruka načelna razlika.

1. Likovne umetnosti, naime, pokazuju stvari, a poezija samo znakove. Stoga likovne umetnosti imaju neposredni karakter, koji poeziji nedostaje; prve su uvek konkretne i slikovne, dok druga može i mora da operiše apstrakcijama. To nije razlika detalja, već samog temelja umetnosti — jer je u oba slučaja drugo nešto izvor doživljaja. U jednome je to uglavnom forma, u drugome, pak — sadržina. U plastici izvor doživljaja, uzbuđenja, radosti jeste vidljivi svet koji u poeziji uopšte nije pokazan neposredno, već samo biva znakovima sugerisan. To je načelna razlika između vizuelne umetnosti i poezije.

2. Ali čak i kod tih istih umetnosti imamo dvojake estetske doživljaje. Ili se usredsređujemo na samo umetničko delo, na njegove boje, zvuke, reči, na događaje u njemu predstavljene — ili, pak, iz njega snujemo asocijacije, misli, sanjarenja. U prvom slučaju delo je neposredni i pravi predmet doživljaja, dok je u drugome jedino njihov izazivač. Moguće je usredsrediti se i na sliku i na pesmu; ipak, po prirodi stvari, na usredsređivanje navodi pre ona umetnost koja stvari stavlja pred oči, a na maštu, pak, ona koja slušaocu ili čitaocu dobacuje samo signale u vidu reči. Vizuelna umetnost ima temelj u opažanju, a umetnost reči — u mašti.

O te dve razlike razbijala su se traženja opštih pojmova, koji bi sjedinili sve umetničke pojave. Takvi pojmovi uvek su se pokazivali ili kao previše uski, tako da su deo pojava ostavljali izvan svoga dometa, ili kao previše široki, tako da su obuhvatali pojave koje sa umetnošću nemaju mnogo zajedničkog.

Glava četvrta

LEPO: ISTORIJA POJMA

La proporzionalità solamente fa pulchritudine

L. Ghiberti

I. Promene pojma

Ono što mi nazivamo »lepim«, Grci su nazivali *kalon*, a Rimljani — *pulchrum*. Taj latinski termin zadržao se ne samo tokom antike nego i u srednjem veku; izgubio se, međutim, u latinskom jeziku doba renesanse, ustupajući mesto novijem pojmu, naime pojmu *bellum*. Novi termin imao je naročito poreklo: stvorio se iz »*bonum*« (dobro putem umanjivanja — »*bonellum*«, u sažetosti — »*bellum*«), početno je bio primenjivan samo za lepotu žena i dece, potom je proširen na svekoliko lepo, i na kraju je potisnuo »*pulchrum*«. Od modernih jezika nijedan nije preuzeo naziv »*pulchrum*«, dok su mnogi od njih prisvojili »*bellum*«: Talijani kao *bello*, Španci — isto, Francuzi — *beau*, Englezi — *beautiful*. Drugi evropski jezici stvorili su ekvivalente iz sopstvenih etimona: *lep*, *piękny*, *krasivyy*, *schön*.

Antički jezici kao i moderni imaju bar po dva izraza za taj isti etimon, imenicu i pridev: *kallos* i *kalos*, *pulchritudo* i *pulcher*, *lepo* i *lep*. Imenice su, u stvari, potrebne dve — za označavanje konkretne lepe stvari i za apstraktnu odliku lepog. Grci su tu potrebu zadovoljavali tako što su za označavanje konkretnog lepog upotrebljavali (imenički) pridev »*to kalon*«, rezervišući »*kallos*« za apstrakt. U poljskom (i srpskom) »lepo« obavlja obe funkcije, i time je ono dvosmislen izraz; to, uostalom, nije izuzetan defekt, »lepo« je u tom pogledu izjednačeno sa »istinitim« i »dobrim«.

Druga dvoznačnost »lepog« počiva na tom što se taj izraz na smenu upotrebljava čas široko, a čas se, opet, sužava na vidljivo i auditivno lepo.

Grci su lepo shvatali šire: obuhvatali su tim nazivom ne samo lepe stvari, oblike, boje, zvuke nego i lepe misli i lepe običaje. Platon u *Hipiji velikom* kao primere navodi lepe karaktere i

lepe zakone. Ono što je u slavnom odlomku *Gozbe* (210 E — 211 D) nazvao idejom lepog, mogao je takođe nazvati idejom dobra, jer nije bila reč o vidljivom i auditivnom lepom. Filozofi klasične Grčke su najistinskijim lepim smatrali baš duhovno, moralno lepo karaktera, duhovno lepo misli.

Ipak su atinski sofisti još u V veku taj prvobitni pojam suzili, određujući kao lepo ono »što je prijatno za vid i sluh« (por. Plato, *Hippias mai.* 298 A; Aristoteles, *Topica*, 146 a 21). To suženje je za senzualistički orijentisane filozofe bilo prirodno. Platon je kritikovao njihovu definiciju, i to ispravno utoliko što nije odgovarala prihvaćenom pojmu, nego je pre projektovala novi pojam. Njena vrlina bila je u tome što je pojam lepog učinila nečim određenijim, što ga je razgraničavala od dobra; mana joj je, pak, bila u tome što je izraz učinila mnogoznačnim, jer davni široki pojam nije nestao, iako je nastao novi.

Kad su stoici kasnije lepo određivali kao ono »što ima pravu proporciju i privlačnu boju« (Cicero, *Tusc. disp.* IV 13.30), onda su ga razumeli usko kao sofisti. Ali kad je Plotin (*Enn.* I 6. 1) pisao o lepim naukama i vrlinama, lepo je shvatao široko kao Platon. U nama bližim vremenima dvojnost u shvatanju »lepog« održala se samo s tom razlikom što, dok je u antici preovladavao široki pojam, kasnije je preovladao uski. Ako su Grci u početku mogli da prolaze bez užeg pojma lepog, to je zato što su raspolagali drugim izrazima. Naime, za vizuelno lepo imali su naziv *symmetria* ili srazmernost, a za auditivno — *harmonia* ili sazvučje (Philostratos ml.; *Imag. proem*; Laertios Diogenes, VIII 47; Stobaios, *Ecl.* I 2 i 7, kao i IV 1.40). Prvi izraz zadovoljavao je jezičke potrebe vajara ili arhitekata, a drugi muzičara. Uglavnom, početno je stanje bilo ovakvo: Grci su lepo shvatali drugačije nego mi, a lepo u našem, užem značenju nazivali su drugačije. Vremenom su pojam lepog suzili tako da je zamenio simetriju i harmoniju, a ta dva izraza potisnuta su u drugi plan. Tako je ostalo i u kasnijim vekovima: simetrija i harmonija bile su upotrebljavane retko; pa ipak, veran starogrčkoj tradiciji, ponovo ih je upotrebio Kopernik (*De revol.*, 1543, IX. 35 i X. 39).

Srednji vek, a potom i novi, preuzeli su pojmovnu i terminološku aparaturu iz starog veka, dopunjavajući je ipak na svoj način. Sholastičari su pojam diferencirali: na primer, Albert Veliki je (*Summa theol.* q. 26) razlikovao lepo *in corporibus*, *in essentialibus*, *in spiritualibus*. A ljudi renesanse, gledajući očima likovnih umetnika, bili su skloni da pojam lepoga sužavaju na

jedno čulo, naime na vid: Fičino je smatrao (*Opera*, 1561, s. 1574) da se »lepo više odnosi na vid nego na sluh«. A ljudi poznijih vekova prisvojili su sve varijante pojma lepog, upotrebljavali ih na smenu i kako je kome godilo. Spekulativnim estetičarima bilo je ugodnije da se služe širokim, a empiričarima užim pojmom. U »lepe« umetnosti u XVIII veku su ubrajani čak poezija i govornišvo; pred kraj veka već nisu više ubrajani, no zato su ubrajani muzika i igra. U XIX veku naziv je bivao ograničen na same likovne umetnosti, slikarstvo i vajarstvo.

Navedeni istorijski podaci pokazuju da su teorije lepoga operisale trima njegovim pojmovima.

A. Lepo u najširem značenju. Takav je bio prvobitni grčki pojam, koji je obuhvatao i moralno lepo, što znači oblast ne samo estetike nego i etike. Sličan smisao pojam je imao takođe u srednjovekovnoj izreci: »*Pulchrum et perfectum idem est*«.

B. Lepo u značenju isključivo estetičkom. Obuhvatalo je samo ono što izaziva estetske doživljaje; obuhvatalo je zato sve što takav doživljaj izaziva — bilo da je reč o boji, zvuku ili misli. Upravo taj pojam lepog postao je tokom vremena osnovni pojam evropske kulture.

C. Lepo u estetičkom značenju, ali suženom na oblast vida. U tom značenju lepi su mogli biti jedino oblik i boja. Takav pojam lepog upotrebljavan je već u antici — od stoika. U naše vreme pre se pojavljuje u svakodnevnom govoru nego u estetici.

Ova troznačnost lepog nije ipak otežavala sporazumevanje; pre ga otežava veličina obima lepog, mnoštvo i mnogoznačnost njegovih designata. Teoretičari uzimaju u obzir samo neke od njih, naime one koji su im bliski, a izgledaju im tipični, i na njima modeluju svoju teoriju; jedan uzima u obzir ove, drugi druge, i teško je sprečiti razilaženje rezultata. Dobro je poznato razilaženje između klasicista i romantičara u pogledu na lepo; ali takvih razilaženja bilo je i ima neuporedivo više.

Od ova tri pojma, glavni pojam današnje estetike jeste pojam B: on će i biti tema naših istorijskih razmatranja. Prvo pitanje mora biti: da li i kako je moguće lepo (u smislu B) definisati?

Ima, u svakom slučaju, nekoliko njegovih definicija koje potiču od znamenitih mislilaca raznih vremena. Aristotel je (*Rhet.* 1366 a. 33) lepo definisao kao »ono što, budući dobro,

jeste i prijatno«. Toma Akvinski (*Summa theol.* I q a. 4 ad L): »ono što se dopada kada se posmatra«, Kant: »što se dopada ne preko utiska ni preko pojma, nego se dopada sa subjektivnom nužnošću, na opšti, neposredni i potpuno nekoristoljubiv način« (*Kritika moći sudjenja*, 1750, § 5).

U davnim i nedavnim vremenima iznošeno je dosta drugih definicija. Čini se da najpotpuniji materijal pružaju savremeni engleski pisci Ogden i Ričards (*The Meaning of Meaning*, s. 142 n.) u svom registru od 16 načina upotrebe izraza »lep«. Ipak, njihov registar ima mnogo notorno pogrešnih pozicija. Da je lepo »oponašanje prirode« ili »delo genija«, ali da »ima željeni društveni efekt«, ili da »pojačava vitalne snage«, ili da daje »kontakt sa izuzetnim ličnostima« — to su, u najbolju ruku, delimične opservacije i sumnjiva uopštavanja, a ni u kom slučaju, nisu definicije. Najviše pet od šesnaest može koristiti pri razmatranju definicija lepog.

Naime: 1) Lepo je prost kvalitet svojstven nekim stvarima; 2) naročiti oblik svojstven nekim stvarima; 3) ono što u ljudima pobuđuje neka naročita uzbuđenja; 4) objavljivanje, u stvari, opšteg (tipičnog, idealnog) činioca; 5) lepo je ekspresija.

Pa ipak: a) tvrđenje (1) nije definicija lepog, nego tvrđenje da definicije lepoga nema niti je može biti; b) tvrđenja (2) i (3) samo su okviri za eventualnu definiciju: Lepo je naročiti oblik — ali kakav? Pobuđuje naročito uzbuđenje — ali kakvo? Definicija lepog traži odgovor na ta pitanja. Dat je *genus*, nedostaje *differentia specifica*. c) Tvrđenja (4) i (5) su pre teorije lepog nego njegove definicije. d) Ogdenov i Ričardsov registar nije kompletan već samim tim što ne obuhvata Aristotelovu, Tominu ni Kantovu definiciju.

Razlika između definicije i teorije izrazito se javlja kod Tome Akvinskog. Pišući da je lepo »ono što se dopada, kada se posmatra«, dao je *definiciju*; a *teoriju* je dao pišući da »lepo počiva na pravoj proporciji i sjaju«. Tamo je reč o tome kako lepo raspoznati, a ovde kako ga objasniti. Ogromna većina ljudi, uostalom, upotrebljava izraz »lepo« ne trudeći se da ga definiše. Može se pretpostaviti da izraz uzimaju najprostije, slično kao Toma.

Neki rečnici daju »sinonime« lepog. Nije teško ipak uočiti da su to izrazi bliski po značenju s lepim, ali ne i sinonimi. Pre bi se reklo da lepo (B) ne poseduje sinonim.

II. Velika teorija

Već su antički ljudi stvorili opštu teoriju lepog. Ona je tvrdila: lepo počiva na proporciji delova. Tačno govoreći: lepo počiva na odбору proporcijâ i pravom rasporedu delova. Još tačnije: na veličini, kvalitetu i količini delova, i na njihovom uzajamnom odnosu. To se može ilustrovati na proizvoljno izabranoj umetnosti, ali najbolje na arhitekturi: po toj teoriji o lepoti portala odlučuje količina, veličina i razmeštaj stubova. Analogno je u muzici, s tom razlikom što su odnosi tu vremenski, dok su u arhitekturi prostorni. Ova teorija je tokom vekova istupala kako u širem (kvalitetnom), tako i u užem (kvantitativnom) vidu. U užem vidu tvrdila je da se odnos delova koji odlučuje o lepom može izraziti brojačno. U još užem: da se lepo javlja samo u predmetima čiji se delovi međusobno odnose kao prosti brojevi: jedan prema jedan, jedan prema dva, dva prema tri itd.

Postoji osnov za to da se ova teorija nazove Velikom teorijom. Naime, ne samo u istoriji estetike nego i u istoriji cele evropske kulture malo je teorija koje bi bile tako trajne i sveopšte priznane kao ona. Takođe, malo ima teorija sa tako širokim obimom, koje vladaju celom prostranom oblašću lepoga.

Ovu Veliku teoriju zasnovali su pitagorejci. Po njima je lepo stvari počivalo na savršenoj strukturi, a ova — na proporciji delova. Znači na nečem što se daje čvrsto ustaliti brojkama. Zasnovali su, dakle, Veliku teoriju u njenom uskom vidu. Ta teorija bila je uopštenje pitagorejske opservacije koja se ticala harmonije zvukova: strune zvuče harmonično ako je odnos njihove dužine odnos prostih brojeva. Ovo otkriće načinjeno na području muzike ušlo je pre svega u teoriju muzičke umetnosti. Ipak, analogna koncepcija brzo je obuhvatila plastiku: arhitekturu i vajarstvo, kao i lepo živih tela. Obuhvatila je oblast vida isto kao i oblast sluha. Nazivi »*harmonia*« i »*symmetria*« (sklad i srazmernost) čvrsto su odgovarali toj teoriji. Kako god bilo — da li je ova teorija iz muzike prešla u likovne umetnosti, ili se u likovnim umetnostima stvorila samobitno i uporedno — u svakom slučaju je u klasičnom razdoblju Grčke obavezivala i u jednoj i u drugoj umetnosti.

Njeno detaljno izlaganje sačuvano je jedino iz pozne antike, naime, poznato nam je iz Vitruvijeva dela o arhitekturi (III. 1). Autor je u spomenutom delu dokazivao da lepo biva u gradnji dosegnuto kad svi njeni članovi imaju odgovarajući odnos visine prema širini, širine prema dužini, i kada uopšte odgovaraju

zahtevima simetrije. Dokazivao je da nije drugačije ni u vajarstvu, u slikarstvu, pa ni u prirodi, koja je »ljudsko telo stvorila na taj način što lobanja od brade do gornjeg dela čela i do korena kose iznosi jednu desetinu dužine tela«; stoga je moguće, kako je smatrao Vitruvije, brojučano predstaviti prave proporcije kako građevina, tako i tela.

Konkvencija takve teorije bilo je traženje savršene proporcije za svaku od umetnosti. Grčki umetnici su, od ranih vekova, smatrali da su je pronašli; većina je to priznala, a jezik je ustalio. U grčkoj muzici neke melodije su postale neosporne i imale su nazive »*nomoi*« ili *zakoni*; slično su u likovnim umetnostima neke proporcije bile sveopšte prihvaćene i dobile naziv »*kanon*« ili *mera*. Teorija muzike i teorija likovnih umetnosti, ako su čak nastale i održavale se u Grčkoj nezavisno jedna od druge, ipak su bile zasnovane na identičnoj koncepciji lepog.

Ta koncepcija vladala je među umetnicima, ali, takođe, i među pitagorejskim filozofima, koji su, kao što saopštava kasniji pisac, »našli u brojevima osobine i odnose harmonije« (Aristoteles, *Metaph.* 985 b 23). Tvrdili su da su »sklad i proporcija lepi i korisni«, i da »zahvaljujući broju sve izgleda lepo«. Njihovu koncepciju preuzeo je Platon i objavio da »očuvanje mere i proporcije uvek jeste lepo« (*Phileb.* 64 E), da je »ružnoća nedostatak mere«. Taj pogled zadržao je i Aristotel (*Poët.* 1450 b 38), tvrdeći da je »lepo u veličini i skladu« i da su glavne vrste lepoga »sklad, proporcija i određenost.« Isto su mislili i stoici: »Lepo tela jeste proporcija članova u njihovom međusobnom rasporedu i u odnosu prema celini« (Stob., *Ecl.* II 62, 15); analogno su gledali i na lepo duše — o njemu su, takođe, smatrali da počiva na proporciji delova.

Ne podleže sumnji: antička doktrina koja je lepo poistovećivala s proporcijom bila je velika, opšta i trajna njegova teorija. Prihvatalo ju je celo antičko doba: iskazi pitagorejaca i Platona su iz V veka, Aristotelovi iz IV veka, stoikâ iz III, Vitruvijevi — već iz naše ere. Malo je u istoriji teorija toliko trajnih, a u istoriji evropske estetike druge ovako trajne teorije nije bilo.

Podvrgnuta je kritici tek na samom ishodu antike, u Plotinovim delima (*Enn.* VI 7. 22). A i on nije poricao da lepo tela leži u rasporedu delova, nego je smatrao da nije isključivo u njima. Argumentovao je to ovako: Prvo, kada bi bilo tako kako hoće Velika teorija, onda bi jedino složeni predmeti, koji imaju delove, mogli da budu lepi; međutim, lepi su svetlost, zvezde, zlato — iako nisu složeni. Drugo, lepo proporcijâ ne potiče toliko

iz njih samih, koliko iz duše koja se preko njih ispoveda i, kako je govorio Plotin, »prosvetljava«.

Ti obziri naveli su Plotina na tvrđenje da lepo stvari ne zavisi isključivo od proporcija. To tvrđenje steklo je pristalice, i Velika teorija je prestala da bude jedina teorija lepoga. Pored nje se našla druga, dualistička. Plotin ju je zasnovao pri kraju antike, bila je još stvar antike, ali za nju već nije bila tipična. Ušla je, međutim, u srednjovekovnu teoriju umetnosti. Ušla je uglavnom zahvaljujući hrišćanskom Plotinovom pristalici, anonimnom piscu iz V veka, poznatom pod imenom Pseudo-Dionisije. U traktatu *O božanskim imenima* (IV, 7) on je za dualističku estetiku našao lapidarnu formulu: da lepo počiva na »proporciji i sjaju« (*euarmostia kai aglaia*). Tu formulu preuzeli su vodeći sholastičari XIII veka; sjaj su nazvali »*claritas*«. Ulrih iz Strazbura (*Liber de summo bono*, L. II fr. 3 c. 5), pozivajući se na Pseudo-Dionisija, pisao je da je lepo »*consonantia cum claritate*«. I sâm Toma Akvinski (*Summa theol.* II-a II-ae q. 145 a. 2), pozivajući se na isti autoritet, pisao je da »*ad rationem pulchri sive decori concurrat et claritas et debita proportio*.« Takođe i kasnije, već u novom dobu, renesansni Talijani iz firentinske Platonske akademije, na čelu s Marsilijem Fičinom (*Comm. in Conv.* IV. 6) išli su za Plotinom, i u definiciji lepog uz proporciju su dodavali — »sjaj«.

Ova linija estetičara od Plotina do Fičina, od III do XV veka, nije se odrekla Velike teorije, već ju je samo dopunila i samim tim ograničila. A tokom istih ovih vekova proticala je druga — još brojnija — linija mislilaca vernih Velikoj teoriji. Posrednik između antike i srednjeg veka, koji je doprineo da srednji vek prihvati ovu tvrdnju, bio je »poslednji Rimljanin«, Boecije (*Top. Arist. interpretatio*, III. 1). U skladu s klasičnom teorijom proglašavao je da je lepo srazmernost delova (*commensuratio partium*) i ništa više. Ovu teoriju podupro je svojim autoritetom sv. Augustin (*De ord.* II 15, 42; *De musica*, VI 12. 38; *De nat. boni*. 3). U srednjovekovnom genealoškom stablu teorije lepoga postoje, znači, dve velike linije: Augustin je za ovu liniju bio ono što je za drugu bio Pseudo-Dionisije. Njegov klasični tekst glasi: »Dopada se samo lepo, u lepome, pak — oblici, u oblicima — proporcije, u proporcijama — brojevi.« Od njega potiče i vekovita formula lepog: »Umerenost, oblik i sklad« (*haec tria: modus, species et ordo*). A od njega potiču i odredbe lepoga kao »*aequalitas numerosa*«, »*numerositas*« — slične i ne manje karakteristične od nekadašnjih pitagorejskih i Platonovih odredaba.

Augustinov pogled i formulacije održali su se u srednjem veu kroz hiljadu godina. Veliki traktat iz XIII veka, poznat pod nazivom *Summa Alexandri*, ponavlja za Augustinom: stvar je lepa kad čuva meru, oblik i sklad. Specijalno o muzici je Hugo od sv. Viktora (*Didascalicon* II 16) tvrdio da je lepo saglasnost mnogih komponenata dovedenih do jedinstva. U traktatu *Musica enchiriadis* (I 195) čitamo: »Sve što je prijatno, kako u ritmovima tako i u ritmičkim pokretima, potiče isključivo iz broja.« Slično se, samo uopštenije, u vrhunskom razdoblju sholastike, izjasnio Rober Grosetest (*Comm. ad De div. nom.*): »Svako lepo počiva na identitetu proporcija.« Kao *motto* cele srednjovekovne estetike mogla bi se prihvatiti onovremenska rečenica: »*Pulchritudo est apta partium coniunctio.*«

Nije drugačije bilo ni u renesansnoj estetici. Za nju je lepo takođe, najopštije govoreći, bila »*armonia occultamente risultante della compositione di piu membri*«. Pa ipak, čitalac davnih filozofskih tekstova zapaziće da srednjovekovni tekstovi sadrže više razmatranja o lepome no što se moglo očekivati, dok ih renesansni tekstovi sadrže manje. Posredi je to što su renesansni filozofi bili pre filozofi prirode nego estetičari, i nisu mnogo premišljali o lepom. To su, međutim, počev od XV veka, činili likovni umetnici, a od XVI veka i pesnici. I jedni i drugi pozivali su se na antičke autoritete, likovni umetnici uglavnom na Vitruvija, a autori poetikâ na Aristotela. Ako su smatrali da se suprotstavljaju srednjem veu, onda su se varali. Opšta teorija lepoga u renesansi bila je ista kao i u srednjem veu, oslanjala se na istu klasičnu koncepciju. Nije se promenila od pre dve hiljade godina. Na samom početku renesanse, godine 1435, izrazio ju je arhitekt i pisac L. B. Alberti. On je lepo definisao kao harmoniju i dobru proporciju, »saglasnost i uzajamnu uigranost delova« (*De re aed.* IX 5); upotrebljavao je za lepo razne nazive, stare latinske i nove talijanske: *consensus, conspiratio partium, consonantia, concinnitas, concordanza*; a svi ti nazivi imali su isti smisao: svi su govorili da lepo zavisi od harmoničnog rasporeda delova. Od Albertijevih termina u renesansi se najviše primio termin »*concinnitas*«. Velika teorija rasprostranila se u tom razdoblju zahvaljujući njemu, ali ne samo njemu: rasprostranila se zahvaljujući takođe znamenitom vajaru L. Gibertiju, koji je istovremeno, pa čak i nekoliko godina ranije, dao svoj glas za nju, pišući (*I comm.* II 96): »*la proporzionalità solamente fa pulchritudine*«. A još i posle dva veka renesanse održavala se ova ista teorija lepoga. Iako je živeo već pri zalasku ovog razdoblja, u godinama mani-

rističkih i idealističkih teorija, Lomaco je pisao (*Trattato*, I 3) — ako se nešto dopada, to je zato što ima sklad i proporcije.

Taj pogled izišao je van Italije, i bio je opšta koncepcija Evrope. U Nemačkoj je veliki Direr, početkom XVI veka, pisao (*Vier Bücher*, 1528, II): »Bez prave proporcije nijedna figura ne može biti savršena.«

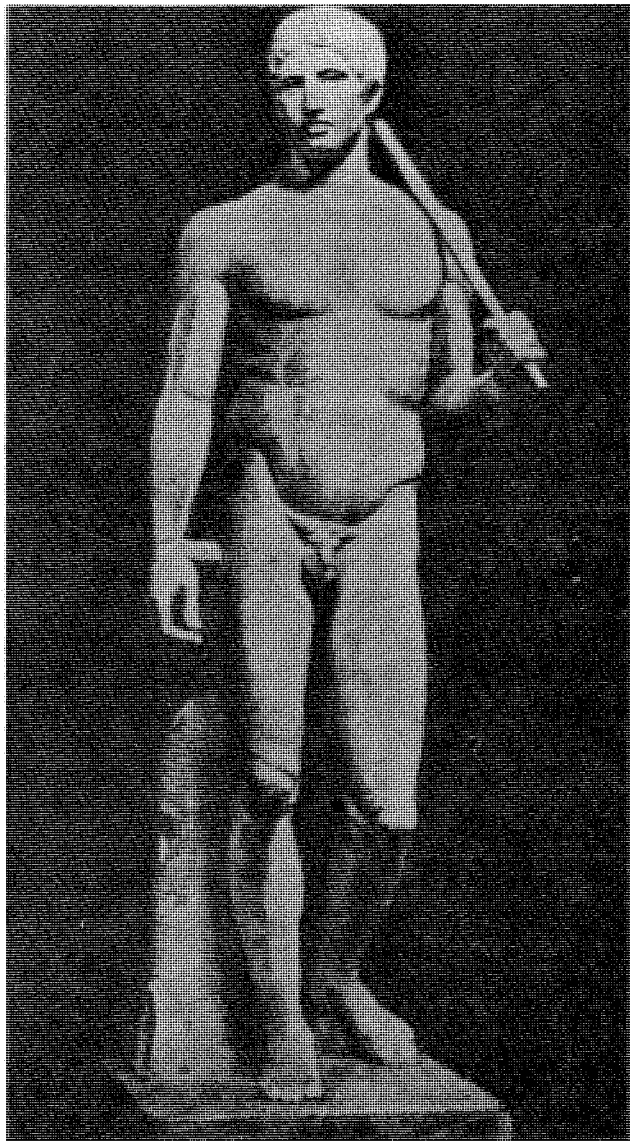
Štaviše, Velika teorija se pokazala trajnijom od renesanse. Slavni francuski slikar Pusen, negde oko polovine XVII veka smatrao je da: »Ideja lepog silazi u materiju ako u ovoj postoji sklad, mera i forma« (Bellori, *Vite*, 1672). Nije drugačije bilo ni u teoriji arhitekture. Čak još u naponu baroka i akademizma, u drugoj polovini toga veka, slavni francuski arhitekt F. Blondel (*Cours d'architecture*, 1675, V partie, Livre V, ch. XIV) određivao je lepo kao »*concert harmonique*«; smatrao je da je harmonija »izvor, početak i uzrok« zadovoljstva kakvo daje umetnost.

Slično je bilo i u teoriji muzike. Ona je stvar principâ i pravilâ, »*raggioni e regole*«, kako je (g. 1581) u *Dialogo della musica* tvrdio Vinčenco Galilej. Nije drugačije ni u filozofiji, bar u nekih njenih predstavnika. Lajbnic je pisao: »Muzika nas očarava, iako njeno lepo počiva jedino na saglasnosti brojeva«, »prijatno kakvu vid prima iz proporcije jeste iste prirode kao i ona koju dostavljaju druga čula« (*Principes de la nature et de la grâce*, 17).

Tek u XVIII veku ova tako dugovečna teorija prestala je da privlači. Desilo se to pod uticajem empirističkih struja u filozofiji, s jedne strane, a s druge — pod uticajem romantičnih struja u umetnosti. Pa ipak, nije prestala da postoji ni u naše vreme. Kad avangardni estetičar M. Benze (*Ästhetica. Einführung in die neue Ästhetik*, 1965) piše da je cilj umetnosti »distribucija materijalnih elemenata« — onda on izražava Veliku teoriju.

U antici su merili Polikletova *Doriforosa*, njegove proporcije smatrali su savršenima. Sudili su da prosti brojevi tih proporcija čine tajnu lepoga. Najistaknutiji kasniji umetnici tražili su te proste brojeve ili geometrijske forme — govore o tome crteži Leonarda da Vinčija i Mikelandela, ili izračunavanja modernog likovnog umetnika Le Korbizjea.

Malčice uprošćavajući istoriju, reći ćemo da je Velika teorija vladala od V veka stare ere do XVII veka nove. Tokom ta dvadeset i dva stoleća bila je ona, međutim, dopunjavana dodatnim tezama (kasnije će im biti posvećen III deo ove glave), nailazila je na ograde (IV), i istovremeno s njom bile su iznošene i druge teorije (V).

Poliklet, *Doriforos*.

Njena kriza nastupila je tek u XVIII veku (biće o tome reči u VI delu); problem lepoga našao je tada drugo rešenje (VII). Problemi lepoga složili su se u XIX veku još drugačije, ali ne za dugo (VIII), dok u našem stoleću nije nastupila nova kriza ne samo teorije nego i samog pojma lepoga (IX).

III. Dopunske teze

Velika teorija bila je obično proglašavana zajedno sa izvesnim estetičkim tezama, naime, s tezama o racionalnosti lepog, o njegovoj kvantitativnoj prirodi, metafizičkoj podlozi, njegovoj objektivnosti i njegovoj visokoj vrednosti.

A. Prva teza — da pravo lepo saznajemo putem *razuma*, a ne putem čula, u svakom slučaju, ne putem samih čula — povezivala se s Velikom teorijom na krajnje prirodan način. Neka za njeno ilustrovanje bude upotrebljen jedan citat, uzet iz *Dialogo della musica* koji je Vinčenco Galilej objavio 1581. godine: »Čulo sluša kao sluga, a razum upravlja i vlada« (*la ragione guida e padrona*).

B. Teza o kvantitativnom karakteru lepog stalno se vezivala s Velikom teorijom i bila je implifikovana u većini napred navedenih citata. Spadala je u pitagorejsku tradiciju koja je trajala još i u srednjem veku. Tada je Rober Grosetest pisao (*De luce*, 58): »Dobar raspored i saglasnost svih složenih stvari potiče iz onih pet proporcija koje nastaju između četiri broja: jedan, dva, tri, četiri.« Ova tradicija trajala je i u vreme renesanse. P. Gaurikus je pisao u delu *De sculptura* (s. 138): »A kakav li je geometar, pitam, morao biti onaj što je izgradio čoveka.«

C. *Metafizička* teza. Velika teorija je još od svojih pitagorejskih početaka bila daleko od spoljašnjeg formalizma: njene pristalice su u brojevima i proporcijama videle duboki zakon prirode, princip bića (*arche ton onton*). Kako saopštava Teon iz Smirne (*Mathematica*, I), pitagorejci su u muzici videli princip celog ustrojstva (*systema*) sveta. Heraklit je tvrdio da je priroda simfonija (*to symfonon*), a da je umetnost u tome samo oponaša. Platon je smatrao da izdaje umetnost onaj koji na bilo koji način menja prirodne proporcije stvari; a atinski narod se slagao s njegovim stanovištem, suprotstavljao se bilo kakvim modifikacijama

prirodnih formi u umetnosti. Lepo sveta bilo je osnovno ubeđenje stoikâ, oni su prenosili iz pokolenja u pokolenje geslo »lep je svet«. A Ciceron je (*De nat. deor.* II 7. 18) pisao da svet »jeste savršen u svim svojim proporcijama i delovima«.

Metafizička podloga Velike teorije imala je u Platona naročiti, naime idealistički vid. Po njemu, pravo lepo je bilo samo u većitim idejama, bilo je natčulno; pa ipak, postojale su dve metafizike lepoga: jedna koja je čisto lepo videla u kosmosu, realnom svetu, i druga koja ga je videla u idejama (*locus classicus*: Platon, *Gozba*, 210—211). Ova druga imala je opet dve verzije: sâm Platon je savršeno lepo idejâ suprotstavljao nesavršenome čulnom lepom, a Plotin je lepo ideja smatrao za uzor, »arhetip« čulnoga, u kome je video bar odblesak savršenog lepog.

Metafizička koncepcija savršenog lepog postajala je *teološka*. Takva je donekle bila u Grčkoj, a tim pre u hrišćanstvu. »Bog je uzrok svega što je lepo«, reći će Kliment iz Aleksandrije (*Stromata*, 5). Drugi crkveni otac, Atanasije (*Oratio contra gentes*, 34) piše: »Stvorenja kao reči knjige ukazuju na Tvorca.« Svet je lep zato što je delo Boga. Kasnije, kod pisaca srednjeg veka, lepo iz osobina delâ božjih postaće takođe atribut samoga Boga. »Bog je večna lepota« (*aeterna pulchritudo*), napisaću u doba Karolingâ Alkuin (*Albini de rhetorica*, 46). Pri kraju skolastike napisaću Ulrih iz Strazbura (*De pulchro*, 75): »Bog je ne samo savršeno lep i najviši stepen lepoga nego je on i eficientni, formalni i finalni uzrok svake stvorene lepote.« (Istina, njegov savremenik Rober Grosetest je objasnio da kad se o Bogu govori kako je lep, to znači da je on uzročnik svakoga stvorenog lepog). U svetu »nema lepoga sem Boga«; tako su u XII veku govorili Viktorijanci (Achardus, *De Trinitate*, I 5). Sve na svetu je lepo, jer je sve ustanovljeno od Boga — tako je u sledećem stoleću pisao Gibert iz Nođenta (*De vita sua*, 2). Teološke teze predstavljale su samo deo srednjovekovnih iskaza o lepome, pa ipak deo toliko bitan da on izdvaja srednjovekovni period Velike teorije.

Teološka metafizika nije iz teorije o lepom nestala ni u doba renesanse. Nikola iz Kuze pisao je (*De visione Dei*, VI. 1): »Tvoje lice, Gospode, jeste apsolutno lepo, zahvaljujući njemu, postoje svi oblici lepog.« A Mikelandelo (u pesmi CIX, Kavaleriju) piše: »Lepi ljudski oblik volim zato što je odraz Boga.« Paladio je (*I quattro libri*, IV c. 2) preporučivao u arhitekturi oblik kruga, jer je »najpogodniji za shvatanje jedinstva, beskrajnosti, jednoobraznosti i pravednosti Boga.« Njegova koncepcija lepoga (krajnje saglasna s Velikom teorijom) povezivala se s njegovom

religijskom koncepcijom, imala je u njoj svoj osnov. Druga je stvar što je Velika teorija mogla istupati i što je istupala i bez religijske, teološke i metafizičke podloge.

D. Teza *objektivizma*. Oni koji su zasnovali ovu teoriju lepog — pitagorejci, Platon, Aristotel — polazili su od postavke da je ono objektivna odlika lepih stvari i da su neke proporcije, i raspoređeni lepi sami po sebi, a ne zato što odgovaraju gledaocu i slušaocu. Moglo se biti objektivistom u estetici, ne mireći se s Velikom teorijom, ali nije se moglo pristajati na Teoriju, a ne biti objektivistom. Takođe se ona nije mogla priznavati ako se stajalo na stanovištu relativizma: pošto o lepome stvari odlučuje sistem delova, onda ne može biti istina da bi sama stvar u jednom pogledu bila lepa, a u drugome ne bi. Tako su Veliku teoriju shvatali njeni antički inicijatori, kao i kasnije pristalice. Pitagorejac Filolaj tvrdio je da se harmonijska »priroda broja« objavljuje u stvarima božanskim i ljudskim, pošto predstavlja »princip bića«. Ono što je lepo — pisao je Platon (u mnogim dijalozima, a naročito u *Gozbi*) — lepo je ne s obzirom na nešto drugo, nego je lepo uvek i po sebi. A Aristotel (*Rhetor.* 1366 a 33) piše: »Lepo je ono što je samo po sebi dostojno izbora.« To uverenje održalo se i u hrišćanskoj estetici. Augustin je (*De vera rel.* XXXII, 59) pisao: »Upitaću pre svega da li je nešto lepo zato što se dopada, ili se dopada zato što je lepo. Bez sumnje ću dobiti odgovor da se dopada zato što je lepo.« Gotovo doslovno ponoviće to Toma (*In Dee div. nom.* c. IV. lect. 10): »Nije zato nešto lepo što to volimo, nego nešto volimo zato što je lepo.« Slično su mislili i drugi sholastičari: lepe stvari su *essentialiter pulchra*, lepo predstavlja njihovu *essentia et quidditas*. A neće drugačije biti ni u novome dobu: Alberti će (*De re aed.* VI 2) napisati da ako je nešto lepo, onda je ono lepo samo po sebi, »*quasi come di se stesso proprio*«.

E. Velika teorija povezivala se s tezom da je lepo veliko dobro. Sva vremena u tome su se slagala. U antici je Platon pisao (*Gozba*, 211 D): »Život je nešto vredan, ako je uopšte vredan, kad čovek gleda lepo samo u sebi.« On ga je stavljao pored istine i dobra, tako da je ušlo u trijadu načelnih ljudskih vrednosti: istina, dobro i lepo. Slično je i u novome dobu. Govoreći o telesno lepom (*forma corporis*), Petrarka je primenjivao sve najviše atribute: *eximia est, egregia est, elegantissima est, mira est, rara est, clara est, excellens est* (*Remedia utrius fortunae*, I 2). Nešto

kasnije, godine 1431, Lorenzo Vala je pisao (*De voluptate: Opera*, s. 915): »Ko ne voli lepo, njegovu duša ili telo su slepi. Ako ima oči, trebalo bi ga ih lišiti, jer ne oseća da ih poseduje.« A ubrzo je potom Kastiljone, Rafaelov prijatelj, arbitar renesansne elegancije, lepo nazvao svetim (*Il libro del cort.: Opera*, IV. 59). Montenj je pisao (*Essais*, III. 12): »*Je ne puis dire assez souvent combien j'estime la beauté, qualité puissante et avantageuse.*«

U tradiciji Crkve takođe je postojao, doduše, i drugi odnos prema lepome. »Ljupkost je prijeverna i ljepota tašta«, rečeno je u *Pričama Solomunovim* (31, 30). »U upotrebi lepe stvari su štetne«, čitamo kod Klimenta iz Aleksandrije (*Paedagogus*, II 8). Ali istovremeno sveti Augustin je pisao: »Kakve stvari možemo voleti, ako ne lepe« (*De musica*, VI. 10; *Conf.* IV. 3). Ograde su se ticale telesne lepote; ali divljenje hrišćana prema *pulchritudo interior* i *spiritualis* prešlo je na *exterior* i *corporalis* — i konačno je sud hrišćanstva o lepome postao pozitivan.

Mogao bi neko, takođe, očekivati da se u istoriji evropske misli zajedno s klasičnom teorijom javljaju i dve druge teze (a) da je lepo načelna kategorija estetike, i (b) da je lepo odlika koja definiše umetnost. Ipak, to se očekivanje neće opravdati, ove teze neće se naći u davnijim tekstovima. A nisu ni bile moguće, dok nije postojala takva nauka kao što je estetika, i takva koncepcija kao što je lepa umetnost; a one su se pojavile tek u XVIII veku. Tek otada počela se u lepome videti svrha ili »namenat« umetnosti, ono što ih međusobno spaja, što ih definiše. Pre toga su lepo i umetnost bili međusobno povezani labavo, u lepome se pre videla osobina prirode nego osobina umetnosti.

IV. Ograde

Sveopštost i trajnost Velike teorije nisu sprečili da ona tokom vekova naiđe na ograde, kritike, odstupanja.

A. Rano su se pojavile sumnje u pogledu objektivnosti lepoga. Najranije — među sofistima. U delu pod naslovom *Dialexeis* (2.8) neznani sofist je tvrdio da je sve lepo i da je sve ružno. Sofistima blizak pisac Epiharm (Laert. Diog. III 16. B 5, Diels) zaključivao je da je za psa najlepší pas, za vola — vo. Slične subjektivističke misli vraćale su se i u kasnijim vekovima.

B. Rano je i Sokrat, kako saopštava Ksenofon, izneo tezu da postoji lepo koje ne počiva na proporciji, nego na odgovarajućoj saglasnosti predmeta s njegovom svrhom i prirodom. Po toj tezi čak bi i koš za đubre mogao da bude lep ako odgovara svojoj nameni; zlatan štit, međutim, nije lep, jer zlato nije za štit odgovarajući materijal, čini ga previše teškim. Iz toga je proizlazila ako ne subjektivnost, a ono relativnost lepoga. Najviše pristalica stekao je posredni pogled, da je lepo dvojako: postoji lepo same proporcije i lepo saglasnosti. Sâm Sokrat je razlikovao dve vrste lepoga: postoje proporcije lepe same po sebi, i postoje one koje su lepe za nekoga. Sokrat nije negirao klasičnu teoriju, nego ju je ograničavao. Sokratovo shvatanje lepoga imalo je branilaca i u helenizmu, naročito među stoicima. Kao što potvrđuje Laertije Diogen, lepo je za njih imalo dvojako značenje: bilo je ili ono što je savršeno proporcionalno, ili ono što je savršeno prilagođeno svojoj nameni. Lepo je ili *pulchrum stricto sensu*, ili — *decorum*.

Antika je stvorila teoriju lepoga kao proporcije, ali ona je takođe dala začetak teorije lepoga kao prikladnosti. Ona je istakla i alternativno rešenje: lepo počiva ili na proporciji ili na prikladnosti. Slično kao što je inaugurisala druga alternativna rešenja: lepo može biti idealno ili čulno, može biti duhovno ili telesno, može biti objektivna *symmetria* i delimično subjektivno uslovljena *eurytmia*. Varijante lepog, najpre tretirane kao sporedne, tokom vremena su postale centralne, i najzad su razorile Veliku teoriju.

C. U doba patristike, u IV veku, Vasilije Veliki (*Homilia in Hexaem.* II 7) preuzeo je misao da lepo počiva, doduše, na odnosu, (kako je htela Velika teorija), ali ne samo na odnosu delova predmeta nego i na odnosu predmeta prema vidu. Takvim pogledom on, istina, nije relativizovao lepo, nego ga je relacionizovao: za njega je lepo bilo *relacija* predmeta prema pogledu; ali njegova misao dala se proširiti, primeniti na sluh, um, osećanja, na subjekt uopšte, i proizlazilo je da je lepo nekakav odnos predmeta i subjekta. Ta misao odazvala se u sholastikâ XIII veka, a slavna definicija Tome Akvinskog — *pulchra sunt quae visa placent* — čak se dvojno pozivala na subjekat: na vid i na dopadanje.

D. Novo doba, čak i kad je prihvatilo Veliku teoriju, neopazivo je ograničavalo njegov obim. Počelo je od pohvale suptilnosti i ljupkosti. Suptilnost je bila ideal manirista; oni su uopšte u njoj videli samo jedan od vidova lepoga; međutim,

već ju je Đ. Kardano (*De subtilitate*, 1550, s. 275) suprotstavio lepome. On se slagao s klasicima da je lepo prosto, jasno i lako, a suptilnost složena; mislio je, ipak, da onome ko uspe da je razmrsi, ona dostavlja isto onoliko zadovoljstva koliko i lepo. Drugim maniristima, pak, suptilnost je čak izgledala nešto savršenija od lepoga. Kod kasnijih predstavnika ovoga pravca, kao što su bili Grasijan ili Tezauro, suptilnost je čak istisnula lepo, preuzimajući njegov naziv i poziciju. U skladu s novim pogledima pravo lepo bilo je, u stvari, samo ono što je suptilno — »*finesse plus belle que la beauté*«. A to lepo lepše od lepoga nije počivalo na savršeno harmoničnom sistemu. I Grasijan će čak reći da harmonija nastaje iz disharmonije. Bilo je to već jasno odstupanje od klasične teorije. U tome istom XVI veku je od druge grupe pisaca i umetnika došla pohvala ljupkosti i privlačnosti (*grazia*). Ljupkost, međutim, isto kao i suptilnost, čini se da nije stvar proporcije i broja. Pred estetičarima koji su bili uzbuđeni idejom ljupkosti stajala su dva puta: ili da prihvate da su vredni i lepo i ljupkost ili, pak, da lepo svedu na ljupkost. Prvi put vodio je ka ograničenju Velike teorije, a drugi ka njenom negiranju; jer, ako lepo počiva na ljupkosti, onda za njega nisu bitni sistem, proporcija, broj, onda oni ne jamče za lepo.

Doduše, kardinal Bembo je (*Asolani*, 1505, s. 129) predlagao još jedno rešenje: »Lepo je upravo ljupkost rođena iz proporcije, saglasnosti i harmonije.« Ipak, ovakva interpretacija, koja je lepo svodila na ljupkost, ili ljupkost na lepo (to jest na proporciju i harmoniju), bila je izuzetna. Za mnoge pisce renesanse i manirizma lepo-ljupkost imalo je izvor upravo u slobodi, nemarnosti, u *spezzatura*, po izrazu Baldasara Kastiljonea (*Cortigiano*, s. 63). To nije bilo u saglasnosti s Velikom teorijom.

Zasad je preovladavalo srednje, dualističko rešenje. Pojavilo se, naime, u poetici (između ostalih kod Skaligera), počivalo je na razlikovanju »*pulchritudo*« i »*venustas*«, to znači na razlikovanju pravilno lepeg i lepeg u smislu ljupkosti. Ipak, dešavaće se da će baš ovo drugo — i samo ono — biti smatrano za najsavršenije, »*pulchritudinis perfectio*«.

E. Evolucija je išla ka iracionalizaciji lepoga: pojavile su se sumnje u pogledu pojmovne, a naročito u pogledu brojčane prirode lepoga, sumnje u pogledu mogućnosti njegova određivanja. Jednom se Petrarka slučajno izrazio kako je lepo »*non so ché*«, »ne znam šta«. U XVI veku je tu izjavu ponovilo mnogo pisaca. Lodoviko Dolci je govorio da lepota ushićuje, iako se ne

zna zašto, *é quel non so ché*. Nešto drugačijim rečima Firencuola je tvrdio da lepo koje proizlazi iz nekog rasporeda delova proizlazi iz njega tajanstveno, *occultamente*.

Petrarkina izjava primila se naročito u XVII veku. Postala je uhodana formula takođe kao latinsko »*nescio quid*« i francusko »*je ne sais quoi*«. Buur je formulu pripisivao naročito Talijanima. Ali srećemo je i u Lajbnica (*Nouveaux essais*, II. 22; *Meditationes de cognitione*, 1684, I. 79): smatrao je da su estetički sudovi jasni (*clairs*), ali netačni (*confus*); da tvrde, ali ne objašnjavaju; mogu se izraziti jedino pomoću primera, »*et au reste il faut dire que c'est un je ne sais quoi*.«

F. Sve te promene predstavljale su uvod u relativizaciju i čak subjektivizaciju lepoga. U tom razdoblju, kada su o umetnosti i lepom umetnici i književnici imali da kažu više nego filozofi, to je bila jedna od malobrojnih, ili čak u toj oblasti jedina važna koncepcija koja je potekla od filozofa. Počeo je Đordano Bruno (*De vinculis: Opera*, III 637) pišući da: »Ništa nije apsolutno lepo; ako je lepo, onda je to u odnosu prema nečem.« Ipak, on je tu misao izrekao u omanjem, nečitanoj radu, i nema traga da je naišla na odjek.

U sledećem pokolenju Dekart je mislio slično: pisao je (u pismu M. Mersenu od 18. 3. 1630) o lepom da »ne označava ništa sem odnosa našeg suda prema predmetu«. A taj odnos opisivao je onako kao što se danas opisuje uslovni refleks. Ali i Dekart je opet o ovome pisao samo u privatnim pismima, smatrajući da stvar ne pogoduje za naučna istraživanja i da ne zaslužuje objavljivanje; i tako je njegov pogled bio poznat samo malom krugu istraživača. Ipak, zadržali su ga vodeći filozofi XVII veka: Paskal je pisao da o lepome odlučuje moda; Spinoza u pismu A. Bokselu iz 1674. g. — kad bismo bili drugačije građeni, ružne stvari bi za nas bile lepe, a lepe — ružne; Hobs — da ono što smatramo lepim zavisi od našeg vaspitanja, iskustva, pamćenja, mašte. Do umetnika i pisaca ove misli dugo nisu stizale — no stigle su ipak krajem XVII veka: tada je slavni francuski arhitekt Klod Pero (*Ordonnance*, 1683, *Pref.* s. 6; *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, 1673) iskazao uverenje da je lepo pretežno samo stvar navike i asociiranja. Njegova kritika naročito je pogađala proporciju: tokom dve hiljade godina neke proporcije su bile smatrane za objektivno i apsolutno lepe, međutim — Pero je dokazivao — one se dopadaju samo zato što smo na njih navikli.

V. Druge teorije

Zajedno sa ogradama i kritikama Velike teorije pojavili su se pokušaji stvaranja drugih teorija lepoga. Ove druge teorije bile su objavljivane, ali tokom dve hiljade godina nijedna od njih nije bila kadra da potisne Veliku teoriju. Pre su činile njenu dopunu. Bilo ih je nekoliko:

A. Lepo počiva na *jednome u mnoštvu*. Bio je to pogled najbliži Velikoj teoriji; mogao bi ga neko smatrati njenom varijantom, ali neispravno, jer jedno ne implicira naročiti sistem i proporciju. Jedno i mnoštvo bili su osnovni motivi Grkâ, koji ih u teoriji lepoga ipak nisu primenili. Učinili su to, međutim, naučnici iz ranog srednjeg veka. Džon Skot Eriugena pisao je (*De div. nat.* V 35) da lepo sveta počiva na harmoniji koja se *ex diversis generibus variisque formis* usklađuje *in unitatem*. Tokom nekoliko vekova takva koncepcija lepoga povremeno je dolazila do glasa, ali ipak retko, i proširila se tek u XIX veku, samo je tada postala neka vrsta uhodane fraze.

B. Lepo počiva na *savršenstvu*. Bila je to — pod latinskim nazivom »*perfectio*« — omiljena koncepcija srednjega veka. Istina, ne samo u teoriji lepog nego, takođe, i to još više, u teoriji istine i dobra. Ipak je Toma Akvinski ovaj pojam upotrebljavao osobito u vezi s umetnošću: »Sliku nazivamo lepom kad savršeno predstavlja stvar« (*Imago dicitur pulchra si perfecte representat rem*). Pri tom je naglasak stavljao na to da je reč ne o savršenstvu umetnika, nego o savršenstvu dela. Tako su mislili i renesansni teoretičari. Viperano je u *De poetica* iz g. 1579 (s. 65—6) pisao: »Zajedno s Platonom nazivam lepom pesmu koja je savršena i završena u svojoj građi; njeno lepo identično je s njenom savršennošću« (*pulchrum et perfectum idem est*). Znači, i ova teorija se pozivala na stare Grke, na Platona. Lako se uklapala u Veliku teoriju; smatralo se, naime, da je savršeno ono što ima pravi sistem i jasne proporcije. Tek kasnije, počev od XVIII veka, teorija savršenstva se osamostalila i postala zasebna estetička teorija.

C. Lepo počiva na *prikladnosti*, na primeni stvari prema njihovoj prirodi i cilju. Lepo je sve što je *aptum, decorum*, što je pravo, pristalo. Ta koncepcija, rođena još u antici, kako u filozofiji, naime kod stoikâ, tako i u retorici, kod Cicerona i Kvintilijana, održala se i kasnije, ali je shvatana kao dopuna glavne teorije;

decorum je bilo tretirano kao varijanta lepoga. Glavna odrednica, pod nazivom »*bienséance*«, postalo je tek kod klasicista XVII veka.

D. Lepo je *otkrivanje ideja* u stvarima, »prosvetljivanje« ideja, kako su govorili neoplatonisti, otkrivanje »arhetipa«, većnog uzora, najvišeg savršenstva, apsoluta, ili kako ko hoće da nazove te reči koje je teško imenovati. Bila je to teorija Plotinova (*Enn.* I. 6.2), Pseudo-Dionisijeva (*De coelesti harmonia*, 3), zatim Alberta Velikog (*Opusculum de pulchro et bono*). U nekim momentima nailazila je na veliko priznanje; ali i ona je istupala ne toliko umesto Velike teorije, koliko zajednički s njom, kao dopuna ili obrazloženje.

E. Lepo je *izražavanje psihičnosti*, »unutrašnjeg oblika«, kako je to nazvao Plotin. Po ovoj teoriji dopada nam se samo duh, samo je on odista lep, a materijalne stvari su lepe ukoliko su njime zasićene. Rane nauke malo su mislile o takvoj teoriji, u grčkom bi se teško našao termin koji bi odgovarao ekspresiji. Termin »ekspresija« ustalio se tek u XVII veku. Le Bren, slikar, valjda je prvi objavio knjigu o ekspresiji, pa ipak — shvatao ju je drugačije: kao izrazitost, ili kao karakteristični izgled stvari i ljudi. Povezivanje lepoga sa izražavanjem osećanja javilo se tek u XVIII veku, a opšta teorija lepoga kao ekspresije u stvari je tek delo XX veka.

F. Lepo je u *umerenosti*. Klasičnu formulu za ovakav pogled dao je Direr (*Von der Malerei*, s. 301): »prekomernost i nedovoljnost kvare svaku stvar« (*zu viel un zu wenig verderben alle Ding*). Vek i po kasnije francuski teoretičar umetnosti Di Frenoaj izrazio se još određenije tvrdeći da lepo »leži na sredini između dveju granica«. On je misao uzeo od Aristotela, koji ju je, ipak, primenjivao samo na moralno dobro, ne na lepo; u ovakvoj primeni bila je novost XVII veka. Ipak, odredba lepoga kao umerenosti ne predstavlja zasebnu teoriju; pre je bila posebno formulisanje Velike teorije.

Sumirajući: Tokom dugih vekova nije nedostajalo ideja kako da se odredi lepo; većina ih se rodila još u Grčkoj. Potom su se svaki čas pojavljivale, ali bez kontinuiteta, više da bi dopunile Veliku teoriju nego da bi je zamenile. A sem toga:

G. Lepo je u *metafori*. Po ovoj teoriji lepo počiva na metafori, na »*parlar figurato*«, onoliko ima varijanata lepoga koliko ima varijanata metafora. I ova teorija bila je tvorevina XVIII veka, delo literarnog manirizma, a pre svega Emanuela Tezaura (*Canocchiale*, 1655, naročito s. 74 i 424). Bila je to originalna teorija, koja se smelije od drugih mogla meriti s tradicionalnom teorijom.

VI. Kriza Velike teorije

Iako je, dakle, tokom dve hiljade godina Velika teorija bila načelna koncepcija lepoga, nije nedostajalo ogradā u odnosu prema njoj. Pogađale su ili nju samu, naime tezu da lepo počiva na sistemu i proporciji; ili su, pak, pogađale s njome spregnute teze: objektivnost lepoga, njegovu racionalnost, njegovu kvantitativnu prirodu; njegovu metafizičku podlogu, njegovu najvišu poziciju u hijerarhiji vrednosti. Ograde su se pojavile još u antici, a u novijim vremenima postajale su brojnije i odlučnije. Dok u XVIII veku nije nastupila kriza Velike teorije.

Zašto je nastupila? Zato što se promenio ukus, što je nastala i privlačila poznobarokna, a potom romantična umetnost i literatura, i jedna i druga potpuno neklasične, a Velika teorija je bila formirana na modelu klasične umetnosti i književnosti. Pošto je teško mogla da se usaglasi s vladajućim ukusom, i novom umetnošću, prestala je da bude aktuelna — i tada je ispoljila nedostatke koji ranije nisu zapažani.

A. Kriza je imala dvostruki izvor: u filozofiji i umetnosti. U novim pogledima i u novom ukusu, u empirizmu filozofā i romantizmu književnika i umetnika. Izrazila se u nekoliko zemalja, najjače u Engleskoj (među psiholozima i filozofstvjućim publicistima), i u Nemačkoj (među filozofima i preromantičnim literatima). Engleski pisci, sa Adisonom na čelu, bili su skloni pretpostavci da su oni prvi oborili staru koncepciju lepoga, obavljajući time nešto »potpuno novo«. Ipak, imali su prethodnike. Nove su, u suštini, bile tri stvari. Najpre to da je kritika lepoga, koja je poticala od filozofā, sad stigla pod pero publicista, kao što je Adison, a uskoro i kritičarā, kao što je bio u Francuskoj Didro, koji su uspeli da pokrenu mišljenje većine jače no što su to bili kadri filozofi. Drugo, filozofi, od kojih je već u prethodnom stoleću potekla kritika tradicionalnog shvatanja lepoga, naročito Dekart ili Spinoza, nisu imali volje da se bave subjektivnim i stoga nebitnim pojavama, u koje su ubrojali i lepo; međutim, pored publicista i kritičara i novi filozofi osamnaestog veka, kao Hjum, strasno su se bavili ovim pojavama. Treća novost bila je što su psihološka istraživanja, naime, proučavanje čovekova reagovanja na lepo, dotle samo povremena, postala kontinuirana. Naročito u Engleskoj nije bilo u XVIII veku nijednog pokolenja koje u toj oblasti nije dalo istaknutog istraživača: Adison je objavio svoje delo g. 1712, Hačison 1725, Hjum počev od 1739,

Berk 1756, Džerard 1759, Houm 1762, Elison 1790, Smit 1796, a Pejn-Najtov traktat objavljen je tek 1805.

Čak ako obaranje tradicionalne teorije lepog i nije bilo glavna namera ovih pisaca, ipak su svi oni tome doprineli. Iz njihovih psiholoških analiza proizlazilo je da lepo ne počiva na nekoj određenoj proporciji i regularnom rasporedu delova; smatrali su da o tome uverava prosto, svakodnevno iskustvo, ako je tačno posmatrano. A romantičari, i čak već preromantičari, išli su dalje: dokazivali su da je upravo suprotno no što hoće tradicionalna teorija, pošto lepo počiva upravo na nedostatku pravilnosti, pošto zahteva živost, slikovitost, punoću. Takođe počiva na izražavanju osećanja, koje s proporcijom i pravilnošću nema mnogo zajedničkog. Pogled na lepo se ne samo promenio nego se obrnuo, i Velika teorija sada se učinila nesaglasnom sa umetnošću i iskustvom.

B. Kritičare osamnaestog veka bilo bi moguće još i na drugi način podeliti u dve grupe. Jedna, formirana ranije, zauzela je stanovište da je lepo nešto neuhvatljivo i da je zato nemoguće konstruisati njegovu teoriju. Petrarkinsko »*non so ché*«, naročito u francuskoj verziji »*je ne sais quoi*«, našlo se sada na mnogim usnama, te i na usnama takvih korifejā filozofije kao što su Lajbnic i Monteskje. Šta je lepo, bolje se oseća nego što se može izraziti rečima i pojmovima. Bio je to udar naročito u čvrsti, kvantitativni vid Velike teorije; ali istinski je oduzimao osnov svakoj teoriji lepoga.

Druga grupa tadašnjih kritičara, nešto kasnija, brojnija, uticajnija, naročito u Engleskoj, udarila je na objektivno shvatanje lepoga, koje je vekovima bilo u temelju njegove teorije. Zaključivali su sada da je lepo jedino subjektivna predstava ljudi; iz oblika stvari lepo je za njih postalo oblik doživljajā. »Izraz lepo biva shvaćen u smislu predstave kakva je u nama« (*The word Beauty is taken for the idea raised in us*), pisao je Hačison (*An Enquiry*, 1725). A na drugom mestu: »Lepo [...] u strogom poimanju označava percepciju nekog uma« (*Beauty [...] properly denotes the perception of some mind*). Slično je sudio i D. Hjum: »Lepo nije osobina samih stvari. Postoji u umu koji ga gleda, a svaki um percipira drugo lepo« (*Beauty is no quality in things themselves. It exists in the mind which contemplates them, and each mind perceives a different beauty*). Ne smatra drugačije ni H. Houm (Lord Kames, *Elements*, 1762); »U skladu sa samim pojmom lepog, ono se odnosi na nekoga ko ga percipira« (*Beauty in its*

very conception refers to a percipient). Lepo je, dakle, naša reakcija, a ono, pak, što tu reakciju izaziva nisu po svaku cenu proporcije, kao što je htela stara teorija. Proporcije bi trebalo izmeriti, a lepo, pak, osećamo neposredno, bez merjenja.

C. Raniji, umereniji kritičari, kao Hačison (a pre njega još Francuz Pero) tvrdili su samo da svako lepo nije objektivno, da postoji i lepo objektivno (*intrinsic, original*) i lepo relativno (*relative, comparative*), ili (kao što se izrazio Kruza) takođe i lepo prirodno, kao i uslovno. Međutim, počev od sredine stoleća nastupila je, naročito u Engleskoj, radikalizacija pogleda — svako lepo je subjektivno, odnosno uslovno. Kao što je zaključivao naročito Elison, svaka stvar može se osetiti kao lepa — zavisi od toga sa čime se asocira: »Lepo formi potpuno nastaje iz asocijacija« (*Beauty of forms arises altogether from the associations we connect with them*). Isto tako R. Pejn-Najt o lepom proporcija piše (*An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, ed. 1805) da ono potpuno zavisi od asocijacija predstava (*depends entirely upon the association of ideas*). Tako osećane stvari nisu međusobno bliske, i uzalud bi bilo tražiti njihovu zajedničku odliku. Svaka stvar može biti lepa, i svaka može biti ružna, zavisno od toga sa čime je asociramo, a svako asocira drugačije. Prema tome, ne može biti opšte teorije lepoga, može se misliti jedino o opštoj teoriji saznavanja lepoga. Dotle je načelni problem bio — od kakve osobine predmeta zavisi njihovo lepo, a sada — od kakve osobine našega uma. Štaviše, dok je klasična teorija sposobnost raspoznavanja lepoga pripisivala razumu (i delom, prosto, vidu ili sluhu), sada su je autori XVIII veka pripisivali mašti, kao Adison, ukusu, kao Džerard, ili su se, takođe, zalagali za mišljenje da posedujemo naročitu sposobnost za to, posebno »čulo lepoga«. »Sense of beauty«, »imagination«, i »taste«: sva ta nova rešenja bila su u neslozi s racionalizmom Velike teorije.

VII. Druge teorije XVIII veka

A. Sredstvo za popravljjanje, poboljšanje, spasavanje pojmova i teorija uvek je bilo njihovo diferenciranje; tako je bilo i s pojmom i teorijom lepoga. Diferenciranje, parcelisanje njegova ogromnog obima započeli su već antički ljudi. Sokrat je razlikovao lepo samo po sebi, i lepo za nešto; Platon — lepo realnih stvari i lepo

apstraktnih linija; stoici — telesno i duhovno lepo; Ciceron — lepo muško i žensko, *dignitas* i *venustas*, ili dostojanstvo i draž.

U sledećim vekovima diferenciranje lepog išlo je dalje — da navedemo bar neke od tih diferencijacija: Isidor iz Sevilje odvajao je potpuno lepo (*decos*) od privlačnog (*decor*); Rober Grossetest, na vrhuncu sholastike — lepo *in numero* od lepog *in gratia*; Vitelon, u osloncu na Alhazena — lepo *ex comprehensione simplici* od lepog na podlozi navike (*consuetudo fecit pulchritudinem*). Kasnije su renesansni pisci odvajali pravo lepo i ljupkost; pisci manirizma — pravo lepo i suptilnost; pisci baroka — kao Buur — pravo lepo i ugodnost (*agrément*): o tom će biti reči u sledećoj glavi.

Na pragu XVIII veka parcelacija lepog napredovala je još jačim tempom: Klod Pero je odvajao lepo uverljivo (*beauté convaincante*) i proizvoljno (*beauté arbitraire*); otac I. M. Andre — bitno i prirodno lepo, kao i lepo veliko i ljupko (*le grand — le gracieux*); Kruza — lepo za koje imamo priznanje, i ono koje nam ne pričinjava prijetnost; klasicisti s preloma XVII i XVIII veka, kao Testlen, odvajali su lepo korisnosti od lepoga ugodnosti, retkosti i novosti. Kao primer distinkcija iz XVIII veka vredi pomenuti onu koju daje J. G. Zulcer (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1792, I. s. 150): lepo privlačno (*ahnmutig*), divno (*prächtig*), vatreno (*feuerig*), a s preloma XVIII i XIX veka — slavnu podelu lepoga koju je predložio Fridrih Šiler, na naivno i sentimentalno.

U XVIII veku među diferencijacijama lepog bile su dve osnovne. Prvo, razlikovanje »prvobitnog« ili apsolutnog lepog i »relativnog« lepog, razlikovanje koje srećemo u Hačisona. Drugo, razlikovanje koje su započeli Englezi, ali ga je klasično formulisao Kant: slobodnog lepog (*freie Schönheit, pulchritudo vaga*) i zavisnog lepog (*anhängende Schönheit, pulchritudo adhaerens*). Prvo ne pretpostavlja, a drugo pretpostavlja pojam o tome šta treba da bude predmet.

B. Tipično stanovište u estetici XVIII veka bilo je, znači, odustajanje od opšte teorije, ili priznanje samo jedne teorije, naime psihološke teorije estetskog doživljaja. Ali vek je bio bogat i mnogosmeran; još jedno stanovište bio je pluralizam, koji se oslanjao na (napred navedenu) pojmovnu diferencijaciju. Štaviše, imale su pristicalice delimično obnovljene, i delimično nove teorije lepoga, imala ih je, takođe, i Velika teorija; čak i ovaj vek nije od nje potpuno otišao.

Filozofi i literati izgubili su naklonost prema njoj, ali ne i umetnici, a naročito ne umetnici-teoretičari, kakvih je tada bilo mnogo. »Pravila umetnosti zasnovana su na razumu« (*Les règles de l'art sont fondées sur la raison*), pisao je teoretičar arhitekture Lepotr. Slično i drugi. Frezje: »Red arhitekture treba podrediti zakonima razuma« (*On doit asservir les ordres d'architecture aux lois de la raison*). A Ložje je pisao (*Essai sur l'architecture*, 1752): »Ideja za koju se ne mogu dati dovoljni razlozi, makar imala i najveće zastupnike, jeste loša ideja koju treba osuditi« (*»Toute invention [. . .] dont on ne saurait rendre une raison, eut-elle les plus grands approbateurs, est une invention mauvaise et qu'il faut prescrire«*). I na drugom mestu: »Uspeh arhitekture zahteva da se u njoj ne sprovodi ništa što ne bi bilo zasnovano na principima« (*Il convient au succès de l'architecture de n'y rien souffrir qui ne soit fondé en principe*). Tako se pisalo u Francuskoj¹, a slično i u drugim zemljama. U Nemačkoj, u polemici dvaju velikih arhitekata onog vremena, Krubsaltijus je svoj najteži prigovor protiv Pepelmanovih građevina formulisao kratko: da su njihovi oblici »neosnovani« (*unbegründet*).

To stanovište nisu zauzimali samo arhitekti. Zulcer, enciklopedist umetnosti, lepo je određivao po starome, kao »*ordo et mensura*«. Tadašnji povratak antici i klasicizmu još je pojačao kult razuma, mere, proporcije; pojačao ga je i među umetnicima i među teoretičarima.

C. U pogledima toga veka bilo je, ipak, mesta i za druge teorije lepoga.

1. Teorija lepoga kao savršenstva imala je pristalica u Nemačkoj. Hristijan Volf je (*Empir. Psychologie*, 1732, § 544—546), idući za Lajbnicovom sugestijom, lepo odredio kao savršenstvo; našao je lapidarnu formulu: lepo je savršenstvo čulnog saznanja (*perfectio cognitionis sensitive*). Slično je sudio takođe A. Baumgarten (*Metaphysica*, 1739, § 662 i *Aesthetica*, 1750, § 14). To zbliženje lepoga i savršenstva održalo se do kraja veka, i to ne samo u Volfovoj školi. Filozof Mendelson je lepo određivao kao »nejasnu sliku savršenstva« (*undeutliches Bild der Vollkommenheit*), slikar Mengs — kao »vidljivu ideju savršenstva« (*sichtbare Idee der Vollkommenheit*), erudit Zulcer je u već citiranom radu pisao da »samo slabe glave mogu ne primećivati da u

prirodi sve smera ka savršenstvu« (*auf Vollkommenheit [. . .] abzielt*). Međutim, u Kantovoj *Kritici moći suđenja* § 15. nosi naslov: »Sud ukusa potpuno je nezavisan od savršenstva.« To je bio prelom. U estetici XIX veka pojam savršenstva već je delovao kao starijski.

2. Teorija lepoga kao ekspresije stekla je značaj kad se počeo približavati romantizam. U Francuskoj je Kondijak (*Essai sur les origines des connaissances humaines*, 1746, II. s. 16) pisao da »preovlađuje ideja ekspresije« (*l'idée qui prédomine est celle de l'expression*). Kasnije je ova teorija stekla pristalice i u Engleskoj. Elison je (*Essays*, 1790) lepo zvukova, kao i lepo bojâ i poetskih reči pripisivao osećanjima koja oni izražavaju. »*Beauty of the sound arises from qualities of which they are expressive.*« Slično je sudio o bojama, da su lepe jedino one koje izražavaju prijatne ili zanimljive kvalitete (*No colours, in fact, are beautiful but such as are expressive to us of pleasing or interesting qualities*). A poezija ima najviše mesto među umetnostima upravo zato što može sve da izrazi (*can express every quality*). Otuda je izvodio zaključak: »lepo i uzvišenost [. . .] su na kraju krajeva izraz uma« (*The beautiful and the sublime [. . .] are finally to be ascribed to their expression of mind*).

3. Pred kraj stoleća imala je pristalicâ takođe i Platonova koncepcija koja je lepo izvodila iz ideje i duha. Čak i realistički portretist Reynolds (*Discourses*, 1778) tvrdio je da »sva lepota« počiva na »uzdizanju iznad pojedinačnih formi«. A šta tek da kažemo o klasičaru Vinkelmanu? »Pojam lepoga« — pisao je on (*Geschichte*, 1764) — »jeste kao duh destilovan iz materije.« Obožavao je idealno lepo (*idealische Schönheit*), ili »ideal«, koji je određivao kao oblik, iako to nije oblik bilo kakvog konkretnog predmeta. U idealu je video koncentrat realnog lepog, »izbor« lepih delova i njihovo »povezivanje u jedno«. U prirodi se pojavljuje samo delimično (*stückweise*), no zato je, kako je sudio Vinkelman, ostvareno u umetnosti, naime, u antičkoj umetnosti. Njegova teorija bila je antičko nasleđe, jer je bila platoniska, ali do te mere životna da je doprinela prevratu u modernoj umetnosti.

VIII. Posle krize

Posle krize iz renesansnog doba dogodilo se nešto neočekivano: u XIX veku ponovo su se vratile poznate teorije lepoga, jedino što su to bile razne teorije, i što Velika teorija, iako je bila među njima, nije više imala onakvu poziciju kao nekada.

¹ Iskazi Lepautrea, Fréziera i Laugiera daju se po K. Cassireru: *Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architekturtheoretiker von 1650—1790*, Berlin 1909.

U prvoj polovini stolecā naročito je privlačna postala stara teorija (iako u novoj verziji): lepo je otkrivanje ideja. »Lepo je čulno prosvetljivanje ideje«, kako je pisao Hegel (*Vorlesungen über die Ästhetik*, s. 130). Ta teorija našla se sada u središtu pažnje estetičara, naročito u Nemačkoj, zahvaljujući Šelingu. Iz Nemačke je prešla u druge zemlje. U Francuskoj ju je zastupao V. Kuzen (*Cours de philosophie*, 1836): »*Pour qu'un objet soit beau il doit exprimer une idée.*« U Poljskoj su slično pisali kako filozofi, Kremer i Libelt, tako i pesnici. Mickjević je u Koležu de Frans govorio: »Delimična, ništavna, zemaljska lepota jeste nejasno podsećanje na ono što je duh iskusio nekad kao predodređen za to da sva ta osećanja obuhvati i da u sebi ostvari ideal lepoga.« Platonska ideja, ideal, duh, anamneza: sve se to vratilo u teorijama XIX veka, naročito u njegovoj prvoj polovini, ali i posle toga je trajalo uprkos protivljenjima (u Poljskoj je trajalo sve do Struvea).

Takođe su se na čelo probile nekada sporedne koncepcije: da lepo počiva na jednome povezanom sa mnoštvom. Ova koncepcija (*unité et variété*) može se naći u napred citiranom *Kursu filozofije* Viktora Kuzena, a i kasnije se često vraćala, naročito kod onih koji nisu imali da kažu mnogo više od toga opšteg mesta. Ali u to vreme vratila se i Velika teorija — da lepo počiva na sistemu delova, proporciji, formi. U Francuskoj se može naći kod Katrmera de Kensija. Ali može se naći pre svega u Nemačkoj, gde je počev od XIX veka Herbart gradió estetiku na pojmu forme (*Schriften zur praktischen Philosophie*, 1808), estetiku koju su kasnije razvijali njegovi učenici, R. Cimerman (*Allgemeine Ästhetik*, 1865) i — specijalno u muzici — E. Hanslik (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854). Novost ove estetike delimično je bila terminološka: govorilo se »forma« tamo gde je nekadašnja Velika teorija govorila »proporcija«. Imala je ozbiljnu poziciju, ali ne onako isključivu kao Velika teorija u minulim vekovima. Herbartov autoritet, slično kao i Hegelov, održao se manje-više do sredine stolecā.

A potom se dogodilo nešto naročito: oslabilo je zanimanje za lepo, a tako se desilo, iako zanimanje za estetiku nije oslabilo. Ali otkrilo se u drugom vidu, pod drugom odrednicom: ne lepoga, nego umetnosti i estetskog doživljaja. Estetičkih teorija je u XIX veku bilo čak više nego ikad; no to ipak nisu bile teorije lepoga. Usredsređujući se na estetski doživljaj, njegov osnov su videle u empatiji (Fišer, potom Lips), u svesnoj iluziji (K. Lange), u pojačanom funkcionisanju uma (Gijo), u prividnim osećanjima

(v. Hartman), u ekspresiji (Kroče), u kontemplaciji (Kilpe, Segal). Nikad pre toga nije bilo toliko teorija, toliko složenih pokušaja iznalaženja proste formule za estetiku — toliko pokušaja svođenja mnoštva pojavâ na jednu teoriju, koliko u tome stolecu. Ali sve te estetičke teorije nisu bile teorije lepoga, sem samo posredno.

IX. Druga kriza

Podsetimo: XVIII vek je započeo kritiku samoga pojma lepog. Dž. Stjuart je žigosao njegovu kolebljivost koja proističe iz višeznačnosti izraza; drugi estetičar, A. Džerard, zaključivao je da lepo uopšte nema određenih designata, nego da obuhvata najraznorodnije stvari, samo ako se na ovaj ili onaj način dopadaju. Drugi, opet, Pejn-Najt, tvrdio je da je smisao izraza neodređen, da izražava jedino odobravanje.

Veliki događaj estetike XVIII veka bila je Kantova konstatacija da su svi sudovi o lepom pojedinačni sudovi. Lepo se za svaki predmet utvrđuje zasebno, a ne izvlači se iz opštih tvrđenja. Tu nema primene silogizam (kao: osobina O odlučuje o lepome predmeta, predmet P ima osobinu O, dakle, predmet P je lep), a nema je zato što nema pravih premisa tipa »osobina O odlučuje o lepome predmeta«. Velika opšta tvrđenja o lepome samo su induktivna uopštavanja pojedinačnih tvrđenja, i kao svako takvo uopštavanje mogu se pokazati pogrešnima. Od tih kritika i otkrića XIX vek nije mnogo iskoristio, nego je i dalje za lepo tražio definiciju i opštu teoriju. Sačuvao je i njegovu staru visoku ocenu; iz prvih godina XIX veka potiče Kitsova pesnička izjava da je lepo večita radost (*A thing of beauty is a joy for ever*). Poznato je kakav je kult lepoga kasnije širio Raskin.

U našem veku, međutim, sve se promenilo. Ako su u XVIII veku naspram estetike lepoga iznesene negativne premise, u XX veku su izvučeni negativni zaključci. Izvlačili su ih i umetnici, i teoretičari. Naime: lepo je pojam do te mere pogrešan da je nemoguće graditi njegovu teoriju. I ono nije onako dragocena osobina kao što se vekovima sudilo. Takođe, nije suštinski zadatak umetnosti. Ako umetničko delo potresa, ako snažno pogađa primaoca, onda je to važnije nego kad bi oduševljavalo svojom lepotom. Potres se, pak, ne postiže samo preko lepoga, nego čak preko ružnoće. »Ružnoću danas volimo jednako kao i lepo«, pisao je Apoliner. Nastale su sumnje da li je bilo opravdano onakvo vezivanje umetnosti za lepo, kakvo se bilo proširilo još

od renesanse. Konsekvencije je izvukao H. Rid: ne treba umetnost sprežati s lepim, »poistovećivanje umetnosti i lepoga nalazi se na dnu svih naših teškoća pri oceni umetnosti. Jer umetnost nije po svaku cenu lepo: to se ne može ponavljati previše često i previše glasno«.

Mišljenje da su druge stvari ne manje vredne od lepoga, da je lepo bivalo precenjivano, jarko je izrazio pisac Somerset Mom u romanu *Cakes and Ale*. U prevodu njegov tekst glasi: »Ne znam da li su drugi kao ja, ali ja o sebi znam da ne mogu dugo da kontempliram lepo. Mislim da nijedan pesnik nije napisao veću neistinu od Kitsa u prvom stihu *Endimiona*. Lepa stvar deluje na mene magično; ali potom moj duh se od nje udaljava; nepoverljivo slušam one koji mogu oduševljeno satima da posmatraju sliku. Lepo je ekstaza, to je nešto pravo kao žica. Šta bi se još o njemu moglo reći? Ono je kao miris ruže: moguće ju je mirisati, i to je već sve. I zato je teorija umetnosti nešto tako gnjavatorsko — sem ako ne raspravlja o lepome, nego i o umetnosti. Sve što kritičar može reći o Ticijanovom *Polaganju u grob*, koje, valjda, od svih slika sveta ima u sebi najviše čisto lepog, jeste samo: idi i vidi. Sve drugo što on ima da kaže jeste istorija, biografija i šta ko želi. Ljudi su skloni da lepome dodaju druge vrline — uzvišenost, ljudske potrebe, nežnost — a to je zato što ih lepo ne zadovoljava. Lepo je savršeno, a savršenost — takva je, eto, naša priroda — samo nakratko zadržava našu pažnju [...]. Niko nikad nije umeo objasniti zašto je dorski hram u Pestumu lepši od čaše hladnog piva, sem ako nije uzimao u obzir stvari koje s lepim nemaju ničeg zajedničkog. Lepo je kao slepa ulica. Ono je kao planina na čiji se vrh možemo popeti, ali dalje više nema puta.«

Citat je dug, ali izražava dve različite teze: jedna od njih tiče se pojave lepoga, a druga — pojma lepoga. Prva je izraz ubeđenja da ta pojava nije onako atraktivna kao što se po tradiciji prihvata, u svakom slučaju nije kadra da duže zadrži primaočevu pažnju. Druga, međutim — da je lepo prosta odlika, da se ne pokorava definiciji, analizi, objašnjenju. Ni jedna ni druga teza uopšte nisu isključiva svojina S. Moma. Prvu je izražavalo naročito mnogo umetnika, a drugu — mnogo teoretičara našeg stoleća.

Oni su — ne znajući uvek svoju genealogiju — preuzeli misao Stjuarda, Džerarda, Pejn-Najta, i još su ih radikalizovali. U jednoj verziji naglasak se stavlja na to da je pojam lepoga prost i da se stoga *ne dá obraditi*; u drugoj, pak, da je mnogoznačan i raspli-

nut, da označava što god ko želi, ne klasu, nego konglomerat klasâ, da se upotrebljava jednom ovako, drugi put onako, dakle, *nije za naučnu upotrebu*. Nije moguća ispravna teorija lepoga, a naročito ne onako sveopšta kao što je Velika teorija. Posle više milenijuma veličine pojma lepoga, naišlo je vreme njegova pada. Ali istorija nije završena.

Naš vek ne samo što je podvrgao kritici pojam lepoga, nego pokušava i da ga poboljša, da smanji njegovu kolebljivost, da ga učini operativnijim. Čini se da najvažniji postupak jeste suženje pojma, rasparčavanje njegovog ogromnog obima. Tako se postupalo još u dalekoj prošlosti, kada je prvobitni pojam lepoga zamenjen užim, isključivo estetičkim pojmom. U tom pravcu su u XVII i XVIII veku bili upravljani pokušaji da se od lepog odvoje ljupkost i suptilnost, slikovitost i uzvišenost. Slični naponi preduzimani su i u nama bližim vremenima:

A. Neki estetičari, kao Herbart u XIX veku i Kroč u XX, skrenuli su pažnju na to da (naročito u svakodnevnom govoru) naziv lepih stvari protežemo i na takve koje nam dostavljaju samo razonodu, pouku, nadražaj, radost. Prvi postupak koji smeru ka sređivanju pojma lepo, mora biti eliminisanje tih stvari.

B. Lepo u pojmovnom sistemu može biti ograničeno na najviša ostvarenja: u takvom slučaju naziv lepih ne bi pripadao svim stvarima koje se danas obično tako nazivaju, nego bi bio rezervisan za najlepše, i na osnovu njih bi bila formirana definicija i teorija lepoga. T. Tore-Birger je pisao (*Nowe kierunki w sztuce XIX wieku*, 1972, s. 145): »Lepo je retkost. Lepo je izuzetak. Sama ta reč izražava: lepo je vrhunski stepenik lestava koje silaze čak do ponora ružnoće.« I citirao je Bajrona: »Bajron je napisao — ne znam gde: U životu sam video jednu lepu ženu, jednog lepog konja i jednog lepog lava.« Za ostale bi ostali nazivi prijatnih, estetskih itd. Nemoguće je, ipak, očekivati da bi se takav postupak lako sproveo.

C. Lepo ima dva različita kriterijuma, čulni i duhovni. Jedne stvari se ubrajaju u lepe zato što opčinjavaju, a druge zato što bude priznanje. Kriterijum lepoga biva (da upotrebimo formulu Rodžera Fraja) ili *charm* ili *approval*. Lepo prirode najčešće je lepo ljupkosti, a mnoga umetnička dela bude samo priznanje. Pa ipak, ima stvari koje odgovaraju i jednom i drugom kriterijumu; one najjednodušnije bivaju ubrajane u lepo. I mogao bi se pojam

lepoga formirati tako da bi designata bili samo oni predmeti koji zadovoljavaju oba kriterijuma. U tom pravcu stremila je Kantova definicija.

Poboljšanje pojma lepoga, ovako ili onako, jeste teško: lakše je odreći ga se, nego ga popraviti. Zaista: izraz »lep« ne sreće se u većini štampanih estetičkih dela dvadesetog veka. Njegovo mesto zauzeli su drugi, naročito »estetski«; manje su opterećeni ekvivokacijama i istorijskim balastom (iako, obuhvatajući pojam lepoga, preuzimaju u izvesnom stepenu njegove teškoće).

Pojam i naziv lepoga održali su se, međutim, u tekucem govoru, gde se manje vodi računa o strogosti i jednoznačnosti. »Lepo« se danas više upotrebljava u praksi nego u teoriji, više u razgovorima nego u knjigama. Postalo je kolokvijalni izraz: takva je sudbina pojma koji je tokom dugih vekova zauzimao centralno mesto u evropskoj kulturi, filozofiji, teoriji umetnosti.

Zadatak ovih razmatranja bio je da predstave istoriju njegove Velike teorije — okružene drugim, kratkotrajnijim teorijama. Da se u toj istoriji ne bismo izgubili, valjalo ju je uprostiti, ograničiti se na opšte promene, ilustrujući ih samo primerima. Možda će, dakle, biti korisno još jednom i još kraće predstaviti istoriju pojma, dati pravac i prelomne momente razvitka.

X. Pregled

K čemu je, dakle, tokom dve hiljade godina, težila evropska teorija lepog, kakav je bio pravac njenog razvitka?

A. Prvo, izvršen je prelaz od širokog pojma lepoga na čisto estetski pojam. Široki pojam, koji je obuhvatao takođe moralno lepo, održao se do kraja antike u platonskoj struji; ipak, za sofiste, aristotelovce ili stoike lepo je pretežno već bilo isključivo estetički lepo. Sholastičari su takođe upotrebljavali suženi pojam (»lepe su stvari koje se dopadaju pri gledanju«). Tim više su ga upotrebljavali renesansni humanisti (»lepa je stvar koja je preko pogleda savršeno upoznata«). Takođe Dekart: »*Le mot beau semble plus particulièrement se rapporter au sens de la vue.*« Renesansni pisac A. Nifus (1530) tvrdio je da je lepo duša metafora (razmišljao je ovako: lepo je ono što izaziva požudu, što znači da to može da bude jedino osobina telâ). A drugo je to što se stari, širi pojam dugo održavao pored novoga: uz njega su ostajali naročito oni koji su svoje nadahnuće crpili iz Platona. Dante je

pisao: »Jer nepromišljeno i ludo sudi onaj koji lepo uvlači u čula.« Poslednji akt procesa sužavanja pojma bilo je odvajanje uzvišenosti od lepoga, izvršeno u XVIII veku: sve što je bilo lepo drugačije od estetičkog prešlo je u pojam uzvišenosti.

B. Prelaz od opšteg pojma lepoga na pojam klasično lepoga. Pojam sužen na oblast estetičkog bio je ipak previše širok: obuhvatao je lepo klasične umetnosti, kao i lepo svake druge umetnosti. Velika teorija lepoga, pak, bila je modelovana na klasičnoj umetnosti; ali majstori baroka smatrali su da se njihova umetnost i pored svega uklapa u tu teoriju, i nisu tražili drugu. U XVIII veku bilo je već drugačije: rokokoovskim dekoracijama više je odgovaralo da budu okvalifikovane kao »ljupke«, preromantičnim predelima — da budu »slikoviti«, preromantičnoj književnosti — da bude »uzvišena«. Kvalifikacija lepih ostala je samo za klasična dela.

Filozof iz XVII veka, Hobs (*Leviatan*, 1656, II 6) smatrao je da engleski jezik nema tako opšteg termina kao što je staro latinsko »*pulchrum*«, nego da ima samo više detaljnih termina: krasan, divan, odgovarajući, mio, otmen, vredan priznanja, uzvišen i — lep, koji je samo jedan od mnogih termina, koji ne obuhvata druge, nije opštiji od njih. Spisak detaljnih estetskih termina koji je načinio Hobs XVIII vek je još umnožio nazivima kao što su: slikovit, karakterističan, neobičan, iznenađujući i drugi. Klasično lepo pre je predstavljalo neveliki deo lepoga *sensu largo*, pa ipak do te mere važan da je istupalo kao *pars pro toto*.

C. Od lepoga sveta do lepoga umetnosti. Za stare Grke lepo je bilo osobina prirodnog sveta: bili su puni divljenja prema njegovom savršenstvu, njegovome lepom. Svet je lep, a čovekovo delo tek treba da bude lepo, može da bude lepo, mora da bude lepo. Uverenje u lepo sveta (»*pankalia*«) proglašavali su ne samo rani nego i pozni Grci i Rimljani. Plutarh je pisao (*Placita philosophorum*, 879 c): »Svet je lep, to se vidi po obliku, boji, veličini i mnoštvu zvezda koje ga okružuju.« A Ciceron je (*De or.* III 45. 179) pisao: »Svet ima u sebi toliko lepoga da se ni o čem lepšem ne može ni pomisliti.«

Taj pogled održao se u srednjem veku: izražavalo ga je Augustinovo ubeđenje da je svet najlepša pesma. Lepo sveta hvalili su takođe istočni Oci, a naročito Vasilije, zatim karolinški naučnici (Skot Eriugena); isto tako Viktorijanci XII veka, kao i sholastičari XIII veka.

Isto su tako u lepo sveta bili ubeđeni ljudi novoga doba; počev od Albertija koji je pisao (*De re aed.* VI 2) da »priroda neprestano i nemilice rasipa prekomernost lepoga«, preko Montinja, koji je, putujući po Italiji, više voleo da gleda prirodne predele nego umetnička dela, pa do Berninija, ubeđenog da priroda daje stvarima »sve lepo koje im je potrebno« (kod F. Baldinuccija *Vita di Bernini*, 1682). I u estetičkim traktatima iz doba renesanse više se govori o lepoj prirodi nego o lepoj umetnosti. Ipak, simptomi promene pogleda počeli su se pojavljivati još u antici. Za takve znaoce, kao što su bili Filostrat i Kalistrat, lepo umetnosti našlo se u prvom planu. Potom je umetnost zauzimala počasno mesto u Augustinovoj filozofiji. Toma je (*Summa theol.* I q 390. 8) u umetnosti video lepo kakvoga u prirodi nema: »Sliku nazivamo lepom ako stvar savršeno podražava, ma ona sama bila ružna.« U novom dobu pozicija umetničkog lepog postepeno se pojačavala. Tipičan pogled XIX veka bio je da postoji *đvojako lepo*: lepo prirode i lepo umetnosti. Imaju različite izvore i različite forme. U našem veku učinjen je još jedan korak: lepo je isključivo u umetnosti. Izrazio je to Klajv Bel (*Art*, 1914): lepo je značeća forma (*significant form*), a značenje formama daje umetnik, prirodne forme ga nemaju.

D. Od lepoga zahvatanog razumom do lepoga zahvatanog instinktom. Vekovima je vladalo uverenje da su umetnička dela lepa samo zahvaljujući tome što odgovaraju pravilima, i da je samo razum kadar da zahvati njihovo lepo. Klasici su o tome govorili malo, jer malo se govori o onome što izgleda očividno. Tim više su govorili neoklasici, želeći da posle dve hiljade godina održe staru koncepciju, koja je u to vreme bila već ugrožena. Sa drugom tezom istupao je, međutim, Lajbnic: »Nemamo racionalnog znanja o lepom. Što, ipak, ne znači da nemamo o njemu nikakvog znanja. Ono se oslanja na ukus. Neko se izjašnjava o tome da li je data stvar lepa, iako ne može da objasni zbog čega je tako. Lepo je nešto slično instinktu.« U teoriji lepoga XVIII veka ukus i mašta zauzeli su mesto razuma: ukus prepoznaje lepo, a mašta ga stvara. XIX vek je dao kompromisno rešenje: ukus i mašta služe lepom isto kao pravila i racionalno mišljenje. Može se pretpostavljati da to rešenje odgovara i našem vremenu.

E. Od objektivnog do subjektivnog poimanja lepog. O toj promeni već je bilo reći, ali u zaključku treba na nju podsetiti. Objektivno poimanje dugo je vladalo, iako je mnogo puta —

počev od sofistâ — dolazio do glasa estetički subjektivizam. Preovladao je tek u novom dobu. Ipak, desilo se to nešto ranije no što se obično smatra, naime, još u XVII veku, i to među filozofima. I tu je inicijator bio Dekart; ali s njegovim pogledom slagali su se takođe Paskal, Spinoza, Hobs. Kritičari i umetnici ostajali su u to vreme još verni objektivizmu. Međutim, počev od XVIII veka promena je bila potpuna. Prvi predstavnik novog kursa bio je u tom stoleću književnik Adison, a kasnije, najradikalniji — filozof Hjum. Tipični i uticajni estetičar XVIII veka, Berk, dao je subjektivizmu umereni vid. A krajem veka Kant, ma koliko da je prihvatio princip subjektivizma, ipak ga je ograničio: tvrdio je, naime, da sudovi o lepom, i pored svoje subjektivnosti, mogu pretendovati na opštost. Otada je, može se reći, većina estetičara, stojeći na stanovištu subjektivnosti lepoga, tražila, ipak, njegove objektivne i opšte elemente.

F. Od veličine do pada lepoga. Veličina lepoga dugo je trajala, do XVIII veka — ipak, ne duže. Tada se poljuljala vera u tu ideju, iako se nije umanjilo dopadanje prema lepim stvarima, niti sposobnost za njihovo proizvođenje. Uzroci su bili različiti. Najpre, lepo je izgubilo nešto od svoje veličine kad je protumačeno subjektivno; zatim, izgubilo je deo svojih područja kada su od lepoga otrgnute suptilnosti, slikovitost, uzvišenost; i najzad, lepo se tokom vekova spreglo s formama klasicizma, a u XVIII veku, međutim, klasične forme su izgubile deo svoje atraktivnosti na račun romantičnih formi. F. Šlegel je pisao (u *Über das Studium der griechischen Poesie*, 1797): »Princip savremene umetnosti nije ono što je lepo, već ono što je karakteristično, zanimljivo, filozofsko« (*Nicht das Schöne ist das Princip der modernen Kuns sondern das Charakteristische, das Interessante, und das Philosophische*). Takav pogled se s najvećom snagom vratio u naše vreme. H. Rid (*The Meaning of Art*) tvrdi da sve teškoće u oceni umetnosti potiču iz njenog poistovećenja s lepim. Čak je došlo do šale: »*Rien n'est beau que le laid*« (A. Polin). »Lepo se povuklo, i čak je nestalo iz savremene estetičke teorije« (J. Stolnitz, *Beauty*, 1961, s. 185).

Moglo bi se pretpostaviti da se teorija lepog tokom istorije formirala postepeno. U stvari, bilo je drugačije: nastala je rano, a njena dalja istorija pre je bila kritika, ograničavanje, korigovanje.

Koji su događaji bili prelomni u toj istoriji? Nisu to bile velike definicije koje su stvorili Aristotel ili Toma: one nisu formirale pogled na lepo, nego su samo lapidarno formulisale već

formirani pogled. Pogled je, međutim, formirala Velika teorija i donekle Platonova ideja lepoga. Doduše, ta je ideja bila fiktivna konstrukcija — a Velika teorija je bila uprošćenost — pa ipak je za naredne dve hiljade godina stvorila moćne i ugodne okvire za mišljenje o lepom.

1. Prelomni datum bila je Plotinova kritika Velike teorije i njegovo iznošenje teze da pored proporcije postoji još i drugi činilac lepoga. Pseudo-Dionisijsvo razvijanje ove teze, ali istovremeno i Augustinovo obnavljanje Velike teorije, odlučili su o sudbini estetike u srednjem veku.

2. Sledeći veliki datum bilo je renesansno zbližavanje dvaju pojmova: lepoga i umetnosti, koji su dotad išli svako svojim putem. Otada će tokom nekoliko vekova sistem estetičkih pojmova imati dvostruki vrh: ako umetnost, onda umetnost lepoga, ako lepo, onda lepo umetnosti.

3. Naredni prelomni datum bio je prelaz od objektivne na subjektivnu koncepciju lepog. Američki istoričar, koji u ovom prelazu vidi »kopernikanski prevrat« estetike, počinje ga od Šaftsberija, i datira ga u XVIII vek: »*the whole century is a Copernican Revolution in Aesthetics*«. Ipak, misao o subjektivnosti lepog formirala se bar početkom XVII veka; veliki filozofi toga stoleća izvršili su taj prevrat, a XVIII vek ga je rasprostranio.

4. Međutim, ovom veku pripao je drugi preokret: od klasičističkih do romantičarskih dopadanja, od lepoga koje se oslanja na pravila do lepoga koje se oslanja na slobodu, od lepoga koje budi zadovoljstvo do lepoga koje budi ganutost. Taj preokret je doprineo da bude poljuljana Velika teorija, a nije doveo do stvaranja druge teorije koja bi ovoj bila ravna.

5. Drugi preokret XVIII veka, formalan ali ipak važan: tek tada je nastala koncepcija odvojene nauke o lepom (Baumgarten, 1750) a uskoro potom nastala je i misao da ova nauka — »estetika« — predstavlja pored teorijske i praktične filozofije, treći veliki deo filozofije (Kant, 1790).

6. Jod jedna prelomna tačka u pogledu na lepo jeste ova koju danas doživljavamo.

Glava peta

LEPO: ISTORIJA KATEGORIJE

Pulchritudo multiplex est

Giordano Bruno

I. Varijante lepog

A. Lepo je raznorodno: među lepim predmetima su kako umetnička dela tako i prirodni predeli, kako lepa tela tako i lepi glasovi, lepe misli. Može se pretpostavljati da ne samo što u svetu postoje razni lepi predmeti nego da je i samo njihovo lepo različite vrste. Naučnici razlikuju lepo prirode od zasebnog lepog umetnosti, muzičko lepo od likovnog lepog, lepo realnih oblika od lepoga apstraktnih formi, vlastito lepo predmeta od drugačijeg lepog, koje crpu iz asocijacija. Ipak, istorija estetike zna, sve u svemu, malo *podela* lepoga. Kad je Š. Pero u XVII veku razlikovao nužno lepo od proizvoljno lepog, kad je H. Houm (Lord Kemis) u XVIII veku odvajao relativno lepo od apsolutno lepog, a G. T. Fehner u XIX veku delio na vlastito i asociirano, bila je to stalno jedna i ista podela, sem što je davana pod raznim nazivima. Konačno, istorija estetike dala je mnogo manje pokušaja klasifikacija lepoga nego klasifikacija umetnosti.

B. Istorija estetike, međutim, zna za poveliku količinu *varijanata* lepog, neuključenih u pravilnu klasifikaciju. Kao primer ovih varijanata mogu poslužiti suptilnost, ljupkost ili otmenost. Razlika između tih slobodnih varijanata lepog i njegove regularne klasifikacije može postati jasnija ako ih uporedimo s bojama. S jedne strane, imamo pravilne podele boja po određenom principu; podelu na sedam duginih boja, podelu na čiste i mešane boje, na proste i složene, zasićene i nezasićene. S druge strane, međutim, znamo pojedine boje kao što su skerletna, purpurna, grimizna, koralna koje je ipak nemoguće povezati u sistem i, povezujući ih, obuhvatiti sveukupnost boja.

Slično je i s lepim: služimo se njegovim *podelama*, na primer, na čulno i umno, ali, takođe, razlikujemo njegove varijante,

na primer, ljupkost ili suptilnost, koje nisu rezultat deljenja lepoga i nemaju određeno mesto u njegovim podelama. Stoga za njih, za ljupkost ili suptilnost, manje pogoduje naziv vrsta lepoga, nego pre — njegovih varijanata. Ponekad one dobijaju nazive kvalitetâ lepog ili estetskih kvalitetâ.

Bilo je više pokušaja da se ove *varijante lepog* pregledno popišu. Izuzetno potpun spisak načinio je Gete¹. Između ostalih on navodi ovakve: dubina, dovitljivost, plastičnost, uzvišenost, individualnost, produhovljenost, plemenitost, osetljivost, ukus, tačnost, prilagodljivost, moć delovanja, otmenost, pažljivost, punoća, bogatstvo, toplota, čar, ljupkost, krasota, veština, lakoća, živost, delikatnost, izvrsnost, izmišljenost, stil, ritmičnost, skladnost, čistota, pravilnost, elegancija, savršenstvo. To je bogat spisak, pa ipak ni on nipošto nije potpun, nedostaje u njemu, u najmanju ruku, dostojanstvo, ugladenost, monumentalnost, bujnost, poetičnost ili prirodnost. Zadatak je, valjda, na potpun i precizan način neizvodljiv već i zbog toga što je to zadatak dvostruk: da se načini pregled kvalitetâ stvari i da se načini pregled jezičkih izrazâ koji označavaju te kvalitete; a izrazi nisu u svim jezicima podudarni.

Nastojanja da se načini pregled varijanata lepoga nisu prestali ni u naše vreme. Kao primer navešćemo pregled F. Siblija (*Aesthetic Concepts*, 1959); u poljskom prevodu on izgleda ovako: lep, prijatan, ljubak, otmen, suptilan, vedar, tragičan, dinamičan, snažan, živ, uzbuđljiv, monolitan, uravnotežen, zao-kružen. U Poljskoj je dobro poznat opširan i diferenciran registar R. Ingardena (*Przeżycie — dzieło — wartość*, 1966). U pripremi je opširno delo o ovoj temi koje piše kalifornijski estetičar K. Ašenbrener.

Svaki od ovde pomenutih estetskih kvalitetâ doprinosi lepome stvari; ipak, samo doprinosi, ali za njega ne jamči, pošto drugi kvaliteti mogu da pretegnu tas i da stvari oduzmu njeno lepo. Neku stvar ocenjujemo kao lepu zbog njene ljupkosti, a neku drugu ne ocenjujemo tako, iako osećamo da je ljupka. Slično je s pravilnošću, ritmičnošću ili otmenošću; nijedan od tih kvalitetâ nije dovoljan uslov lepoga. Nijedan, takođe, nije njegov neophodan uslov, jer stvar može na svome lepom da zahvaljuje i nekom drugom kvalitetu. Svaki, međutim, uzrokuje da stvar koja ga poseduje, ako je lepa, biva na svoj način lepa.

C. Varijantama lepog daje se takođe naziv *kategorijâ*; ipak — taj naziv daje se samo *opštijim* varijantama, koje obuhvataju mnoštvo varijanata. Tome nazivu put do estetike utro je Kant, pojavio se kod estetičara XIX veka, kod F. T. Fišera (*Über das Erhabene und Komische*, 1837). Ipak, u estetici se naziv ustalio više u aristotelovskom nego u kantovskom smislu. Ako pojam estetskog kvalitetâ nije oštar, onda je tim manje oštar pojam estetske kategorije; naziv se ipak uhodao. Ambicija estetičara XIX veka i nekih estetičara XX veka bila je da daju potpun pregled estetskih kategorija i da njima obuhvate ceo obim lepoga. Ova naša razmatranja imaju skromnije ambicije: žele da daju samo pregled onih kategorija koje su došle do glasa u istoriji evropske misli.

Neke kategorije lepoga bivale su navođene od davnih vremena. U Grčkoj su to bile: *symmetria* (srazmernost) ili geometrijsko lepo formi, *harmonia* (sklad) ili muzičko lepo, *eurytmia* ili subjektivno uslovljeno lepo. U Rimu se formirala kategorija *uzvišenosti*, naime, zahvaljujući retorima i koncepciji više leporečivosti, *sublimis*. Više kategorija lepog poznavao je srednji vek. Već je u VII veku Isidor iz Sevilje od *decus* (lepo) odvajao *decor* (pristao). Kasnije su sholastičari naziv »*decor*« radije davali višoj varijanti lepoga, koja je počivala na slaganju s normom; »*venustas*« je bio njihov naziv za milinu i ljupkost; poznavali su i takve kategorije kao što su *elegantia* ili otmenost, *magnitudo* ili veličina, *variatio* ili bogatstvo oblikâ, *suavitas* ili umilnost. Za varijante lepog srednjovekovni latinski je imao mnogo naziva: »*pulcher*«, »*belus*«, »*decor*«, »*excellens*«, »*exquisitus*«, »*mirabilis*«, »*delectabilis*«, »*preciosus*«, »*magnificus*«, »*gratus*«. Bili su to nazivi kategorija lepog, ali navođeni su izdvojeno, nisu se povezali u sistem, i naziv kategorijâ još se na njih nije primenjivao.

U novom dobu takođe su bile pojedinačno isticane razne kategorije. Najčešće *ljupkost* (*gratia*). Ali takođe *suptilnost* (*subtilitas*) i *prikladnost* (*bienséance*). Zajedno s pokolenjima menjala su se i dopadanja: renesansa je naročito cenila ljupkost, manirizam je najviše uzdizao suptilnost, a akademska estetika XVII veka — *prikladnost*.

Pojedine kategorije uočavali su pojedini pisci. Kategoriju *svrhovitosti* (korisnosti) naći ćemo u Direra: »*Der Nütz ist ein Teil der Schönheit*.« Kategorijom *novosti* služio se V. Galilej, koji je pisao (*Dialogo*, 1581): »Muzičari našeg vremena poput epikurejaca stavljaju iznad svega novost, jer ona daje čulima

¹ J. W. Goethe, *Über Kunst und Literatur*, hrsg. W. Girmus, Berlin 1953.

uživanje.« Kategorija *otmenosti* stekla je značaj u XVIII veku: na nju je naglasak stavljao Dž. Reynolds (*Discourses of Art*, 1778). Kategorija *slikovitosti* počinje svoju istoriju od godine 1778, kad je A. Pirs objavio svoj *Essay of the Picturesque* (izraz »*picturesque*« bio je i ranije poznat Englezima i Francuzima, ali nije označavao slikovitost, nego osobinu slikarskog). Kategorija *briljantnosti* (*the brilliant*) potekla je iz pera engleskog autora XX veka, G. L. Rejmonda (*Essentials of Aesthetics*, 1906).

D. Popisi kategorija mogu se naći u pisaca renesanse. Za primer može poslužiti Dj. Trisino, koji je u *La Poetica* (1529) odvajao »forme generali«: *jasnost, veličinu, lepotu i brzinu (clareza, grandeza, belleza, velocitá)*. Ipak, taj spisak se nije rasprostranio i nije našao odjeka, kao ni druge ideje poetiká XVI veka.

Proširio se tek drugi popis kategorija koji se pojavio početkom XVIII veka; načinio ga je Dž. Adison. Bio je skroman, tročlan, izdvajao veličinu, neobičnost i lepo (*the great, the uncommon, the beautiful*). Lepo je shvatao uže: kao jednu od estetičkih kategorija. Adisonov registar pokazao se korisnim. U Engleskoj XVIII veka neobičnost su takođe nazivali novošću, a veličinu uzvišenošću, no popis je u načelu ostajao nepromenjen. Predstavljao je čvrstu poziciju u estetici renesanse, naročito engleske renesanse. Ponovio ga je M. Ekensajd godine 1744, Dž. Vorton godine 1753, i T. Rid na samom kraju stoleća.

Ovaj registar bio je i proširivan; osobito ga je proširio A. Džerard (1759), koji je ne mnogo srećno dodao još četiri druge kategorije (*senses of imitation, of harmony, of ridicule, of virtue*). Ali bivao je i redukovan, naime, odbačena je bila novost-neobičnost, koja se kasnijim estetičarima (na primer Ridu) učinila osobinom što ne spada u isti red s lepim i veličinom. Pre svega E. Berk (1757), koji je bio naročito uticajan pisac, zadržao je samo dve kategorije: *lepo* i *uzvišenost*. Njegov binom zatvorio je XVIII stoleće, koje je otvorao Adisonov trinom.

Kao pojam viši u odnosu prema ovim kategorijama mi bismo smatrali pojam kvaliteta ili estetičke kategorije; ondašnji estetičari govorili su da su to vrste prijatnosti ili, podrobnije — vrste »prijatnosti maštek«.

Ipak, između redova se čita da je i za njih viši pojam bilo lepo. Adison je pisao da su jedne pesme *lepe* zato što su uzvišene, druge zato što su blage, a neke, opet, zato što su prirodne. To je razumljivo: *lepo* je u to vreme (a nije drugačije ni danas) bilo *dvostruk pojam*, upotrebljavan u širokom i užem smislu. S. Džon-

son je (*Dictionary*, 1755) otmenost suprotstavljao lepom, i istovremeno ju je određivao kao varijantu lepoga. Navedene kategorije prihvatili su engleski esejisti i filozofi XVIII veka; likovni umetnici videli su, ipak, druge. V. Hogart je (u *The Analysis of Beauty*, 1753) navodio: *saglasnost (fitness), raznorodnost, jednorodnost, prostotu, složenost, mnoštvo*. Druge ideje nalazimo kod umetnika i pisaca drugih zemalja. U Francuskoj je Didro naveo ove kategorije: *joli, beau, grand, charmant, sublime* — i dodao: »beskonačan broj drugih«. U Nemačkoj XVIII veka J. G. Zulcer je (1792) odvajao: *anmutig, erhaben, prächtig, feuerig*.

U prvoj polovini XIX veka pojavili su se već obimniji registri kategorija. F. T. Fišer je u početku (godine 1837) izdvajao stvari *tragične, lepe, uzvišene, patetične, čudesne, ludačke, groteskne, divne, ljupke, prikladne*; ali u svom glavnom delu (*Ästhetik*, 1846) on navodi već samo dve kategorije: *erhaben* i *komisch*. Kao primere iz našeg vremena navešćemo registre dvaju francuskih estetičara: Š. Laloa, koji je (*Esthetique*, 1925) izdvajao devet kategorija: *lepe, divne, ljupke, uzvišene, tragične, dramatične, duhovite, komične, humorističke*. E. Surio je (*La coreespondence des arts*, 1947) dodao: *elegične, patetične, fantastične, slikovite, poetične, groteskne, melodramatske, herojske, plemenite, lirske*.

Ima kategorija koje se upotrebljavaju u svakodnevnom govoru, i samo izuzetno u naučnom, kao *prikladnost* (kada se stvar i pored svoje ništavnosti dopada zbog spoljašnje forme). — *Monumentalnost* je kategorija koju umetnički kritičari upotrebljavaju više nego estetičari. — Ima spornih kategorija: *draž (Reiz)* Kant nije ubrajao u estetičke kategorije, jer, kako je tvrdio, podavanje draži nije nekoristoljubiv stav te, znači, nije estetski. Druge kategorije čini se da su isticane neosnovano: među njih spada *ružnoća*, koju ističe estetika našeg vremena. Istina je da je reagovanje na ružnoću estetsko i često isto onako jako kao reagovanje na lepotu, ali — to je *ista* kategorija; ko navodi ružnoću kao odvojenju kategoriju, morao bi da navodi i nedostatak uzvišenosti itd.

Tragičnost i *komičnost*, često navođene u XIX i XX veku, nisu odista kategorije koje spadaju u estetiku. Kao što je ubedljivo pokazao M. Šeler, tragizam nije estetička, nego etička kategorija; tragične su životne situacije iz kojih nema izlaza. Humor je moralni stav. Prijatnost kakvu pobuđuje komizam nije estetska prijatnost, pisao je T. Lips (*Ästhetik*, 1914, s. 558). Druga je stvar što su tragične i komične situacije prirodna tema za umetnost, bar literarnu. Svoju poziciju u estetici tragizam i komizam za-

hvaljuju tome što su se rano formirali pozorišni oblici tragedije i komedije, i što su postali tema veoma uticajnog dela kao što je Aristotelova *Poetika*. U srednjem veku »*tragicus*« je značilo isto što i uzvišen (*grandia verba, sublimus et gravis stilus*).

E. Bilo je nastojanja da se kategorije povežu u *sistem*, deleći među njima lepo po monolitnom principu. L. N. Stolović je (1959) pošao od principa da ima onoliko estetičkih kategorija koliko ima odnosâ između idealnih i realnih činilaca. U rezultatu je dobio šest kategorija, među kojima ružnoću, komizam i tragizam. Relativno je privlačniji sistem kategorijâ Dž. S. Mura (*The Sublime*, 1948): ima onoliko kategorija koliko ima vrsta harmonije: uma s predmetom, ideje s formom, jedinstva i mnoštva; na tom osnovu on ih je izdvajao šest: *lepo* (koje je potpuna, trojna harmonija) i delimične harmonije: *uzvišenost*, *sjajnost*, *prikladnost*, *slikovitost* i *monumentalnost*.

An Surio, koja je estetičkim kategorijama posvetila raspravu (*La notion de catégorie esthétique*, 1966), završila ju je zaključkom da je kategorije nemoguće sistematski klasifikovati, ustaljivati ih u definitivnoj tabeli. Njen je argument da mogu biti izmišljene nove kategorije, da predstavljaju »*un domaine illimité à l'activité créatrice des artistes et à la réflexion des esthéticiens*«. Mislimo da za to stanje stvari ima još i drugih metodoloških razloga. Najkraće rečeno: estetičke kategorije su varijante, a ne vrste lepoga. Neke od njih biće ovde razmotrene.

II. Prikladnost

A. Od antičkih vremena kategorijom lepog bila je smatrana prikladnost, naime, saglasnost stvari sa zadacima koje te stvari treba da ispunjavaju, s ciljem kome služe. Tu vrlinu Grci su nazivali *prepon*; Rimljani su taj izraz prevodili sa *decorum*. »*Prepon apellant Graeci, nos dicimus sane decorum*«, pisao je Ciceron (*Orat.* 21.70). Kasnije je u latinskom češće upotrebljavan naziv *aptum*, ali u vreme renesanse vratilo se *decorum*. Francuzi Velikog stoleća su tu osobinu najčešće nazivali *bienséance*, davni Poljaci govorili su o *przystojności*. Danas se radije govori o *primenljivosti*, *svojstvenosti*, *svrhovitosti* i *funkcionalnosti* kao vrlini nekih komada i uzroku dopadanja kakvo u njima nalazimo. Promenila se terminologija, ali je sâm pojam trajao i traje.

Ipak je u ovom pojmu postojala izvesna dvojnost. Kod mnogih pisaca sreće se tvrđenje da postoji »dvojaka lepota«, lepota forme i lepota prikladnosti; onaj koji tako tvrdi, tretira prikladnost kao *varijantu lepog*. Drugi autori, međutim, naročito stariji, lepim su smatrali samo lepo forme, a prikladnost u tretirali kao *drugačiju* vrlinu, srodnu lepom, no koju su od lepoga ipak razlikovali, suprotstavljali je lepome. Najzad je i to bilo pitanje terminologije, u zavisnosti od toga kako se razumevalo lepo: šire ili uže.

Lepo je sa prikladnošću povezivao još Sokrat: po Ksenofonovim *Memorabilia* (III, 8. 4) Sokrat je izdvajao ono što je lepo samo po sebi od onoga što je lepo zato što je *prilagođeno* svojoj nameni (*prepon*). U slučaju oklopa ili štita, koje je navodio kao primere, bila je reč prvenstveno o lepom primene. Sokratov pogled može se učiniti kolebljivim, jer je prikladnost, prilagođenost svrsi jednom nazivao lepim, a drugi put, opet, suprotstavljao ih lepom; ipak, lako je shvatiti šta je imao na umu: da je prikladnost *lepo* u širokom značenju (ako se lepim naziva ono što se dopada), i istovremeno da se *suprotstavlja lepome* (ako se shvata kao vlastito lepo forme).

Pojam prikladnosti preuzeli su stoici (vid. Arnim, frg. 24): učinili su to već rani predstavnici škole, a kasnije je Diogen Vavilonjanin u prikladnosti video osnovnu vrlinu stvari; hvalio ju je i Plutarh (*De aud. poet.* 18 d); potom je Ciceron preporučivao »*decorum*« (*Orat.* 21. 70).

Augustin je uneo prikladnost (već pod drugim nazivom, »*aptum*«) u naslov svog mladalačkog rada *De pulchro et apto*. Potom ju je Isidor iz Sevilje (*Sententiae*, I. 8. 18) odvajao od lepog u užem značenju: »Ukras« — pisao je — »leži ili u lepome, ili u prikladnosti.« Šolastičari su zadržali pojam prikladnosti i suprotstavljajući prikladno-lepo. Ulrih iz Strazbura (*De pulchro*) još jasnije je predstavio odnos tih pojmova: pisao je da lepo u širokom smislu obuhvata kako lepo u užem (*pulchrum*) tako i prikladnost (*aptum*), da je ono »*communis ad pulchrum et aptum*«. Hugo od sv. Viktora je (*Didasc.* VII) suprotstavljao *aptum* i *gratum*, dajući ovaj drugi naziv lepome *sensu stricto*, lepome forme. Sistem pojmova bio je u srednjem veku jasniji nego ikad.

U vreme renesanse naklonost prema *concininitas* (ili lepome forme, lepome savršene proporcije) bila je toliko velika da je *decorum* otišlo u drugi plan. Pa ipak, Alberti jasno govori da je zgrada lepa zavisno od toga da li odgovara svojoj nameni.

U sledećem razdoblju obnovljen je stari pojam prikladnosti, naročito u francuskoj klasicističkoj teoriji XVII veka, počev od Šaplena; ipak, pod drugim nazivima: »*convenance*«, »*justesse*« i naročito »*bienséance*«. Tim francuskim nazivima odgovarala je staropoljska »*przystojność*« (pristalost). Promena nije počivala samo na terminologiji. Došlo je do dosta velikog pomeranja misli: manje je bila u pitanju osobina odgovarajuće reči prema njenoj upotrebi, a više osobina čoveka u saglasnosti s njegovom društvenom pozicijom: dopada se čovek čiji izgled i ponašanje odgovaraju njegovom staležu i dostojanstvu. Naročito je teorija književnosti »prikladnost« u tom društvenom značenju učinila prvim pravilom umetnosti: reč je o tome u svakom traktatu XVII veka, a naročito kod Rapena. Prema *Dictionnaire de l'Académie Française* (izdanje iz 1787) »*bienséance*« znači isto što i »*convenance de ce qui se dit, de ce qui se fait par rapport à l'âge, au sexe, au temps, au lieu etc.*«.

B. U vreme prosvetćenosti pojam lepoga još čvršće je povezan s pojmom prikladnosti; ona je tada imala pristalicâ naročito među filozofima, esejistima, engleskim estetičarima; ne više u smislu društvene prikladnosti nego opet u smislu korisnosti, kao nekada u Grčkoj². D. Hjum je pisao (*Treatise*, 1739, vol. II) da lepo mnogih ljudskih dela potiče od »korisnosti i uspešnosti (*fitness*) u odnosu prema cilju kome služe«. Slično je pisao i A. Smit (*Of the Beauty which the Appearance of Utility Bestows upon all Productions of Art*, 1759, part. IV. ch. 1): »Uspešnost svakog sistema ili mašine u stvaranju cilja za koji su bili namenjeni, daje lepo celom predmetu.« Slično piše i A. Elison (*Essays of the Nature and Principles of Taste*, 1790): »Nema takvog oblika koji ne bi postajao lep kada je savršeno prilagođen svrsi.«

Za ove pisce oblast lepog je i dalje bila prepolovljena: jedni predmeti imaju sopstveno lepo, drugi ga stiču zahvaljujući svojoj korisnosti. Kao što je pisao H. Houm (*Elements of Criticism*, 1762): »Predmet lišen sopstvenoga lepog crpe ga iz svoje korisnosti.«

Kakvi zaključci proizlaze iz ovde navedenih istorijskih datosti? Da je od najstarijih vremena prikladnost bila smatrana jednim od vidova lepog; da je imala zaseban naziv; da je najčešće navođena kao jedan od *dvaju* vidova lepog; da je bila svojevrsno lepo upotrebni predmeta. To lepo proizvodili su manuelni radnici, ali su o njemu pisali i slavili ga filozofi.

² E. R. de Zurko *Origins of Functionalist Theory*, New York 1957

Hjum je kao primere upotrebna lepog navodio stolove, stolice, vozila, sedla, plugove. U XIX veku, veku mašinâ i tvornicâ, obim upotrebna lepog trebalo je da se poveća. Ipak, kao prvo, tvornički proizvodi nisu pobuđivali opšte zadovoljenje, i naročito u najindustrijalizovanoj Engleskoj izazvali su kritiku i akciju Dž. Raskina i V. Morisa za povratak ručnome radu. Kao drugo, desilo se nešto naročito: mašinska proizvodnja nije obuhvatala arhitekturu i sredinu u kojoj čovek živi. Nastala je osobena »dihotomija građanske kulture: s jedne strane, čuda industrijske mašinske proizvodnje, i s druge, čovekovo okruživanje u svome domu *bric-à-brac*om ukrasnog nameštaja«³.

C. Arhitektura je u antici, srednjem veku, renesansi bila ubrajana u mehaničke umetnosti, ali njena teorija zanimala se zapravo samo za monumentalne, a ne za upotrebne građevine, traktati iz ove oblasti bili su pisani s mišlju isključivo o velikim građevinama i njihovim savršenim proporcijama. Tek je sredinom XVIII veka (Bate, 1747) arhitektura prebačena u kategoriju srednjih umetnosti, između slobodnih i mehaničkih umetnosti, a uskoro potom priznata je za lepu umetnost, zajedno sa slikarstvom i vajarstvom; taj napredak nije doprineo njenom funkcionalnom shvatanju; plodovi neogotika, neorenesanse i neorokoko XIX veka bili su najdalje od toga.

Dok najzad nije nastupila promena: arhitektura je u teoriji i praksi podvrgnuta principu funkcionalnosti. Glavnim izazivačem promene smatraju američkog arhitekta F. L. Rajta (1869—1959); ipak, istorijska istraživanja pokazuju da je imao pret-hodnikâ, naročito u ličnosti L. H. Salivena (1856—1915). A ni ovaj nije bio prvi; prvi je, čini se, bio L. H. Grinou, takođe Amerikanac, arhitekt i konstruktor, i istovremeno teoretičar, pisac; bio je aktivan sredinom XIX veka, njegov rad *Form and Function* pisan je 1851. godine: to je bio početak pokreta. Grinou je o kućama pisao da ih je »moguće nazvati mašinama« (kao kasnije Le Korbizje), i da »funkcija najavljuje lepo«. Izvor ove nove ideje istoričari vide ne samo u industrijalizaciji sveta nego i u anglosaksonskom *common-sensu* i protestantskoj etici strogosti i štedljivosti. One su doprinele preokretu od traženja lepoga arhitekture u ukrasnosti ka traženju toga lepoga u funkcionalnosti formi.

³ H. Schaefer, *The Roots of Modern Design*, London 1970, s. 161.

Pobornici funkcionalizma XX veka — arhitekti Bauhauasa, Van de Velde ili Le Korbizje — takođe su se borili perom; ne samo što su funkcionalno gradili nego se takođe trudili da teorijski obrazlože takvo shvatanje arhitektonskog lepog — i njihovo delo spada kako u istoriju arhitekture tako i u istoriju pojmova. Mašina je postala uzor za umetnost, epoha je dobila naziv »mašinske ere« (*machine Age*). Nijedna struja, nijedan period estetike nije pripisao takav značaj geslu saglasnosti. U krajnjim iskazima *svako* lepo se svodilo na nju. Moglo se pretpostavljati da je (bar za arhitekturu i proizvodnju nameštaja) nađena definitivna estetska formula, da je razvitak pojmova tu došao do krajnje granice.

D. Vrhunac funkcionalizma spada u godine 1920—1930, a njegova vladavina održala se do sredine stoleća. Ali — potom je počeo povratak, najpre nezapažen⁴. Engleski pisac R. Benem bio je, valjda, prvi koji je zapazio zaokret javnog mnjenja (*Machine Aesthetics*, 1955; *The First Machine Age*, 1960). Uverenje da industrijski dosegnute forme imaju »većitu vrednost« pokazalo se iluzornim, potreba za novim (i zahtevi tržišta) još jednom su učinili svoje; razvitak (ne samo formi nego i pojmova) nije zastavljen, nego je pošao dalje. Panfunkcionalizam nije bio granica, nego period razvitka; era mašinske estetike bila je jedna od njegovih faza. Odlika nove faze koja je već počela, i samo još nema naziva i jasne karakteristike, čini se da je liberalizam (*permissiveness*), dopuštanje svih formi, oslobođenje od dogmi, čak i od dogme funkcionalizma. U sadašnjoj fazi ukusa i pogledâ čini se da više znače mašta, domišljatost, delovanje na osećanja.

O. Nimejer, istaknuti brazilski predstavnik nove struje u arhitekturi, iako u svojim formama izgleda blizak Le Korbizjeu ili Rajtu, ipak ih komentariše drugačije, jači naglasak stavlja na njihovu novost, zasebnost nego na njihovu funkcionalnost. »Tražiti *drugačiju* formu, to je bila ideja koja je upravljala mojim radom.« »U svim mojim radovima uočljiva je želja za novim formama.« On, takođe, preporučuje da se u arhitekturi »izbegavaju klasične forme, i da se umesto njih traži gipkost (*flexibilité*) i raznorodnost«. I još nešto drugo, čega nije bilo u mašinskoj eri: on hoće *poeziju*, »*des formes rêveuses et poétiques*«. Njegov cilj su osećanja i raspoloženja kakve može da pobudi arhitektura; hteo bi da »realizuje ljudskiji grad, koji bi srdačnije pozdravljao ljude« (*une ville plus humaine et plus accueillante*).

⁴ H. Schaefer, *op. cit.*

Međutim, poslednjih sto godina, 1850—1950, bile su izuzetan period, i to upravo zbog svoje naklonosti prema funkcionalnom lepom. A takođe i zbog još jedne *drugačije* naklonosti: prema lepome čiste konstrukcije *bez ukrasâ*.

III. Ukraś

U likovnim umetnostima često se razlikuju dve komponente: *struktura* i *ukras*. Drugim rečima: struktura i dekor. I još drugačije: struktura i ornamentacija. Ovo suprotstavljanje ima posebnu važnost u arhitekturi, kao i u proizvodnji nameštaja; ali pri širem shvatanju ima primenu u svim umetnostima, čak i u književnosti. U nekim umetničkim delima, stilovima, razdobljima obe komponente su bivale u ravnoteži, u drugima je bila dovoljna struktura bez ukrasâ, dok su neka uživala upravo u ukrasima. Tako je bilo u praksi, ali teoretičari su se često izjašnjavali za ukrase ili protiv njih.

A. Arhitektura je i u antici i u srednjem veku održavala ravnotežu — u načelu je delovala struktura, pa ipak je u hramovima ostajalo mesta za vajarski dekor: u antici je to mesto bilo u frontonima i metopama, u srednjem veku u timpanima i kapi- telima. Ipak, i u antici i u srednjem veku razvitak je išao ka mno- ženju dekora.

Novo doba imalo je u tom pogledu promenljiviji stav: prošlo je kako kroz periode naklonosti prema ukrasima, tako i kroz periode njihove eliminacije. U baroku je vladao prosto *horror vacui*, a u neoklasicizmu (ili bar u nekim njegovim varijantama) — *amor vacui*. Slično kao antika i gotika, novo doba je počev od renesanse išlo u pravcu snaženja dekorativnih elemenata. Do vrhunca je to dovelo na Iberijskom poluostrvu i u španskim i portugalskim kolonijama u Južnoj Americi. Naklonost prema dekoru prekinula se dosta naglo oko godine 1800. Prelom od ukrasa ka strukturi samo je delimično bio povezan s prelomom od baroka na klasicizam, jer je stil ampir bio ukrasni klasicizam. Tim manje ga treba poistovećavati s prelazom od klasicizma na romantizam.

B. Ove dve estetske vrednosti, vrednost strukture i vrednost ukrasa, imale su, počev od srednjeg veka, svoje nazive. Lepo strukture sholastičari su nazivali »*formositas*« (očevidno od reči

»forma«), kao i »compositio«, a lepo ukrasa nazivali su »ornamentum« i »ornatus«; naziv »venustus« takođe su upotrebljavali u smislu ukrasnosti, dekorativnosti.

Rana renesansa zadržala je srednjovekovne kategorije: od kompozicije je odvajala ukrašavanje. Ne samo u likovnim umetnostima nego i u umetnosti reči: pesnici »componunt et ornant«, kako je pisao Bokačo (*Genealogia deorum*, XIV. 7). Petrarca je (*De remediis*, I. 2) omalovažavao lepo koje je samo ukras (*ornamentum*). Alberti je jasno razdvajao lepo i ukras (*pulchritudo* i *ornamentum*, ili: *belleza* i *ornamento*), dodajući da je ukras »complementum« lepoga. Slično je kasnije, u primeni na poeziju, pisao T. Taso (*Discorsi*, 1569); Temi pripada »eccelente forma«, ali joj takođe pripada »verstirle con que' più esquisiti ornamenta«. U drugoj verziji piše o tome Đ. Đ. Trisino (*Poetica*, 1529, p. V): »Lepo se podrazumeva dvojako: jedno lepo je iz prirode, a drugo je pridodato (*adventizia*), to znači da su jedna tela lepa zbog prirodne saglasnosti i skladnosti delovâ i bojâ, dok druga postaju lepa zbog u njih uloženog staranja.« Tu diferencijaciju Trisino je primenjivao i na poeziju: jedne pesme su lepe »per la corrispondenza de le membre e dei coloris«, a druge zbog dodatog im »ornameto extrinseco«; jedno lepo je u stvarima iz prirode, a drugo im je pridodao čovek: to pridodato lepo — jeste samo ukras. Svi teorijski iskazi srednjeg veka i renesanse o lepome i ukrasu slažu se u tom pogledu.

C. Umetnička dela, zgrade i nameštaj, proizvedeni bez ukrasâ početkom XIX veka, pod uticajem grčkih iskopina ali i engleske mode (*style anglais*), dosta rasprostranjeni na kontinentu i poznati pod nazivom bidermajera, imali su kratak život. Posle njih je usledilo vreme »istorijskih«, stilova, a iz nasleđa prošlosti lakše je bilo oponašati ornamente nego samu renesansnu ili rokokoovsku strukturu. Bilo je to, dakle, vreme preovlađivanja ukrasa.

Pred kraj XIX veka ljudima su se, doduše, ogadili renesansni i neorokokoovski ornamenti, ali im se nisu ogadili ornamenti uopšte; želelo se samo da budu svoji po ideji. Tada je nastala ona ukrasna umetnost koju nazivamo secesijom; jedna od odlikâ toga stila jeste razmnoženost dekora, pokrivanje njime svih površina. Secesijski stil se začeo u ukrašavanju (Galeove vaze proizvođene su još od 1884. godine), obuhvatao je proizvodnju nameštaja, a od godine 1890. i arhitekturu.

Ovaj ukrasni stil formirao se, ipak, istovremeno s njemu dijametralno suprotnim funkcionalnim stilom, u kome se vodilo

računa o strukturi zgrada i nameštaja, a ne o njihovom ukrasu. Grinou je pisao o veličanstvenosti *suštinskih* formi (*majesty of the essential*), a Saliven je tvrdio da se »ne plaši nagosti«. Za većinu arhitekata-funkcionalistâ otpor prema ukrasima bio je drugorazredno pitanje, ali našao se tada čovek za koga je ovaj otpor bio glavno pitanje: on se silovito usprotivio ukrašavanju u umetnosti. Taj čovek bio je Adolf Los, arhitekta i pisac koji je bio aktivan na prelazu između XIX i XX veka (njegovi članci potiču iz godina 1897—1930, a objavljeni su u dve knjige: članci iz godina 1897—1900 pod naslovom *Ins Leere gesprochen*, a kasniji, 1900—1930, u knjizi pod naslovom *Trotzdem*). Njegovo stanovište odlikovalo se dotad nesretanim radikalizmom. U najkraćem vidu ono glasi: »Razvoj kulture istoznačan je sa uklanjanjem ornamenta iz upotrebnih predmeta, takvih kao što su arhitektura, nameštaj ili odeća« (*Architektur*, 1910).

Los je priznavao da su ornamenti bili prirodni i odgovarajući na nižim stepenima kulture, ali danas više nisu. »Papuanac tetovira svoje telo, svoj čamac, svoje veslo, sve sa čime ima posla. On nije zločinac. Ali moderni čovek koji se tetovira ili je zločinac ili degenerik« (*Ornament und Verbrechen*, 1908). Veličina naše epohe jeste u tome što je nesposobna za proizvodnju novog ornamenta: ta »nesposobnost jeste oznaka duhovne superiornosti«; svoje pronalazaštvo moderni čovek usredsređuje na druge stvari.

Los je bio radikalniji od drugih, ali nije bio usamljen. Slično je mislio već Grinou: »Ulepšavanja su instinktivni napor civilizacije još u povojima — da bi sakrila svoju nesavršenost.« Posle Losa, počev od 1907. godine, Verkbund je stremio ka »formi bez ornamenta«; slično je bilo i sa drugom važnom organizacijom — Bauhausom. Arhitekt Le Korbizije forsirao je forme »prijatne zbog svoje nagosti«. Verkbund je superiornost formi bez ukrasa motivisao time što pogoduju za tvorničku proizvodnju; ali drugi motiv bilo je poštovanje prema prostim formama. »Čovek reaguje na geometriju«, pisao je Ozenfan, Le Korbizijeov saradnik. Opozicija protiv ukrasâ imala je, znači, dvojaku intenciju: zalagala se za funkcionalne forme, ali, takođe, i za forme proste, pravilne, geometrijske.

Neposredna posledica ove teorije bila je arhitektonska praksa. Ubrzo je promenila izgled gradova, ispunjavajući ih oblakoderima s najprostijim linijama. Istorija ne poznaje mnogo teorija koje su delovale na način upravo toliko vidljiv.

U izvesnom trenutku mogao je neko misliti da su se veći fluktuacije u odnosu umetnosti prema ukrasu završile — na štetu ukrasa; da su ornamenta zanavek nestali pred »veličanstvenošću suštinskih formi«. Pa ipak, ne može biti sumnje da to ne bi bio pravilan sud. Ponovo se vidi potreba za ukrasima. Njihovo negiranje bilo je period, a ne kraj razvitka. Proces promene pogleda na umetnost i lepo traje dalje, i čak ubrzava svoj tempo.

IV. Privlačnost

U Rimu je bilo poznato razlikovanje *dostojanstvenoga* i *privlačnoga* lepog: *dignitas*-dostojanstvenost jeste lepo, *privlačnost-venustas* takođe, ali svaka je drugačije lepo. Kratko ali ubedljivo piše Ciceron u *De officiis* (I. 36. 130): »Postoje dve vrste lepoga, jedno je privlačnost, drugo — dostojanstvenost; privlačnost treba da smatramo ženskom lepotom, a dostojanstvenost muškom.«

Ta diferencijacija zadržala se i u srednjem veku, no ipak sa izvesnom modifikacijom. Naime, u starorimskom, širokom shvaćanju lepoga bila je jedna suprotnost, a potom su iz njega izrasle čak dve suprotnosti. S jedne strane, dostojanstvenosti je suprotstavljana *otmenost (elegantia)*, svojstvena ženskoj krasoti. Ali, s druge strane, *privlačnost (venustas)* ili spoljašnja lepota suprotstavljana je unutrašnjem ili duhovnom lepom (*interior, pulchrum in mente*). »Privlačnost« je, znači, stekla značenje spoljašnjeg lepog, naročito vizuelnog: o tome se može čitati, na primer, u *Poeticii* Žana iz Garlanda (XIII vek). Nastala je, na-prosto, opozicija lepoga i privlačnosti, ako je »lepo« bilo shvatano kao najviše: kao unutrašnje, duhovno lepo. To ipak nije bilo svestrano prihvaćeno: i pored svoje poznate preciznosti u tim pitanjima, ovako ili onako perifernim, sholastička terminologija je pokazivala mnogo kolebanja. Nekad je lepo-*pulchrum* značilo baš čulno, vizuelno lepo, *delectabile in visu*; tada je brisana razlika između lepoga i privlačnosti. U svakom slučaju, sholastika se služila kako *širokim* pojmom lepoga, tako i *užim* pojmovima koji su označavali *varijante* lepoga: unutrašnje (duhovno) lepo s jedne strane, i spoljašnje (vizuelno) lepo s druge.

Takav sistem pojmova početno se zadržao u novovremenskoj estetici: *dignitas, venustas, elegantia*, ili dostojanstvenost, *privlačnost, otmenost* ostale su suštinske kategorije za velike hu-

maniste *Quattrocenta*, kao što je bio L. Vala. Međutim, u nama bližem vremenu — ispravno ili možda neispravno — one su prestale da budu kategorije učene estetike, ne prestajući da budu kategorije »estetike svakodnevnog života«.

V. Ljupkost

Ljupkost, na grčkom *charis*, na latinskom *gratia*, odigrala je značajnu ulogu u antičkom videnju sveta. Harite, njeno ova-ploćenje u mitologiji, na latinskom zvane Gracije, prešle su i u novovekovnu simboliku i umetnost kao oličjenje lepog i ljupkosti. I pod latinskim nazivom *gracije* ljupkost je ušla u moderne jezike i teoriju lepoga.

U latinskom jeziku srednjeg veka drugi je, iako srodan, smisao izraza *gratia* prevagnuo u religijskom i filozofskom jeziku, naime: milost: milost božja. Ali u modernim jezicima, počev od renesansnog talijanskog, *grazija* je ponovo bila ljupkost. I ponovo nešto blisko lepom. Kardinal Bembo tvrdio je da je lepo uvek ljupkost i ništa drugo, da ne postoji drugo lepo sem ljupkosti. Drugi estetičari renesanse razdvajali su ova dva pojma. Za one koji su ga shvatali šire, pojam lepog obuhvatao je ljupkost, dok se za one koji su ga uzimali usko, lepo suprotstavljalo pojmu ljupkosti. U tako uticajnoj *Poeticii* Đ. Č. Skaligera nalazimo razumevanje lepoga kao savršenstva, slaganja s pravilima; u takvo lepo ljupkost se ne uklapa. B. Varki je već u naslovu knjige objavljene 1590. godine (*Libro della beltà e grazia*) odvajao ljupkost od lepog. Lepo *stricto sensu* ocenjuje se razumom, a ljupkost je »*non so ché*«. Još će znatno kasnije Felibjen (*Idée du peintre parfait*, 1707, § XXI) napisati o ljupkosti: »Može se odrediti: jeste ono što se dopada i osvaja srce, ne prolazeći kroz um. Lepo i ljupkost su dve razne stvari: lepo se dopada jedino zahvaljujući pravilima, dok se *ljupkost* dopada *bez pravila*.« U tom pogledu vladala je saglasnost od *Quattrocenta* do rokokoa.

Kasnije su usledili pokušaji tačnijeg određivanja ljupkosti. H. Houm je zaključivao da je ljupkost dostupna samo pogledu, da se objavljuje jedino čoveku, u licu, u pokretu; u muzici je ljupkost metafora. Vinkelman je razlikovao *varijante* ljupkosti: uzvišenu, zanosnu, detinju. Još kasnije Šeling je ljupkost određivao kao »najvišu blagost i usaglašavanje svih snaga«⁵.

⁵ R. Bayer, *L'esthétique de la grâce*, 2 toma, 1933.

Ipak, tokom dva stoleća došlo je do bitne promene u pojmu ljupkosti. U vreme renesanse videli su je u ponašanju i prirodnom, slobodnom, neusiljenom izgledu. Njena suprotnost bile su ukrućenost i izveštačenost. Videli su je kako u muškaraca, tako i u žena, kako u starima, tako i u mladima. Kao oličenje ljupkosti smatrani su Rafaelovi portreti, čak njegovi portreti starijih ljudi. U vreme rokookoa, pak, ljupkost je postala privilegija ženâ⁶ i mladeži, njeno otelovljenje bile su Vatoove slike, njena suprotnost — surovost, a njena osnovna odlika — sličnost formi. Međusobno su suprotstavljani ljupkost i veličina (o. Yves Marie André, *Essai sur le beau*, 1741); ljupkost koja se s veličinom mirila u renesansi, nije se s njom mirila u XVIII veku.

VI. Suptilnost

»*Subtilis*« je u antici značilo manje-više što i *acutus* — oštar, *gracilis* — tanak, *minutus* — tanak. Tehnički termin postalo je u retorici; označavalo je u njoj najskromniji od stilova, zvani takođe *humilis*, *modicus*, *temperatus*; »*ab aliis infimus apelatur*«, kako obaveštava Ciceron (*Orat.* 29).

U srednjem veku o suptilnosti se malo čulo; ipak, njena pozicija se popravila. Kada je Jan Dlugoš naručivao od slikara Jana iz Sonča kopiju slikane francuske zavese, zahtevao je da bude *suptilnija* od francuskog uzora (*subtilior*). To je značilo da treba da bude izrađena delikatnije i brižljivije⁷.

Pravi polet ovaj termin je stekao tek u vreme manirizma, pred kraj XVI veka. I to ne više u značenju »sitan« ili »brižljiv«, nego u onom kakvo danas ima. Takva suptilnost odgovarala je estetiци svoga vremena, postala je pojam prvog reda. Odnos suptilnosti prema lepom formulisao je Đ. Kardano (*De subtilitate*, 1550, s. 275), i treba ga još jednom citirati. Pisao je, naime, da se radujemo prostim i jasnim stvarima, jer lako možemo da ih proniknemo, da zapazimo njihovu harmoniju i lepotu. Ako ipak, našavši se pred složenim, teškim, zapletenim stvarima, uspemo da ih raspletemo, proniknemo, upoznamo — onda je uživanje kakvo nam pričinjavaju još mnogo veće. Te stvari nazivamo suptilnima, kao što one, proste i jasne, nazivamo lepima. Suptilnost, kako je

⁶ U XVIII veku poljski jezik je za ljupkost imao ženski oblik »*wdzięka*«; primeri postoje u Lindėovu rečniku.

⁷ J. Ptašnik, *Cracovia artificum*, t. I. Kraków 1917, s. 167, nr. 523. Na Długoszew tekst skrenula mi je pažnju prof. M. Plezia.

smatrao Kardano i drugi ljudi iz vremena manirizma, za ljude obdarene oštrim umom jeste vrednost još veća od lepoga.

Ono što je Kardano formulisao tako rano, još sredinom XVI veka, postalo je deviza, i ideal veoma velikog broja pisaca i umetnika s kraja ovoga i iz celoga narednog stoleća: preciznost, suptilnost, *agudeca*, kako su govorili Španci, u to vreme majstori suptilnosti. Najveći majstor bio je Baltasar Grasijan, a najveći teoretičar — Emanuel Tezauro. Zahvatanje teških i skrivenih stvari, traženje harmonije u disharmoniji bilo je tada za mnoge vrh umetnosti: pored lepoga, a donekle i iznad njega, stala je suptilnost.

Kasnije ovakvoga skupnog kulta suptilnosti više nije bilo, iako su joj bili odani razni umetnici raznih vremena.

VII. Uzvišenost

Pojam uzvišenosti formirao se u antičkoj retorici, slično kao i pojam suptilnosti, samo — u pozitivnijem zahvatu. Uzvišen stil smatrao se najvišim od triju stilova govorništa, slično kao što je suptilan smatran — najnižim. Bio je, takođe, nazivan velikim (*grandis*) i ozbiljnim (*gravis*), i ti sinonimi pokazuju da su antički ljudi uzvišenost shvatali kao veličinu i ozbiljnost.

O velikom stilu bilo je dosta govora u antičkim retorikama, stilistikama, poetikama. Slavan je bio Cecilijev traktat posvećen specijalno ovome stilu; ali nije sačuvan. Sačuvao se, međutim, drugi traktat koji je bio odgovor Ceciliju, poreklom iz I v. n. e., poznat pod naslovom *Peri hypsous* — o uzvišenosti. Dugo je bio smatran Longinovim delom, ali neispravno, kako tvrde filozofi; ipak se pod Longinovim imenom traktat vekovima očuvao i izvršio snažan uticaj. Ne odmah, nego tek posle mnogo vekova, u novome dobu. Grčki rukopis traktata pronađen je tek u XVI veku, i tada je odštampan u Bazelu godine 1554 (izdavač je bio slavni Robortelo). U tome istom veku objavljena su još dva njegova izdanja, kao i latinski prevod 1572. godine. Međutim, njegov prevod na moderni jezik, pod naslovom *Traité du sublime et du merveilleux*, u obradi slavnog N. Boaloe, pojavio se tek sto godina kasnije, 1672. godine. Otada, ali tek otada, Pseudo-Longinov traktat je postao slavna i popularna knjiga; bio je to u XVII veku, naročito u Engleskoj. Antički ljudi videli su u njemu traktat iz retorike, a sada je čitan kao traktat iz estetike. Ovakvu interpretaciju inicirao je Boalo, i ona se održala i u veku pro-

svećenosti. Time se proširilo značenje traktata. Uneo je u estetiku pojam uzvišenosti, a estetiци uzvišenosti dao je retoričnu obojenost. Štaviše, zajedno s motivom uzvišenosti uneo je također motiv neobičnosti (»Divljenja je dostojno uvek ono što je neobično«), veličine, neograničenosti, čudesnosti. Već je Boalo — prevodilac i popularizator Pseudo-Longina — u uzvišenost ubrajavao *le merveilleux, l'admirable, le suprenant, l'étonnant*, ili sve ono što budi divljenje, iznenađuje, snažno poražava, začuđuje (*enlève, ravit, transporte*). Pre svega pak, uzvišenost i veličina spojili su se s lepim. A. Felibjen (*L'idée du peintre parfait, 1707*) piše da veliki ukus »čini da obične stvari postaju lepe, a lepe uzvišene i divne, jer su veliki ukus, uzvišenost i čudesnost u slikarstvu jedno i isto.« U XVIII veku zajedno s nailazećim romantizmom u umetnosti, poeziju i estetiku su, zajedno sa uzvišenošću, ušle stvari koje privlače i zaplašuju, kao ćutanje, mrak, strava. U umetnosti i poeziji XVIII veka nastao je dualizam, kakvoga pre toga nije bilo: uzvišenost pored ljupkosti. U drugoj verziji: uzvišenost pored lepoga. Uzvišenost je postala načelna deviza poezije, a potom i lepih umetnosti. Privlačila je jednako, pa i više od lepoga. Bila je određivana kao sposobnost zahvatanja i uzdizanja duha, povezivana s veličinom misli, dubinom osećanja. Kao u XVII veku lepo i suptilnost, tako su u XVIII veku lepo i uzvišenost bile glavne kategorije umetnosti.

U Engleskoj je na samom početku veka Adison ove dve kategorije povezivao kao osobine koje privlače maštu: »lepo i uzvišenost« postalo je opšta formula engleske estetike iz doba prosvetćenosti, a naročito otkad je E. Berk u naslovu i sadržini slavne rasprave iz 1757. godine (*A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*) lepo i uzvišenost stavio jedno pored drugog⁸.

U tome veku nije valjda bilo estetičara koji nije raspravljao o uzvišenosti, ali — gotovo svaki je u njen pojam unio drugu sadržinu. Ž. Baji je (1747) njenu suštinu video u veličini, D. Hjum — u poletnosti i daljini, A. Džerard (1759, 1774) u velikim razmerima i onome što na um deluje slično njima. Neki od ondašnjih pisaca su od uzvišenosti (*the sublime*) odvajali srodnu osobinu koju su imenovali francuskim nazivom »grandeur«, a koja je

⁸ To razdoblje istorije pojma uzvišenosti dobro je poznato zahvaljujući dvojici istaknutih američkih monografista: S. H. Monk, *The Sublime, a Study of Critical Theories in XVIII Century England*, New York, 1935; W. J. Hipple jr., *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale 1957.

obuhvatala impozantne stvari, dok je uzvišenost obuhvatala stvari dirljive.

U takvom ili drugom nekakvom značenju pojam uzvišenosti bio je u to vreme gotovo neodvojiv od pojma lepoga, sjedinjavali su ih još čvršće nego što su u drugim razdobljima sjedinjavali *pulchrum* i *aptum*, lepo i draž, lepo i suptilnost. Uzvišenost je dugo bila shvatana više kao vrednost uporedna s lepim i drugačija od njega, nego kao kategorija lepoga. »Uzvišenost i lepo — kako je pisao Berk (*Enquiry, III, § 27*) — počivaju na sasvim drugačijim osnovama.«

Međutim, u XIX veku uzvišenost je shvaćena kao kategorija lepog. Engleski istoričar smatra da je tu promenu izazvao Dž. Raskin⁹. Ipak, na kontinentu je spor vođen još ranije. G. T. Fehner ga ovako izlaže (*Vorschule der Ästhetik, 1876, II. 163*): »Karijer, Herbart, Herder, Herman, Kirhman, Zibek, Tirš, Unger, Cajzih smatraju da je uzvišenost naročita vrsta modifikacije lepoga [...]. Međutim, po Berku, Kantu, Zolgeru, uzvišenost i lepo se uzajamno isključuju, tako da ono što je uzvišeno nikad ne može biti lepo, i lepo ne može biti uzvišeno.«

VIII. Dvojako lepo

Lepo je dvoznačan pojam; u širokom značenju ubrajamo u njega sve što gledamo, slušamo, zamišljamo s naklonošću i priznanjem, te znači i ono što je ljupko, suptilno, funkcionalno. Međutim, u drugom, užem značenju mi ne samo što ljupkost, suptilnost, funkcionalnost ne smatramo osobinama lepoga nego ih lepome upravo suprotstavljamo. Među licima koja gledamo sa dopadanjem, koja su, dakle, u širokom značenju lepa, ima takvih koja radije nazivamo privlačnima ili zanimljivima, dok naziv lepih čuvamo za druga. Lepo u širokom značenju obuhvata draž i suptilnost, a lepo u uskom značenju njima se suprotstavlja. Koristeći se tom dvoznačnošću, može se paradoksalno reći *da je lepo kategorija lepoga*. Naime, lepo *stricto sensu* — pored ljupkosti, suptilnosti, uzvišenosti itd. — jeste kategorija lepoga *sensu largo*.

Lepo u širokom značenju jeste veoma opšti pojam i teško ga je definisati. Ipak, tačno ga je zahvatao engleski estetičar XVIII veka, A. Džerard (*Essay on Taste, 1759, s. 47*): »naziv lepoga primenjuje

⁹ J. S. Moore, *The Sublime and other subordinate Esthetic Concepts*, u: »Journal of Philosophy«, XLV, 2, 1948.

se gotovo na svaku stvar koja nam se dopada[. . .], kako kad budi prijatne vizuelne predstave, tako i kad nam sugeriše prijatne predstave drugih čulâ.« Kao što je napred bilo rečeno, lepo *sensu largo* označava sve što gledamo, slušamo, zamišljamo sa dopadanjem i priznanjem. Ili, po srednjovekovnoj, ali i dalje upotrebljavanoj formuli Tome Akvinskog, lepo je »*id cuius ipsa apprehensio placet*« (*Summa theol.* I-a II-ae q. 27 a. 1 ad 3).

A lepo u uskom značenju, ili lepo kao jedna od estetičkih kategorija? Na to pitanje najugodnije je odgovoriti istorijski. Elem: suprotstavljajući »pulchrum« i »aptum«, antički ljudi su ukazivali na to da lepo *ne* obuhvata onu estetsku vrednost koju ima funkcionalnost, da je od nje različito.

Ljudi renesanse, međutim, suprotstavljajući »*belta*« i »*grazia*« ukazivali su na to da lepo *ne* obuhvata ljupkost, da je različito od ljupkosti.

Ljudi doba manirizma, suprotstavljajući lepome »*acutum*«, otkrivali su da su u pojam lepeg uključivali pre jasnoću i prozirnost nego suptilnost.

A ljudi prosvetljenosti, najzad, suprotstavljajući lepom uzvišenost, hteli su izraziti da osećanja koja budi uzvišenost, a to su uglavnom osećanja »divljenja i straha«, jesu različita od osećanja koja karakterišu doživljaj lepeg, jer ova su »osećanja prijatna i vesela« (po formuli T. Rida), ili su osećanja »uzbuđenja i nežnosti« (po formuli E. Berka).

Navedena istorijska podsećanja govore o tome šta lepo *stricto sensu* nije, ali ne govore o tome šta ono jeste. Na to nas pre navodi kasniji spor između romantičara i klasicista. Uprošćavajući, može se reći da su romantičari lepo videli u produhovljenju i poetičnosti, a klasicisti — u pravilnoj formi. I to je najprostija formula: lepo *stricto sensu* jeste (klasično) lepo forme. U počecima estetičke refleksije antički ljudi su mislili upravo na to lepo forme. Njegova atraktivnost zajedno sa silom tradicije učinila je da je lepo forme dugo bilo u prvom planu estetike, da se vekovima držala Velika teorija, koja je lepo objašnjavala kao formu, ili kao pravi sistem delova. Ova teorija odgovarala je lepome *stricto sensu*; sumnjivo je, međutim, da li se može protegnuti na ceo obim lepoga, koje *sensu largo* obuhvata takođe pristalost, ljupkost, suptilnost, uzvišenost, slikovitost, poetičnost. Tim kategorijama lepeg ne odgovaraju formule kao što su »lepo je forma« i »lepo je proporcija«.

Imajući bogatiju terminologiju, sholastičari su mogli izbegavati dvoznačnost lepeg. Ulrih iz Strazbura (*De pulchro*, s. 80) pisao je da »*decor est communis ad pulchrum et aptum*«; mi bismo njegovu misao morali izreći ovako: lepo u širokom značenju jeste zajednička odlika lepeg u užem značenju i prikladnosti. Estetičari prošlosti označavali su različite obime za lepo. Kad Petrarka hvali lepo zbog toga što »*clara est*« (*De remediis*, I. 2), onda je imao na umu lepo *stricto sensu*. Isto su tako mislili i svi oni što su, počev od L. B. Albertija (*De re aedif.*, IV. 2), ponavljali formulu kako »lepome ništa ne može ni da se doda ni da se oduzme«¹⁰. Oni, međutim, koji su, počev od Dantea (*Convivio*, IV. c. 25) i Petrarke ponavljali drugu ustaljenu formulu za lepo, naime, da je ono što se ne dá odrediti (»*nescio quid*«, »*il non so ché*«), mogli su pre imati na umu lepo *sensu largo*.

Lepo u širokom značenju, koje je obuhvatalo i uzvišenost, morali su imati u vidu engleski estetičari XVIII veka, koji su proglašavali naročitu teoriju o isključivo duhovnoj prirodi lepeg, naime A. Elison (*Essays on the Nature and Principles of Mind*, 1790, s. 411: »*Matter is beautiful only by being expressive of the qualities of mind*«), kao i T. Rid (u *Pismu Elisonu* od 3. 2. 1790: »*Thing intellectual which alone have original beauty*«¹¹).

IX. Redovi i stilovi

Antički ljudi su gotovo u svakoj od umetnosti koju su upražnjavali suprotstavljali neke varijante, kategorije, kvalitete ili *redove*, kako su ih, takođe, nazivali. U muzici su razlikovali tonalitete: dorski, jonski, frigijski, a činili su to na tome osnovu što svaki tonalitet drugačije deluje na ljude, jedan je surov, drugi mek, treći razdražuje. U govorništvu su odvajali vrste: ozbiljnu, srednju i prostu, ili: veliku, suptilnu i kitnjastu. U arhitekturi su odvajali stilove: jonski, dorski i korintski. U pozorištu su odvajali tragediju i komediju. Te večite diferencijacije bile su trajne, održavale su se kroz niz pokolenja i vekova, a u kasnijim vremenima bilo je pokušaja da ih još razrade i prenesu iz jedne oblasti umetnosti u drugu¹². Posebno je poznata misao velikog Pusena da muzičke tonalitete primeni na slikarstvo; tu misao preuzeli su teoretičari

¹⁰ E. R. Zurko, u: *Art Bulletin*, t. 39, 1957.

¹¹ H. S. Monk, *A Grace beyond the Reach of Art*, u: »*Journal of the History of Ideas*«, t. 41944.

¹² J. Białostocki, *Styl i modus w sztukach plastycznych*, »*Estetyka*«, R. II. 1961, s. 147.

XVII i XVIII veka, ali njihove diferencijacije nisu više stekle onu rasprostranjenost i trajnost kao antičke.

Ove varijante, tonaliteti, redovi umetnosti bili su prenošeni s kolena na koleno, bili su nezavisni od epohe, umetnici su ih stalno imali na raspolaganju, mogući da primenjuju ove ili one, zavisno od svojih umetničkih namera. A pored tih stalnih kategorija, redova, varijanata, postoji u istoriji umetnosti drugo mnoštvo: mnoštvo *stilova*. To već nisu stalne forme među kojima umetnik može da bira, nije ih on zamislio; one su za njega nužnost, jer odgovaraju načinu gledanja, predstavljanja, mišljenja njegova vremena i njegove okoline. Pretežno ih je svestan; kritičar, a naročito istoričar, svesniji su ih nego umetnik. I ne predaju se iz pokolenja u pokolenje, *menjaju* se zajedno sa životom i kulturom, pod uticajem društvenih, ekonomskih, psiholoških činilaca, one su izraz vremena. Često se radikalno menjaju, prebacujući se s jednog kraja na drugi.

Naziv stila u takvom značenju upotrebljen je kasno, sigurno ga je upotrebio tek Lomaco 1586. godine; ali otada, naročito u nama bližim vremenima, primenjuje se štedro, široko i zato neprecizno. Poznati članak M. Šapiroa (*Style*) iz 1953. godine pokazao je svu rasplnutost i mnogoznačnost pojma; nije ni pokušavao da ga savlada. Biće da je to pre učinio u svojoj raspravi J. f. Šloser 1935. godine (*Stilgeschichte und Sprachgeschichte*), ističući dvojnost pojma: s jedne strane, stil pojedinačnog umetnika, uvek u izvesnom stepenu vlastit, *individualan*, *originalan*, a s druge — stil epohe, umetnički jezik koji se u njoj *svestrano* upotrebljava. To je duboko ispravna diferencijacija, i ispravna je inicijativa da se te dve stvari nazovu različitim rečima; no zato je, čini se, neodgovarajući predlog da se naziv stila zadrži za individualne zasebnosti; pre bi bilo ispravno suprotno postupanje: individualne forme nazvati drugačije, a potom stilom nazvati ovaj *zajednički* jezik epohe. U tom pravcu išao je razvitak jezika: početno je izraz »stil« zamenio renesansni »manir«, shvatan kao lični umetnikov stil, a Bifon je još mogao da kaže: »*le style c'est l'homme*«; ali sada smo navikli da govorimo o stilu *epohe*, o gotskom ili baroknom. Prelom u shvatanju izraza nastupio je u drugoj polovini XIX veka, kad su istoričari umetnosti prešli od fotografije na opšte karakterisanje epoha i pravaca.

Tada su uveli u estetiku nove kategorije, takve, naime, kao što je barok ili romantizam. Nije ovde mesto da ih razmatramo;

treba, ipak, pomenuti najopštije pokušaje koji su se trudili da sve stilske kategorije svedu na malo njih. Najstarije je bilo suprotstavljavanje klasicizma i romantizma (u Poljskoj poznato počev od Brođinskog). XX vek doneo je mnogo takvih pokušaja: da se istorija umetnosti koleba između klasičnih i gotskih formi (V. Voringer, 1908); da se koleba između klasičnih i baroknih (E. Dor, 1929); između klasičnih i manirističkih (Ž. Buske); između primitivnih i klasičnih (V. Deona, 1945). Tim pokušajima zajedničko je ne samo to što su dihotomske nego i što u svakoj kao jedna od stilskih formacija istupa klasicizam.

Čini se da su svi previše uprošćeni, ali u povezanosti daju, kako izgleda, tačnu sliku istorije umetnosti, barem evropske. Ona pokazuje da je umetnost svaki čas odstupala od svoga klasičnog vida, ali da mu se stalno iznova vraćala. Međutim — udaljavala se u raznim pravcima: ka formama primitivnim, gotskim, zatim manirističkim i baroknim. Sve su to estetičke kategorije, zasebne po tome što su *istorijske*. Čini se neophodnim da u svojoj studiji razmotrimo centralnu kategoriju *klasičnosti*. A ne-klasične kategorije neka reprezentuje romantizam.

X. Klasično lepo

A. *Razna značenja izraza »klasičan«*. Termin »klasicizam«, koji upotrebljavaju istoričari umetnosti, formiran je na osnovu izraza »klasik« i »klasičan«; oni potiču od latinskog *classicus*, koje, opet, potiče od *classis*. Sve su to bili višeznačni izrazi: *classis* je u antici bio naziv kako za društvenu klasu, tako i za školski razred, a takođe i za klasu — flote; u srednjovekovnom latinskom *classius* je označavalo učenika, a *classium* — bojnu trubu upotrebljavanu u floti. Od antičkih vremena pridev *classius* (klasični) primenjivan je na pisce i umetnike. Ali tokom vekova postepeno je menjao svoje značenje.

U Rimu je izraz *classius* u književnost i umetnost prenesen iz društvenih, administrativnih, imovinskih odnosa. Naime, rimska administracija je građane delila na 5 klasa po visini njihovih prihoda, a naziv *classius* — kako svedoči Aulus Gelijus (VI. 13) — davan je onome koji je spadao u prvu, najvišu klasu, i imao preko 125.000 asâ prihoda. Taj naziv je prigodno primenjivan i u prenosnom značenju: na pisce prve, *najviše klase*. Piscu ove najviše klase, ili klasičnome (*classius*), suprotstavljan je pisac niže klase, takođe opet prenosno nazivan proleterskim (*proletarius*). Naziv

»klasični pisac« sadržao je isključivo ocenu, a ne karakteristiku; klasični pisac mogao je biti pisac proizvoljne vrste, samo da u svojoj vrsti bude *odličan*.

Diferencijacija je sadržala ovu jednačinu: klasičan pisac jeste odličan pisac. Ali — odličnima su smatrani samo antički pisci. Otuda nova jednačina: klasični pisac jeste *antički* pisac.

Uverenje o savršenosti antičkih pisaca i umetnika stvorilo je počev od XV veka težnju da se postane njima sličan — i tada je naziv klasičnog pisca i umetnika prešao i na one *koji su slični klasičnima*; to se dogodilo naročito u XVII i XVIII veku, kad se pojavilo još i drugo ubeđenje — da su moderni ne samo postali slični klasičnima nego su ih dostigli po vrednosti.

Novovremski obožavaoci i podražavaoci antičkih stvaralaca smatrali su da za svoju veličinu zahvaljuju tome što su se držali pravila, pravila umetnosti. »Klasični« su za njih bili oni pisci koji se *drže spisateljskih pravila*. U tom smislu pisao je Jan Šnjadecki (*O pismach klasycznych i romantycznych*, 1819): »Po mome shvatanju klasično je sve ono što se slaže s pravilima poezije koje je za Francuze propisao Boalo, za Poljake Dmohovski, a za sve obrazovane narode — Horacije.«

Horacije, Boalo, klasični obrasci poezije — sve je to bilo staro, spadalo u prošlost, bilo već tradicija. I posle daljeg pomerenja akcenta, izraz »klasični« je u XIX veku upotrebljavan takođe u značenju onoga što je *davno, tradicionalno*, što ima patinu vekova. U tom smislu Slovački je klasičnim nazivom Jana Kohanovskog (»od lipe mirisne klasičnoga Jana«).

Umetnost i književnost antičkih ljudi, bar u velikom atinskom razdoblju, imale su izvesne karakteristične oblike, kao što su harmonija, ravnoteža delovâ, mir, jednostavnost, »*edle Einfalt und stille Grösse*«, po Vinkelmanovim rečima. Imale su ih takođe literatura i umetnost kasnijih vremena, koje su se na njih ugledale. »Klasičnim« piscima i umetnicima bivaju u XIX i XX veku nazivani i oni koji poseduju ove odlike, makar i ne spadali u antiku niti išli njihovim tragom. Ta značenja klasičnosti formirala su se postepeno — dok ih se najzad nije nakupilo šest.

1. Prvo, kad je reč o poeziji ili umetnosti, izraz »klasični« znači — savršen, uzoran, opšte priznavan. U tom značenju klasični autori ili klasici su Homer i Sofokle, ali, takođe, i Dante, Šekspir, Gete i Mickjevič. U tom značenju klasični su i neki umetnici gotike i baroka. Izraz »klasični« u tom značenju primenjuje se ne samo na umetnike i pesnike nego i na nauke i naučnike, govori se, na primer, o klasicima filozofije i među njih se ubrajaju

ne samo antički filozofi, ne samo Platon i Aristotel nego i Dekart ili Lok, jer je svaki od njih bio u svojoj vrsti odličan, najodličnije reprezentovao izvesni način mišljenja. Tako je pomenuti izraz objašnjavao, na primer, Gete, pišući (Celteru): »*Alles vortreffliche ist klassisch, zu welcher Gattung es immer gehöre*.« Isto tako kad je govorio Ekermanu (17. X 1828): »Čemu tolika galama oko toga šta je klasično, a šta romantično. Reč je o tome da delo bude sasvim dobro i uspelo, i tada će, takođe, biti klasično.«

2. Taj izraz znači, drugo, isto što i *antički*. U tom smislu stvorena je navika da se govori o »klasičnoj filozofiji«, u smislu grčke i latinske, kao i o »klasičnoj arheologiji«, koja je raspravljala o umetnosti i materijalnoj kulturi antičkih ljudi. U takvom značenju »klasični« autor znači — autor grčki ili rimski; to su Homer i Sofokle, ali i manji pesnici ako su samo živeli u antici. Analogno je i sa klasičnim vajarima ili filozofima. U ovom slučaju pojam je istorijski, označava umetnike i mislioce jednog istorijskog razdoblja. I samo jednog: »Jednom samo« — pisao je Mohnacki — »sjalo je sunce klasične umetnosti.«

U tom razumevanju pojam klasičnog autora ili dela nije potpuno jednoznačan: nekad je uziman uže, na primer u ograničavanju na Grčku. Mickjevič je pisao o »stilu grčkom, ili klasičnom«. Slično se danas izražavaju neki istoričari. Drugi taj naziv daju isključivo *vrhunskom* razdoblju antike iz V i IV veka stare ere. U tom smislu »klasični« pisac bio je Sofokle, »klasični« vajar — Fidija, »klasični filozofi« — Platon i Aristotel, ali »klasični« nisu bili pisci, vajari, filozofi helenizma. U tome užem značenju izraz se primenjuje takođe na pisce i umetnike vrhunskog perioda rimske kulture avgustovskog doba. Taj uži pojam, koji ne obuhvata ni arhaički period antike, ni njen dekadentni period jeste poluistorijski, i poluocenjajući; označava samo vrh antike.

3. Treće, »klasični« znači onaj *koji oponaša antičke uzore* i koji im je sličan. U tom značenju »klasičnima« su nazivani neki novovremski pisci i umetnici, kao i njihova dela što su se ugledala na antička, i čitava razdoblja umetnosti u kojima je oponašanje antike bilo karakteristična pojava. Takav pojam »klasičnosti« takođe je *istorijski* pojam. Tako shvatani »klasični« periodi svaki čas su se u istoriji Evrope vraćali, pre svega u novim vekovima, ali i u srednjim; u njih je spadao već period Karolingâ, neki pravci u romanskom periodu, a zatim renesansa, donekle XVII vek, i pre svega klasicizam na prelazu iz XVIII u XIX vek. »Klasičnu« umetnost i poeziju tih periodâ odlikuju forme preuzete

iz antičke starine; arhitektonski stilovi, kolonade i frizovi, heksametar i jamb, motivi iz antičke hijerarhije i mitologije.

Izraz »klasični« često je upotrebljavan i tako što je spajao drugo i treće značenje, znači, obuhvatao dela kako antičkih stvaralaca, tako i njihovih novovremenskih pristalica. U tom smislu pisao je Brođinski (*O klasičnosti i romantizma* u: *Pisma estetsko-kritična*, 1964, t. I. s. 3): »Klasičnost u pravom smislu bila su dosad dela starih Grka i Rimljana, po opštem mišljenju priznata za najbolja, i na koja se tokom vekova mladima ukazivalo kao na primer; sada je pod ovo najpočasnije značenje podvedeno gotovo sve što ne greši protiv pravila umetnosti, što se po ukusu približava rimskome zlatnom veku, ili ukusu Francuske, naročito iz vremena Luja XVI.« Drugačije je sudio Mohnacki (*Pisma*, 1910, s. 239): »Naziv klasika u današnje vreme je uzurpiran.« Smatrao je da je ceo novovremenski klasicizam — »školska metamorfoza«, da je to »klasicizam već očišćen od svoje prave suštine«.

4. Četvrto, »klasični« znači isto što i *saglasan s propisima*; s pravilima koja obavezuju u umetnosti i književnosti. U tom značenju upotrebljeni su izrazi u već citiranim fragmentima iz Šnjadeckog (»što se slaže s pravilima poezije«) i Brođinskog (»ne greši protiv pravila umetnosti«). Na drugom mestu, želeći da odredi romantizam, Brođinski piše (s. 14): »Jedni pod tom rečju hoće da shvate odstupanje od svih propisa na kojima se temelji klasičnost.« Takvo shvatanje danas se javlja ređe, ali ipak se javlja.

5. Peto, »klasični« znači ustaljen, tipičan, prihvaćen, onaj koji predstavlja normu, i naročito — upotrebljavan davno, koji *iza sebe ima tradiciju*. Doduše, u tom značenju izraz se češće upotrebljava van umetnosti i literature; govori se o klasičnom stilu u plivanju, o klasičnom kroju fraka, kao i o klasičnoj logici, to znači starijoj, predavanoj pre otkrića novijih pokolenja. Govori se o klasicima literature, uglavnom u smislu njenih najistaknutijih predstavnika (značenje 1), pa ipak nisu svi tako istaknuti, delimično su to samo stariji pisci, proučavani kao tumači *starog* načina pisanja. Po mišljenju današnjih lingvisti — »vremenska patina daje knjizi oznake klasičnosti«.

6. Najzad šesto, »klasični« znači — onaj koji poseduje odlike kao što su *harmonija, umerenost, uravnoteženost, spokojstvo*. Po formuli XVIII veka: plemenita prostota i tiha veličina. *Enciclopedia Italiana* daje kao opšte priznate odlike klasičnih dela: *norma, proporzione, osservazione del vero, esaltazione dell'uomo*. Te odlike imaju klasična dela u značenju 2. i 3, antička i renesansna, ali ne

samo ona; klasična u tom značenju mogu biti takođe poetska dela bez Olimpa i bez heksametra, i arhitektonska dela bez antičkih stilova, stubova, akanata i meandara — samo ako imaju harmoniju, umerenost, ravnotežu.

Ovome pogledu treba još dodati *objašnjenja*:

a. Termin »klasični« ima još razne nijanse. U *Rečniku Francuske akademije* stalno se upotrebljava u vredujućem smislu (značenje 1), ali u izdanju iz 1694. godine stoji da »klasični« znači — koji »ima priznanje« (*approuvé*), a u izdanju iz 1835. godine da znači — »koji je uzor« (*modèle*). A to nije isto. Termin »klasični« je krajnje međunarodni termin; pa ipak, ne služe se njime svi jezici na isti način. Ono što je napred rečeno tiče se poljskog jezika, a nije drugačije ni u engleskom, ruskom, talijanskom, nemačkom. Međutim, Francuzi ovaj termin upotrebljavaju drugačije: primenjuju ga *primo loco* na sopstvenu umetnost XVII veka, tačnije, druge polovine toga veka, i to više na književnost nego na lepe umetnosti. Rasin ili Boalo bivaju nazivani »klasičnim« piscima, pri čemu se termin shvata tako da povezuje najmanje tri izdvojene osobine (1, 3, 6): odličnost, srodnost s antikom i skladnost delâ. Larus definiše: »*Classique — qui appartient à l'antiquité gréco-latine ou aux grands auteurs du XVII siècle*«; piše da: »*au sens strict le terme de classique s'applique à la génération des écrivains dont les oeuvres commencent à paraître auteur de 1660*«. A to je francuski idiom, bez analogije u drugim jezicima.

b. Ovde sređena višeznačnost izraza »klasični« došla je do vrha u XIX veku, dok se u naše vreme smanjila. Značenje (1) upotrebljava se, ali više u svakodnevnom govoru nego u nauci; današnji književni istraživači ne sastavljaju, kao što su to činili aleksandrijski naučnici, liste »klasičnih« autorâ. Značenje 2. se takođe gubi, jer filozofi i arheolozi više vole da upotrebljavaju termine manje opterećene višeznačnošću; ne govore o klasičnoj nauci ili umetnosti, nego o »antičkoj«, ne o klasičnoj, nego o »mediteranskoj« arheologiji. U nestajanju je takođe značenje (4): jer danas se manje veruje u moć pravila u umetnosti i poeziji no što su nekad verovali Šnjadecki i Brođinski. Takođe, izlazi iz upotrebe i značenje (5) kad treba reći da je pisac iz davnih vremena, kaže se, naprosto, stari a ne »klasični«. Otkad je značenje (1) otišlo u drugi plan, naziv »klasični« prestao je da sadrži ocenu, i isključivo je karakteristika.

c. Naziv ipak nije postao potpuno jednoznačan: ostala su aktuelna dva njegova značenja: (3) i (6). U prvom od tih dvaju značenja naziv je istorijski, u drugom — sistematički; u prvom —

označava takav a ne drugi neki period ili pravac u umetnosti i književnosti, a u drugom — izvesni *tip* literature ili umetnosti, bez obzira na to u kome se periodu javljao. Znači, to je *vlastita imenica* istorijskog naziva (u značenju 3), ili je pak takođe *opšti termin* (6).

d. Termin »klasični« ranije se upotrebljavao u teoriji književnosti, ali u nama bližim vremenima češće se primenjuje u teoriji likovnih umetnosti. Danas je u obema oblastima pojmovna aparatura slična. Drugačije je, međutim, u *muzici* i njenoj teoriji. U muzici se klasicima smatraju Bah, Hendl, Mocart, koji uopšte nisu težili vraćanju na antiku, niti ka vezivanju za tradiciju, stari stil, nego su upravo stvorili novi. Bili su klasici u drugom smislu: zato što su se držali prostog ritma, simetrične strukture dela, savršenstva forme.

e. Od prideva »klasični« potiču imenice: »klasik«, »klasičnost« i »klasicizam«, koji je u našem stoleću postao naročito često upotrebljavan termin. A nije jednoznačan: kao njegov *definiens* istupa ili antika, ili pravilo, ili harmonija, a u slavnoj operetskoj pesmi iz prethodnog pokolenja *Mladež se klasicizma odrekla* bio je shvatan još drugačije: kao saglasnost s tradicijom. Kao većina termina sa završetkom na *-izam* ne označava ljude ni dela, nego pogled, doktrinu, pravac. I ima onu posebnu višeznačnost, koja karakteriše spomenute termine: označava ili tip umetnosti, ili školu, tabor ili grupu umetnika sa sličnim stremljenjima, ili pokret, umetnički ili duhovni pravac, ili ideologiju toga pokreta, ili stav učesnikâ pokreta, ili pravce njihove delatnosti, ili period u kome su delovali, ili odlike njihove delatnosti i delâ. Štaviše, termin »klasicizam« upotrebljava se kako za označavanje *opšteg* pojma, tako i kao *vlastito ime* nekih pravaca i periodâ, na primer Periklova perioda, perioda Luja XIX ili povratka na antiku u XVIII veku. Nema saglasnosti ni u tome kojim periodima ovo ime pripada: neki tvrde da pripada samo antici, jer su drugi periodi bili oponašanje klasicizma, a ne klasicizam. Tako je mislio Mohnacki kada je u delima novovremenskih autora, a posebno francuskih, video »klasicizam koji nije klasicizam«.

B. *Kategorija klasičnosti*. Pokušaji definisanja klasičnoga lepog i klasičnosti preduzimani su više puta. Davni filozof Hegel definisao ju je kao ravnotežu duha i tela, savremeni arheolog G. Rodenvald (1915) — kao ravnotežu između dveju čovekovih sklonosti: ka reprodukovanju stvarnosti i njenoj stilizaciji; francuski istoričar umetnosti Otker (1945) — kao usaglašavanje

kontrastâ, nemački istoričar umetnosti V. Vajsbah (1933) — kao idealizaciju, znači, pomirenje stvarnosti i ideje.

Sve su te definicije u osnovi slične, sve one klasičnost svode na ravnotežu i slaganje elemenata. Pa ipak, usled stremljenja ka jednostavnoj formuli — sve su previše uprošćene. Upoređujući umetnička dela iz razdobljâ sveopšte smatranih klasičnim može se nabrojati više odlika klasičnosti. Karakteriše ih ne samo saglasnost, ravnoteža, *harmonija* nego i *umerenost*.

Klasici teže ka jasnoj, izrazitoj slici stvari. Žele da svoj zadatak izvrše *racionalno*. Pokoravaju se *disciplini*, ograničavajući sopstvenu slobodu. Pridržavaju se *ljudske skale*, tvore po meri čoveka. Postoji u istoriji ljudske umetnosti više perioda, pravaca, grupacijâ koji odgovaraju tim odredbama. Mohnacki je navodio »tri razdoblja klasičnoga ukusa«, u Grčkoj, u Rimu, u Francuskoj; današnji istoričar navešće ih više. Svaki je imao neke osobene odlike, ali klasičnost im je bila zajednička.

Komponente klasične ideologije najbolje su formulisali umetnici i pisci renesanse. Bile su sledeće:

1. Lepo svuda, a naročito u umetničkom delu zavisi od prâvih *proporcija*, od saglasnosti između delova, od održavanja mere. Već je Vitruvije pisao (III. 1): »Kompozicija hramova počiva na simetriji, a simetrija na proporciji.« Jedan od prvih majstora renesanse, Lorenzo Giberti (*I commentarii*, II. 96) rekao je: »*La proporzionalità solamente fa pulchritudine*.« Ćotu se divio zato što je svoju prirodnost i draž postigao ne iskoračujući izvan mere (*l'arte naturale e la gentilezza non uscendo delle misure*). Slično je učeni teoretičar umetnosti iz XV veka, Luka Pačoli, tvrdio (*Divina proporzione*, 1509) da preko proporcije (*proporzionalità*) Bog objavljuje tajne prirode (*secreti della natura*); Leon Batista Alberti je pisao da lepo počiva na saglasnosti i harmoniji (*consenso e consonantia*); Pomponio Gaurikus je pisao (*De sculptura*, s. 130) da meru treba poznavati i voleti (*mensuram contemplari et amare debemus*); kardinal Bembo (*Asolani*, 1505, s. 129) da »lepo nije ništa drugo do ljupkost koja nastaje iz proporcije i harmonije« (*belezza non è altro che una grazia che di proporzione a d'armonia nasce*). Nije drugačije sudio ni fanatični Ćirolamo Savonarola (*Prediche sopra Ezechiele XXVIII*): »*Bellezza è una qualità che risultà della proporzione e corrispondenza delli membri*.« Slično je takođe, slažući se s Talijanima, lepo umetnosti shvatao Direr; pisao je da »bez prave proporcije nijedna slika ne može biti savršena« (*ahn recht Proporzion kann je kein Bild*

vollkommen sein). Isto tako u jeku XVI veka Andrea Paladio je naširoko izlagao moć proporcije — »*la forza della proportione*«. Slični citati i primeri mogli bi se navoditi do u beskraj, crpući ih ne samo iz XV i XVI veka.

2. Lepo leži u *prirodi stvari*, jeste njihova objektivna osobina, nije zavisno od ljudskog izmišljaja ili konvencije. I zato je u svojim suštinskim crtama nepromenljivo, neprolazno; zato ga treba poznavati, a ne izmišljati. Alberti je u *De Statua* pisao da »u samim oblicima telâ ima nešto što im je *prirodno i urođeno* i što stoga traje *stalno i nepromenljivo*« (*in ipsis formis corporum habentur aliquid insitum atque innatum, quod constans atque immutabile perseveret*). Nisu drugačije teoretičari mislili ni o poeziji. Julije Cezar Skaliger, najveći renesansni autoritet među njima, pisao je (*Poëtices*, III. 11): »U svakoj vrsti stvari ima nešto što je *prvo i prâvo* na šta se, kao na razum i normu, mora sve pozivati« (*Est in omni rerum genere unum primum ac rectum, ad cuius tum normam, tum rationem caetera dirigenda sunt*). Konsekvencija takvog pogleda bilo je to da pravi put za umetnost jeste *podražavanje prirode*. Ali podražavanje teoretičari klasicizma nisu shvatali u smislu kopiranja izgleda stvari, nego u smislu iznalaženja onoga *primum ac rectum*, onoga *constans ac immutabile*, o kome su pisali i Alberti i Skaliger.

3. Lepo je stvar *znanja*. Treba ga proučavati, saznavati, poznavati, a ne izmišljati, ne improvizovati. Lepo (*leggiadria*) jeste vezano za razum, kaže Alberti. A Gaurikus kaže: »u umetnosti se ništa ne doseže bez nauke, bez obrazovanja« (*nihil sine litteris, nihil sine cruditone*). Ta ista misao o klasičnoj ideologiji, zahvaćena negativno, glasiće: lepo i umetnost nisu stvar mašte ni stvar instinkta.

4. Prâvo lepo za ljudsku umetnost jeste lepo u *ljudskoj skali*. Ne u nadljudskoj, koja je privlačila romantičare. To načelo klasici su primenjivali i na arhitekturu. I u njoj, po Vitruvijju (III. 1), proporcije »moraju da budu čvrsto oslonjene na proporcije dobro građena čoveka«.

5. Klasično lepo pokorava se *opštim pravilima*. Na to je stavljao naglasak naročito francuski klasicizam XVII veka.

Pojam klasičnoga lepog, poluistorijski i polusistematski, nije precizan pojam; moguće je, ipak, reći da odgovara onome što je napred nazivano lepim *sensu stricto*, ili lepim forme, pravilnog rasporeda.

XI. Romantično lepo

A. Početak i promene pojma.

1. Iz grupe izraza »romantizam«, »romantični«, »romantičar« najranije se formirao pridev »romantični«. Istraživači su uspeli da ga nađu već u rukopisu iz XV veka; ipak, to je pojedinačni slučaj. Njegova istorija istinski počinje kasnije, u XVII veku. Prošla je otada kroz dva perioda: u prvom je ovaj izraz upotrebljavan bez veze sa umetnošću i njenom teorijom, a tek na prelomu između XVIII i XIX veka postao je njen tehnički termin. U prvom periodu bio je upotrebljavan retko i slobodno. Obično je označavao raspoloženja, predele i mesta, susrete i događaje; u tom smislu izraz je 1712. godine upotrebljavao Swift, opisujući »romantični« ručak u hladu drveta, a godine 1763. Bosvel, govoreći o sedištu svojih predaka. Isti izraz označavao je takođe neverovatne, nerealne stvari, ekstravaganciju i donkihoteriju; u tom značenju upotrebio ga je, na primer, Pejpis, 1667. godine. Sa umetnošću nije u to vreme imao ničeg zajedničkog, sem možda s vrtlarstvom. »Neki Englezi« — pisao je godine 1745. Francuz Ž. Leblan — »trude se da svojim vrtovima daju izgled koji nazivaju *romantic*, što znači manje-više isto što i slikovit.«

Dosta dugo izraz se upotrebljavao samo u jednom jeziku, engleskom. Francuzi su imali drugi, sličan: *romanesque*. Tek godine 1777. preuzeo ga je prijatelj Ž. Ž. Rusoa, R. L. de Žirarden: »Draži mi je bio engleski izraz *romantique* od našeg francuskog *romanesque*.«

Etimologija izraza je jasna. Izvođen je od reči *romans*: romantičnima su nazivane scenerije poznate iz ljubavnih romana i ljudi koji su pogodovali da budu njihovi junaci. Reč *romans* (ljubavni roman) uzimala je naziv od *romanskih jezika*, na kojima su romani najčešće bili pisani. Ovi jezici, opet, nazivani su tako jer su nastali u *Romanji*, na pograničju između Italije i zemlje Frankâ. A naziv Romanje očigledno je poticao od *Rome*. Znači, naziv romantizam izvodi se konačno iz Rima, kao da se želi pokazati kako u našem govoru svi putevi vode iz Rima.

2. U leksikologiji literature i umetnosti izraz »romantični« uveden je prvi put u Nemačkoj, godine 1798, zahvaljujući braći Šlegel. Oni su, a naročito Fridrih, dali taj naziv *modernoj* literaturi *ukoliko* se razlikuje od klasične. U tu osobinu ubrajali su prevagu motiva individualnih, motiva filozofskih, sklonosti ka »punoći i životu« (*Fülle und Leben*), relativnu ravnodušnost prema formi, i potpunu ravnodušnost prema pravilima, odsustvo straha od

groteske i ružnoće, kao i prisustvo sentimentalne sadržine, date u fantastičnoj formi (*sentimentalischer Stoff in einer phantastischen Form*). Taj naziv *Šlegel* je primenjivao na celu modernu literaturu, nalazio je romantizam već u Šekspira i Servantesa. Ali takođe ga je video kod savremenih pisaca, među kojima je bilo tako istaknutih kao što su Gete i Šiler. Dosta brzo ovo se promenilo. Naime, savremeni pisci su naziv anektirali za sebe. Prema tome, Šekspir ili Servantes nisu više ubrajani u romantičare, naziv je počeo da označava *isključivo savremene*. Bilo je to prvo pomeranje u shvatanju naziva. A ubrzo je usledilo i drugo. Naziv, koji je nastao u Nemačkoj i početno označavao isključivo nemačke pisce, prešao je i u Francusku i tamo usvojen od grupe savremenih buntovnih književnika. Prešao je i u druge zemlje. U Poljskoj se pridev »romantični« pojavio u štampi 1816. godine (u članku St. Potockog u časopisu »Pamiętnik Warszawski«, i u pozorišnom prikazu *Hamleta*). Za Brođinjskog i Mickjeviča u godinama 1818—1822. to je već bio prirodni naziv, koji je označavao takođe grupu savremenih poljskih pesnika. Isto je bilo i u drugim zemljama, naime, nove grupe pisaca uzimale su tada naziv romantičarskih. To je postala neka vrsta vlastitog imena ne za pojedince, nego za grupe (isto kao u kasnijim vremenima nazivi Mlade Poljske, Skamandrovaca ili Kvadrige).

Pisci koji su bili nazivani i koji su sebe nazivali romantičarima spadali su u jednu porodicu i stoga su imali pravo na zajednički naziv; pa ipak, srodstva između nekih od njih bila su daleka. Jer u romantičare su se ubrajali kako Braća Šlegel i Novalis, tako i Mickjevič i Slovacki, Igo i Mise, Puškin i Ljermontov. Znači, naziv romantičarâ imao je *mnogostran*, nemonolitan designatum, bio je naziv za mnoge slične, ali ne i identične grupe.

Romantičare je ujedinjavala hronologija: bili su aktivni (u zaokrugljenim brojevima) u godinama 1800—1850. A od godine 1820. romantičarske grupe bile su već na vrhu uspeha. Datumi za Francusku: već 1821. provincijska Akademija (u Tuluzi) raspisala je konkurs za određivanje odlika romantične literature; godine 1830. već se pojavila istorija romantizma u Francuskoj (napisao ju je E. Ronteix), a već 1843. Sent-Bev je pisao (u pismu Ž. i K. Olivjeovima) da se romantičarska škola bliži svome kraju, da je vreme za drugu. U Poljskoj se početak romantizma po navici vezuje za raspravu Brođinjskoga iz godine 1818, a kraj se vezuje sa godinom smrti Slovackoga, 1849.

3. Obim pojma romantizma brzo je ipak proširen, a samim tim je i njegovo značenje pretrpelo promenu.

a. U početku je izraz »romantičar« označavao upravo one koji su taj naziv prihvatili za sebe; vremenom, međutim, naziv je obuhvatio i *druge savremene* pisce, koji su prema prvima osećali naklonost, ali sami za sebe taj naziv nisu upotrebljavali. Stoga su se među romantičarima u istoriji književnosti našli takođe Dima otac ili Fredro, i mnogi drugi. Može se reći da su u porodicu romantičarâ uključeni njihovi prijatelji.

b. Naziv je počeo da obuhvata i *ranije* pisce sa sličnim tendencijama, kao što su Ruso u Francuskoj, Vorton u Engleskoj, grupa *Sturm und Drang* u Nemačkoj, i sve to u ubeđenju da ih s obzirom na njihove tendencije i ostvarenja treba smatrati ne samo prethodnicima nego i autentičnim romantičarima. Izjava o poeziji da »teži ka nečem ogromnom, varvarskom, divljem« — jeste romantičarska deklaracija; međutim, ona je izrečena punih četrdeset godina pre priznatoga početka romantizma; izjava potiče iz godine 1758, i dao ju je Didro (*»La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage«*, u raspravi *De la poésie dramatique*, VII, s. 370). Tu se opet može reći: u porodicu romantičara uključeni su njihovi preci.

c. Uključeni su takođe *kasniji* pisci koji su sačuvali odlike romantičarâ. Romantičarska pokolenja su izumrla, ali neki pisci su ostali verni romantičarskoj tradiciji. O njima se može reći — u porodicu romantičara uključeni su njihovi potomci. *Enciklopedija* Kolumbije u romantičare ubraja Dikensa, Sjenkjeviča i Meterlinka, a francusko-američki istoričar Barzen uključuje u romantičare V. Džemsa i S. Frojda.

d. Naziv namenjen prvobitno piscima počeo se davati i ondašnjim predstavnicima *drugih umetnosti*. Sa analognim težnjama: slikarima, kao što su Delakroa ili G. D. Fridrih, vajarima kao što je David d'Anžer, muzičarima kao što su Šuman, Veber ili Berlioz. U porodicu romantičara uključeni su njihovi srodnici.

e. Proces proširivanja značenja izraza krenuo je dalje: počeo se primenjivati na pisce i umetnike koji nisu imali ni vremenske ni uzročne veze sa onima koji su u godinama 1830—1850. primili taj naziv, bila je dovoljna sličnost delâ, njihove forme ili sadržine. Ne samo što su u romantičare opet ubrajani Šekspir i Servantes nego i mnogi drugi. Neko je među romantičare ubrajavao Vijona i Rablea, neko drugi Kanta i Fr. Bekona, pa čak i svetog Pavla i autora *Odiseje*.

4. Ovo proširenje imalo je dalekosežne konsekvencije, učinilo je izraz »romantičar« do temelja dvoznačnim: ako je on, s jedne strane, *vlastito ime* izvesnih književnih grupa iz razdoblja 1800—

—1850, s druge strane je danas naziv *opšteg pojma* koji obuhvata književnike i umetnike proizvoljno uzetog vremena. Nije to, uostalom, izuzetno stanje stvari, slično je i s drugim izrazima koje upotrebljavaju istoričari umetnosti i kulture, da spomenemo samo takve kao što su »klasični« i »barokni«.

B. *Odredba romantizma*. Romantizam, romantičnost, romantično delo bili su i još bivaju različito shvatani i određivani. Evo dvadeset i pet odredaba, izabranih između još većeg broja, uglavnom onih koje su davali pisci zvani romantičarima i koji su sami sebe tako nazivali.

1. Odredba naročito često sretana: romantična je umetnost potpuno ili pretežno predata *osećanju*, predosećanju, nagonu, oduševljenju, veri, dakle, iracionalnim funkcijama uma. Zanos i intuicija bili su za Mickjeviča »sakramentalni izrazi epohe«, epohe romantizma. Formula romantizma koju svaki Poljak zna napamet glasi:

*Osećanje i vera jače mi govore
No mudraca staklo i oko.*

U tome duhu Ignaci Hšanovski je romantizam određivao kao borbu osećanja protiv razuma. »Umetnost je osećanje«, kako je tvrdio Mise. »Poezija je kristalizovani entuzijazam«, kako je smatrao Alfred de Vinji. Nagon je u njoj važniji od računa. Kako piše Kazimjež Brođinjski (s. 15): »Za klasičnost treba imati usavršeniji ukus, za romantizam usavršenije osećanje.«

2. Odredba bliska prethodnoj: romantična umetnost oslanja se na *maštu*. Romantično je ubeđenje da su poezija i umetnost uglavnom, i čak isključivo, stvar mašte. Nju su romantičari obožavali iznad svega; verovali su, kako je govorio Benedetto Croce, u nadljudski dar mašte snabdevene čudesnim i protivrečnim osobinama. Hteli su da se koriste time što je mašta bogatija od stvarnosti. Kako je pisao Šatobrijan: »Mašta je bogata, obilna, čudesna, a egzistencija uboga, jalova, bespomoćna.« Stoga pisac i umetnik treba da puste uzde mašti, bolje nego da se drže realnih uzora. Ežen Delakroa, koji je smatran za romantičnog slikara, zapisao je u svome dnevniku da su »najlepša ona dela koja izražavaju čistu umetnikovu maštu«, a ne ona koja se uzdaju u model.

3. Romantizam je priznanje *poetičnosti* za najvišu vrednost književnosti i umetnosti. Estaš Dešan, saradnik Viktora Igoa,

pisao je 1824. godine: »Komplikovani spor između klasikâ i romantičarâ nije ništa drugo do večiti rat prozaičnih umova i pesničkih duša.«

4. U užem shvatanju romantizam je posebno pokoravanje umetnosti *nežnim* osećanjima. Brođinjski je pisao (s. 14): »Romantične lepote postoje isključivo za nežna srca.« Isti smisao ima i druga formula: »Romantična poezija jeste lirska poezija« (*La poésie lyrique est toute la poésie*), kako je pisao Teodor Žufroa, filozof iz doba romantizma.

5. Opštija odredba: Romantizam je ubeđenje o *duhovnoj* prirodi umetnosti. Problemi duha jesu njena tema, sadržina, pitanje. Opet po rečima Brođinjskoga (s. 28): »Za Homera je sve bilo telo, za naše romantičare sve je duh.«

6. Romantizam jeste davanje *prevage duha nad formom*; tako rezonuje Hegel. Zvuči slično, a ipak je drugačija od prethodne, samim tim što duh suprotstavlja formi, a ne telu. Tako shvaćeni romantizam jeste svesni *amorfizam*, u opoziciji prema klasičarima svojstvenoj težnji za formom i harmonijom. Vaclav Borovi je pisao: »Amorfizam je načelna odlika romantične teorije umetnosti [...]. On je težnja za bezobličnošću, tendenciozno zanemarivanje jedinstva, harmonije oblikâ.« U drugoj formuli: Romantizam je prevaga sadržine nad formom — *šta* je u njemu važnije nego *kako*. Pravilnost za njega nije vrlina.

7. Formulacija slična, ali jasnija: Pošto romantizam daje prevagu činiocima koji nisu formalni, moguće ga je takođe (koristeći formulu koju je upotrebio Karol Šimanovski u primeni na Betovena) odrediti ovako: Romantizam je prevaga *etičkih interesovanja* nad estetičkim. Ili i ovako: Estetika romantizma jeste estetika bez estetizma.

8. Romantizam je *pobuna protiv prihvaćenih formula*, on je ignorisanje, rušenje priznavanih pravila, načela, propisa, kanona, konvencija. U dvadesetim godinama XIX veka tu crtu je naročito podvlačio L. Vite u »Le Globe«, objavljujući »*la guerre aux règles*«. Pisao je: »Najšire i najopštije shvaćeno, romantizam je, kratko govoreći, protestantizam u književnosti i umetnosti.«

9. Radikalnije shvatanje: Romantizam je *pobuna protiv svih pravila*, zahteva oslobađanje od pravilâ uopšte, on je stvaralaštvo koje ne vodi računa o pravilima, stvaralaštvo slobodno od njih. »Stvaralačka sila nikad se ne dâ podvući pod opšte principe« (M. Mochnacki, *Pisma*, 1910, s. 252).

Slična odredba, a samo drugačija formula: Romantizam je liberalizam u književnosti i umetnosti. Takva je bila formula jednoga od istaknutih romantičara, Viktora Igoa.

10. Romantizam je »*pobuna psihe protiv društva* koje ju je rodilo« — verzija Stanislava Bžozovskog. Svoju misao on je ranije formulisao i metaforično: »Romantizam je pobuna cveta protiv svoga korenja.«

11. Romantizam je *individualizam* u književnosti i umetnosti. Svakom daje pravo da piše, slika, komponuje po svom nadahnuću i ukusu. Romantizam je potreba za *slobodom* i njen zahtev u svim oblastima života, pa i u poeziji i umetnosti.

12. Romantizam je *subjektivizam* u književnosti i umetnosti. »Romantičan znači subjektivan«, piše današnji francuski kritičar G. Pikon. A stari romantičari primili bi tu odredbu. Ona znači: Po romantizmu umetnik predstavlja svoje viđenje stvari bez pretenzija ka objektivnosti i opštosti onoga što je učinio. Takvo shvatanje romantizma dopušta mnogo formulâ — a dobronamerna formula veli da je on »eksplozija iznutra«, a nedobronamerna da je »demonstracija jastva« (*étalage du moi*),

13. Romantizam je sklonost ka *čudnome*. V. Pejter ju je odredio ovako: »*It is the addition of strangeness to beauty that constitutes the romantic character in art*« (Članak *Romantism* u »Macmillans Magazine«, vol. 35, 1876, s. 64 n.).

14. Dalja odredba uzima za osnov težnju ka beskonačnosti. »Romantizam vodi od predmeta do *beskonačnosti*«, kaže Brođinski (s. 28), koji je smatrao da se na tom osnovu može razlikovati romantičar od klasika. Pesnički izraz ovako shvaćenog romantizma dao je Viljem Blejk u lepoj pesmi: *Hold infinity in the palm of your hand*.

15. Slično: Romantizam je nastojanje da se preko pojave, preko površine stvari dopre do *dubine bića*. Ili — nastojanje da se poetskim naporom dopre do *duše sveta*. Ili — da se dopre do stvari skrivenih, *tajnih*. Tako shvaćen romantizam imao je dve konsekvencije: prvo, podsticao je poeziju da preuzme funkcije filozofije; drugo, terao ju je da se prihvata neobičnih sredstava, pošto pred takvim zadacima čula omanjuju isto kao i misao; treba se, dakle, prepustiti stanjima ekstaze, nadahnuća.

16. Romantizam je *simbolično* shvatanje umetnosti. Naime, boje, oblici, zvuci, reči kojima se služi umetnost bili su samo simboli onoga čemu su romantičari odista težili. Za romantičara kakav je bio Vilhelm Šlegel lepo je bilo »simbolično predstavljanje beskonačnosti«.

17. Druga koncepcija: Romantizam ne postavlja umetnosti *nikakve granice* ni u izboru sadržine, ni u izboru forme. Sve je dobra tema, kako čulni, tako i transcendentni svet, kako stvarnost, tako i san i maštanje, kako ono što je uzvišeno, tako i ono što je groteskno; a sve može biti mešano sa svime, slično kao što je izmešano u životu. Tako je Viktor Igo formulisao svoj romantični program u predgovoru za dramu *Kromvel*. Slično i Fridrih Šlegel: »*Fülle und Leben*«, punoća i život. Romantičar Kolridž je Šekspira hvalio zbog toga što povezuje »protivrečne stvari, onako kako su one povezane u prirodi« (*the heterogeneous is united in nature*). Slično gledište imaju i noviji istoričari, kad intencije romantičara vide u tome da svojom umetnošću obuhvate »*celokupno čovekovo nasleđe*« (*the whole inheritance of man*), po formuli lorda Ektona. Otuda je blizu do dalje odredbe:

18. Romantizam je priznanje *mногоstranosti*, raznorodnosti stvari i umetnosti. Formi ima u svetu mnogo, i uprkos klasičnoj tradiciji — nijedna nije gora od druge. Američki istoričar ideja, E. O. Lovdžoj (*Essays on the History of Ideas*, 1948) stav romantičara naziva diversitarijanizmom i suprotstavlja ga uniformitarijanizmu klasikâ. Tvrdi da su romantičari otkrili »vrednost mnogolikosti stvari« (*the intrinsic value of diversity*). Upravo u raznorodnosti videli su umetničko savršenstvo. U tome je imalo izvor razmnožavanje književnih i umetničkih formi kakvo su izvršili romantičari, kao i njihova sklonost ka pomešanim književnim i umetničkim formama.

19. Srodna odredba romantizma jeste *neprijateljska* nastojenost prema bilo kakvoj *standardizaciji* i *simplifikaciji*, uverenje o nemogućnosti, jalovosti, pogrešnosti uopštavanja, univerzalizacije. S tim se vezuje dalja, dosta neočekivana odredba romantizma:

20. Romantizam je *ugledanje na prirodu*. Ona je, naime, mnogostrana, nestandardizovana; samo sklonost prema njoj dopušta umetnosti da izbegne standardizaciju. Zato su se romantičari izjašnjavali za realizam, naturalnost, u tome su videli spas od konvencijâ, shema, izveštačenosti klasikâ. I danas kad predstavljaju njihovu delatnost neki kritičari, kao u poslednje vreme Dž. Berzen, stavljaju naglasak na realizam romantičara. Ipak, romantizam je imao sasvim drugu intenciju:

21. Za njega je stvarnost — nasuprot pravom biću bila bedna i nebitna. Umetnost nastaje iz toga što je se odričemo, kako tvrdi jedan od najavljiivača romantizma, V. H. Vakenroder. Ili iz njenog degradiranja, iz toga što joj se poricala prava realnost

(po formuli M. Šaslara, historičara estetike od pre sto godina: »Herabsetzung zum blossen Schein«) i što joj se negira vrednost. »Romantizam je nezadovoljstvo društvenom stvarnošću«, po formuli Julijuša Klajnera (*Studia z zakresu teorii literatury*, 1961, s. 97), to je konflikt čoveka sa svetom. Štaviše: Romantizam je *bekstvo od stvarnosti*, naročito od sadašnjosti (ibid., s. 102). Bekstvo u svet utopije i bajke (to je »*fairy-tale-element*« romantizma, kako to nazivaju Anglosaksonci). Bekstvo u oblast fikcije i *iluzija*. Po rečima Mickjevičevim:

*Nek nad mrtvim uzletim svetom
U rajsku oblast iluzije*

Ili bar bekstvo u *prošlost*, u davninu. Naročito srednjovekovnu, tako daleku od svega modernoga. Za romantičara je najlepše ono čega više nema. Eventualno — čega još nema.

22. Druga, manje krajnja odredba romantizma: Ne karakteriše ga sklonost ka realnosti, ni nesklonost k njoj, nego sklonost ka samoj izvesnoj vrsti realnosti, naime — živoj, *dinamičnoj i slikovitoj*. Nasuprot statičnoj, situacionoj umetnosti koju obožavaju klasici, romantizam je obožavanje razmaha, poleta, slikovitosti, neobičnosti, njihovo uzdizanje iznad onog što je mirno, uravnoteženo, regulisano, sređeno, obično. Otuda nije daleko i do ovakve odredbe:

23. Romantizam je stvaralaštvo koje teži ne ka harmoničnom lepom, nego ka *jakom delovanju*, moćnom udaru u ljude, njihovom potresanju. Važnije je da delo bude zanimljivo, podsticajno, potresno nego da bude lepo.

24. Druga, srodna formula romantizma: načelna kategorija umetnosti nije harmonija, već upravo *konflikt*. Tako je u umetnosti, jer je tako u ljudskoj duši, a nije drugačije ni u ljudskom društvu.

25. Od romantičkog pisca Š. Nodijea imamo još ovakvo — formulisano oko 1818. godine — osobeno shvatanje romantičarske literature: Dok su izvor nadahnuća ranih i klasičnih pesnika bila »savršenstva ljudske prirode«, izvor romantičarskih pesnika su naši nedostaci i bede (»*nos misères*«). Nisu mnogo drugačije mislili ni drugi romantičari; Mise je smatrao da odlika novog (romantičkog) doba i njegove umetnosti jeste prevaga *patnje*.

Takve su različite odredbe romantizma — različite, ali donekle srodne; s raznih strana zahvataju složenu pojavu. Uop-

šteno i negativno može se reći: romantizam je suprotnost klasicizma. *Romantično lepo* potpuno je različito od klasičnog lepog, onoga koje je ovde bilo nazvano lepim *stricto sensu*; različito je od lepoga proporcije, od harmoničnog sistema delova. U skladu s navedenim odredbama može se reći da romantično lepo jeste lepo jakog osećanja i zanosa, lepo mašte, lepo poetičnosti lirizma, duhovno lepo, amorfno lepo koje se ne dá podrediti formama ni pravilima, lepo neobičnosti, neograničenosti, dubine, tajanstvenosti, simbola, raznolikosti, lepo iluzije, daljine, slikovitosti, kao i lepo sile, konflikta, patnje, lepo jakog udara.

Ako se ne plašimo krajnje formule, može se reći da dok u klasicizmu najvažnija kategorija vrednosti jeste lepo, u romantizmu to nije lepo, nego veličina, dubina, uzvišenost, patetika, polet. Ali možda bi bolja bila drugačija formula: Ako je klasično lepo — lepo u *najužem* (formalnom) značenju, onda se romantično lepo smešta samo u *najširem* pojmu lepoga. Ako se iz prostrane oblasti lepoga isključi klasično lepo, ono što preostane, ako ne u celini a ono bar u većem delu — jeste romantično lepo.

Glava šesta

LEPO: SPOR OBJEKTIVIZMA I
SUBJEKTIVIZMA

*Est in omni rerum genere unum primum ac
rectum ad cuius tum normam, tum rationem caetera
dirigenda sunt*

J. C. Scaliger: *Poëtics*

*There is nothing, either good or bad, but thinking
it so*

W. Shakespeare: *Hamlet*

Spor između objektivističkog i subjektivističkog shvatanja estetike jeste davnija. U njemu je u pitanju to da li je estetička vrednost osobina stvari, ili je ona samo ljudska reakcija na stvari. Drugim rečima: da li je estetički sud — sud o predmetima, ili o tome šta subjekti o njima doživljavaju? Oštrije formulišući: kad izričemo sud da je neka stvar »lepa« ili »estetska«, da li joj pripisujemo osobinu koju poseduje, ili, pak, takvu kakvu ne poseduje, nego kakvu joj mi sami dajemo? Ili: da li postoje stvari lepe i ružne, ili takvih stvari uopšte nema, nijedna te osobine sama po sebi ne poseduje, sve su estetički neutralne, ni lepe, ni ružne, jer ih to samo mi kao takve uzimamo. Kad Platon tvrdi da »postoje stvari lepe, koje su to uvek i same po sebi« (*Philebus*, 51 B), on izražava objektivistički stav u estetici, a kada Dejvid Hjum piše (*Of the Standart of Taste*, 1757) da »lepo stvari postoji jedino u duhu onoga koji te stvari gleda«, on govori sa subjektivističkog stanovišta.

Ima u estetici još i drugih, sličnih sporova, a naročito ovaj: Ako je stvar lepa za jednoga, da li je ona lepa za sve, ili, pak, može da bude lepa za jedne, a ružna za druge? Tu predmet spora nije više subjektivizam, nego estetski relativizam. Kad Platon tvrdi da su stvari lepe »same po sebi«, on negira estetički subjektivizam, a kada tvrdi da su lepe »uvek«, on negira relativizam. A kad Hjum citiranoj rečenici dodaje da »svaki um percipira zasebno lepo«, onda on relativizam povezuje sa subjektivizmom. Povezivanje tih dvaju pogleda nije, ipak, neophodno: istorija estetike poznaje subjektivizam bez relativizma i relativizam bez subjektivizma.

Istorija spora subjektivizma i objektivizma često je zamišljena na taj način da su antički i srednjovekovni estetičari bili na stanovištu objektivizma, a da su ga moderni odbacili i prešli

na stanovište subjektivizma. Takva istorijska koncepcija ipak je pogrešna. Subjektivističko shvatanje lepoga pojavilo se, naime, još u ranoj antici i nije bilo tuđe srednjem veku, a objektivističko se, takođe, održalo dugo u novom veku; ako je za izvesno vreme ustupalo prvenstvo subjektivističkom, uvek se vraćalo. Ono što bi se statistički moglo najviše reći jeste da je u antičkoj i srednjovekovnoj estetici preovladavao objektivizam, a u novovremenskoj — subjektivizam. U nastavku našeg poglavlja biće dati detaljni podaci koji se tiču istorije spora.

I. Antika

Spor je, kako se čini, nastao tek u okviru filozofije; u pretilozofskih pisaca-pesnika nema još traga takvoga spora. Neuki ljudi su od prirode skloni mišljenju (ponekad sigurno, isto kao i danas) da — ako im se nešto dopada, to je zato što je lepo, a ne da je lepo zato što odgovara njihovom ukusu. Međutim, ova mogućnost ukazala se onima koji su počeli da filozofiraju. I počeo je spor, pošto je deo filozofa ipak ostao na pretilozofskom stanovištu. S tom razlikom samo što su objektivisti-nefilozofi svoje pogled primali kao očevidan, ne osećajući potrebe da za njega traže argumente, a filozofi-objektivisti su se trudili da svoje stanovište obrazlože, da ga podupru argumentima. I rani grčki mislioci iz V veka zauzeli su dva različita stanovišta: jedni su obrazlagali estetički objektivizam, drugi su ga podvrgavali kritici. Pitagorejci su ga obrazlagali, a sofisti — kritikovali.

Pitagorejsko obrazloženje objektivnosti lepoga bilo je ovakvo: Među objektivnim osobinama stvari postoji jedna koja proizvodi lepo, naime — proporcija. »Sklad i proporcija« — tvrdili su — »lepi su i korisni, a nesklad i nedostatak proporcije su ružni i nekorisni« (Stobaios, *Ecl.* IV I. 40 H, frg. D 4). Taj pogled se može razviti: Lepo počiva na harmoniji, harmonija na redu, red na proporciji, proporcija na meri, mera na broju. A red, proporcija i uporedivost delova jesu objektivne osobine stvari. Pod uticajem pitagorejaca i u skladu s njihovom teorijom Grci su lepo počeli nazivati »*symmetrijom*« ili srazmernošću. Proporcija — govorili su — čini objektivni osnov svakoga lepog; lepo postoji u stvarnom svetu, u kosmosu; čovek ga u njemu gleda i iz njega ga prenosi na sopstvene tvorevine.

Sofisti su, međutim, imali na lepo pogled subjektivistički i antropocentrički. Kosmos nema u sebi ni lepotu, ni ružnoću —

njih stvara samo čovek. Bila je to prirodna primena sofističkog pogleda na svet. »Čovek je mera svih stvari«, znači i lepoga. Dokazivali su relativnost lepog, ukazujući na to da se raznim ljudima dopadaju razne stvari, za razne ljude razne stvari su lepe. Lepo je, pisali su, kad se gizdavo oblače žene, a ružno je kada to čine muškarci. Blizak sofistima književnik Epiharm isticao je kako »pas smatra psa nečim najlepšim, i slično vo vola, magarac magarca, svinja svinju« (Laert. Diog. III 16, frg. B 5). Polazna tačka sofista bio je estetički relativizam, iz koga su izvlačili i svoj subjektivizam. Lepo nije ništa drugo do samo prijetnost za naše oči i uši.

Sofistima bliski retor Gorgija otišao je u estetičkom subjektivizmu najdalje. Zaključivao je (*Helen.* 8. frg. B 11) da onome što saznajemo u odnosu prema umetnosti (a naročito prema poeziji), u objektivnom, stvarnom svetu ništa ne odgovara. Dejstvo umetnosti oslanja se na iluziju, varku, omamu: ona deluje onim čega objektivno upravo *nema*. U toj teoriji, veoma ranoj, jer potiče još iz V v. pre n. e., sadržan je apsolutno krajnji estetički subjektivizam.

Posle pokušaja pitagorejaca da obrazlože estetički subjektivizam, i posle subjektivističke kritike estetičkog objektivizma koju su sproveli sofisti, ubrzo je u grčkoj filozofiji načinjen sledeći korak: naime, pojmovna diferencijacija koja je dopuštala zблиženje ovih dvaju krajnjih pogleda, kao i umerenije, pravednije rešenje spora. Učinio je to *Sokrat*. On je, naime, odelio dve vrste lepih stvari: one koje su lepe *same po sebi*, i one koje su lepe *samo za nekog*, naime za onoga koji se njima služi. Bilo je to prvo kompromisno rešenje: lepo je *delimično* objektivno, *delimično* subjektivno; postoji jedno lepo, kao i drugo lepo (*Xenophon, Commentarii*, III. 10. 10).

Ovo rešenje Sokrat je primio zahvaljujući tome što je pronašao novo shvatanje lepoga. Pitagorejci su polazili od postavke da lepo počiva na *proporciji*, a on je skrenuo pažnju na to da lepo počiva takođe i pre svega na *prikladnosti*, na svrhovitosti, na prilagođavanju nameni. Dok je lepo proporcije postojano, lepo svrhovitosti je relativno, jer razne stvari imaju razne namene, i stoga različito lepo (*Xenophon, Commentarii*, III. 8. 4). Štit je lep kada dobro brani, koplje kad može dobro da se baca, brzo i precizno; stoga se lepo koplja razlikuje od lepoga štita. Iako je zlato odnekud lepo, zlatan štit nije lep, jer ne pogoduje za namenu štita. Ono što je svrhovito Sokrat je nazivao lepim (*kalon*) ili odgovarajućim (*harmotton*); kasniji Grci upotrebljavali su

termin *prepon*, a Rimljani su to prevodili na *aptum* ili *decorum*. Kasnija antika ili je *decorum* *razlikovala* od lepoga, i tada je govorila da je svako lepo apsolutno, a samo je prikladnost relativna; ili je *prikladnost ubrajala* u lepo, i tada je tvrdila da je lepo dvojako, ili apsolutno, ili relativno. Ta su pitanja ipak bolje objašnjena tek pred početak srednjeg veka.

Na dalji razvitak shvatanja lepog, na to da je shvatano kao objektivna osobina stvari, ništa nije uticalo u tolikoj meri kao činjenica da se *Platon* priključio pitagorejcima. Njegov autoritet je ne samo na vekove, nego i na milenijume dao prevagu subjektivizmu u estetici. Njegovo stanovište bilo je krajnje pitagorejsko: Postoji objektivno lepo, i ono počiva na proporciji. Pisao je (*Soph.* 228 A; *Phileb.* 51 C): »Očuvanje proporcije uvek je lepo«, »Ništa lepo nije bez mere«, »Ima lepih stvari koje su to uvek, i same po sebi, i upravo one daju naročita i svojevrсна uživanja.« *Platon* se u svojim izvodima ograđivao: »Ne govorim o onome što se nekome dopada, nego o onome što je lepo«, znači nije poricao da su o lepim stvarima izricani takođe subjektivni i relativni sudovi; posredi je samo to da sudovi *moгу* imati i treba da imaju objektivni osnov. A imaju ga kada se ne oslanjaju na utiske i osećanja, nego na razum.

Platonov uticaj bio je tim veći što se drugi isto tako uticajni mislilac Grčke — *Aristotel* — nerado i malo izjašnjavao o problemu objektivnosti ili subjektivnosti lepoga. On u tom pitanju kao da je zauzimao nekakav neutralan stav. Njegova neutralnost radila je u korist vladajućeg mišljenja, što znači u korist objektivizma.

Stoici, pak, tvorci druge jake struje antičke filozofije, bili su u estetici odlučno objektivisti. Prihvatili su da lepo počiva na proporciji i da je isto tako objektivna odlika kao zdravlje, koje, takođe, počiva na proporciji (*Galen, De placitis Hipp. et Plat.* V. 2 (158) i V. 3 (161)). To uverenje primenjivali su kako na duhovno tako i na telesno lepo. Lepo u užem značenju — lepo telesno, vizuelno — određivali su kao dobru proporciju i raspored članova u povezanosti s prijetnošću boje (*cum coloris quadam suavitate*). Bili su načisto s tim da se sud o lepom oslanja na čula, na neposredni utisak, i da je stoga iracionalan, ali nisu mislili da je samim tim lepo postajalo nešto subjektivno: jer čula — kako je zaključivao stoik *Diogen Vavilonjanin* — mogu biti vežbana i vaspitavana; subjektivna su osećanja koja prate utiske, ali ne sami utisci: oni, kada su »vaspitani«, stiču objektivnost i čine osnov objektivnog znanja o lepom (*Philodemos, De musica*, 11).

Na taj način četiri velike grčke filozofske škole — pitagorejska, platoniska, aristotelovska i stoička — doprinele su utemeljenju objektivizma u estetici. Ali u vreme helenizma postojale su i dve druge škole koje su se borile protiv objektivizma: epikurejci blaže, skeptici odlučnije. *Epikurejci* su se malo bavili teorijom lepoga; naprosto su preuzeli definiciju sofistâ da je lepo ono što je »prijatno za oči i uši«, i samim tim su presudili da je subjektivno. Tek kasniji predstavnik škole, Filodem, življe se zanimao za teoriju umetnosti; dokazivao je da u poeziji i čak u muzici ništa nije lepo po prirodi, celo njihovo lepo je subjektivno. Ipak je sudio da otuda ne proizlazi kako bi ljudi nemogući opšti sudovi o umetnosti i lepom. Svako ispoveda svoj subjektivni sud o njima, ali nije istina da u toj oblasti svako tobože ima drugi sud: Filodem je, dakle, ispovedao u estetici subjektivizam bez relativizma (*De poëm.* V 53). *Skeptici* su sve sudove o lepom smatrali subjektivnima; čak i u muzici, koja je u antici bila naročiti domen objektivizma. Tvrdili su da su melodije lepe i ružne zahvaljujući našim predstavama. Veći naglasak nego na subjektivnost stavljali su na to da su to lični sudovi, da nema osnovâ za njihovo uopštavanje, za građenje bilo kakvog opšteg znanja o lepom.

Epikurejci i skeptici predstavljali su opoziciju manjinu, dok je većina antičkih filozofâ bila uverena u objektivnost lepoga. Uverenje većine filozofa, pak, prihvatila je i široka većina, te i specijalisti: muzičari, pesnici, umetnici. U teoriji *muzike* pitagorejska teza da lepo zavisi od harmonije, a harmonija od proporcije i broja, nije bila osporavana. Ipak, teoretičari su bili svesni da se u odnosu ljudi prema muzici ispoljavaju takođe subjektivni momenti. Pseudo-Aristotelova *Problemata* (960 b 29) govorila su kako su neke melodije za nas prijatne »jer smo na njih navikli«, i ritam je prijatan jer »na stalan način nas podstiče«. Bez obzira na to ipak ovaj traktat se u krajnosti držao stanovišta da je »proporcija nešto *po prirodi* prijatno«, da ritam pričinjava prijatnost jer je oslonjen na brojeve i proporcije.

Poezija je bila shvatana analogno. U kasnijoj antici normalna pretpostavka je bila da ona podleže opštim pravilima koje pesnik ne stvara, nego se njima prilagođava. Pseudo-Longin je (*De sublim.* VII 4) utvrđivao da »pored razlika u običajima, naklonostima, godinama, svi o istome imaju isto mišljenje.« Čak je i Filodem sudio slično (*De poëm.* V). Na subjektivne činioce dopadanja malo se obraćala pažnja. Samo su skeptici tvrdili da »govor sam po sebi nije ni lep ni ružan« (Sextus Empiricus, *Adv. mathem.* II 56).

Kontroverzija subjektivizma i objektivizma oštrije je istupila u teoriji *likovnih umetnosti*: Da li se vizuelno lepo nalazi u gledanim stvarima, ili u umu onoga koji gleda? Da li um lepo stvara, ili ga samo otkriva? Vladajuće je ipak bilo ovo poslednje ubedenje. Saglasno sa dvojakim shvatanjem lepoga tu se stvorila dvojakâ terminologija: lepo *objektivno*, koje je postojalo u stvarima, počev od pitagorejskog vremena imalo je naziv *symmetria*; po Vitruvijevoj formulaciji simetrija je bila »harmonijska saglasnost koja je proizlazila iz članova dela«. Međutim, za lepo uslovljeno subjektivno, koje je počivalo ne na tome što stvar ima harmonijski sistem, nego što daje *utisak* harmoničnosti, iskovan je termin *eurythmia*.

Antički ljudi trudili su se da umetnost oslanjaju na objektivnu simetriju, to znači na postojanu proporciju koja leži u samoj prirodi stvari, pa ipak dosta rano su postali svesni toga da vid ima svoje osobine, da zadovoljstvo ne zavisi samo od objektivno savršenih proporcija nego i od toga da li proporcije odgovaraju osobinama vida. I smatrali su da umetnici — kako arhitekta, tako i vajar ili slikar — iako u načelu operišu simetrijom, moraju da je primenjuju u skladu s čovekom i njegovim očima. Istorija pokazuje da je umetnost Grkâ postepeno prelazila od simetrije ka euritmiji. Već klasične građevine V veka otkrivaju odstupanja od prave linije i prostih brojnih proporcija. Načelo simetrije imalo je oslonac u platonskim i pitagorejskim filozofima, ali načelo euritmije imalo ga je u atinskim filozofima-humanistima, Sokratu i sofistima.

Vitruvije, koji je pisao znatno kasnije, ali se pozivao na klasičnu umetnost, naređivao je arhitektima da se drže matematičkih kanona, no ipak im je istovremeno preporučivao neka odstupanja od njih, ublažavanja (*temperatura*), dozvoljavao im da simetriji nešto dodaju (*adiectioes*) ili oduzimaju (*detractioes*). »Ok« — pisao je (*De archit.* III. 3. 13) — »traži prijatan prizor: ako ga zadovoljimo primenom pravih proporcijâ i dodatnim izravnanjem modulâ, dodajući gde što nedostaje, ostavićemo gledaocima predeo neprijatan i lišen draži«. Dakle, preporučivao je, doduše, objektivno lepe proporcije, ali i njihovo subjektivno uslovljeno »dodatno izravnanje«. Ovo poslednje izgledalo je ipak potrebno naročito u nekim slučajevima kada je, na primer, građevina, kip ili slika trebalo da budu gledani izdaleka. Da bi gledalac imao *utisak* simetrije, treba da zgrada ili kip ne budu potpuno simetrični. Takvo stanovište sjedinjavalo je estetički objektivizam i estetički subjektivizam, prihvatilo se objektivno lepo, ali se

naređivalo da se od njega čine odstupanja u ime subjektivnih uslova percepcije lepoga. Podupirali su ga grčki naučnici i filozofi kao Demokrit i Prokle, naučnici matematičari i mehaničari, kao što su Heron, Gemin ili Filon. To stanovište izražavano je pre svega u arhitekturi, ali i u drugim umetnostima: vajari su ustanovili kanon kipova, ali su od njega odstupali, na primer, ako su kipovi postavljeni visoko, a slikari su prešli na impresionizam i deformaciju kad su počeli da slikaju pozorišni dekor, koji je morao biti prilagođen gledanju izdaleka.

Uopšte uzev, i pored načelnih sklonosti Grka prema objektivnom interpretiranju pojavâ, estetički problem — lepo objektivno ili subjektivno? — u antici je dosta rano tretiran na kompromisan način, i to kako u teoriji, tako i u umetničkoj praksi. I zapravo je otada malo uznemiravao antičke ljude. Više su se bavili bliskim, ali drugačijim problemom: Lepo je jedno za sve, ili je za svakoga drugačije?

Kao što je napred već bilo reči, Grci su imali još i drugi srodan pojam. Naime, *decorum*, odnosno sve ono što je prilagodljivo, prâvo, svrhovito. Njegov odnos prema lepom nije bio potpuno jasan: da li je predstavljalo varijantu, ili samo analogiju lepoga? Ako je bilo lepo, onda je to bilo lepo druge vrste nego simetrija: o njoj je odlučivao raspored delova, a o *decorum* — prilagođavanje delova celini. Simetrija je bila jedna, a *decorum* različito; u simetriji je lepo bilo opšte, ovde individualno. I Zevsovi i Atinini hramovi morali su se držati simetrije, pa ipak je svaki, služeći drugome bogu, morao da ima drugi oblik. *Decorum* je bilo u prvom planu u poetici i retorici, a u nešto daljem planu u likovnim umetnostima, koje su se više upravljale prema simetriji. Simetrija je za antičke ljude bila oblast objektivnoga i opšteg lepog, dok je *decorum* bilo u najbolju ruku oblast ljudskoga, individualnoga, relativnoga lepog. Ipak, stvarala se evolucija u korist *decorum* (slično kao evolucija u korist euritmije). Klasična grčka umetnost razvijala se pod geslom simetrije, a helenistička je već stavljala veći naglasak na *decorum*. Upravo su stoici, ako među njih ubrojimo Cicerona, najviše izmodelovali pojam *decorum*. Relativizovali su ga do predmeta: svaki predmet — bilo da je u pitanju čovek ili umetničko delo — ima svoje *decorum*. Međutim, najčešće ga nisu relativizovali u odnosu prema vremenu, mestu ili subjektu, koji se predmetom koristi i predmet ocenjuje. Naprotiv, u kasnijoj antici bilo je retorâ, kao što je bio Kvintilijan, koji su relativistički zaključivali da se *decorum* takođe menja *pro persona, tempore, loco, causa*, ali je antičkoj likovnosti ili muzici takav relativizam do kraja

ostao tuđ. Mora li relativizacija *decorum* povući za sobom takođe relativizaciju lepoga, i kakav je uopšte odnos lepoga prema *decorum*? — Odgovor na ta pitanja ostao je u antici neodređen. Izrazitiji odgovor dao je tek srednji vek.

II. Srednji vek

Srednjovekovni mislioci zadržali su u estetici pogled antičkih ljudi: naime, onaj objektivistički pogled koji su našli kod platonistâ. Štaviše, pogled koji je u antici preovladavao, sada je postao maltene jedini, bez opozicije kakvu su nekad predstavljali sofistâ ili skeptici. Međutim, ovaj jedan pogled upio je motive opozicije. U takvom, donekle kompromisnom vidu održao se vekovima: lepo je odlika predmetâ, ali ga ljudski subjekti zahvataju po svome, saglasno sa svojim individualnim i društvenim uslovima, svojim dopadanjima i navikama. To znači, srednjovekovni pogled na lepo bio je u principu objektivistički, ali sa ogradama, ograničenjima za račun subjektivnosti: *cognoscitur ad modum cognoscentis*.

Stvar dostojna pažnje: koliko god da su se antički ljudi kolebali između objektivističkog i subjektivističkog shvatanja lepoga, jedni su se priklanjali jednom, drugi drugom, ipak ni u jednom od poznatih nam antičkih tekstova ovo pitanje nije jasno postavljeno. Ono se, međutim, javlja *explicite* kod srednjovekovnih mislilaca. Augustin je pisao (*De vera rel.* XXXII 59): »Upitaću pre svega da li je nešto lepo zato što se dopada, ili se, pak, dopada zato što je lepo?« (*Et prius quaeram utrum ideo pulchra sint, quia delectant, an ideo delectent, quia pulchra sunt. Hic mihi sine dubitatione respondebitur, ideo delectare, qui pulchra sunt*). Na tako jasno postavljeno pitanje, dao je isto tako jasan odgovor: »Bez sumnje ću dobiti odgovor da se dopada zato što je lepo.« Gotovo doslovno ovu će alternativu ponoviti posle osam vekova Toma Akvinski (*In De div. nom.* 398): »Nije nešto lepo zato što ga mi volimo, nego ga mi volimo zato što je lepo i dobro« (*Non enim ideo aliquid est pulchrum et bonum quia nos illud amamus, sed quia est pulchrum et bonum, ideo amatur a nobis*). To je bilo novo: objektivizam proglašavan s punom sveću i naglaskom. U antici su, pak, svoje stanovište podvlačili samo estetički subjektivisti, dok su objektivisti o svom objektivizmu govorili malo, ili uopšte nisu govorili, kao da je on bio nešto prirodno.

Saglasno sa svojim metodom srednji vek je u problem objektivnosti lepoga uneo pojmovne diferencijacije, koje su mu dopuštale da ga tretira umerenije, pomirljivije¹. Najvažnije su bile dve, obe inicirane ranije, mnogo vekova pre perioda sholastike, još u IV veku n. e. Jednu je uneo Augustin, drugu Vasilije Veliki.

U stvari, tek je Augustin uporedio i suprotstavio dva pojma, upotrebljavana još u antici, ali koja ih je, u stvari, ostavila ne uporedivši ih kao protivrečan par koji se uzajamno dopunjava: *pulchrum* i *aptum*. Augustinov mladalački rad u kome je ovo sprovedeno nestao je, ali smisao diferencijacije je jasan. Među stvarima koje se dopadaju, jedne su »lepe«, a druge su »odgovarajuće«; *lepe* stvari *lepe* su »same po sebi«, a *odgovarajuće* su uvek u odnosu *prema nečemu i za nekog*.

Tu diferencijaciju zadržao je Isidor iz Sevilje i tvrdio da *differunt sicut absolutum et relativum*. U drugačijoj verziji predstavio ju je u XII veku Gilbert de la Pore iz škole u Sartru — on je govorio (*In Boëth. De Hebdomad. IX. 206*) da postoji dvojako lepo (kao i dvojako dobro uopšte), jedno *secundum se*, drugo *secundum usum*, jedno iskazivano *absolute*, drugo *comparative*. Tu diferencijaciju nastavljao je Albert Veliki (*Opusculum de pulchro et bono*) i njegov učenik Ulrich iz Strazbura (*De pulchro, 80*): »*Decor est communis ad pulchrum et aptum. Et haec duo different secundum Isidorum sicut absolutum et relativum.*« Oni su *pulchrum* i *aptum* razlikovali kao lepo apsolutno i relativno. Hrišćanski pisci od Augustina do Alberta i Ulriha razlikovali su *aptum* od lepog: time su smanjivali obim lepoga, ali su zato — spasavali njegovu objektivnost.

Dok je Augustin razvio i iskoristio starogrčke pojmove, Vasilije iz Cezareje (*Homilia in Hexaëm, II. 7*) — u tome istom IV veku — uveo je sopstvene pojmove. Istupio je sa smelom mišlju da lepo nije kvalitet, nego — *odnos*, naime, odnos *predmeta* koji se dopada prema *subjektu* kojem se dopada. Preuzevši od ranijih Grka tezu da je lepo harmonijski odnos delova, Vasilije je morao da je brani od Plotinova prigovora da su lepi i prosti predmeti, kao svetlost, u kojoj nema odnosa delova, jer uopšte nema delova; branio ju je zaključujući da lepo tih predmeta počiva takođe na odnosu, naime — prema percipirajućem subjektu. Bilo je to značajno jer je umesto kao kvalitet — lepo shvaćeno kao odnos: i još značajnije zato što je shvaćeno kao odnos predmeta prema subjektu. Takvo shvatanje lepog može se nazvati relacionizmom.

¹ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, II, 1960, s. 62.

Nije to bio relativizam ni subjektivizam: bilo je to srednje, kompromisno rešenje.

Sholastičari su išli sličnim putem, naročito Vilhelm iz Overnje početkom XIII veka. Pisao je on (*De bono et malo, 206*) da postoje stvari koje su u samoj svojoj suštini lepe. Ali to tako veoma objektivno zvučeće tvrđenje nije za Vilhelma značilo ništa drugo do to da su lepe stvari po svojoj suštini kadre da nam se *dopadaju* (*natum placere*). Izjašnjavao se za objektivno ili prirodno lepo, ali lepo je za njega bilo samo *prirodna sposobnost dopadanja*, svojstvena izvesnim stvarima.

Toma Akvinski služio se pojmom lepoga sličnim Vasilijevom i Vilhelmovom pojmu. Definisao je lepe stvari kao one koje se »dopadaju kada ih gledamo« (*Summa theol. I q. 5a. 4 ad 1: »Pulchra enim dicuntur quae visa placent.*« Por. *ibid.*, I-a II-ac q. 27 a. 1 ad 3). Ta definicija govorila je da je lepo osobina kakvu *poseduju* neki predmeti, ali — *poseduju je u odnosu prema subjektu*; lepo je odnos predmeta prema subjektu: nema ga bez predmeta koji može da se dopada, ali nema ga ni bez subjekta kome se dopada. Ta relacionistička koncepcija, tuđa antici, a koja se više puta vraća u delima hrišćanskih mislilaca, nije bila čisti subjektivizam ni čisti objektivizam.

Srednji vek proizveo je takođe estetički relativizam. Moguće ga je naći u jednog od onih mislilaca XIII veka koji su bili pod uticajem Arabljana, naime, u Vitelona. U svojim estetičkim izvodima on je bio nastavljac Alhazena. Obojica su se zanimali za lepo uglavnom sa psihološke tačke gledišta: kako čovek reaguje na lepo? Tretirali su ga, ipak, kao osobinu stvari ne manje objektivnu no što su oblik i veličina. Sve što god znamo, znamo iz iskustva, a iskustvo nam pokazuje stvari lepe i ružne. Alhazen nije pitao da li je ljudsko iskustvo tu jednodušno. Međutim, Vitelon, idući dalje od svog učitelja, postavlja to pitanje. I morao je na njega da odgovori negativno. Druge boje — pisao je (*Optica, IV, 148*) — dopadaju se Mavrima, a druge Skandinavcima. To zavisi naročito od navike, koja vaspitava čoveku narav, a »kakvu ko ima narav (*proprius mos*), takvu ima i ocenu lepoga.« (*In plurimis tamen istorum consuetudo facit pulchritudinem [...]. Sicut unicuique suos proprius mos, sic et propria aestimatio pulchritudinis accidit unicuique.*) Vitelon je došao do relativizma, ali ne do subjektivizma; razni ljudi različito sude o lepom, ali to potiče ne toliko od subjektivnosti lepoga, koliko otuda što jedni sude tačno, a drugi pogrešno.

Još je manje subjektivist u pitanjima lepoga bio Duns Skot. »Lepo« — pisao je (*Opus Oxoniense*, I q. 17 a. 3 n 13) — »nije apsolutni kvalitet tela, nego skup svih osobina koje takvom telu pripadaju, to znači veličine, oblika i boje, kao i skup svih odnosâ tih osobina prema telu i jednih prema drugima.« (*Pulchritudo non est aliqua qualitas absoluta in corpore pulchro, sed est aggregatio omnium convenientium tali corpori, puta magnitudinis, figurae et coloris et aggregatio omnium respectuum qui sunt istorum ad corpus et ad se invicem.*) Ta definicija govori da lepo stvari zavisi od svih osobina i odnosâ sadržanih u toj stvari. Ona je bliska antičkoj koncepciji da je lepo *sistem*, ali je znatno proširuje, jer je za antičku koncepciju lepo ležalo u odnosu materijalnih delova, a ovde i u odnosu *osobina*. Međutim, ne obuhvata odnos stvari prema subjektu, odnos koji je od Vasilija do Tome bio smatran suštinskim činiocem lepoga. Duns Skot, znači, nije u estetici bio na stanovištu relacionizma, a tim manje nije bio na stanovištu subjektivizma. Njegov, a uskoro i Okamov kriticizam objavljuvao se u estetici ne u borbi sa objektivizmom, nego u borbi s hipostazama, s tretiranjem formi i lepoga kao supstanci, dok su oni samo osobine, odnosi, rasporedi.

III. Renesansa

Pogrešno bi bilo tvrditi da je s renesansom odmah počela promena u pogledima, da je moderni subjektivizam potisnuo stari objektivizam. Izvori govore nešto drugo. Svakako, renesansa je počela od subjektivističkog pogleda na lepo, naime, kod Petrarke. On je tvrdio (*De remediis utrisque fortunae*, I. 2) da kad govorimo o nekoj stvari kako je »savršenija«, onda se naša izjava tiče same stvari, sud je objektivn; no kada stvar ocenjujemo estetički, govoreći, na primer, da je »ljupkija« (*gratior*), onda se naša izjava tiče samo reakcije subjekta na tu stvar: ne govori se o njoj samoj, nego o tome šta o njoj sude gledaoci (*non rem ipsam, sed spectantium iuditia respicit*).

Ta misao ranorenesansnog pisca bila je ipak izrečena samo prigodno, nije je razvijao, i drugi je nisu zapazili. I u istorijskom momentu koji se smatra početkom novoga doba uopšte se ne pojavljuju veće promene u pogledima na objektivnost lepoga. U poslednjoj fazi srednjega veka motivi subjektivistički i relativistički ili bar relacionistički bili su već dosta jaki. A upravo te pravce renesansa nije prihvatila. Živela je u uverenju nasleđenom

od antike da je lepo objektivno, da podleže nepromenljivim zakonima, da je umetnikov zadatak da to lepo i te zakone iznađe. U pogledu toga postoje jasne izjave, naročito vodećeg teoretičara umetnosti, kakav je bio Leon Batista Alberti, i vodećeg filozofa renesanse, kakav je bio Marsilio Fičino, iz firentinske Platonske akademije. *Alberti* se divio antičkim umetnicima i naučnicima što su se »trudili, koliko to samo može ljudsko umenje, da otkriju zakone kojih se *priroda* držala tvoreći svoja dela«. I sâm se trudio da to čini. »Po meni« — pisao je (*De statua*, 173) — u svakoj umetnosti i nauci postoje izvesni *principi, vrednosti i pravila (naturae principia quaedam et propectiones et secutiones)*; ko ih je pažljivo zapazio i iskoristio, taj će najbolje dosegnuti svoje namere.«

Lepo je definisao kao harmoniju, saglasnost i sklad delova (*consensus et conspiratio partium*) (*De re aedificatoria*, IX. 5 i VI. 2). Harmonija (*consinnitas*) nije čovekovo delo, već »apsolutni i najviši zakon prirode.« Umetnik može u najboljem slučaju dodati ukras (*ornamentum*), ali pravo lepo je u *prirodi* stvari, ono im je *urođeno (innatum)*, kako je pisao Alberti, iskazujući misli primljene ne samo od antičkih mislilaca nego tim više od sholastičara. Saglasno s tim smatrao je da radom pravoga umetnika ne upravlja sloboda, nego nužnost (*qualche necessità*) (ibid. VI. 5).

Na drugom mestu pisao je: »Ima takvih koji govore da način na koji sudimo o lepom građevine jeste promenljiv i da se forma građevine menja zajedno sa dopadanjem i prijatnošću svakoga, neograničena nikakvim pravilima umetnosti. To je obična greška *ignorata* koji o onom što ne vide govore da ne postoji« (ibid. VI. 2). Teško je govoriti odlučnije zalažući se za objektivna pravila lepoga i umetnosti: subjektivizam i relativizam u stvarima umetnosti za Albertija su bili oznaka ignorancije.

Nije drugačije mislio ni *Fičino*, iako je imao drugu polaznu tačku i drugu tačku oslonca — Alberti je bio umetnik i učeni istraživač, a *Fičino* platonski filozof. *Fičino* je određivao lepo kao onu silu koja um ili čula *priziva i opčinjava*. (*Opera*, 1641, s. 297 in: *Comm. in Conv.*): »Sama draž vrline, oblika ili glasa koji duše preko pogleda ili sluha k sebi priziva i opčinjava, najispravnije se naziva lepim« (*Haec ipsa seu virtutis seu figurae sive vocum gratia*).

Istovremeno je bio uveren da nam je ideja lepoga *urođena*: »Lepo se dopada i nailazi na priznanje, kad odgovara ideji lepoga koja nam je urođena (*ideae pulchritudinis nobis ingentae*), i kad se potpuno s njom slaže« (ibid., s. 1574 in: *Comm. in Plotinum*,

I. 6). Otuda je za njega proizlazilo da u oblasti lepoga ne može biti relativnosti.

Slična mišljenja iznosili su i drugi manji i manje uticajni renesansni pisci. Pomponijus Gaurikus, autor traktata o vajarstvu iz 1505. godine, pozivao je na kontempliranje i obožavanje u umetnosti mere i simetrije (*De sculptura*, 130): »*Mensuram igitur, hoc enim nomine symmetriam intelligamus [...] et contemplari et amare debemus.*« Izražavao je, dakle, isto što i Alberti i Fičino, uveren u objektivnu meru i pravilo koji vladaju lepim. Pri tom je upotrebljavao izraz *symmetria*, taj načelni antički termin, korišćen za označavanje objektivnog principa lepoga. Danijele Barbaro, izdavač Vitruvijevih knjiga o arhitekturi, pisao je u predgovoru uz njih (*I dieci libri dell' architettura di M. Vitruvio*, 1556, s. 57): »Božanska je moć brojeva (*divina è la forza dei numeri*) [...]. U strukturi kosmosa i mikrokosmosa nema ničega dostojnijeg od osobina težine, broja i mere, od kojih [...] su sve stvari božanske i ljudske nastale, narasle i došle do savršenstva.«

Nije drugačije bilo ni u *poetici*. Đulio Cezare Skaliger pisao je godine 1561 (*Poeticæ libri septem*, III. 11), da u njoj postoji ne samo objektivna norma nego jedna *jedina* norma kojom se treba rukovoditi (*Est in omni rerum genere unum primum ac rectum ac cuius tum normam, tum rationem caetera dirigenda sunt*).

Objektivna estetička ubeđenja renesanse izišla su takođe van sfere filozofije i nauke. Izrazio ih je Baldasare Kastiljone u svom vodiču za dvorane (*Il libro del Cortigiano*, IV. 59), kad je govorio o »svetom« lepome. A. Firencuola je u knjizi *O lepoti ženâ* (*Discorsi delle bellezze delle donne*, I, ed. Bianchi, 1884, VI. s. 51) lepo definisao kao »*una ordinata concordia e quasi un'armonia occultamente risultante della compositione, unione e commissione di più membri diversi*«. Ni tu, takođe, nije bilo govora o subjektivnosti i relativnosti dopadanja.

Zar nije bilo u renesansi drugih, manje objektivističkih pogleda? Možda bi neko hteo spomenuti Nikolu iz Kuze, jer je on pisao da oblici ne postoje u materiji, nego u »umetnikovom duhu« (*De ludo globi* in: *Opera omnia*, Basileae 1565, s. 219: »*Globus visibilis est invisibilis globi qui in mente artificis fuit imago*«). Bilo bi, ipak, veoma pogrešno tumačiti te reči u subjektivističkom smislu: »Forme u umetnikovom duhu« nisu za njega bile forme lične, nego opšte, nakalemljene od strane prirode. »Postoje, naime, forme koje su forma što daje bivstvovanje svakoj lepoj formi« (*De visione Dei*, VI, *ibid.*, s. 185): »*Tua facies, Domine,*

habet pulchritudinem et hoc habere est esse. Est igitur ipsa pulchritudo absoluta, quae est forma dans esse omni formae pulchrae«).

Pre bismo se mogli pozvati na Antonija Filaretea i njegovog traktat o arhitekturi, iz godina 1457—1464, jedan od najranijih što su napisani u novom dobu. Smatrajući da su polukružni lukovi *savršeniji* od oštih, objašnjavao je to time što su *lakši za gledanje*, što pogled lako klizi preko njih (*senza alcuna obstacultà*), nasuprot gotskim šiljatim lukovima; a »nije lepo ništa što otežava viđenje« (*Traktat über die Baukunst* in: *Quellenschriften* N. P. III, 1890, s. 273, Oettingen). Taj zaključak se stvarno može interpretirati subjektivistički: da je lepo predelâ zavisno od očiju onih što gledaju, od njihove strukture i potrebâ, od lakoće kojom mogu predeo da gledaju. Ipak, začuđujuće je što u celom traktatu osim toga izvoda nema ničega što bi govorilo u korist takve interpretacije. Filarete nije imao filozofskih interesovanja, tako opšta pitanja on nije postavljao; mogla je to biti otrgnuta opservacija, o čijim konsekvencijama on nije mislio; u svakom slučaju, nije se na opštiji način izjasnio u korist subjektivne interpretacije lepoga.

Da bi se u estetici renesanse našla takva interpretacija, trebalo je čekati čak na Djordana Bruna, znači do samoga kraja razdoblja, do poslednjih godina XVI veka. Bruno nije spadao u ljude renesanse koji su bili obuzeti isključivo lepim i umetnošću; bavio se njima više uzgred, pokušavajući da u njima primeni opštije filozofske poglede. Ali bar jedna njegova rasprava, neizdata za života, *De vinculis in genere* (*Opere*, 1879—1891, III. 645) — o »okovima«, to znači o čovekovim zavisnostima — subjektivistički tretira probleme lepoga². Glavni njen motiv jeste pluralizam, mnogostranost lepoga: »*Pulchritudo multiplex est.*« Ali takođe *neodredenost* i *neopisivost* lepoga: »*indefinita et incircumscribibilis est ratio pulchritudinis.*« Dalje *relativnost* lepoga: »*Sicut diversae species ita et diversa individua a diversis vincuntur; alia enim simetria est vincendum Socratem, alia ad Platonem, alia ad multitudinem, alia ad paucos.*« »Nema ničega takvog što bi svima moglo da se dopada.« I najzad: »*Nihil absolute pulchrum, sed ad aliquid pulchrum.*« To je pre formula relativistička, iako sa intencijom približenom subjektivizmu.

Bruno sigurno nije bio jedini koji je tako mislio o lepom. Godinu dana posle njegove smrti, a u prvoj godini XVII veka, Šekspir je pisao u *Hamletu*: »Ništa nije dobro ni zlo, nego samo

² Por. A. Nowicki, *Problematyka estetyczna w dziełach G. Bruno*, u: »Estetyka«, III, 1962.

misao čini da stvari budu dobre i zle.« Pisao je o stvarima dobrim i zlim, ali nesumnjivo je u dobre ubrajao lepe, a u zle ružne. Ipak Šekspir — kao i Bruno — nije izražavao poglede tipične za renesansu.

Ono što je napred rečeno, može se uopštiti: Oni koji su u prvim stolicima nove ere pisali o lepom nisu osporavali njegovu objektivnost, nego su radije pretpostavljali njeno postojanje. Činili su to isto kao i antički ljudi, ne pribegavajući posrednim rešenjima poput relacionizma, rasprostranjenog još u srednjem veku. Estetički objektivizam prihvatili su zajedno s njegovim stvarnim ili tobožnjim konsekvencijama: jer većinom su tvrdili ne samo da je lepo osobina stvari (nasuprot subjektivizmu) nego i da ono ima samo jedan savršen oblik (nasuprot pluralizmu), da je jedno za sve (nasuprot relativizmu), da je uhvatljivo za um (nasuprot iracionalizmu), da je u umetnosti lepo isto kao u prirodi, da je moguće i da umetnost treba normirati pravilima.

IV. Barok

Filozofi su se u XVII veku malo bavili estetikom; njome su se više bavili umetnici i kritičari. Ovi su, pak, ostali verni tradiciji koja nije bila subjektivistička; upravo iz nje uzimali su veru u opšta pravila, kanone, objektivno najbolje proporcije. Na tu veru oslanjale su se akademije, osnivane u XVII veku. U njima objektivna estetika antike i renesanse ne samo što se održala nego je došla do najdalje krajnosti. Uverenje u opšte objektivna pravila, u početku najjače u arhitekturi i vajarstvu, prenelo se takođe na slikarstvo i poeziju.

U svim tim umetnostima — kao što je godine 1667. u Parizu, na sednici Akademije, govorio vodeći tadašnji kritičar, A. Felibjen — »nađena su sigurna nepogrešiva pravila kako treba dolaziti do savršenstva« (*Conférences de l'Académie* 1667, 1668, *Préface*). U to isto vreme pisao je R. Rapen (*Reflexions sur la Poétique*, 1675, § XII, s. 18) da »talenat ako nije pokoran pravilima, jeste čisti kapris, nesposoban za stvaranje bilo čega što bi bilo razborito«. Da bi se stvarale i ocenjivale lepe stvari, nisu dovoljni opažaji i uzbuđenja: »čovjek ima za to univerzalno oruđe, naime, razum.« Naravno, svako ima druge sklonosti, drugi ukus, pa ipak — kako je tvrdio drugi francuski akademik, A. Testlen (*Sentiments*, 1696, s. 40) — »o lepom se ne misli na osnovu individualnih sklonosti«. Pravila i razum — to su bile devize estetike XVII

veka; njen objektivistički stav objavio se u univerzalizmu i racionalizmu. Bio je to stav umetnikâ, kritičarâ, poznavalaca umetnosti; a filozofi su imali drugačiji stav. Oni su se malo bavili estetikom jer su cenili jedino opšte i racionalne istine, a smatrali su da lepo upravo takve istine nema. Počelo je od Dekarta, koji je lepo i dopadanje u lepom smatrao subjektivnim i ličnim pitanjem, koje ne može biti predmet nauke (pismo M. Mersenu, od 18. III 1630). Potom je odlučni relativist bio Paskal; u njegovom krugu smatralo se da estetski sudovi zavise od mode (B. Pascal (?), *Discours sur les passions d'amour, Oeuvres complètes*, ed. de la Pléiade, 1954, s. 540). Spinoza je pisao (pismo H. Bokselu iz 1674) da lepo nije osobina stvari, nego reakcija čoveka koji gleda; same stvari nisu ni lepe, ni ružne.

Sumnje su, ipak, počele da se javljaju i među umetnicima i kritičarima XVII veka. Veliki Kornej pisao je (*Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, 1660, ed. 1862, v. I. 14): »Pošto je poezija umetnost, očevidno je da mora imati pravila, ali koja su ta pravila, to niko ne zna.« Kornej je bio veliki pisac toga stoleća, ali ne i tipičan; no i veoma tipični Felibjen tvrdio je (*Entretiens*, ed. 1706, v. I. 44): »Lepo se rađa iz proporcije i simetrije, a ljupkost iz saznanja i osećanja duše. Dakle, iz same simetrije nastalo bi lepo bez ljupkosti.«

A pred kraj stoleća počelo je upravo okretanje od objektivnog shvatanja lepog. Odstupanje je počelo, što je veoma karakteristično, u arhitekturi, iako su tu brojevi, proporcije i kanoni imali jače tradicije i — kako se moglo činiti — jače osnove nego u drugim umetnostima. Izazvao ga je jedan čovek, ali istaknut i s velikim autoritetom: bio je to Klod Pero, tvorac jedne od najčuvanijih građevina stoleća, kolonade Luvra. Njegovi pogledi, koji predstavljaju opoziciju protiv ustaljenih pogleda, nipošto nisu odmah prihvaćeni. Naprotiv, izazvali su protivljenje. Pre svega od strane drugog velikog arhitekta tadašnje Francuske, Fransoa Blondela.

Istorija spora bila je ovakva³. Pero je svoje subjektivističke poglede na lepo arhitekture izrazio u vlastitom izdanju Vitruvija, 1673. godine. U odbranu tradicionalnog, objektivističkog shvatanja istupio je Blondel u delu *Traité d'architecture* iz 1675. godine. Pero nije dopustio da bude ubeđen, nego se u svojoj *Ordonnance de cinq ordres d'architecture* iz 1683. izjasnio još otvorenije.

³ Por. W. Tatarkiewicz, *L'esthétique associationiste au XVII siècle*, »Revue d'Esthétique«, XIII, 3, 1960, s. 287.

Više mu nije odgovarao Blondel, nego njegov učenik Š. E. Brize, u *Traité complet d'architecture*. Bio je to spor važan već i samo zato što je bio prvi te vrste. Ranije su i subjektivisti i objektivisti iznosili svoje teorije i davali argumente, ali tek sada su se ove teorije i argumenti međusobno omerili po snazi.

Blondel, koji je reprezentovao tradiciju i *communis opinio* stoleća, iznosio je teze koje mogu da se pobroje ovako: (a) arhitektura ima svoje objektivno lepo koje počiva u samoj prirodi stvari; arhitekta ga realizuje, ali on ga nije izmislio; (b) to lepo je nezavisno od vremena i uslova; (c) ima iste osnove kao i lepo prirode; (d) počiva na rasporedu delova, a pre svega na prâvim proporcijama zgrade; (e) izaziva u umovima dopadanje, jer odgovara potrebama ljudskih čula i uma. Drugo je to što ljudi nalaze dopadanje ne samo u onom što je objektivno lepo, ali to ne daje osnov za relativizam.

Blondel je polemisao s Peroom, koji je poricao da je u prirodi išta samo po sebi lepo, i tvrdio da je posredi samo navika. Argumentovao je to ovako: ima stvari koje se uvek dopadaju, dok se navike menjaju (F. Blondel, *Cours d'architecture*, 1675, II—III. Livre VIII. ch. X. s. 169): »*Il y en a qui ne veulent pas qu'il y ait aucune beauté réelle dans la nature. Ils assurent qu'il n'y a que l'accoutumance qui fasse qu'une chose nous plaise plus qu'une autre [...]. D'autres au contraire (et je suis assez de leur sentiment) sont persuadez qu'il y a des beautés naturelles qui plaisent et qui se font aymer au moment qu'elles sont connues; que le plaisir qu'elles donnent dure toujours sans être sujet au changement, au lieu que celui de l'accoutumance cesse à la moindre opposition d'une habitude différente.*«

Blondelova argumentacija bila je ovakva: (a) neke proporcije dopadaju se svima; (b) kada se zgradama oduzmu te proporcije, prestaju da se dopadaju; (c) čoveku koji je sâm tvorevina prirode, dopada se priroda, a dobra arhitektura ne manje nego slikarstvo i vajarstvo oslanja svoje forme na prirodu, na primer, u formi stuba oslanja se na formu drveta; (d) naklonost prema nekim formama i proporcijama ne može se izvući iz navike, jer navika na ružne stvari neće učiniti da one postanu lepe, a na lepe se ne treba navikavati; (e) za obrazloženje dobrih formi i proporcija nije potrebno rigorozno rezonovanje, jer čak i u najstrožim naukama, kao što su mehanika ili optika, najveće tekovine ostvarene su ne putem rezonovanja, nego običnim uopštavanjem iskustava; ne treba više zahtevati ni od umetnosti; (f) istina je da proporcije najbolje arhitekture ne odgovaraju potpuno pro-

stim brojnim proporcijama, nego je to uzrokovano time što oči menjaju njene proporcije, a nije reč samo o tome da arhitektonska dela budu proporcionalna nego i da tako izgledaju. U tom poslednjem stavu platonski akademik je odstupao od antičkog, platonskog, najradikalnijeg objektivizma.

Pero je stajao na suprotnom kraju: suprotstavljao se tradiciji i vladajućem mnjenju. Ako je podsećao na neke opozicione mislioce prošlosti, najverovatnije ih mnogo nije znao, i sâm je došao do svojih pogleda. Bio je radikalniji od njih. Istupajući s opozicijom, morao je počinjati od negativne teze: da nikakve proporcije nisu po svojoj prirodi ni lepe, ni ružne. Određivao je to raznim pridevima: govorio je da proporcije nisu »prirodne«, da nisu »realne«, nisu »pozitivne«, nisu »neophodne«, nisu »uverljive«. Nijedna proporcija sama po sebi nije bolja od drugih. (Por. *Les dix livres d'architecture de Vitruve, avec notes de Perrault* (Tardieu Cousin), 1837, s. 144: »*Cette raison d'aimer les choses par compagnie et par accoutumance se rencontre presque dans toutes choses qui plaisent, bien qu'on ne le croit pas fautive d'y avoir fait reflexion.*«) Svoju negativnu tezu Pero je ograničavao; nije tvrdio da uopšte nema »prirodno« lepih stvari. Među takve je u arhitekturi ubrajao plemeniti građevinski materijal i dobru izvedbu. Međutim, nije među njih ubrajao proporcije.

Zašto, ipak, neke proporcije izgledaju lepe, a druge ružne? O tome odlučuju konvencije, asocijacije, navike, čovekovi psihološki i istorijski uslovi. Na neke proporcije smo navikli, i dopadaju nam se. Dopadaju se, naime, ako smo ih gledali u pristalim zgradama, podignutim od lepog materijala, dobro završenim i koje stoga imaju svoju prirodnu lepotu. Njihove proporcije čine nam se lepše od drugih, jer su nam se asocirale (istupale *en compagnie*, kako piše Pero) s lepim zgradama; ostalo je učinila navika. Ali kad budu podignute sjajne građevine sa drugim proporcijama, stvorice se nova navika, a one ranije će prestati da nam se dopadaju. U povlašćenosti jednih, a ne drugih proporcija nema neophodnosti, delovao je samo slučaj. Svaka proporcija može da se dopada — to zavisi od psihičkih procesâ, a naročito od asocijacije i navike. Saglasnost ljudi u oceni proporcija je društvena pojava, simptom zaraženosti nekim pogledima.

Peroov pogled nije ostao usamljen: naročito ga je podupro književnik Šarl Pero, veliki autoritet iz vremena Luja XIV, koji je izvode svoga brata ponovio gotovo doslovno, u velikoj, proslavljenoj knjizi (*Parallèle des Anciens et des Modernes*,

1692, v. I. s. 138). Međutim, među arhitektima ovi izvodi su izazivali protivljenje.

Kritikujući Peroa, arhitekt Š. E. Brize je tvrdio (*Traité complet d'architecture, Préface*) da je njegov protivnik imao dve teorije proporcije. Teorija objavljena u izdanju Vitruvija bila je samo *pluralistička*: govorila je da postoji *mnogo* proporcija od kojih proizvoljno može da se bira; sve su dobre. A teorija branjena u poslednjoj knjizi bila je već odlučno subjektivistička; *nijedna* proporcija nije sama po sebi dobra, već ljudi samo neke od njih čine dobrima.

Svoj traktat o arhitekturi Brize je propratio predgovorom u kome je branio Blondelovu tradicionalnu koncepciju, tačku po tačku suprotstavljajući svoje teze Peroovim tezama. Evo glavnih njegovih teza: (a) proporcije su izvor lepoga, i to glavni izvor, jer u umetnost uvode pravi sklad i sistem delova, bez koga ne može biti lepoga; (b) dopadaju se uvek, a sve drugo dopada se jedino kad istupa u vezi sa dobrim proporcijama; (c) međutim, dobre proporcije mogu odista biti različite, i čak moraju biti različite, samim tim što građevine imaju različit karakter, dimenzije i položaj; (d) i zato, iako su ove, a ne neke druge proporcije same po sebi lepe, dobar ukus može i mora između njih da bira; (e) građevine kao i sve lepe stvari mogu da se dopadaju i dopadaju se ne samo onome ko je svestan zbog čega mu se dopadaju. Toga su svesni jedino obrazovani, školovani ljudi. A neškolovanima se lepe stvari dopadaju takođe zbog svojih proporcija, iako oni ne znaju da im se to proporcije dopadaju.

Kako neke Blondelove teze, tako su i završne Brizeove teze bile već rezultat diskusija, odstupanja od estetičkog apsolutizma. Brizeovi izvodi bili su u to vreme kraj diskusije. Peroa tada već nije bilo među živima, a niko od arhitekata nije istupio da perom brani njegove stavove. Brize piše o velikom Peroovom uticaju, ali to je bio samo uticaj na praksu, a ne na teoriju umetnosti. Cenjena je njegova kolonada Luvra, ali njegova pisana dela brzo su i nadugo zaboravljena.

To je utoliko čudnije što su nastajućem XVIII veku mnogo manje odgovarale kolonade koje je on izgradio, nego baš njegov subjektivistički pogled na lepo i umetnost. Ovaj pogled ne samo što je u XVIII veku zadržan nego je postao vladajući. Ipak, ne toliko među arhitektima, koji su većinom ostali verni akademskoj Blondelovoj tradicionalnosti, koliko među filozofima. Oni nisu pamtili da je pionir njihove teorije bio arhitekta. Subjektivistička estetika naglo je postala prirodna i sveopšte priznavana. Prestala

je da bude ograničena na arhitekturu i proporciju; postala je opšta estetička koncepcija. I mnogo radikalnija: subjektivnim je smatrala ne samo lepo proporcija, kao što je činio Pero, nego je subjektivnim smatrala svako lepo. Stoga je morala da promeni argumentaciju: nije mogla tvrditi da subjektivno lepo nastaje povezivanjem sa objektivnim, samim tim što nije priznavala nikakvo objektivno lepo.

V. Prosvećenost

Prevaga objektivne estetike trajala je, znači, tokom dugih vekova (iako ju je pratila opozicija subjektivistâ, koja je čas slabila, čas dobijala na snazi). Dok u XVIII veku nije došlo do pobeđe subjektivističke estetike. Našla je sada mnogo pristalica i propagandista u Francuskoj, i još više u Engleskoj. Već u ranim godinama stoleća F. Hačison je zaključivao (*An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725) da lepo nije objektivna osobina stvari (*primary quality*), nego »percepcija u duhu«, da nije uslovljeno stalnim proporcijama, nije određeno racionalnim principima. Slične misli kasnije su razvijali Hjum (*The Principle of Taste*), Berk (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*), Džerard, Houm, Elison, Smit. Zaokret je bio potpun: kao što je donedavna izgledalo da su estetske osobine stvari *očigledno objektivne*, tako se sad činilo da su *očigledno subjektivne*. Estetičari su hteli samo da ljudima otvore oči kako bi videli tu očiglednost.

U davnijim razdobljima protivnici objektivizma — od sofistâ pa do Vitelona — stavljali su naglasak uglavnom na relativnost lepoga, a ljudi prosvetlosti — neposredno na njegovu subjektivnost. Ali i na nedostatak opštosti u sudovima o lepom; ovi racionalisti u nauci nisu bili racionalisti i u umetnosti, pošto su smatrali da ima druge izvore i ciljeve.

Subjektivistički pravac estetike promenio je i njenu problematiku: prestali su da se traže opšti principi i pravila lepoga i umetnosti, jer se u njih nije verovalo. Pokušavalo se, međutim, sa iznalaženjem psihološke podloge estetskih pojava: da li je to bila mašta, ukus ili naprosto proces asociiranja mašte? Pojavila se i koncepcija naročitoga »čula lepoga« (*sense of beauty*). I desilo se nešto izuzetno: koncepcija subjektivistâ dala je argumente baš njihovim protivnicima. Njen inicijator, Hačison, primjećivao je da takvo čulo ima pasivan karakter. A ako je pasivan,

onda on registruje objektivno stanje stvari, objektivno lepo: još pre kraja stolecja Prajs i Rid su to iskoristili kao argumenat za stvar objektivizma.

Tendencije misli XVIII veka bile su složene. Na terenu umetnosti izvršen je onaj veliki zaokret, pobjeda subjektivizma; u praksi umetnosti, pak, došlo je do drugog zaokreta, pa čak i do dva druga zaokreta; oba su se dogodila gotovo istovremeno, u drugoj polovini veka. Jedan je bio zaokret od baroka s povratkom na antiku, na novi klasicizam. Nekada je u Grčkoj klasična umetnost rodila objektivističku estetiku; klasična umetnost prosvćenosti podržala ju je i obnovila; a sada je povratak umetnosti na klasicizam ponovo povukao za sobom obnovu objektivističke teorije: to je izražavalo u prvom redu Vinkelmanovo delo (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764). Neobično je što je njegov manifest koji se zalagao za objektivizam objavljen u istoj deceniji kada i najglasovitiji manifesti engleskog subjektivizma.

Drugi zaokret u umetnosti veka bio je zaokret ka romantizmu: činilo se da ide naruku subjektivizmu, ističući u prvi plan emocionalne komponente estetskih doživljaja, i individualne komponente stvaralaštva. Ali uskoro su romantičari izneli mišljenje da umetnost, a naročito poezija, stiže do istine (Novalis), saraduje s naukom (Šlegel), prodire u unutrašnju stvarnost (Žan Pol), jeste početak i kraj saznanja (Vordsvort: »*Poetry is the first and last of all knowledge*«)⁴. To već sigurno nije bila subjektivistička teorija umetnosti.

Pred kraj ovog nesaglasnog stolecja nastala je velika koncepcija koja kao da je donosila usaglašenje estetičkog objektivizma i subjektivizma, jer je isticala šta je pravilno u jednom i šta u drugom. Stvorio ju je Kant (*Kritik der Urteilskraft*, 1790). Upoznat sa psihološkom estetikom Englezâ, postavljajući osnovno pitanje estetike na psihološki način, dobio je odgovor koji je ipak ograničio čisto subjektivno shvatanje estetskih doživljaja. Estetski doživljaj i dopadanje, tvrdio je, nije izazvano ni samim utiskom, ni samim sudom, nego njihovim zajedničkim delovanjem; izazvala ga je stvar koja je kadra da pobudi delovanje i utiska i suda, a to može učiniti samo stvar koja je izgrađena saglasno s našom prirodom. Kad takva stvar deluje na nas, njeno je delovanje neophodno i opšte; ljudska čula imaju iste moći, te se može očekivati da će predmet koji je estetski delovao na jedan subjekt, delovati i

⁴ Por. R. Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750—1950*, 1955, v. II; W. J. Bate, *From Classic to Romantic*, 1949, § 5—6.

na druge. To Kantovo stanovište bilo je blisko relacionizmu koji su ranije zastupali mislioci, od Vasilija do Tome Akvinskog. Istorija estetike čini se da pokazuje kako je u tome srednjem rešenju problem subjektivizma i objektivizma nalazio svoje prirodno ušće.

Ali na Kantovom rešenju istorija se takođe nije zaustavila — ni zauvek, niti čak na duže vreme. U XIX veku shvatanje estetike priklonilo se u pravcu subjektivizma u romantičarskoj filozofiji, a u pravcu objektivizma u Herbartovoj filozofiji. Stanovište velikih idealističkih sistema bilo je na svoj način objektivno. U šezdesetim godinama vratio se subjektivistički zahvat, pošto je u estetici Fehner primenio metode eksperimentalne psihologije. Njegovi pogledi otkrili su u estetskim doživljajima asocijacioni, subjektivni faktor, ali pored njega, takođe, i objektivni, »neposredni«. U tome je ispoljena izvrsna ravnoteža oba faktora. Ali ona nije bila trajna. U daljem razvitku psihološke estetike Fehnerov neposredni faktor otišao je u drugi plan.

Na prelazu iz XIX u XX vek jaka je bila struja koja je lepo tretirala kao isključivo psihološku pojavu koja ne priznaje drugu estetiku do psihologističku. Ona je došla do izraza 1911. godine, kada je u časopisu »Przeglad Filozoficzny« objavljena rasprava Jakuba Segala (*O charakterze psychologicznym zasadniczych zagadnień estetyki*), u kojoj je on prikupio argumente za račun estetičkog subjektivizma. Prvo, nema nijedne odlike koja bi bila zajednička odlika lepih predmeta, ali, postoje zajedničke odlike estetskog stava prema predmetima. Drugo, estetski doživljaj zavisan je od estetskog stava, a on, pak, može svaki predmet učiniti estetskim. Treće, sâm pojam estetskog predmeta po prirodi je psihološki; ako ne u slučaju slike ili arhitektonskog dela, to je očigledno za roman ili pesmu. Ovo obrazloženje subjektivnog metoda pojavilo se gotovo istovremeno sa *Uzasadnieniem metody obiektywnej w estetyce* Mihala Sobesko, raspravom objavljenom 1910. godine; što je simptomatična koincidencija u istoriji ovog upornog spora. Ali, valjda, poslednja. Jer sledeća pokolenja estetičara prestala su da pitaju *explicite* da li su estetičke vrednosti objektivne ili subjektivne. Takvo pitanje izgleda im previše uopšteno, neprecizno, starinsko. A spor ipak traje. Ima, doduše, nastojanja da se stanovišta ako ne usaglase, a ono bar približe, da nađu pravu proporciju između oba faktora, objektivnog i subjektivnog. Ali ima takođe pojavâ da se brane krajnja mišljenja, naročito na subjektivističkoj strani. Naime, u vidu sociologizma:

Šta je lepo, to zavisi od društvenog sistema, svako ustrojstvo ima svoje lepo. Ili u vidu istorizma: Šta je lepo, to zavisi od istorijske situacije. Svaka epoha ima svoje lepo. Ili konvencionalizma: Šta je lepo, to zavisi od prihvaćene konvencije, a konvencije mogu da budu, bile su i jesu različite.

Pojavilo se i drugačije stanovište — naime, odustajanje od rešavanja starog pitanja. U skladu sa skepticizmom: Problem se ne može rešiti, nema za to valjanog metoda. Ili u skladu s nominalizmom: Nema uopšte takve osobine kao što je lepo ili estetička vrednost, postoje samo izrazi »lepo« i »estetička vrednost«, a to su »otvoreni« izrazi, koji se upotrebljavaju rasplinuto, bez definicije, tako da u krajnosti sve može tako da se nazove⁵. Takvo stanovište, najnovije i sigurno najtipičnije za savremenu estetiku, nije ni estetički objektivizam, ni subjektivizam. Iako je za subjektiviste znatno prihvatljiviji.

Zašto je problem objektivizma i subjektivizma imao u estetici tako promenljiv i tako zamršen put? Bilo je za to podosta uzrokâ.

Prvo, estetički subjektivizam istupao je u raznim vidovima. U antici je lepo tumačio kao konvenciju, u srednjem veku kao rezultat navike, u novom veku kao posledicu asocijacija. Nije manje raznorodan bio ni estetički objektivizam.

Drugo, problem subjektivnosti ili objektivnosti lepoga rešava se ne samo preko jednostavnog »da« i »ne« nego takođe (još od Sokrata pa naovamo) preko pluralističkog »kako da, tako i ne«, ili (počev od Vasilija) preko posrednog, relacionističkog stanovišta, »ni da, ni ne«. U tom zahvatu lepo nije ni osobina predmeta ni reakcija subjekta, nego odnos predmeta i subjekta.

Treće, teza subjektivizma više puta se spajala s tezama relativizma, pluralizma, iracionalizma ili skepticizma, koje su proizvod sličnog minimalističkog intelektualnog stava, iako logički ne impliciraju subjektivizam niti ih on sa svoje strane implicira. Otuda je nastajala raznorodnost stanovišta: subjektivizam s relativizmom i bez relativizma, relativizam bez subjektivizma, subjektivizam povezan s pluralizmom ili bez njega itd. Slično se objektivizam tokom istorije povezivao sa drugim teorijama, izraslim na podlozi maksimalističkog stava intelekta.

Četvrto, najzad, problem subjektivizma-objektivizma jeste filozofski problem — jedan od onih za koje se vekovima traže

argumenti i argumenti se nalaze, ali oni pretežno nisu definitivni. Taj karakter problema uzrokovao je da on nije dobijao rešenje koje bi bilo svestrano ubedljivo, i da se njegova istorija nije zauzimala na nekoj manje ili više postojanoj poziciji, nego se prebacivala s jedne pozicije na drugu.

⁵ Najradikalnije stanovište zauzimaju M. Weitz i W. E. Kennik. Glavne rasprave pisane sa stanovišta estetskog skepticizma i nominalizma sabrane su u dvema antologijama: *Collected Papers on Aesthetics* (ed. by C. Barrett 1965) i *Aesthetics and Language* (ed. by W. Elton, 1967).

Glava sedma

FORMA: ISTORIJA JEDNOG IZRAZA I
PET POJMOVA*Forma multipliciter dicitur*

Gilbertus Porretanus

Nema mnogo termina tako trajnih kao što je »forma«; održao se od rimskih vremena. I nema mnogo takvih koji bi bili do te mere međunarodni: latinski izraz »*forma*« preuzelo je mnogo novovremenskih jezika. Bez promene talijanski, španski, poljski, ruski, a drugi s vrlo malim izmenama (francuski »*forme*«, engleski i nemački »*form*«). Ipak, od trajnosti termina nije manja njegova višeznačnost. Latinsko »*forma*« zamenilo je dva grčka termina: »*morfe*« i »*eidōs*«; prvi od njih označavao je uglavnom vidljive forme, a drugi — pojmovne. I to dvostruko nasleđe podosta je doprinelo mnogoznačnosti »*forme*«. Ona biva shvaćana ili isključivo kao vidljiva forma, ili šire, tako da obuhvata i književne forme. U svakodnevnom jeziku i jeziku umetnikâ forma se ne shvata potpuno isto kao u filozofskom jeziku, koji je često veoma specijalan, kao u Aristotela ili Kanta.

Navode se četiri suprotnosti forme: sadržina, materija, predstavljena stvar, tema. Ona sigurno ima toliko suprotnosti, pa čak i više. Mnoštvo suprotnosti ukazuje na mnoštvo značenja izraza: ako je suprotnost forme sadržina, znači da se forma shvata kao izgled stvari; ako je njena suprotnost materija, forma se shvata kao oblik; ako joj je suprotnost elemenat, onda je forma identična sa sistemom.

Istorija estetike otkriva najmanje pet različitih značenja izraza »forma« važnih za razumevanje umetnosti. Evo tih pet pojmova, označavanih istim nazivom »forma«:

1. Prvo, forma je isto što i *raspored delova*. Radi preglednosti nazovimo je *forma A*. Suprotnost ili korelat forme u tom slučaju jesu elementi, komponente, delovi koje forma *A* povezuje, spaja u celinu. Forma portika jeste raspored stubova, melodija — sistem zvukova.

2. Drugo, forma jeste ono što je *čulima dato neposredno*: neka u ovim našim razmatranjima istupa kao *forma B*. Njena suprotnost i korelat jeste sadržina. U tom smislu u poeziji zvuk reči spada u formu, a smisao reči — u sadržinu.

Ta dva značenja forme bivaju međusobno poistovećivana, ali nepravilno. Forma *A* je apstrakcija; umetničko delo nikad nije sâm raspored, nego uvek mnoštvo delova u nekom rasporedu. Međutim, forma *B* je *ex definitione* konkretna, pošto je »data čulima«. Druga je stvar što se forma *A* i forma *B* mogu povezati, i što se nazivom »forma« može označavati sistem (forma *A*) onog što je neposredno dato (forma *B*): nekako forma u drugoj potenciji.

3. Treće, forma je granica ili *kontura* predmeta. Neka to bude nazivano *forma C*. Njena suprotnost-korelat jeste materija, materijal. Forma u tom smislu (obilno upotrebljavanom u svakodnevnom govoru) jeste slična, ali nipošto ne i identična s formom *B*: jer u nju boja spada koliko i crtež, dok u formu *C* spada samo crtež.

Ova tri u estetici upotrebljavana pojma forme (*A*, *B* i *C*) jesu — ako se tako može reći — njena vlastita proizvodnja. Međutim dva sledeća pojma forme nastali su u opštoj filozofiji, i iz nje su prešli u estetiku.

4. Jedan od njih — dajmo mu naziv *forma D* — bio je Aristotelova ideja: tu forma znači isto što i *pojmovna suština* predmeta; drugi Aristotelov naziv takò shvaćene forme bila je »*entelechia*«. Suprotnost i korelat ove forme *D* su slučajne crte predmeta. Većina današnjih estetičara prolazi bez takvog pojma forme; ali nije uvek tako bilo. U istoriji estetike pojam forme *D* je isto onako stari kao i pojam forme *A*, a čak je prethodio pojmovima *B* i *C*.

5. U petom značenju forma je — dajmo joj naziv *forma E* — upotrebljena u Kantovim spisima. Za njega i njegove sledbenike značila je isto što i *ulog intelekta* u saznavani predmet. Suprotnost i korelat ove Kantove forme jeste ono što intelekt nije proizveo i uno, nego što mu je dato spolja, od strane iskustva.

Svaka od tih pet formi ima drugu istoriju. One će ovde biti redom predstavljene — naravno, u ograničenju na estetiku i teoriju umetnosti. Zahvat će, međutim, na ovaj način biti proširen: opisivana istorija pet formi uzimaće u obzir ne samo slučajeve kada su ti pojmovi bili zahvatani nazivom »forma«, nego i one kada su se krili pod drugim nazivima, sinonimima forme, kao »*figura*« ili »*species*« na latinskom. Forma je uvek imala mnogo sinonima, a drugačije nije moglo ni biti u slučaju ovako mnogoznačnog izraza.

Naša razmatranja obuhvatiće ne samo istoriju pojma nego donekle i istoriju *teorije* forme. Biće razmatrano ne samo pitanje kada i u kakvom značenju se forma pojavila u teoriji umetnosti nego takođe kada i u kakvom značenju je bila smatrana suštinskim činiocem umetnosti.

I. Istorija forme A

Izrazi kojima su stari Grci označavali lepo značili su etimološki isto što odbir, raspored ili proporcija delova. Za vizuelno lepo, za arhitektonska ili vajarska dela glavni termin bio je »*symmetria*« ili srazmernost; za slušno lepo, za muzička dela — »*harmonia*« ili sklad. U sličnom značenju upotrebljavan je takođe izraz »*taxis*« ili *red*. Sve su to bili antički sinonimi forme, naime forme A ili sistema.

Ti nazivi nisu bili slučajni: Grci su ih upotrebljavali zato što su bili uvereni da lepo (naročito vizuelno i auditivno lepo) *počiva* na sistemu i proporciji delova, na formi. Bila je to njihova glavna, Velika estetska teorija.

Ova teorija — kako potvrđuje Aristotel — rodila se među pitagorejcima, sigurno u V veku pre n. e. Naime, u ovom vidu: lepo počiva na određenoj, prostoj proporciji delova. Strune zvuče harmonično kad njihova dužina odgovara prostim brojevanim odnosima kao 1 : 2 (oktava) ili 2 : 3 (kvinta). Portik hrama je savršen ako je prema prihvaćenom modulu obračunata visina, širina, razmeštaj stubova (kao pravi odnos širine stuba prema interkolomnijumu u dorskom hramu arhitekti su uzimali 5 : 8). Isto tako i živ čovek i kip su lepi kad imaju određene proporcije (vajari su vodili računa da odnos glave prema telu bude 1 : 8, a odnos čela prema licu 1 : 3).

Uverenje da lepo zavisi od proporcije pitagorejski filozofi su obuhvatili u najopštijoj formuli: »red i proporcija su lepi« (Stobaios, *Ekl.* IV 1.40 H). »Svaka umetnost« — govorili su — »nastaje preko broja. Proporcija, dakle, postoji u vajarstvu, a slično i u slikarstvu. Opšte uzev, svaka umetnost je sistem percepcija, a sistem je broj, te se ispravno može reći: zahvaljujući broju sve izgleda lepo« (Sextus Emp., *Adv. math.* VII. 106).

Pitagorejski pogled zadržao je Platon: »Očuvanje mere i proporcije uvek je lepo« (*Phileb.* 64 E). »Ružnoća nije ništa drugo do nedostatak mere« (*Sophist.* 228 A). Slično je mislio i Aristotel (*Poët.* 1450 b 38): »Glavne vrste lepoga jesu: pravi sistem, pro-

porcija i određeni oblik.« Nije drugačije ni u stoikâ: »Lepo tela je proporcija članova u njihovom uzajamnom rasporedu i u odnosu prema celini, a slično je i s lepim duše« (Stobaios, II 62.15). Tako je tvrdio i Ciceron (*De off.* I 28.98): »Lepo tela deluje na vid preko odgovarajućeg sistema članova.« Od šest vrlina arhitekture koje navodi Vitruvije (*De arch.* I. 2. 1) čak četiri od njih — *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia* i *symmetria* — počivaju na pravom sistemu delova. Retko kada je opšta teorija priznavana tako sveopšte i toliko dugo. Istoričar estetike iz XIX veka, R. Cimerman (*Geschichte der Ästhetik*, 1858. s. 192) napisao je da »princip antičke umetnosti jeste forma«. To je istina; i baš u značenju forme kao sistema i proporcije delova.

Povlašćenost forme-sistema osporena je tek pri kraju antike u III. v. pre n. e., naime, učinio je to Plotin (*Enn.* I 6. i VI 7.22). On nije negirao da lepo ima osnov u proporciji delova; nego je poricao da ih ima samo u njoj. Jer kada bi tako bilo, onda bi lepe mogle da budu jedino složene stvari, a, međutim, ima stvari prostih a lepih: sunce, svetlost, zlato. Znači lepo — tako je zaključivao Plotin — nije samo u proporciji; ono je takođe u sjaju stvari. Otada je forma (A), ne izgubivši povlašćenu poziciju u istoriji umetnosti, ipak izgubila svoju isključivost.

Estetika srednjeg veka imala je već ne jedan, nego *dva* vida. U jednom, saglasnom sa starogrčkom tradicijom, tvrdila je: lepo i umetnost počivaju na formi. To je podupro i ustalio sv. Augustin. »Dopada se« — pisao je (*De ord.* II 15 42) — »samo lepo, u lepome, pak, oblici, u oblicima — proporcije, a u proporcijama — brojevi.« Nijedan Grk klasične ere nije starohelensku koncepciju izrazio ubedljivije od ovoga crkvenog oca. Na drugom mestu Augustin je pisao (*De vera rel.* XLI 77): »Nema sredene stvari koja ne bi bila lepa.« I još (*De musica*, VI 12.39): »Lepe stvari dopadaju se zahvaljujući broju sadržanom u njima.« I najzad (*De nat. boni*, 3): »Što je više u stvarima umerenosti, oblika i reda, tim su veće dobro.« Taj trinom — *modus*, *species*, *ordo* — postao je formula srednjovekovne estetike i, kao i ona, potrajao je hiljadu godina. Doslovno će ga u XVIII veku ponoviti kompendijum sholastike poznat kao *Summa Alexandri* (II. s. 103): »Stvar je u svetu lepa kad čuva meru, oblik i red, *modum*, *speciem et ordinem*.« Bila su to tri sinonima onoga što danas nazivamo formom (A).

Glavni srednjovekovni termin za formu A bio je »*figura*« (od *ingere* — oblikovati). Abelar ju je definisao (*Logica ingr.* s. 236) kao sistem tela (*compositio corporis*) — kako modela,

tako i statue. Ali izraz »forma« takođe je bio upotrebljavan u tome značenju. I to rano, jer još u VII veku je Isidor u *Differentiae* upoređivao ta dva termina, »figura« i »forma«. U XII veku Žilbert iz la Porea je pisao (*In Boëthii De Trin.*, ed. 1570, s. 1138): »O formi se govori u mnogim značenjima; između ostalih i u značenju figure tela.« Traktat *Sententiae divinitatis* (*Tract.* I. 1, ed. Gayer, s. 101) koji potiče iz istog stoleća razlikovao je formu pojmovnu (o njoj će biti reči kao o formi *D*) i vizuelnu (forma *A*). Klarembald iz Arasa (*Expos. super Boetii de Trin.* s. 91) definisao je: u materijalnim stvarima »forma je odgovarajući sistem«. Alen iz Lila (*Anticlaudianus*, P. L. s. 504) pominjao je kao sinonime: formu, oblik (figura), meru, broj, vezu. Ono što je u antici nosilo naziv simetrije, harmonije, proporcije, sada se nazivalo formom. Konrad iz Hiršaua (ed. Huyghens, XVII) određivao je formu kao spoljašnji sistem (*exterior dispositio*) i video ju je u broju ili proporciji, ili dimenziji, ili pokretu.

Tako je ostalo do kraja srednjeg veka. Duns Skot (*Super praed.* q. 36. n. 14) određivao je: »Forma i figura su spoljašnji raspored stvari.« A Okam je pisao (*Expos. aurea*, s. 94): »Figura, forma [...] označavaju pouzdani i određeni red delova.« Dok su antika i rani srednji vek, imajući na umu ono što mi danas nazivamo »formom«, (u smislu *A*), govorili o proporciji, umerenosti, redu, izraz »forma« upotrebljavajući relativno retko, za Duns Skota ili Okama to je bila već sasvim obična terminologija: forma na ravnoj nozi s figurom.

Relativno rano ušla je forma u jezik umetnosti u pridevskom obliku »*formosus*«. Taj izraz značio je isto što i skladne forme, skladan, lep; sadržao je pozitivnu estetičku ocenu; bio je znak priznanja srednjega veka prema formi. Od ovog oblika nastala je imenica »*formositas*« ili pravilnost, skladnost, lepo. A nastao je od njega i drugi pridev, »*deformis*«, amorfan, ružan. Kod Bernara iz Klervoa (*Apol. ad Guil.* P. L. c. 915) pojavljuje se igra tih reči: »*formosa deformitas*« i »*deformis formositas*«: tako je nazivao za njega sumnjivo lepo umetnosti onakvo kakvo je vladao u njegovom dobu: neskladna skladnost, nelepo lepo.

U svome drugom vidu srednjovekovna estetika pošla je za Plotinom i prihvatila njegovu dualističku koncepciju lepoga: ono počiva na formi, no ipak ne samo na njoj. Kao što je ranije posrednik bio Augustin, tako je sada ovde posrednik bio Pseudo-Dionisije. Od njega potiče ovaj binom: proporcija i sjaj, *euar-mostia* i *aglaia, consonantia et claritas*. Ta koncepcija lepoga imala je svojih pristalica i u vrhunskom trenutku sholastike. Rober

Grosetest (*Hexaëm*, 147 v) određivao je lepo kao proporciju, no o lepome svetlosti ipak je pisao da »ne počiva ni na broju, ni na meri, ni na težini«. Pre svega ovoj drugoj koncepciji priključio se Toma Akvinski. Već u ranom komentaru uz *De divinis nominibus* (c. IV, lect. 5) pisao je da se stvar naziva lepom kada, prvo, ima duhovni ili telesni blesak, i drugo, kada je izgrađena u valjanoj proporciji. A u *Summa theologiae* (II-a II-ae, 180 a. 2 ad 3) on je stvar formulisao najlapidarnije: »Lepo počiva na sjaju i proporciji« (*pulchrum consistit in quadam claritate et proportione*).

Te dve linije estetike s različitim odnosom prema formi *A* održale su se i u renesansi. Liniju Pseudo-Dionisija očuvala je Platonska akademija u Firenci. Njen rukovodilac Marsilio Fičino pisao je (*Comm. in Convivium*, V 1): »Ima takvih koji drže da je lepo raspored članova ili, da upotrebimo njihove vlastite reči, srazmernost i proporcija [...]. Mi njihovo mišljenje ne priznajemo, jer sistem te vrste istupa jedino u složenim stvarima, i u takvom slučaju nijedna prosta stvar ne bi mogla da bude lepa. Međutim, čiste boje, svetla, pojedini zvuci, sjaj zlata i srebra, znanje, dušu, nazivamo lepima, a sve su to stvari proste.« Bilo je to u slozi s Plotinom i njegovim srednjovekovnim pristalicama. Slično se izjašnjavao i Piko. Ipak, predstavnici ove dualističke koncepcije u vreme renesanse bili su u manjini. Prevagu je ponovo dobila klasična teorija: lepo počiva isključivo na sistemu i proporciji delova, isključivo na formi (*A*). Tako je bilo od Albertija (*De re aed.* VI 2 i II 5), koji je dao ton renesansnoj teoriji lepoga i umetnosti: »Lepo je harmonija svih delova primenjenih uzajamno jednih na druge«, »Lepo je saglasnost i uzajamna usklađenost delova«. Sazvučje delova koje odlučuje o lepom Alberti je nazivao »*concerto*«, »*consenso*«, »*concordantia*«, »*corrispondenza*«, i naročito na latinskom »*concinnitas*« — i taj termin postao je za renesansu najtipičniji naziv savršene forme. Ipak, Alberti je (ibid. IX 5) upotrebljavao i druge nazive: »*ordine*«, »*numero*«, »*grandezza*« i — »*forma*«.

Albertijevi sledbenici nisu mnogo vremena gubili na analizu forme kao proporcije i harmonije — ona im je izgledala kao nešto prosto i jasno; no zato su stalno ponavljali uveravanja kako ona jedino odlučuje o lepome. Kardinal Bembo je pisao (*Asolani*, 1505): »Lepo je telo čiji delovi čuvaju među sobom proporciju, a isto tako i duša, čije su vrline u međusobnoj harmoniji.« Veliki Paladio (*I quattro libri*, 1570, I l. s. 6) video je veličinu arhitekture

u »forme belle e regolate«. A filozof Kardano je (*De subtilitate*, 1550, s. 275) na pitanje šta je lepo odgovarao: »Stvar savršeno saznata, a pogledom saznajemo jedino prostu proporciju.«

Sa ovom teorijom bila je saglasna praksa renesanse, naravno, praksa samog Albertija i Paladija, ali, takođe, i drugih arhitekata, vajara, slikara. Sredinom XIX veka, kada su preduzeta istorijska proučavanja umetnosti, jedno od prvih dostignuća bilo je Tiršovo i Burkhartovo ukazivanje (*Die Geschichte der Renaissance in Italien*) da je renesansna arhitektura stalno operisala ovim istim proporcijama. To je impliciralo uverenje da od proporcije, od forme zavisi savršenstvo umetničkih dela. Za renesansne filozofe i likovne umetnike to uverenje je bilo dogma ne manja nego za antičke ljude.

Ista ova koncepcija umetnosti koja se oslanja na formu održala se u Francuskoj XVII veka. U najvećoj izrazitosti pokazuje se kod Pusena. A još jače u Akademiji, s naročitim akcentom stavljanim na *pravila* koja obavezuju formu. Čitamo o tome kod ondašnjih teoretičara, kao što su bili Felibjen, Bos, Di Frenoaj, Testlen¹. Klasičnu koncepciju proglašavao je klasik arhitekture F. Blondel; on je pisao (*Cours d'architecture*, V Partie, Livre V, ch. XIX, s. 785) da su u građevini bitni »l'ordre, la situation, l'arrangement, la forme, le nombre, la proportion«.

Primat forme u smislu rasporeda delova, a naročito prostog rasporeda, preglednog, koji se može odrediti brojcano, poljuljao se u XVIII veku među engleskim psiholozima i kontinentalnim romantičarima. Ipak, tipični estetičar toga stoleća, J. G. Zulcer (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1773/4), određivao je formu kao »način na koji je raznorodnost spojena u celinu«, i tvrdio da »zbog estetske snage kakvu poseduju, forme čine najglavniji predmet crtačke umetnosti«. Uverenost u estetičku važnost forme još se pojačalo krajem stoleća u novom klasicizmu, u delima Vinkelmana (*Werke*, IV 49) i Katrmera de Kensijsa (*Considérations sur l'art du dessin*, 1971, s. 66). Ovaj drugi je izjavio da je pravo lepo »geometrijsko«. A nezavisno od umetničkih pravaca i njihovih kolebanja, nezavisno od klasicizama i romantizama, filozof Kant je pisao 1700. godine (*Kritik der Urteilskraft*, § 52) da »u svakoj lepoj umetnosti suštinski momenat počiva na formi, a ne na materiji osećanja«.

U prvoj polovini XIX veka »*idealistička Schönheit*« odvušla je estetičare od forme; ipak, nakratko. Termin, pojam, deviza

¹ A. Fontaine, *Les doctrine d'art en France*, 1909; H. Lohmüller, *Die französische Theorie der Malerei ins XVII Jahrhundert*, 1933; W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, tom III, 1968.

forme (A) vratili su se u Herbartovoj estetici, a naročito u estetici njegovog učenika Cimermana; celokupna njegova estetika (iz g. 1865) bila je shvaćena kao »*Form-Wissenschaft*«, baš u smislu forme A, ili uzajamnog odnosa elemenata.

Kad je engleski teoretičar umetnosti iz našeg vremena, R. Fraj, pisao kako je tekovina našeg vremena »izdvajanje formalnih odnosa«, onda je to istorijska greška; baš od njih je u Grčkoj i počela estetika. Istina je, međutim, da je naš vek u nekim strujanjima umetnosti i teorije umetnosti u prvi plan istakao formu u raznim značenjima te reči, a naročito u smislu A. Učinio je to naročito Vitkjevič (*Nowe formy w malarstwie*, 1919) i formisti u Poljskoj, Klajv, Bel (*Art*, 1914) i Rodžer Fraj (*Vision and Design*, 1920) u Engleskoj. Ovaj poslednji je to obrazložio ovako: uzbuđenja vezana s figurativnom umetnošću brzo se gube, no zato osećanja koja ostaju i ne menjaju se, ne rasplinjavaju se, jesu ona što se javljaju sa čisto formalnog odnosa (*what remains, what never grows less nor evaporates, are feelings dependent on the purely formal relation*). Objašnjavao je to time da postoji naročito »uživanje u percepciji reda, u neizbežnom karakteru odnosâ (*inevitability in relation*).«

Drugi umetnici i teoretičari našeg vremena govore isto, mada drugom terminologijom. Umesto »forma« govore, na primer »invarijante«. Le Korbizje je pisao 1921. u listu »*Esprit nouveau*« da je cilj umetnosti »*prendre conscience des invariants*« i da »*la science et l'art ont l'idéal commun de généralizer, ce qui est la plus haute fin de l'esprit*«. Kad vajari Gabo i Pevzner (u *Manifestu* iz 1920. g.) kažu da umetnik kida sa svime što je slučajno i lokalno, kako bi održali »trajni ritam silâ«, oni onda opet drugom terminologijom izriču staru teoriju forme (A). Od onih koji su se u XX veku bavili i bave se formom u umetnosti, jedni, kao E. Mono-Hercen (*Principes de la morphologie générale*, I, 1956), daju njenu čisto geometrijsku interpretaciju, a drugi, kao M. Gika (*Le nombre d'or*, 1939) — mističnu. I jedna i druga bila je poznata drevnim pitagorejcima; međutim, pridavanje naročite pažnje formi, koje je u antičkoj teoriji umetnosti bilo svestrano, u XX veku je svojstveno samo nekim pravcima; ali zato je mnogo radikalnije i polemičnije. Nekada se njime izražavala postojeća umetnost, a sada je ona manifest umetnosti koja se buni protiv postojeće umetnosti. Ranije je bio dovoljan izraz »forma« i njeni sinonimi, sada su nastali »formizam« i »formalizam«.

Spor oko forme savremeni američki estetičar K. Ašenbrenner (*Forma i formalizm*, Warszawa 1969) rešava na ovakav način:

Forma (*A*) ne odlučuje sama o estetskom dejstvu dela (jer o njemu odlučuju i elementi), no zato adekvatno može da bude analizirana samo ona, i zato je samo ona pravi predmet estetičke teorije. Takvo je novo rešenje starih problema.

Gledajući na preko dve hiljade godina istorije forme (*A*) vidimo da je forma značila ili *sistem uopšte*, ili *sistem pravi*, lep, harmoničan — otuda sinonimi kao što su *symmetria*, *concordantia*, *concinntitas*. Ili je pak značila isto što *racionalni*, pravilni, regularni, brojčano izrazivi *sistem* — onako kao što je bilo naročito u pitagorejaca ili sv. Augustina — i otuda su dolazili razni grčki i sholastički sinonimi za formu. Stoga će tačnija analiza razlikovati formu *A* (bilo koji sistem) i formu *A₁* (harmonični sistem ili regularni sistem). Upravo zahvaljujući *A₁*, pojam forme *A* trajao je u teoriji umetnosti dugo i zauzimao u njoj povlašćenu poziciju.

Sužavanje pojma forme *A* na pojam forme *A₁* (u tom smislu da jedino *izuzetno vredna forma* zaslužuje da nosi naziv forme) može se posmatrati u mnogim oblastima: neka kao primer posluži slučaj uzet iz latinske paleografije². Jedan tip slova iz XIII—XV veka nosi naziv »*littera formata*«, ali samo onaj koji je primenjan u prepisivanju biblijskih i liturgijskih tekstova i imao nekakav svečani karakter. U kasnijem pisanju, brzom, svakodnevnom (*littera cursiva*) takođe se oko 1400. godine pojavila oplemenjena, kaligrafska varijanta pisma — te je i ona, ali samo ona, dobila naziv »*cursiva formata*«.

Formi u smislu *A* blizak je po značenju danas često upotrebljavani izraz *struktura*. Ona označava samo neslučajne forme, oblikovane *iznutra* zahvaljujući unutrašnjim silama. Saglasno s tim ranije se govorilo uglavnom o biološkim ili geološkim strukturama; tek relativno nedavno termin i pojam strukture našli su primenu takođe u teoriji jezika i teoriji umetnosti, naročito književne umetnosti. To je izraz težnje da književna dela imaju neke proizvoljne forme, nego forme izrasle u rezultatu prirodnih zakonâ i procesâ. Ako, dakle, strukture uključimo u porodicu formi, onda će to biti forme bliske formama u smislu *A*, a naročito *A₁*, pa ipak *sui generis*; potreban im je, dakle, drugačiji simbol: *forme A₂*.

Formalizmom biva nazivano gledište da je estetski važna samo forma. Klasična formulacija, koja potiče od R. Cimermana iz g. 1865, glasi: »Proste stvari niti se dopadaju, niti se ne

² Na primeru zahvaljujem prof. J. Karwasińskoj.

dopadaju. U složenim stvarima dopada se i ne dopada jedino forma. Delovi izvan forme — materija stvari — ostavljaju nas ravnodušnima. U ova tri tvrđenja leži temelj estetike.« Forma se tu shvata u smislu *A*. Formalizam, koji je predmet sporova iz nama bližih razdoblja, shvata je pretežno na drugi način, koji ćemo ovde nazivati formom *B*.

II. Istorija forme *B*

Dok je u prvom shvatanju forma (*A*) značila isto što i sistem, u drugom shvatanju (*B*) ona znači *izgled* stvari. U prvom shvatanju forme njen korelat su bile komponente, elementi, delovi, pojedine boje u slikarstvu, pojedini zvuci u muzici; u drugom shvatanju, pak, njen korelat je sadržina, smisao, značenje. Poznata izreka »nema lepih boja, postoje samo njihovi lepi skupovi« — jeste pohvala forme *A*, a nekad popularni paradoks »glava kupusa može biti jednako lepa kao svečeva glava« — bio je pohvala forme *B*. Slikari impresionisti stavljali su naglasak na formu-izgled, a apstraktni slikari stavljaju naglasak na formu-sistem. Oba Vitkjeviča bili su pobornici forme u umetnosti, samo je otac bio pobornik forme-izgleda, a sin uglavnom forme-sistema.

Ova dva pojma bivaju mešana, čak i u naše vreme. A ipak, već u XIII veku ih je sveti Bonaventura (IV *Sent.* D 48 a 2 q 3) razdvojio (pod nazivom »*figura*«, što je bio sinonim forme), i to potpuno jasno: »Značenje forme je dvojako, prvo — jeste *sistem zatvoren linijama*, drugo — jeste *spoljašnji izgled stvari*« (*Figura decitur [...] uno modo dispositio ex clausine linearum [...] secundo modo exterior rei facies sive pulchritudo*).

A. Prvi su formu *B* izdvojili i istakli njenu važnost antički sofisti. Učinili su to na terenu umetnosti reči: u poeziji su, naime, odvojili »zvuk reči« od »važne sadržine«. Pod »zvukom reči« — kao i »lepim ritmovima i bogatstvu izražavanja« — podrazumevali su ono što mi nazivamo formom poezije, naime formom *B*. Diferencijaciju forme i sadržine zadržala je poetika helenizma. Posejdonijeva definicija poezije razdvajala je sam govor i značenje toga govora (*semantikon poiema*). Ili je, pak, bio (Philodemos, *De poëm.* V) suprotstavljan »izraz« (*lexis*) i »stvar« (*pragma*). A u najmanju ruku, počev od Demetriososa (*De elocutione*, 75) bila je poznata i upotrebljavala se druga formula za suprotstavljanje sadržine i forme: »ono o čemu delo govori« (*ta legomena*)

i »kako govori« (*poslegetai*). A još u III veku stare ere bilo je pisaca koji su u tom smislu bili formalisti. Filodem u V knjizi svoje poetike (*Über die Gedichte*, V, ed. Jensen) navodi Andomenidovu rečenicu, iz toga veka: »Nije zadatak da se govori *ono* što niko nije rekao, nego da se govori *onako* kako niko drugi nije kadar«.

Neke škole iz pozne antike ne samo što su u umetnosti reči izdvajale formu-izraz nego su joj pripisivali i naročitu važnost, gledali u njoj samu suštinu umetnosti reči. I to u najužoj, čisto akustičkoj interpretaciji. Ciceron i Kvintilijan su smatrali da je u umetnosti reči važan *sud ušiju* (*aurium iudicum*); a još pre njih, u III veku stare ere bilo je grčkih naučnika koji su računali isključivo s takvim sudom. Sačuvana su imena tih drevnih formalista; jedan od njih, Krat, tvrdio je da se dobre pesme razlikuju od loših isključivo po prijatnom zvuku, a Herakleodor, detaljnije (i spajajući formu *B* sa formom *A*) da se razlikuju prijatnim sistemom zvukova (Philodemos, *Vol. Herc.* 2. XI. 165). U poeziji su formu (akustičku) ne samo suprotstavljali sadržini nego su je čak uzdizali iznad sadržine.

Pesničku formu od pesničke sadržine srednji vek je odvajao još preciznije: bila je to zasluga sholastičara, majstora u umetnosti *distinctio terminorum*. Ali još ranije, oko godine 600, pre no što je naišla era sholastičara, Isidor iz Sevilje (*Sententiae*, II 29.19) razlikovao je u poeziji sistem reči (*compositio verborum*) i sistem misli (*sententia veritatis*), znači, razlikovao je formu (*B*) i sadržinu. Sholastičari su najčešće suprotstavljali formu i sadržinu kao *spoljašnji* i *unutrašnji* činilac poezije. Sadržinu su nazivali *sententia interior*, a formu — spoljašnjim ukrasom (*superficialis ornatus verborum*). Razlikovali su, pak, dvojaku formu: s jedne strane, čisto čulnu, naime akustičku (*qui mulcet aurem*) ili *muzičku* (*suavitas cantilenae*), i s druge — formu intelektualnu ili predstavnu, način izražavanja (*modus discendi*) koji je obuhvatao trope i metafore, ali je uglavnom imao optički karakter, služio se slikama, predstavljao *plastičnu* stranu poezije. Ove diferencijacije naročito je razvio Matej iz Vandoma (*Ars versificatoria*, s. 153). I »ornatus verborum« i »modus discendi« smeštalo se u onom što mi u ovim razmatranjima nazivamo formom *B*. Sadržina (*sententia interior*) u srednjovekovnoj poetici takođe je bila dvostruka, obuhvatala je, s jedne strane, temu dela (*fondus rerum*) i nit događaja opisivanih u delu, i s druge — idejnu sadržinu, religijski ili metafizički smisao. Srednjovekovna poetika je, znači, odvajala formu od sadržine; ali izraz »forma« obično nije upo-

trebljavala, (jer je taj izraz u ono vreme bio namenjen pojmu koji ovde nazivamo formom *D*).

Formu i sadržinu isto tako jasno je razdvajala i poetika renesanse. Činila je to pod nazivima »*verba*« i »*res*«. U sadržinu je ubrajala pomisao (*inventio*) i misao (*sententiae*), a u formu — izražavanje (*elocutio*). Jedni pisci, kao Frakastoro i Kastelvetto, nazivali su formu oruđem (*stromento*), izražavajući time uverenje o njenoj uslužnoj ulozi³. Drugi su, pak, kao Robortelo, pravi zadatak i vrednost poezije videli upravo u lepim, saglasnim, odgovarajuće složenim rečima, znači — u formi. Pozicija forme pojačala se u književnoj estetici manirizma; doduše, jedan od njegovih pravaca, zvani »*conceptismo*«, postavljao je sebi kao cilj suptilnost *misli* (dakle, sadržine), ali je drugi pravac, »*culturanismo*«, stavljao naglasak na suptilnost *jezika* (znači, forme) (B. Gracián, *Agudeza y arte del ingenio*, 1648). Ako se ipak »forma« i »sadržina« suprotstavljaju po Demetriosovoj odredbi (»šta je rečeno« i »kako je rečeno«), onda se ceo literarni manirizam u svim svojim pravcima interesovao isključivo za formu. Druga je stvar što je izraz »forma« i dalje bio malo upotrebljavan, jer su ga bili okupirali aristotelovci, primenjujući ga na drugi način.

B. Pojam forme i pojam sadržine istupali su, dakle, isključivo u poetici; no zato su u njoj istupali tokom mnogih vekova, i ne samo što su istupali nego su u njoj zauzimali vodeće mesto.

U XVIII veku pitanje odnosa forme i sadržine prestalo je da privlači; za neko vreme potisnuli su ga drugi problemi; na stranicama »poetikâ« retko se pojavljivao ne samo izraz »forma« nego i njegovi sinonimi. No već u XIX veku problem se vratio. I sada već ne više samo u poetici nego i u teoriji svih umetnosti. Rano, već sredinom stoleća, u teoriji muzike, a uskoro i u teoriji lepih umetnosti. Bila je to suštinska promena, jer dotle forma *B* u tim oblastima nije imala primene, bila je isključivo pojam poetike.

Forma i sadržina bile su odvojene u umetnosti reči, jer u njoj, i ne samo u njoj, čine dva različita, izrazito razgraničena sloja, uzajamno neslična: reči i stvari, *verba* i *res*. Forma je tu jezička, sadržina stvarna; čitaocu su neposredno date jedino reči preko kojih on posredno zamišlja stvari. Takvoga dvojtva forme i sadržine u drugim umetnostima nema.

³ Por. B. Weinberg, *A History of literary Criticism in the Italian Renaissance*, 1961.

Ipak, i u drugim umetnostima postoji osnov za odvajanje forme od sadržine. Muzička dela nešto izražavaju, slike i statue nešto izražavaju, znače, označavaju — i ono što izražavaju, znače, označavaju jeste njihova sadržina, a ne forma. Ipak, stanje stvari u tim umetnostima je drugačije, jer u njima nema dva tako različita sloja, kao što su reči i stvari. Na Moneovoj slici vidimo obale Sene, to je njena sadržina; no ta sadržina je u slici, ali ne van nje. Gledalac vidi na slici obale Sene, a ne samo boje i oblike. Sadržina romana je van onoga što čitalac vidi, ona je van odštampane stranice; sadržinu slike, pak, gledalac gleda na slici. Van slike je ne njena sadržina, nego njen predmet, njen model — ono što je slikaru služilo kao uzor.

Primenom na likovne umetnosti pojmovi forme (*B*) i sadržine podlegli su promeni; moglo bi se čak reći da je pored starijeg pojma forme, poznatog iz poetike, nastao novi pojam forme *B*₁, opštiji i neodređeniji. Dugo nije bilo prilike za mešanje forme *A* sa formom *B*, jer se jedan pojam primenjivao uglavnom u likovnim umetnostima, a drugi — isključivo u poeziji, i oba su istupala pretežno pod drugim nazivima. To se promenilo otkad je forma *B* ušla u teoriju likovnih umetnosti. U toj teoriji sada se govorilo o formi u oba značenja, bez upozorenja na koje se misli; *mešane* su obe forme. Ili su, takođe, *povezivane* u jednom pojmu: težnja obrta »u umetnosti je važna samo forma« bila je da je važan samo izgled (ne sadržina), a u izgledu samo sistem (ne elementi); što znači forma *B*, a u njoj forma *A*. Taj pojam forme u drugoj potenciji bivao je primenjivan već sasvim svesno, ili (kao, svakako, u Vitkjevičevom slučaju) usled nerazlikovanja dvaju značenja »forme«.

Drugi važan prelom u istoriji forme *B* bilo je to što su forma i sadržina, koje su smatrane jednako neophodnim činionicima koji se uzajamno dopunjavaju, u XIX i naročito u XX veku počele da se međusobno takmiče. Nastao je ranije nepoznati spor: šta je u umetnosti važnije, forma ili sadržina?

Ovaj spor podsticali su radikalni pobornici forme, kao St. I. Vitkjevič, koji je tvrdio da »suština stvari jeste *cela samo i jedino* u Čistoj Formi«, i čistu formu je pisao velikim slovima. A bio je jedan od mnogih — njegovo vreme (1920—1939) bilo je vreme manifesta formalizma, suprematizma, unizma, purizma, neoplasticizma, Malevičevih istupa u Rusiji, Le Korbizjeovih u Švajcarskoj, istupa formista u Poljskoj, Mondrijanovih u Holandiji, Fosijonovih u Francuskoj. Teza formalizma u umerenom obliku zvuči kao u Le Korbizjea: »U pravom umetničkom delu najvažnija

je forma.« U krajnjem obliku ona zvuči kao u Vitkjeviča: važna je *samo* forma. U negativnoj verziji: sadržina je nevažna. To znači: nevažne su tema i naracija, nevažno je slaganje sa stvarnošću, i ideja, i šta umetničko delo predstavlja, i čak šta izražava. Jer, po Fosijonovoj formuli (*La vie des formes*, 1934) forme nisu znaci ni slike, one označavaju i izražavaju jedino sebe.

Za formalizam u umerenom vidu sadržina je i pored svega neophodna komponenta umetničkog dela. Kandinski je pisao (*Über das Geistige in der Kunst*, 1910): »Forma bez sadržine nije ruka, već prazna rukavica napunjena vazduhom. Umetnik strasno voli formu, kao što voli svoja oruđa ili miris terpentina, jer su to moćna sredstva u službi sadržine.« Međutim, za krajnji formalizam sadržina nije potrebna; sadržina ne pomaže, može samo da zasmeta.

U vezi s tom devizom steklo je značaj razlikovanje dveju vrsta formi: onih kojima odgovara neka sadržina, i onih kojima ne odgovara nikakva. Postoje, naime, forme *prikazivačke* (reproduktivne, predmetne, figurativne) i forme *apstraktne* (neprikazivačke). Dvojakost formi zapažena je odavno; naime, još je Platon (*Phileb.* 51 c) suprotstavljao »lepo živih bića« i »lepo prave i kruga«. U XVIII veku ova dvojstvenost imala je osigurano mesto u teoriji umetnosti, i Kant je razlikovao *freie* od *anhängende Schönheit*, a Hjum je razlikovao u sličnom smislu *intrinsic* i *relative beauty*. Ako Vitkjevič »čiste« forme nije izmislio, on ih je, za besadržajne forme u svakom slučaju, u poljskoj literaturi rasprostranio.

Ipak, oštro suprotstavljanje ovih dveju vrsta formi može da bude osporeno. Apstraktni slikar kakav je bio Kandinski pokazivao je da apstraktne forme predstavljaju samo granicu stalnog niza formi od čisto predmetnih do apstraktnih. A i da ne govorimo o tome kako apstraktne forme mnogostrano nastaju iz predmetnih inspiracija i da na primaoce često deluju time što se asociraju s predmetnima. Ali, ovako ili onako, u XX veku je forma (*B*) došla do najviše pozicije u teoriji umetnosti.

III. Istorija forme C

Mnogi rečnici, dajući objašnjenje forme, na prvom mestu ističu ovo njeno treće značenje. *Filozofski rečnik* A. Lalanda počinje ovako: Forma je »geometrijska figura stvorena iz konturâ predmetâ«. Slično Roberov *Rečnik francuskog jezika*; dugu listu

značenja ovog termina on počinje od odredbe: forma je »skup konturâ predmeta«.

Kada se u savremenom svakodnevnom jeziku upotrebljava izraz »forma«, onda je to najčešće upravo u ovom značenju. I ono izgleda kao prvobitno i prirodno značenje, prema kome sva druga izgledaju kao metafore, ili bar kao da su od njega izvedena. Tako shvaćena — nazivaćemo je formom *C* — jeste sinonim konture, ali takođe figure i oblika, sinonimna je s površinom, kao i sa blokom.

Forma *C* je ne samo izraz svakodnevnog govora, nego ima primenu i u umetnostima, naime u likovnim umetnostima, u delima arhitekta, vajara, slikara. Oni nastoje da reprodukuju ili konstruišu baš ovako shvaćene forme. Ako je forma *B* prirodni pojam poetike, onda je forma *C* prirodan pojam teorije likovnih umetnosti. I ne može drugačije ni biti, pošto se ona *ex definitione* odnosi na konturu; forme *C* su prostorne forme.

U istoriji teorije umetnosti forma *C* je odigrala značajnu ulogu, pa ipak samo u izvesnom periodu, između XV i XVIII veka nove ere: tada je u ovoj teoriji bila osnovni pojam. Istupala je uglavnom pod nazivom »figure« ili »crteža« (u latinskim tekstovima preovladavala je »figura«, u talijanskim — »disegno«) više nego pod nazivom »forme«, jer je ova u to vreme još bila upotrebljavana u drugoj varijanti (o kojoj će biti reči kao o formi *D*). Crtež je bio prirodni sinonim za ovako shvaćenu formu. O crtežu je govorio Vazari (*Le Vite*, 1550) da je sličan formi (*simile a una forma*). Drugi pisac XVI veka F. Cukaro odredio je crtež kao *formu bez telesne substance*.

Forma *C* obuhvata samo crtež, ne obuhvata boju; na tome upravo počiva izrazita razlika između nje i forme *B*. Za pisce XVI veka forma (*C*) i boja predstavljali su osnovnu suprotnost, dva pola u slikarstvu. Može se o tome čitati, na primer, kod Paola Pina u *Dialogo di pittura* iz 1548. godine. U XVII veku između forme i boje nastalo je u vizuelnim umetnostima nadmetanje. Crtež je, pak, imao osobito u akademskim krugovima, odlučno prvenstvo. »Neka crtež uvek daje pravac, i biće busola«, pisao je Le Bren, diktator umetnosti iz vremena Luja XIV (*Conférence*, 1715, s. 36 i 38). A Testlen, istoriograf francuske Akademije slikarstva i vajarstva (*Sentiments*, 1696, s. 37), pisao je: »Dobar i valjan crtač, mada i prosečan kolorist, dostojniji je poštovanja nego onaj koji, osećajući dobro kolor, loše crta.«

Ta prevaga forme-crteža završila se počev od XVIII veka, od akcije Rožea de Pila i »rubensovaca«, boja je dobila (većinom)

poziciju ravnopravnu s formom, takođe je prekinuto takmičenje i raspravljanje, suprotstavljanje forme *C* i boje izgubilo je aktuelnost. Ipak, Kant je još u *Kritici moći sudenja* iz 1790. pisao da je u lepim umetnostima »suštinski momenat crtež«, a da su boje, pak, samo »stvar privlačnosti«, i da same po sebi ne mogu predmet »učiniti dostojnim gledanja ni lepim«.

Vreme je već da ukratko uporedimo tri ovde predstavljene istorije. Vekovima je forma zauzimala povlašćeno mesto u estetici; ipak, zauzimala ga je u raznim značenjima reči; najduže forma-proporcije i sistem, ali drugi put, takođe, forma-izgled i forma-crtež. Antika je cenila naročito formu *A*, renesansa formu *C*, a XX vek stavlja naglasak na formu *B*. Povlastice tih formi s vremena na vreme su bivale osporavane. U antici, naročito poznoj, predmet spora bilo je: da li je u umetnosti važna jedino forma (*A*) ili, ipak, i elementi? U vreme renesanse postalo je sporno da li je važna jedino forma (*C*) ili i boja? A u XX veku spor se vodi oko toga da li je važna jedino forma (*B*) ili i sadržina umetničkog dela? I još jedno. Kritičari nekad pišu kako ovome ili onome delu »nedostaje forma«: Je li moguće da umetničko delo ili uopšte bilo koji predmet nema forme? Na to pitanje treba odgovoriti da sve zavisi od toga kako se »forma« shvata. Predmet ne može da nema formu *A*: jer neki sistem delova, ovakav ili onakav, mora da ima. Međutim, može da nema harmoničan sistem — i tada (po ovde prihvaćenoj konvenciji) nema formu *A*. Analogno je s formom *B* i s formom *C*. Jer svaki predmet ima neki sistem, neki izgled, neku konturu. Ipak, smisao izraza »forma« biva sužavan: tada nazivom »forma« ne biva određivan svaki sistem, izgled, kontura, nego samo onaj koji je harmoničan, ili izrazit, ili zaseban, ili bogat, ili inventivan, ili pravi. Pri tom sužavanju jedino »uspela« forma jeste forma, te stoga postoje predmeti bez formi *A*, *B*, *C*. Ili, govoreći Belovim rečima, forma je samo značajna forma, dostojna pažnje, *significant form*. S tim se slaže ono što je Stšeminjski (*Unizm w malarstwie*, 1928) govorio o »neravnomernosti formek«, o njenim »čvorovima« i »prazninama«.

Završavajući ovaj kratki pregled istorije triju formi, ponovimo ono što je, upotrebljavajući stare formule, napisao E. Kasirer, filozof iz našeg vremena (*Essay on Man*, 1944, § 9): da »*rerum videre formas*« jeste za čoveka pitanje ne manje važno nego »*rerum cognoscere causas*«. To je lepa formula, samo što nije potpuno oštra, jer ju je moguće primenjivati na ovaj ili onaj od triju razmotrenih pojmova forme.

IV. Istorija forme *D* ili supstancijalne forme

Četvrti pojam forme potiče od Aristotela. On je formu shvatao kao ono što u svakoj stvari predstavlja njenu suštinu, što spada u njen pojam, u njenu definiciju, što obuhvata njene suštinske osobine, zajedničke sa drugim stvarima iste vrste. Video je u formi suštinu date stvari, njenu neophodnu, neslučajnu komponentu, poistovećivao je formu sa činom, energijom, ciljem, sa aktivnim elementom bivstvovanja. Danas takav pojam forme može da se učini kao prenosno značenje, ali u antici tako nije bilo. To je bio osnovni pojam Aristotelove metafizike; međutim, u estetici ovaj pojam mu nije bio potreban. Ni on sâm, ni njegovi antički sledbenici u estetici nisu ga upotrebili.

To se promenilo u srednjem veku, naime otkad je u XIII veku srednji vek prihvatio Aristotelov pojam forme. Za antički pojam sholastičari su pronašli primenu i u estetici. Pronašli su je razvijajući pogled koji potiče još od Pseudo-Dionisija, da lepo počiva na dvema stvarima: na proporciji, ali i na velelepnosti, sjaju (*claritas, splendor*) stvari. U XIII veku su posle recepcije Aristotela pokušavali da dualističku formulu lepoga — proporciju i sjaj — zahvate terminima i pojmovima filozofa iz Stagire. I tada su »sjaj« poistovetili sa Aristotelovom formom. Otuda je nastala ona izuzetna koncepcija lepoga: ono zavisi od metafizičke suštine stvari; suština stvari, otkrivajući se u njenom izgledu, čini stvar lepom. Tu je interpretaciju inicirao, kako izgleda, Albert Veliki (*Opusculum de pulchro et bono*, V. 420). Lepo, piše on, počiva na sjaju supstancijalne forme, koji se otkriva u materiji. Ipak, otkriva se samo kada je ova proporcionalno izgrađena. Može se reći da, po njemu, lepo počiva, sliveno, na formi *D* i formi *A*, pa ipak, uglavnom na prvoj, odnosno na »supstancijalnoj«, metafizičkoj formi. Forma-proporcija nije bila za njega, kao za antičke ljude, suština lepoga, nego samo njen uslov.

Takav pogled zadržao se u Albertovoj školi, ponavljao ga je Ulrich iz Strazbura (*De pulchro*, 73/74): »forma (supstancijalna) jeste lepo svake stvari«. Ali i druga onovremenska škola, naime franjevačka, augustinska, mislila je slično. Sveti Bonaventura je (II *Sent.* D 34 a. 2q. 3) prihvatao taj pogled i iz njega zaključivao da pošto lepo leži u formi (supstancionalnoj), onda je svako biće lepo, jer svako ima takvu formu (*omne quod est ens habet aliquam formam, omne autem quod habet aliquam formam habet pulchritudinem*).

Trinaesti vek bio je ne samo vrhunac nego i kraj vladavine forme *D* u estetici. Forma *D* bila je svojevrsni pojam zreloga srednjeg veka i nije ga nadživela. Doduše, u opštoj filozofiji novoga doba »supstancijalna forma« je još dugo živela, zajedno s celim Aristotelovim sistemom, pa ipak najmanje u estetici. U XIX veku još je bilo nekih tragova toga pojma. Makar i u vajara i pisca Vinčenca Dantija kad je pisao (*Trattato*, 1567, I 11) da u umetnosti oblik potiče iz »*perfetta forma intenzionale*«, ili u slikara Federiga Cukara (*Idea*, ed. 1718, I 2) koji je crtež nazvao »formom«, a formu je poistovetio sa idejom, pravilom, saznanjem.

Ovi tragovi izgubili su se u XVII i XVIII veku. Balduči u svom *Rečniku* (1681) formu određuje kao filozofski, a ne kao estetički termin; slično čini i K. P. Rišle (1719). Formom *D* se, znači, više nisu služili u estetici, a pošto je forma *A* u to vreme nosila naziv »*figura*«, a forma *B* »*aspetto*«, dogodilo se da je »forma« za izvesno vreme nestala iz estetičkog rečnika.

Takođe u XIX veku sigurno niko nije u estetici upotrebljavao termin forma u smislu *D*; i niko nije tvrdio (ne isključujući Šelingu) da pojmovna suština objavljujući se u izgledu predmeta odlučuje o njegovom lepom. Međutim, u XX veku ova koncepcija kao da se ponovo vratila, iako pod drugim nazivima, naime kod apstraktnih slikara, kao što su Mondrijan ili Nikolson. Kad Mondrijan (*De Stijl*, 1917/18) piše kako je »moderni umetnik svestan da je doživljaj lepoga kosmički, univerzalan«, kako »nova umetnost« izražava univerzalni elemenat putem rekonstrukcije *kosmičkih odnosa*«, on onda, iako ne upotrebljava reč »forma«, govori ipak stvari slične onima koje su srednjovekovni aristotelovci nazivali tim imenom.

Treba još — vraćajući se u prošlost — zabeležiti jednu pojavu: *formama* su bile nazivane ne samo Aristotelove entelehije nego i Platonove *ideje*. Naime, tako su ih nazivali prevodioci Platona na latinski, a njihovim putem kasnije su pošli neki njegovi prevodioci na novovremenske jezike. Imalo je to nekog opravdanja, jer je »*idea*« u svakodnevnom jeziku Grkâ značila isto što i izgled, oblik, imala je smisao blizak formi *B*. Tek je Platon ovom izrazu dao drugi smisao. Prevodioci, pak, držeći se prvobitnog značenja »*ideje*«, izabrali su »formu« kao njen ekvivalent. Time je »forma« dobila još jedno, metafizičko značenje. Ipak, u istoriji estetike forma-ideja nije stekla onakvu poziciju kao forma-entelehija (forma *D*). Naprotiv, ideja je u istoriji estetike imala veliko značenje, ali jednostavno pod nazivom »*ideje*«.

V. Istorija forme E ili apriorne forme

Peti po redu pojam forme jeste Kantov pojam; po Kantu, forma može da se odredi ovako: kao osobina intelekta koja uzrokuje da intelekt na taj i samo na taj način (ili: u toj formi) može da percipira i shvata data iskustva i da stoga iskustvo po nuždi ima tu i samo tu formu. Ta Kantova forma (nazovimo je formom *E*) jeste apriorna forma; nalazimo je u predmetima, ali zato što im je nametnuta od subjekta. Svome subjektivnom poreklu ona zahvaljuje svoje naročite osobine: opštost i nužnost.

A. Da li je ovaj Kantov pojam bio poznat ikome pre Kanta? Jedna od istorijskih škola, naime, tzv. marburška, pripisivala ga je još Plotinu tvrdeći da je njegov apriorizam bio sličan Kantovom. Da je ideje shvatao kao forme intelekta. Platonov dijalog *Teajtet* čini se da zaista potvrđuje tu interpretaciju: Platon tamo govori kako o svetu ne možemo misliti drugačije do preko ideja, one nam oblikuju svet. Ako je ipak Platon imao tu misao, u njegovim je delima, a naročito u delima škole, prevagu odnela ontološka koncepcija ideja. Pa ipak, »Kantova« interpretacija Platonove ideje bila je moguća i, stvarno, odavno joj se pristupilo — baš u domenu teorije umetnosti i pod nazivom »forme«. Preuzeo ju je ranorenesansni mislilac iz platonске linije, Nikola iz Kuze. Razmišljajući o prirodi formi u umetnosti, on piše (*De ludo globi*, 1565, s. 219): »Forme nastaju jedino zahvaljujući ljudskoj umetnosti [...]. Umetnik ne podražava nijedan oblik prirodnih stvari, on materiju samo čini sposobnom da primi formu umetnosti.« I dalje: »Svaka vidljiva forma biće *slika i prilika prave i nevidljive forme koja postoji u umu*«. To je u teoriji pretkantovske umetnosti valjda najveće približavanje formi u kantovskom smislu.

B. Sâm Kant priprema iznenađenje. U *Kritici čistog uma*, kao što je poznato, on otkriva apriorne forme saznanja; te forme, kao što su prostor i vreme, supstanca i uzročnost, jesu stalne, opšte i neophodne; jedino u tim formama moguće je saznanje. Kada je posle te kritike saznanja Kant u *Kritici moći sudjenja* (1790, § 34 i 46) preuzeo dalje kritiku ocenâ i lepoga, moglo se očekivati da će i u intelektu naći stalne i neophodne forme, u kojima je jedino moguć estetski doživljaj. I tu očekuje iznenađenje: nema kantovske forme u Kantovoj estetici. U *estetici Kant nije video apriorne forme*. Smatrao je da o lepom ne odlu-

čuju stalne forme intelekta, nego izuzetne, jednokratne sposobnosti stvaralaca. Tu nema jednom zanavek obavezujućih formi (formi *E*), lepo su stvarali i stvaraće ga i dalje geniji. Rezultat — u estetici nema mesta za apriorne forme.

C. Ne samo Kant nego ni njegovi učenici iz XIX veka, koji su razvili njegovu nauku, nisu videli apriorne forme u estetici. No zato ih je u poslednjoj četvrti XIX veka (1887) video mislilac koji ne spada u kantovsku školu, Konrad Fidler. U filozofiji je on bio Herbertov naslednik; terminologija mu se toliko razlikovala od Kantove da su i on sâm i drugi, takođe, lako mogli da previde vezu ovoga pojma sa Kantom. Bez obzira na to, ipak je upravo on istupio s tezom da je umetnost potčinjena stalnim formama i da te forme imaju izvor u subjektu. Po Fidleru, ne samo um nego i naše viđenje imaju svoju opštu formu, slično kao što je za Kanta takvu formu imalo saznanje. On je ipak smatrao da pravu formu viđenja čovek može izgubiti — izuzev umetnika koji je čuva i primenjuje u svom stvaralaštvu. Umetnička vizija i likovno stvaralaštvo stoga nisu potpuno slobodna igra mašte, kako je smatrao Kant; njima upravljaju zakoni naravi.

Forme viđenja Fidler je shvatao još na nekonkretan, malo određen način. Bliže su je odredili tek njegovi učenici i pristalice: vajar A. f. Hildebrand, istoričari umetnosti A. Rigl i H. Velflin, filozof A. Ril. Prelomni značaj imala je Hildenbrandova knjiga *Problem der Form* iz 1893. godine. On je (koristeći se davnijim sugestijama R. Cimermana) izdvojio viđenje izbliza (*Nahbild*) i izdaleka (*Fernbild*). Pri gledanju izbliza oči su u pokretu, obuhvataju konture predmeta. Takvo gledanje je u životnoj praksi potrebno radi upoznavanja sa gledanim predmetom, ali ne služi lepome u umetnosti: stalni pokret očiju smeta u stvaranju monolitne i jasne slike. Takva slika formira se tek pri viđenju izdaleka; tek tada nastaje jasna i učvršćena forma potrebna umetničkom delu i koja pruža estetsko zadovoljstvo.

Brzo smenjivani umetnički pravci u XIX veku morali su se ipak skeptički odnositi prema jednoj jedinoj formi umetničkog viđenja. Ako forma umetnosti zavisi od forme viđenja, onda mora postojati više od jedne forme viđenja; u istoriji umetnosti stiće prevagu čas ova, čas ona. U skladu s tim nastala je naročita *pluralistička* koncepcija apriorne forme (*E*) umetnosti; i upravo je ona postala tipična koncepcija prve polovine XX veka, naročito u srednjoj Evropi. Postoje pre *forme (E)*, nego forma. One su alterna-

tivne. Nisu, kao u Fidlera, nadvremenske, postojane, apstraktne, vezane su za epohu, menjaju se zajedno s njom.

Najveći odjek našla je ova koncepcija u zahvatu H. Velflina, koji je alternativnost formi ilustrovao primerom prelaza od renesanse na barok, od linearne na slikarsku formu, od zatvorene na otvorenu. A austrijska škola, sa A. Riglom na čelu, predstavljala je kolebanja umetnosti između optičke i haptičke forme. J. Šloser, koji je bio blizak ovoj školi, međusobno je suprotstavljao kristalne i organske forme. Vilhelm Voringer je suprotstavljao apstraktne i empatične forme, a V. Deona — prvobitne i klasične. Oni su se međusobno razlikovali, a ipak su svi prihvatili za umetnost formu *E* u njenom pluralističkom vidu.

VI. Istorija drugih formi

Mi nismo razmotrili sve pojmove forme kakvi su postojali i upotrebljavali se u umetnosti i njenoj teoriji, nego smo razmotrili samo pet najvažnijih. Od manje bitnih za teoriju umetnosti, a koji su se ipak upotrebljavali, neka ovde budu pomenuta još četiri pojma.

1. Naziv »formi« daje se takođe oruđima koja služe za *proizvođenje* formi. Takve su vajarske, grnčarske, puškarske forme, i tako dalje. Te forme — nazovimo ih *formama F* — služe proizvodnji formi; i istovremeno, one su same forme (*C*). Često, kao vajarske forme, one su negativni onih formi koje pomoću njih treba da nastanu. Jedne od njih, upravo vajarske ili grnčarske, služe oblikovanju blokova, ili formi *C*. Druge, pak, kao farbarske ili štamparske, daju stvarima ne samo oblik nego i boju, proizvode forme u smislu *A*.

Opšta opaska: Istorija ukazuje na *pojačanje* značenja formi *F* u umetnosti. Sada ih upotrebljavaju i arhitekti, kojima služe za proizvodnju prefabrikata kako za konstrukciju, tako i za prekrivanje građevina oblogama.

2. U istoriji likovnih umetnosti, isto kao i u istoriji muzike ili književnosti, često se govori o formama još i u drugom shvatanju: naime, u smislu formi *stalnih*, prihvaćenih, konvencionalnih, obavezujućih. Iz ovakvih ili onakvih obzira prihvaćene su i čekaju gotove na pisce i umetnike da bi se njima poslužili u svom stvaralaštvu. Primeri za te forme — dajmo im naziv *formi G* — biće: u književnosti forma soneta ili forma tragedije »sa tri je-dinstva«; u muzici — forme fuge ili sonate; u arhitekturi — forma

peripterosa ili jonskog stila, forma bosketa u talijansko-francuskom vrtlarstvu, rolverka u renesansnoj dekoraciji, ornamenta »*Zwiebelmuster*« u saskom porculanu. To su forme delimično konstrukcione, a delimično ukrasne. One su forme *A*, pa ipak samo mali deo formi *A'* ima karakter formi *G*. Mnogo formi *G* ima staru i dugu istoriju. Njihov zlatni vek bila je antika, maltene svaki oblik umetnosti bio je tada zahvaćen takvim formama. Okvirima obavezujućih formi bila je obuhvaćena i srednjovekovna umetnost; takođe i umetnost klasicizma XVIII veka. Romantizam je podrio stare forme, ali je stvorio nove. Tek naše vreme, čini se, označava rastanak sa stalnim formama: svaki umetnik hoće da stvara po svome.

Opšta opaska: čini se da istorija pokazuje da se umetnost *udaljuje* od formi *G*. Uvek je, ipak, moguće stvaranje novih stalnih formi.

3. O formama umetnosti govori se takođe u smislu njihovih *rodova* ili varijanata. U obrtima »nove forme slikarstva« ili »male filmske forme« forma ima isto značenje kao u obrtima »forma uređenja« ili »forma bolesti«. Nije vlastiti termin teorije umetnosti, ali se u njoj upotrebljava. Ona je podesan izraz u odnosu prema raznorodnosti umetnosti — *ars una, species mille*. U našem nabrajanju to bi bila *forma H*.

4. U metafizičkih, spiritualističkih estetičara forma je nekad značila isto što i *duhovna komponenta* umetničkog dela. Slavan u XIX veku kao estetičar, F. T. Fišer, pisao je (*Das Schöne und die Kunst*, 2. izd. 1898, s. 54): »Forma je kao duhovni mantil prebačen preko materije« (*Die Form ist als geistiger Mantel der über die Materie geworfen ist*). Ako se tu vidi naročita verzija pojma forme, biće to već *forma J*.

VII. Novi pojmovi forme

Napred je predstavljena istorija raznih pojmova koji su nosili isti naziv forme, pet značajnih (*A, B, C, D, E*) i četiri sporedna (*F, G, H, J*). Sem toga javljaju se još dva pojma forme novijeg datuma, koji još nemaju istorije ili, u svakom slučaju, nemaju duže istorije.

1. U programskoj izjavi iz 1918. godine Zbignjev Pronaško je pisao (*O ekspresjonizmu*, 1918): »Formom nazivam konvenciju kojom obuhvatam dati oblik; oblik je izgled bilo kojeg prostornog tela, na primer krajičak neba među oblacima, pramen

svetla na čelu, drvo, senka drveta, i tako dalje. Oblik kao izraz prirode zavisian je od okolnosti i okruženja, znači, slučajian; forma je postojana kao izraz stvaralaštva. Ljudski lik je slučajian oblik, koji podleže promenama, dok je ljudska figura, na primer u gotici, forma: zahvat oblikâ putem izvesne konvencije, neki sistem.«

Istaknuti umetnik tu je odredio formu kao sistem i kao konvenciju. Forma-sistem može se svesti na forme u (napred objašnjenom) smislu *A*; međutim, forma-konvencija ima drugi smisao: naime, obuhvata jedino oblike *stvorene svesno*, nasuprot kako slučajnima, tako i neophodnima; obuhvata samo *čovekove tvorevine* — nasuprot prirodnim tvorevinama. Nazovimo takvu formu *formom K*. I dodajmo: takvo shvatanje forme najbolje objašnjava u istoriji zapaženu sklonost ka formalizmu, ka privilegovanju formi — ona je simptom čovekove naklonosti prema onome što je njegovo sopstveno delo, što je odabrano po njegovim vlastitim potrebama i sklonostima.

2. Vitold Gombrovič je zapisao u svom *Dnevniku* (I, s. 139): »Stvarnost nije nešto što bi se dalo bez ostatka zatvoriti u formu.« I dalje: »Najvažniji i najdrastičniji i neizlečivi spor je onaj koji u nas vode dva osnovna smera: jedan koji teži za formom, oblikom, definicijom, i drugi koji se brani od oblika, neće formu.« Kako je shvatao tu formu koju, doduše, želimo, ali od koje se branimo? Čini se da ju je shvatao kao obavezujuće *pravilo*, kao *zakon* koji upravlja čovekom, ali koji ga takođe opterećuje. To je forma u značenju drugačijem no što su dosad navedeni: neka u današnjem spisku nađe mesto kao *forma L*. Njena suprotnost jeste sloboda, individualnost, život, promenljivost, stvaralaštvo. Pojam zakona, pravila, doduše, nije ni ranije bio tuđ teoriji umetnosti; na neki način je bio povezan s pojmom forme, naime, forme *A* (u njenom radikalnom vidu: *A₁*); ipak, naglasak je tamo ležao negde drugde.

U starijim tekstovima iz estetike retko je moguće naći formu *L*. Možda kod Didroa kad piše: »Zašto se lepa skica dopada više od lepe slike? Zato što u njoj ima više života, a manje forme. Ukoliko se uvodi više forme, život se gubi.« I možda, takođe, kod Fridriha Šilera, kad kao jedan od dvaju glavnih čovekovih nagona navodi nagon prema formi (*Formtrieb*), ili ka jedinstvu i trajnosti, ka pokoravanju zakonu, opštosti, nužnosti.

U XX veku pojavile su se nove interpretacije formi, psihološke i epistemološke, naročito formi *A* i *C*.

1. Jedna grupa psihologâ zapazila je da mi forme opažamo kao *celine*; da nije tačno, kao što su mislili psiholozi prethodnog veka, da mi opažamo elemente i tek iz njih sastavljamo forme; nije tačno da najpre opažamo oči, nos, usta, i tek tada lice; neposredno opažamo lice. Slično neposredno čujemo melodiju, a ne sastavljanje zvukova. Ta opservacija, koja potiče iz perioda prvog svetskog rata, postala je polazna tačka teorije formi poznate pod nazivom »psihologija oblika« ili »konfiguracionizam« (originalni nemački naziv: »*Gestaltpsychologie*«). Teza ove teorije jeste da su elementi forme apstrakcije, a samo celine, likovi, *samo forme jesu realne*. Ova teza je u drugoj polovini našeg veka našla primenu i u estetici (R. Arnhajm, 1956, J. Žuravski, 1962) — biće o njoj još reči u poglavlju o estetskim doživljajima.

2. Druga grupa teoretičarâ umetnosti, sa vajarom A. f. Hildebrandom na čelu, još je u poslednjim godinama XIX veka razlikovala forme koje su u posedu stvari od onih koje mi u tim stvarima vidimo, ili — razlikovala je *forme postojanja* od *formi delovanja* (*Daseinsform* od *Wirkungsform*, po nemačkoj terminologiji). Stvari se, dakle, gledaocu pokazuju ne u formi u kakvoj postoje, nego u formi promenjenoj putem raznih činilaca, kao što su okruženje, osvetljenje itd. Same »forme postojanja« mi ne opažamo, to je apstraktna koncepcija; realne su za nas samo forme dejstvovanja. Kao što je to formulisao filozof A. Ril (*Bemerkungen*, 1898), *prava forma stvari nije nam nikada data*; to je problem koji umetnik može da rešava na razne načine.

3. Drugi pisci izneli su tezu da nema gotovih formi koje bismo mogli naprosto da utvrđujemo, da opažamo; moramo učestvovati u njihovom izdvajanju ili čak u njihovom proizvođenju. Odnos primaoca prema formama je *aktivan*. Ubedljiv izraz toj misli dao je E. Kasirer tvrdeći da forme »ne mogu biti naprosto otisnute na našim umovima, moramo ih *proizvoditi* da bismo osetili njihovu lepotu«.

Ovde iznesena značenja⁴ izraza »forma« sigurno nisu sva koja su upotrebljavali i upotrebljavaju oni koji su se izjašnjavali i

⁴ Veliki popis značenja »forme« načinio je R. Ingarden (g. 1946, u novije vreme u raspravi *O formie o treći dziela literackiego*, »*Studia z Eistetyki*«, t. II, 1958). On razlikuje devet značenja toga izraza. Od tih devet jedino tri (1, 3, 6) zajednički su sa diferencijacijama iz ovog našeg rada: to je još jedan dokaz neobične višeznačnosti pojma »forma«. Razlika ovih pregledâ tumači se time što je Ingardenov pregled zasnovan na savremenoj pojmovnoj aparaturi, a ovaj naš na istorijskom materijalu, Ingardenov u okvirima opšte filozofije, a naš — specijalne nauke o umetnosti. Ingarden smatra da se od devet slučajeva koje on izdvaja jedino u dva slučaja naziv upotrebljava valjano; u drugima bi saglasniji bili nazivi »sređivanje«, »način postojanja«, »stalni činilac«, »suprotstavljajući činilac«, »umetničko delo«, »pravilnost«.

izjašnjavaju se o umetnosti i lepom. Mnoštvo značenja je veliko, odavno poznato i istaknuto. Već je u XII veku Žilber iz La Porea pisao da se »o formi govori u mnogim značenjima«. U XIII veku je Rober Grossetest (*De unica forma omnium*, ed. Baur, s. 109) razlikovao tri značenja izraza: (a) model (na primer, forma sandale, po kojoj se kroje sandale); (b) model (na primer, kalup za odlivanje, recimo, kipa); (c) slika u umetnikovom umu. Bonaventurino razlikovanje dvaju značenja forme već smo napred citirali.

Posebno u današnjem govoru »forma« se upotrebljava kolebljivo. Upotrebljava se u značenjima *A, B, C, F, G, H, J, K, L*. Štaviše, na smenu se upotrebljava za označavanje konkretne stvari i apstrakne osobine: u prvom značenju statua je forma, a u drugom — ima formu. Takođe se upotrebljava na smenu za označavanje jednokratne forme i opšteg, više puta upotrebljavanog modela formi. Kad G. Pikon (*L'art dans la société d'aujourd'hui*, 1967) piše da u umetnosti forme mogu da budu upotrebljene samo jednom (*les formes ne servent qu'une fois*), on formu shvata drugačije nego U. Eko (*Modelli e strutture*, 1966), koji razmatra *forma commune* za mnoge pojave. A. Fosijon u svojoj knjizi *Život formi* nigde, što je zaista zanimljivo, nije rekao šta podrazumeva pod rečju »forma«, ali je morao imati na umu model, jer se razvijaju i (po ne previše srećnoj metafori) »žive« ne pojedine forme, nego modeli formi.

U rezultatu ove mnogoznačnosti »razni a nekada i suprotni aspekti dela bivaju nazivani formom« (M. Rizer, 1969). Ipak — neki od starih pojmova forme iz današnjeg modela filozofskog jezika su eliminisani, spadaju u prošlost; savremenim estetičarima nije potreban pojam forme *D*, a za formu *E* imaju druge nazive. Štaviše: forma *F* je samo zanatski izraz umetnikâ, forma *G* — zanatski izraz teoretičarâ umetnosti; forma *H* je, pak, tekući izraz koji je lako zameniti drugim; u svim tim slučajevima ne preti opasnost da pojmovi budu pomešani.

Međutim, pojmovi *A, B, C* su međusobno bliski, i zato lako podležu pomešanosti; sva tri su toliko srasla s nazivom »forma« da bi se osećalo kao nasilje kad bismo ih lišili toga naziva. Zato nema izgledâ da se višeznačnost forme u estetici i teoriji umetnosti ukloni; sigurno će ostati. Ali kada je višeznačnost razjašnjena, prestaje da bude opasna.

U našim razmatranjima bilo je reči ne samo o razlikovanju mnogih pojmova forme nego pre svega o predstavljanju njihove istorije. A istorija svakog od pet velikih pojmova forme proticala

je drugačije. Forma *A* je tokom neverovatno dugog niza vekova bila osnovni pojam teorije umetnosti. Forma *B* je u raznim vremenima suprotstavljana sadržini umetničkog dela i stavljana iznad sadržine, a ipak nikada tako odlučno kao u XX veku. Forma *C* bila je svojevrsno geslo umetnosti XVI i XVII veka. Forma *D* predstavljala je zasebnost zrele sholastike. Forma *E* počela je buditi zanimanje tek pri kraju XIX veka.

Glava osma

STVARALAŠTVO: ISTORIJA POJMA

*Facta et creata habent aliquam differentiam:
facere enim possumus nos qui creare non possumus.*

Kasiodor

I. Umetnost viđena bez stvaralaštva

Toliko smo navikli da govorimo o umetničkom stvaralaštvu i da povezujemo pojmove umetnika i stvaraoaca da nam se čine nerazlučnim. Međutim, proučavanje starih vremena uverava nas da su ti pojmovi tek nedavno povezani.

Grci nisu imali termine koji bi odgovarali terminima »stvarati« i »stvaralac«. I moglo bi se reći — nisu im bili potrebni. Dovoljan im je bio izraz »raditi« (*poiein*). A i njime se nisu služili u odnosu na umetnost i umetnike, takve kao što su slikari i vajari; jer ti umetnici ne izrađuju nove stvari, nego samo podražavaju one koje postoje u prirodi. »Da li ćemo o slikaru reći da nešto radi?« pitao je Platon u *Državi* i odgovarao: »Nikada, on samo podražava« (597 D). Od stvaraoaca umetnik se u očima antičkih ljudi razlikovao još i nečim drugim: naime, pojam stvaraoaca i stvaralaštva implicira slobodu delatnosti, dok je u grčkom pojmu umetnika i umetnosti bilo sadržano podređivanje zakonima, pravilima. Umetnost je u ono vreme definisana kao »obavljanje stvari po pravilima«; poznato nam je mnogo takvih definicija iz antičkih dela. Između umetnika i stvaraoaca razlika bi bila čak dvojaka: umetnik ne stvara, nego reprodukuje i upravlja se po zakonima, a ne prema slobodi.

Stanovište antičkih ljudi prema umetnosti potpunije bi se moglo izraziti ovako: Umetnost ne sadrži stvaralaštvo i, štaviše, bilo bi zlo kad bi ga sadržala. Stvaralaštvo u umetnosti ne samo što nije moguće nego nije ni poželjno. Umetnost je, naime, umenje koje obavljaju izvesni ljudi, a to umenje pretpostavlja poznavanje pravila i sposobnost upravljanja po tim pravilima; ko ih zna i ume njima da se služi, taj je umetnik. Takvo shvatanje umetnosti imalo je jasnu postavku: Priroda je savršena i čovek je dužan da u svojim delanjima postaje sličan njoj; ona podleže zakonima,

te i on mora da otkriva njene zakone i da im se pokorava, a ne da traži slobodu koja će ga lako odvući od tog *optimuma* kakvo u svom delanju može da dosegne. Stanovište antičkih ljudi može se izraziti još i ovako: Umetnik je otkrivač, a ne pronalazač.

U tome je za Grke postojao samo jedan, ali zato veliki izuzetak: poezija. Njen grčki naziv »*poiesis*« poticao je od *poiein* — raditi. Pesnik — *poietes*, to je onaj koji radi. Nisu ga povezivali s umetnicima, kao što ni poeziju nisu povezivali s umetnošću. Razlika je bila dvostruka. Prvo, pesnik radi nove stvari, poziva u život novi svet, umetnik samo podražava. I, drugo, pesnik nije vezan zakonima, kao umetnici, u onome što radi pesnik je slobodan. Termina koji bi odgovarao »stvaralaštvu« i »stvaraoću« nije bilo, ali, u stvari, pesnik je bio shvatan kao onaj koji stvara. I samo je on jedan bio tako shvatan. Nekoliko primera iz grčke prakse objasniće nam njihov odnos prema umetnostima. U muzici nije bilo slobode: melodije su bile propisane, naročito one za svečanosti i zabave, i imale su rečit naziv, naime, imale su naziv »*nomoi*«, što znači zakoni. U likovnosti je sloboda umetnika bila ograničena proporcijama koje je Poliklet utvrdio za ljudsku figuru, smatrajući ih jedino valjanim i savršenim, on im je sâm dao naziv »kanon«, a taj naziv su prihvatili i drugi. I taj naziv bio je karakterističan: značio je — *mera*.

Slično je bilo i u teoriji. Naročito ubedljive iskaze nalazimo u Platona. »Ono što je lepo, lepo je uvek i samo po sebi« — tako je pisao u *Filebu* (51 B). A u *Timeju* (28 A) zaključivao je kako, da bi se izradilo dobro delo, treba dobro gledati u večiti uzor. Umetnik često podleže čarima čulnoga lepog, ali Platon je smatrao umetnikovim grehom ako on tada počinjava izdaju u odnosu prema istini (*Država* 607).

Nisu drugačije mislili ni kasniji teoretičari. Ciceron je pisao da umetnost obuhvata one stvari o kojima imamo znanje (*quae sciuntur*) (*De Or.* II. 7. 30). Autor poznoantičkog traktata o uzvišenosti, nekada identifikovan sa Longinom, smatrao je, pak, da uzvišenost takođe može da se nauči; čak i u poeziji sve se može učiniti pomoću metoda (*De subl.* II. 1).

Drugačije su govorili pesnici i istraživači poezije. U I pevanju *Odiseje* rečeno je: »Zašto zabranjuješ pevaču dragom da peva kako ga podstiće srce?« (I. 346—7). U Aristotela se već bila rodila sumnja u pogledu toga da li je poezija podražavanje stvarnosti i da li u njoj obavezuje istina; ona je pre oblast onoga »što nije ni istinito, ni lažno« (*De interpr.* 17 a 2).

U Rimu su se ovi grčki pojmovi delimično poljuljali. Horacije je pisao da su ne samo pesnici nego i slikari uvek imali privilegiju da smeju sve (*quodlibet audendi*). Slično su mislili umetnički kritičari pred kraj antike. Filostrat je pisao da se »može otkriti sličnost između poezije i umetnosti, i pronaći da im je zajednička mašta« [*Imag. (Proem.)* 6]. A Kalistrat je pisao: »*Nadahnuta* je ne samo veština pesnika i prozaista nego su i ruke vajarâ obdarene blagodatima božanskog daha« (*Descr.* 2.1). To je bilo novo: pojmove mašte i nadahnuća Grci klasičnog doba nisu primenjivali na likovne umetnosti, ograničavali su ih na poeziju. Latinski jezik bio je bogatiji od grčkog: već je imao termin za stvaranje (*creatio*) i stvaraoča; imao je dva izraza — *facere* i *creare*, tamo gde je grčki imao samo jedan: *poiein*. Ipak, *creare* je značilo manje-više isto što i *facere*; govorilo se, na primer, »*creare senatorem*«, učiniti nekoga senatorom, onako kao što se i danas u latinskom tekstu doktorske promocije govori: »*doctorem creo*«.

Načelna promena dogodila se u hrišćanskom dobu; izraz *creatio* upotrebljen je za označavanje delatnosti Boga, stvaranja ni iz čega: *creatio ex nihilo*. U takvom shvatanju izraz je stekao drugo značenje nego *facere* — raditi; ali je, takođe, prestao da se primenjuje na ljudske delatnosti. Kao što je u VI veku rekao Kasiodor, u rečenici, koja je stavljena kao *motto* ovim našim razmatranjima, »stvari urađene i stvorene razlikuju se među sobom, jer raditi možemo mi, koji stvarati ne možemo« (*Exp. in Ps. CXLVIII*).

Pri tom novom, religijskom shvatanju izraza morao se održati antički pogled da umetnost nije oblast stvaralaštva. To je vidljivo već u dva ranija i najuticajnija hrišćanska pisca: u Pseudo-Dionisija i svetog Augustina. Prvi piše, kao Platon, kako, da bi se izradila slika, slikar mora nepokolebljivo da se zagrleđa u prauzor lepoga, to znači mora da podražava, a ne da stvara, mora da saznaje lepo, a ne da ga izmišlja (*De eccl. hier.* IV. 3). Analogno smatra i Augustin: umetnikova stvar jeste samo »sakupljanje tragova lepoga« (*De vera relig.* XXXII, 60). Slično su mislili i kasniji ljudi srednjeg veka. Hraban Mavar pisao je u X veku da umetnosti imaju nepromenljiva pravila koja nipošto nisu ustanovili ljudi, nego su ih oni najbistriji otkrili (*De cler. inst.* 17). A Rober Grosetest je pisao u XIII veku: Pošto umetnost podražava prirodu, a priroda uvek deluje na način najbolji od mogućih, znači da je i umetnost nepogrešiva kao priroda (*De gener. son.* 8). Srednji vek je tu otišao još dalje od antike; nije činio izuzetak za

poeziju, ona, takođe, ima svoja pravila, što znači da je umetnost, dakle umenje, a ne stvaralaštvo.

Sve se to promenilo u novome dobu. Poznato je da su renesansni ljudi imali osećanje svoje nezavisnosti, slobode, stvaralaštva. To osećanje moralo se ispoljiti pre svega u shvatanju umetnosti. Ali s kolikim se trudom to postiglo! Tražeći pravi izraz, renesansni pisci i umetnici trudili su se da iskažu to osećanje. Isprobali su sve reči, ali još ne i »stvaralaštvo«. Filozof Fičino je govorio da umetnik »izmišlja« (*excogitatio*) svoja dela; teoretičar arhitekture i slikarstva Alberti govorio je da — unapred određuje (*preordinazione*); Rafael — da oblikuje sliku po svojoj ideji (*idea*); Leonardo — da primenjuje oblike kakvih nema u prirodi (*forme che non sono in natura*); Mikelandelo — da umetnost pre realizuje svoju viziju no što podražava prirodu; Vazari — da je umetnost pobedila prirodu (*natura vinta dall'arte*); venecijanski teoretičar umetnosti Paolo Pino — da je slikarstvo »pronalaženje onoga čega nema«; Paolo Veroneze — da se slikarstvo koristi istim slobodama kojim se koriste pesnici i ludaci; Cukaro — da umetnik oblikuje *novi svet*, nove rajeve (*il nuovo mundo, nuovi paradisi*); C. Čezarijano — da su arhitekta polubogovi (*semi-dei*). Slično su mislili i teoretičari muzike: Tinktoris je (*Diffinitorium musicae*, oko 1470) zahtevao novost u onome što radi kompozitor, definisao je kompozitora kao onoga koji proizvodi *novе pesme* (*novi cantis editor*).

Još ubedljivije su se izražavali oni što su pisali o poeziji. Đ. P. Kaprijano je tvrdio (*Della vera poetica*, 1555) da se invencija rađa »ni iz čega«. F. Patrici je (*Della poetica*, 1586) u poeziji video »izmišljanje« (*finzione*), oblikovanje (*formatura*), preoblikovanje (*transfigurazione*). Ipak, čak se ni oni nisu usudili da upotrebe izraz »stvaralac«.

Dok se najzad nije našao onaj koji će to učiniti: bio je to Poljak iz XVII veka: pesnik i teoretičar poezije Kazimjež Maček Sarbjevski. Pisao je da pesnik ne samo »izmišlja« (*confingit*), »nekako gradi« (*quodammodo condit*) nego da takođe, upotrebivši najzad taj obrt, »nanovo stvara« (*de novo creat*), (*De perfecta poesi*, I. 1). Sarbjevski je bio onaj koji se odvažio da upotrebi taj izraz. Čak je dodao da pesnik stvara — slično Bogu (*instar Dei*).

Stvaralaštvo je, ipak, smatrao isključivom privilegijom poezije; umetnicima stvaralaštvo nije dostupno. »Druge umetnosti jedino oponašaju i podražavaju, ali ne stvaraju (*non vero faciunt*), jer pretpostavljaju ili postojanje materijala od koga tvore ili

postojanje teme« (ibid.). Bio je to pogled pesnika kome se umetnici nisu usudili da protivreče i da sebe smatraju ravnima pesnicima. Još i krajem XVII veka Felibjen je pisao samo da je slikar »kao stvaralac«. Njegov tekst glasi: »Pravila umetnosti su nepogrešiva, slikar može da predstavlja potpuno nove stvari, čiji je on kao stvaralac« (*Entretiens*, III. 185).

Međutim, B. Grasijan je pisao slično Sarbjevskom: »Umetnost je dopuna prirode, kao da je drugi Tvorac: dopunjava je, ulepšava, ponekad preobražava [...]. Povezujući se s prirodom svaki dan čini čuda« (*El Criticon*, franc. izd. 1696, s. 154/5).

U XVIII veku u teoriji umetnosti već se češće pojavljivao pojam stvaranja. Vezivao se s pojmom mašte, koja je onda bila na svim ustima¹. »U mašti ima nečeg sličnog stvaranju« (*has something in it like creation*), kako je pisao Adison. Volter je (u *Pismu Helvecijusu*, iz 1740. godine) čak tvrdio da je »pravi pesnik stvaralac« (*le vrai poète est créateur*). Ipak, i u Adisona, i u Voltera je to više bilo samo upoređivanje pesnika sa stvaraoцем. Drugi su, pak, na stvar drugačije gledali: Didro je smatrao da je mašta jedino pamćenje formi i sadržina (*le memoire des formes et des contenus*) i da ništa ne stvara (*l'immagination ne crée rien*), već samo kombinuje, uvećava ili umanjuje.

Upravo u Francuskoj XVIII veka je misao o čovekovom stvaranju nailazila na otpor. Bate je pisao (I ch. 2): »Ljudski um ne može da stvara, tačnije rečeno, svi njegovi proizvodi nose pečat svoga modela; čak i nakaze koje izmisli zakonima nesputana mašta mogu biti samo sastavljene od delova uzetih iz prirode«. Slično su se izjašnjavali Vovnarg i Kondijak (*Essai*. I. 45). Njihov otpor sigurno je imao trostruki izvor. Jedan je bio lingvistički: izraz »stvarati« bio je u ondašnjem jeziku rezervisan za stvaralaštvo *ex nihilo*, čoveku nedostupno. Drugi je bio filozofski: stvaranje je tajanstveni akt, a psihologija prosvećenosti nije dopuštala tajne. Treći izvor, najzad, bio je umetnički: ondašnji umetnici bili su vezani za svoja pravila, a činilo se da se stvaralaštvo ne može pomiriti s pravilima. Ovaj poslednji otpor bio je najslabiji: naime, već onda su ljudi počeli uvidati da su pravila, najzad, čovekova tvorevina. Kao što je to formulisao manje poznati autor iz onog vremena: Pravila obavezuju u umetnosti i poeziji, ali njihove izvore treba tražiti u prirodi našeg uma (La Motte Houdar, *Réflexions sur la critique*, 1715).

U XIX veku umetnost se naplatila zbog otpora prethodnih stoleća da je priznaju za stvaralaštvo. Sada ne samo što je smatrana stvaralaštvom nego kao da je *jedino* ona bila smatrana stvaralaštvom. »Tvorac«, »stvaralac« — postalo je sinonim za umetnika i pesnika. Kada se potom, početkom XX veka, počelo govoriti i o stvaralaštvu u nauci (kao što je govorio Lukasjevič) ili u prirodi (kao Bergson u *Evolution créatrice*), većina je to shvatala kao da se u nauku i prirodu prenose pojmovi koji su bili svojstveni umetnosti.

Poljski jezik ima dva izdiferencirana termina: »*stwórca*« (tvorac) i »*twórcą*« (stvaralac). *Stwórca* (tvorac) jeste Bog, koji stvara ni iz čega, *twórcą* (stvaralac) je umetnik i pesnik. To je poljski ili slovenski idiom. Drugi evropski jezici — francuski, talijanski, engleski ili nemački — tu dvojnost nemaju, imaju samo jedan izraz za Boga i umetnika, te ga prema umetniku štedljivo upotrebljavaju.

Kako oceniti ovde sažeto predstavljenu sudbinu pojma stvaralaštva? Skloni smo da u njoj vidimo istoriju napretka, koji postepeno prevladava otpore, predrasude, slepoću prema stvaralačkim odlikama velike umetnosti. Svakako je to tačno — pa ipak, problem nije sasvim prost. Stvar je u tome što umetnost i poezija imaju bar dve osnovne vrednosti, te kako jedna tako i druga mogu biti i bivaju njen cilj. S jedne strane, hvatanje istine, saznanje prirode, nalaženje pravila, zakona koji vlada ljudskom delatnošću, i s druge — stvaralaštvo, stvaranje novih stvari, ranije nepostojećih, koje je čovek izmislio. Kratko rečeno, umetnost i poezija imaju dve devize: zakon i stvaralaštvo. Ili: pravilo i sloboda. Ili još: umenje i mašta. Sudbina pojma stvaralaštva pokazuje kako se dugo nije verovalo da bi oba zadatka mogla biti ispunjena istovremeno. Uči nas da za stvaralaštvo dugo nije bilo odgovarajućeg naziva, a kasnije, kada je već nađen, da je postojala bojazan od njegova upotrebljavanja, i misao o stvaralaštvu izražavana je drugim nazivima. Da su u tom pogledu pravljene principijelne razlike između poezije i drugih umetnosti, a da je u poeziji ranije viđeno stvaralaštvo. Pokazuje da je umetnikovo delo raznostrano, da ga je moguće zahvatati na razne načine. I da su ga davni vekovi tretirali potpuno drugačije nego naš vek, u čijoj se poeziji mogu naći obe tendencije: dok jedni umetnici i pesnici teže individualnoj slobodi i stvaralaštvu — drugi traže i žele da nađu opšte zakone koji vladaju umetnošću i poezijom, i žele tim zakonima da se pokore.

¹ M. Gilman, *The Idea of Poetry in France from Houdar de la Motte to Baudelaire*, Harvard. U. P. 1958.

II. Istorija naziva

Znači, kasno, s otporom i trudom ušao je pojam stvaralaštva u evropsku kulturu. Neke epizode toga otpora i završne recepcije predstavljeni su u dosadašnjem izlaganju: a sada da ukratko ali sistematski damo celu istoriju. I mada se javlja paralelizam izraza, pojma, teorije, neka najpre bude data istorija samog izraza. Imala je četiri etape.

1. Tokom blizu hiljadu godina naziva »stvaralaštvo« *nije bilo* ni u filozofiji, ni u teologiji, ni u evropskoj umetnosti. Grci uopšte nisu imali odgovarajući izraz; Rimljani su ga imali, ali ga nisu primenjivali ni u jednoj od tih triju oblasti. Bio je to za njih termin svakodnevnog jezika, »creator« je značio isto što i otac, »creator urbis« isto što i osnivač grada.

2. Tokom sledećih hiljadu godina naziv je bio upotrebljavan, ali isključivo u teologiji: *creator* je bio sinonim Boga. I čak još u vreme renesanse naziv je bio upotrebljavan jedino u takvom značenju.

3. Tek u XIX veku u *jezik umetnosti* ušao je termin »stvaralac«. Ali tada je postao *isključivo njena* (u ljudskom svetu) svojina. Stvaralac je postao sinonim umetnika. Sad su formirani novi izrazi, ranije nepotrebni, kao pridev »stvaralački« i imenica »stvaralaštvo«; upotrebljavani su isključivo u odnosu na umetnike i njihov rad.

4. U XX veku izraz »stvaralac« počeo se primenjivati na celu *ljudsku kulturu*, počelo se govoriti o stvaralaštvu u nauci, o stvaraoču u politici, o stvaraočima nove tehnike.

Danas raspoložemo mnogim izrazima istog ovog korena, sa analognim smislom: stvaralac, stvaralački, stvarati, stvaralaštvo. Ovaj poslednji kao da je centralni, ali ima naročitu dvoznačnost: upotrebljava se za označavanje *processa* u stvaraočevom umu, ali i za *proizvod* tog procesa. »Mickjevičevo stvaralaštvo« označava kako pesnikova dela, tako i psihički proces koji je ta dela rodio. A razlika je značajna: jer dela dobro znamo, a o procesu možemo samo da se domišljamo, nastojimo da ga rekonstruišemo.

III. Istorija pojma

Istorija *pojma* i *teorije* stvaralaštva bila je u velikoj meri, iako ne potpuno, paralelna sa istorijom naziva.

A. Antika se tokom dugih vekova nije služila pojmom stvaralaštva, ono se nije javljalo ni pod drugim nazivom; a pošto nije bilo pojma, nije moglo biti ni teorije, ili opšteg pogleda na stvaralaštvo. Naročito, nije bilo govora o stvaralaštvu u umetnosti. Jeste, antički ljudi imali su dva *približna* pojma, ali nijedan od njih nije imao veze s umetnošću: jedan je spadao u kosmologiju, drugi — u teoriju poezije (koja se nije uklapala u pojam umetnosti). Ranogrčka teorija nastanka sveta, teogonija i kosmogonija bile su modelovane na pojmu rođenja, drugačijem od pojma stvaranja. Platon je, pak, kako je to predstavio u dijalogu *Timej*, nastajanje sveta zamislio još drugačije: kao da ga je izgradio božanski Demijurg; on je proizveo svet, ali ne ni iz čega, nego iz materije i na osnovu preegzistirajuće ideje. Saglasno s Platonovom intencijom, Demijurg se shvata kao *graditelj* sveta, a ne kao tvorac. Drugi antički pojam blizak pojmu stvaraoča bio je *pesnik*. Etimološki, »poietes« je bio »onaj koji radi«. Nasuprot umetniku koji je po shvatanju Grka samo podražavao i prerađivao ono što postoji. Pesnik je, pak, prema njihovom uverenju, imao slobodu kakvu umetnik nije imao. Umetnik je za njih bio suprotnost stvaraoču, a pesnik je bio ipak blizak stvaraoču: slično kao demijurg, samo s tom razlikom što deluje *slobodno*, dok je demijurg delao na osnovu principa ili *ideja*. Grci klasične ere imali su, dakle, dva pojma bliska stvaraoču — Graditelja i Pesnika — a pojam stvaraoča nisu imali. Platon upoređuje dva antička pojma (*Država* 597 D), graditelja i pesnika, kako bi rekao da slikar nije ni jedno ni drugo. Pojam stvaralaštva *stritiori sensu* počeo se formirati tek pred sâm kraj antike: naime, u smislu činjenja nečega iz *ničega*. A prvi pogled na stvaralaštvo bio je negativan; tvrdio je da *stvaralaštva nema*. Pozna antika imala je za to formulu: »*ex nihilo nihil*«, iz ničega ništa ne može nastati. Nalazimo je u filozofa, naime, u Lukrecija koji je u poemi *De rerum natura* napisao da nema ničega takvog kao činjenje nečega iz ničega: *nihil posse creari de nihilo*. Poznoantički materijalisti su, dakle, negirali stvaralaštvo; a ondašnji nematerijalisti negirali su je takođe, jer su bili pristalice emanacije.

B. Ljudi srednjeg veka već nisu tvrdili, kao antički materijalist, da stvaralaštvo *de nihilo* ne postoji, nego su bili uvereni da je ono isključiv atribut Boga. Stvaralac, *tvorac*, jeste jedino Bog. Pojam stvaranja u crkvenih otaca i sholastičara bio je isti kao Lukrecijev, ali imali su drugu teoriju: stvaralaštvo postoji, jedino što ljudi nisu za njega sposobni.

C. U novom dobu, ali kasno (istinski tek u XIX veku) pojam stvaralaštva doživeo je preoblikovanje, smisao izraza se promenio. I to se promenio radikalno: naime, otpao je zahtev »ni iz čega«. Stvaralaštvo u promenjenom shvatanju više je postalo rađenje *novih* stvari nego rađenje stvari ni iz čega. Novost je mogla biti shvaćena ovako ili onako, uže ili šire, nije svaka novost bila dorasla da bude stvaralaštvo, ali novost ga je definisala.

S novim pojmom nastala je nova teorija: stvaralaštvo je isključiv atribut *umetnika*. Počeci ove teorije javljaju se u XVII veku, ali teorija je prihvaćena znatno kasnije. Njen tipični pogled u XIX veku bio je: *samo je umetnik stvaralac*. Kao što je to formulisao Lamne, koji je, živeći u prvoj polovini XIX veka, bio svedok promene pojma: »*L'art est pour l'homme ce qu'est en Dieu la puissance créatrice*«. Promena nije lako izvršena. Još u drugoj polovini stoleća veliki Larus je nazivanje slikara stvaraoцем smatrao žargonom (*argot*). Ali otpor je najzad slomljen, i izrazi »stvaralac« i »umetnik« postali su sinonimi, kao što su to bili prethodno »tvorac« i »Bog«. Održao se raniji pogled, ali pojam je bio nov i nova je bila teorija. Kao što tačno zaključuje talijanski estetičar G. Morpurgo Taljabue, pojam stvaralaštva otvorio je tada' novo razdoblje u istoriji teorije umetnosti: umetnost je bila podražavanje u klasičnom periodu, bila je ekspresija u romantičnom periodu, a umetnost shvaćena kao stvaralaštvo — to je naš period.

D. Dok je u XIX veku vladalo ubedenje da je samo umetnik stvaralac, u XX veku je nastala misao da nije samo on; stvaraoći mogu da budu i aktivni ljudi iz drugih oblasti kulture, ne samo umetnici. Stvaralaštvo je moguće u *svim* oblastima ljudske proizvodnje. To proširenje obima stvaralaštva nije trebalo da bude promena, već samo dosledna primena prihvaćenog pojma, jer se stvaralaštvo poznaje po novosti proizvodâ, a novost se ne javlja samo u umetničkim delima nego i u delima nauke i tehnike. U stvari, proširenje obima pojma ipak je promenilo i njegovu sadržinu — i stvorio se još jedan pojam stvaralaštva.

Praveći pregled istorije, istoričar, dakle, nalazi u njoj tri različita pojma stvaralaštva: jedan od njih stvaralaštvo shvata kao božansko (S^1), drugi kao ljudsko (S^2), treći kao isključivo umetničko (S^3). Široko shvaćeno ljudsko stvaralaštvo je hronološki poslednji pojam, tipičan za naše vreme. Ipak, ranija dva pojma nisu nestala. Teolozi, naime, i dalje se služe prvim, a publicisti se često služe trećim; kad pišu o stvaralaštvu, često se treba

domišljati da imaju na umu stvaralaštvo samo umetničko, ili čak samo književno.

Ta tri pojma, koja reprezentuju tri epohe, neka budu ovde redom razmotrena: najpre onaj koji je bio polazna tačka u istoriji pojma, zatim onaj koji je bio konačna tačka, i najzad prelazni pojam.

IV. *Creatio ex nihilo*

Pojam stvaranja ušao je, dakle, u evropsku kulturu ne preko umetnosti, nego preko religije. Naime, preko hrišćanske religije, čija je dogma stvaranje sveta od Boga. »*In principio creavit Deus coelum et terram*« (»U početku stvorio Bog nebo i zemlju«, *Postanje*, I, 1). Religijski pojam stvaranja nema, naravno, veze sa umetnošću, ali od njega je počelo, na njega se ugledao kasniji umetnički pojam; onaj koji je prvi pesnika nazvao stvaraoцем, dodao je: »*instar Dei*«. U hrišćanskoj nauci stvaranje znači isto što i čin preko koga Bog daje stvarima postojanje; i — jeste tvorenje »ni iz čega«. Po lapidarnoj formuli Alberta Velikog, »*creatio est factio alicuius de nihilo*« (*Summa de creaturis*, I qu. 1, art. 2; *Opera*, vol. XVII. s. 2; slično Duns Skot, *Opus Oxoniense*, IV d.l.q.n. 33).

Filozofi i religije poznaju tri velika pogleda na nastanak sveta. Jedan je *dualistički* i govori: Postoji Bog i postoji večita materija; iz te materije Bog je izgradio svet. Tako je u vavilonskim mitovima, kao i u Platona. Drugi je pogled *emanacijski*: za neoplatoniste postoji samo apsolut, iz koga se izdvojio svet. Oba ta pogleda odbacuju hrišćanska religija i teologija, stojeći na stanovištu *kreacionizma*: Postoji samo Bog i ništa više, Bog je svet stvorio ni iz čega; ne putem procesa emanacije, nego putem božanskog naređenja. Osnov hrišćanske teorije stvaranja sveta formulisan je u *Starom zavetu*. Pre svega u *Knjizi postanja* (*Gen.* 1.1—2 kao i 2.4 b. 14.22). Tamo je rečeno da je Bog stvorio svet; nije, pak, *explicite* rečeno da ga je stvorio *ex nihilo*; to je, naime, rečeno u 2 *Mach.* 7.28: *uk es eks onton*. Sve što postoji, shvaćeno je u *Bibliji* kao božanska moć: »Gospod je stvorio sve sâm za se«, rečeno je u *Pričama Solomonovim* (XVI.4); a u *Psalmu*, 148. 5, stoji: »Jer on zapovijedi i stвориše se«. Slično je u hrišćanskih pisaca ranih vremena; Tertulijan je pisao da Bog »*universa de nihilo produxerit*« (*De praeser.*), a slično je pisao i Origen (*Joh.* I. 17. 103). Crkva je potvrđivala nauku o stvaranju sveta kad god su se u pogledu nje javljale sumnje: na Nikejskom saboru 428.

protiv manihejaca, na Lateranskom saboru 1215. protiv albižana, potom na I vaticanskom saboru (Sess. III: *de fide catholica*).

Stvaranje sveta je dogma hrišćanske religije, u njoj je tajanstvo vere, a ne predmet saznanja. Uloga hrišćanskih filozofa, a naročito Tome Akvinskog, počivala je na ukazivanju šta iz te dogme može, ipak, putem filozofije biti objašnjeno. Po Tomi (*Summa theol.* I. a q. 44—105, a naročito q. 46 a. 2 i 3), sama činjenica stvaranja jeste filozofska teza koja se može dokazati, dok teza da je stvaranje izvršeno u vremenu jeste stvar vere; na pitanje da li je svet postojao uvek, ili je nastao zajedno s vremenom, filozofija nema odgovora.

Od dvaju antičkih srodnih pojmova — pesnika i graditelja — *poietes* i *demiurgos* — kojem je bliži hrišćanski pojam tvorca? *Knjiga postanja* govori u korist graditelja koji planski gradi svet. Nije to, ipak, opšta teološka koncepcija; za neke stvaranje je sličnije naređenju nego projektovanju. Skotovci i okamovci su skloni bili da brane potpunu slobodu, proizvoljnost stvaranja; ako se primeni ljudsko poređenje, Tvorac je po njihovom shvatanju bio sličniji pesniku nego graditelju. Od *via moderna* taj pogled je prešao protestantima. Martin Luter (*Werke*, ed. Medicus, V. 191) piše da »stvarati znači zapovedati« (*Schaffen heisst gebieten*).

Kako treba shvatiti formulu »*ex nihilo*«? »Ni iz čega« je bilo shvatanje kao *terminus a quo* i tada je *ex nihilo* značilo isto što i *post nihilum*. Kako to ipak razumeti, ako je zajedno sa svetom bilo stvoreno vreme? Pre stvaranja nije bilo vremena, samim tim što pre stvaranja nije bilo ničega. Stoga suptilni francuski mislilac Lašelije kaže da religijska koncepcija stvaranja ne implicira pojam početka (A. Lalande, *Vocabulaire de Philosophie*, jedinica »*création*«). I teolozi zaključuju da svet nije bio stvoren u vremenu, u ovom ili onom trenutku. Kažu da je stvaranje trajno stanje stvari, »*une situation permanente*« (L. Bruyer, *Dictionnaire Théologique*, 1963, s. 172 n). Stvoreni svet nije imao početka u vremenu, a ipak se za njega ne može reći da nije imao početka. Ma postojao uvek — kaže Toma — ipak bi bio stvoren. Sve je to teško obuhvatiti mišlju, teže no što se u površnom zahvatu može činiti. Fihte je rekao da je o stvaranju uopšte nemoguće pravilno misliti, ono »*lässt sich gar nicht ordentlich denken*«. I malo ima zajedničkog sa stvaralaštvom pripisivanim ljudima.

Štaviše, stvaranje sveta većina vernika podrazumeva kao jednokratni čin, a sve što se otada dešavalo i što će se dešavati,

samo je posledica toga čina. Pa ipak, postoji i druga interpretacija stvaranja, koja, ako ne dolazi od teologa, a ono dolazi od nekih filozofa: za njih je istorija sveta neprestano stvaranje, »*creatio continua*«. Tu misao nalazimo u Tome Akvinskog, a za Malbranša je ona postala osnovna teza. Čin stvaranja traje: svet bi prestao da postoji kada bi Bog prestao da ga stvara. Održavanje života, *conservatio*, takođe je stvaranje, *creatio*.

Šta je od religijskog pojma ostalo u modernom pojmu stvaralaštva, upotrebljavanom u teoriji umetnosti? Malo. Ni to da je ono stvar vere. Ostala je, valjda, jedino misao o moći: pesnik stvara kao Bog, »*instar Dei*«. Umetnikovo stvaranje više se shvata u smislu »*poiesis*«, ili potpuno nesputane proizvodnje; iako se ponekad shvata i slično »demijurgiji« ili građenju, planskom realizovanju koncepcije.

V. Savremeni pojam stvaralaštva

Po današnjem shvatanju stvaralaštvo je pojam sa vrlo širokim obimom: obuhvata ljudske delatnosti i proizvode svake vrste, ne samo umetničke nego i naučničke i tehničarske. Umetnost se uklapa u taj pojam stvaralaštva, ali ga ne ispunjava. Kakva je sadržina toga pojma, na čemu počiva tako široko shvaćeno stvaralaštvo, koja odlika razlikuje stvaralačka dela i delatnosti od nestvaralačkih delâ i delatnosti?

Odgovor izgleda jednostavan. Odlika koja u svakoj oblasti izdvaja stvaralaštvo, u slikarstvu kao i u književnosti, u nauci kao i u tehnici, jeste *novina*, novina delovanja ili dela. Ipak, taj odgovor je previše prost, stvaralaštvo nije svuda tamo gde se javlja novina. Pojam novine je neodređen — i ono što je u jednom smislu toga izraza novo, nije novo u drugom njegovom smislu. Kao u dva lepa stiha Ježija Zagurskog: »sve se menja« i »ništa se ne menja«. Ljudska dela mogu biti razmatrana s *raznih tački gledišta* i ona koja su nova s jedne, nisu nova s druge tačke gledišta. Na trešnjevom drvetu, na trešnji način svakog proleća izrasta novo lišće. Slično je sa čovekovim proizvodima: što god radi, na neki je način slično onome što je bivalo pre toga, i na neki način je neslično. Svaki poljski »fijat 125« jeste novo vozilo, makar nismo ni jednog detalja koji bi ga činio različitim od drugih poljskih »fijata 125«.

Drugo, novina podleže *stepenovanju*, biva manja ili veća. Ali nema mere, skale, aparature za merenje novine, kao što termometar meri stepene temperature. Možemo reći da je stvaralaštvo *visok* stepen novine, ali, opet, nema pojave analogne s ključanjem, koje pokazuje da je novina prešla u stvaralaštvo.

Treće, u ljudskom stvaralaštvu postoje različite *kvalitetno zasebne vrste* novine: novi *oblik*, novi *model*, novi *metod* proizvodjenja. Na primer: u automobilu nova karoserija, novi tip karoserije, novi motor, novi tip motora — a još je kvalitetno drugačija novina bio prvi automobil. U umetnosti razlikujemo novo delo u datom stilu, i novi *stil*. Svaki dorski hram imao je nešto drugačiji *raspored* stubova i greda, ali svi su imali istu *konceptiju* rasporeda. To razlikovanje ima primenu ne samo u umetnosti. Novina većinom počiva na posedovanju kvaliteta kakvog pre toga nije bilo; iako je nekada to samo povećanje količine ili stvaranje nepoznate kombinacije. Dežerando, istoričar filozofije na prelazu iz XVIII u XIX vek, smatrao je čak da je svako stvaralaštvo samo nova kombinacija: »*Toute création n'est qu'une combination*«.

Četvrto, novina koju dosežu stvaraoци ima različito *poreklo*: biva namerna i nenamerna, impulsivna i upravljana, spontana i metodski postignuta, posle preispitivanja i odmeravanja; *oznaka* je različitog stava svojih stvaralaca, izraz različitog mentaliteta, sposobnosti, obdarenosti.

Peto, stvaranje novog dela ima različite *posledice*, praktične i teorijske, od takvih prema kojima je čovek ravnodušan, do takvih koje potresaju jedinku i društvo, od ništavnih do prelomnih, koji su preobrazili ljudsko društvo, kao što su štampa, elektricitet, parna lokomotiva, avion, kao velika dela filozofije, literature, umetnosti.

Ta mnogostranost obuhvatana pojmom novosti prelazi na pojam stvaralaštva, ako se ono definiše pomoću novine. Ipak, ne prelazi cela: jer mi pojam novosti upotrebljavamo tako da ona pre obuhvata samo novu *konceptiju*, a ne svaki novi sistem; samo tvorevine *viših* sposobnosti; samo one koje imaju *važne* posledice. Bitno je: U stvaralaštvu ne odlučuje sama novina; odlučuje i nešto drugo — viši nivo delovanja, veći napor, veća efektivnost. Ali gde ipak viši nivo počinje, ne može se tačno odgovoriti. Kasno bi bilo tu uvoditi bročane konvencije, kao što je granica od dvadeset jedne godine za punoletnost ili šezdeset pet godina za odlazak u penziju. Snalazimo se ipak bez takvih konvencija i bez tačnosti, slično kao što se snalazimo bez njih pri

određivanju sposobnosti, lepote ili društvene vrednosti, jer i pored toga umemo da razlikujemo sposobne, pristale, vredne. Tako je i sa stvaralaštvom.

Stvaraocima smatramo one čija su dela ne samo nova nego su i oznake naročite sposobnosti, napetosti, duhovne energije, talenta, genija. *Duhovna energija* upotrebljena za oblikovanje nove stvari jeste mera stvaralaštva ne manja od same njene novosti. Postoji, doduše, i druga mera stvaralaštva, osim novine. Stvaralaštvo, znači, ima dva kriterijuma, dve mere. Obe, pak — duhovna energija isto kao i novina — ne daju se meriti, mogu biti ocenjivane samo intuitivno. Stoga stvaralaštvo nije pojam kojim se može precizno operisati.

Tvrđenje da stvaralaštvo počiva na novini i duhovnoj energiji je opis; ipak, većina današnjih ljudi vidi u njemu i ocenu, i to izrazito pozitivnu. Zbog čega cene stvaralaštvo? U najmanju ruku, iz dvaju povoda. Zato što, proizvođači nove stvari, proširuje okvire našeg života, a takođe i zato što je oznaka moći i nezavisnosti ljudskog uma, oznaka njegove osobenosti, nepovnljivosti. U pozitivnoj oceni ima učešće i hedonistički obzir: Stvaralaštvo usrećuje kako one koji se njime koriste, tako i same stvaraoce; za mnoge je ono potreba, nešto bez čega ne mogu da žive. »U životu i slikanju« — pisao je Van Gog — »ne mogu bez nečeg što je veće od mene, što je moj život — bez sposobnosti da stvaram«.

Ali pre svega, kult stvaralaštva jeste kult nadljudske, i kao nekakve božanske čovekove sposobnosti. »U korenu svakog stvaralaštva — pisao je Igor Stravinski (*Muzička poetika*, u »Res Facta«, IV) — »nalazi se posedovanje nečega višeg no što su zemaljski plodovi«.

Visoka ocena stvaralaštva nastala je uglavnom na području umetnosti. I to je razumljivo, jer druge ljudske delatnosti ispunjavaju druge zadatke; nauka služi upoznavanju sveta, tehnika organizovanju i olakšanju života; umetnost, pak, ove druge zadatke ne ispunjava dovoljno dobro da bi mogla predstavljati smisao postojanja. Kult stvaralaštva je, možda, i posledica hiperprodukcije umetnosti — služi selekciji njenih dela kojih ima previše.

Pozitivno shvatanje toliko je sraslo sa stvaralaštvom da je današnjem čoveku teško razumljiv ravnodušan, ili tim pre negativan odnos prema njemu. A ipak, u istoriji evropske kulture takav je odnos dugo imao prevagu. Stvaralaštvo nije pominjano, jer nije primećivano; a nije primećivano jer nije cenjeno. A nije

cenjeno jer je najviše savršenstvo viđeno u kosmosu: Šta bih tako savršeno mogao ja da stvorim? — tako su se pitali ljudi antike i srednjeg veka. Kult prema savršenstvu kosmosa bio je dogma — ali dogma se može videti i u sklonosti novog doba da obožava individualnost, originalnost, stvaralaštvo. Stari i novi vek predstavljaju dve različite faze u talasanju ljudskih dopadanja.

Prva faza spadala je na kraj XIX veka. Tada je R. de Gurmon (*Livre des masques*, 1896—8) tvrdio da je za pisca »jedini smisao postojanja da bude originalan«. I izvukao je iz toga nesumnjivo pogrešan zaključak da »treba priznati *onoliko estetikâ* koliko ima samostalnih estetičara«. A poželjna je upravo *jedna* estetika, koja će obuhvatiti dela originalnih pisaca. Druga je stvar što će to biti pluralistička estetika.

Danas se ponovo diže talas obožavanja umetnosti. To je naročito došlo do izraza, između ostalog, u *Rencontres Internationales de Genève* 1967. godine, posvećenim »Umetnosti u današnjem društvu«. Nije važno — zaključivao je jedan od govornika (Lemari) — šta se stvara, samo — *da se stvara*. Nije reč o umetničkim delima, imamo ih dovoljno, zasićeni smo i prezasićeni njima; reč je o umetnicima, o tom ovaploćenju mašte i slobode. »*Ce qui comte c'est la fonction créatrice de l'art [...] non les produits artistiques dont nous sommes massivement saturés*«. Nije reč o umetnosti, nego o stvaralaštvu; dalje je u obožavanju stvaralaštva nemoguće ići.

VI. Pankreacionizam

U XX veku više se upotrebljava još i prošireniji pojam stvaralaštva. Taj naziv označava svaku čovekovu delatnost koja isporučuje van proste recepcije; čovek je stvaralac kada se ne ograničava na konstatovanje, ponavljanje, oponašanje, kad daje nešto od sebe, iz sebe. Tako shvatanog stvaralaštva ima mnogo: ne samo u onome šta čovek čini sa svetom i šta o njemu misli nego i u tome kako svet njega vidi. I drugačije ne može ni da bude. Čovek, hteo-ne hteo, *mora* da dopunjava podsticaje dobijane od sveta, mora da formira svoju sliku sveta, jer utisci koje prima nisu kompletni ni formirani, nego zahtevaju objedinjavanje, samo su materijal. Čovek prima izvana nepovezane utiske, koje objedinjava, mora da ih objedinjava u monolitnu sliku. Znao je za to još Platon i neki platonisti. Stvar je sistematski izložio Kant; Gete je, takođe, određivao čoveka kao biće koje formira ono s čim se susreće.

Ali to je prvenstveno uverenje našeg doba, izražavali su ga Hajdeger, Kasirer, Kestler. Ono stvaralaštvo kojim dopunjavamo datosti dobijane izvana jeste nesumnjiva činjenica, ono postoji u svakoj čovekovoj delatnosti, opšte je i neizbežno. Može se reći da je čovek osuđen na stvaralaštvo. Bez njega ništa ne bi mogao da sazna ni da učini. Tako široko shvaćeno stvaralaštvo otkriva se ne samo u tome što ljudi slikaju i komponuju nego i u tome što vide i čuju. Ono se obavlja delimično u *postojanim* formama. Te forme su proučavali Kant i kantovci. Ali u njemu ima mesta i za *individualne* varijante, umetnik može da slika na ovaj ili onaj način. Naše oči i misao povezuju utiske u pojedini cvet ili kamen, ali povezuju i pojave tvoreći velike ideje sveta ili Boga. »Stvorili smo Boga«, kaže Monterlanov junak. Naravno, »Boga stvaramo« u drugačijem smislu od onoga na koji je Bog stvorio nas.

To su tačne i važne opservacije, ali — bolje je tu ne govoriti o stvaralaštvu, dovoljno je stvar nazvati produktivnošću ili aktivnošću ljudskoга uma.

VII. Umetnikovo stvaralaštvo

Istorija pokazuje da je između teološkog pojma stvaralaštva, svojstvenog naročito srednjem veku, i današnjeg pojma bio upotrebljavan još jedan pojam, svojstven XIX veku, koji je stvaralaštvo ograničavao na umetnost. Kako je tada shvatano stvaralaštvo, ako je moglo biti primenjeno *samo na umetnost*? Njegov tadašnji pojam nije bio identičan sa današnjim, o stvaralaštvu je odlučivala ne samo novost i umna energija, jer te odlike istupaju ne samo u umetnosti, ne samo u delima umetnikâ nego i u delima naučnikâ, tehničarâ, organizatorâ. Po shvatanju XIX veka stvaralaštvo je, dakle, moralo značiti nešto drugo.

Značilo je, naime, isto što *sazdavanje fiktivnog bića*: postojanje Hamleta i Otela, Konrada i Kordijana, Vokulskog i Judima, sazdanje fiktivnih osoba, fiktivnih karaktera, fiktivnih sudbina, fiktivnih događaja. Pri takvom shvatanju stvaralaštvo se odista može ispoljavati samo u umetnosti, a ne u nauci ili tehnici. I čak samo u delu umetnosti. Zaista, nije bilo uobičajeno da se stvaralaštvom nazivaju čak ni najlepši ćilimi ili delovi nameštaja. Taj pojam stvaralaštva potpuno je drugačiji od teološkog, ali takođe nije onaj koji se danas pretežno upotrebljava; tu njegovu drugačiju prirodu ne uviđaju potpuno ne samo laici nego ni teoretičari.

Taj pojam stvaralaštva najjasnije se primenjuje na *umetnost reči*. Antički ljudi odvajali su poeziju od svih drugih umetnosti zato što proizvodi fiktivno postojanje; nazivali su to »rađenjem«, *poiesis*; videli su to isključivo u poeziji koja do dana današnjeg nosi otuda svoj naziv. Takvo shvatanje poezije i, s pravom ili ne, njeno odeljivanje na tom osnovu od drugih umetnosti, nadživelo je antiku, i bilo je očuvano još i u vreme renesanse. Sarbjevski je u uvodu traktata *De perfecta poesi* pisao: »Pesnik može da ne polazi od postojanja ni svoje teme, ni sadržajne niti, ali kao nekim stvaralačkim činom (*per quandam creationem*) može da dâ život kako samoj temi, tako i načinu njenog zahvata [...] pesnici mogu da stvore temu i sadržajnu nit, što nije kadro nijedno drugo umeće niti umetnost. Jer ni vajar kipova ne stvara drvo ili kamen, niti ikoji kovač železo ili bronzu [...]. Poezija nešto podražava ili oponaša tako što istovremeno stvara ono što oponaša [...], a ne kao druge umetnosti koje ne stvaraju, jer polaze od postojanja ili materijala od koga stvaraju, ili od teme«. Jedini pesnik (*solus poeta*) čini da nešto kao da iznova nastaje (*de novo creari*); i on jedini o stvarima kojih nema govori bez laži da postoje.

Koncepcija poezije kao stvaralaštva bila je svojstvena i drugim književnim maniristima XVII veka. Baltasar Grasijan ju je ipak proširio na celu umetnost. U delu *Criticon* (1656—7) pisao je: »Umetnost je kao neki drugi tvorac prirode; ona kao da je dodala drugi svet prvome, dala mu savršenstvo kakve onaj sâm po sebi nema; i sjedinjujući se s prirodom, svakodnevno tvori nova čuda«.

Ta izuzetna sposobnost, najpre zapažena samo u poeziji, svestrano je između XVII i XIX veka priznata celoj umetnosti. Štaviše, stvaralaštvo ne samo što je priznato celokupnoj umetnosti nego isključivo njoj. Postalo je odlika koja definiše umetnost; obim umetnosti izjednačio se s obimom stvaralaštva. Rezultat toga bilo je novo razumevanje ne samo umetnosti nego i stvaralaštva. Novi pojam stvaralaštva stabilizovao se u XIX veku, održao se tokom njega, i za njega je karakterističan.

Pojam stvaralaštva svojstven našem vremenu je — kao što smo već rekli — širi: obuhvata ne samo umetnost. Međutim, u ovom našem širem pojmu umetnost je sačuvala izuzetnu poziciju, koju je moguće slikovito prikazati poređenjem. U nekim parlamentima, naime, zasedaju kako virilisti, koji na to imaju pravo po rođenju, tako i izabrani poslanici. Elem, slično je u stvaralaštvu. Može se reći da su umetnici virilisti stvaralaštva. Naučnik će ostvariti svoj zadatak kad tačno raspozna pojave,

tehničar kad izmisli korisno oruđe; za umetnika, pak, zadatak je upravo stvaralaštvo. Ono je ukras nauke i tehnike, a suština umetnosti. To proizlazi kako iz današnjeg pojma stvaralaštva, tako i iz današnjeg pojma umetnosti. Toga zbliženja nije bilo dok je umetnost definisalo lepo. Kada je veza između umetnosti i lepog olabavila, pojačala se njena veza sa stvaralaštvom. Danas bi se pre moglo reći: nema umetnosti bez stvaralaštva. Tako ju je još na prelomu između XVIII i XIX veka shvatao Kolridž kad je pisao: »Umetnost je ponavljanje akta stvaranja«. Od XIX veka pojam stvaralaštva postao je u književnosti i umetnosti tako prirodan i svestrano upotrebljavan da je čak i Zola, inicijator naturalizma, u *Mes haines* (1861) pisao: »Rado vidim u svakom piscu stvaraoca koji se trudi da *posle Boga stvori novu zemlju*« (*J'aime, à considerer chaque écrivain comme créateur qui tente, après Dieu, la création d'une terre nouvelle*).

Slično u naše vreme piše, na primer, Ž. Dibife (*Prospectus*, I.s. 25): »Umetnost je po svojoj suštini novost, te i pogledi na umetnost treba da budu novost. Jedino ustrojstvo korisno za umetnost jeste revolucija u permanentnosti«.

Razni pojmovi stvaralaštva i razni pojmovi umetnosti kakvi su bili ili su još u opticaju čine da se odnos između stvaralaštva i umetnosti oblikuje na razne načine. Ako umetnost označimo slovom *U*, a stvaralaštvo slovom *S*, i ako razlikujemo $S^1 =$ stvaralaštvo božansko, $S^2 =$ stvaralaštvo ljudsko u najširem obimu, i $S^3 =$ stvaralaštvo isključivo umetničko, odnos će biti ovakav:

Nijedno S^1 nije *U* i nijedno *U* nije S^1 .

Međutim:

Neka S^2 jesu *U* i neka *U* jesu S^2 .

I najzad:

Svako S^3 jeste *U*.

Ako se, pak, doda (smela) Kolridž-Dibifeova postavka, onda takođe:

Svako *U* jeste S^3 .

Uz ovo nekoliko napomena. Prvo, pojam stvaralaštva (kako S^2 tako i S^3) ima primenu u *svakoj* umetnosti, kako produktivnoj tako i reproduktivnoj, kako u apstraktnoj tako i u figurativnoj, u Tolstojevom realističkom romanu ništa manje nego u Šeherezadinoj bajci ili Tuvimovim »*Stopiewniama*«.

Drugo, kriterijum stvaralaštva može da bude skroman, bez pozivanja na nadahnuća i genijalnost. Delakroa piše (*Dnevnik* od 1. 3. 1857) »Slazemo se u pogledu toga da ono što se naziva

stvaralaštvom velikih umetnika nije *ništa drugo* do svakome od njih svojstveni *način viđenja*, sređivanja i reprodukovanja prirode«.

Treće, odnos između umetnosti i stvaralaštva menja se ne samo u zavisnosti od toga kako se shvata stvaralaštvo nego i od toga kako se shvata umetnost. U njenom shvatanju postoje najmanje dve varijante: »Svaka umetnost jeste stvaralaštvo« i »Umetnost biva stvaralaštvo« (ili: Dobra umetnost jeste stvaralaštvo).

Za Kolridža je odlika koja definiše umetnost bila stvaralaštvo. Ali za druge je ta odlika bilo nešto drugo: da budi ushit, ganutost, potres ili — da je savršena u svojim formama. Uproščavajući može se reći da postoje dva pola u shvatanju umetnosti: umetnost-savršenstvo i umetnost-stvaralaštvo. Prva je shvatanje svojstveno klasicizmu, druga — romantičarsko shvatanje.

Ali još jednom treba ponoviti: shvatanje umetnosti kao stvaralaštva jeste kasnijeg datuma; u stvari, nema ga pre romantizma, ili bar proromantizma, pre renesanse. U nešto kasnijoj formulaciji — postoje tri umetnikove funkcije: on je ili *podražavalac*, ili *otkrivač*, ili *pronalazač*, odnosno stvaralac. On ili podražava stvarnost, spasavajući je od zaborava, ili otkriva njene zakone i njen pakao, njene zakone i njeno lepo, ili stvara ono čega nije bilo. Više puta — u istom periodu, stilu, čak u istom delu — umetnost sjedinjuje sve tri funkcije; ali teorija obično daje prednost jednoj funkciji, čas ovoj, čas onoj. Staro vreme videlo je u umetniku ili podražavaoca ili otkrivača, a naše vidi ili otkrivača ili stvaraoca. Staro je najmanje videlo stvaraoca, današnje najviše vidi baš stvaraoca. Ova mnogostranost otkriva se kako u teorijskim traktatima i tekućoj kritici tako i u muzealnoj politici. Dostora su se muzeji trudili da u svakoj eposi sakupljaju dela (kratko rečeno) najsavršenija, danas, pak, trude se da pre sakupljaju ona dela koja su za svoje vreme bila nova, originalna ili (opet, kratko rečeno) stvaralačka.

Iz navedenih izvoda proizlazi da stvaralaštvo nije uzoran pojam. Sâm izraz »stvaralaštvo« je mnogoznačan, jer je tokom istorije menjao svoje značenje; a završno značenje, koje je danas aktuelno, jeste (da upotrebimo Dekartovu diferencijaciju) u najboljem slučaju jasno, ali sigurno nerazgovetno. I pored toga nema razloga da se lišavamo pojma stvaralaštva: ono nije radni pojam, no zato je korisna deviza. Može se reći: nije pojam naučan, ali je filozofski. Upoređujući umetnost sa vojskom, reći ćemo da nije kao sablja ili puška, ali je — kao zastava. Zastave su takođe potrebne, sigurno na svečanostima, a nekada čak i u bitkama.

Glava deveta

PODRAŽAVANJE: ISTORIJA ODNOSA UMETNOSTI PREMA STVARNOSTI

Nulle poésie se doit louer pour accomplie si elle ne ressemble la nature

P. de Ronsard: predgovor uz *Odes* (1550)

I. Istorija pojma *mimesis*

Reprodukcija je izraz koji se malo upotrebljava, ali je lako razumljiv. Reprodukovanje se suprotstavlja stvaranju, reprodukcija — stvaralaštvu. Ipak, u odeljcima o starim vekovima bolje je upotrebljavati drugi izraz, naime »podražavanje«. Jer on bolje odgovara onome koji su upotrebljavali Grci, prvi koji su se zamislili i izjasnili o odnosu umetnosti i stvarnosti. Podražavanje se na grčkom zvalo *mimesis*, a na latinskom *imitatio*: to je jedan isti termin na raznim jezicima. Termin je trajao, menjajući se samo utoliko što je prelazio iz jednog jezika u drugi. Menjao se, međutim, njegov pojam. Na današnjem jeziku termin »podražavanje« znači manje-više isto što i ponavljanje; skloni smo pretpostavci da je od početka značio isto. No to ipak nije tačno. U grčkom govoru ovaj izraz je imao nekoliko značenja, a najranije je bilo potpuno drugačije — podražavanje nije bilo ponavljanje, a pre svega nije bilo ponavljanje viđenih stvari.

A. Pojam podražavanja formirao se u klasičnom, pa čak i u još ranijem razdoblju Grčke.

1. Izraz »*mimesis*« je posthomerovski, još ga nema u Homera niti u Hesioda. Lingvisti vele da je njegova etimologija nejasna. Sigurno je nastao zajedno sa obredima i misterijama dionisovskog kulta; i tamo je imao svoje prvobitno (drugačije od današnjeg) značenje. *Mimesis*-podražavanje bio je naziv sveštenikovih kulturnih radnji, koje su se sastojale iz igre, muzike i pevanja; o tome svedoče i Platon i Strabon; izraz koji je kasnije označavao podražavanje stvarnosti u statuama ili pozorišnim komadima bio je, dakle, primenjivan na *igru*, *mimiku* i *muziku* — i samo na njih. I delijske himne, i Pindar, i Aristotel davali su taj naziv muzici. Podražavanje nije bilo reprodukovanje spoljne stvar-

nosti, nego *izražavanje* unutrašnje; bilo je ekspresija, bilo je slično funkciji glumca, a ne kopista. U likovnim umetnostima nije imalo primene.

2. U V veku pre n.e. izraz »podražavanje« je iz kultnog govora prešao u filozofski jezik. I tada je počeo značiti isto što i reprodukovanje spoljnog sveta. Pomeranje značenja lako je razumeti, jer čovek pomoću mimike isto tako izražava svoje doživljaje kao što stvari reprodukuje. Pa ipak, Sokrat je još imao skrupula i izbegavao je da slikarstvo određuje kao *mimesis*; zato je upotrebljavao izraze bliske ovome, kao što su »*ek-mimesis*« i »*apo-mimesis*«. Ali ni Demokrit, ni Platon ovih skrupula već nisu imali; za njih je *mimesis* već bio podražavanje prirode. Za svakoga od njih, ipak, drugačije podražavanje.

Za Demokrita je *mimesis* bio podražavanje *načina delovanja prirode*. On je pisao da, baveći se umetnošću, ljudi se ugledaju na prirodu: u tkanju oponašaju pauka, u građenju — lastavicu, u pevanju — labuda i slavuja. (Plutarchos, *De sollert. anim.* 20. 974 A). Takav pojam imao je primenu u tkačkom i građevinskom zanatstvu, znači u *primenjenim umetnostima*. Nikad se nije mnogo rasprostranio, pa ipak, javljao se i kasnije, u Hipokrata i epiku-rejaca, a naročito u Lukrecija.

3. Široko se, međutim, rasprostranio drugi pojam podražavanja, koji su takođe formirali atinski filozofi V veka pre n.e., ali druga njihova grupa: inicirao ga je Sokrat, a razvili su ga Platon i Aristotel. Za njih je »podražavanje« bilo ponavljanje *izgleda stvari*.

Takav pojam podražavanja nastao je pri razmatranju slikarstva i vajarstva. Naime, Sokrat je sebi postavljao pitanje čime se te umetnosti razlikuju od drugih. I odgovarao: Time što čine portrete stvari: podražavaju ono što vidimo (Xenophon, *Comm.* III. 10.1). Njegov pojam podražavanja bio je nov, ali još veoma uopšten, a naročito nije predodređivao da li je reč o vernom, ili slobodnom reprodukovanju. Sokrat je učinio nešto više: prvi je, valjda, formulisao *teoriju* podražavanja, ili pogled da je ono *prava funkcija* takvih umetnosti kao što su slikarstvo i vajarstvo. Bio je to važan događaj u istoriji pogleda na umetnost. A ne od manjeg značaja bilo je to što su teoriju prihvatili Platon i Aristotel; jer oni su je razvili, dali su »podražavanju« konkretniji smisao. Svaki je, ipak, dao drugačiji smisao, tako da su nastale dve varijante teorije, i čak, u stvari, dve teorije pod istim nazivom.

4. *Platonova varijanta*. Platon je u početku kolebljivo upotrebljavao izraz »podražavanje«: na smenu u značenju prvobit-

nom, primenjujući ga na muziku i igru (*Leg.* 798 d), a čas opet, kao Sokrat, primenjujući ga na slikarstvo i vajarstvo (*Država* 597 D). U početku ga je shvatao usko, i »podražavalačkom« je nazivao takvu poeziju u kojoj (kao u tragediji) junaci govore sami, a o epskoj poeziji je mislio da ona opisuje, a ne podražava. Ali konačno je usvojio široki Sokratov pojam, koji je obuhvatao gotovo celokupno slikarstvo i vajarstvo, kao i poeziju, kako dramsku tako i epsku.

U kasnijem razdoblju, počev od X knjige *Države*, shvatao je podražavanje stvarnosti od strane umetnosti veoma doslovno, kao njeno pasivno i verno kopiranje. Na takvo shvatanje navelo ga je naročito njemu savremeno iluzionističko slikarstvo, koje je težilo tome da slike daju iluziju stvarnosti. Njegov pogled bio je sličan onome koji je nama bliže vreme (XIX vek) zastupalo pod nazivom »naturalizam«. Platonova teorija bila je opisna, ne normativna, nego, baš naprotiv, tretirala je podražavanje stvarnosti od strane umetnosti kao negativnu činjenicu, s naročitim obrazloženjem da podražavanje nije pravi put ka istini (*Država* 603 A, 605 A; *Sophist.* 235 D — 236 C).

5. *Aristotelova varijanta*. Prividno veran Platonu, Aristotel je preoblikovao njegov pojam i teoriju podražavanja, i formirao drugo podražavanje koje je pozitivno ocenjivao. S Platonovom doktrinom vernog podražavanja nisu se potpuno slagala Aristotelova tvrđenja da podražavajući stvari umetnost može da ih predstavi lepšima ili ružnijima no što jesu: da ih može predstavljati onakvima kakve bi *mogle i morale* da budu; da može (i čak da je dužna) da se ograničava na njihove *opšte*, tipične, neophodne osobine (*De poet.* 1448 a 1; 1451 b 27; 1460 b 13). Očuvao je tezu da umetnost podražava stvarnost, ali — podražavanje je shvatao ne kao njeno verno kopiranje, nego kao *slobodan* odnos umetnika prema stvarnosti; on može da je predstavlja po svome. Od Platona je preuzeo termin »podražavanje«, ali mu je dao drugi smisao, njegov pojam bio je bliži prvobitnome, bio je fuzija dvaju pojmova: obednog i sokratovskog. Stoga je mogao da ga primenjuje isto tako dobro na muziku, kao i na vajarstvo i pozorište.

Ovaj slobodni pojam podražavanja bio je u klasičnoj Grčkoj svojstven ne samo Aristotelu. Još slobodniji nailazimo u Aristofana; naime, u komediji *Žene na prazniku Tesmoforija* (411) on daje pesniku Agatarhu da govori ovako: »Čega nam nedostaje u prirodi, to nam daje podražavanje«. Takvo shvatanje *mimesis* imao je na umu poznati filolog XIX veka Valen kad ga je odre-

divao kao »poetsko preobražavanje (*dichterische Umbildung*) datog materijala«.

Kasniji teoretičari umetnosti, zavarani zajedničkim terminom, nisu uvek bili svesni različitosti Platonove i Aristotelove koncepcije podražavanja, i vekovima su se kolebali između njih dvojice. Najčešće su se pozivali na Aristotela, ali su se držali jednostavnije, lakše, primitivnije Platonove koncepcije. Međutim, uprkos Platonu, smatrali su podražavanje pojavom koja je u umetnosti prirodna i *pozitivna*. A naročito je Aristotelovo interesovanje za poeziju učinilo da teorija podražavanja postane mnogo više teorija poezije nego teorija likovnih umetnosti. Kod Aristotela je »podražavanje« uglavnom bilo podražavanje *ljudskih* delatnosti, dok je u kasnijim vekovima sve više postajalo podražavanje *prirode*, iz koje je trebalo da crpe svoje savršenstvo.

Zaključujući: u klasičnom razdoblju, u IV veku stare ere, bila su u upotrebi već četiri različita pojma podražavanja: prvobitni obredni (ekspresija), demokritovski (podražavanje načina delovanja prirode), aristotelovski (slobodno oblikovanje umetničkog dela po motivima iz prirode), platonski (kopiranje prirode). Prvobitni pojam postepeno je nestao. Demokritovski su priznavali malobrojni mislioci. No zato su vekovima trajali i kao osnovni pojmovi umetnosti ostajali platonski i aristotelovski pojam, koji su se u raznim proporcijama međusobno sjedinjavali, ne uvek svesni toga da su oni dva različita pojma.

B. Kad je nekoliko vekova kasnije Ciceron podražavanje *suprotstavio* istini, pišući »*vincit imitationem veritas*« (*De orat.* II. 57. 215), on ga je mogao shvatiti samo kao umetnikov slobodan izraz, što znači da je zadržao Aristotelovu koncepciju. Pa ipak, u *helenističkom i rimskom dobu* preovladavalo je popularno shvatanje podražavanja kao ponavljanja stvarnosti. Takva, čak previše uprošćena interpretacija umetnosti nije mogla da ne pobuđuje protivljenje. Teorija podražavanja pre se održala po sili tradicije, i izazivala je dosta jaku opoziciju. Podražavanju su suprotstavljana gesla kao što su mašta (npr., Maximos Tir., *Or.* XI. 3; Philostratos jun., *Imag.* proem. 3; Pseudo-Longinos, *De sublim.* XV. 1), zatim ekspresija i *unutrašnji uzor* (Kalistratos, *Descr.* 7, 1; Dion Chrysostomos, *Or.* XII. 71; Seneca, *Epist.* 65, 7), stvaraočeva *sloboda* (Horatius, *De arte poet.*; Lukianos, *Historia quo modo conser.* 9), *nadahnuće* (Kalistratos, *Descr.* 2. 1; Lukianos, *Demosth. encom.* 5), *izmišljanje* (Sextus Emp. *Adv. math.* I. 297). Filostrat stariji smatrao je maštu (*fantasia*)

stvaraočem mudrijim od podražavanja, jer ono ustaljuje jedino ono što je videlo, a mašta i ono što nije videla. Teorija podražavanja bila je tvorevina klasične ere Grčke. Helenistička i rimska era u načelu su je zadržale, ali su protiv nje iznele svoje objekcije i *protivpredloge*: takav je bio njihov udeo u istoriji ove teorije.

C. U osnovi antičke teorije podražavanja (naime, u platonskoj i aristotelovskoj verziji) ležale su tipično grčke postavke da je ljudski um pasivan, sposoban da zahvata jedino ono što postoji. I drugo, kad bi čak bio sposoban da izmisli nešto što ne postoji, ne bi se tom njegovom sposobnošću trebalo koristiti, jer je čoveku dostupni vidljivi svet savršeniji, i ništa se savršenije ne može izmisliti.

Srednji vek je pošao opet od drugačijih postavki, koje su ranije formulisali Pseudo-Dionisije i Augustin. Smatralo se ovako: Ako umetnost treba da podražava, onda je *nevidljivi* svet, koji je večan, savršeniji od vidljivoga. A ako se drži vidljivoga, onda treba u njemu da traži *tragove večitog lepog*. Elem, preko simbola će taj cilj postići pre nego preko neposrednog predstavljanja stvarnosti.

Râni i isključivi hrišćanski mislioci, kao Tertulijan, čak su smatrali da Bog zabranjuje da se prave bilo kakvi prikazi iz ovoga sveta (*»omnem similitudinem verat fieri«: De spectaculis, XXIII*); slično su mislili ikonoborci. Od takvih krajnosti sholastičari su bili slobodni; smatrali su, međutim, da su duhovni prikazi viši, vredniji od materijalnih. Na vrhu srednjeg veka Bonaventura će o slikaru i vajararu reći da samo spoljnom stranom pokazuju ono što su izmislili unutra (III, *Sent.* D 37 dub.). Slikarstvo koje verno podražava stvarnost nemilosrdno su, ne samo teolozi nego i pesnici, poput Alena iz Lila (*Anticlaudianus*, I. 4), nazivali »majmunisanjem istine« (*simia veri*).

Pri takvim postavkama teorija podražavanja otišla je u drugi plan, a termin »*imitatio*« retko je upotrebljavan. Ipak nije nestao; očuvao se naročito među humanistima XVII veka. Upotrebljava ga Džon iz Solsberija. Saglasno s antičkim misliocima on je sliku određivao kao podražavanje (*»imago est cuius generatio per imitationem fit«; Metalogicon, III. 8*). A prvenstveno je, pak, veliki aristotelovac srednjeg veka Toma Akvinski bez ograda zastupao klasičnu tezu da »umetnost podražava prirodu« (*»ars imitatur naturam«; In Phys. II. 4*).

D. U vreme *renesanse* učutale su sve sumnje koje su se ticale podražavanja; ono je ponovo postalo osnovni pojam teorije umetnosti, i čak je teorija podražavanja tek sada stigla u svoj apogej. Spasena od zaborava, delovala je kao otkriće i koristila se povlasticama nove ideje. Još i više. Sada su je analizirali i o njoj raspravljali življe i pronicljivije nego u antici; želeli su da je odbrane, protumače, poprave.

Termin »*imitatio*« novolatinski je preuzeo iz rimskog latinskog; za njim je pošla talijanska varijanta »*imitazione*«, kao i francuska i engleska varijanta termina. Sloveni i Nemci stvorili su sopstvene ekvivalente. Bilo je izvesnih kolebanja ne bi li ovaj valjalo zameniti drugim: prevodilac Averoesa iz 1481. upotrebljavao je »*assimilatio*«; Frakastoro je 1555. pisao da je svejedno naziva li se ta stvar »podražavanjem« ili »predstavljanjem« (»*sive imitari, sive representare dicamus*«). Ali odredba »*imitatio*« pobedila je bez truda i potpuno.

Najranije je, naime još od samog početka XV veka, teorija podražavanja prihvaćena u *likovnim* umetnostima. Već je nalazimo u *Komentarima* L. Gibertija, koji je pisao da je njegov napor bio da podražava prirodu (*imitare la natura*), »ukoliko je to samo njemu bilo moguće« (*I comm. II. 22*). Istu teoriju proglašavao je L. B. Alberti. Tvrdio je da za lepo nema sigurnijeg puta od oponašanja prirode (*Della pittura*, III). No valjda se još radikalnije izjašnjavao Leonardo da Vinči: po njegovom uverenju slikarstvo zaslužuje utoliko veću pohvalu ukoliko pokazuje veću saglasnost sa stvari koju podražava (»*conformità co'la cosa imitata*«: *Tratt. frg. 411*). To su bili pioniri za kojima su pošli drugi pisci renesanse. Jedan od njih bio je Đ. Kardano, koji je naglašavao da slikar »podražava sve«.

U renesansnu *poetiku* termin, pojam i teorija podražavanja ušli su kasnije, naime, tek sredinom XVI veka, posle prihvatanja Aristotelove *Poetike*; otada su, pak, postali njeni najsuštinski elementi. Saseti je na aristotelovski način objašnjavali da je podražavanje jedan od četiri uzroka poezije, naime uzrok formalni (dok je »eficijentni« uzrok sâm pesnik, »materijalni« — pesma, »finalni« — priyatnost koju daje poezija)¹.

Teorija podražavanja izišla je van Italije: vrlo rano privukla je u Nemačkoj Direra (*Aesth. Excurs.*, s. 277), potom u Francuskoj Pusena (pismo Frearu od 1. 3. 1665) i mnoge druge. Dugo je ostala centar pogleda na umetnost još i u vreme baroka i akade-

mizma. Takođe je početkom XVII veka bila osnovna estetička teza, čak i u takvih novatora kao što su bili Abe Dibo ili Viko, koji je tvrdio: »*Non essendo altro la poesia che imitazione*«. Ukupno uzev, »*imitatio*« je održalo svoju poziciju u teoriji umetnosti najmanje tokom tri stoleća. U tom razdoblju nije, ipak, bilo monolitna teorija, i to ne samo zbog toga što je imalo drugu nijansu u teoriji likovnih umetnosti, i drugu (školskiju) u poetici. Od samog početka ovu teoriju jedni su shvatali po Aristotelu, a drugi — po Platonu i popularnoj koncepciji vernog podražavanja. Zato je više sloge bilo u terminima nego u shvatanju stvari; a i sporova je bilo podosta.

Popularna teorija »podražavanja« naišla je na teškoće, koje su njeni zastupnici s trudom nastojali da savladaju. Renesansni pisci su naglasak stavljali na to da umetnosti ne služi svako podražavanje, već samo »dobro« (Gvarini), samo »umetničko« (Varki), samo »lepo« (Alberti), »puno mašte« (»*imitatio fantastica*« Komaninija).

Drugi su nastojali da podražavanje tačnije protumače a, čineći to, višestranu su odstupali od koncepcije doslovnog ponavljanja stvarnosti. Podražavanje mora biti naprosto »originalno«, kako je pisao Francuz Peletje di Man. U Albertijevoj interpretaciji umetnost je podražavala više prirodne zakone nego njen izgled. U Skaligerovoj — njene norme. Po jednim, umetnost je dužna da podražava lepo prirode, po Šekspiru — njenu skromnost. Aristotelovci su, kao poljski pesnik i teoretičar Sarbjevski (*De perfecta poësi*, I. 4), zaključivali da treba podražavati prirodu ne onakvu kakva jeste, nego onakvu kakva može i kakva treba da bude. Mikelandelo je imitaciji dao religijsku verziju; treba u prirodi podražavati Boga. Torkvato Taso, koji se ozbiljno zanimao za podražavanje u poeziji, video je da je ono u umetnosti komplikovan postupak, pošto reči (*parole*) podražavaju pojmove (*concetti*), a tek ovi podražavaju stvari (*cose*).

Naročito je bilo značajno mišljenje mnogih pisaca da umetnost ne treba da podražava prirodu u njenom sirovom obliku, nego preobraženu od strane čoveka, posle popravljavanja njenih grešaka, posle obavljanja *selekcije*. Tako su smatrali prvenstveno francuski klasicisti. Drugi teoretičari naglašavali su da podražavanje *nije pasivno*; prirodu treba dešifrovati, iščupati iz nje (*herausreissen*, kako je govorio Direr) ono što u njoj postoji. Neki pisci shvatali su podražavanje toliko široko da je ono obuhvatalo ne samo podražavanje prirode nego i *ideja* (Frakastoro). Drugi su u podražavanje ubrajali čak i *alegoriju* (još od Petrarke),

¹ Vid. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism...*, cit. izd., s. 48.

čak i *metaforu*. Tezauro je pisao (*Cannochiale Aristotelico*, 1655, s. 369): »metafora nije ništa drugo do poetsko podražavanje« (*metafora altro non è che poetica imitazione*). Varki je smatrao (*Lezioni*, 1590, s. 576) da ako se podražavanje dobro shvati, onda ono nije ništa drugo do snovanje fikcija (*fingere*). Slično je Delbene tvrdio da je »imitatio« isto što i »fintione«. Ti pisci mogli su izgledati kao revolucionarni, ali istinski su bili bliski Aristotelu.

Bilo je među njima takvih, kao Korea, koji su opreznije razlikovali *dve vrste podražavanja*: jedno doslovno, drugo slobodno; »imitatio simulata et ficta«. Slično je početkom XVIII veka R. de Pil pod nazivom »dveju istina« — proste i idealne — odvajao verno podražavanje od takvoga koje zahteva izbor i na taj način povezuje savršenstva rasejana u prirodi (*Cours de peinture*, 1708, s. 30—32).

Neki pisci renesanse i baroka došli su najzad do ubeđenja da je uzalud ostajati uporno pri staroj teoriji podražavanja, da treba smisliti *novu*, tačniju teoriju. Podsticala su ih dva potpuno različita razloga. Manjina među njima smatrala je da je podražavanje za umetnost previše težak zadatak: podražavalačko delo nikad neće dostići vrednost uzora. Većina je, pak, smatrala, naprotiv, da je podražavanje previše mali, previše pasivan, previše lak zadatak. Mesto »imitatio« počeo je stoga da zauzima drugi program: doduše, ne »creatio« (ono je spadalo u ideologiju), nego — »inventio«. Ronsar je pesnicima predlagao kompromisno rešenje: *imiter et inventer*, istovremeno podražavati i izmišljati. Za V. Dantija zadatak umetnosti bio je ne *imitare*, nego *ritrare* — predstavljati (*Trattato*, II. 11). F. Patrici će, pak, reći (*Della poetica*, 1586, s. 135) da pesnik nije imitator, nego »factor« (ovo poslednje bilo je doslovni prevod grčkoga »poietes«, pesnik). Danti je govorio da pesnik, doduše, ne proizvodi nove stvari, nego nove celine. Robortelo se izjašnjavao odvažnije: Umetnost pokazuje stvari onakvima kakve *nisu* (*Explicationes*, 1548, s. 226). U sledećem veku će veliki Bernini reći da »slikarstvo pokazuje ono čega nema« (Baldinnuci, *Vita di Bernini*, s. 146). Kaprijano će, pak, u svojoj poetici napisati da je poezija invencija *ni iz čega* (*Della vera poetica*, 1555; por. B. Weinberg, *A History of literary Criticism.*, s. 733). Ako je tako, onda umetnost očitno ne podražava.

Pojavilo se ubeđenje da umetnost može biti savršenija od onoga što joj je naredeno da podražava, od prirode. Fičino ju je

nazivao »mudrijom od prirode« (*Theol. Plat.* 1. XIII, *Opere*, 1561, s. 296). Mikelandelo je govorio da on prirodu čini lepšom (*più bella*) no što jeste; Danti je pisao da slikar treba da prevazilazi (*superar*) prirodu. A Vazari je tvrdio da je umetnost potukla prirodu, »*natura vinta dall'arte*« (*Vite*, VII, s. 448).

Karakteristično je da su sve te ograde i odstupanja učinjeni u razdoblju kad je teorija umetnosti, kako književnih tako i likovnih, imala »imitatio« kao svoj program, kao glavnu devizu. Ali bilo je toliko ogradâ od podražavanja, i toliko njegovih ograničenja, da je ono istinski prestalo da bude podražavanje. Do njegova pada nisu doveli njegovi protivnici, nego baš pristalice »imitacije«.

Inovacija renesanse bila je teza, značajna po svojim rezultatima, mada sumnjive vrednosti: Treba podražavati ne samo prirodu nego i, pre svega, one umetnike koji su umeli najbolje da je podražavaju. To je značilo da treba podražavati antičke umetnike. Deviza *podražavanja antike* pojavila se još u XV veku, a krajem XVII je maltene potisnula devizu *podražavanja prirode*. Bila je to najveća promena u istoriji pojma podražavanja. Teoriju umetnosti ona je od klasicističke učinila akademskom. Princip podražavanja istupao je takođe u dvostrukoj, kompromisnoj formuli: Treba podražavati prirodu, ali onako kao što ju je podražavala antika. To znači vajati po uzoru na Apolona Belvederskog, pisati kao Ciceron. U XV i XVI veku imitacija antike zahtevana je pre svega u poeziji, a u XVII i XVIII veku — u likovnim umetnostima.

Bio je to glavni pravac onog doba — no treba ipak konstatovati da su se svaki čas pojavljivala i protivljenja. Protiv imitiranja antike u poeziji bile su u vreme renesanse najmanje tri glasovite pobune: Policijano je dokazivao (*contra Cortesi*) da »dobro piše samo onaj ko se usuđuje da krši propise«; potom je istupio Piko mladi (protiv kardinala Bembu): *aemulator veterum verius quam imitator*; najzad se pobunio Erazmo Roterdamski (1518) tvrdeći da u duhu Cicerona postupa samo onaj koji — računajući na drugo vreme — odstupa od Cicerona².

Ako želimo najopštije da formulišemo situaciju i njen razvitak od XVI do XVIII veka, moramo reći: deo teoretičara nepokolebljivo je istrajavao uz načelo podražavanja, mada i sa ustupcima, dok su drugi bili skloni da ga odbace. Odbacili su ga

² B. Otwinowska, *Imitacja-eklektizm-spontanizacja*, u »Studia Estetyczne«, 1967.

oni koji su se držali krajnjeg (platonskog) pojma podražavanja, a ostajali su uz njega oni koji su ga zamenili umerenim (aristotelovskim) pojmom.

E. Najzad, od XV do XVIII veka nije bilo termina češće upotrebljavanog od »imitatio«, i nije bilo opštije primenjivanog principa. Međutim, desilo se nešto neobično: Neki Š. Bate, koji je 1747. godine objavio knjigu pod naslovom *Les leaux arts reduits à un seul principe*, izjavio je u njoj da je našao zajedničko načelo svih umetnosti i da je to načelo — podražavanje.

Posredi je bilo ovo: Odavno su bezbrojni traktati primenjivali princip podražavanja, ali jedni u ovoj, drugi u onoj grupi umetnosti, jedni u poeziji, drugi u slikarstvu i vajarstvu; a Bate je to uopštio za sve umetnosti. Obuhvatio je teorijom podražavanja sve podražavalačke umetnosti, kako književnost tako i likovne umetnosti. Učinio je čak i znatno više — protegao je teoriju podražavanja i na nepodražavalačke umetnosti, na arhitekturu i muziku. Ovo uopštavanje postigao je u znatnoj meri time što je imao uopšten, neodređen pojam podražavanja. Shvatao ga je ili kao ponavljanje stvarnosti, ili kao inspirisanje njome. I još: s jedne strane, smatrao ga je vernim kopiranjem prirode (prvi je, valjda, izrekao: »imiter c'est copier un modèle«), a s druge — biranjem iz prirode, podražavanjem samo lepe prirode.

F. U razdoblju od XV i XVII veka ideja podražavanja u umetnosti tako je mnogostrano prodiskutovana da tu nije imalo mnogo više da se učini. XVIII vek je tu ideju nasledio, prihvatio je, ali i — prestao njome dalje da se bavi. Taj stav izrazio je tipični estetičar XVIII veka E. Berk, pišući da je Aristotel tako mnogo i tako tačno pisao o podražavanju u *Poetici*, da dalje razmatranje te teme nije više potrebno (*»Aristotel has spoken so much and so solidly upon the force of imitation in his poetics, that it makes any further discourse upon this subject unnesseary«*. *A Phil. Enquiry*, part. I, sec. XVI). Sam Berk ipak nije shvatao podražavanje na aristotelovski način, zahtevao je vernu sličnost, pisao da opisna poezija nije podražavanje jer — reči nisu slične stvarima.

Teorija podražavanja koja je dugo bila primenjivana uglavnom u poetici i na nju se oslanjala, sada je svoju težišnu tačku prebacila u likovne umetnosti. Dž. Haris je pisao: »Poezija ima draž koja potiče iz samog njenog ritma, dok slikarstvo ne gaji

pretenzije ni za kakvom draži, sem jedino za onom kakvu daje podražavanje« (*Three Treatises*, 1744, § V).

Krajem XVIII i početkom XIX veka, posle otkrića Herkulanuma i Pompeje, posle putovanjâ arheologâ u Grčku, nastala je moda podražavanja jača no što je ikad bila. Bilo je to vreme Mengsa i Vinkelmana, Adama i Flaksmana, Kanove i Torvaldsena. Ali to je bila praksa podražavanja, a ideja podražavanja više se nije pomerila napred.

XIX vek je odbacio princip vernosti antici, no zato je stavio još jači naglasak na princip vernosti prirodi.

G. Vekovima se u Evropi održavala jedna Velika teorija lepoga, a slično je bilo i sa umetnošću. Velika teorija lepoga glasila je da je lepo sistem delova, a velika teorija umetnosti (nazovimo je radije Starom teorijom, jer je danas malo aktuelna) glasila je da je umetnost podražavanje stvarnosti. Sažimajući dosadašnje izlaganje, reći ćemo da je od V veka stare ere pa do XVIII veka nove, ova Stara teorija prošla najmanje kroz šest perioda:

Klasična antika ne samo što je inicirala shvatanje da su umetnosti (znači: reproduktivne) podražavanje stvarnosti nego mu je odmah dala dve interpretacije: nepopustljivu Platonovu i liberalnu Aristotelovu. Helenizam je zadržao tu teoriju, braneći, ipak, i druge funkcije umetnosti: najpre ekspresivne, kasnije — ideološke. Srednji vek je takođe zadržao teoriju, uglavnom zahvaljujući aristotelizmu Tome Akvinskog.

Renesansa je bila, posle antike, druga era procvata mimetičke teorije: antika ju je stvorila. Renesansa ju je tačno formulisala, razradila, izdiferencirala. Ova teorija nikad nije bila rasprostranjenija nego u XVII veku, pa ipak u posebnom idealizujućem zahvatu: umetnost podražava stvarnost, no samo ono što je u stvarnosti opšte i što je savršeno. Najradikalniji vid teorije podražavanja nastao je, ipak, tek u XVIII veku: podražavanje je dato kao opšta osobina svih umetnosti, a ne samo »reproduktivnih«. Ipak, isti onaj estetičar koji je na taj način teoriju proširio, istovremeno ju je suzio tvrdeći da umetnosti ne podražavaju svaku stvarnost, nego samo — lepu.

Kasniji XVIII vek malo se već zanimao za podražavalačku funkciju umetnosti. Ono što se o toj temi moglo reći, davno je već rečeno. Međutim, u XIX veku problem se vratio.

II. Druge teorije iz prošlosti

A. Pogled da umetnost podražava stvarnost vladao je, dakle, u evropskoj kulturi tokom dvadeset i nekoliko vekova. Monolitan ipak nije bio: istupao je u raznim varijantama i sa različitim terminologijom.

Glavni termin Stare teorije bilo je »podražavanje«; ipak, zavisnost umetnosti od stvarnosti označavala se i drugim nazivima, s nešto različitim konotacijom.

»Reprodukovanje« je shvatano, uglavnom kao verno, iako bez pretenzija na kopiranje stvarnosti i stvaranje iluzije stvarnosti. Talijani iz doba renesanse upotrebljavali su izraz »*ritrare*« ili »*portretisati*«. Izraz se javlja još u Ceninija: *ritrare da natura* ili *ritrare naturale*. Danti je »*ritrare*« određivao kao »pokazivanje stvari onakvima kako ih vide« (*farà le cose come le vede*). »*Predstavljanje*« stvari, »*representatio*«, bilo je shvatano kao slobodno prikazivanje stvari, bez pretenzija ka apsolutnoj vernosti. Odgovaralo je Aristotelovom zahvatu termina »*mimesis*«, i neki su ga, na primer Frakastoro, upotrebljavali kao prevod toga termina. Označavalo je prikazivanje stvari ne samo kako ih vidimo, nego (specijalno u Dantija) kako *treba* da budu videne (*come hanno a essere vadute*). »*Kopiranje*« je bilo izraz i pojam upotrebljavan tek počev od XVIII veka (na primer, u Batea). Raniji teoretičari umetnosti, kao Vazari, tvrdili su upravo da podražavanje *nije* kopiranje. Znalo se da je čoveka ili drvo nemoguće kopirati pomoću boje ili reči, a i od umetnosti se očekivalo nešto više od pasivnog kopiranja.

B. Teorija podražavanja menjala je ne samo nazive nego i teze. Najznačajnije su bile dve promene, u pogledu obima i u pogledu modalnosti.

U pogledu *obima*. Platon i Aristotel podelili su umetnosti na produktivne (kao što je arhitektura) i reproduktivne (kao što je slikarstvo), i teoriju podražavanja primenjivali su jedino na reproduktivne umetnosti; tako su činili i njihovi naslednici. Ipak, arhitekti su je, još i u antici, u neobaveznijem smislu primenili na svoju umetnost. Vitruvije je pisao (*De architectura*) da u njoj dobre proporcije »moraju da se oslanjaju na proporcije dobro građenog čoveka«, dakle na stvarnost, ne na misaone konstrukcije. Očevidno, tu nije bila reč o konkretnom uzoru, nego o *direktivni*. Tezu o ugledanju arhitekture na prirodu održali su njeni novovremenski teoretičari, Serlio ili Paladio. A u XVIII veku

Bate je i arhitekturu (kao i muziku) uključio u reproduktivne umetnosti proglasivši tezu da su *sve* umetnosti u jednakom stepenu podražavanje. To je impliciralo promenu pojma podražavanja — on je sad već mogao označavati ne samo oslanjanje umetnosti na strukturu i proporcije realnih stvari.

U pogledu *modalnosti* takođe su tokom vekova u teoriji podražavanja nastale promene. Modalnost je nastala u Grčkoj kao *asertorno* tvrđenje, kao utvrđivanje *faktičkog* stanja stvari — da se umetnost koristi stvarnošću. Nipošto ne kao postulat ili desiderat. Platon je naprosto tvrdio da, iako umetnost podražava (vidljivu) stvarnost, *ne treba* ipak to da čini. U novom veku, međutim, teorija je, slično zvučeći, dobila karakter propisa: Umetnost je *dužna* da podražava stvarnost ako treba da ispuni svoj zadatak. Slikar je *dužan* (*deve*) da podražava, pisao je Dolče (*Dialogo*, 1557, s. 196). Slično je o pesništvu tvrdio Torkvato Taso: takva je njegova priroda, samo tada je samo svoje. Drugim rečima: *mora* podražavati *ako hoće* da ispuni svoj zadatak.

Razvoj teorije podražavanja išao je od njenog shvatanja u užem do shvatanja u širem obimu; išao je, takođe, od njenog shvatanja kao asercije do njenog shvatanja kao postulata. Činilo se da obe te promene proširuju i ojačavaju teoriju, a one su istinski ubrzale njen pad.

U pogledu *teškoće* ili *lakoće* podražavanja vekovima je vladao pogled da je za umetnika podražavanje ne samo lakše nego i jedino moguće. Mikelandelo je mislio drugačije: Priroda je toliko savršena da je umetniku lakše da stvori nešto što ne postoji nego da ponovi ono što postoji. Posle tri veka stvar je i dalje ostala sporna: Zola se, na primer, borio protiv teze da umetnik nije kadar da prenese istinu (*Le roman expérimental*, 1880, s. 10).

C. Veliko i dugotrajno priznanje kakvo je uživala teorija podražavanja nije sprečilo da pored nje nastanu i druge teorije.

1. U antici klasičnog razdoblja pojavila se i teorija *iluzionizma*. Po njoj, najveće dostignuće umetnosti jeste proizvođenje stvari tako varljivo sličnih stvarnosnom uzoru da stvaraju iluziju, iluziju stvarnosti, što se po Gorgijinom terminu nazivalo »*apate*«. Kako u tragediji tako i u slikarstvu — pisalo se u antici — najveći umetnik jeste onaj koji najbolje dovodi u zabludu, proizvođači stvari slične pravim stvarima. U Parasijinu pohvalu antički ljudi su ponavljali anegdotu kako su ptice ključale voće koje je on naslikao. Novo doba već nije išlo toliko daleko u iluzionizmu, pa ipak su renesansni traktati s naklonošću ponavljali

ovu anegdotu. A Baldinuči je u *Berninijevu životu* (1682) pisao da u umetnosti sve treba »da bude« fiktivno a da izgleda kao stvarno«.

2. Novom dobu nije bila strana pluralistička teorija: Umetnička dela podražavaju stvarnost, ali takođe izražavaju umetničke ideje i doživljaje. Prema tome, ona mogu iz stvarnosti da biraju i čak da je preobražavaju. U godinama između renesanse i baroka Cukaro je zaključivao da je u slikarstvu reč ne toliko o spoljnom koliko o »unutrašnjem crtežu«, ili o »pojmu formiranom u našem umu«. I u drugih pisaca XVI i XVII veka takođe se javljala misao o lepom koje potiče iz duha (*belezza che viene dell'anima*). Osamdeset godina posle Cukara, Belori, zastupnik baroknog klasicizma, pisao je (1672) da umetnici, »podražavajući Tvorca, stvaraju u duhu uzor najveće lepote i, gledajući na njega, popravljaju prirodu«. Bio je to u okvirima tradicionalne mimetičke teorije važan zaokret, jer je značio okretanje od teorije vernog i pasivnog podražavanja; vodio je ka teoriji selekcije, izbora iz stvarnosti, i čak ka *poboljšanju* stvarnosti. Felibjen je pisao pred kraj XVII veka: »Iako umetnost obuhvata sve prirodne teme, kako lepe, tako i ružne, ona ipak mora da bira ono što je najlepše«. Izraz ovog stanovišta bila je antička anegdota, ponavljana još dugo u novom dobu: Zeuksisu koji je, pošto je u Krotonu trebalo da naslika lepu Helenu, razgledao sve lepe žene u gradu, izabrao pet najlepših između njih, i na osnovu njih pet načinio portret jedne istinski lepe. Program lepih umetnosti primenjivan u XVII veku preporučivao je umetnicima da se drže stvarnosti, ali je istovremeno preporučivao i njenu selekciju, usavršenje, poboljšanje, sublimaciju. Belori je čak pisao da je priroda manje savršena od umetnosti i da »*artifici similitudinari*«, odnosno oni što stavljaju naglasak na potpunu sličnost umetnosti prema prirodi, »*imitatori de'corpi senza elettione*«, nikad nisu nailazili na priznanje. Jer čak ni »Helena sa svojom urođenom lepotom nije bila dorasla formama Zeuksisa i Homera«. Konačno, deviza »*imitare*« dozvoljavala je da se stvari ne predstavljaju onakvima kakve jesu, već kakve bi mogle da budu (*ut res esse potuerant*). Pa čak i više: kakve moraju da budu. Završetak ovih tendencija ka selekciji i sublimaciji stvarnosti, nastalih u XVIII veku, završetak najlapidarniji, mada ne i najsrećniji, bila je Bateova formula da je umetnost *podražavanje* stvarnosti, ali *samo lepe* stvarnosti. Tu su se putevi razili. Didro je pošao u drugom pravcu: Dobra umetnost reprodukuje stvarnost ne lepu, nego istinitu. Kasnije će o pogledu da »umetnost jeste podražavanje lepe stvarnosti« istoričar estetike

Cimerman reći da sadrži »očevidni začarani krug«. I postaje razumljivo što je u XIX veku, posle dve hiljade godina vladavine mimetičke teorije, mogla nastati deviza *većega* računanja umetnosti sa stvarnošću.

3. Pogled koji se može smatrati tekovinom našeg vremena — da umetnost ne podražava, nego *saznaje* stvarnost — imao je pristalicâ bar od početka nove ere. Paçoli, Pjero dela Frančeska, a potom Leonardo bili su klasični predstavnici sazajnog shvatanja umetnosti; Pjero je čak napustio slikanje da bi se mogao posvetiti istraživanju zakonâ koji njime vladaju. Moglo bi se protestovati: ovi umetnici *Quattrocenta* nisu umetnost poistovećivali sa saznanjem, već su samo smatrali da ona pretpostavlja saznanje stvarnosti, a pre svega zakona perspektive i svetlosti. Ipak, ne odvajajući funkcije istraživača i umetnika, oni su sami sebe opterećivali funkcijom istraživanja stvarnosti.

4. Pogled da umetnička dela nisu podražavanje, nego samo znaci stvarnosti, koji izgleda kao ideja našeg vremena, ustvari se javio ranije, naime, u drugoj polovini XVII veka u Emanuela Tezaura. U običnoj terminologiji ovoga pisca teza je glasila: Umetničko delo je metafora. Ipak, u pojedinim prilikama on se o umetničkom delu izražavao da je ono *znak, segno*.

III. Iz istorije pojma realizma

A. *Novi argumenti*. Tako je bilo u pogledu teorije podražavanja tokom više od dvadeset vekova. Trajala je dugo, ali se moć njenog delovanja iscrplila. Početkom XIX veka uslovi za nju nisu bili pogodni: ni u idealističkoj filozofiji, ni u romantičnoj umetnosti. Bila je ipak kao sveća koja je još snažno zablistala pre no što se ugasila. Sredinom XIX veka, naime, estetičari su stavili naglasak na zavisnost umetnosti od stvarnosti. Učinili su to ipak upotrebljavajući drugu terminologiju i pojmovnu aparaturu, argumentujući na drugi način. Tada su odmerili snage *argumenti* za i protiv realizma u umetnosti. Bila je to novost, jer teorija podražavanja vekovima nije imala deklariranih protivnika, i stoga nije pobuđivala polemike. Sada je argumente protiv podražavanja stvarnosti od strane umetnosti izneo u svojoj *Estetici* iz 1846. godine pisac iz hegelovskog tabora, F. T. Fišer.

On je zaključivao: *Stvarnost ne može biti predmet umetnosti* pošto (a) ne vodi računa o lepom; (b) ne može biti lepa, jer se

sastoji od različitih predmeta u velikoj meri međusobno nekoordiniranih i koji zato ne tvore harmoniju; (c) ne može biti lepa, jer je podređena životnom procesu, koji ima druge ciljeve no što je lepo; (d) ako u njoj postoji lepo, onda je to samo prolazno, netrajno; (e) stvarnost nam, doduše, izgleda lepa, ali samo zato što mi na nju često gledamo očima estetičara. Umetnost, međutim — tvrdio je Fišer — postoji da bi stvarala lepo; postoji da bi dosegla ono čega nema u stvarnosti. Stoga ona ne može biti podražavanje stvarnosti; ona u najboljem slučaju crpe iz stvarnosti motive koje preobražava, menja, kako bi ih činila lepima.

Argumente u korist teorije podražavanja, delimično tradicionalne, delimično nove, izneo je ruski pisac *N. G. Černiševski* (u delima iz godina 1851—3): (a) Osnovna njegova teza bila je da je lepo sadržano u životu i samo u njemu, dakle, u stvarnosti; (b) stvarnost je savršenija od mašte, čije su slike jedino njena prerada, manje ili više blede; (c) nije tačno da je umetnost nastala iz potrebe za usavršavanjem stvarnosti, jer njene tvorevine upravo ne mogu da se izjednače sa stvarnošću, ne dorastaju do stvarnosti; (d) cilj umetnosti nije samo lepo, samo savršenstvo forme — umetnost proizvodi sve što čoveka zanima, i sem toga ispunjava druge zadatke, pomaže pamćenju, učvršćuje stvarnost, ali čini i nešto više, naime, objašnjava i ocenjuje stvarnost.

Černiševski je odbacio Fišerove argumente, i čak izokrenuo njihovu oštricu: smatrao je da se prigovori koje Fišer upućuje stvarnosti primenjuju upravo na umetnost: upravo ona je manje lepa, manje savršena. Mi precenjujemo lepotu umetnosti, što je razumljivo, jer je to lepo ljudsko, primenjeno na ljudske potrebe, jer umetnost ima društvenu potporu (kao novčanica, sama po sebi malo vredna, ali ojačana jemstvom društva), jer podstiče duhove na aktivnost, na dopune kakve stvarnosti nisu potrebne; jer, najzad, umetnost ostavlja čoveku više prilike za sanjarenja nego stvarnost, koja ga potpuno apsorbuje.

O ta dva pogleda, koja su se sudarila sredinom XIX veka, može se najuopštenije reći: jedan je tvrdio da stvarnost nema dostosti da bi bila lepa, te umetnost to mora činiti sopstvenim načinima, a drugi — da umetnost nema za to sopstvenih načina, te mora samo da se osloni na stvarnost.

Černiševski je u jednom pogledu išao dalje od stare teorije podražavanja. Tvrdio je da umetnost ne samo što stvarnost reprodukuje nego da takođe — i to je njen naročiti značaj — stvarnost objašnjava i ocenjuje.

B. *Nove teorije*. Ako je u pokolenjima Vinkelmana, Šelinga i Hegela, mesijanista i romantičarskih pesnika u teoriji umetnosti prevagu nad stvarnošću stekla među filozofima ideja, a među pesnicima — mašta, ipak se već u prvoj polovini XIX veka vratio stari pogled. Vratio se pod novim nazivom realizma³, i s naročitim pretenzijama: da je on *nov pravac*. Pojavio se na terenu Francuske.

1. Prvi teorijski izraz novog realizma u literaturi bio je anonimni članak u »*Mercure du Dix-neuvième siècle*« iz 1821. godine: »Sve veću popularnost ima književna doktrina koja vodi ka *vernom podražavanju* onih uzora kakve daje priroda«. Autor članka dodaje da bi se ta doktrina »mogla nazvati *realizmom*«. Bilo je to odista vreme velike Stendalove i Balzakove realističke literature. U odnosu prema staroj teoriji podražavanja javljala se tu velika razlika. Ležala je ne samo u novom nazivu realizma. Štaviše, suštinu umetnosti, naime, književne umetnosti, novi francuski kritičari videli su ne toliko u podražavanju koliko u *analizi* stvarnosti. A. Babu je pisao da se književnik preobražava u hemicara: »Strasti i karakteri počinju da bivaju tretirani kao vodonik i kiseonik«. No bez obzira na to, ipak je ovo bila samo nova verzija stare teorije. U pedesetim godinama glavni pobornik »realizma« bio je Šamfleri. »Mašta je kraljica greške i laži«, pisao je (*Le réalisme*, 1857). Upozoravao je da se nije odrekao ideala i lepog, ali da ih shvata drugačije nego klasicisti i romantičari; lepo umetnosti jeste *odraženo* lepo, ima izvor u stvarnosti.

2. Slične misli pojavile su se takođe u Francuskoj među predstavnicima lepih umetnosti. Njihov zagovornik bio je G. Kurbe: nezaboravnu izložbu svojih slika organizovao je 1855. godine, a glavnu teorijsku deklaraciju »realizma« objavio je 1861. u »*Courrier de Dimanche*«. Njegova teza je glasila: Slikarstvo je konkretna umetnost, može da predstavlja samo realne stvari, apstrakcije ne ulaze u njegov domen. Svoj pravac nazvao je realizmom. Bio je to povratak na staru teoriju, sa odbrambeno-izazovnim stavom, koji ranije nije bio potreban.

3. Tendencije realizma u sledećim dekadama podržali su istaknuti istoričar i slavni romanopisac: istoričar je bio I. Ten, a romanopisac E. Zola. Realizam u njihovoj formulaciji glasio je radikalno, no ipak je sadržao ograde koje su — bez njihovih

³ B. Weinberg, *French Realism u: The Critical Reaction*, 1937; S. Krzemieć, *Realizm: narodziny pojecia i krystalizacija doktryny u: »Estetyka«*, III, 1957; Ch. E. Gaus, *The Aesthetic Theories of French Artists*, 1949 i 1966; T. Brunius, *Mutual Ail in the Arts from Second Empire to Fin de Siecle*, Upsala 1972.

intencija — inicirale povratak. Realizam, reprodukovanje stvarnosti, još jednom su se pokazali isto onoliko privlačni koliko i teški za ostvarenje.

Ten je podvlačio, kao nekad renesansni prethodnici, da se umetnik koristi stvarnošću, ali da ipak vrši u njoj izbor. Štaviše, on stvarnost raspliće i objašnjava je. Tim tvrdnjem Ten je prastarjoj teoriji dao novu nijansu.

4. Zola — iako je njegov pogled mogao da izgleda identičan sa stanovištem realista — dao je realizmu ipak novi naziv, »naturalizam«. Za njega je roman bio ne toliko reprodukovanje koliko istraživanje prirode i ljudi; više je u njemu video saznavanje prirode nego opis, nego prosto reprodukovanje. Književno delo, kako je tvrdio u delu *Roman expérimental* iz godine 1880, jeste protokol (*l'oeuvre devient un procès verbal*): upotrebio je, dakle, za umetnost istu onu kvalifikaciju koju će pola veka kasnije neopozitivisti primeniti na nauku. Nije baš mnogo srećno rezonovao: »Pošto medicina, koja je bila umetnost, postaje nauka, zašto i književnost ne bi, zahvaljujući eksperimentalnom metodu, postala nauka?« To je bleštav primer pomešanosti značenja »umetnosti«. Pridev »eksperimentalni« Zola je preuzeo iz fizike i eksperimentalne psihologije, koja se u to vreme radala.

Istovremeno je napominjao da roman (a slično i druge umetnosti) vidi stvarnost preko piščeva temperamenta (*à travers un tempérament*). Dakle — može se prigovoriti — ne podražava, nego zahvata po svome.

U isto vreme su E. i Ž. Gonkurovi svoje romane nazvali »dokumentima«, smatrajući funkciju pisca srodnom funkciji istoričara: on je pripovedač, *raconteur*, stvarnosti, kao što je istoričar *raconteur* prošlosti. Istoričar i pripovedač, naučnik, istraživač i zapisničar — to su bile nove karakteristike pisca i umetnika XIX veka.

5. Posle Tena, Zole, Gonkurovih u sledećim pokolenjima su pioniri novog shvatanja umetnosti i njenog odnosa prema stvarnosti postali uglavnom *likovni umetnici*. Njihove teorije pokazuju kako se teorija umetnosti od realizma, od koga je nedavno počela, postepeno ipak pomerala ka suprotnom polu.

Impresionisti, koji u plastici XIX veka čine narednu etapu posle Kurbea, bili su usmereni realistički, ali su njihove slike predstavljale stvarnost kratkotrajnu i subjektivnu: onakvu kakvu vidi primalac. Može se u tome videti i najradikalniji realizam i odstupanje od tradicionalnog realizma. U pogledima drugih tadašnjih likovnih umetnika koji su zapisali svoje teorije odstu-

panje je još izrazitije. Glavni primeri: Ogist Roden i Džems Abot Mak Nil Vistler.

6. Niko nije više od *Rodena*, u teoriji i praksi, hteo da se pokorava stvarnosti; podražavao ju je. Bio je ipak uveren da je umetnik ne može podražavati pasivno, da je prisiljen da stavlja akcente, a to može činiti na ovaj ili onaj način. Pisao je, doduše⁴, da »jedini princip u umetnosti jeste kopirati ono što se vidi«, pa ipak je smatrao da je i pored toga »odlivak iz stvarnosti manje istinit od njegovih statua«. Zašto? Jer vajar »čuva u pamćenju celinu« (*L'ensemble de la pose*). Štaviše, dok odlivak daje samo spoljni izgled, (*l'extérieur*), vajar »reprodukuje i duh koji je takođe komponenta prirode«. »Akcentujem one linije što najbolje izražavaju stanje duha koje reprezentujem«. Umetnik, dakle, akcentuje, a samim tim i interpretira, spaja, produbljuje.

7. Slikar *Vistler* (*The Gentle Art of Making Enemies*) rezonuje ovako: U umetnosti je reč o formama, a one su, pak, sadržane u stvarnosti, ali nisu izrazito izdvojene — i zato umetnost ne može da se koristi stvarnošću. Pisao je: »Priroda sadrži u bojenoj formi elemente svih slika. Umetnik se, ipak, rađa zato da bi te forme iznalazio, birao, znalački sastavljao s namerom da rezultat bude lep. Tvrdjenje da je priroda uvek u pravu je sa umetničke tačke gledišta netačno, iako ga svi priznaju. Priroda obično nije u pravu. Retko uspeva da stvori sliku«. To je bilo dalje odstupanje od teorije podražavanja i realizma.

8. Drugi veliki slikar, *P. Sezan*, iako je izišao iz kruga impresionista, dao je svojim slikarstvom, a takođe i iskazima, dokaz drugačijeg, još manje realističkog pogleda. Slikarska umetnost za njega nije bila podražavanje prirode, nego njeno komentarisanje i *konstruisanje*. Priroda ima mnogobrojne aspekte, između kojih umetnik može i mora da bira. Može da izdvaja ne samo (kao impresionisti) slučajni raspored stvari, nego i njihovu *stalnu*, pravilnu strukturu. O sebi je Sezan govorio da »prirodu zahvata preko valjka, kugle i kupe«. Značilo je to da je hteo iz nje da zahvati ono što je regularno i stalno, nezavisno od slučajnog rasporeda. Njegovi valjci, kugle i kupe činili su analogiju sa modelima fizike i sa »elementarnim kvalitetima« kojima ona u svojoj slici sveta zamenjuje »sekundarne« kvalitete.

9. U sličnom pravcu, ali dalje od tradicionalnog realizma, otišli su *kubisti*. Njihovu su teoriju još 1912. godine formulisali A. Glez i J. Mecinger u knjizi *Du cubisme*. Po njima su klasični

⁴ Vid. A. Rodin, *Sztuka, Roznomy spisane przez Pawla Gsell, t. T. Tatarkiewiczowa, Poznań 1923.*

realisti, poput Kurbea, predstavljali samo »sočivastu sliku sveta«, koja je izobličena i koja putem »misaone operacije« mora da bude ispravljena. Predmete percipiramo ne samo vidom, njihov vidni aspekt je samo jedan od mnogih, i ne treba da bude poistovećen sa samim predmetom. Kubisti su se trudili da izvrše fuziju aspekata predmeta, da u jednoj slici povežu u organizovanu celinu njene razne aspekte i kvalitete. Da bi to postigli, oni su izgled predmeta zamenjivali konstrukcijom, gradili su ga iz mnogih elemenata. Da bi čovekovu glavu predstavili u potpunosti bili su spremni da je predstave istovremeno spreda, straga i sa strane; trudili su se da na slici pokažu ne samo boju stvari nego i njenu težinu. Njihova umetnost nije bila reprodukovanje, nego *rekonstrukcija* stvari. Umetnički kritičari videli su analogiju između te umetnosti i tadašnje filozofije Vajtheda i Rasela, koja je dokazivala da su predmeti nauke »pre konstrukcija nego zaključak«.

10. Pobornici novih ideja o umetnosti bili su počev od sredine XIX veka umetnici i književnici pre nego *estetičari-filozofi*. Jer ovi drugi su, naime, u početku više izražavali otpor prema tim idejama, ali u našem veku, a naročito posle prvog svetskog rata, već su u pogledima složni sa slikarima i književnicima. Primeri:

a. Španski filozof *Dž. Santajana*, koji deluje u Sjedinjenim Državama, naglašava da umetnost, doduše, preuzima iz stvarnosti teme, uzore, predmete, forme, samo ih ipak slaže u vlastite *strukture*, naime u takve koje više odgovaraju ljudskom intelektu i načinu gledanja.

b. Američka naučnica *S. Langer* (1953, 1957) razvila je pogled koji kao da je obrnut: umetnost iz stvarnosti preuzima samo *strukture*.

c. Umetnost se koristi materijalom koji joj dostavlja stvarnost, ali taj materijal — *uopštava*. Stremi ka opštoj, a ne ka biografskoj istini. Tu su misao u Aristotelovom duhu pokrenuli američki i skandinavski estetičari *Č. B. Hajl* (1952) i *R. Ekman* (1954, 1960). Svi ti pogledi idu ka tezi: Umetnost se koristi stvarnošću, no mora ipak da je modifikuje.

11. Pojavio se i radikalniji pogled: Umetnost ne treba da ima *ničeg zajedničkog sa stvarnošću*. Njegove pristalice rezonovale su na način blizak Vistlerovom: U umetnosti su u pitanju samo forme, a one u stvarnom svetu nisu izdvojene. Ovi teoretičari istupili su najpre u Engleskoj, i među njima najradikalnije Klajv Bel u knjizi *Art* iz 1914. godine. Nekoliko godina kasnije pristalice »čiste forme« oglasile su se i u Poljskoj; tu je glavni teoretičar bio S. I. Vitkjevič. I u Engleskoj i u Poljskoj ovi teore-

tičari su zahtevali umetnost slobodnu od elemenata stvarnosti, umetnost bespredmetnu, apstraktnu.

U istom duhu izjasnili su se avangardni umetnici: K. Malevič u Rusiji (od 1915), P. Mondrijan u Holandiji (od 1914), A. Glez u Francuskoj (od 1912), V. Stšeminjski u Poljskoj (1928).

U radikalni antirealistički pravac u estetici treba ubrojiti i vodećeg engleskog pisca. H. Osborna i njegovu tezu: Umetnost se, doduše *koristi* uzorima stvarnosti, no ipak *ne treba na njih da podseća*, pošto tada u primaocu izaziva praktično-životni, a ne estetski stav.

Te različite teorije, proglašavane u godinama 1850—1950, činile su paralelu sa istovremenom *umetničkom praksom*: sa Kurbeovim realizmom, impresionizmom, ekspresionizmom, kubizmom i raznim strujama u literaturi. S druge strane, imale su paralelu u *filozofskim i naučnim strujama* toga doba: Kurbeova teorija bila je ekvivalent pozitivizma, Zolina teorija i teorija braće Gonkur odgovarala je »scijentizmu« iz druge polovine XIX veka, impresionizam — procvatu empirijske psihologije toga vremena, Sezanova koncepcija imala je analogiju sa Poenkareovim konvencionalizmom, i još više sa marburškim kantizmom; kubizam je odgovarao filozofiji Vajtheda i Rasela, koji su u predmetima nauke videli konstrukcije isto kao kubisti u slikarskim delima, a ideje Santajane i S. Langer bile su bliske strukturalističkom pravcu u humanistici. Vitkjevič je izgradio vlastiti filozofski sistem, istaknuti vajar A. Zamojski pozivao se na Bergsona, nadrealisti su se nadahnjivali Frojdom. Druga je stvar što paralelizam nije bio potpun: realizam pedesetih godina XIX veka obično se smatra ekvivalentom Kontova pozitivizma; međutim, Kont je zadatak umetnosti video u tome da ona baš treba da ulepšava (*embellir*) stvarnost. Ovaj realizam, međutim, može se zaista uporediti sa idejama Kontovih učenika, koji su bili pozitivniji od učitelja.

C. *Realizam*. Naziv »realizam« je jezička tvorevina XIX veka. Godine 1821, bila je projekt, a sredinom stoleća ušla je u upotrebu. Predstavljala je naslov knjige koju je 1857. objavio Šamfleri, i naziv specijalnog časopisa koji je izlazio 1856/7. godine i služio odbrani novog pravca. Godine 1855. slikar G. Kurbe je taj naziv prihvatio za svoje slikarstvo. Od tog vremena naziv se ustalio kao generalni termin za izražavanje zavisnosti umetnosti od stvarnosti, zauzevši mesto ranijeg naziva *mimesis*, podražavanje. Širok obim i sto godina upotrebe bili su dovoljni da od

ovog naziva stvore naziv ne manje mnogoznačan no što je bilo »podražavanje«.

a. Nastao kao *vlastita imenica* umetničkog pravca, realizam je ubrzo postao naziv *opšteg pojma*, i tako se upotrebljava i danas, primenjivan i na ranije umetničke i književne formacije koje za taj naziv nisu znale.

b. Upotrebljava se *stricte*, u smislu potpune vernosti prema stvarnosti (kao platonski *mimesis*), ali i u slobodnijem smislu (kao aristotelovski *mimesis*).

c. Primenjuje se isključivo s *teorijskom* konotacijom, ali i s *praktičnom*, kao u marksizmu, koji realizmom naziva odslikavanje stvarnosti, kad nije samo prava i tipična, nego i razumljiva za većinu, i kad je društveno korisna, kad služi napretku.

U izvesnom razumevanju izraza, izrazito laudativnom, realizam priznaje, valjda, većina umetnika i književnika. U XIX veku čak se mogla pratiti kao neka vrsta nadmetanja, ko je pravi realist. Ali u kakvom shvatanju realizma?

To je nestalan pojam, jer nije, valjda, jednoznačan ni pojam *slaganja* sa stvarnošću, ni pojam same *stvarnosti*. Ona se obično poistovećuje s onim što vidimo; ali naše oči perspektivski deformišu ono što vide, i zato neki umetnici, želeći da eliminišu deformaciju, *konstruišu* nedefinisano stvarnost. Štaviše, neki baš apstraktnu umetnost smatraju realističkom, pošto otkriva ako ne izgled stvarnosti, a ono njenu *strukturu*. P. Mondrijan je interpretirao apstraktne forme svoje umetnosti kao »rekonstrukciju kosmičkih odnosâ«. Drugi su, kao Kandinski, apstraktne forme vezivali sa *duhovnom* stvarnošću, izraženom pomoću tih formi. Realisti XIX veka o takvom shvatanju stvarnosti nisu mislili.

Ako se, pak, prihvati staro shvatanje stvarnosti, pokazuje se nešto izuzetno: Umetnost *ne može da se snade bez nje*, koristi se njome na ovaj ili onaj način, mada istinski *ne može da je rekonstruiše*, makar i samo zbog njene rasplinutosti i mnogostranosti. Našem vremenu odgovara ne toliko pogled da se umetnost koristi stvarnošću, koliko da *mora* to da čini. Čak i Pikaso je podvlačio da je bez toga umetnost nemoguća.

Naše vreme je sklono osporavanju večitih dogmi. Takva dogma bilo je to da na umetnost gledamo kroz prizmu stvarnosti, interesujući se naročito za ono što je u umetničkom delu saglasno s njom. Sad stavljamo naglasak, obrnuto, na to da se na stvarnost gleda kroz prizmu umetničkih delâ: staru istoriju Poljske vidimo Matejkovim očima, a januarski ustanak očima Grotgerovim. Slično je i sa aktuelnom, svakodnevnom stvarnošću. To je izrazio

V. Gombrovič u svom poslednjem intervjuu: »Bez književnosti niko ne bi saznao kakva je čovekova privatna stvarnost« (»Times Literary Supplement« od 25. 9. 1969). Oštro i paradoksalno piše o tome O. Vajld (*Intentions*, 1891): »Život znatno više podražava umetnost nego umetnost život [...]. Veliki umetnik pronalazi tip koji život nastoji da kopira [...]. Priroda je naša tvorevina [...]. Stvari postoje jer ih vidimo, a šta, pak, vidimo i kako vidimo, to zavisi od umetnosti koje su na nas delovale«.

Istorija reproduktivne umetnosti otkriva i druge paradokse. Vekovima su umetnici (a, takođe, i pisci koji su govorili u njihovo ime) tvrdili da ne čine ništa drugo sem što podražavaju stvarnost. Međutim, današnji istraživač R. Arnhem (*Art and Visual Perception*, 1957, s. 123) smatra da su se varali, da je »sumnjivo je li pre XIX veka iko pokušavao to da čini, iako su svi tvrdili da ništa drugo na čine«. Umetnici XIX veka, koji su smatrali da su tek oni pravi realisti, izdvajali su se time što su nastojali da vidljive stvari reprodukuju izbliza, *kao kroz lupu*, detalj po detalj. Današnji istraživač veli da su se varali, i da je ono što su činili bilo baš »u celokupnoj istoriji umetnosti najradikalnije udaljavanje od stvarnosti«.

Ima među današnjim teoretičarima umetnosti takvih kao što su A. Gelen (*Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, 1965) ili H. H. Holc (*Vom Kunstwerk zur Ware*, 1972), koji smatraju da danas preživljavamo *najveću krizu* u istoriji umetnosti: ona prestaje da bude reproduktivna. Kriza je sigurno nastala, no da li je definitivna? Umetnost je imala razne funkcije: reprodukovala je, izražavala, konstruisala. Danas je funkcija reprodukovanja u planu tako dalekom koliko je prethodno bila u bliskom. Ako se prorokuje, pre bi trebalo ovako: Umetnost budućnosti će reproduktivnu funkciju na smenu gubiti i vraćati. Posebno je, pak, pitanje hoće li tu funkciju obavljati verno i kako će vernost shvatati.

Umetničko delo je gotovo uvek izgrađeno od drugog materijala no što su predmeti koje reprodukuje; takođe služi drugim ciljevima nego oni. Nije čudo *što je nešto drugo važno* u umetničkom delu nego u stvarnosti koju reprodukuje. To je nekad primetio Gogolj i pisao u *Mrtvim dušama* kako »ima sitnica koje izgledaju sitnice samo kada se unesu u knjigu, a dok se događaju u svetu, smatraju ih veoma važnim stvarima«. Naš vek je u izvesnoj meri očuvao koncepciju slaganja umetnosti sa stvarnošću, no ipak ne u tradicionalnom smislu. Ako je današnja umetnost podražavanje, onda to nije u običnom značenju reči. Od raznih antičkih značenja

toga izraza naše vreme je sklonu da priznaje podražavanje u primarnom smislu, naime, u značenju *mimesisa-ekspresije*. I takođe u demokritovskom smislu upravljanja prema *zakonima* prirode, koje bismo hteli da podražavamo. Jer, kako piše avangardni slikar našeg vremena Mondrijan, »prirodu nećemo da kopiramo ni reprodukujemo, nego hoćemo da je *oblikujemo onako kao što priroda oblikuje plod*«. Slično je mislio i Paul Kle.

Naše vreme neće, međutim, da podražava u smislu kopiranja izgleda stvari, koje je od Platona naovamo tokom tolikih vekova bilo u prvom planu teorije umetnosti. Većina današnjih ljudi pre bi se složila sa srednjovekovno-renesansnim misliocem Džirolamom Savonarolom (*De simplicitate vitae humanae*, izd. 1638, III. l. 87) koji je tvrdio da u umetnost spada tek ono što prirodu *ne* podražava: *ea sunt proprie artis, quae non vero naturam imitatur*.

Glava deseta

PODRAŽAVANJE: ISTORIJA ODNOSA UMETNOSTI PREMA PRIRODI I ISTINI

Natura dicitur dupliciter

Vincent de Beauvais

I. Umetnost i priroda

A. *Stvarnost i priroda*. Stvarnost je pojam širi od prirode, jer obuhvata i čovekove proizvode. U kratkoj formuli: Stvarnost se sastoji ne samo od prirode nego i od kulture. Ono što je istina o odnosu umetnosti prema stvarnosti, istina je o njenom odnosu prema prirodi, ali ne i obrnuto. Ima mnogo slika, kao gradske vedute Kanaleta ili Utrila, koje predstavljaju stvarnost, ali ne prirodu; naprotiv, predstavljaju maltene samo čovekove proizvode. Ali i u ne-gradskim pejzažima pojavljuje se polje koje je zasejao čovek, šuma koju je on zasadio, put koji je on ugazio. U tom portretu sâm čovek jeste tvorevina prirode, ali njegovo odelo nije. Takođe i mrtva priroda, čak i ako nema na njoj tanjira i čaša koje je čovek načinio, nego postoji samo prirodno voće ili školjke, ipak ima raspored koji je rad čoveka, a ne prirode.

Pod nazivom »umetnost i stvarnost« napred je razmatrano pitanje *zavisnosti*; do kojeg stepena je umetnost zavisna od stvarnosti? Tema razmatranja bilo je kako je tokom vekova pogled na tu zavisnost podlegao promeni. Sada, pak, pod nazivom »umetnost i priroda« biće pokrenuto drugo pitanje, naime *zasebnost* umetnosti i prirode; do koje mere je umetnost različita od prirode.

Tema će biti: kako se tokom istorije menjao pogled na to čime se umetnost razlikuje od prirode, čak i kada je podražava. Pre svega, da li se razlikuje *vrednošću*, može li umetnost doseći takve vrednosti kojih priroda nema? To pitanje, koje danas zvuči čudno, nije tako zvučalo u proteklim vekovima, kada su baš takva poređenja, »paragoni« umetnosti i prirode, ispunjavali knjige.

Pogled na odnos umetnosti i prirode tokom vekova se menjao samim tim što se menjalo shvatanje umetnosti i shvatanje prirode. O istorijskim promenama pojma umetnosti bilo je govora na

drugom mestu ove knjige; sada da ukratko spomenemo promene pojma prirode.

B. *Priroda i natura*. Na sudbinu evropskog pojma prirode uticala je pre svega predstava kakvu su o njoj imali antički Grci. Kakva je to bila predstava, može se pročitati u Aristotela, u II knjizi njegove *Fizike*. On tamo kaže da u prirodu spadaju (ili, kako piše, »iz prirode su«, *physei*) one stvari koje »same po sebi poseduju princip pokreta i mirovanja«. Dakle, u prirodu spadaju životinje i biljke, a isto tako i čovek, jer i on nastaje iz vlastitog zametka. Međutim, delovi opreme, kreveti ili odeća, nisu »iz prirode«, jer su njih načinili stolar i krojač, nastali su po *njihovim* namerama. Oni su »iz postavke« (*thesei*), kako su govorili Grci, a naročito sofisti, koji su postavku suprotstavljali prirodi. Pozicija umetnosti bila je po mišljenju Grka složena, jer je višestrano od prirode zavisna, ali konačno je treba ubrojati u stvari koje nastaju »iz postavke«, jer je ona čovekovo delo.

Aristotel nije dao samo opštu definiciju pojma prirode nego je ovekovečio i njegovu višestranost. Prvo, kako je pisao, »izraz priroda odnosi se kako na prirodni proces, tako i na proizvode toga procesa«. Vidimo sile prirode u *rastenju* žita, ali i samo *žito* ubrajamo u prirodu. Drugo, izraz priroda se, po Aristotelu, odnosi kako na materiju stvari, tako i na ono što je on nazivao njihovom formom, to znači na njihovu suštinu, na silu koja prirodom upravlja. Priroda u prvom značenju je u neprestanoj promeni, a u drugom, naprotiv, »traje i pored uslova koji se menjaju«. Ta dvojnost pojma održala se i u novovremenskom govoru i pojmovnom sistemu: »prirodom« biva nazivan kako svet što ga obuhvata oko, tako i sile što ih obuhvata samo um, sile za koje pretpostavljamo da oblikuju svet.

Grčko »*physis*« Rimljani su preveli kao »*natura*«, i taj prevod je preuzeo dvoznačnost grčkog izraza. »Priroda« je značila s jedne strane, *skup* vidljivih stvari, *summa rerum*, ali, s druge strane, značila je *origo rerum* i *lex naturae*, ili — princip nastajanja prirodnih stvari, odnosno *sila* koja ih je dala od sebe. Srednji vek je zadržao oba značenja izraza, čineći dvoznačnost neškodljivom time što je svakome dodavao drugi pridev i razlikovao: *natura naturans* i *natura naturata*, to jest stvaralačku prirodu i stvorenu prirodu. Ovi srednjovekovni termini formirali su se verovatno u XII veku u latinskim prevodima Averoesa. Tu diferencijaciju naći ćemo u popularnim *Speculum: quadruplex* Vensana iz Bovea: »*Natura dicitur dupliciter: uno modo natura naturans id est summa*

naturae lex [...], altero vero natura naturata«. Tu terminologiju prihvatili su kako sholastičari s Tomom Akvinskim na čelu, tako i mističari, naročito Ekhart; primili su je i neki filozofi novog doba, kao Dj. Bruno i B. Spinoza, koji su takođe zadržali tu diferencijaciju.

Neki srednjovekovni pisci učinili su nešto više: imenom priroda obuhvatili su i Boga, poistovećujući ga, naime, s *natura naturans* (»*Natura naturans id est summa naturae lex quae Deus est*«, kako piše Vensan). *Natura naturans* jeste Tvorac, a *natura naturata* — stvoreni svet.

Međutim, novi vek, počev od renesanse, ograničio je »prirodu« na stvoreni svet. Bog je tvorac prirode, a ne njen deo. Pa ipak, održala se koncepcija dvojake prirode. S jedne strane, priroda (*naturata*) — jeste gledani skup stvari, (*summa rerum*), a s druge — ona je sila koja je taj skup dala i daje od sebe (*origo rerum*). Ta druga priroda, neviđena, već samo umom uhvatljiva, predstavlja izvor, suštinu prve: to je baš *natura naturans*. Ko danas govori o prirodi, obično ima na umu prvo značenje; ali u vreme renesanse ili baroka bilo je sasvim drugačije. To se odrazilo na teoriju umetnosti, na shvatanje odnosa umetnosti prema prirodi.

Latinski izraz »*natura*« tokom vremena je ušao u neizmenjenom ili gotovo neizmenjenom vidu u novovremenske jezike. U njima je takođe sačuvao svoju dvoznačnost. Poljski jezik je u korisnoj situaciji, jer tamo gde drugi jezici imaju jedan izraz, on ima *dva*: »*natura*« i »*przyroda*«. Ustalo se da Poljak »*przyrodom*« naziva *skup* prirodnih stvari, a »*natura*« mu ostaje za označavanje onoga što je uzrok, izvor, suština »*przyrode*«; Poljak govori o »*naturze*« sveta, stvari, čoveka. »*Przyroda*« je vidljivi i opipljivi svet, kojim upravljaju zakoni (a nije stvar slučaja ili volje), svet koji je stihijski (a ne usled ljudske refleksije), svet koji je tvorevina mehaničkih sila (a ne onih koje streme ka cilju), normalna činjenica (a ne čudo), spada u empirijski svet (a ne u svet ideja i mašte). »*Natura*« je, pak, za Poljaka sila koja upravlja »*przyrodom*«.

Istorija umetnosti uči da se evropska umetnost, podražavajući stvarnost, kolebala između *reprodukovanja prirode* i *reprodukovanja nature*.* Neki njeni pravci, kao realizam ili impresionizam, nisu hteli da reprodukuju ništa drugo do vidljivu *prirodu* koja nas okružava. Ipak, u drugim pravcima, stilovima, teorijama, individualnim težnjama umetnika, bivalo je i jeste drugačije.

* U ovom kratkom odlomku zadržali smo termine *natura* i *priroda* u smislu u kome ih razlikuje poljski jezik. Naš jezik u svim slučajevima ima za obe nijanse samo jedan izraz, *priroda* (Prim. prev.).

Reč je u njima više o predavanju suštine stvari, strukture stvari, znači — *nature* pre nego *prirode*.

Pri kraju antike Plotin je pisao (*Enn.* V, 8, 1): »Umetnosti ne podražavaju naprosto vidljive stvari, nego posežu za *principima*, koji čine *vrelo* prirode«. Tu njegovu misao su tokom vekova mnogo ponavljali oni koji su, ne znajući ga, mislili slično i koji su umetnost više povezivali s *naturom* nego s *prirodom*. Kada se hiljadu godina kasnije Alberti u svojoj teoriji umetnosti pozivao na »*naturu*«, čini se da je to radio u smislu principa i izvora *prirode*, u smislu nepromenljivih proporcija i zakona nedostižnih površnom pogledu. Kad je Vazari, odgovarajući 1546. g. na Varkijevu anketu, tvrdio kako arhitektura pokazuje još veće slaganje s *naturom* nego slikarstvo i vajarstvo, onda je nedvosmisleno pokazivao kako je shvatao *naturu*. Slična dvojakost tendencija i shvatanja *nature* ostala su i u našem vremenu; može se reći da je termin impresionistâ bila *priroda*, ali da je Sezanov termin bio — *natura*.

C. *Paragoni prirode i umetnosti*. Za antičke ljude priroda je bila savršenstvo: posmatrali su kako se pravilno i svrhovito razvija, a i jedno i drugo bilo je u njihovim očima najviša pohvala. Ako je priroda pravilna i svrhovita, onda je samim tim — kako su smatrali — i lepa. Samim tim je ona i uzor za ljude, a naročito za umetnike. Ona je uzor ne samo za slikare i vajare koji je podražavaju nego i za arhitekta koji na njoj uče šta su prave proporcije.

Takvo je bilo uverenje u klasičnom dobu antike; međutim u poznijoj antici pojavile su se i druge misli. Već pre toga je Aristotel smatrao da ljudska umetnost može biti savršenija od prirode; jer u prirodi lepo je raspršeno, jedan ima lepo oko, drugi ima lepu ruku, dok u vajarskom ili slikarskom delu to raspršeno lepo može da bude povezano; a utoliko pre u književnosti. Stagirin je iz toga izvlačio zaključak da umetnik ili pesnik ne greši obavezno ako ne vodi računa o formama prirode. U poznijoj antici to je već bio svakodnevni pogled. Maksim iz Tira pisao je (*Or.* XVII, 3) da umetnosti, »težeći za najvišim lepim«, nagomilavaju lepo sveta, »umetnički ga prikupljaju iz raznih telâ«.

Bilo je to odstupanje od prvobitne grčke koncepcije, koja je prirodu stavljala iznad umetnosti. Skeptici su, pak, ovu prvobitnu koncepciju napali još radikalnije. »Tvrđenje da je svet skladno sagrađen, jeste laž«, pisao je Sekst Empirik (*Adv. mathem.* VI 37). Stoici, međutim, u poznoj antici tako brojni i uticajni, ne samo što su zadržali tvrđenje o savršenstvu prirode nego su ga i pojačali.

Veliki Posejdonije tvrdio je (*Aëtius Piac.* I 6): »Svet je lep. Vidi se to po njegovom obliku, boji i bogatstvu zvezda. I njegova boja je lepa. I svet je lep takođe zbog svoje veličine«. Po Ciceronovom saopštenju (*De nat. deor.* II 13. 37), stoici su držali da je svet »u svakom pogledu savršen i sve ciljeve doseže u svim svojim proporcijama i delovima«. A sâm Ciceron je tvrdio (*ibid.* II 7. 18): »Sigurno ništa od svih stvari nije bolje od sveta, ništa savršenije, ništa lepše«; a »svet« za njega nije značio ništa drugo do priroda.

U pogledima stoika dogodilo se nešto izuzetno: hvalili su umetnost zbog njene sličnosti s prirodom, ali su počeli takođe, obrnuto, prirodu da hvale zato što je slična umetnosti. Zenon je, po Ciceronu (*De nat. deor.* II. 22. 57), pisao, doduše, da je »sve što radi naša ruka mnogo majstorskije rađeno od strane prirode«, ali je odmah potom dodavao: »Cela priroda je *umetnica*, pošto ima svoje puteve i načine kojih se drži«. A slično je, po Filonu, tvrdio i Hrisip (*De monarchia*, I 215): »Svemir je najveće *umetničko delo*«.

U srednjem veku pojavila se nova argumentacija u korist stare teze da je priroda lepa i savršena: ona je, naime, delo Boga. Ta misao javila se u crkvenih otaca: Atanasije je pisao da je Bog najveći umetnik; stoga je cveće lepše od umetničkih dela. Srednji vek je zadržao taj pogled. Alen iz Lila, pesnik-filozof XII veka, pevao je (u: *De planctu naturae*) himnu u čast lepoga prirode, a Boga je nazivao »otmenim graditeljem sveta« (*mundi elegans architectus*).

Ipak, imalo je u to vreme pristalicâ i shvatanje da umetnost ne zaostaje za prirodom: drugačija je, ali nije gora, mada se na prirodu ugleda, na svoj način je lepa. Rišar od svetog Viktora (*Beniamin major*, II 5) pisao je: »Drugó je delovanje prirode, a drugo umetnosti«, ali ima »bezbroy razloga zbog kojih s pravom treba da se divimo i da štujemo taj milostivi dar božji« kakav je umetnost. Ali, ipak, priroda je najveće savršenstvo; stoga je i pisao Rober Grosetest (*De gener. son.* 8): »Pošto umetnost podražava prirodu, znači da je isto tako besprekorna kao i ona«. U istom pravcu pošao je i Toma Akvinski (*In Phys.* II 4): »Delo prirode čini se da je delo inteligencije, samim tim što pomoću određenih sredstava stremlji ka izvesnim ciljevima — i upravo u tome umetnost je podražava«. A nezaboravni izraz za tu koncepciju pronašao je Dante (*Inferno*, XI 97) nazivajući umetnost »božjom unukom«: »*Si che vostr' arte a Dio quasi è nepote*«.

U vreme renesanse priroda je ocenjivana nejednako. U platonskoj struji, u Fičina, imala je skromno mesto (*Theologia*

Platonica, LXIII), jer je iznad nje bio svet duhova i ideja. Međutim, za Leonarda ništa nije bilo, ništa nije moglo biti savršenije od nje. Ali potom je opet Belori pisao (*Idea del pittore*, 1672): »Koliko je samo priroda ispod umetnosti« (*La natura è tanto inferiore all'arte*).

U antičkim i srednjovekovnim paragonima »priroda« je bila hvaljena zbog oba razloga: zbog lepote boja i oblika, i zbog večnih zakona koji njome vladaju, drugim rečima, u njene zasluge upisivane su kako vrline prirode (vidljive), tako i vrline prirode koju dešifruje razum. Tako je ostalo i u renesansi i baroku; ali tada su se ipak više cenile racionalne vrline. Priroda je obožavana ne toliko zbog njenog šarenila i draži, koliko zbog njene večne harmonije. Razum je za prirodu »zakon sadržan u njoj«, pisao je Leonardo.

Naročito je prva polovina XVII veka bila period racionalnog naturalizma. U to vreme nastao je klasičan izvod iz zakona razuma kako prirodne energije (Lord Herbert iz Čerberija, *De veritate*, 1624), tako i prirodnog zakona (Grotius, *De jure belli e pacis*, 1625). Prema tome, analogna tendencija ispoljila se i u teoriji umetnosti: i ona stiže do savršenstva kada se upravlja po razumu i prirodi.

Teorija koja je zahtevala umetnost isto onako racionalnu kao što je priroda (i time isto tako savršenu, ako ne savršeniju od prirode) dosegla je svoj vrh krajem XVII veka, u francuskoj akademskoj estetici: u Boaloovoj poetici, u Felibjenovim i Frenoa-jevim mislima o slikarstvu, u Blondelovim mislima o arhitekturi.

Potom je teorija pala. Nije, doduše, pala vera u veze umetnosti s prirodom, nego se ipak promenila koncepcija prirode. Prirodu su počeli više da cene zbog njene vidljive lepote nego zbog stvaralačke moći i nepromenljivosti njenih zakona; racionalistički kult prirode otišao je u drugi plan pred vidljivim dražima prirode, pred šarenilom, mnogostranošću i večnom novošću prirode, koje su obožavali preromantičari.

Naturalistička teorija bila je spremna da prizna kako umetnost, iako se ugleda na prirodu, može da se uzdigne iznad nje. Nije u tome bila njena izuzetnost. Slično su mislili i raniji majstori — svedoče o tome iskazi Mantenje, Ticijana, Vazarija — i tim pre u narednom stoleću izjave Belorija ili Šaftsberija, ili Hegela. A od Getea potiče odredba umetničkog dela kao »najvišeg dela prirode, što ga je stvorio čovek po pravilima prirodnih zakona« (*das höchste Naturwerk vom Menschen nach wahren Naturgesetzen hervorgebracht*).

D. *Razni pojmovi prirode*. Oznaka promene pojava u XVIII veku bili su engleski parkovi: bili su, naime, umetnička dela koja su se potpuno oslanjala na prirodu. Puškin piše o svom junaku (*Dubrovski*, XIII) da je »voleo engleske parkove i takozvanu prirodu«. Ovo »takozvanu« navodi na razmišljanje. Istraživanje tadašnjih tekstova pokazuje da je »priroda« bila mnogoznačan izraz. Američki istoričar A. Lovdžoj u svome opravdano slavnom radu o prirodi kao estetskoj normi (*Nature as Aesthetic Norm*, 1948) pokazao je kako je u mnogim aspektima priroda tada viđena i izazivala divljenje. Priroda je za umetnost bila uzor ne u jednome nego u mnogim značenjima: (a) u smislu celog sveta koji nam je poznat iz iskustva — tako je u Dalamberra; (b) u smislu specijalno ljudskog sveta — tako je bilo već ranije, na primer u Boaloo; (c) u smislu upravo vanljudskog sveta, onoga koji nije ljudski proizvod — tako je stvar shvatao Šaftsberi; (d) u smislu opštih formi sveta — tako je shvatao slikar Rejnolds; (e) u smislu idealizovane stvarnosti — tako je mislio Di Frenoaj, a donekle i Bate; u smislu sistema nužnih zakona što vladaju prirodom (ili onog što se u poljskom zove *natura* za razliku od naziva *przyroda*) — tako je mislio još O. Andre; (h) u smislu kosmičkog sklada, prirode koju odlikuju jednostavnost, jednorodnost, pravilnost; nasuprot tome (i) u smislu prirode neregularne, s neiscrpnom raznorodnošću i bogatstvom; i još (j) u smislu onog što je slobodno od konvencija i etikecije, bez izveštačenosti i poze, što je iskreno, prosto, obično, bez konstrukcija, bez mitologija, bez idealnih tipova.

Pri tome mnoštvu značenja, pri toj širini i rasplinutosti pojma, naziv »priroda« je mogao da traje, iako su se menjala raspoloženja, naklonosti, stilovi, ideologije. Naziv su prihvatili klasicisti XVII veka, ali i kasnije, u razdoblju prosvetćenosti, sentimentalizma, romantizma — opet pristalice novoga klasicizma, kulta antike na prelazu između XVIII i XIX veka. Razumljivo je, dakle, što su u krajnosti bili različiti pogledi na odnos između umetnosti i prirode. Iako je u načelu vladao pogled da je umetnost u saglasnosti s prirodom jer se na nju ugleda, ipak je bilo i drugih pogleda: da umetnost upravo odstupa od nje, jer je savršenija (Šaftsberi); jer u njoj čak i ono što je u prirodi ružno, kao starost ili pustinja, može da postane lepo (Hačison), ili, naprotiv, da umetnost nije kadra da ostvari neke pojave i osobine prirode (Richardson); ili: da lepo prirode i lepo umetnosti, pored svih sličnosti i zavisnosti, spadaju u druge kategorije.

Odnos prirode i umetnosti teoretičari su uopštavali na razne načine. Neki su kompromisno podvlačili da se umetnost koristi prirodom, i istovremeno od nje odstupa. U tom smislu je već renesansni naučnik Danti pisao (*Trattato delle perfette proporzioni*) da umetnost postavlja sebi kao cilj *preobražaj* prirodnih stvari (*transfigurazione delle cose naturali*), ali taj cilj postiže — *podražavajući* prirodu.

Drugi su zadatak rešavali na pluralistički način: umetnost može prirodom da se koristi ili ne koristi. Već je Seneka tvrdio (*Epist.* 65. 7) da je »za umetnosti *svejedno* da li umetnik crpe uzor spolja ili, pak, iznutra, iz sebe uzima uzor koji je sâm zamislio i stvorio«.

Ili kao Gete, koji je u umetničkom delu video delo prirode, i to čak »najviše delo prirode što ga je izvršio čovek po pravilima prirodnih zakona« (*das höchste Naturwerk von Menschen nach wahren Naturgesetzen hervorgebracht*).

Ili dualistički, kao romantičar Vakenroder (*Werke und Briefe*, 1910, s. 64), koji je napisao ove reči: »Znam dva čudesna jezika koje je Tvorac dao čoveku da bi smrtnici, ukoliko je to za njih moguće, mogli da dosežu nebeske stvari [...]. Jednim od tih jezika govori samo Bog, drugim — samo malobrojni izabranici [...]. Ti su jezici *priroda i umetnost*«.

Odnos umetnost—priroda, koji je u antici, srednjem veku i još čak u renesansi bio shvatan prosto i dogmatski, u XVIII veku obilovao je pitanjima, da bi u nama bližim vremenima izgubio svoju problematičnost i manje zanimao naučnike.

Iz poređenja umetnosti sa svetom, sred koga ona nastaje, rađaju se najmanje tri grupe problema: (1) Da li se umetnost koristi svetom, ili ga podražava, reprodukuje, ugleda se na njega? Niz tih problema predstavljen je u prethodnoj glavi pod naslovom: »Podražavanje: Istorija odnosa umetnosti prema stvarnosti«. (2) Može li umetnost da se izjednači sa svetom, ili čak da čini savršenije stvari — to je druga grupa, o kojoj je bilo reči u ovoj glavi, u podnaslovu »Umetnost i priroda«. (3) Ostaje još treća grupa, koja će ovde biti obuhvaćena podnaslovom: »Umetnost i istina«. Načelni problem tu jeste čime se umetnost razlikuje od sveta čak i kada ga podražava, i to uspešno podražava.

II. Umetnost i istina

A. *Umetnost i izmišljaj u umetnosti.* Problem istine u umetnosti bio je ranogrčki problem. Prvobitno je bio postavljan isključivo kad je bila u pitanju književna umetnost, pesništvo. Specijalistâ estetičarâ u to vreme još nije bilo, filozofi se tim pitanjem nisu bavili, trudili su se, međutim, da stvar razjasne sami pesnici. Nisu pitali kako treba da bude, nego kako je u stvarnosti: Da li poezija izražava istinu, da li je u svojoj sadržini istinita?

Istinu u poeziji shvatali su naprosto kao slaganje sa stvarnošću. Nisu u tom pitanju bili jednodušni, imali su različita mišljenja. Homer je u pesništvu video istinu, i zbog toga ga je hvalio. Solon je, međutim, tvrdio da »pevači snuju izmišljaje«. Pindar — da pesnicima »dozvoljavamo da nas uvedu u zabludu bajkama«. Hesiod je zauzimao neutralan stav, pisao je, naime, da Muze govore i istinu, kao i čiste izmišljaje. Oni rani pisci koji su poricali istinitost pesništva, upotrebljavali su u odnosu prema njemu izraz »pseudo«, koji je označavao kako grešku tako i izmišljaj i iluziju. Sve je to bilo suprotnost istine: i izmišljaj, i svesna varka ili laž. I sve su to rani Grci prebacivali poeziji, a uskoro su prekor proširili na lepe umetnosti — iako već u nešto drugačijoj verziji. Poeziji je prebacivano da izmišlja događaje koji ne postoje, a slikarstvu — da kad predstavlja postojeće stvari, predstavlja ih drugačijima no što su u stvarnosti.

U klasičnom dobu Grčke problem i kritiku koju su inicirali pesnici preuzeli su filozofi, i oni su izgradili opštu teoriju odnosa umetnosti i istine. I to čak odmah dve teorije, i to međusobno suprotne: Jedna od njih je glasila da umetnost (kako pesnička tako i likovna) govori istinu, a druga — da izmišlja, da stvara iluzije. Dosta je verovatno da je ova druga — iluzionistička teorija — nešto pretekla teoriju koja je umetnost povezivala sa istinom. Iluzionistička teorija je bila Gorgijina ideja; on se nije plašio tvđenja da je cilj poezije upravo da govori neistinu, da dovodi u zabludu, da stvara iluzije, da zavodi maštu — i da je to upravo razlog postojanja poezije. Njeno dejstvo je predstavio kao magično — ona je jedna vrsta očaravanja, ubeđuje ljude u ono čega nema; i upravo na taj način ona raduje, teši, usrećuje smrtnike.

Lepe umetnosti postupaju slično kao pesništvo. Jedan od Gorgijinih učenika pisao je da u slikarstvu, isto kao i u tragediji, »najviše biva poštovan onaj umetnik koji najbolje dovodi u zabludu«. Slično je interpretirana i muzika: Polibije spominje nekakvog Eforosa koji je »izrazio (nedostojnu, po Polibiju) misao

kako je muzika ljudima data zato da bi ih zavaravala i opčinjavala«. Po toj teoriji, koja je nastala na samom početku evropske civilizacije, zadatak umetnosti nije bila istina, nego — baš dovođenje u zabludu, u iluziju, u laž.

Pa ipak, istovremeno je nastala druga teorija, dijametralno suprotna. Proglasio ju je Sokrat. On je umetnost određivao kao reprodukovanje ili podražavanje stvarnosti. Ta odredba je implicirala da je cilj umetnosti istina. Sokrat je crpao svoje primere iz likovnih umetnosti, ali je njegov pogled podjednako imao primenu u poeziji. Taj pogled prihvatio je Platon, i zahvaljujući njegovom autoritetu, postao je za dve hiljade godina aksiom teorije umetnosti. Platon, a uskoro i Aristotel i njihovi bezbrojni naslednici definisali su pesništvo i likovne umetnosti kao »podražava-lacke« umetnosti, to znači upravo onakve koje podražavaju stvarnost i streme ka istini. Istina, shvatana kao slaganje sa stvarnošću, priznata je za suštinsku odliku umetnosti, i ušla je u njenu definiciju.

Ipak, stvar nije bila jednostavna. Antički ljudi bili su svesni da, ako čak stvarnost ne menjamo namerno, činimo to nenamerno, naše oči menjaju, deformišu ono što vide. Čoveka drugačije vidimo izbliza, a drugačije izdaleka, drugačije na suncu, drugačije u hladu, a on ne može istovremeno biti i ovakav i onakav. Nastalo je, dakle, pitanje kako slikar i vajar treba da predstavljaju čoveka — onakvim kakav jeste, ili kako ga vidimo? Grčki scenografi i skijagrafi slikali su onako kako vidimo, uvereni da je to pravi način istinitog predstavljanja stvari. Tadašnji filozofi, Demokrit i Anaksagora, studirali su zakone perspektive, po kojima deformišemo viđenje stvari; smatrali su da iste zakone treba primenjivati i u umetnosti. Međutim, Platon istinu nije tako shvatao; za njega je svaka deformacija, čak i ona koja se slaže sa zakonima optike, bila falsifikat. On je razlikovao dve vrste slikarstva: »eikastično«, koje verno prenosi oblike stvari, i »fantastično«, koje oblike predstavlja u deformisanom vidu. Jedino ono prvo Platon je držao »istinitim«.

Upotrebljavajući noviju terminologiju, može se reći da u umetnosti postoje dve istine: objektivna i subjektivna. Platon je priznavao isključivo objektivnu. Njegov pogled stekao je mnogo pristalica, i vekovima je trajao u umetnosti, a naročito u teoriji umetnosti.

Stanje stvari bilo je još složenije. Postoje, naime, dva načina razumevanja objektivne istine: individualni način i opšti način. Prvi je umetniku naređivao da stvari predstavlja onakvima kakve

postoje, ne uklanjajući nijednu njihovu crtu, čak ni slučajnu i letimičnu. Drugi je, pak, umetniku propisivao da iz svog predstavljanja stvari uklanja ne samo subjektivnu reakciju gledaoca nego i sve ono što je u nekoj stvari slučajno, prolazno, što može podleći promeni, a da zadržava jedino ono što je suštinsko, opšte, neophodno. Tako shvaćena istina bila je istina »suštinska«, »opšta«, »idealna«. Takvu istinu zahtevao je od umetnika Platon, različitu od onoga što većina modernih estetičara shvata pod »istinom«. I od Platonova vremena ostala je ta dvojnost u shva-tanju umetničke istine; jer njegov pogled nije prestao da ima zanesenih pristalica čak ni u novom vremenu. Naročito je klasicistička poetika XVII veka nazivala »istinitim« takvo delo koje izražava »opšte principe bivstvovanja« i stvari predstavlja onakvima kakve »treba da budu«.

Pred umetnicima i teoretičarima umetnosti stajao je još jedan problem: Ako umetnost treba da saopštava istinu, kako taj cilj da postigne? Većina antičkih predstavnika bila je uverena da treba naprosto »podražavati stvarnost«. To ipak nije bilo očigledno; moglo se učiti onako kao što je učio Filostrat: da mašta ima veće mogućnosti nego podražavanje. »Mudrija je od podražavanja« — piše Filostrat (*Vita Apoll.* VI. 19) — »jer se ne ograničava na ono što vidi«.

Zapadna misao tražice umereno rešenje. Zahtevajući od umetnosti istinu, zalažući se za podražavanje, ona joj preporučuje da se koristi maštom i stvaralaštvom. Sa istoka su, međutim, dolazile isključive koncepcije, spremne čak da žrtvuju umetnost, samo da ne povrede istinu. Po jevrejskom filozofu Filonu iz Aleksandrije, »Mojsije je osudio umetnosti slikarstva i vajarstva, jer istinu kvare lažju«, a kasnije je arapski filozof Averoes pisao (*Determinatio in Poëtria Aristotelis*, 1491), da »pesniku nije slobodno da predstavlja stvari pomoću lažljivih i slučajnih fikcija, dužan je da se izjašnjava isključivo o stvarima koje postoje ili mogu da postoje«. A i Filon i Averoes imali su jak uticaj na zapadnu misao ne samo u srednjem veku nego i u vreme renesanse.

Suprotnost istine jeste neistina, kako nehотиčna tako i hotimična. U umetnosti je sve namerno, a namerna neistina nije ništa drugo do laž. Saglasno s tim, sve što u umetnosti nije istina, ne jednom je bilo smatrano za laž. Antički ljudi su pesnicima ili likovnim umetnicima retko prigovarali da lažu, no zato su srednji vek i renesansa to činili neuporedivo češće. Za Dantea je pesništvo bilo »lepa laž«, dok je Bokačo, od njega moderniji, protestovao protiv te formule (*Genealogia*, XIV, 13): *dico poëtas non esse*

mendaces, pesnici nisu lažljivci, jer je laž prevara, a izmišljaj pesnikâ to nisu, njihov cilj je potpuno drugi nego da bilo koga dovode u zabludu. Sâm Dante je (*De vulg. el.* II 4) upotrebio pravi izraz, određujući poeziju kao *fictio rhetorica in musica composita* — nije ona ni greška, ni laž, ni prevara, već *izmišljaj, fikcija*. Nije morao, uostalom, da izmišlja formulu, izraz, pojam, diferencijaciju — bili su odavno poznati. Još je Isidor iz Sevilje odvajao *falsum* od *fictum*. U sastav umetnosti ne ulaze istina i laž, istina i neistina, nego istina i fikcija. Ipak, većina teoretičara srednjeg veka i renesanse nije to pamtila, nego je i dalje odmeravala u umetnosti istinu i neistinu.

B. *Aristotel i Augustin*. Međutim, još u IV veku pre naše ere filozofija je raspolagala preciznijom teorijom koja se ticala odnosa između umetnosti i istine. Bila je to Aristotelova teorija. On je, naime, u svom logičkom traktatu (*De interpr.* 17 a 2) napisao da među rečenicama koje iskazujemo ima i takvih koje nisu sudovi, i zato nisu *ni istinite ni lažne*. I baš rečenice iskazivane u pesništvu jesu takve: nisu ni istinite ni lažne. Pesnici — tako je Aristotel nastavljao dalje — kad pišu o nepostojećim i nemogućim stvarima, mogu da počinjavaju logičke greške, a i pored toga su — u pravu. To znači da umetnost nema ničeg zajedničkog ni sa istinom ni s lažju. Ti pojmovi spadaju u oblast saznanja, a ne u stvaralaštvo. Aristotel je to pisao o pesništvu, ali njegovi sudovi se primenjuju *a fortiori* na vizuelne umetnosti.

Njegov pogled otišao je ipak u zaborav, i vekovima su razne poetike i traktati o umetnosti nastavljali da tvrde kako, pošto tvrđenja pesnikâ nisu istina, znači da su neistina i laž. Iako je bilo i izuzetaka — jer, eto, na primer, ser Filip Sidni je, sasvim u duhu filozofa iz Stagire pisao o pesniku (*The Defense of Poesie*, 1594, s. 53) da »samo izmišlja, ali nikad ne vara; od svih pod suncem koji pišu, pesnik je najmanje lažov [...], jer ništa ne tvrdi te, dakle, nikad i ne laže«.

U razdoblju helenizma, koje je nastupilo posle Aristotela, ponovo je zahtevana istina u umetnosti, a posebno u pesništvu. Naročito su to zahtevali filozofi. Epikur ju je zahtevao, ali je nije nalazio, i zato je poeziju osuđivao. Stoici su u njoj nalazili istinu, ali veštačkim postupkom, naime, primenjujući metod alegorije. U svojim tvrđenjima su bili radikalni. Tvrđili su kako je poezija kadra da istinu saznaje čak bolje nego filozofija; naime, kada su u pitanju stvari božanske. I od umetnosti su zahtevali ne samo istinu nego značajnu istinu. No postojao je u helenizmu i

drugi pravac: Lukijan je bio uveren da umetnost, imajući zadatke drugačije nego nauka, podleže samo jednom zakonu — pesnikovoj volji. U Demetriosu, pak, pitanje istine potisnuto je u drugi plan: u umetnosti nije bitno *šta* se govori, već samo — *kako* se govori; ona sme, dakle, da iskazuje i neistinu i istinu.

Među ranim hrišćanskim piscima jedni su krajnje oštro žigosali neistinu i izmišljaj u književnosti. Naročito je to činio Tertulijan. Drugi su, kao Laktancije, ustajali u odbranu fikcije. Augustin je, pak, istupio sa sopstvenom velikom koncepcijom koja se po važnosti može meriti sa Aristotelovom. Stagiranin je tvrdio da je umetnost *izvan istine i laži*, a Augustin — da umetnost *ne može biti istinita*.

Raniji estetičari postavljali su pitanje da li je umetnost *dužna* da teži ka istini, a nisu pitali *može li* da je dosegne. Augustin je odelio te dve stvari (*Soliloquia*, II 10. 18); »*falsum esse velle* — *verum esse non posse*«; drugo je hteti neistinu, a drugo ne moći dosegnuti istinu. Umetnost sebi postavlja kao cilj istinu, no — je li to cilj koji se može doseći? Augustin je sigurno bio prvi koji je bio svestan teškoće kakvu u umetnosti povlači za sobom težnja za istinom; svakako je prvi shvatio kako umetnost, da bi bila istinita, mora istovremeno da bude lažna. Primer je uzimao iz pozorišta. Glumac Roscije koji igra Prijama — pisao je — jeste pravi glumac, ali da bi to bio, on mora biti lažni Prijam. Ta neobična (*mirabile*) uzajamna zavisnost i istine i laži javlja se takođe, kako je sudio Augustin, i u drugim umetnostima; »Jer kako bi slika koja predstavlja konja mogla biti prava slika ako na njoj naslikani konj ne bi bio lažni konj«.

Sumnje u pogledu istine u umetnosti održale su se i u srednjem veku. To se ispoljavalo čak i u nazivima. Pesniku je dat naziv »*auctor*«, ili onaj koji povećava, dodaje (otuda naš »*autor*«). Ili su ga takođe nazivali tvorcem fikcija, »*fictor*«, jer govori »*pro veri falsas*«, po formuli Konrada iz Hiršaua. No i pored toga, tadašnje vreme je od poezije očekivalo istinu. Spasavalo ju je slično kao ranije stoici, naime, primenjujući metaforičnu interpretaciju, *sensus allegoricus*. Odnosilo se to na pesništvo, jer je likovne umetnosti malo ko u to vreme razmatrao s tačke gledišta istine. Pa ipak je Alen iz Lila pisao (*Anticlaudimus*, I 4) o »čudu slikarstva«, koje senke stvari preobraća u stvarnost i sve izmišljaje pretvara u istinu. Ta rečenica izgledala je kao obrnutost Konradova mišljenja. Međutim, »pretvaranje u istinu« bilo je ipak nešto drugo nego predstavljanje istine. Nepoverljivost prema

pesničkoj istini ostala je još u Danteovom »*bella mensogna*«, lepa laž.

Renesansni ljudi više su razmišljali o istini umetnosti. Narocito su bili uvereniji da je umetnost kadra da obuhvati istinu. Klasični predstavnici tog uverenja bili su Leonardo i Direr. Sigurno je izuzetan bio Kastelvetro kad je tvrdio (već pri zalasku renesanse, 1570): »istinu ostavimo filozofima«.

C. *Razne istine*. O istini u umetnosti mnogo se pisalo i u vreme baroka i akademizma. Kvintesenciju tadašnjih pogleda dao je donekle Rože de Pil u *Cours de peinture par principes* pisanom u XVII veku a izdatom početkom XVIII, godine 1708. On je istinu smatrao najvažnijom stvari u umetnosti, takvom koja najviše privlači čitaoca i gledaoca. Međutim, razlikovao je (operišući slikarskim materijalom) njene vrste. Postoji prosta istina — on ju je nazivao »prvom« — koja leži u vernom podražavanju prirode i daje iluziju onoga što predstavlja. Od nje je razlikovao istinu »drugu«, idealnu — koja leži u izboru savršenstava kakva se neće naći okupljena u stvarnosti, ali koja umetnik može *sakupiti* iz raznih predmeta. U toj idealnoj istini ima mesta za bogatstvo misli, lepo izraza, eleganciju obrisa. Ona je jednako realna kao i prva istina, jer ništa ne izmišlja, samo sakuplja — a savršenija je od prve istine. Pa ipak, ova prva čini njenu podlogu, daje joj ukus i život. Idealna istina je zadivljujuća jer, kako je smatrao de Pil (*Cours de peinture*, 1708), pojedinačnom »predmetu dodaje ono čega on nema, ali što bi mogao da ima«.

Sigurno je da se tu promenilo osnovno značenje izraza »istina«. Ta promena nije naišla naglo: mnogo je ranije Mikelandelo (po F. da Olandu) navodno rekao: »Uobičajeno je da se slikaju stvari koje *nikad nisu postojale*, a ta je sloboda razumna i *saglasna sa istinom*. Ako veliki slikar tvori delo koje izgleda veštačko i lažno, onda ta *laž jeste istina*«.

Negde oko 1700. godine promenio se estetički pojam istine. S jedne strane, postao je toliko prostran da je obuhvatio uopštavanja i idealizaciju — što se vidi iz de Pilovih dela. S druge strane, pak, raširio se pojam istine u literaturi i umetnosti tako da je obuhvatio i *metaforu*. E. Tezauro (*Canochiale Aristotelico*, 1655, s. 74) određivao je metaforu kao »poetsko podražavanje«. D. Buur (*La manière de bien penser*, 1687, s. 16) piše da »metafora nije laž, metafora ima svoju istinu isto kao i poetska fikcija«. Dj. B. Viko je (*De nostri temporis studiorum ratione*, 1709, s.

63) u prenosnoj poetskoj istini video čak savršeniji vid istine: »Pesnici iskazuju laž da bi u izvesnom smislu bili istinitiji«.

Bez obzira na to, ipak, pisci XVIII veka bili su svesni toga da poetska istina nije istina u pravom značenju. Didro je čak pisao (*Salon*, 1757, XI. s. 165) da »u svakom pesničkom proizvodu uvek ima nešto laži« (*un peu de mensonge*). Ali nisu to umetnosti uzimali za zlo. A E. Berk je čak smatrao da je »svaka umetnost velika time što obmanjuje« (*all art is great as it deceives*).

Nema sumnje: naziv istine bio je trajniji i monolitniji nego njen pojam. Glavne varijante pojma istine zaslužuju da ih ovde pobrojimo:

1. Istina u strogom značenju logičara, kao *adaequatio intellectus et rei* mogla je imati primenu samo u estetiци literature. (A već su Solon i Pindar videli da je ni u tom uskom obimu nema previše.)

2. U proširenom značenju istina je značila isto što i verno podražavanje stvarnosti u bilo kakvom vidu: u tvrdnjima, slikama ili kipovima. Taj njen pojam nije imao primene u muzici ili arhitekturi, ali, sem u literaturi, imao ju je u slikarstvu i vajarstvu. Pojam je sadržao širok i prostran smisao, kao što se vidi iz Mikelandelove ili de Pilove izjave. (Trebalo dodati da je u traktatima o umetnosti »istinom« bivalo nazivano ne samo podražavanje stvarnosti nego i sama stvarnost. Govorilo se da takav i takav roman predstavlja istiniti događaj, a slika — istiniti predeo.)

3. U XVIII veku izraz »istina« javlja se u traktatima o umetnosti, često u još drugačijem značenju, više prenosnom, jer je imao primenu čak i u nepredstavljajkim umetnostima. Traktat Žakoba Fransoa Blondela o arhitekturi (*Cours d'architecture civile*, 1771—1777) može služiti za primer. On je pisao: »Prenosno se govori 'ta arhitektura je istinita' kad se ima na umu ona koja u svim svojim delovima čuva sebi svojstven stil bez ikakve primese drugog, koja upotrebljava samo neophodne ukrase, koja izbegava neodgovarajuće raznorodnosti, daje prednost simetriji i pravilnosti; na kraju krajeva: istinita arhitektura je ona koja se dopada očima, jer se slaže sa idejom za građevine te vrste«.

Blondel objašnjava, dakle, da pod istinom shvata jedinstvo stila, štedljivost u ukrasima, pravilnost. Takav pojam istine nije jasan i jednoznačan; Blondel, kako sam priznaje, istinu shvata prenosno. Taj pojam nema mnogo zajedničkog sa istinom kao podražavanjem stvarnosti; odstupa, takođe, od drugih pojmova istine, koji figuriraju u rečnicima. Ovaj pisac XVIII veka je pod

»istinitom« arhitekturom naprosto shvatao arhitekturu koju je smatrao dobrom.

4. U novije vreme formirali su se još i drugi pojmovi istine. Umesto »istinit« može se reći »pravi«, što znači isto što i autentičan. Govori se o »pravom Rembrantu«, kako bi se reklo da slika nije ni kopija, ni falsifikat. Da li je tako shvaćena istinitost uslov estetskog doživljaja? To je ozbiljan problem, ali uži nego problem istine u smislu u kome ga upotrebljavaju Aristotel ili de Pil.

5. U teoriji umetnosti na prelazu iz XIX u XX vek izraz »istina u umetnosti« stekao je još neka nova značenja. Kod jednih autora, kao što je Moris Deni, »istina« umetničkog dela značila je isto što i *saglasnost* s njegovim ciljem i sredstvima. Drugi su je opet shvatali kao *iskrenost* — umetničko delo je istinito kad izražava ono što je umetnik odista mislio i osećao. Bila su to dva važna pojma, ali veoma različita od tradicionalnog pojma istine. Nisu bili ni pojmovi filozofâ, ni pojmovi tekuće misli — potekli su od umetnikâ i estetičarâ.

Roman Ingarden, originalni i istovremeno reprezentativni estetičar našeg vremena, analizirajući pojam umetničke »istine«, video je u njemu ovakvo mnoštvo značenja: istina se shvata kao (a) saglasnost između predstavljenog predmeta i stvarnosti; ili (b) kao tačno prenošenje umetnikove ideje; (c) kao iskrenost; (d) kao unutrašnja doslednost. To mnoštvo možda se može svesti na tri značenja: slaganje sa stvarnošću, slaganje sa stvaraočevom mišlju, i unutrašnja saglasnost dela, ili na ona značenja koja su napred navedena kao 1. i 5.

Najopštije uzev, izgleda da se koncepcija istine u umetnosti tokom vekova pomera od slaganja sa predstavljenim predmetom na slaganje sa umetnikovom namerom.

D. *Odnos istine i lepoga*. U vreme kad je vladao aksiom da umetnost treba da predstavlja istinu, valjalo je objasniti zašto se ona od nje ipak udaljuje. Antički pisci objašnjavali su da umetnost čini to zato da bi ljudima dala *iluziju* nečega još boljeg, lepšeg, privlačnijeg no što je istina. A novovekovni pisci — da to čini kako bi stvari učinila *lepšima* no što odista jesu. A pošto se lepo i umetnost uzajamno ne isključuju (kao iluzija i istina), njihov odnos je mogao da bude i bivaio je zahvatan na razne načine:

1) Istina je neophodan uslov lepoga, iako nije njegov dovoljni

uslov. To je klasična koncepcija, rano rođena, koja se jasno ispoljava u Platona.

2) Suprotan pogled nastao je takođe u antici — istina nije uslov lepoga, ni dovoljan ni neophodan. Tako je tvrdio već Ciceron, dokazujući da, kad bi istina bila dovoljna, umetnost ne bi bila potrebna.

3) U srednjem veku nastala je koncepcija koja je na drugi način zblizavala lepo i istinu — oni su rezultat istog sistema stvari. S tim što je istina »relata ad interius«, a lepo »ad exterius«, kao što je pisao autor *Summae Alexandri*.

4) Novo vreme: istina nije neophodan uslov lepoga, ali je najsigurnije sredstvo da se ono postigne. Takav je bio pogled najuticajnijeg renesansnog teoretičara umetnosti, L. B. Albertija.

5) Opreznije rečeno: istina služi lepome, ali služi mu takođe i njena suprotnost, fikcija. Taj pogled sreće se dosta često kod kasnijih teoretičara renesanse. E. S. Pikolomini je pisao (*Opera*, Basilea 1571, s. 646): »*Il dire vero o il falso è cosa al poeta accidentale*«. A autor druge renesansne poetike, Vida, tvrdio je da je pesnikovo pravo da fikciju dodaje istini (*ficta addere veris*).

6. U vreme baroka i novog klasicizma preovladavalo je, međutim, radikalno stanovište, čak radikalnije od klasičnog: istina je dovoljan uslov lepoga, i čak je identična s lepim. Boalo je pisao: »*Rien n'est beau que le vrai*«, a Šaftsberi: »*All beauty is truth*«.

7. Prelaz od klasicizma na romantizam bio je radikalniji; tipičan je tada postao ovakav pogled: fikcija ne samo što služi lepome, nego mu služi bolje od istine, koja je često još zla i ružna. U životu se ne mogu zatvarati oči pred istinom; međutim, u umetnosti se može uzleteti »u rajsku oblast iluzije«.

8. U filozofskom idealizmu i mesijanizmu, i pored njihovog prividnog zblizenja s romantizmom, odnos prema istini bio je drugačiji. Ovi filozofi istinu su smatrali uslovom koji je dovoljan za lepo, pa čak i da je ona sama lepo. Jer oni nisu imali na umu zlu istinu života, nego divnu istinu ideje. Sâm Hegel je pisao: »Poziv umetnosti jeste otkrivanje istine«. Kao i: »Sfera božanske istine, umetnički predstavljena za gledanje i osećanja, čini središnju tačku celokupnog sveta umetnosti«. Slično su pisali i tadašnji poljski mislioci. Libelt: »Lepe umetnosti [...] predstavljaje istinu, samo ne istinu otrgnutu, obnaženu, veštačku, nego istinu zaodenu odgovarajućom formom, shvaćenu kao ideal«. Drugi su se izjašnjavali još odlučnije. Trentovski je pisao u svom delu *Panteon*: »Lepota je forma istine. Što više negde ima istine, tim

više ima lepote«. Krasinjski: »Suštinska lepota, bilo na platnu, u mermeru ili u poeziji, nije ništa drugo do spoljašnji oblik istine«. Čak i Brođinjski u prvom *Pismu o poljskoj literaturi*: »Zar svaka istina nije lepa, i zar svaka lepota to više nije ako nije istinita?«

9. U vremenu bližem našem nastao je umeren i pluralistički pogled na odnos između istine i lepoga, koji možda više od drugih odgovara činjenicama: Neke stvari su lepe i predstavljaju izvor estetskih doživljaja zato što su lepe i bude prijatna osećanja, svojstvena realnim, istinitim, poznatim stvarima; druge su lepe zato što su, naprotiv, nerealne, što bude osećanja koja su isto tako prijatna, osećanja nerealnosti, uzdizanja iznad realnosti.

Pa ipak, ni u našem veku nije nedostajalo razilaženja. Držimo se i dalje poljskih primera: Dž. Konrad u *Predgovoru uz Crnca sa »Narcisa«* piše: »Umetnik, slično kao mislilac ili naučnik, traži istinu i priziva je«. Takođe i St. Bžozovski u delu *Kultura i žycie*: »Jer šta je lepo? Zaista bih uzalud tražio drugu odredbu, jer je ono samo ljubavno viđenje istine«. Međutim, L. Staf u usta personifikovane Istine stavlja reči: »Ko pođe za mnom, odbacuje lepotu«.

Pogled na odnos između umetnosti i lepog nije se razvijao pravolinijski, nego je od krajnosti preko druge krajnosti išao ka umerenosti.

Glava jedanaesta

ESTETSKI DOŽIVLJAJ: ISTORIJA POJMA

There is no unique emotion which we can label the aesthetic emotion

C. W. Valentine, *The experimental Psychology of Beauty*

I. Davna istorija

U poslednjih sto godina valjda je većina publikacija o lepom i umetnosti imala psihološki karakter, njihova tema bio je onaj doživljaj lepog i umetnosti koji se zove estetskim doživljajem (ili saznanjem, ili iskustvom). Istraživalo se kakve su njegove osobine, tok, komponente, kakav psihički stav zahteva. U njemu se video glavni zadatak estetike, čak se smatralo — preterano — da je to jedini njen problem, da su svi drugi prividni i nenaučni.

Istraživači XIX veka zamišljali su da su novatori, da su tek oni inicirali psihološku estetiku. U tome uverenju takođe se krila preteranost: jer još u dalekoj prošlosti neki su se pisci izjašnjavali o psihologiji lepoga i umetnosti. Odista, činili su to samo malobrojni. Ta tematika, danas tako rasprostranjena, ranije je retko pokretana. Delimično zato što je problem izgledao čak previše jednostavan: postoji na svetu lepo i, da bi se zapazilo, treba samo imati oči i gledati. Nešto tačnije: treba imati sposobnost gledanja lepog i zauzimati pravi stav naspram njega.

Iskazi o estetskom doživljaju počinju, valjda, od Pitagore. Njegov tekst, koji prenosi Diogen Laertije (*Vitae*, VIII. 1), glasi ovako: »Život je kao igre: jedni dolaze na njih kao takmičari, drugi da trguju, ali najbolji dolaze kao *gledaoci*«. Može se pretpostaviti da je gledaocima drevni Grk nazivao one što zauzimaju estetski stav, da je taj stav poistovećivao sa stavom gledaoca. Ovaj tekst, koji počinje istoriju pojma estetskih doživljaja, može služiti kao *motto* za istorijska razmatranja.

A. *Cognitio aesthetica*. U davnim vekovima čak ni oni koji su se zanimali za estetske doživljaje nisu upotrebljavali taj naziv, naziv je kasniji, i čak znatno kasniji od pojma. To je klasični pri-

mer koji pokazuje kako se istorija pojmova ne podudara sa istorijom nazivâ.

Pridev »estetski« je, naravno, grčkog porekla. Grci su se koristili izrazom »*aisthesis*« koji je izražavao čulni utisak i bio u paru sa izrazom »*noesis*«, koji je označavao mišljenje. Oba izraza Grci su upotrebljavali i u pridevskoj formi: »*aisthetikos*« i »*noetikos*«, ili čulni i misaoni. U latinskom, a naročito srednjovekovnom latinskom, ekvivalenti ovih izraza bili su *sensatio* i *intellectus*, *sensitivus* i *intellectivus*, a *sensitivus* je ponekad po grčkom bio nazivan *aestheticus*. Svi ti nazivi bili su upotrebljavani u antičkoj i srednjovekovnoj filozofiji, pa ipak — pri razmatranju lepog, umetnosti i doživljaja s njima povezanih, termin »estetski« nije upotrebljavan. Takvo stanje stvari trajalo je vrlo dugo, sve do XVIII veka naše ere.

Sredinom toga veka u Nemačkoj je jedan filozof iz Lajbnicove i Volfove škole, Aleksander Baumgartner (*Aesthetica*, 1750), zadržavajući staru podelu saznanja na duhovno i čulno, *cognitio intellectiva* i *sensitiva*, dao saznanju ipak novu, iznenađujuću interpretaciju: naime, *cognitio sensitiva*, čulno saznanje on je poistovetio sa — saznanjem lepog; i deo filozofije koji je istraživao saznanje lepoga nazvao je grčko-latinskim obrtom *cognitio aethetica*, ili sažeto *aesthetica*. Tada je iz ovog novovekovnog latinskog ušla u moderne jezike imenica »estetika« i pridev »estetski«.

Ovi nazivi su se ustalili, iako ne odmah i ne potpuno; najpre u Nemačkoj, u početku samo u Volfovoj školi; u drugim školama na ove nazive se gledalo kao na varvarizme. Kant, koji je odlično poznao Baumgartnerova dela, u početku je (u *Kritici čistog uma*) ignorisao njegovu leksiku, ali ju je na kraju ipak prihvatio (u *Kritici moći sudjenja*). Bila je to prelomna činjenica. Početkom XIX veka naziv estetika upotrebili su čak u naslovu svojih radova i Herbart i Hegel. I estetika je postala naziv velike filozofske discipline, treće pored logike i etike, koja je zajedno s njima tvorila filozofski sistem.

Zajedno sa imenicom proširio se i pridev. »Estetskima« su počeli nazivati psihička stanja, doživljaje, osećanja doživljavana pod dejstvom lepoga i umetnosti, dotad, u stvari, bezimena.

Bez naziva za ta saznanja izlazili su na kraj — što je veoma začuđujuće — ne samo Platon i Aristotel, Skot Eriugena i Toma Akvinski nego i veoma moderni engleski i francuski estetičari XVIII veka, koji su otišli mnogo napred. »Estetski« doživljaj bio je pozni naziv za pojave o kojima se raspravljalo najmanje dve hiljade godina pre toga. Naziv je bio izuzetan po tome što u svom

etimonu nema ni lepo, ni umetnost, ni dopadanje. U početku, čak i u XIX veku, bio je upotrebljavan kao s nekom nevericom; još i za H. Hajnea (*Buch der Lieder*, 1827) u pojam estetskog ulazila je izveštačenost i preteranost; to je, ipak, dosta brzo prošlo.

Doživljaj, koji je počev od XVIII veka dobio naziv estetskog, u ranijim vekovima najčešće se nazivao naprosto opažanjem lepog. A i danas je ukorenjeno uverenje da estetski doživljaj i doživljaj lepog znače jedno i isto, da je, ako želimo da definišemo estetski doživljaj, dovoljno reći: to je doživljaj lepog. Stoga, otkad se formirao pojam »estetskog« doživljaja, naučnici nisu mnogo brinuli o njegovoj definiciji, već samo o njegovoj teoriji; to znači, mislili su da ga je lako raspoznati, a da je jedino teško reći u čemu su njegova posebnost i suština.

Ipak, definisanje estetskog doživljaja nije tako jednostavno; estetičari izdvajaju osobine srodne sa lepim, ali koje se od njega razlikuju, kao što su uzvišeno, slikovito, draž, tragično, komično — i uključuju ih u estetske doživljaje. I zato je pojam »estetski doživljaj« različit od »doživljaja lepog« *stricto sensu*. A tim pre je različit od »doživljavanja umetnosti«. Od triju velikih estetičkih pojmova — lepo, umetnost, estetski doživljaj, ili (u pridevskom obliku) lep, umetnički, estetski — svaki ima nešto drugačiji obim.

B. *Usredsredenost*. Onaj rani Pitagorin iskaz o estetskom doživljaju nije bio slučajan; odgovarao je pogledu koji izgleda prirodan: da je doživljavanje lepog naprosto njegovo gledanje. Antički pojam gledanja i promatranja (grčki *thea*) bio je širok: obuhvatao je kako stav istraživača koji stvar proučava tako i stav onoga koji je naprosto gleda. Pitagorina misao može se izraziti i ovako: Da bi se percipiralo lepo (u prirodi ili u umetnosti), treba na njega usredsrediti pogled.

Ta misao rano je proširena sa vida i na sluh. On je takođe organ percepcije lepog. Kao što za hvatanje lepote predela treba usredsrediti pogled, tako, analogno, da bi se uhvatilo lepo melodije, treba na nju usredsrediti sluh i pažnju. Takva koncepcija — da percepcija lepoga počiva na usredsređenju čula — odgovarala je Grcima, činila je polaznu tačku njihove estetike. Uprošćenim izrazom govorili su da poznavanje lepoga dugujemo *čulima*: oči vide simetriju, uši čuju harmoniju. Ali kako je s lepim poezije? Smatrali su da ih i o njemu poučava sluh. Takođe u pesništvu, kao što će kasnije napisati Kvintilijan, najbolji sudija su uši, »*optime iudicant aures*«. Treba za to imati samo »uvežban« sluh,

kao što je opet napominjao Diogen iz Vavilona (u: Philodemos, *De musica*, 11).

C. *Očaranost*. Ovaj prvi pogled na estetske doživljaje, koji ih je poistovećivao sa doživljajima gledaoca (i slušaoca), rano je u Grčkoj predstavljen na zreo način, i to je učinio Aristotel. On ga nije formulisao u *Poetici*, nego u etičkim delima. Tamo skrivena teorija estetskog doživljaja promicala je pažnji istoričara, tim pre što je šire razvijena u manje čitanoj *Eudemovoj etici* (1230 b 31 h). Doduše, Aristotel ne upotrebljava naziv »estetski« doživljaj, ali opisuje baš ono što mi tako nazivamo.

Aristotelova teorija je složena, i u njoj se može naći čak šest odlika doživljaja koji primamo zauzimajući »stav gledaoca«.

(1) To je, kaže Stagiranin, doživljaj intenzivne prijatnosti, crpljene iz gledanja i slušanja; ta prijatnost je tako snažna da je čoveku teško da se od nje otrgne.

(2) Taj doživljaj izaziva zaustavljanje dejstva volje do te mere da čovek postaje »sličan onima koje začaraju sirene, sav je kao bezvoljan«.

(3) Taj doživljaj ima razne stepene jačine, biva čak »prekoderan«, pa ipak, nasuprot drugim prijatnostima čija suvišnost biva osuđivana kao raspojasanost, niko ne osuđuje prekomernost takvog doživljaja.

(4) Taj doživljaj je svojstven čoveku, i samo njemu; druga bića imaju takođe svoje prijatnosti, ali ih crpu iz ukusa i dodira pre nego iz vida, i iz percipirane harmonije.

(5) Taj doživljaj potiče iz čula, pa ipak nije zavisao od njihove oštine; životinje čak imaju čula oštija nego čovek, a za takve doživljaje ne znaju.

(6) Prijatnost te vrste potiče iz *samih utisaka* (a ne iz onoga što se danas naziva asocijacijama); stvar je u tome što utiscima možemo da se radujemo bilo zbog njih samih, bilo s obzirom na ono s čime se asociiraju, na šta podsećaju i šta najavljuju, na primer, mirisi jelâ i pića raduju zato što najavljuju prijatnost jedenja i pijenja, a gledanje i slušanje raduju sami po sebi. Prijatnost jedenja i pijenja zasnovani su biološki; biološkim doživljajima Aristotel je suprotstavio one koje, doduše, nije nazvao estetskim (trebalo je čekati dve hiljade godina dok taj grčki naziv nije dobio svoje današnje značenje), nego je svojim opisom pokazao da je imao na umu ono što mi tako nazivamo. Video je posebnost estetskih doživljaja.

D. *Ideja*. Druga teorija ovih doživljaja formirala se u grčkoj filozofiji još pre Aristotela, naime u Platona. Njegova estetika stremila je ka teoriji samoga lepoga, pa ipak je posredno dala i teoriju estetskih *doživljaja*. Pravo lepo Platon je video ne ustvarima, nego u idejama, oči i uši kadre su da opažaju lepo stvari, ali ne i lepo ideja; Platon je, dakle, morao postulirati naročitu sposobnost duše za opažanje idealnog lepog. Dok je Aristotel opisivao estetski *stav*, Platon je opisivao *sposobnost* duha potrebnog onome koji treba da saznaje estetske doživljaje. Uverenje da ljudi imaju takvu sposobnost predstavljalo je Platonov motiv u istoriji estetike; takođe se stalno vraćao kod Platonovih naslednika. A s naročitom izrazitošću javio se pri zalasku antike, u Plotina.

On je zaključivao da će lepo u svetu ugledati jedino onaj koji lepo ima u sebi. Njegova nezaboravna rečenica glasila je (*Enn.* I 6. 9): »Nikad neće ugledati sunce oko koje nije postalo sunčano. I nijedna duša neće videti lepo, ako i sama nije postala lepa«. Uslov primanja estetskih doživljaja video je ne samo u posedovanju naročitog čula lepoga nego takođe, i to pre svega, u moralnim kvalifikacijama, u uzvišenosti duha.

Iz starogrčke literature nije se očuvalo mnogo iskaza o estetskom doživljaju; pa ipak, zahvaljujući Platonu, Aristotelu, Plotinu, to su iskazi istorijski važni. Sadrže prvi (u svojoj tačnosti, valjda, neprevaziđen) opis estetskog doživljaja, kao i prve misli o sposobnostima uma koji omogućava taj doživljaj.

E. *Sensus animi*. U srednjem veku interesovanje za problem estetskih doživljaja nije bilo manje no u antici, ali dalo je manje novih ideja; antički pojmovi i teorije u načelu su zadržani. Znači, održana je i ona rana teorija da je estetski doživljaj gledanje i slušanje, da ne zahteva drugi stav, sem stava gledaoca i slušaoca. Gvido iz Areca pisao je u XI veku u traktatu *Micrologus* (14) da slast stvari koje daju uživanje sluhu i vidu »na čudesan način prodire u dubinu srca« (*delectabilium rerum suavitas intrat mirabiliter penetralia cordis*).

Toma Akvinski je preuzeo i razradio Aristotelovu teoriju svojevršnih estetskih doživljaja, učinio je to u svom glavnom delu, *Summa theologiae* (II-a II-ae, q. 141. a. 4 ad 3). Njegov tekst u prevodu glasi: »Lav se raduje kad vidi ili čuje jelena koji predstavlja njegovu hranu. Čovek, pak, saznaje dopadanja zahvaljujući drugim čulima, i ne samo zbog hrane nego i zbog *saglasnosti* čulnih utisaka (*propter convenientiam sensibillum*). Utisci koji

potiču iz drugih čula bude dopadanje zbog svoje saglasnosti; na primer, kada se čovek oduševljava dobro usklađenim zvucima (*sono bene armonizzato*), ali takvo dopadanje nema veze s njegovim održavanjem u životu«. Slično kao Aristotel, ali još izrazitije, Toma je estetski doživljaj odvojio od biološki uslovljenog doživljaja; a takav stav nalazio je samo kod čoveka, ne i kod životinja. Pisao je: »Samo čovek nalazi dopadanje u samoj lepoti čulnih stvari« (*in ipsa pulchritudine sensibilium secundum se ipsam*).

Dok je Toma nastavljao Aristotelovu teoriju, drugi su se srednjovekovni mislioci, razvijajući Platonove i Plotinove motive, bavili naročitom, čoveku svojstvenom sposobnošću saznavanja estetskih doživljaja. Posrednik između antike i sholastike bio je Boecije. Tvrдио je kao neoplatonisti da za shvatanje lepoga čovek mora lepo imati u sebi. »Radujemo se« — pisao je (*Institutio musica*, I.1) — »odgovarajućoj građi zvukova, jer smo sami tako sagrađeni«.

Srednjovekovni pisci tražili su u čoveku onu naročitu sposobnost koja mu je dozvoljavala da opaža lepo. To je »unutrašnje čulo duše« (*interior sensus animi*), kako ga je nazivao Džon Skot Eriugena, ili »duhovni vid« (*visus spiritualis*) po Bonaventuri. Te misli poticale su iz platonske tradicije, slično kao što su Tomine misli poticale iz tradicije aristotelovske. Ipak, Eriugena je, sem u to vreme već opšte misli o naročitom čulu lepoga, imao i drugu, za ono vreme neobičnu misao. Izrasla je iz Aristotelove koncepcije, ali je jasnije postavljala problem nego on sâm. Elem, Eriugena je estetski stav, kontemplativni stav gledaoca suprotstavio praktičnom stavu, dopadanje je suprotstavio želji (*De divisione naturae*, IV). Lepim stvarima, kako je pisao (Eriugena je kao primer navodio vazu), neke privlači požuda (*cupiditas*), tvrdice — želja za posedovanjem, ipak, prema tim stvarima je moguć i najispravniji je drugačiji odnos, naime takav u kome se »ne objavljuje žudnja za bogatstvom, niti uopšte ikakva požuda« (*nulla cupido*). Ko zauzima takav stav, taj će u lepoj stvari videti jedino »slavu Stvoritelja i njegovih delâ«. Eriugena je svoju misao formulisao religijski, a ipak je izrazito imao na umu onaj stav koji se i dalje smatra svojstvenim za lepo. Zlo čine, pisao je, oni koji »lepome oblika prilaze požudno« (*libidinoso appetitu*).

F. *Lentezza*. U teorijama renesanse održao se pogled da je za doživljaj lepoga potrebno ne samo lepo predmeta nego i naročita sposobnost kakvom je obdaren um, potreban je pravi stav

subjekta. Taj stav renesansa je zamišljala na dva potpuno različita načina: ili kao aktivan, ili kao pasivan.

U skladu s prvim pogledom, treba u sopstvenom duhu imati ideju lepoga, da bi se opazalo lepo u stvarima«. »Lepo se dopada kad odgovara urođenoj nam ideji lepog«, pisao je Marsilio Ficino, u skladu sa platonskom tradicijom (*Comm. in Plotini Enn.* I. 6).

Leon Batista Alberti tvrdio je, međutim (*Opere volgare*, I. 9), da je primaocu lepoga potrebna samo »lentezza d'animo«, pokoravanje duše. Za hvatanje lepoga pasivno podavanje je važnije nego ideja uma koji upravlja doživljajem.

Obe koncepcije došle su do izraza u istom firentinskom središtu *Quattrocenta*: i platonska, koja je doživljaj činila zavisnim od ideje, i aristotelovska, koja je zahtevala samo pokoravanje dejstvu lepih stvari. Obe koncepcije će i kasnije imati svojih pristalica.

G. *Delirio*. U pogledima na estetski doživljaj bilo je još jedno sporno pitanje: Koje moći intelekta su pozvane da shvataju lepo? Jesu li to moći racionalne, ili upravo iracionalno osećanje? Ipak, stav naučnika dugo je bio složno racionalistički i nije dolazilo do diskusija. Racionalno shvatanje estetskih doživljaja nalazilo je podršku u koncepcijama onih antičkih mislilaca koji su bili autoriteti renesanse: u Aristotelovoj poetici i Vitruvijevoj teoriji likovnih umetnosti.

Tek u poznom baroku došlo je do glasa suprotno stanovište; ali tada je došlo s najvećom snagom. Izrazio ga je, naime, Đan Vinčenco Gravina u delu *Ragion poetica* iz godine 1708 (I. 1), a bio je to ekstremni izraz. Gravina je tvrdio da se doživljaji vezani za lepo i umetnost izdvajaju upravo time što iracionalna osećanja ovladavaju u njima intelektom, dovodeći ga do stanja zanesenosti, izbacuju ga iz običnog toka. To stanje opijenosti na granici ludila, kad »ljudi sanjaju otvorenih očiju«, Gravina je nazvao mahni-tošću, *delirio*.

Može se činiti da je on samo obnovio prastaru Platonovu teoriju po kojoj je suština umetnosti bila *mania*, ludilo. Ipak, razlika je bila suštinska: *mania* je za Platona bila stanje pesnika i umetnika koji tvore lepo; Gravina je, pak, imao na umu i *primaoca* lepoga, imao je na umu ne stvaralački, nego estetski doživljaj. U tome on nije imao prethodnika, u svakom slučaju ne tako odlučnih i ekstremnih kao što je on sâm bio.

H. *Sredstvo protiv dosade*. Ukupno uzev, ove stare epohe — antika, srednji vek i renesansa — podosta su se bavile estetskim doživljajima, ali je njihova problematika bila ograničena. Pitalo se uglavnom čemu imamo da zahvalimo što saznajemo te doživljaje, ili: kakve sposobnosti i stavove oni od nas zahtevaju. A, u stvari, nisu postavljana pitanja kako te doživljaje definisati; jer definicija je izgledala prosta: estetski doživljaj je — doživljaj lepog.

Takođe kasno pojavila su se pitanja čemu ovi doživljaji služe, za šta su potrebni. Izgledalo je, naime, očevidnim da služe kontemplaciji lepoga, koje predstavlja cilj i smisao života; problem tu, dakle, nije viđen. Dok se nije pojavio u postrenesansnom vremenu, na pragu prosvete, kada je o toj temi nastala cela teorija. Objavio ju je godine 1719. Ž. B. Dibo (*Reflections critiques*, 1719, I Section, III 23). Njegova teorija polazila je od postavke da čovek čini ono i samo ono što zadovoljava njegove potrebe; a jedna od njegovih potreba jeste da mu je um zauzet, jer se inače dosađuje i nesrećan je. Da bi izbegao dosadu, preduzima najraznovrsnije delatnosti, među kojima ima čak teških i opasnih; a taj cilj može ostvariti na način koji nije ni opasan, ni štetan, putem umetnosti i estetskih doživljaja. Oni služe za to da se ljudski duh zaposli na neškodljiv način — bila je to, svakako, prva teorija koja je objašnjavala čemu služe umetnost i estetski doživljaji. Ljubiteljima lepog ova je teorija mogla izgledati ciničnom — i za autorova života imala je manje oduševljenih pristalica nego što ih ima danas.

Diboova teorija, slično kao i Gravinina, nastala je na prelomu XVIII veka; a odmah potom počela je velika promena u naučnim interesovanjima i naklonostima. Ta je promena učinila da problem estetskih doživljaja stupi u prvi plan. Problem kome su dotad bili posvećeni samo relativno malobrojni iskazi — Platona i Aristotela, Eriugene i Tome Akvinskog, Gravine i Dibo — sad je postao tema bezbrojnih traktata.

II. Vek prosvete

U jednom trenutku istorije činilo se da je uzaludno postavljati pitanja šta je lepo, pošto je za jednoga lepo jedno, a za drugoga nešto drugo; pre se treba pitati šta se ljudima dopada, šta smatraju lepim. Stoga je izvlačen zaključak da *teorija lepoga* može biti jedino teorija ukusa, analiza intelekta, *teorija estetskih doživljaja*. Taj zaključak odgovarao je duhu XVIII veka, psihološkim inte-

resovanjima prosvete. I istraživači su ga izvukli već na početku toga veka.

A. *Engleska* je u to vreme bila glavni teren istraživanja. Tamo su ona imala dvostruku genealogiju, dvojicu protoplastâ. Istraživači su se nadovezivali na Loka, koji je u celu filozofiju konsekventno uvodio psihološku tačku gledišta, analizu bivstvovanja zamenio je analizom uma. Ali nadovezivali su se i na Šaftsberija, koji je pitanjima osećanja i vrednosti pripisivao još više pažnje nego pitanjima saznanja i bivstvovanja. Od prvoga su estetičari XVIII veka preuzeli trezveni intelektualizam, a od drugoga — poetski intelektualizam; te dve tendencije su se u novoj engleskoj estetici međusobno povezivale u različitoj proporciji, ali više, ipak, s prevagom tendencije koju je inicirao Lok.

1. Jedno od prvih pitanja bilo je: Kakvoj *sposobnosti duha* zahvaljujemo za estetske doživljaje¹? Odavno su platonska i neoplatonska doktrina držale da za njih imamo da zahvalimo ne samo sposobnosti opažanja i rezonovanja nego još i drugoj, intuitivnoj moći uma, koja služi raspoznavanju lepoga i istine. Sada, u XVIII veku, nastala je misao o *naročitoj* sposobnosti koja služi isključivo raspoznavanju lepoga. Omiljen pojam veka bio je osobito pojam *ukusa* (*taste, goût, gusto*), koji su upotrebljavali filozofi i psiholozi, i još češće umetnici, književnici, širi krugovi inteligencije. Kant ga je određivao kao »*sensus communis aestheticus*«, sposobnost saznavanja onoga što se svakome i nužno dopada. Drugi, kao Didro, naglašavali su da ukus nije ljudima dat u jednakom stepenu, i da im je dat retko (*il y a mille gens de bon sens contre un homme de goût*). Engleski filozofi zastupali su naročitu sposobnost intuitivnog osećanja i prepoznavanja lepog, koju su nazivali »*čulom lepoga*«, »*sense of beauty*«. Smatrali su da je to čulo dato svakome. Teorija je poticala od Šaftsberija, koji je sposobnost prepoznavanja lepoga povezivao ipak sa sposobnošću intuitivnog osećanja dobra, i obe *zajedno* je nazivao »moralnim čulom«, »*moral sense*«. Ali već u sledećem pokolenju, godine 1725, Šaftsberijev naslednik F. Hačison je od moralnog čula odvojio »*čulo lepoga*«. Određivao ga je kao »pasivnu sposobnost primanja utisaka lepoga«. Naziv i odredba govorili su da — uprkos tradiciji — lepo nije predmet racionalnog znanja. I takođe, da se znanje o njemu ne stiče putem poređenja, rezonovanja, primene principâ; uhvatljivo je neposredno, putem naro-

¹ W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, Cracovie-Paris, 1925, naročito deo I, § I—IV.

čitog čula. Kasnije je čak došlo do razmnožavanja »čula lepoga«: A. Džerard je, 1759, držao da ima čak sedam »unutarnjih čula«: čulo lepoga, novosti, uzvišenosti, mašte, harmonije, smešnosti i vrline. Pa ipak, to nije razmnožavanje, nego je jedno čulo za široko shvaćeno lepo bilo tipičan pojam rane prosvećenosti.

Psihološka analiza doživljajâ lepoga ili estetskih doživljaja, kako bi se danas reklo, koju su u Engleskoj inicirali Šaftsberi, Adison, Hačison, tamo je intenzivno negovana tokom celog stoleća. Njena vrhunska dostignuća spadaju u sredinu veka. Bile su to publikacije E. Berka iz 1756. i H. Houma iz 1762. godine. Ali psihološka problematika i metod održali su se do kraja stoleća, pa čak i u pisaca s početka sledećeg stoleća (R. Pejn-Najt, 1810)².

2. Najvažnija promena estetičke teorije XVIII veka bio je prelaz na objašnjenje estetskog doživljaja bez Šaftsberijevih i Hačisonovih postavki, ili bez hipoteze o specijalnom čulu lepoga. Ovi doživljaji sada su se objašnjavali drugačije: naprosto su neke stvari kadre da izazivaju osećanja estetskog zadovoljstva. A bitnu ulogu u izazivanju tih osećanja igraju asocijacije. Po Hačisonu one su za estetski doživljaj bile nebitne, sporedne, no za pisce sredine stoleća, počev od Hjuma i Hartlija, upravo su asocijacije odlučivale o estetskom doživljaju. Berk je zauzimao neutralno stanovište. Po njemu su neke stvari kadre da same po sebi izazivaju estetske doživljaje, dok druge to čine putem asocijacija. Englezi XVIII veka utemeljili su asocijacionizam u estetici, ali treba pamtiti da mu je početak dao još u prethodnom stoleću Francuz Š. Pero.

Psihološko tretiranje estetskih doživljajâ u XVIII veku se donekle povezivalo s uverenjem o njihovoj subjektivnosti. Ipak, u tom pogledu mišljenja su bila podeljena. Šaftsberi je lepo držao za krajnje objektivni kvalitet predmetâ, dok ga je već Hačison smatrao čulnim kvalitetom (*sense quality*), subjektivnom reakcijom čula na objektivne impulse. Hjum je u eseju *Standard of Taste* (1741/2) izrazio krajnji estetski subjektivizam: »Lepo nije osobina samih predmeta, postoji jedino u umu koji ga gleda«. A Berk je pisao (*A Philosophical Enquiry*, 1757): »Lepo [...] nije tvorevina našeg razuma [...], ono je u pretežnoj meri neki kvalitet tela, koji mehanički deluje na ljudski um posredstvom čulâ«. Uostalom, i sâm Hjum se u *Treatise* (1739/40) nije izražavao ni

² W. J. Hipple jun., *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale 1957; S. Morawski, *O podstawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII wieku*, u: *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961.

malo subjektivistički: »Lepo je takav poredak i struktura delova da je sposobno da našoj duši pruži priyatnost i zadovoljstvo«. U bogatoj engleskoj literaturi XVIII veka, i pored jedinstva problematike i metoda, bilo je mnogo rešenja.

3. Naziv »estetski« u novovremskom shvatanju bio je tvorevina XVIII veka; ipak, oni pisci koji su se u to vreme najviše bavili estetskim doživljajima, naime engleski, nisu upotrebljavali taj naziv. Izraz koji se u njih najčešće javljao bio je »osećanje lepoga«. U D. Hjuma ono je u pogledu sadržine i obima odgovaralo estetskim doživljajima; ipak, u svih engleskih estetičara ono nije imalo taj smisao.

O tome svedoči, na primer, ovakav Berkov tekst: »Brza vožnja lakim kolima po glatkoj, talasastoj travi daje, valjda, najbolju predstavu o lepom i njegov verovatni uzrok pokazuje bolje od bilo čega drugog«. Za Berka su jedino male, glatke stvari, koje deluju blago, mogle da budu lepe; to znači da je imao uži pojam lepoga. Osećanje lepoga i osećanje uzvišenosti značili su za njega zajedno ono što se danas naziva »estetskim doživljajem«. Kod drugih engleskih pisaca XVIII veka taj obim se još više raspadao: na osećanja lepoga, uzvišenosti, novosti, divote i druga; za mnoge je to bio zbir raznih doživljaja. Može se paradoksalno reći da oni koji su stvorili temelje našeg znanja o estetskim doživljajima nisu imali jasan pojam o tim doživljajima.

B. *Nemačka* je zemlja u kojoj su razmatranja o estetskim doživljajima bila u XVIII veku gotovo isto tako intenzivna kao u Engleskoj, ali su bila drugačije vođena i dala su drugačije rezultate.

Baumgarten, isti onaj od koga potiče naziv estetike i estetskih doživljaja, branio je, počev od 1735. godine (*Meditationes*, s. 115—116), koncepciju da je estetski doživljaj saznanje, doduše, isključivo čulno, *representatio sensitiva*, i zato niže saznanje, jer je »neizrazito« (*verworren*). Bila je to koncepcija bliska tradiciji utoliko što je u estetskom doživljaju videla saznanje, a od tradicije daleka utoliko što je dopuštala misao o neracionalnom saznanju. Tokom XVIII veka sačuvala je pristalice u Nemačkoj, među kojima je istaknuta ličnost bio G. F. Majer (*Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1748/50).

Istoričar je dužan da doda kako se misao o neracionalnom saznanju lepog već ranije širila iznad granica Nemačke, u vidu refleksije da se lepo ne može odrediti, da je ono *non so ché*.

C. *Sinteza*. Važan događaj u istoriji teorije estetskih doživljaja bilo je to što se na kraju stolecia u Nemačkoj obavila sinteza dveju koncepcija: nemačke i engleske. Ova sinteza bila je delo Imanuela Kanta, obrazovanog najpre na nemačkom univerzitetu, a potom na engleskim lektirama. Bila je to velika i originalna sinteza. U ranijoj raspravi *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* iz 1764. godine, Kant do te sinteze još nije bio došao. Ona se postepeno formirala u njegovim univerzitetkim predavanjima, dok nije definitivno formulisana u *Kritici moći sudeња* 1790. godine³.

Načelnu tezu Kant je preuzeo od Englezâ: »Sud ukusa« — pisao je (*Kritika moći sudeња*, deo I, § 1, s. 4) — »nije, dakle, saznanjni sud, te nije sud logički, nego estetski, pod čime se podrazumeva sud čiji determinišući razlog ne može biti drugi do samo subjektivni«. Ipak, sud i ceo estetski doživljaj, iako nije akt saznanja, jeste nešto više od prostog doživljaja prijetnosti. Pretenduje na opštost. To pretendovanje je izuzetno po tome što nema dovoljnog osnova, a ipak je neoborivo. To je bila naročita osobina estetskih doživljaja, koju je utvrdio Kant.

Pored nje Kant je našao i druge: Estetski doživljaj je: (a) *nekoristoljubiv* u tom smislu što istupa nezavisno od toga da li njegov predmet postoji realno; jer ne dopada se stvar, nego samo njena predstava (time se estetski stav razlikuje od moralnog); estetski doživljaj (b) jeste *bespojmovan* (time se estetski stav razlikuje od saznanjnog); (c) tiče se same *forme stvari* (time se estetsko dopadanje razlikuje od običnog čulnog dopadanja); (d) jeste dopadanje oslonjeno ne samo na utisak nego i na predstavu, i na sud, jeste *dopadanje celog intelekta*. Formulisući najopštije — estetsko dopadanje bilo je za Kanta dopadanje za ono što ima oblik koji odgovara ljudskom duhu; kad predmet ima taj odgovarajući oblik, on se dopada obavezno, neophodno, iako je to samo subjektivna neophodnost.

I još jedno: (e) nema opšteg pravila koje presuđuje koji će se predmeti dopadati, treba *svaki* ocenjivati, proveravati *posebno*. Zato sudovi o estetskom dopadanju mogu biti *samo individualni*. Ipak, pošto su ljudski umovi slično građeni, sa osnovom se može očekivati da će se predmet koji se dopadao jednome dopadati i drugima; zato estetske sudove karakteriše opštost, mada je to naročita *opštost*, jer ne dopušta da bude obuhvaćena pravilima. Estetski doživljaj karakteriše, dakle, nekoristoljubivost, bespoj-

movnost, formalnost, angažovanost celoga uma, neophodnost (ali subjektivna), opštost (ali bez pravila). Nikad pre toga nije, čak ni približno, bila iznesena tako komplikovana i paradoksalna teorija estetskog doživljaja. Ali iz Kantovih razmatranja je proizlazilo da ta teorija ne može biti jednostavna. Kao i to da mora izgledati paradoksalna, jer je merimo merom saznanja, a estetski doživljaj ima baš drugačiju prirodu nego saznanje (*Kritik der Urteilskraft*, 1790). Ma koliko pristalica stekla, Kantova teorija estetskih doživljaja bila je ipak previše teška da bi sve zadovoljila; tražila se prostija formula.

D. *Teorija kontemplacije*. Prošlo je jedva četvrt veka, a nastala je — u velikoj meri inspirisana Kantom — i stekla glas jednostavnija teorija estetskih doživljaja. Bila je to teorija A. Šopenhauera, objavljena godine 1818. u njegovom glavnom delu *Svet kao volja i predstava* (1818, knj. III, §§ 34, 37, 38). On je tvrdio da je estetski doživljaj naprosto *kontemplacija*. Čovek saznanje taj doživljaj ako zauzme stav gledaoca, ako — kako je pisao Šopenhauer — napušta običan, praktični stav naspram stvari, prestajući da misli o tome zašto i zbog čega postoje, nego se usredsređuje isključivo na ono što ima pred sobom; on tada prestaje da misli apstraktno, svu silu uma ulaže u gledanje stvari, utapa se u njih, svoju svest ispunjava onim što gleda, što ima pred sobom, zaboravlja na sopstvenu ličnost; subjekt postaje ogledalo predmeta, nema više svest o podeli na onoga koji gleda i na ono što se gleda, cela svest ispunjena je slikovitom predstavom sveta. Takvo stanje duha, takvo pasivno podavanje predmetima Šopenhauer je nazivao gledanjem, *kontemplacijom*, kao i estetskim dopadanjem (*ästhetisches Wohlgefallen*, § 37) i »estetskim stavom« (*ästhetische Betrachtungsweise*, § 38).

Takva odredba estetskog doživljaja odgovarala je prirodnoj, vekovima rasprostranjenoj koncepciji, onome stavu »gledalaca« o kome je govorio još Pitagora; ipak — kao što često biva s prirodnim koncepcijama — dugo nije bila jasno, *explicite* formulisana; bila je to, dakle, u izvesnom smislu koncepcija nova, iako večita. Imali su je na umu i Aristotel i Toma, ne dajući joj ipak naziv i jasnu formulaciju. U svakom slučaju, niko je nije formulisao tako ubedljivo kao Šopenhauer. I, posebno, bio je u svojoj jednostavnoj teoriji zavisao od složene Kantove teorije, iz koje je preuzeo motive kao što su nekoristoljubivost i formalnost estetskog doživljaja.

³ A. Schlapp, *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft*, 1901.

Šopenhauer je svoju teoriju opteretio, uplevši je u metafizički sistem; vrednost kontemplacije objašnjavao je time što je ona umirenje večno nespokojne volje; estetičku teoriju kontemplacije utopio je u metafizici. Jedne je to ovoj teoriji privuklo, dok je u drugima izazvalo otpor prema njoj.

III. Poslednjih sto godina

U velikim filozofskim sistemima prve polovine XIX veka *lepo* je bilo načelni pojam estetike, no to je ipak kratko trajalo. U drugoj polovini veka estetski *doživljaj* (ili saznanje, ili iskustvo, kako glase njegovi sinonimi) zauzeo je prvi plan estetike još nedeljivije no u vreme prosvetljenosti. Estetika je (u velikom stepenu) postala deo psihologije; samim tim je postala empirijska nauka, a počev od tridesetih godina, od radova G. T. Fehnera — eksperimentalna nauka. Ta psihološka estetika inicirana je u Nemačkoj, a kasnije se njen centar preneo u anglosaksonske zemlje.

Šta je izazvalo tu promenu, da je iz estetike eliminisana tema lepoga, a da je njena glavna tema postao estetski *doživljaj*? Pre svega opservacija da lepi predmeti nemaju zajedničkih odlika, da su previše različiti za tako nešto; stoga ne može biti opšte teorije lepog, nauke o lepom; mogu se, međutim, naći zajedničke crte onoga što *doživljavamo* u vezi s lepim predmetima, ili, drugim rečima: zajedničke odlike estetskih *doživljaja*⁴.

Zahvaljujući psihološkom metodu, estetika je stekla mnogo posebnog, faktičkog materijala; ali ambicija istraživača XIX i XX veka bila je da taj materijal obuhvate opštom teorijom. No mada je taj detaljni materijal bio u velikoj meri neosporan, nisu neosporne bile teorije koje su u svojim uopštavanjima iskoračivale van faktičkog materijala. Te teorije, ili bar najtipičnije od njih, treba ovde navesti. Pretežno su istupale kao nove ideje našeg doba, ali istoričar vidi da je mnogo šta u njima bilo vraćanje davnijih ideja, rođenih nekada kad još nije bilo govora o eksperimentalnoj psihologiji i esteticima.

A. *Najprostija teorija: Estetski doživljaj je svojevrstni doživljaj, sui generis, nesvodiv na druge.* Istaknuti psiholozi, kao V.

⁴ J. Segal, *O charakterze psychologicznym zasadniczych zagadnień estetyki*, u: »Przegląd Filozoficzny«, 1911.

Vunt, estetičari, kao G. T. Fehner, filozofi, kao J. Kon, izražavali su taj pogled. Vunt je smatrao da postoje svojevrstna »elementarna estetska osećanja« (*ästhetische Elementargefühle*). Taj pogled je bio opreznija, modernija formulacija misli iz XVIII veka o posebnom čulu lepoga. Pogledu da se estetski *doživljaj* ne može analizirati suprotstavljali su se pokušaji analiziranja pojave; takvih je pokušaja u XIX i XX veku bilo mnogo. Njihov pregled treba početi od prostog i rasprostranjenog.

B. U skladu sa *hedonističkom teorijom*, rasprostranjenom u XIX veku — estetski *doživljaj* nije ništa drugo do saznanje osećanja prijatnosti (i neprijatnosti u slučaju negativnog *doživljaja*, ružnoće). Po bleštavoj formuli špansko-američkog filozofa Dž. Santajane (*The Sense of Beauty*, 1896) *lepo* je samo objektivizovana prijatnost (*pleasure regarded as the quality of a thing*). U radikalnom vidu teoriju estetskog hedonizma izložio je R. Miler-Frajenfels (*Das Urteil in der Kunst*, 1909), iz te teorije izvodeći istovremeno teoriju estetske vrednosti. Estetski *doživljaj*, kako je tvrdio, ima samo onoliko vrednosti koliko sadrži prijatnosti. Mera te vrednosti može biti samo intenzivnost i trajnost prijatnosti, ali kako njegova intenzivnost izmiče meri, ostaje samo trajnost delovanja na jedinke i pokolenja. Preimućstvo Beethovenove sonate nad plesnom muzikom jedino je u tome što duže deluje.

Hedonistička teorija bila je jedna od večnih teorija koje su nastale kad još nije bilo govora o empirijskoj psihologiji i esteticima. Hipijina hedonistička teorija pojavila se na samom početku estetičke refleksije. A i kasnije je hedonizam imao pristalicâ, iako ga je, uopšte uzev, potisnula — kako u antici tako i u srednjem veku i renesansi — platonska i aristotelovska tradicija. Vratio se, međutim, u novom dobu, bar počev od velikog Dekarta; on je (u poznatom pismu Mersenu, od 18. 3. 1630) *lepo* naprosto poistovećivao s prijatnošću. Potom je, u esteticima XVIII veka, naime u engleskoj, hedonističko tretiranje estetskih *doživljaja* bilo maltene stvar razumljiva sama po sebi. (Adison je te *doživljaje* čak nazivao »prijatnostima mašte«). U XIX i XX veku hedonistička teorija već nije imala onakvu poziciju kao u XVIII; bila je samo jedna od mnogih proglašavanih teorija, i to, pre bi se reklo, primitivnija od drugih. Druge teorije estetskog *doživljaja* koje su se pojavile u poslednjih sto godina pokušavale su da ga tačnije odrede a činile su to na razne, čak i međusobno suprotne načine. Po jednoj od njih estetski *doživljaj* je saznanje, po drugoj

— iluzija; po jednoj — ono je aktivan doživljaj, po drugoj — pasivan; po jednoj je — racionalan doživljaj, po drugoj — emocionalan.

C. *Kognitivnima* je moguće nazvati grupu teorija po kojima je estetski doživljaj neka vrsta *saznanja*. I one su imale presedane u prošlosti, naročito u Baumgartenovoj doktrini o *representatio sensitiva*. U XIX i XX veku istupile su u raznim vidovima. B. Kroče je (*Breviario di estetica*, 1913) u estetskom doživljaju video »intuiciju«, »duhovnu sintezu«, prosvęćenost uma, tačnu formulu za neku pojavu. Izuzetna je bila teorija K. Fidlera (*Schriften über Kunst*, 1913/14), koju je njegovo pokolenje previdelo, a sledeće obožavalo. On je tvrdio da u estetskom doživljaju umetnosti duh nalazi objašnjenje vidljive suštine sveta (*der Verstand über das anschauliche Wesen der Welt durch das Kunstwerk aufgeklärt werde*).

D. *Iluzionizam* je predstavljao krajnju suprotnost kognitivnoj teoriji. Po njemu, estetski doživljaji se izdvajaju upravo time što se, udaljavši se od stvarnosti, kreću u svetu iluzija, privida, imaginacije. I ta teorija, takođe, nije bila nova: pojavila se već davno, na samim počecima evropske estetike, naime kod Gorgije i sofista, a kasnije, tokom vekova tuđa evropskoj misli, opet se vratila u XIX veku i u početku XX, i to se vratila u mnogim verzijama.

1. Estetski doživljaj je svesna iluzija (*bewusste Selbsttäuschung*): takva je bila verzija iluzionizma koju je proglašavao K. Lange (*Das Wesen der Kunst*, 1907). On je smatrao da pri estetskom stavu um *oscilira* između iluzije i svesti o toj iluziji; svesni smo iluzije, i odmah joj se opet podajemo. Ta teorija naišla je na prigovor da takvo osciliranje svesti istupa ne samo u estetskom doživljaju; štaviše, analiza estetskih doživljaja ne otkriva u njima egzistencijalne sudove, jer tada subjekt upravo prestaje da se zanima za to da li je predmet realan ili je iluzija.

2. Estetski doživljaj izdvaja se time što su osećanja koja su u njemu sadržana — *prividna osećanja*; taj pogled zastupao je E. f. Hartman (*Ästhetik*, 1907—9), kasnije i fenomenolog M. Gajger (*Das Problem der Scheingefühle*, 1910). I oni su, takođe, imali prethodnika, bio je to Aurelije Augustin. Pristalice ove teorije — kao nekad Augustin — smatrali su prividnima osećanja tuđe i radosti kakva se doživljavaju u pozorištu ili pri čitanju romana; neistinitim su takođe smatrali strah kakav doživljavaju čitalac

ili gledalac; jer niko od straha ne beži iz pozorišta. Odlika tih prividnih osećanja jeste da čak i kad su neprijatna ne narušavaju priyatnost, to je takozvani »Diboov problem«, jer ga je Dibo još početkom XVIII veka zapazio i pokušavao da ga reši. Protiv teorije »prividnih« osećanja u naše vreme je ipak izneseno više prigovora. Pre svega, ta osećanja ne tvore zasebnu kategoriju, ona su samo slabija od drugih, štaviše, ne javljaju se samo u estetskim doživljajima, ne mogu da se smatraju kao njihova *differentia specifica*.

3. Treća varijanta iluzionističke teorije estetskih doživljaja videla je prividnost i fiktivnost ne u osećanjima, nego u sudovima i predstavama. A. Majnong je fiktivnima smatrao *sudove* kakve dajemo u pozorištu (*Abhandlungen zur Erkenntnistheorie*, 1917); dajemo ih o scenskim likovima, iako znamo da pred sobom imamo glumce. Korigujući ovu teoriju, L. Blauštajn je zaključivao (*Przedstawienia imaginatywne*, 1930) da su u estetskim doživljajima fiktivni ne sudovi, nego *predstave*. Protiv ovih teorija izneseni su slični prigovori kao i protiv Langeove i fon Hartmanove: da, iako se »imaginativni« sudovi i predstave javljaju samo u estetskim doživljajima, ne javljaju se ipak u svim tim doživljajima.

4. Bliska irealističkim teorijama bila je teorija koja je estetski doživljaj shvatala kao neku vrstu *igre*. Njenu najavu srećemo u Kanta, a klasičnu formulaciju našla je već u Fridriha Šilera. U drugoj polovini XIX veka vratila se kod Darvina i Spensera, sa posebnim biološkim obrazloženjem. Razvio ju je, pak, K. Gros (*Einleitung in die Ästhetik*, 1892). Ali bila je to u najboljem slučaju teorija umetnosti, a ne teorija estetskih doživljaja u celokupnom njihovom obimu.

E. *Teorija aktivne prirode estetskih doživljaja*, ili teorija *uosećavanja* najranije je formulisana u Nemačkoj i najpre je bila nazvana nemačkom rečju »*Einführung*«; ali potom je za nju više prihvaćen anglosaksonski termin sa grčkom etimologijom, »*empathia*«. Začeci ove teorije mogu se naći u XVIII veku kod Herdera i kod romantičara Novalisa; njen rani odlučni zastupnik bio je T. T. Fišer, vezan sa Hegelom i idealizmom; kasnije se pojavila kod filozofa H. Locea; ali razvio ju je tek T. Lips, minhenski profesor s prelaza iz XIX u XX vek (*Ästhetik*, 1903).

Teza ove teorije jeste: Estetski doživljaj dolazi do rezultata samo kada subjekt sopstvenu aktivnost prebacuje na predmet; time on estetskom predmetu pripisuje osobine koje ovaj sâm po sebi ne poseduje. Tada se javlja, kako je pisao Fišer, pozajmljivanje

predmetima doživljajâ koji su svojina subjekta, »*ein Leihen, ein Einfühlen der Seele in unbeseelte Formen*«. To je, kako je zaključivao Lips, izvor posebne prijatnosti; to je »*ein objektiviertes Selbstgenuss*«. Nastaje »psihička rezonansa« koja pruža naročito zadovoljstvo. Estetski doživljaj nije, doduše, jedini, ali je najvažniji vid te pojave.

Uosećavanje je interpretirano na razne načine. Fišer ga je shvatao kao elementarni, neobjašnjivi instinkt, a Loce empiristički — kao rezultat iskustava i asocijacija; slično Loceu mislio je Fehner, i u početku Lips. Ova interpretacija je neko vreme preovladavala; ipak, J. Filkelt je skrenuo pažnju na činjenicu da individualne asocijacije igraju u uosećavanju ništavnu ulogu, da se ta pojava sreće već u dece, te počiva, dakle, pre na naslednoj dispoziciji. Spornih pitanja u teoriji empatije bilo je više. Da li je estetsko uosećavanje uosećavanje osećanja, ili, pak, predstavâ? Uosećavanje cele ličnosti, ili pojedinačnih doživljaja? A kritika teorije empatije ukazivala je na to da svako uosećavanje predstavâ i osećanjâ nema estetski efekt, i da u svakom estetskom doživljaju nije sadržano uosećavanje mašte i osećanja. U svetlosti kritike ova teorija izgleda preterana, kao teorija koja od pojave što se javlja nekada čini opštu pojavu, teorija koja od uslova estetskog stava čini njenu suštinu, a od pojave koja priprema estetski doživljaj čini sâm taj doživljaj.

F. *Teorija kontemplacije* predstavlja krajnju suprotnost teoriji empatije. Ona govori da u estetskom doživljaju osećanja nipošto ne crpemo iz sebe, iz subjekta, nego baš iz predmeta, iz posmatranih stvari, i to time što im se podajemo i upijamo njihovu lepotu. Estetski doživljaj je svojevrsni doživljaj gledaoca, doživljaj usredsređivanja, *pasivnog* pokoravanja pred lepim.

Ova teorija nije bila novost; pojavila se još u praskozorju estetičke misli i tokom vekova je bila najrasprostranjeniji pogled kako među laicima, tako i među naučnicima; često je bila smatrana tako očitim pogledom da o njemu nije vredno raspravljati. Na samom početku XIX veka formulisao ju je i dao joj ime Šopenhauer. Naziv nije srećan utoliko, što označava ne samo estetsku kontemplaciju spoljašnjeg sveta nego i potpuno različitu, religijsku kontemplaciju unutrašnjih doživljajâ. Kada, na primer, Ž. Ž. Ruso govori »o kontemplaciji svemira« (*contemplation de l'univers*), to se može shvatiti na oba načina.

U poslednjih sto godina pristalice teorije kontemplacije, estetskog usredsređivanja, pokoravanja lepoti bili su: u Nemačkoj

O. Kilpe, u Americi K. Dž. Djukas (*Philosophy of Art*, 1929), u Poljskoj J. Segal, koji je u napred citiranom članku (*O charakterze psychologicznym zasadniczych zagadnień estetyki*, 1911) pisao da kontemplacija predstavlja »crtu zajedničku svim estetskim doživljajima bez obzira na vrstu umetnosti i bez obzira na to kojem čulu se ona obraća«, da je to »jedina polazna tačka estetike«. Još ranije je u Nemačkoj ovo gledište zastupao H. Sibek (*Das Wesen der ästhetischen Anschauung*, 1872). Slično je o poeziji mislio čak A. Bergson kad je pisao kako je njen zadatak »da uspava aktivne sposobnosti našeg uma i da nas time uvodi u stanje pokoravanja mislima i osećanjima koje nam ona sugeriše«.

Odlika kontemplacije jeste *pasivnost*, usredsređenost na spoljne stvari, pokornost pred njima, neizlaženje misli van njih; time se ona razlikuje kako od praktičnog tako i od istraživačkog stava. Ona jeste opažanje, ali naročite vrste, suprotnost običnog opažanja (koje, budući u službi praktičnog života, iz vidnog ili slušnog polja hvata jedino one crte koje su u datom trenutku važne ili potrebne). Ona je opažanje potpuno, pasivno, usredsređeno, koje se, kako govori Šopenhauer, »udubljuje« u predmet, »ispunjava se« njime, »postaje njegovo ogledalo«.

Ovu teoriju je, izgleda, lakše obrazložiti u likovnim umetnostima nego u muzici i poeziji, jer kako bi bilo moguće kontemplirati zvuke koji izmiču, i književne predmete zastupljene rečima. Ali posredi je kontemplacija, u stvari, nije shvaćena samo kao primanje utisaka; ona uključuje takođe intelektualne delatnosti; kontemplirajući sliku, mi ne samo što vidimo oblike i boje nego takođe *znamo* šta oni predstavljaju. U kontemplaciju ne spadaju samo utisci nego i *pamćenje*; to najizrazitije dokazuje primer slušanja muzike ili pesme — pamćenje povezuje u njima postupne delove dela. Učešće u kontemplaciji ima takođe očekivanje, koje zajedno s pamćenjem spaja kontemplirana dela. Računajući s tim, Aristotel je zahtevao da umetničko delo bude »*eusynopton*«, to znači da ne prekoračuje one razmere u kojima može umom i čulom da bude u celini uhvaćeno. Kontemplacija vidljivoga sveta (kao što su naglašavale njene pristalice) nije nepokretno gledanje, nego postepeno »uzimanje u posedovanje«. Proces kontemplacije u likovnim umetnostima protiče slično kao u muzici i književnosti; ona je povezivanje pojedinih delova dela i njihovo pamćenje. Ako su predmeti koje kontempliramo očima čak i nepomični, nisu nepomične oči onoga koji kontemplira. Kontemplacija slike ili statue jeste proces koji se obavlja u vre-

menu, postepeno, isto kao i odslušavanje soneta ili pročitavanje pesme.

G. *Dopune teorije kontemplacije*. Među teorijama XIX i XX veka bilo je takvih koje bi se ispravno mogle smatrati ne toliko posebnim teorijama koliko dopunama teorije kontemplacije.

1. *Teorija izolacije*. Ona govori da izolacija kontempliranog predmeta (*isolation of the object and detachment of the subject*) jeste ako ne suština, a ono prvi uslov estetskog doživljaja. Njen pristalica bio je nemačko-američki psiholog H. Minsterberg koji je pisao (*Principles of Art Education*, 1905, s. 20): »Treba činiti tako da samo jedno osećanje ispuni um, i da u njemu ne ostavi mesta ni za šta drugo. Ako je to postignuto, rezultat je jasan: to je za predmet potpuna izolacija, a za subjekt potpun počinak u predmetu [...]. To je najzad samo drugi naziv za radovanje zbog lepoga.

Istoričar umetnosti R. Haman (*Ästhetik*, 1911) učinio je izolaciju predmeta središtem svoje estetičke teorije. On je izolaciju shvatao kao odvajanje ne samo od praktičnog života i povezanosti svakodnevnne egzistencije nego i od sredine u kojoj se predmet nalazi. Estetski doživljaj usredsređuje se na jedan predmet, eliminišući druge. Takva sredstva kao što su okviri slika, podnožja statua, pozorišna scena nemaju nikakav drugi cilj sem izolacije kontempliranog predmeta; tome služe i tako različiti postupci kao što su (umetnosti često svojstvene) stilizacija i idealizacija; one takođe nastoje da umetničko delo izoluju tako da bi se omogućio estetski odnos prema njemu. Kao što su pokazali kritičari, na primer, H. S. Lengfeld (*The Aesthetic Attitude*, 1920), izolacija nije, doduše, dovoljan uslov za estetski doživljaj, no zato je jedan od njegovih uslova, i stoga teorija izolacije može biti smatrana dopunom teorije kontemplacije. Slično je i s drugim teorijama o kojima će sad biti govora.

2. *Teorija psihičke distance*. Kontemplacija zahteva usredsređivanje pažnje na jedan predmet, ili bar na jedan »nivo« (*one-level state of attention*, kako to nazivaju Anglosaksonci). Naročito svest ne može biti podeljena između misli o posmatranoj stvari i misli o samoj sebi, nego pre zahteva gubljenje osećanja sopstvene ličnosti. Drugim rečima, estetski doživljaj zahteva »psihičku distancu«, kako je to nazvao engleski psiholog E. Bulou (*Psychical Distance*, 1912). Morska bura je divan prizor, ali neće to biti za onoga ko misli o opasnosti što mu preti. Ako se neko, stojeći na obali mora, povlači pred talasom da ne ukvasi obuću, on time

odaje da je izgubio estetski stav. U pozorištu je tapšanje oznaka da je publika imala estetski doživljaj, ali da ga već nema, da je prošao.

3. *Teorija nekoristoljubivosti*. Ona tvrdi da je uslov estetskog doživljaja trenutno uklanjanje iz svesti pitanja za koja smo praktično zainteresovani, uklanjanje iz svesti utilitarnih, ličnih, hitno važnih problema. Taj problem je razradio i odlučno doprineo njegovom uspehu Kant. Ipak, on nipošto nije prvi otkrio vezu između estetskog doživljaja i nekoristoljubivog stava; o tome je mnogo ranije pisao Skot Eriugena.

Za Kanta je nekoristoljubivost bila jedna od nekoliko odlika koje određuju estetski doživljaj, a neki od njegovih sledbenika učinili su od nje odliku koja je dovoljna za odredbu tog doživljaja. Takvo prejako shvatanje ove teorije izazvalo je i protivljenja; poznat njegov kritičar bio je Ž. M. Gijo (*Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1884), a na poljskom terenu M. Vitvicki (*Psychologia*, III izd. 1962). Njihova je argumentacija delom ipak počivala na nesporazumu, naime, kad su se pozivali na to da estetski doživljaji daju i ličnu, praktičnu, životnu korist; naprotiv, teorija nekoristoljubivosti to ne poriče, posredi je samo što čovek ne može misliti o tim praktičnim koristima, jer tada njegov doživljaj prestaje da bude estetski doživljaj.

4. *Psihologija forme*, koja se proširila između dva svetska rata, imala je vodeću misao da je u percepcijama celina prvobitnija od delova; lice nekad prepoznajemo iz viđenja, iako ne pamtimo oblik usana ili pravac borâ. Pojedine impulse koji do njega stižu iz spoljnog sveta čovek odmah povezuje u celine, »forme«, »kompaktne sisteme«.

Teorija forme u početku nije vodila računa o estetskom doživljaju, ali je na kraju našla primenu i u toj oblasti; u oblasti slikarstva zahvaljujući R. Arnhemu (*Art and Visual Perception*, 1956) a u oblasti arhitekture zahvaljujući J. Žuravskom (*O budowie formy architektonicznej*, 1962). Oni su objasnili celoviti karakter estetskog doživljaja koji se otkriva u kontemplaciji slike ili posmatranju građevine. Opservacije poljskog naučnika pokazale su se slične veoma starim opserevacijama, naime Aristotelovim, i njegovoj tezi da uslov estetskog doživljaja jeste da stvar bude *uhvatljiva u celini* za um, čula ili pamćenje. Delo vizuelne umetnosti, slika ili građevina, deluje na gledaoca kad ima forme »jake« i time lako uhvatljive; a *mutatis mutandis* to se primenjuje i na druge umetnosti. Ovu teoriju, mnogo pre no što je formulisana, primenjivali su u svojim delima likovni umetnici, muzičari,

pesnici. Psihologija forme (*Gestaltpsychologie*) ne predstavlja samodovoljnu teoriju estetskih doživljaja, no zato objašnjava kada predmet izaziva takav doživljaj — i stoga čini važan *adendum* uz teoriju kontemplacije.

Vreme je da se sažeto izlože navedene datosti o novijim teorijama estetskih doživljaja. A pri sažetom izlaganju treba staviti naglasak na to koliko veliko razilaženje postoji između pojedinih teorija. Interpretacija estetskog doživljaja kao *aktivnog* doživljaja (kao u teoriji empatije) i njegova interpretacija kao doživljaja *primalačkog* (kao u teoriji kontemplacije) — dijametralno su suprotne. Nije tu kraj: u teorijama estetskih doživljaja postoje još i drugi polovi.

Tako jedne teorije interpretiraju estetski doživljaj kao intelektualni, a druge — kao čisto emocionalni. Prethodno su bile razmotrene prve. Njihove pristalice iz XIX veka nisu stavljale u sumnju udeo osećanja u estetskim doživljajima, ali osećanja nisu smatrale odlučujućom komponentom doživljajâ. Tek pred sâm kraj XIX veka pojavila se misao da su estetski doživljaji čista emocija, čist zanos. Ona, uostalom, nije bila novost; Gravinga je sa svojom naukom o »*delirio*« predstavljao veliki presedan.

H. *Teorija zanosa*. Čisto emocionalna estetička teorija, pojavljujući se posle razdoblja pozitivizma, bila je neočekivana. Bilo je iznenađenje kad je Edvard Abramovski godine 1898. na pitanje: »Šta je umetnost?« dao krajnje antiintelektualistički odgovor. Zaključivao je da se estetski doživljaj javlja »kad odbacimo intelektualni element, to jest zadržimo se na pragu misli«; tada, tek tada pojava »nam pokazuje svoje drugo, intuitivno lice«, i nastupa, kako je pisao, »rođenje lepoga u ljudskoj duši«. Dok deluje intelekt, nema intuicije lepoga, nema estetskog doživljaja.

Od početka XX veka sličnih izjava bilo je sve više, naročito ako je reč o poeziji. Posebno važna izjava poticala je od P. Valerija, francuskog pesnika i mislioca; a takođe je i Englez E. Selinkur, profesor poetike u Oksfordu (*On Poetry*, 1929), video u poeziji samo »prenošenje strasno osećanog iskustva«; pisao je da njena »vrednost leži u sposobnosti davanja osećanja života u njegovoj beskonačnoj raznorodnosti«.

Ipak, najradikalniji pobornik čisto emocionalno shvaćene »čiste poezije« postao je Francuz, autor slavne *Istorije religijskog osećanja*, A. Bremon. On je poeziju shvatao usko i nepopustljivo (*Poésie pure*, 1929; *Poésie et prière*, 1929); pisao je da u nju ne spadaju nikakve naše delatnosti koje se drže na površini života,

da u nju ne spada ni razum, ni osetljivost, ni sve ono što u pesmama nalazi gramatička ili filozofska analiza; takođe ni ono što od pesama zadržava prevod; u poeziju ne spada ni predmet pesme i njena sadržina, ni zvuk pojedinih rečenica, ni logička doslednost predstava, ni razvijanje pripovetke, ni detalji opisa, niti čak neposredno pobuđeno uzbuđenje. »Poučavanje, pripovedanje, odslikavanje, izazivanje drhtajâ ili suzâ — za sve to je apsolutno *dovoljna* proza, čiji su sve te stvari upravo prirodan predmet«.

Pa šta onda, po suđenju ovog mislioca, ostaje za poeziju? Ništa, samo zanos, »neodređeni zanos«. Ali taj zanos, ta opojnost je dovoljna da se uspostavi »kontakt s tajanstvenom stvarnošću« i da »prenese *dubinu naše duše*«. Znači, prividno ne mnogo, ako to treba da bude samo opojnost, ali istovremeno mnogo, pošto je uključena dubina duše. Svakako, u muziku spada takođe muzika stiha, no ipak ta muzika ima samo uslužno značenje, ona je »provodnik fluida«. I šta se postiže tom čistom poezijom i opojnošću što iz nje zrači? Dok reči proze podstiču na obične životne delatnosti, reči poezije upravo otklanjaju te delatnosti i daju smirenje. A preko smirenja vode nas, po Bremonovim rečima, »tamo gde nas čeka prisustvo drugačije no što je ljudsko«. Konačno, poezija teži k tome da postane — molitva.

Kriterijum poezije — u skladu s tim gledištem — nisu njene spoljašnje i formalne osobine, nego — stanje duše, naime, stanje osećajno, transcendentno, mistično. Šta govori u korist takvog razumevanja poezije? Bremon odgovara: Govori to što poeziju čitamo polako, relativno malo se uzbuđujući njenom sadržinom; što ne čitamo uvek celu pesmu, nekad je dovoljno nekoliko reči da pesma na nas deluje; što nekad podležemo njenim čarima, ne razumevajući tačno njenu sadržinu — kao što narod čita psalme; što je sadržina pesama koje se ubrajaju u veliku poeziju — ništavna; što pesme oduševljavaju i onda kad je njihov smisao nejasan; što njihova vrednost zavisi od nevažnih stvari, ponekad je dovoljno promeniti jedan izraz pa da se uništi utisak.

Takva je bila isključivo emocionalna, antiintelektualna koncepcija estetskih doživljaja u svom najradikalnijem vidu. Isplovala je kao koncepcija poezije, ali je *mutatis mutandis* mogla biti primenjivana na celokupnu umetnost i na sve estetske doživljaje. Ona ipak gubi svoju paradoksalnost, pošto se opojnost ne smatra jedinim, nego *jednim od vidova* estetskog doživljaja. Počinje to od Šopenhauera; za njega je opojnost bila prava reakcija na muziku, i samo na nju. Idući za njim, Niče je stvorio dualističku koncepciju estetskih doživljaja (*Geburt der Tragödie*, 1871); oni su delimično »apolonski«, a delimično »dionisovski«.

IV. Naslede

Pogledi na estetski doživljaj, napred izloženi, dosta se međusobno razlikuju; ali takođe se ne odnose uvek na ista pitanja.

A. Jedni su bili pokušaji stvaranja *definicije* estetskog doživljaja, drugi — *njegove teorije*. A nipošto nije bilo tako da su raniji estetičari utvrđivali definiciju po kojoj bi kasnije gradili teoriju. Većina tih dvaju problema uopšte se nije diferencirala.

Definicija estetskog doživljaja postoji u Aristotela i u Tome Akvinskog; pojavljuje se u njihovim delima zajedno s opisom tipičnog doživljaja. Platonovo delo, međutim, pre je bila teorija; posebno pogled na to kakvi uslovi moraju biti ispunjeni, kakva je moć uma morala biti čoveku data da bi mogao saznavati estetski doživljaj. Plotinovi ili Fičinovi izvodi imali su temu sličnu kao Platonovi. Takođe su se renesansni estetičari malo brinuli za definiciju, pretpostavljali su da je estetski doživljaj naprosto doživljaj lepoga i uzvišenog; trudili su se, međutim, da ispitaju po kojim sposobnostima uma ovaj doživljaj nastaje. Veliki izuzetak predstavljao je Kant: u njegovim delima nalazimo i definiciju i teoriju. Slično je u Šopenhauerovim delima. Estetičari XIX i ranog XX veka, hedonisti, iluzionisti ili empatični pre su težili objašnjavanju pojavâ nego njihovom određivanju.

B. Teorije estetskih doživljaja, koje su postupno nastajale, odnosile su se na više no jednu temu. Pitagorejska koncepcija »gledaoca« bila je teorija estetskog stava. Slično i Eriugenini izvodi o »mulla cupido«. Slično i Šopenhauerova kontemplacijska estetika. Platonova estetika, međutim, bila je pre svega teorija umnih moći potrebnih za estetski doživljaj. Isto tako teorije »estetskog čula« i ukusa, nastale u doba prosvetčenosti. Donekle, takođe, i Kantova teorija »moći sudenja«, koja je zahtevala saradnju svih duhovnih sposobnosti.

Nije manja ni mnogolikost tematike nama bližih estetičkih teorija. *Proces* estetskog doživljaja bio je tema teorije empatije. Bremonova teorija stavljala je naglasak na *predmet* doživljaja: na onu tajanstvenu stvarnost. Hamanova teorija davala je *uslov* doživljaja, naime, izolaciju od običnog života; slično i teorija psihičke distance. *Negativni uslov*, naime, eliminaciju intelektualnog elementa zahtevala je teorija Abramovskog. Teorija estetskog hedonizma ticala se *elemenata* doživljaja. *Sposobnosti* potrebne za doživljaj navodila je teorija imaginativnih predstavâ. Negde oko

1900. godine stekao je pobornike (između ostalih O. Kilpea u Nemačkoj, J. Segala u Poljskoj) pogled da osnovni pojam psihološke estetike jeste pojam estetskog stava, on odlučuje o tome hoće li se estetski doživljaj ostvariti. Međutim, u pogledu pitanja kakav to treba da bude stav, nije bilo saglasnosti: Kilpe i Segal bili su za kontemplativni stav, dok je teorija empatije zauzimala drugačije stanovište. Ipak, posle mnogo vekova vratili smo se pitagorejskom stavu »gledaoca«.

C. Teškoću formulisanja definicije i teorije estetskog doživljaja uvek je uzrokovala činjenica što je taj naziv obuhvatao vrlo *raznorodne* doživljaje. »Raznorodnost estetskih doživljaja« — pisao je S. Osovski (*U podstaw estetyki*, 1958, s. 261) — »nije, valjda, manja od raznorodnosti predmetâ tih doživljaja«.

Noviji estetičari smatrali su da postoji neko naročito osećanje koje upravo izdvaja estetski doživljaj. Trudili su se da ga nađu, da ga odrede; to bi omogućilo da se proseku granice estetike, no ipak je sumnjivo da li takvo osećanje uopšte postoji. Među samim psiholozima pojavilo se mišljenje da, u stvari, »nema jednog osećanja koje bi se moglo okvalifikovati kao estetsko« (*there is no unique emotion which we can label the aesthetic emotion*; vid. C. W. Valentine, *The Experimental Psychology of Beauty*, 1962, s. 9). O estetskom doživljaju odlučuje pre skladno povezivanje raznih osećanja i izvesni stav duha. Slično misle avangardni umetnici: Robert Moris kaže da je razlika između estetskog i običnog iskustva kvantitativna, a ne kvalitativna (M. Toker, 1970).

D. Najbitnije je to da pojam estetskog doživljaja nije precizan. Kad umetničko delo deluje svojom novošću i neobičnošću, da li deluje estetski? Dž. Adison (»The Spectator«, 1712) suprotstavio je neobičnost (*uncommon*) i lepo; ali ih je istovremeno spojio, kao varijante »prijatnosti mašte«. Otada je njihov odnos sporan, a neobičnost i novost znače u umetnosti sve više. Ne samo u opštenju s novom umetnošću nego i sa starom, ne manje u antikvarijatima nego na izložbama avangardistâ, jer »ono što je staro postalo je nepoznato i time je steklo snagu novoga« (A. Moles, *Esthétique expérimentale*, s. 21). Posetioci muzeja i putnici podležu na izgled estetskoj emociji, no to je ipak, pre specijalna turistička emocija. Pre se može reći, kako je paradoksalno zapazio Mol (s. 24), da skupljači razglednicâ doživljavaju osećanja koja su više »estetska«. Ali taj naziv se često upotrebljava široko i neprecizno, tako da ne jednom obuhvata sve što nije ni saznavanje ni delovanje.

E. Razilaženja su tu previše velika da ne bi izazvala pokušaje usaglašavanja. Ako je prošli vek bio razdoblje krajnjih teorija i teorija koje su se međusobno isključivale, naš vek radije traži pluralističke, alternativne teorije koje obećavaju koordinaciju suprotnosti.

Jedna od tih teorija potekla je od R. Ingardena (koju je on više puta izlagao, a naročito u knjizi *Przeżycie, dzieło, wartość*, 1966). Njena osnovna misao jeste da je estetski doživljaj složen, višefazan. Razvijajući se u vremenu, prolazi kroz niz *etapá* različitog karaktera; u jednoj — proverava teoriju aktivnog stava, a u drugoj — pasivnog, u jednoj — intelektualnog, u drugom — emocionalnog.

Početak doživljaja, po Ingardenu, jeste »uvodna emocija« koja ima karakter uzbuđenja. Druga etapa doživljaja nastupa kada pod uticajem tog uzbuđenja celokupnu našu svest obraćamo ka predmetu koji ga je izazvao; to uzrokuje zaustavljanje običnog proticanja svesti, njeno polje se sužava, i interesovanje se usredsređuje na opaženi kvalitet. Tada počinje treća etapa: »usredsređeno posmatranje« toga kvaliteta. Na toj trećoj etapi estetski doživljaj može da se završi, ali može i da traje; ako traje, onda subjekt već ima pred sobom objekt koji je sâm oformio, i opšti s njim, reagujući uzbuđenjem na ono što je sâm stvorio. U estetskom doživljaju, dakle, istupaju redom: čisto uzbuđenje subjekta, formiranje objekta od strane subjekta, i primalački doživljaj toga objekta. Na ranijim etapama doživljaj ima osećajni i dinamični karakter, koji u završnoj etapi gubi za račun kontemplacije.

F. Postoji i druga savremena pluralistička koncepcija estetskih doživljaja V. Tatarkjeviča (*Skupienie i marzenie*, 1934). Njena je teza da su estetski doživljaji *različiti po vrstama*. Njihov pojam obuhvata kako doživljaje koji imaju pasivni karakter tako i one koji imaju aktivni karakter, kako one sa izrazitim intelektualnim tako i one sa izrazito emocionalnim zajedničkim faktorom: obuhvata kako stanja kontemplacije i smirenja tako i stanja pojačane osećajnosti. I jedna i druga uklapaju se u običan pojam estetskog doživljaja; i oba imaju pravo na naziv estetskih doživljaja. Teorija da su estetski doživljaji opojnost jeste istinita, ali — samo za jedan deo doživljaja koje taj naziv obuhvata; slično je i s teorijom kontemplacije.

Teorije estetskih doživljaja, naročito ove dve poslednje, pluralističke, moguće je predstaviti i prostijim, svakodnevnijim i svakome razumljivijim izrazima. Kontemplacija nije konačno

ništa drugo do *usredsređenje* na predmet koji treba da izazove estetski doživljaj; a ono, pak, što emocionalističke teorije u tom doživljaju vide slično je onome što se u svakodnevnom jeziku zove *sanjarenjem, maštanjem*. Može se, dakle, reći da je po Ingardenuvoj teoriji estetski doživljaj *postupno* maštanje i usredsređivanje, a po drugoj teoriji može da bude skup usredsređivanja i maštanja, ali može da bude i *isključivo* maštanje ili, pak, *isključivo* usredsređivanje. Samo alternativama je moguće opisati pojam estetskog doživljaja, toliko je on opšti i nepotpuno određen.

ZAVRŠETAK

Varia sunt mundi membra. Varias sunt in membris mundi species. Varias sunt in speciebus individuum figurarum (...). Tanta igitur naturae conformaturus, in omnibus, diversitatem, in modo subsistendi, in magnitudine, in forma, in figura, in habitudine, in termino, in situ, et quot poteris discriminibus induere, in agendo, patiundo, elargiundo, capiundo, subtrahendo, addendo, aliisque modis ut diximus altertando.

G. Bruno, *Ars memoriae*

A. Na ovome se završava današnja knjiga; ona je istorija šest pojmova, ili čak i većeg njihovog broja, jer je uzgred nabačena takođe istorija pojmova ljupkosti, suptilnosti, uzvišenosti, klasičnosti, romantizma, i još nekoliko drugih. U naslovu je možda trebalo navesti zajednički karakter tih pojmova i podvući da je to istorija »estetičkih« pojmova. Ipak, izgledalo je ispravnije u istorijskom radu koji poseže u davna vremena izbegavati na naslovnoj strani taj termin, danas, doduše, svestrano upotrebljavan, ali koji se ipak kasno formirao, i bez koga je dugo proticala istorija evropskih razmatranja o lepom i umetnosti, stvaralaštvu ili formi.

Istorija šest osnovnih pojmova današnje estetike obiluje mnogim sporovima i promenama. Kada su izgledali ustaljeni pojmovi — menjali su se nazivi. Menjali su se sami pojmovi kad su se već ustaljivali nazivi. Istoričara privlači to bogatstvo ideja oko malog broja pojmova. Ali ono može da ozlovolji estetičara; kako da nastavlja tu tešku istoriju, kako pri tolikoj mnogostranosti pojmova i naziva da gradi novu, bolju teoriju?

Neko bi mogao pretpostavljati da su ranije vođeni sporovi najzad ipak učitali i da je u naše vreme posle dve i po hiljade godina razvoja evropske kulture nastupila stabilizacija pojmova i teorija. U stvari, ako je nastupila, onda je to sasvim mala stabilizacija, u neočekivanom obliku, i ništa ne obećava da će biti trajna. Koji su se od istorijskih pojmova estetike održali?

Podražavanje, koje je (pod nazivima *imitatio* i *mimesis*) dugo bilo u prvom planu, povuklo se u poslednji. *Stvaralaštvo*, ranije jedva zapažano, zauzelo je prvi plan. Visoku poziciju zauzela je *forma*, ostajući ipak mnogoznačan i sporan pojam. Međutim, *lepo* se upotrebljava s nepoverenjem i smatra se starinskim

pojmom. O *umetnosti* se čita, doduše, na svakom koraku, ali to su traganja šta bi ona *mogla* da bude, jer je prestala da bude ono što je bila tokom dve hiljade godina. I gde je tu stabilizacija? Pojam umetnosti danas je poljuljan ne manje od pojma lepoga. U XIX veku izgledalo je da se estetički pojmovi počinju stabilizovati i (govoreći na kantovski način) da počinju »stupati na nepogrešivi put nauke«. Međutim, u XX veku nastupa kriza.

Na tu krizu uticala su bar dva razloga. Jedan je — *obični* tok istorije: istrošenost pojmova, formiranje na njihovom mestu novih, i srastanje novih s reliktima starih. Drugi je — *neobični* istorijski trenutak u kome živimo; ljudi *hoće* promenu i smatraju da su dorasli da je izvedu. U svemu, a ne samo u pojmovima; u svim, a ne samo estetičkim. Ako u sistemu pojmova potres zauzima mesto lepoga, stvaralaštvo mesto umetnosti, ako se formira estetika bez lepoga i umetnosti — onda to nisu dalje faze ranijeg razvitka, a naročito ne onoga započetog u XIX veku, nego je to jamačnije kidanje njegova kontinuiteta. Mnogi današnji ljudi imaju osećaj da se nalaze u prelomnom momentu. I to im odgovara: samo bi hteli da budu tvorci prevrata. Prevrata je bivalo dosta u prošlosti, ali — oni nisu bili u ovakvom stepenu namerno, svesno pripremani. Bivali su baš nenamerni, više su se obavljali pod spoljnom prisilom, često bez svesti o tome da su u pitanju prevrati. Istoričar zna malo presedana za sadašnji trenutak, i teško mu je da po analogiji predkaže kakve će biti naredne etape; a pre svega nema iskustva u pogledu toga da li je prevrat svesni i smišljeni (»neka bude drugačije no što je bilo«) — prevrat dublji i sa dužom trajnošću.

B. Istorija pojmova upoređivana je sa grobljem — ali takvo poređenje nije sasvim tačno. Sličnija je, bar kad je reč o estetici, sa remontnim preduzećem: neki delovi se popravljaju, drugi se uklanjaju i zamenjuju novima. Groblju je sličnija istorija ideja. A tamo je široka aleja estetičkih teorija: koliko li je tamo sahranjenih teorija lepoga, umetnosti, forme, estetskog doživljaja.

Formiranje *pojmovi* počiva na tome što iz raznorodnosti pojavâ izdvajamo njihove klase; kada se klasa izdvoji pogrešno, kada takođe obuhvati neslične pojave ili zaobiđe slične, pojam možemo da popravljamo, proširujemo ili ga sužavamo, menjajući granice klase. Stoga je istorija pojmova uglavnom istorija *ispravki*, promena, popravki. To se tiče estetičkih pojmova ne manje i ne više od drugih.

Formiranje *teorijâ*, pak, počiva na tome što zajedničke crte

nalazimo u izdvojenoj klasi, i tim zajedničkim crtama je opisujemo i objašnjavamo. Taj postupak može da bude izvršen na razne načine, i kada se jedan način pokaže netačnim, isprobavamo druge. Stoga istorija teorija nije istorija korekturâ, koliko istorija stalno *novih pokušaja*.

Istorija estetike poznaje, doduše, dve neobično trajne teorije koje su preživele milenijume: naime, teoriju lepoga (kao forme), koju smo napred nazvali Velikom teorijom (velikom — baš zbog njene trajnosti), i teoriju umetnosti (kao podražavanja) koja je napred nazvana Starom teorijom, jer je svoju poziciju izgubila, no ipak tek posle dve hiljade godina. Sem tih dveju bio je u estetici ne mali broj teorija koje su se pojavljivale jedna za drugom ili jedna pored druge. Izvesno vreme su privlačile, imale oduševljenih pristalica, posle čega su dolazile druge i njih potiskivale. U svetlosti novih teorija stare su izgledale kao pogreške.

Pitagorejska teorija po kojoj lepo zavisi isključivo od proporcije i broja, koja je toliko dugo privlačila filozofe i umetnike, bila je samo delimična istina; kao opšta teorija lepoga ona omašuje, izgleda kao greška; sem ako se običan pojam lepoga ne suzi, ili ako se ne proširi običan pojam proporcije.

Platonska teorija da postoji ideja lepoga koju znamo, kojom se služimo, preko koje jedino možemo lepo da prepoznamo — jeste greška. I to takva koja je čak dosta brzo prepoznata, iako vekovima nije prestala da privlači entuzijaste.

Druga platonska ideja: da je umetnost moralno štetna — takođe je greška.

Aristotelova ideja *katharsis*, koja u umetnosti vidi sredstvo za očišćenje; teorija mnogoznačna, koja dopušta mnoge interpretacije, delimično je ispravna, ali je kao opšta teorija umetnosti — greška. Aristotelov pokušaj stvaranja opšte teorije tragedije — greška.

Neoplatonska teorija »*claritas*«, koja suštinu lepog vidi u svetlosti i sjaju, previše je neodređena i premalo operativna da bi mogla biti teorija. Slično je i sa sholastičkom identifikacijom »*claritas*« sa »*formom*«, ili teorija da je stvar lepa kada se kroz njen materijalni izgled probija njena suština. Ova teorija, koju su stvorili albertovci u XIII veku, imala je ne bez razloga samo kratak život.

Renesansna »*concinnitas*« — jeste lepa teorija, ali koja je imala veću primenu samo u klasičnoj umetnosti; nije mogla da opstane kao teorija u odnosu na lepo gotike ili baroka.

Teorija poezije koju su razvili aristotelovci XVI veka, i to još je tako detaljno razradili, ipak je takođe u opštoj koncepciji kao i u mnogim detaljnim opservacijama i propisima — greška.

Teorija literature i umetnosti francuskih akademikâ XVII veka — jarka greška.

Agudeza maniristâ, teorija po kojoj jedino pravo lepo jeste u suptilnosti i rafinovanosti, odgovara samo ograničenom obimu delâ; kao opšta teorija literature i umetnosti jeste greška.

Sistem lepih umetnosti koji je osmislio Š. Bate, prvi sistem u istoriji koji su u principu prihvatili i teoretičari XVIII veka, ali je bio korigovan, menjan i na kraju ocenjen kao — greška.

Prva koncepcija estetike kao nauke, potiče od A. Baumgartena, koji je tvrdio da je estetika nauka o čulnom saznanju (*cognitio sensitiva*), još u osamnaestom veku je doživela kritiku i ocenjena kao greška.

Selingova i Hegelova estetika, velike teorije, pune divnih ideja, ali kao celina — jesu velika greška. Nije drugačije ni sa Libeltovim »lepim umništvom«: premalo je u njemu činjenica i previše konstrukcija.

Bezbrojne teorije literature i umetnosti iz XIX i XX veka, teorije koje su stvarali pisci i umetnici, razni realizmi, ekspresionizmi i formalizmi; odgovarale su nekim pravcima, nekom istorijskom trenutku, nekoj grupi umetnikâ — ali kao opšte teorije umetnosti su omašivale, te su ih odbacivale druge struje, trenuci, grupe.

Isto tako, filozofske ideje lepog, umetnosti, estetskih doživljaja, ideje koje su izmišljali i razvijali noviji estetičari — svi ti hedonizmi, iluzionizmi, teorije empatije — važne su bile kao delimične opservacije, no ipak su naišli na kritiku i kao opšte estetičke teorije ocenjene su kao greške.

Najzad — ispada da ima maltene onoliko grešaka koliko i teorija. I to ne samo u ranim teorijama, od kojih je nekad počinjala bezimena estetička refleksija, nego i u poslednjim, zrelijim teorijama naučne estetike.

A drugo je — što su u mnogim tim teorijama postojali *particulae veri*. I možda ih je bilo čak u svima, u jednim je bilo istine manje, u drugima više, ali valjda je u svakoj od tih teorija koje su tokom vekova bivale proglašavane i cenjene — postojala nekakva delimična istina. Greške su pretežno počivale na tome što su opšta tvrđenja iznošena tamo gde bi ispravna bila pojedinačna, što je rađeno *totum pro parte*. I nema razloga da te delimično pogrešne teorije osuđujemo; istorijski su one bile potrebne.

U oblasti tako složenoj i teškoj kao što je teorija umetnosti, lepog, estetskog doživljaja i stvaralaštva, nije, valjda, bilo metoda boljeg od metoda pokušaja i grešaka (ako je za ovaj slučaj slobodno primeniti taj naziv); nije bilo boljeg načina od proglašavanja krajnjih teorija koje su izazivale protivljenje, dijalektički izazivajući prebacivanje duhova na suprotnu krajnost, da bi se na kraju približili srednjoj istini ili pre mnogim pojedinačnim istinama koje su se uzajamno ograničavale i dopunjavale. Da bi se pronašla ispravna teorija i da bi se steklo uverenje o njenoj ispravnosti, možda je u složenom svetu lepoga, umetnosti, stvaralaštva najbolji put bio počinjanje od neispravnih opštih teorija, i kad bi se naišlo na teškoće, protivargumente, odstupanja, da se sagledaju greške i dođe do teorija pojedinačnih, ograničenih, ali ispravnih. Takav je bio, i još nipošto nije završen, put evropske estetike. Možda je on jedini dopuštao i dopušta da se sređuju i pravilno uopštavaju misli o lepom i umetnosti, stvaralaštvu i formi.

C. Dobro je na kraju knjige vratiti se na misao od koje je knjiga počela. Ta je misao bila da je svet mnogostran i isprepleten, svet ljudskih dela isto kao i priroda. On u sebi sadrži predmete međusobno slične, ali ispremeštane sa nesličnima; nije kao magazin u kome su stvari ponameštane sređeno, po vrstama. A ljudski um oseća potrebu za redom, preglednošću. Da bi ih postigao, on svet *sređuje*, te tako u sopstvenim proizvodima, kao i u prirodi izdvaja *klase* predmeta koji su međusobno slični.

I operiše tim klasama kao da su monolitne, dok one obuhvataju predmete samo u izvesnim pogledima slične, ali inače različite; formira klase statua ili stolova, iako su statue raznih vrsta i stolovi raznih oblika. A za sporazumevanje ne samo s drugim ljudima nego i sa samim sobom čoveku su potrebne klase i pojmovi ne samo takvi kao što su statue i stolovi nego i klase i pojmovi mnogo širi: takvi kao što su priroda i istina, takvi kao lepo i umetnost, stvaralaštvo i estetski doživljaj. Te najopštije klase i pojmovi imaju ogroman obim, i samim tim teško uhvatljivu sadržinu. Pa ipak, mi ih formiramo i njihovu sadržinu pokušavamo da uhvatimo, a potom uvidamo da smo to učinili nedovoljno, i pokušavamo iznova.

Nije lakše, ako nije i teže, za te ogromne klase formirati *teorije*. One su potrebne ne radi onoga radi čega su potrebne klase, pojmovi i njihove definicije; jer one nisu priprema mišljenja, nisu stvaranje okvira i shema za mišljenje, nisu njegove po-

stavke, polazišta, počeci. Naprotiv — one su kraj, ako ne konačno, a ono bar privremeno zaokruživanje naših misli, našeg znanja.

Stvaramo teorije, jer su potrebne. Ali to je teško u slučaju velikih klasa koje obuhvataju neizmernost raznih, samo delimično međusobno sličnih predmeta. Stvaramo teorije, ali pre ili kasnije one se pokazuju nedovoljnim, jer su se pojavili predmeti kakvih pre toga nije bilo ili kakve nismo zapažali. Tada stvaramo nove teorije koje nam izgledaju bolje, bolje spajaju u celinu ili bolje opisuju poznate nam predmete. Dok se opet ne pojave nova iskustva koja nas teraju da naše teorije dopunimo ili izmenimo: tada ćemo se truditi da stvorimo opet novu teoriju. Tako od teorije do teorije protiče istorija znanja o lepom i umetnosti, formi i stvaralaštvu. Ne događa se drugačije ni u nauci o prirodi, čoveku i društvu.

U ogromnim klasama, kao što je lepo ili umetnost, teško je ispitati sve predmete što u njih spadaju — zato teorije često bivaju istinite samo u odnosu na pojedine delove klase. Ipak, za onaj deo po kome su bile modelovane, teorije su istinite. Njihova istinitost može biti spasena kad im se suzi obim, ili kada se opštijem pojmu dâ alternativna definicija. Istoričar zna da su se opšte teorije umetnosti ili lepoga, koje bi omanule, pokazale ipak kao tačne teorije za uži obim, za neke oblasti umetnosti, za neke vidove lepog. U opštem i apsolutnom formulisanju one su bile pogrešne, ali ipak objašnjavaju neke vidove lepog i umetnosti, i u tom smislu su korisne.

D. I pored promenljivosti estetičkih pojmova i teorija, postoje ipak u njihovoj istoriji neki *stalni motivi* uvek živi ili koji se povremeno vraćaju. Neki su tokom vekova istupali u neizmenjenom vidu, drugi su, pak, često podlegali delimičnim promenama i razvitku. Istoričar većinom može da ustali momente u kojima su ti motivi ušli u estetičke refleksije. Glavne od njih i one koji su naročito trajni vredno je nabrojati, i iz zahvalnosti prema onima koji su ih inicirali ili ih najbolje izrazili, nazvati ih po njihovim imenima. Jedni od tih motiva su zajednički za teoriju umetnosti i teoriju lepog, drugi su svojstveni samo teoriji umetnosti; ovde će biti grupisani zajedno.

Istorija evropske estetičke misli počinje rano, od *pitagorejskog motiva*: tako po njegovim inicijatorima nazivamo pogled da o lepome odlučuje mera, broj, harmonija ili, kako je to početno nazivano, *symmetria*, srazmernost. Od početka ga je pratio *orfički motiv*, ili uverenost da umetnost utiče na onoga koji u

njoj učestvuje, naime, da ga duhovno očišćuje. Taj motiv je od početka stekao priznanje samo u nekim grupama grčkih filozofa, kasnije se vraćao samo u nekim istorijskim momentima; pitagorejski motiv, međutim, tokom više od dve hiljade godina ostao je trajna svojina evropske misli.

Nešto kasnije, u klasičnom dobu Grčke rodili su se jedan za drugim dalji motivi estetike, koji su živeli vekovima. Nisu svi bili međusobno složni: *motiv sofistâ* ili relativnosti i subjektivnosti lepog, suprotstavljao se *Platonovom motivu*, ili većitoj ideji lepoga. Ipak, oni su bili trajni, iako su pobornike nalazili u raznim krugovima.

Iz te klasične epohe potiče *Heraklitov motiv*, ili motiv harmonije suprotnosti. Takođe i *Sokratov motiv*, ili motiv idealizacije stvarnosti u umetnosti. Pa *Aristotelov motiv*, ili motiv podražavanja stvarnosti od strane umetnosti. *Motiv stoikâ* bio je objašnjavanje lepoga stvari putem njihovog odgovaranja cilju.

U toj episi, punoj duhovne inicijative, nastali su i motivi s negativnim karakterom: *kirenaičarski motiv*, ili motiv bezvrednosti lepog i umetnosti; *motiv sofistâ*, ili motiv subjektivnosti lepoga i relativnosti umetnosti; *Gorgijin motiv*, ili motiv iluzionizma, uverenost da je iluzija izvor delovanja lepoga i umetnosti; *epikurejski motiv*, ili podređivanje lepog i umetnosti životnim potrebama; *skeptički motiv*, ili teza o nemogućnosti formiranja opšte teorije lepog i umetnosti. Negativni motivi u estetici bili su ranog porekla, a pokazali su se ne manje trajnim od pozitivnih.

Neki estetički motivi koji su trajali vekovima nastali su u doba helenizma. Tu je *Posejdonijev motiv* ili razlikovanje forme i sadržine u umetnosti. Takođe *Kalistratov motiv* ili motiv nadahnuća kao osnova umetnosti. *Filostratov motiv* ili motiv mašte kao drugog osnova umetnosti. *Vitruvijev motiv* ili motiv euritmije, to znači uverenost o poluobjektivnoj, polusubjektivnoj prirodi umetnosti. *Dionov motiv*, ili motiv dualizma poezije i likovnih umetnosti (bio je to motiv koji je u Grčkoj postojao oduvek, ali ga je Dion razvio i obrazložio). *Ciceronov motiv*, ili pluralističko tretiranje umetnosti, njeno ocenjivanje kao pojave s mnogim vidovima i mogućnostima. *Motiv retorâ*, ili diferenciranje vrsta i nivoâ umetnosti. A na kraju antičkog sveta javio se *Plotinov motiv*, ili ubeđenje da je lepo prost kvalitet, a ne sistem i proporcija delova.

Hrišćansko vreme donelo je *motiv Vasilija Velikog*, ili shvaćanje lepoga kao odnosa između subjekta i objekta. Takođe

motiv Pseudo-Dionisijev, ili određivanje lepoga kao svetlosti. I *Augustinov motiv*, ili poimanje lepoga kao sklada. U srednjem veku ima svoj početak *Eriugenin motiv*, ili motiv nekoristoljubivog stava kao neophodnog za osećanje lepoga. Takođe i *motiv Bernara iz Klervoâ*, ili teza o superiornosti unutrašnjeg lepoga. *Motiv Huga od sv. Viktora*, ili motiv hijerarhijske strukture lepoga i umetnosti. *Motiv Alberta Velikog*, ili izvođenje lepoga stvari iz njihove pojmovne forme. *Motiv Tome Akvinskog* bio je suprotstavljavanje estetskog doživljaja običnom opažanju i biološki uslovljenim delatnostima. Najzad, *Danteov motiv*, ili motiv »dvaju vrhova Parnasa« — bilo je suprotstavljavanje umetnosti zasnovane na razumu i umetnosti nadahnuća.

Renesansa je počela od *Petrarkina motiva* ili shvaćanja umetnosti kao »divne fikcije«. *Motiv humanistâ* izvodio je umetnost iz *furor poeticus*. *Motiv Nikole iz Kuze* bio je naglašavanje aktivnog umetnikovog učešća u proizvodnji svakog umetničkog dela. Sličan je bio *Albertijev motiv*, u kome je u prvi plan istican *disegno*, projekt, umetnikove intencije. *Rafaelov motiv* bio je zavisnost umetničkog dela od ideje u *umetnikovom umu*. *Leonardov motiv* — potpuno podređivanje umetnosti prirodi. *Mikelandelov motiv* — intelektualni faktor u stvaranju umetničkih delâ (*si dipinge col cervello*). *Vazarijev motiv* — razlikovanje raznih »manira« u umetnosti. *Motiv Baltazara Kastiljonea* — nemarna ljupkost (*sprezzatura*) kao jedan od izvora lepoga. *Direrov motiv* bio je: prepoznavamo lepo, ali njegovu suštinu ne znamo (*was aber die Schönheit sei, weiss ich nicht*). *Patricijev motiv* — jeste motiv čudesnoga (*maraviglia*) u umetnosti. *Cukarov motiv* jeste *disegno interno* kao osnova umetnosti. *Motiv Sarbjevskoga* bio je da je umetnik tvorac sličan Bogu (*instar Dei*). U potpuno drugom stilu bio je *Kardanov motiv* ili motiv suptilnosti kao umetničke kategorije. Još dalji je bio *Malerbov motiv*, ili motiv potpune beskorisnosti umetnosti.

Na prelomu između renesanse i baroka počinju obnavljanja (donekle i pojačavanja) starih motiva. *Malerbov motiv* bio je čak povratak na motiv kiničara. *Motiv Djordana Bruna* bio je radikalizacija estetičkog pluralizma. *Dekartov motiv* u estetici bio je obnova subjektivizma. *Motiv Baltasara Grasijana* bio je krajnja propaganda suptilnosti. *Gravinin motiv* bio je u suštini povratak na orfički motiv. Kasnije je *Hjumov motiv* bio obnova teze sofistâ o promenljivosti lepoga, a *Lesingov motiv* — obnova, produb-

ljenje i popularizacija Dionovog motiva o zasebnosti poezije i likovnih umetnosti.

Iz vremena baroka valja spomenuti: *Pusenov motiv* ili motiv verovatnoće kao najviše vrline reproduktivne umetnosti; *motiv Boalou* ili primena pravila kao najopštijeg uslova dobre umetnosti; *Tezaurov motiv* ili motiv viđenja suštine umetnosti u metafori.

Iz XVIII veka je *Vikov motiv* ili motiv svojevrsne poetske istine. Takođe i *Diboov motiv*, ili obrazloženje umetnosti kao sredstva za zaposlenje čulâ i ubijanje dosade. Naziv *Adisonov motiv* ispravno je dati razlikovanju estetičkih kategorija, a *Berkovim motivom* treba nazvati poređenje lepoga i uzvišenosti (iako je prethodnika imao ne samo u Pseudo-Longinu nego i u Boalou). *Kantovim* imenom moglo bi se nazvati mnogo motiva, no ako se ipak stavlja naglasak na ono što je najvažnije, onda *Kantovim motivom* treba da bude nazvano ubeđenje da su estetski sudovi uvek individualni.

Shvatanje estetskog života kao kontemplacije ispravno je nazvati *Sopenhauerovim motivom*, a *Hegelovim motivom* — dijalektiku lepoga. *Motiv Černiševskoga* je raspoznavanje svojevrsnoga lepog realnosti. Najvažniji *Marksov motiv* jeste — društvena uslovljenost umetnosti.

U novije vreme svojevrsni *Kročeov motiv* jeste tretiranje estetike kao lingvistike. *Riglov motiv* je uvođenje u istoriografiju pojma »volje za umetnošću«. *Lipsov motiv* je teorija empatije. Za naše vreme tipični motiv estetskog doživljaja kao potresa mogao bi nositi naziv *Valerijevog motiva*, a motiv kidanja granica između umetnosti — *Apolinerovog motiva*. Motiv eliminacije ornamentalne umetnosti jeste *Losov motiv*, a motiv funkcionalne forme, naročito pak one koja je primenjena na društvenu egzistenciju — jeste *Le Korbizjeov motiv*.

Najmanje tri motiva možemo opravdano vezati za poljska imena: sem motiva Sarbjevskog ili motiva stvaralaštva, postoje još dva motiva novijeg datuma: čista forma kao jedini smisao umetnosti jeste *Vitkjevičev motiv*, a oslanjanje estetike na pojam kompaktnog sistema elemenata je *motiv Žuravskoga*.

Ako neko kaže da nabranje motiva estetike, i tim pre njihovo vezivanje za imena pojedinih ljudi jeste jalova igra, *paignon* (kako je to nazvao Platon), neka uzme u obzir izvesnu mnemotehničku vrednost toga postupka, kao i to da iako većina estetičkih pojmova i teorija jeste skupni posao, ipak ih je pretežno neko

formirao ranije ili savršenije od drugih. Registar estetičkih motiva načinjen je zato da bi podsetio na njihovo mnoštvo i njihovo sukcesivno nastajanje. Možda će on omogućiti da se preduzmu bolji, potpuniji, sistematičniji pokušaji sastavljanja pregledâ estetičkih pojmova, ideja, teorija.

DODATAK

O SAVRŠENSTVU

I. Izraz i pojam

1

U obliku izraza u starom poljskom jeziku još je bilo kolebanja. Skarga je upotrebljavao izraz »*doskonalstwo*« (Kazania, 163: »Isus je izraz savršenstva« (*doskonalstwa*)). Ipak odavno je ušao u upotrebu današnji izraz »*doskonalość*« (savršenstvo).

To je jedan od onih dosta čestih izraza koje razume svako ko govori poljski, ali o čijem prâvom smislu malo ko misli. Taj pravi smisao odmah ispoljava poreklo izraza. »Savršenstvo« je, naime, prevod latinskog izraza *perfectio*, a »savršen« — latinskoga *perfectus*. A ti izrazi izvode se iz *perficio*, što označava: dovršavati, dovoditi do kraja. *Perfectio* — savršenstvo, znači, dakle, doslovno — dovršavanje, okončanje, završavanje; a *perfectus* — savršen znači isto što i obavljen, završen, okončan (tako se i u gramatičkoj terminologiji *perfectum* prevodi kao »svršeno vreme«).

Dictionarium Ambrozija Kalepinija (bazelsko izdanje iz 1626. godine) kao sinonime izraza *perfectum* daje: latinsko *ad exitum perductum, absolutum*, englesko *performed*, nemačko *zum Ende gebracht*, poljsko *doskonalie* (!), a za *perfectio* nemačko *Vollendung* i poljsko *dokonomie*.

Drugi stari rečnici kao sinonime »savršenstva« daju takođe *integritas*, a »savršenoga« — *finitus, consummatus*. Novi *Lexicon totius latinitas* (VII, 1945) daje da *perfectus* »*translate est absolutus, completus, perpolitus, suis omnibus partibus expletus*.« Izraz *integer*, posebno blizak savršenstvu, znači isto što i ceo, pun, bez nedostataka. Blizak mu je i izraz *plenus* — pun.

Mnogi moderni jezici preuzeli su svoje termine neposredno iz latinskog; francusko *parfait* i *perfection*, talijansko *perfetto* i *perfezione*, englesko *perfect* i *perfection*. Ruski pridev *soveršennyj* takođe ne znači ništa drugo do dovršen. Slično je hrvatsko do-

vershiti, češko *skonalost*, slovačko *dokonaly*, *dokonalost*. Sve te izraze beleži Linde (I, 501). Poljsko »*doskonaty*« takođe potiče od »*dokonaty*«, i samo je ulazak slova *s* u sredinu izraza zaklonio njegovo poreklo.

Ako ne baš sinonim reči »*doskonaly*«, a ono izraz blizak njemu po značenju jeste »*wyborny*« (otmen) i njegov latinski ekvivalent *excellens*. Gžegož Knapski (Knapius) u svom učenom delu *Thesaurus polono-latinus-graecus* (izdatom u Krakovu 1643) kao latinske sinonime izraza *perfectus* daje: *exquisitus*, *excellens*, *eximius*, *lectissimus*. Veoma često u starim tekstovima idu spregnuti: *perfectus et excellens*. A njihovi poljski ekvivalenti u svakodnevnom govoru često su naprosto zamenjeni pridevom »*doskonaty*«, savršen: ipak ćemo se uveriti da imaju drugačije značenje.

Treba dodati: genealogija »savršenstva« vodi ne samo do latinskog nego i dalje, u grčki. Latinsko *perfectus* bilo je ekvivalent grčkoga *teleos*, termina koji je za antičke ljude bio od velikog značaja. Grčki termin je najčešće imao konkretne designate: savršen lekar ili flautist, savršena komedija ili savršeno društveno uređenje. Stoga i grčko *teleiotes* nije još bilo tako obraslo apstraktnim i superlativnim asocijacijama kao *perfectio* i današnje »savršenstvo«. Da bi izbegli te asocijacije, Anglosaksonci (Ros, Houp) taj grčki izraz prevode kao *completeness*, a poljski prevodilac *Nikomahove etike* (D. Gromska) ne prevodi ga kao savršenstvo, nego kao »potpuno« (*zupetność*).

U Grčkoj je taj naziv bio najviša pohvala: »što je savršeno (potpuno), to je u svakom pogledu dobro« (*toge teleion... kai to pantapasin agathon*) — pisao je Platon (*Phileb.* 61 A). A Aristotel je govorio (268 a 21) da su »sve« (*pan*) i »savršeno« — izrazi istog značenja. Platon je takođe *teleos* povezivao sa *hikanos*, to jest sa dovoljnim, kadrim (*Phil.* 22B). Na drugom mestu, opet, »savršen« je istupao zajedno sa *holos*, ceo, celovit.

2

Termin »savršen« ima u naše vreme mnogostranu primenu:

a. Govorimo o savršenstvu realnih stvari, ali i apstraktnih konstrukcija, kao što su savršen trougao ili savršena tečnost. Matematičari govore o savršenim brojevima.

b. Govorimo o savršenstvu prirode, ali takođe, i čak mnogo češće, o savršenstvu ljudskih proizvoda koje smo navikli da nazivamo savršenima kada su potpuno podudarni sa svrhom radi koje su proizvedeni: savršena mašina, savršeno oružje.

c. Govorimo o savršenstvu celog predmeta (savršen čovek, savršen časovnik, a u filozofiji — savršeno biće), ali takođe o savršenstvu pojedinih osobina, kao što je savršena tačnost ili sposobnost opažanja koja karakteriše neke ljude. Tako se razume savršenost strelca koji uvek pogađa i savršenost korektorke koja ne previdi nijednu grešku.

d. Navikli smo da o savršenstvu govorimo s priznanjem (savršen karakter, savršen pogled, savršena mašina), ali nekada, takođe, i za označavanje negativne osobine, ako istupa s posebnom izražajnošću. U tom smislu još je Aristotel pisao o savršenom lopovu, a u srednjem veku Duns Skot o savršenom klevetniku (*perfectus calumniator*), i savršenom lupežu (*latro*); u novije vreme Larošfuko je govorio o savršenim podlacima: »*Il y a des scelerats parfaits*«. A i današnji jezici upotrebljavaju takve sprege, naročito francuski: *un parfait idiot*, *un parfait malappris*. To znači da savršenstvo uvek označava granicu, vrh: pretežno na više, ali nekada, izuzetno, naniže.

U svakodnevnom govoru naziv savršenih daje se naročito u sledećim kategorijama predmeta: predmetima koje izrađuje tehnika radi zadovoljenja ljudskih potreba, kao što su tkalačke mašine, oružje ili vozila. Ali daje se i predmetima iz prirode, koje čovek neguje, takođe radi zadovoljavanja svojih potreba, kao što su konji i krave ili livade i žita, vodeći računa o savršenim primercima konja i krave, pšenice i repe. To znači da se u svakodnevnom govoru ovaj izraz najčešće upotrebljava tamo gde je predmet moguće uporediti sa svrhom radi koje je proizveden.

Izrazi »savršen« i »savršenstvo« takođe se obilato primenjuju kao naučni termini, i to u raznim disciplinama: u matematici i prirodnim naukama, kao što su fizika, hemija, kristalografija. Takođe se upotrebljavaju u humanistici, iako u današnjoj manje. Takođe bivaju, a još više su bivali, upotrebljavani u filozofiji: u ontologiji i teologiji ne manje no u etici i esteticima. U nekim periodima ovi su izrazi bili u pomenutim naukama glavni termini, dok su se u drugima gotovo gubili. Početno pitanje bilo je da li je ta i ta stvar savršena. Ipak, u izvesnom momentu izronilo je i pitanje da li je svet u celini savršen. To su već bila »metafizička« pitanja koja upotrebljavaju isti pojam, ali daleka od onih što ih postavljamo u životnoj praksi.

Toliko o etimologiji, sinonimima i običnoj primeni izraza savršenstvo.

»Savršenstvo« je izraz čije značenje je odavno relativno utvrđeno. Najstarija definicija, dosta čvrsta i koja odvaja nijanse pojma, poznata je još od Aristotela. Dao ju je u *Metafizici*, u knjizi *Delta*, koja ima karakter rečnika: V, 16, 1021 b 12 n. Izdvojio je tamo tri značenja izraza ili, tačnije, tri nijanse jednog značenja, ali u svakom slučaju tri razna pojma savršenstva.

A. Savršeno je ono što je potpuno, što sadrži sve potrebne delove (*»hou me estin exo ti labein mede en morion«*). Po toj definiciji neće biti savršen, na primer, časovnik bez opruge ili sa izvađenim klatnom.

B. Savršeno je ono što je tako dobro da u svojoj vrsti ne može biti bolje (*to kat'areten kai to eu me echon hyperbolon pros to genos*).

C. Savršeno je ono što je doseglo svoj cilj (*hois hyparchei to telos, spoudaion on*).

Prvi od tih pojmova savršenstva pre se smeštao u drugom, stoga prva dva nisu izazivala razmimoilaženje u svom razumevanju. Razlika je pre bila između njih i trećeg, razlika koja je stvarala dvojstvenost pojma. Izrazio ju je Toma Akvinski, odeljujući dvojako savršenstvo: kad je stvar savršena sama po sebi, ili, kako se izrazio, savršena u svojoj *supstanci*, i kad savršeno služi svojoj svrsi (*Summa Theol. I q. 73 a*).

Tokom vekova više puta su ponavljani pokušaji da se savršenstvo odredi; jedni su bili slični Aristotelovim, a drugi manje ili više različiti. Evo onih koji posebno zaslužuju da budu upamćeni:

1. Savršenstvo je (saglasno s etimologijom i najranijim smislom izraza) ono što je dovršeno, *dovedeno do kraja*, i stoga *potpuno*, čemu se ništa više ne može dodati i istovremeno od čega ništa ne treba oduzeti. To je pravi smisao savršenstva o kome treba pamtiti kada o njemu govorimo: savršen = završen = doveden do kraja = potpuno okončan. U latinskoj verziji ova definicija glasi: *Perfectum est cui nihil deest*. Početak takvog razumevanja nalazimo kod Aristotela, naime u prvoj njegovoj definiciji, a još izrazitije u *Fizici*, III, 6. Ta formula savršenstva dugo je bila naročito rasprostranjena i naročito su je često ponavljali sholastičari (osobito Toma Akvinski) i renesansni humanisti (među kojima D. Barbaro).

2. Savršeno je ono što *ispunjava sve sebi svojstvene funkcije*. Tu odredbu daje Galen: *»ho medemia ton oikeion energeion apoiepetai«* (*Peri marasmou*, 375). Slična je trećoj Aristotelovoj

definiciji. Posle je Toma njenu varijantu formulisao ovako: Savršeno je ono što poseduje sve za šta je po svojoj prirodi sposobno (*natura est capax*, u: *De potentia* 5, 12).

3. Savršeno je ono što je *doseglo svoj cilj*. Bila je to misao saglasna s trećom Aristotelovom definicijom, a odgovarala je i mnogim poznijim misliocima. Toma piše: *»Unumquodque dicitur perfectum in quantum attingit proprium finem qui est ultima perfectio rei«* (*STh. II-a II-ae qu. 184 a. 1*).

4. Savršeno je ono što je *prosto, monolitno, nesloženo*. *Simplex est: et hoc est consummatio, atque perfectio*, kako je pisao sv. Ambrozije, (*De Isaac et anima*, VII, PL 14, 524).

5. Savršeno je ono što je *skladno*, izgrađeno po jednom principu. To je shvatanje tipično za renesansu. Po njemu je očito da su renesansni umetnici savršenim smatrali okrugli oblik i, kako god su mogli, primenjivali ga u svojoj arhitekturi.

6. Savršena je *saglasnost u raznorodnosti, consensus in varietate*. Ova odredba potiče od H. Volfa (*Ontologia*, § 503, 1729) i ustalila se u njegovoj školi. U tome duhu je Volfov učenik A. Baumgarten savršenstvo određivao kao »sazvučje« (*Zusammenstimmung*).

Takve su glavne odredbe: druge su njihove varijante, ili manje tačne, ili manje istorijski važne. Kad su se u XVII veku pojavili filozofski rečnici, bili su verni tradicionalnim odredbama. R. Goklenijus je savršenstvo određivao kao vrh onoga što stvar može da bude (*»constitutio entis in summo integritatis et bonitatis sibi convenientis gradu«*, *Lex. Phil.*, s. 814), a J. Mikreljus je za njegovo određivanje primenjivao dvostruku negaciju: neposjedovanje nedostataka: *carantia defectus*. Tu misao je izražavao još i ovako: *»perfectum est cui ad essentiam nihil deest«* (*Lexicon philosophicum*, s. 812 n., 1653).

Između ovih šest trebalo bi izdvojiti definicije i teorije. Definicije su one koje daju značenje reči »savršen«, a teorije one koje pokazuju bitne vrednosti predmeta što su određeni kao savršeni. Elem, od navedenih šest samo su tri prve — definicije. Poslednje tri jesu teorije, i to tačne, važne teorije koje imaju široko priznanje. — Iz toga se vidi da su definicije bile gotove već u Aristotela, dok su teorije nastajale i kasnije.

Od triju klasičnih Aristotelovih definicija dve prve se malo razlikuju između sebe; one su pre razne formule jedne definicije; zajedno se suprotstavljaju trećoj. Razlika je, međutim, važna. Sholastičari, a osobito Toma, izrazito su podvlačili dvojaku savršenost, *prima* i *secunda*. *Perfectio prima* pojavljuje se onda

kada je stvar sama po sebi savršena (*»secundum quod res in sua substantia est perfecta«*); *secunda* se, pak, javlja onda kad je stvar saglasna sa svojom svrhom (*STh*, I 6, 3; I 73, 1), ili kad je savršena u službi neke druge stvari. Knjiga M. Fosa *The idea of Perfection in Western World*, Princeton 1946, valjda u XX veku jedina obrada pojma savršenstva, sadrži tezu (s. 8): »Savršenstvo je saglasnost stvarnosti s njenim pojmom. Svaka stvar koja se pokazuje kao saglasna s predstavom kakvu o njoj imamo jeste savršena.« To sigurno nije definicija savršenstva: ako neko drži da je Bog savršen, onda to sigurno nije u tom smislu što je Bog saglasan s predstavom kakvu ima o njemu. A slično je i sa savršenim karakterom ili savršenim primerkom arapskog konja. To je, u najboljem slučaju, teorija savršenstva, naime subjektivistička teorija koja ukazuje na to da je savršenstvo samih stvari — iluzija. Bila bi to ideja našeg doba; ako su ranija vremena imala slične ideje, pamćenje o njima nije se očuvalo.

4

I pored toga varijante pojma savršenstva bile bi ustaljene i monolitne tokom dve hiljade godina — da nisu bile mešane sa drugim, približnim pojmovima.

Prvo, s pojmom onoga što je najbolje, bolje od drugih stvari, što se među njima izdvaja. Za taj pojam pravi latinski naziv nije bio *perfectio*, nego *excellentia*. Od sinonima koje je naveo Knapski tu spadaju i *excellens*, *lectissimus*. *Excellentia* je u antici išla u paru sa *perfectio*; takođe su često obavljale slične funkcije, jer su se u antici dostojanstvenicima obraćali sa *perfectissime*, kao danas sa »ekselencijo«.

Ipak, ove dve visoke pohvale načelno se međusobno razlikuju: *excellentiā* je izdvajanje između mnogih, implicira poređenje, a *perfectio* ne sadrži poređenje, i, ako se nešto prizna za savršeno, onda je samo po sebi neuporedivo s nečim drugim. Lajbnic, koji je mnogo mislio o savršenstvu i koji je svet smatrao najboljim od mogućih, nije ipak tvrdio da je svet savršen. Mehanizam izmešanosti ovih dvaju pojmova ipak je razumljiv, jer i savršen i najbolji jesu najviše kvalifikacije, i baš zbog toga bivaju poistovećivane što su obe shvatane kao najviše. Ta greška ne smeta u svakodnevnom govoru, ali mnogo puta smeta u apstraktnim razmatranjima ontologije i teologije.

Drugo, »savršen« u svakodnevnom govoru shvata se naprosto kao »vrlo dobar«, »koji ima mnogo vrlina« ili »velike vrline«. Može se reći da pored filozofskog i naučnog postoji ovaj drugi,

kolokvijalni pojam, koji je pored relativno preciznog — potpuno neobavezan. U nekim slučajevima, kao u pojmu »savršen satic«, koji niti kasni, niti žuri, kolokvijalni pojam se približava preciznome; ali u drugim slučajevima je od njega daleko, kao u »savršenom jelu« ili »savršenoj zabavi«, »savršenom vazduhu« ili »savršeno skrojennom odelu«. U najboljem slučaju, može se reći da je to približna savršenost. *Slownik języka polskiego* (II, 29) kao sinonime »savršenog« daje: »koji se odlikuje najvišim kvalitetom«, »slobodan od svih grešaka, propusta, mana«, »koji ima sve vrline«; ali daje i: »najbolji«, »odličan«, »uzoran«, »neuporediv«, »sjajan«, »izvanredan«, »divan«, »izvrstan«. Svi izrazi označavaju najviše vrline, ali — savršenstvo *stricto sensu* jeste najviša vrlina naročite vrste.

Poistovećenje izraza »savršen« sa izrazima »najbolji« i »vrlo dobar« učinilo je da u našem govoru »savršen« ima dvojako značenje: relativno čvrsto i prividno, kolokvijalno, u kome se ne razlikuje od »vrlo dobrog«.

To da se »savršen« suštinski razlikuje od drugih superlativnih prideva, a naročito od »najbolji« (*optimus, summus*), odlučno je izrazio Ciceron (*De optimo genere oratorum*, I, 1). On je, naime, spomenuo najboljeg između pesnikâ, tragičnih, epskih i komičnih, a potom izjavio da neće za svaku vrstu besedništva tražiti najboljeg govornika: jer on traži govornika savršenog. To je samo jedna vrsta savršenstva (*»perfectum enim quero: unus est autem genus perfecti«*).

To je najviša kvalifikacija: najbolji je najbolji u svojoj vrsti, a savršen je savršen apsolutno.

Savršenstvo nikad nije bilo i nije uporediv ili relativan pojam (a drugo je što svaka stvar ima savršenstvo *sibi conveniens*). Takođe nije negativan pojam: u njegovoj definiciji javljaju se negacije, ali dvostruke — nedostatak nedostataka, ona *carentia defectus*. Takođe nije pojam koji se podaje stepenovanju: srednjovekovni autor koji piše o savršenoj ljubavi podvlači da *charitas perfecta* ne znači ništa drugo do naprosto »ljubav«, a slično je i sa drugim savršenstvima, »et sic de aliis«. Mikreljus ipak u svom rečniku navodi naročiti *perfecta eminens*, ili vrh savršenstva svojstven samo Bogu. To je uzeo od Dekarta. On je pisao da postoje razni stepeni savršenstva: »Il y a divers degrés de réalité, c'est-à-dire d'entité ou de perfection« (*Responses aux secondes objections*, axiome IV). I objašnjavao je: »La substance que nous entendons d'être souverainement parfaite... s'appelle Dieu« (isto, définition VIII).

Pri takvoj pojmovnoj strukturi postoje dva stepena savršenstva: pravo savršenstvo ima jedino Bog, a svako drugo je samo približno savršenstvo. Ipak, bio je to naročiti kartezijanski način mišljenja i govorenja.

Pojam savršenstva bio je u načelu trajan pojam, no tokom vekova u njemu se ipak izvršila važna promena. Kod antičkih ljudi, pre svega kod Aristotela, bilo je pojam u ljudskoj skali, ticalo se umenjâ, delatnosti i proizvodâ ljudi, lekara i flautista, bez teološkog pa čak i bez moralnog značenja. Ovo je došlo veoma kasno, tek u XVII veku.

II. Paradoksi savršenstva

1

Rezultat koegzistencije dvaju pojmova savršenstva u govoru, strogog i kolokvijalnog, jesu naročiti paradoksi. O jednom od njih nedavno je pisao Andžej Novicki. On glasi ovako: Najveće savršenstvo jeste nesavršenstvo. Novicki ga je našao kod Vaninija iz XVII veka, čiji je prethodnik u XVI veku bio J. J. Skaliger, a ovi Talijani, pak, pozivali su se na antičkog filozofa Empedokla. Ovaj Grk i ovi Talijani rezonovali su da, kad bi svet bio savršen, ne bi mogao da se poboljšava, i samim tim ne bi imao »pravog savršenstva«, jer ono počiva na napretku. Dakle, »svet je savršen preko svoje nesavršenosti« (*»perfectus propter imperfectionem«*).

Pravo savršenstvo leži u neprestanom poboljšavanju, obogaćivanju, pojavljivanju novih stvari, osobina, vrednosti. Kad bi svet bio tako savršen da ne ostavlja mesta za nove stvari, ne bi imao najvišeg savršenstva: kad bi, dakle, bio savršen, on ne bi bio savršen. A. Novicki piše: »Za Aristotela: 'savršeno' = 'završeno' (ništa oduzeti, ništa dodati). Za Empedokla — kao što je to predstavio Vanini — savršenstvo počiva na nedovršenosti (*perfectio propter imperfectionem*) pošto poseduje mogućnosti da se razvija i bogati novim odlikama (*perfectio complementi*); povezuje se to sa Vaninijevom i Marinovom baroknom estetikom: savršenstvo umetničkog dela počiva na prisiljavanju primaoca na aktivnost, na dopunu dela naporom razuma i mašte«.

Doduše, taj paradoks je teško naći u fragmentima očuvanih Empedoklovih delâ; ali, ovako ili onako, on ima dugu istoriju, i sigurno je bio proglašavan u vreme renesanse. Paradoks se održava zahvaljujući dvojstvenosti pojma »savršenstvo«. To je ona dvojstvenost strogog i labavog (kolokvijalnog) shvatanja

izraza. U strogom značenju označava *stricte* ono što poseduje sve vrline (*perfectus = teleos = završen = nepogrešiv*), a u kolebljivom — ono što ima velike vrline, veće od drugih.

Tako za Skaligera i Vaninija velika vrlina sveta jeste što nema sve vrline, jer na taj način može da bude popravljan, usavršavan, jer je živ, nezaustavljen u svom usavršavanju. Ima nedostatke, ali zato — perspektivu savršenosti. Pa ipak — kao što su već stoici naglašavali — ono što se usavršava, nije savršeno. Ono što je u kolebljivom pojmu savršeno, nije savršeno u strogom pojmu; ali i ono što je savršeno u strogom razumevanju, nije savršeno u slobodnom razumevanju. Tako je moguće rešiti paradoks Empedokla-Vaninija.

2

Vredno je dodati da je sličan paradoks (ne nazivajući ga paradoksom) video mislilac veće slave no Skaliger i Vanini, naime — Dekart. U IV *Meditaciji* pisao je: »Ne mogu poreći da bi veće savršenstvo vladalo nekako u svemiru kad bi neki njegovi delovi bili slobodni od grešaka, a drugi ne, nego kad bi svi bili potpuno slični«. Na šta mu je odgovorio Gasendi (*Objekcije V*): »To zvuči kao kad bi rekao da je nekako veće savršenstvo republike kad su neki građani zli, nego kad su svi dobri. [...] Kao što ne treba želeti da neki građani budu zli kako bi se dobri istakli, takođe, izgleda, ne treba dovesti do toga da neki delovi svemira budu izloženi greškama kako bi jače blistali oni koji bi trebalo da budu slobodni [od greške]« (*Medytacje o pierwszej filozofii*, t. I, BKF, 1958, s. 82 i 369 d.).

Drugi paradoks formulisao je već sv. Augustin (*Sermo CLXX*, 8, PL. 5 c. 931): »Savršenstvo je čovekovo znanje o svome nesavršenstvu« (*»Ipsa est perfectio hominis invenisse se non esse perfectum«*).

3

U raznim verzijama i varijantama taj se paradoks više puta vraćao u raznih mislilaca. U XVII veku Fenelon je pisao: »Dokaz savršenstva je ne pretendovati da se bude savršen«. A drugi francuski pisac, aktivan u XVIII veku, La Mot le Veje, pisao je: »Najsavršenija komponenta našeg savršenstva jeste u tome što dobro zapažamo naša nesavršenstva« (*La meilleure partie de notre perfection consiste à bien remarquer nos imperfections*).

Taj paradoks može se rešiti ovako: da je svest o našem nesavršenstvu (*sensu stricto*) pouzdano savršenstvo (u slobodnom,

svakodnevnom značenju). Ili se može izraziti ovako: svest o apsolutnom nesavršenstvu stvari jeste relativno savršenstvo. Ili: moguće je samo manje ili više približiti se idealu savršenstva, ali nemoguće je dosegnuti ga; ne doseže ga ni čovek ni priroda.

Savršenstvo biva shvatano kao ideal, kraj imaginacija i težnji, granični pojam, idealna i nedostižna konstrukcija; ali povremeno takođe kao realno približavanje idealnom kraju. Idealno savršenstvo je bilansni pojam, ako ga je slobodno tako nazvati; to znači da obeležava ne samo neku zasebnu vrlinu, makar i u maksimalnom pojačanju, nego skup vrlina, njihovu mnoštvenost, harmoniju među njima, pozitivni životni bilans.

Naši veoma opšti ideali mudraca i genija, punoće i skladnosti života slivaju se u *ideal savršenstva*. On je pozitivno objedinjavanje života na osnovu objektivnih vrednosti. A ljudi sanjaju o još jednom analognom idealu, koji isto tako pozitivno objedinjuje život, samo na subjektivnom osnovu: to je *ideal sreće*. Savršen bi bio onaj koji bi stekao životnu potpunost, a srećan onaj koji bi životom bio potpuno zadovoljan. To su ideali kojima se meri stvarni život. Ipak, uvek ostaje razmimoilaženje između idealâ i života. Po francuskom aforizmu (koji potiče, valjda, od Gizoâ): »Čovek pati, a veruje u sreću, pada, a veruje u savršenstvo«.

4

Paradoks savršenstva jeste još i ovo: To je pojam, ako se može tako reći, veliki, koji se određuje samo visokom, uzvišenom kvalifikacijom. Parmenid je savršenim smatrao kosmos, Dekart je u savršenstvu video uglavnom odredbu Boga, priručnici etike određuju velike i svete ljude kao savršene, istoričari umetnosti, ako govore o savršenim stvarima, imaju u vidu samo remek-dela. A istovremeno autor iz našeg doba (Fos, *op. cit.*, 10) piše: »Ukoliko je ograničeniji cilj predmeta, utoliko se pre može očekivati da će se postići savršenstvo. Zato je savršenstvo nešto s čime se srećemo u prostim pitanjima, u svakodnevnom životu«. Specijalizovanim ljudima koji rade na ograničenom polju lakše je da dosegnu savršenstvo; dosežu ga najbrže putem veštine usredsređene na malo područje. Isti ovaj autor čak kaže da, u stvari, samo »pod-ljudska instinktivna neophodnost, zahvaljujući svojoj tačnosti i nepogrešivosti, jeste savršena«. Zaista, ključevi od lifta ili pribor za jelo u svojoj vrsti su savršeni.

Paradoks ovde počiva na tome što se pojam savršenstva povezao u našem jeziku i našoj svesti s onim što je najbolje i najviše.

Ali i na tome što se filozofi ne zanimaju za savršenstvo ključeva za lift ili viljuške, nego za savršenstvo sveta, Boga, velikih ljudi i velikih dela.

»Savršenstvo« je termin koji se upotrebljava u mnogim oblastima: u mnogim naukama, a i da ne govorimo o svakodnevnom životu. O savršenstvu se govori u matematici, u fizici, u hemiji. Nekada i u opisnim prirodnim naukama: o savršenoj slici kristala, arapskog konja ili lale. U društvenoj oblasti o savršenom stanju radije pišu politički radnici nego naučnici, pošto zamišljaju kako će uspeti da svet organizuju na savršen način; zato savršenstvo obično nije termin društvenih nauka. Tehnika čini veće napore u izradi i izgradnji savršenih mašina, aparata ili lekova, savršenih lokomocijskih sredstava ili proizvoda za ljudsku ishranu nego u podsticanju diskusija o savršenstvu. Međutim, velika oblast tih diskusija jeste filozofija; i to u raznim svojim odeljcima. Kasnije će biti razmotreni pojam i teorija »savršenstva« u etici, u estetici, u ontologiji, u teologiji.

U teoriji saznanja ovaj termin se uopšte ne upotrebljava. I to zato što ga uspešno zamenjuju drugi termini, pre svega »istina« i »saznanje«. Ako istina nije savršena, onda nije istina, nego, u najboljem slučaju, verovatnoća. Ako saznanje nije savršeno, onda je ono pretpostavka, smatranje, a ne saznanje. A samo u izdvojenom značenju saznanja priručnici raspravljaju takođe o nepotpunoj indukciji ili o naučnim hipotezama: to su pre sredstva koja olakšavaju ili dopunjavaju saznanje. U antici postoji velika linija fanatikâ savršenog saznanja, od Parmenida do Platona; ostatak izvan savršenog, čisto racionalnog saznanja za njih je bio pretpostavljanje, ako ne i greška. U novom vremenu slavni tražilac savršene istine bio je Dekart. A i Spinoza u svome geometrijskom metodu.

Ukupno uzev, bile su dve oblasti savršenog saznanja: očiglednosti racionalistâ i činjenice empiričarâ. Povezao ih je Hjum: ili tvrđenja koja se tiču veličine i broja, ili činjenice; sve ostalo su samo »fikcije i iluzije«. Filozofija našeg stoleća, od *Kritike čistog uma* do *Principia mathematica* i *Tractatus logico-philosophicus* — još više se trudila da saznanje ograniči na savršeno saznanje.

Glavni paradoks savršenstva — da je savršeno nesavršenstvo — čini se, ima primenu jedino u ljudskim problemima. Međutim, *mutatis mutandis*, pojavljuje se takođe u materijalnoj, *tehničkoj* oblasti, i to ne u razmatranjima od pre više vekova, nego u današnjim, najnovijim. Naime: iskustvo tehničarâ uči da u izvesnim

slučajevima nesavršenstvo strukture materije doprinosi savršenstvu tehnike. Neregularnost kristalnih provodnika (dakle, izvesna njihova nesavršenost) uslov je za ostvarenje posebno važnih (u izvesnom smislu savršenih) tehničkih uređaja. Tehnika poluprovodnikâ upravo i počiva na uvođenju u poluprovodničke kristale nekih zagađenja, dakle — nesavršenstva. Rešenje tog paradoksa leži u razlikovanju *dvaju* pojmova *savršenstva*: u smislu *pravilnosti* i u smislu *korisnosti*. Nesavršenstvo je savršeno u tehnici u tom smislu što je nepravilnost korisna.

III. Savršeni brojevi

»Savršeni« brojevi bili su izdvajani još u antici. Piše o njima, između ostalih, Vitruvije (*De arch.* III 1). Nosili su naziv *teleioi*. Nije, ipak, među Grcima bilo sloge u pogledu toga kakvi su to brojevi i zašto su savršeni. Bio je proširen pogled da je savršen broj 10; to je mislio i Platon. Sami matematičari isticali su broj 6; među njima je bilo i matematičarâ-filozofâ, naime, pitagorejaca.

Broj 10 trebalo je da bude savršen s obzirom na značenje kakvo ima u prirodi: »kao savršen uzet je zato što na obe ruke ima deset prstiju«. Međutim, broju 6 savršenstvo je pripisivano zbog njegovih matematičkih osobina: što je deljiv na poseban način: »šesti deo toga broja čini jedno, jedna trećina — jeste dva; polovina — jeste tri, dve trećine (*dimoiiron*) čini četiri, pet šestina (zvanih na grčkom *pentamoiron*) čini pet; šest jeste savršena celina«. U korist toga broja govorile su i prirodne forme: »Antički ljudi smatrali su 6 savršenim brojem i zbog toga što ljudska stopa odgovara šestini čovekove visine i, što ide uporedo s tim, broj 6 označava visinu ljudskoga tela«. Na savršenstvo je, dakle, pretendovao kako broj 6 tako i broj 10; a oba su pretendovala na to kako iz čisto matematičkih obzira, tako i zbog svoje primene u prirodi.

Uverenost da su neki brojevi savršeni nadživela je antiku, ali — savršenost je pripisivana i još nekim brojevima. Za broj 3 savršenstvo je ušlo čak i u poslovicu: *omne trinum perfectum*. Imao je svojih pristalica i broj 7; među te pristalice spadao je u VI v. papa Grgur I, zvani Velikim. On je argumentovao slično grčkim matematičarima koji su kao savršen izdvajali broj 6: »*Septenarius numerus apud sapientes huius saeculi quadam habetur sua ratione perfectus, quod ex primo pari et primo impari consum-*

matur« (*Moralia*, XXV, 15. PL 75 c. 757); Grgur je 4 smatrao prvim parnim brojem. Navodio je takođe metafizičke vrline toga broja: »*Septenario quippe numero perfectio aeternitatis immutatur*«, ili iz kojih je obzira povezivao taj broj sa večnošću. U srednjem veku preovladavali su ipak učenici Grkâ, uvereni u savršenstvo šestice. Augustin i Alkuin pisali su da je Bog stvorio svet za šest dana zato što je to savršen broj.

Grčki matematičari proglasili su savršenim onaj broj koji je ravan zbiru svojih deliteljâ (manjih od sebe), a takav broj nije ni 3, ni 7, ni 10, nego 6, jer $1 + 2 + 3 = 6$. Međutim, brojeva koji poseduju tu osobinu ima više, npr, 28 koji $= 1 + 2 + 4 + 7 + 14$. I prihvaćeno je da svi takvi brojevi budu nazivani savršenima. Euklid je dao obrazac tih »savršenih« (parnih) brojeva

$$N_n = (2^n - 1) \times 2^{n-1}$$

gde n i 2^{n-1} jesu prvi broj. Nikomah iz Geraze naveo je 4 prva savršena broja: 6, 28, 496, 8128. U rukopisu iz g. 1456. dat je broj 33550336 kao peti po redu. Postepeno su matematičari nalazili i dalje savršene brojeve (veoma, uostalom, retke)¹. Poljski naučnik Jan Brożek je godine 1652. zapazio da između 10^4 i 10^7 nema nijednog savršenog broja. U *Teorii liczb*, izdatoj 1950. g. Vaclav Sierpinjski je pisao da znamo samo 12 savršenih brojeva, i da najveći od poznatih ima 77 cifara; međutim, u II delu te iste knjige, objavljenom 1959, saopštava da znamo 18 takvih brojeva. Najveći od njih jeste ogroman broj sa 1937 cifara; pronađen je u Švedskoj pomoću kompjuterâ 1958. godine. I pored preko 2000 godina istraživanja još se ne zna da li postoji beskonačno mnogo savršenih brojeva. I ne znamo, takođe, ima li među njima i neparnih.

Svoj naziv su ovi izuzetni brojevi dobili ne zbog svoje retkosti, za koju se u početku možda nije ni znalo, nego zbog analogije sa građom čoveka, koji je tada smatran najsavršenijim stvorom prirode, i pre svega zbog sopstvene naročite pravilnosti tih brojeva. Znači da su tako nazvani iz istih razloga kao i savršeni predmeti iz prirode ili građevine i kipovi savršenih proporcijâ koje je stvorio čovek; brojevi su nazvani savršenima kako bi se naročito podvukla njihova pravilnost. Danas je to već samo istorijski naziv, upotrebljavan iz obzira prema tradiciji, jer je tako

¹ L. F. Dickson, *History of the Theory of Numbers*, vol. I, New York 1952, s. 111 n; por. E. Vielrose, *O wielkich liczbach*, Warszawa 1960.

upotrebljavan u prošlosti. »Savršen broj« jeste vlastito ime za prvu grupu brojeva, bez pretenzija da se po njemu definiše savršenstvo. Ali nekada su grčki matematičari dali brojevima naziv »savršenih« u istom značenju u kome su taj naziv upotrebljavali filozofi i umetnici. Jamblih (*In Nicomachi arithmetica*, izd. u Lajpcigu 1894) saopštava da su pitagorejci broj 6 nazivali »brakom«, »zdravljem« i »lepim«, i to zbog harmoničnosti i podudarnosti toga broja. Savršeni brojevi rano su počeli da bivaju tretirani kao mera drugih brojeva: oni čiji je zbir delitelja veći od samog broja (kao 12) bivaju (još počev od Teona iz Smirne, oko g. 130) nazivani prekomernima (*redundantio*) ili čak »više no savršenima« (*plusquam perfecti*), a oni čiji je zbir delitelja manji, kao u 8, dobijali su naziv nedovoljnih (*deficientes*).

Danas znamo već dvadeset četiri savršena broja: najveći od njih (pronađen 1971. g.) ima 12.004 brojke.

IV. Savršenstvo u fizici i hemiji

Razni pojmovi fizike i hemije sadrže u svojim nazivima reč »savršen«, i to u njenom strogom značenju; u potpuno pak drugačijem no što se ta reč upotrebljava u matematici.

Savršeno krutim telom fizičar naziva takvo telo koje se »menja po obliku pod uticajem sila priloženih uz njega«. On se služi tim pojmom, ali sa svešću da je to telo fiktivno, u *prirodi* takvo telo *ne* postoji. Taj pojam je *idealna konstrukcija*, fikcija.

Savršeno plastično jeste takvo telo što se deformiše na neograničen način pri stalnom opterećenju koje odgovara granici plastičnosti: to je model fizike, a ne telo posmatrano u prirodi.

Telo savršeno crno bilo bi takvo koje bi potpuno upijalo zračenje što na njega pada, ili telo koje ima koeficijent upijanja ravan jednome.

Kristal je savršen kad su njegove strane fizički istovredne jednako razvijene; ima savršenu strukturu kad odgovara zahtevima prostorne simetrije, kad je lišen defekta u strukturi, dislokaciji, kad nema šupljina i drugih mana.

Savršenom tečnošću fizičar naziva tečnost koja je nestegljiva, nelepljiva; to je, takođe, idealna tečnost kakve u prirodi nema.

Savršen plin za fizičara jeste plin čije čestice ne deluju jedna na drugu i nemaju sopstvenog obima. Takav plin je *fiktivan*, slično kao i savršeno čvrsto, savršeno kruto, savršeno plastično,

savršeno crno telo. Svi oni imaju naziv savršenih u strogom (ne prenosnom) značenju te reči. Sve su to pojmovi potrebni u fizici, ali potrebni kao granični, idealni, fiktivni, koji označavaju granicu do koje priroda, u najbolju ruku, može da se približi.

Fizika se, dakle, služi pojmom savršenstva kao idealnim pojmom, kao idealom do koga stvarnost može u najboljem slučaju da se približi. U slobodnijem smislu tako bivaju nazivane realne stvari ako se manje ili više približavaju savršenstvu, iako *stricto sensu* nisu savršene. Takav način upotrebljavanja izraza često se javlja i u svakodnevnom govoru. Ljubitelj paradoksa reći će: »savršenstvo« ima dva značenja, u jednome savršenstva uopšte nema, a u drugome ono nije savršenstvo.

Kakav je odnos tih savršenih tela prema stvarnim telima, na primer, savršenog plina prema stvarnom plinu? Odgovor je ovakav: jednačina stanja savršenog plina jeste prvo približenje kvantne jednačine stanja koje proizlazi iz statističke fizike. Drugim rečima, jednačina stanja stvarnog plina u klasičnoj granici prima oblik jednačine stanja savršenog plina. I još drugačije: jednačina stanja savršenog plina opisuje idealni plin (sastavljen iz punktnih, tj. bezdimenzionalnih čestica koje ne deluju jedna na drugu).

Jednačina savršenog plina ima svoj istorijski početak u Bojl-Mariotovim i Gej-Lisakovim radovima, jer su oni, istražujući osobine stvarnih plinova pronašli formule koje se ne primenjuju na njih, nego na idealni, savršeni plin.

Savršenstvo nema gradacijâ: tako piše autor američke monografije o savršenstvu (Fos, op. cit., s. 11): »*perfection is always perfect perfection*«. I odista je tako — dok je reč o idealnom savršenstvu. Ali nije tako kad govorimo o savršenstvu realnih stvari: tako je s plinovima, manje ili više bliskim idealnima, tako će biti, takođe, i sa moralno savršenim postupcima ili sa savršenim umetničkim delima.

V. Moralno savršenstvo

1

Etički problem savršenstva ne pita je li čovek savršen, nego treba li takav da bude, odnosno je li dobro kad je savršen i treba li stoga da se stara oko svoje savršenosti. Isto se tiče i savršenstva drugih ljudi, ukoliko se na njih može uticati. Etičko pitanje je takođe: ako čovek treba da se stara oko savršenstva, na koji način onda može da ga postigne.

Za mnoge mislioce ovaj problem ljudskog savršenstva, moralnog savršenstva, bio je i jeste glavni problem savršenstva. Tako ga je pre mnogo vekova shvatao Kasiodor: savršenstvo je pitanje volje i delovanja (*»Perfectum dicitur illud quod de voluntate simul et actione laudatur«*).

Evropsku istoriju etičkog pojma savršenstva valja počinjati od Platona; on se nazivom »savršenstvo«, doduše, retko služio, ali ideja dobra, osnovni pojam njegove filozofije, jedva da se razlikovala od ideje savršenstva, i njegovo je uverenje bilo da približavanje toj ideji čini ljude savršenima.

Nešto kasnije stoici su *expressis verbis* uveli u etiku pojam savršenstva. Odredili su ga kao harmoniju: harmoniju čoveka s prirodom, sa samim sobom, s razumom. Ko ga dosegne, njegov će život biti savršen; imaće, naime, sve ono što je odista vredno i odista potrebno. A tu harmoniju — savršenstvo smatrali su ostvarljivom, svakome dostupnom.

Platon i stoici učinili su savršenstvo filozofskom devizom; a ubrzo potom u hrišćanstvu savršenstvo se pretvorilo u religijsku devizu. Tada su devize pojedinih naučnika, školâ postale zajednička deviza Evrope, i istovremeno nisu prestale da budu filozofska ideja: postale su baš jedna od osnovnih ideja hrišćanske filozofije.

2

Hrišćanska nauka o savršenstvu oslanja se na Jevanđelje. Osnovni tekst je kod Mateja 5, 48: »Budite vi, dakle, savršeni, kao što je savršen otac naš nebeski«. Te reči maltene u istom zvučanju srećemo takođe u Jevanđelju po Luci, jedino što u njega umesto »savršeni« stoji »milosrdni«. Nema sumnje da je za Mateja milosrđe ulazilo u sastav savršenstva.

Rani hrišćanski spisi, pre svega dela sv. Pavla, puna su poziva na savršenstvo. Mnogi od tih poziva sakupljeni su u nevelikoj raspravi sv. Augustina *De perfectione iustitiae hominis* (PL 44 c. 293 d.): to je kao neka »*summa de perfectione*«. Pozivi počinju još od Starog zaveta: »Bićeš savršen pred licem Gospoda Boga svoga« (Zak. ponovljeni, XVIII, 13) i »Blago onima kojima je put čist« (Psalam 119,1). Potom više puta kod Pavla: »A dalje, braćo, radujte se, savršujte se« (II Kor. 11). Ili »da pokažemo svakoga čovjeka savršena u Hristu« (Kol. I 28). »I sve činite bez vike i premišljanja, da budete pravi i cijeli, djeca Božija bez mane usred roda nevaljaloga i pokvarenoga« (Filib. II 14, 15). »Kao što nas izabra da budemo sveti i pravedni pred njim u ljubavi« (Ef. I 4). »Da vas svete i bez mane i bez krivice izvede preda se«

(Kol. I 22). Da Crkva »nema mane ni mrštine, ili takoga čega, nego da bude sveta i bez mane« (Ef. 27). »Otrijeznite se jedan put kao što treba« (I Kor. 43). »Budite sveti, jer sam ja svet« (I Petr. I 16)»

Savršenstvo je u tim iskazima samo jedan od mnogih izraza za istu stvar; njeni sinonimi su »čist«, »bez mane«, »prav i ceo«, »sveti«, »pravedni«, »bez krivice«, »trezven«. Sve to znači isto što i »savršenstvo«, i to u njegovom strogoj razumevanju: ono čemu ništa ne nedostaje.

Augustin objašnjava da se savršenim i bez mane ispravno naziva ne samo onaj koji je savršen nego i koji bez ograda ka savršenstvu teži »*Sine macula non absurde etiam ille dicitur, non qui iam perfectus est sed qui ad ipsam perfectionem irreprehensibiliter currit*« (*De perf.*, IX). To je, dakle, širi pojam savršenstva, koji obuhvata ne samo potpuno pravo savršenstvo nego i ono stanje koje se savršenstvu približava. Taj moralni pojam savršenstva nije, znači, udaljen od onoga što se upotrebljava u egzakt-nim naukama. I uz to: prvo antičko-hrišćansko savršenstvo nije bilo previše udaljeno od modernog usavršavanja samoga sebe. Svuda je pojam savršenstva bio shvatan kao idealni pojam, ali je takođe obuhvatao pojave realno bliske idealnom pojmu: savršenstvu u približnosti. Sv. Ambrozije čak je pisao o stepenima savršenstva (*gradus piae perfectionis*. Pl. u II t. delâ, s. 1224, 12, 41).

Pa ipak, Sveto pismo je sa idejom savršenstva prenelo i sumnju da li je ono za čoveka dostižno. Glavni tekstovi su tu: Pismo Jov. Bogosl. 1.8: »Ako rećemo da grijeha nemamo, sebe varamo, i istine nema u nama«. I takođe Mat. 19. 17: »Što me zoveš blagijem? Niko nije blag osim jednoga Boga«. Dovoljno je da je savršenstvo ušlo u hrišćansku religiju i filozofiju sa znakom pitanja: ono jeste najviši cilj, no da li je i ostvarljiv? *Perfectio vera in celestibus*, samo na nebu, kao što je pisao sv. Hijeronim. Već veoma rano, u V veku, u krilu Crkve nastala su dva pogleda na savršenstvo: jedan — da ga čovek može postići na zemlji sopstvenim silama, i drugi — da se to može dogoditi jedino uz naročitu božju milost. Ovo drugo uverenje je pobedilo. Može se dati tačan datum: sam početak V veka. Tome je najviše doprineo sv. Augustin smatrajući da potpuno *ovozemaljsko* savršenstvo nije čoveku dostupno. Imao je za protivnika Pelagija, ali on je osuđen 417. godine. I merodavno je ostalo Augustinovo gledište.

Crkva, međutim, nije osudila dela Pseudo-Areopagita (kako su danas nazivana anonimna dela iz V veka, koja se prikazuju kao delo prvoga atinskog episkopa): ona su proglašavala *prirodnu*

mogućnost čovekova uzdizanja do savršenstva, do gledanja Boga, što je, dakle, misao drugačija od Augustinove. Vekovima su vernici mogli na njih da se pozivaju isto kao i na Augustinove poglede. Prema tome, u Crkvi su se borila dva pogleda.

Šta je za hrišćane predstavljalo suštinu savršenstva? Kao što je za antičke filozofe suština savršenstva bila harmonija, tako je za Jevanđelje i hrišćanske filozofe to bila — ljubav. Sveti Pavle je pisao: »A svrh svega toga obucite se u ljubav, koja je sveza savršenstva« (u pismu Kološanima, 3, 14). Tako je i u pismu Rimljanima tvrdio da »i ako ima još kakva druga zapovijest, u ovoj se riječi izvršuje« i da je »ljubav izvršenje zakona« (Rim. 13, 9—10). Ta savršena ljubav jeste pre svega ljubav prema Bogu, ali — nemoguće je ljubiti Boga ne ljubeći bližnje (I poslanica Jov., 4, 10, 16).

Tipično uverenje srednjeg veka bilo je, kako se čini, ovakvo: potpuno savršenstvo ovde na zemlji prirodnim sredstvima se ne može postići (u skladu s Augustinom). Begardi koji su to savršenstvo branili osuđeni su na Bečkom saboru, a njihovu je osudu ponovio još i Tridentski sabor. Kao što je pisao sv. Grgur (*Moralia* I. XXV, 15 PL c.) savršenstvo će se ostvariti tek kad se ispuni istorija: Tek tada će svet biti lep i savršen (*»tunc pulchrerit universitas et perfecta«*).

Međutim — svako može i dužan je najviše što je moguće da se približava savršenstvu po meri ljudskoj, svetosti. Tome cilju težile su mase srednjovekovnih duhovnika i monahâ. A rasprave iz moralne teologije i asketike nisu štedele uputstava kako ići ka tome cilju. Pretežno su to bila prosta uputstva. Hugo od sv. Viktora činio je to relativno, ljudsko savršenstvo zavisnim od »snage, mudrosti i volje« (*De Sacramentis* I 2 c. 6 PL c. 208). Sv. Toma je objašnjavao da savršenstvo »in quodam ordine consistit« i zahtevao »sređivanje i upravljanje« čovekovim osobinama (*Summa Theol.* II-a II-ae. qu. 183 a. 2).

Srednjovekovna koncepcija savršenstva i usavršavanja, naročito u svome poznijem, zrelijem obliku, može da bude prirodna i bliska takođe čoveku novoga doba. Prvo, zato što implicira misao da je savršenstvo rezultat *razvitka*. Kao što je pisao Petar Lombard (*Libri Sent.* III Dist. 39), ništa se ne rađa savršeno, nego se rađa da bi bilo savršeno, i to postaje *postepeno*. (*»Num quid mox ut nascitur etiam prorsus perfectam est. Immo, ut perficiatur, nascitur; cum fuerit nutrita, roboratur; cum fuerit roborata, perficitur«*.) Drugo, savršenstvo ima izvore ne samo lične (*personalia*) nego i društvene (*secundum statum*). O tome je naročito pisao Egidijus

Romanus (*De ecclesiastica potestate*, ed. R. Stolz, 1929, s. 6—7): lično savršenstvo počiva na vedrini duha i otmenosti uma (*»perfectio personalis consistit in serenitate et munditia conscientiae«*), a društveno savršenstvo na zakonitosti i punoći vlasti (*»perfectio status... consistit in iurisdictione et in plenitudine potentiae«*). A pošto se jedinka oblikuje u društvu, znači da ovo drugo savršenstvo obuhvata prvo, to zahteva poredak sveta (*»Hoc ergo requirit ordo universi«*). I uz to, društveno savršenstvo čoveka obavezuje (*»habere veritatem necessarium«*), dok mu lično samo odgovara (*»habent veritatem secundum decentiam«*).

Teze o savršenstvu održale su se u krilu Crkve do naših dana, moguće ih je naći u nama savremenim priručnicima moralne asketike i teologije. Ti priručnici govore: prvi uslov savršenstva jeste želja za njim. Za savršenstvo je potrebna milost, ali — Bog je daje onima koji savršenstvo žele i za njim teže. Uslov savršenstva jeste i postojanost težnje i napora. »Ko se zaustavlja, taj se povlači«, veli Augustin: *»Noli in via remanera«* (*Sermo*, 169). A napor je potreban ne samo u velikim stvarima nego i u najsitnijim. Jevanđelje po Luci kaže (16,10): »Koji je vjeran u malom i u mnogom je vjeran; a ko je nevjeran u malom i u mnogom je nevjeran«. A pomoć u približenju savršenstvu jeste svest o savršenstvu Boga i sopstvenom nesavršenstvu. *»Noverim te, Domine, ut amem te, noverimme ut despiciam me«*.

Pamćenje o prvobitnom, pravom značenju »savršenstva« još je bilo živo u doba romantizma, i Zigmunt Krasinjski je formulisao suštinu hrišćanskog učenja o savršenstvu: »U tome jeste razum i logika božja što nas nije odmah savršene i potpune stvorio, to jest završenim bićima, nego nas je, naprotiv, kao nezavršene stvorio — tako da smo se od samog početka rvali s mogućnošću postepenog razvijanja — te smo samim tim i primorani da stičemo zasluge, to jest da sebe same doradujemo kako bismo rasli prema Njemu«. Taj tekst potiče iz godinâ 1841—45, nalazimo ga na prvoj strani traktata *O stanowisku Polski z Bozych i ludzkich względów*, inače nazivanog *Traktat o Trójcy* (*Pisma*, 1912, t. VII, s. 27). To je isto ono razumevanje moralnog savršenstva koje je postojalo od rânog hrišćanstva.

3

Potom se stvorilo drugačije razumevanje savršenstva: najopštije rečeno, tipično za doba prosvetćenosti. Moguće je izdvojiti tri sledeće prelazne etape:

Vek XIV bio je period naročitog zanimanja za savršenstvo, ali ne toliko za ljudsko, moralno savršenstvo, koliko u XIV veku (naročito kod skotovaca) za ontološko savršenstvo, a u XV veku — (naročito u talijanskoj renesansi) — za umetničko savršenstvo.

U prvu polovinu XVI veka spada kalvinističko potpuno činjenje čovekova savršenstva zavisnim od milosrđa božjeg.

Druga polovina veka bila je doba protivreformacije i Tridentskog sabora, vraćanja katoličke koncepcije; istovremeno to je bilo doba herojskih napora istaknutih pojedinaca za postizanje savršenstva putem kontemplacije i umrtvljenja. Tada je živio Ignacije Lojola i pristupilo se osnivanju jezuitskog reda; živeli su Tereza iz Avile (1515—82) i Jovan od Krsta (1542—91), i bio je početak osnivanja reda bosih karmelićana. Bio je to vrhunski punkt u istoriji hrišćanske ideje savršenstva. I istovremeno završni punkt: ubrzo je došlo do pokušaja reformisanja te ideje, a potom je nastala nova koncepcija savršenstva — u duhu prosvetćenosti.

Prva polovina XVII veka: pojačanje katoličke reforme ideje savršenstva, doba Kornelisa Jansena (1585—1683) i jansenizma (posle objavljivanja *Augustinusa*, 1642), pojačanje uverenosti u predestinaciju i nemogućnost postizanja savršenstva bez milosti: doktrina je osuđena, ali je u Francuskoj bila jaka.

Druga polovina XVII veka: dalji razvitak nauke o predestinaciji, doktrina »kvijetizma«. Put do savršenstva mogao je biti pasivno iščekivanje milosti, a ne aktivno dejstvovanje. Ova teorija, koju je u Španiji inicirao Migel de Molino (1627—96 ili 7), proširila se kroz celu Francusku, gde je za izvesno vreme privukla Fenelona (oko 1697) i imala slavnu propagatorku u ličnosti gospođe Gijon: teza je glasila da su sjedinjenje s Bogom i stalni mir duha ostvarljivi, zahvaljujući pasivnom usrećujućem stanju kontemplacije, bez potrebe za aktivnom moralnom i religijskom delatnošću. Iznenadujuća je pojava da krajnja Augustinova teorija ne samo što je prihvaćena u V veku nego se još pojačala nekoliko vekova kasnije. Ipak, Augustinova teorija nije implicirala kvijetizam.

Još oko jednog pitanja borili su se pogledi prvih stoleća novoga veka. Savladavanje ljudske prirode zahteva ne samo dostignuće savršenstva već ga zahteva i sama težnja za tim ostvarenjem. Tako su mislili neki poznati ljudi tih vekova. To zahteva najveći napor. Tako su hteli jedni; drugi su, međutim, smatrali da je napor bezuspešan, suvišan, savršenstvo se ne može postići, moguće ga je samo očekivati kao milost božju. Putem umrtvlji-

vanja, kako su tvrdili jedni, i preko kontemplacije, kao što su smatrali drugi.

Počev od XVIII veka religijske koncepcije savršenstva, kako crkvene, tako i inoverske, otišle su u drugi plan. Iz ubeđenja širokih slojeva postale su ubeđenje vernika. Ideja savršenstva održala se, ali je potpuno promenila karakter: nije prestala da bude vera, ali je postala svetovna. Bila je osnovna vera doba prosvetćenosti. To svetsko, savršenstvo osamnaestog veka moguće je uopšteno i neodređeno obuhvatiti tezom: *savršena je priroda*. Savršen je i čovek koji živi u slozi s njenim zakonima.

Razvijanjem ove nove vere proglašavalo se, prvo, da je najsavršeniји primitivni čovek, jer je najbliži prirodi. Znači, savršenstvo je već izvan današnjeg čoveka, a ne pred njim; civilizacija se pre udaljuje od njega no što mu se približava. Druga koncepcija bila je suprotna: civilizacija čoveka usavršava približujući ga razumu, a time i prirodi. Put do savršenstva je potčinjavanje života razumu, koji će ga usmeriti valjano, vodeći računa o prirodnim zakonima.

Retrospektivna koncepcija savršenstva imala je prethodnikâ u antici: i Hesiod i Ovidije opisivali su »zlatni vek« koji je bio u prapočecima vremena, a posle koga su sledili srebrni, bronzani i gvozdeni vek: sve gori i gori. Šta je izazvalo obnavljanje ove koncepcije posle dve hiljade godina? Uzrok treba videti u prelomnoj, složenoj duhovnoj situaciji XVIII veka, a prilika ili podstrek bio je susret Evropljanâ sa primitivnim narodima Amerike. Stvar se obično dovodi u vezu s Rusoom, koji je ipak bio samo jedan od mnogih što su slično mislili i pisali. U samoj Francuskoj izlazila su tokom više od pola veka (1720—1776) »*Poučna i zanimljiva pisma iz dalekih misija*«, i u njima je hvaljeno savršenstvo života primitivnih ljudi.

Negde oko polovine stoleća bile su žive obe tendencije: ona koja je savršenstvo videla u prošlosti, i ona što ga je videla u budućnosti, znači koja je čeznula za prirodom i verovala u civilizaciju. Obe su bile oznake reakcije, ne protiv ideje savršenstva, nego protiv njenog transcendentnog shvatanja: kao što je dotle mera savršenstva bio Bog, tako je sad mera bila ili ideja prirode, ili ideja civilizacije. Ova druga konačno je prevagnula i prešla u XIX vek kao nasleđe prosvetćenosti.

Sad su se razvile one crte savršenstva koje su nekad u srednjem veku bile tek u začetku: njegov evolucion i društveni karakter. Otpala je misao da je savršenstvo transcendentno; računalo se samo sa ovozemaljskim. Takođe je otpala misao da je

ono stvar milosti; sâm čovek mora se za njega postarati, a ako to ne može da učini pojedinačni čovek, može čovečanstvo. Kao što je u srednjem veku mera savršenstva bio Bog, tako je sada njegova mera postao sâm čovek: mera je postala manja, pristupačnija. Ovo ovozemaljsko, ljudsko savršenstvo — u skladu s postavkama XIX veka — mogao je konačno da ostvari svako. A ako ne baš savršenstvo, ono bar *usavršavanje*. Ono je postalo veliki pojam novog doba.

4

Bio je, doduše, u XVIII veku, u samoj njegovoj sredini, trenutak potpunog okretanja od ideje savršenstva: to je našlo izraza u francuskoj *Velikoj enciklopediji*. Ona je pod odrednicom *Perfection* (V, XII, 1765, s. 351) pisala već samo o tehničkom savršenstvu u smislu dorade ljudskih proizvoda tako da odgovaraju zadacima kakve treba da ispune; ontološkom, moralnom ili estetskom savršenstvu nema čak ni pomena. Zanimala se jedino za takve stvari kao što je razlikovanje slučajeva kada ljudski proizvod treba da ispuni samo jedan zadatak (kao stub koji služi jedino za podržavanje svoda) i kad treba da ispuni više zadataka (kao stub koji istovremeno treba da bude ukras zgrade).

Ipak, ovaj krajnji odnos prema savršenstvu bio je u XVIII veku, pre bi se reklo, izuzetan. Upravo u tom veku pojavile su se velike deklaracije za račun budućeg čovekovog savršenstva. Srećemo ih u delima Kanta (*Idee zu einer allgemeinen Geschichte*, 1784) i Herdera (*Ideen*, 1784/91). Svakako — tako se smatralo u vreme prosvetljenosti — savršenstvo još nije ljudska svojina, ali će to biti u budućnosti.

Očekivalo se na raznim putevima. Delimično na putu *prirodnog* razvitka i progressa (predstavnik ove tendencije bio je D. Hjum), ali više na putu *vaspitanja* (tu su prethodnici bili Dž. Lok i Hartli, a među najvatrenije pristalice tog pogleda spadali su delatnici poljske prosvetljenosti), na putu prave državne akcije (Helvecijus, kasnije Bentam), računalo se na kooperaciju ljudi (Furije, 1808), znatno kasnije — na eugeniku (počev od Galtona, 1869). Iako su se temelji vere u buduće čovekovo usavršenje promenili, sama ova vera je trajala: ona je ljude prosvetljenosti vezivala sa idealistima i romantičarima, Fihteom, Hegelom, poljskim mesijanistima isto kao i s pozitivistima i evolucionistima XIX veka; H. Spenser je bio autor nove velike deklaracije o budućem čovekovom savršenstvu.

Ipak, sâm pojam savršenstva bio je već promenjen, nije više bio čisto moralan nego i biotehnički. Čovek će biti savršeniji u tom smislu što će živeti racionalnije, mudrije, umešnije, zdravije, srećnije, ugodnije. Ideja čovekova savršenstva postala je svestranija nego ranije. Nije međutim imala gotovog naziva, jer je tradicionalni naziv savršenstva imao moralnu obojenost, a sad je više bilo u pitanju duhovno usavršavanje, kao i telesno, higijensko, društveno, eudajmonističko.

Dž. H. Njumen, kasniji kardinal, pisao je godine 1852: »Dobro bi bilo kad bi engleski jezik, slično grčkom, imao neki određeni izraz za izražavanje naprosto i uopšte duhovnog... savršenstva (*perfection*), analogno »zdravlju« kad je reč o animalnim čovekovim uslovima, i »vrlini« kad je reč o njegovoj moralnoj prirodi«. Njumen je priznao da: »ne ume da nađe takvu reč: talent, sposobnost, genije predstavljaju jedino sirovi materijal, a ne pak to savršenstvo«. U toku XIX veka ovako shvatanom savršenstvu počeli su davati naziv »kultura« (nemačka terminologija) ili »civilizacija« (francuska terminologija).

Jedan od elemenata savršenstva u njegovom novom razumevanju bilo je *zdravlje*. Ono obuhvata čovekovo ne samo telesno nego i psihičko blagostanje. »Preamble to the Constitution of the World Health Organization« iz godine 1948. piše: »Zdravlje je stanje potpunog fizičkog i duhovnog blagostanja« (*Health is a state of complete physical and mental well-being*). Današnji vodeći lekari — kao Vitold Rudovski — pokušavaju da tu definiciju razviju, interpretirajući je ne samo statički nego i dinamički: to znači da je zdrav čovek koji se u datom trenutku nalazi ne samo u fizičkom i psihičkom blagostanju nego je takođe sposoban (zahvaljujući prirodnoj otpornosti ili cepljenju) da se odupre zaraznim bolestima. — To je još jedna, nova formula čovekova savršenog stanja.

Svi ti naponi ka biotehničkom i eugeničkom usavršavanju čoveka nisu u XIX i XX veku potisnuli staru odrednicu moralnog savršenstva. Ona se održala s tim (dosta važnim) odstupanjem od tradicije što je kao cilj postavljano ne savršenstvo, nego usavršavanje. Klasični pobornik te devize u početku XIX veka bio je Fihte, a u Poljskoj XX veka Konstanti Mihalski.

U svakom slučaju, ova deviza u novom dobu istupa bez one isključivosti kakvu je više puta imala ranije. Današnja etika je više pluralistička. Propisivati nekome da teži savršenstvu čini se isto tako nepravilnim kao i prekorevati ga što savršenstvu ne

teži. Može se dobro živeti prema raznim principima, ali svaki princip ne odgovara svakome.

Postoje, pak, neki razlozi zbog kojih perfekcionistački moral teženja ka savršenstvu ne budi opšte simpatije. Ne samo zato što je ta deviza previše teška i stoga varljiva. »Kad teorija« — pisao je Mickjevič (*O duchu narodowym*) — »...stigne do poslednjeg stepena savršenstva, to je dokaz da ova stvar, ova umetnost, ova država podvođena pod teoriju već umire ili je umrla«.

Štaviše, vidimo da teženje k savršenstvu lako budi osećanje superiornosti ili samozadovoljstva i sigurnost u sebe, onaj stav koji neki zovu farisejskim. A istovremeno uviđamo da je ovo teženje često egocentrično i da daje gore moralne i društvene rezultate nego ekstravertno postupanje koje se ne oslanja na sopstveno savršenstvo, nego na naklonost i dobrotu prema drugima.

VI. Estetsko savršenstvo

1

Grci su došli na misao da je savršenstvo uslov lepoga i najviše umetnosti. Štaviše, ukazali su na čemu počiva savršenstvo lepog i umetnosti. Najranije su to učinili pitagorejci: tvrdili su da savršenstvo lepog i umetnosti počiva na pravoj proporciji i skladnom rasporedu delova. Davali su mu naziv »*symmetria*«, harmonija, sklad. U tome su videli tajnu umetnosti, naročito muzike, o kojoj su govorili da je *theon ergon*, delo bogova, dajući na taj način izraz njenog savršenstva.

Njihov nastavljaj bio je Platon, o kome će posle više vekova jedan renesansni pisac reći da je poistovećivao lepo i savršenstvo: za njega »*pulchrum et perfectum idem est*« (Viperano, 1759). U *Gozbi* je opisivao savršeno lepo koje je »u sebi, po sebi, u večnosti svoje jedine forme«. Smatrao je da umetnost mora da karakteriše »ono pravo« (*orthotes*); a držao je da je »pravo« ono što je odgovarajuće, »tačno, pripadno, bez odstupanja«, rečju — »savršeno«.

Idući za njim, grčki filozofi i umetnici su u teoriji i praksi bili pobornici umetničkog savršenstva, i suprotstavljali su se fantaziji koja je odstupala od savršenstva za račun bogatstva, mnoštvenosti, raznovrsnosti, novosti. Kasnije, u doba helenizma, teorija pisaca je hvalila, takođe, i draži fantazije, pa ipak, umetnička praksa se dugo držala isključivo savršenstva. U ubeđenju

da je savršenstvo jedno, pitagorejci, Platon i njihove pristalice tvrdili su da je i lepo jedno; otuda je, pak, proizlazilo da za svaku vrstu stvari, za svaku vrstu umetnosti postoji samo jedan savršen i pravi vid — nasuprot onima što tvrde da umetnost može imati mnogo vidova i koji bi hteli pronaći što više tih vidova. Ubeđenje pitagorejaca i Platona o unikalnosti lepog i umetnosti proširila se na većinu Grkâ. Plutarh saopštava (*De Musica*, 1133 b) kako u ranoj grčkoj eri naprosto »nije bilo slobodno u kompozicijama menjati ni tonalitet, ni ritmove«. Harmonije koje su priznate za savršene obavezivale su čak pravno, bile su propisane kad god su muzička dela bila javno pevana i svirana.

A nije mnogo drugačije bilo ni u drugim umetnostima. U arhitekturi hramova, počev od V veka stare ere, bili su utvrđeni »redovi«. Postojale su stalne proporcije za dorske hramove, i druge, takođe stalne, za jonske. Ne samo tradicija i običaj nego i uverenje u njenu ispravnost činili su da su arhitekti vekovima u monumentalnim građevinama primenjivali istu proporciju. Slično je bilo i u vajarstvu; vekovima se držala dogma — kakva je proporcija ljudskoga tela savršena i za vajara obavezna.

Štaviše, vladalo je uverenje ne samo da postoje savršene proporcije za svaku vrstu umetnosti i prirode, za hram, kip, za živog čoveka, nego i da postoje oblici i proporcije koji su sami po sebi savršeni, u svakom slučaju savršeni, savršeniji od drugih. Platon je smatrao da najsavršenija proporcija jeste odnos strane i dijagonale kvadrata. A njegova ozbiljnost doprinela je da su umetnici, a naročito arhitekti, još i u srednjem veku primenjivali tu proporciju, iako nisu više mogli znati čiju ideju realizuju.

2

Rano je, takođe, nastala misao da su najsavršeniji oblici krug i kugla. Aristotel je pisao (*Phys.* 269 a 20) da je krug (*kyklos*) oblik savršen, prvi, najbolji (*schema teleion proton kalliston*), da ni prava, ni beskrajna linija nemaju tog savršenstva. A na drugom mestu (*Met.* 1016 b 1) pisao je: od svih linija krug ima najviše jedinstva, jer je ceo i savršen. Kasniji teoretičari, slaveći ga, pozivali su se na Aristotela; pisali su: »*probatur a philosopho*«. Ta misao bila je neobično trajna i držali su je se najistaknutiji pisci i umetnici raznih epoha.

Opširno čitamo o tome u Cicerona (*De natura deorum*): »Ima li šta lepše od jedinog oblika koji obuhvata zatvorene u sebe sve druge oblike i ne može da ima nikakve hrapavosti, nikakvog ruba... Najviše se izdvajaju dva oblika: među telima

kugla ili latinski *globus* (jer tako on prevodi grčko *sphaira*), a od ravnih figura krug ili *kolo*, koje se na grčkom naziva *kyklos*... Nema ničega što bi bilo bolje izmereno od tih oblika».

Kao primer iz srednjeg veka neka posluži poljski komentar uz Aristotelovo delo *De coelo et mundo*, iz pera Jana iz Slupče (rukopis BJ 2099, lib. II, qu. 50, f. 111 r): »Lepšem i plemenitijem telu pripada lepši i plemenitiji loptast oblik. Najsavršenije telo mora da ima najsavršeniji oblik, a takav je nebo, dok je najsavršeniji oblik okrugao oblik, jer se njemu ništa ne može dodati».

U slavnoj srednjovekovnoj seriji minijatura *Les très riches heures du duc de Berry* raj je zamišljan kao sadržan u idealnoj kugli.

Veliki renesansni primer tog uverenja davao je arhitekt i teoretičar arhitekture S. Serlio, kad je izražavao svoje divljenje prema savršenstvu. U V knjizi svoga traktata tvrdio je: »Okrugli oblik je najsavršeniji od svih« (*La più perfetta di tutte le altre*). O rimskom Panteonu tvrdio je da ima najsavršeniji okrugli oblik (*»la più perfetta forma cioè rotondita«*) kao i savršenu svetlost (*perfetto lume*).

Tim pre je najsavršeniji arhitekt XVI veka A. Paladio težio savršenstvu (*I quattro libri*, IV, 2). Postavljao je sebi pitanje koji je oblik »najsavršeniji i najizvršniji« (*la più perfetta e la più eccelente*) i stoga primenjiv za hram. I odgovarao: »Takav je oblik okrugao, pošto je od svih najprostiji, najmonolitniji, najjači, najsadržajniji« i »najbolje pogoduje za oličenje jedinstva, beskonačnosti, monolitnosti i pravednosti Boga«. To je ista ona misao na koju smo naišli kod Šerlija, i ranije kod Jana iz Slupče. Neobična je njena trajnost.

3

Današnjim ljudima, naviknutim da pojam savršenstva povezuju s klasičnim formama antike, to se može učiniti čudnim, pa ipak, srednji vek, kako romanski tako i gotski, najviše je bio prožet idejom savršenstva: trudio se da ga dosegne putem vernosti prema tradicionalnim proporcijama. Ali prava eksplozija potrebe za savršenstvom nastala je u renesansi.

»*Perfezione*« nije bilo zanatski pojam renesansnih umetnika niti, pak, kategorija ondašnjih filozofa (kao srodna *concinitas*), no i pored toga je bilo direktiva nove umetnosti. S tim, jedino, što je renesansna estetika, manje nego klasična, stavljala naglasak na jedinstvo savršenih stvari. Kastiljone je u svom *Dvoraninu* pisao o Leonardu, Mantenji, Rafaelu, Mikelandelu, Đordoneu

kako »nijedan od njih nije sličan drugome, ali svaki je od njih u svome stilu najsavršeniji (*perfectissimus*)« (*Opere*, 1737, IV, 59).

Veliki L. B. Alberti, skicirajući istoriju svoje umetnosti (*De architectura*, VI, 3), pisao je kako je »istorija građenja... u Italiji ostvarila savršenu zrelost« i da su Rimljani »stvorili tako savršenu umetnost građenja da nije u njoj bilo ničeg tajnog, skrivenog ni nejasnog«, ničeg što ne bi bilo »u slozi sa samom umetnošću«. »Ničeg tajnog, skrivenog ni nejasnog« — to je bila još jedna formula za savršenstvo.

U drugom odlomku Alberti je pridev »savršen« povezao sa »apsolutnim« (*»absolutum atque omni ex parte perfectum«*), a u talijanskom prevodu sa »nepogrešivim« (*»opera perfetta e impeccabile in ogni sua parte«*) i »kao božanskim« (*quasi divino*). I te odredbe zamenjivale su savršenstvo.

Danijel Barbaro u prevodu Vitruvija (1567) klasično je određivao savršenstvo kao ono čemu ništa ne nedostaje i čemu se ništa ne može dodati (*»perfectum est cui nihil deest et cui nihil addi potest«*). U tome je bila Aristotelova tradicija, ali istovremeno i njena dopuna.

Problem renesanse bilo je ne samo ono što je savršeno nego i — što je savršenije od drugih. Za Leonarda je maltene bilo opsesivno pitanje koja od savršenih umetnosti jeste najsavršenija. Izdavači Leonardova *Traktata* navikli su da na omotu dela smeštaju »paragon« slikarstva s poezijom, muzikom, vajarstvom. Leonardo je dokazivao da je savršenstvo zavisno od mnogo čega: od vernosti kojom je prikazana stvarnost, od obima koji umetnost obuhvata, od opštosti, svestranosti predstavljanja, od savladanih teškoća, od trajnosti dela, od njegove dostupnosti primaocima, od njegove harmonije, kao i od savršenstva stvari koje su u delu predstavljene. Upravlajući se prema tim kriterijumima Leonardo je došao do zaključka: najsavršenija umetnost jeste slikarstvo.

Posle njega paragoni umetnosti nipošto nisu prestali. Godine 1546. Benedeto Varki je organizovao o toj temi veliku anketu, u kojoj su pored njega samog učestvovali takvi majstori kao što su Čelini, Broncino, Vazari, Pontormo, i čak Mikelandelo. Drugi paragoni obuhvatali su upoređivanje savršenstva ne samo raznih umetnosti, nego i umetnosti i nauke, umetnosti i prirode. Takođe i upoređivanje savršenosti umetnosti kod antičkih ljudi i ljudi novoga doba. U XVI veku upoređivana je njihova muzika, a u XVIII njihova plastika, i još više poezija u slavnoj *Querelle des anciens et des modernes*. Ta poređenja uzimala su savršenstvo u dosta neodređenom smislu; strože su je tratirali arhitekti. Sma-

trali su da savršenstvo predstavlja osobinu nekih stvari, da postoji u svetu, da je umetnost sposobna da ga realizuje.

Predmet razmatranja u prosvetčenosti bilo je kako savršenstvo proporcijâ i umetnosti, tako i savršenstvo pojedinih umetnikâ i umetninâ; i takođe — kriterijumi njihova savršenstva:

A. Savršenstvo je *objektivna* osobina. Tako je tvrdio Petrarka, suprotstavljajući savršenstvo drugim estetskim vrlinama, kao što je ljupkost (*De remediis*, I, 2).

B. Savršenstvo je pre svojstveno *umetnosti* nego prirodi. Vazari je pisao o »*l'arte fuori dell'ordine della natura*« (t. VI).

C. Savršenstvo je *retka* osobina. Alberti je smatrao da čak još ni grčka arhitektura nije ostvarila savršenstvo. »*Non accade di frequente che alcuno — nemmeno la natura — riesca a creare un'opera perfetta et impreccabile in ogni sua parte*« (*De re aed.* VI 2).

D. Savršenstvo je osobina *celine* dela pre nego njegovih sastavnih delova. Isti Alberti piše o »*finito del tutto, per ogni conto perfetto*.«

E. Savršenstvo je spoj mnogih vrednosti. Dolče je pisao kako je Rafael bio savršen zato što je imao različite talente, nasuprot jednostranom Mikelandelu (*L'Aretino*, izd. 1735, s. 208).

F. Pored dara savršenstvo zahteva još i umetnost, to znači *veštinu*, umeće. Piše o tome Vazari u Parmidaninovoj biografiji (V, 235), kao i u biografiji D. Puliga: »*perfezione in quanto dell'arte*« (IV, 463).

G. Savršenstvo *nije* ipak *jedina* vrednost umetničkog dela; postoji još, u najmanju ruku, ljupkost, koju je Vazari razlikovao od savršenstva, *grazia e perfezione*. — Treba još dodati: *Za platonski* nastrojene renesansne ljude savršenstvo je bilo osobina prosto *božanska*: za Fičina je Bog, *architectus mundani operis*, bio »*artifex perfectus*« (*Theologia platonica*, L. I. c. II).

U eklektičkoj verziji pozne renesanse za savršenstvo dela bilo bi potrebno *spojiti* talente *više* umetnikâ. Pino je tvrdio kako bi savršen bio tek onaj slikar koji bi u sebi ujedinjavao talenat jednog Ticijana i jednog Mikelandela (*Dialogo*, 1548, s. 24).

Međutim, u renesansnoj teoriji savršenstva nije bilo teze da su u savršenom delu potrebne slabije partije pored savršenih, jer tek one ističu savršenstvo savršenih partija, kao što senke ističu svetlost. Ta se teza pojavila u srednjem veku i pojavice se kasnije, u XVII veku, na primer kod Rapena, ali u pisaca i umetnika iz doba prosvetčenosti nećemo je sresti.

Ideja savršenosti istupala je takođe u mišljenjima renesansnih spisatelja i autorâ onih mnogobrojnih poetikâ što su se pojavljivale u drugoj polovini XVI veka. Teže ju je ipak bilo primeniti nego u teoriji arhitekture ili čak teoriji slikarstva. Ipak, bila je toliko česta odredba, da je najzad postala banalna. Često se javljala u povezanosti sa *eccelente*. Bila je pohvala kako za temu (npr., kod Đ. Grifolija, 1550), tako i za način pisanja. Označavala je i pohvalu i normu. (M. San Martino, 1555). Neki autori pripisivali su čoveku naročitu sposobnost prepoznavanja savršenstva u delu (Đ. Malatesta, 1589). Razlikovali su (po uzoru na Cicirona) vrste savršenstva prema vrstama literature. Česta primena pojma savršenstva ipak je povukla za sobom njegovu relativizaciju (Č. Pelegrino, 1585). I čak — subjektivizaciju: B. Gvarini (*Il verrato*, 1593) pisao je da će za buduća pokolenja savršeno biti nešto sasvim drugo.

4

Od Serlija i Paladija kao da se promenio odnos prema savršenstvu u umetnosti. Postalo je nešto manje važno. Takođe i manje određeno. I manje objektivno. Težnja ka savršenstvu nije više za pisce imala onakav značaj kao za velike arhitekte. Počelo je novo poglavlje istorije savršenstva.

Ipak, XVII vek još je bio vek obožavanja savršenstva. Jedan od simptoma tog obožavanja bio je što je ušlo u naslove knjiga: poetika Sarbjevskog (oko 1530) dobila je naslov *De perfecta poesi*, Felibjenova teorija slikarstva — *Le peintre parfait* (izd. 1767), a teorija slikarstva Freara de Šambreja — *Idée de la perfection de la peinture* (1662).

Savršenstvo je postalo takođe predmet detaljnije analize, kao upravo kod Sarbjevskog. Među njegove teze spadale su i ovakve: Poezija ne samo što *perfectissime* podražava stvari nego ih podražava onako kao što bi *perfectissime* morale da izgledaju u prirodi. Savršena umetnost poznaje se po tome što je u saglasnosti s prirodom, ali i po tome što je opšta (*tractat iuxta universalem modum*). Umetnost je uz to utoliko savršenija ukoliko ima plemenitiji (*nobilior*) način prikazivanja stvari. Utoliko je savršenija ukoliko sadrži više istina. Savršenstvo ima različite stepene: u poeziji je ono više nego u prozi.

U klasicizmu, naročito u francuskom klasicizmu XVII veka, savršenstvo je od ideala, dostižnog za malobrojne, postalo *obaveza* svakog autora. Bila je to upadljiva promena. A pošto se istovremeno snizio kriterijum savršenstva, ono je značilo već samo što i

pravilnost i ispravnost. Nastupila je njegova *devalvacija*: nije bilo dovoljno da umetnost bude *perfecta*, nego je morala da bude *perfectissima*.

Štaviše, dok je savršenstvo ranije značilo najvišu kvalifikaciju umetničkog dela, sada je spalo na jednu od *mnogih* pozitivnih kvalifikacijâ. Za Č. Ripu, koji je u delu *Iconologia*, objavljenom 1593., ali tipičnom za XVII vek, predstavio *perfezione* (kao lik obavijen Zodijakom, »simbol razuma i prave mere«), savršenstvo nije više bilo viši pojam, nego pojam ravnopravan s ljupkošću (*grazia*), naočitošću (*venustà*) ili lepim (*belezza*). U slavnoj alegorijskoj predstavi u Londonu 1608. g., inspirisanoj Ripijevom knjigom, na prestolu se pokazala harmonija, a savršenstvo je bilo samo jedna od osam figura što su je okruživale, među kojima ble-sak, mir, procvat, radost, umerenost, naočitost i dostojanstvo.

5

Umetnička koncepcija savršenstva bila je u XVIII veku donekle nalik na veliku reku koja se suši; ali početkom veka dobila je neočekivano veliki priliv: i to od filozofske struje koja je u tom veku nabujala. Biće o tome govora u sledećem odeljku. Ni Dekart, ni Spinoza nisu, ipak, u svojim ontološkim razmatranjima pomišljali da savršenstvo prenose na estetiku.

Učinio je to, međutim, Lajbnic, a naročito njegovi učenici, naime H. Volf. U svojoj *Psihologiji* pisao je da lepo počiva na savršenstvu, i da je upravo zbog toga izvor prijetnosti. Jer savršenstvo ne samo što je stvar vredna nego i čoveku draga. Ta teorija, da lepo počiva na savršenstvu, bila je mnogo novija no što bi moglo izgledati: takvu opštu estetičku teoriju, koja jasno imenuje savršenstvo, nije formulisao nijedan od obožavalaca lepog od Platona do Paladija. Volf ju je znatno razradio, između ostalog zaljučivao je da je lepo realno, kada je realno savršenstvo predmeta, a da je prividno kada je savršenstvo predmeta prividno.

Teoriju lepoga kao savršenstva, koju je inicirao Volf, razvio je glavni estetičar te škole, A. Baumgarten. I ustalio ju je u Nemačkoj tokom nekoliko pokolenja. Ova tradicija očuvala se čak u tako originalnog mislioca kao što je bio Lesing: za njega su i lepo i uzvišenost bili predstave savršenstva, jedino što te predstave nisu bile dovoljno jasne; lepo se pojavljuje kad u predstavi preovladava jedinstvo, a uzvišenost — kad preovladava mnoštvenost.

Ipak, krajem stoleća Nemci su izgubili naklonost prema savršenstvu. Kant je u *Kritici moći sudeња* pisao o njemu mnogo, izdvajao savršenstvo unutrašnje i spoljašnje, objektivno i subjek-

tivno, kvalitetno i količinsko, opažano jasno i opažano mutno, izdvajao savršenstvo prirode i savršenstvo umetnosti. Pa ipak, rezultat je za estetiku bio negativan: »Sud ukusa je potpuno nezavisan od pojma savršenstva«, lepo je nešto drugo no savršenstvo, »iako su neki istaknuti filozofi smatrali da je ono identično s lepim«. I lepo, i savršenstvo počivaju na svrhovitosti, ali — razlika je u ovome: savršenstvo je objektivna, a lepo subjektivna svrhovitost. Pripisujući prirodi, kao što ne jednom činimo, objektivnu svrhovitost, ne iskazujemo estetski sud (ili »sud ukusa«, kao što je Kant to nazivao na svom jeziku iz XVIII veka). On je takođe tvrdio da se sudovi o lepom tiču savršenstva u najboljem slučaju kada je reč o lepome umetnosti, a ne o lepome prirode. I mada su matematički obrasci savršeni, nema osnova da ih nazivamo lepima. — Kant je za dugo vremena zaključio negativnu istoriju pojma »savršenstva« u estetici.

U zemljama drugačijim od Nemačke, koje nisu imale tradicije perfekcionizma u estetici, pojam savršenstva je iz estetike eliminisan još pre XVIII veka. Vodećeg francuskog estetičara Didroa nije zadovoljavalo tumačenje lepoga pomoću savršenstva. Zar je ono — pitao je Didro — predstava razumljivija od lepoga? Ruso je, pak, savršenstvo tretirao kao nerealan pojam. On je pisao Dalamberu: »Ne tražimo himere savršenstva, već samo ono najbolje što je moguće«.

U Engleskoj je značajni estetičar E. Berk savršenstvu posvetio IX poglavlje u trećem delu svoje knjige (iz g. 1757), ali — sa negativnom težom: savršenstvo nije uzrok lepoga. On je zadao udarac estetskom perfekcionizmu. Čak je isticao naročitu misao da lepo gotovo uvek nosi sa sobom predstavu nesavršenosti. Argumentovao je time kako žene (njegova doba!), da bi se dopale, podvlače svoju slabost, krhkost, znači — nesavršenstvo.

U svakom slučaju, XVIII vek je bio poslednji u kome je savršenstvo spadalo u glavne pojmove estetike. U sledećem veku ono je iz estetike nestalo, zadržalo se samo u publicističkom jeziku kao visoka, ali uopštena pohvala. I pre kao pohvala dostignućâ umetnosti nego kao odredba njenih namera. U XIX veku izraz »savršenstvo« očuvao je još samo neodređen kolokvijalni smisao.

Šta je uzrok što su ljudi prestali da se služe pojmom savršenstva? Pre svega uverenje da je ono nerealan pojam. Evo šta u XIX veku o tome piše A. Mise: »Savršenstvo nam je nedostupno isto kao i beskrajnost. Ne treba ga nigde tražiti; ne zahtevati ga ni u ljubavi, ni u lepom, ni u sreći, ni u vrlini; treba ga, međutim,

voleti da bismo bili čedni, lepi i srećni u onoj meri u kojoj je to čoveku moguće«.

Slično zvuči u XX veku glas P. Valerija: »Težiti savršenstvu, posvećivati delu neograničeno radno vreme, postavljati sebi, kao Gete, neostvarljivi cilj, sve su to namere koje uklanja sistem modernoga života«.

6

Ovi kritički glasovi ticali su se pitanja *moгу* li umetnici dosegnuti savršenstvo. Ali postoji i drugi problem: da li *hoće* da ga dosegnu? Očevidno, svi bi više voleli da ono što čine bude što je moguće savršenije. No — da li je savršenstvo pravi cilj onoga što čine?

Čini se da tu ne može biti opšteg odgovora. U tom pogledu, naime, razlikuju se kako pojedini majstori, tako i pojedine škole i epohe. Jedne streme ka savršenstvu, ali druge imaju drugačije ciljeve. Šta hoće te druge? Hoće mnogo šta: mnoštvenost, novost, jake utiske, vernost istini, izražavanje sebe i izražavanje sveta, hoće stvaralaštvo i originalne ideje. Ako bismo pokušali da sve to zahvatimo *jednim* izrazom, bio bi to najpre izraz — *ekspresija*. Više puta je umetnost težila k njoj, a ne ka savršenstvu. U tom pogledu razlikuju se čitave epohe: bilo je epoha savršenstva i epoha ekspresije.

Umetnost antičkih Grkâ, njihova arhitektura i vajarstvo, a takođe i poezija — bila je umetnost savršenstva. Slično i umetnost renesanse ili neoklasicizma. Međutim, u doba manirizma, baroka, romantizma — preovlađivala je umetnost ekspresije. Spoljašnja oznaka epohâ savršenstva bila je u tome što bi, našavši dobro rešenje, one tom rešenju ostajale verne; umetnost ekspresije, pak, tražila je dalje. Umetnost savršenstva bila je jednorodnija nego umetnost ekspresije. Ova je obuhvatala i obuhvata više varijanata: ekspresiju sveta, ekspresiju doživljaja, ekspresiju ideja. Težila je i teži izražavanju dubine sveta, ili izražavanju ljudske sadržine, novosti ili punoće stvarnog bivstvovanja. Stoga su bivali uspešni pokušaji svođenja perfekcionistačke umetnosti na jedan tip, naime klasični; umetnost ekspresije, međutim, obuhvata kako maniristički tip umetnosti, tako i tip barokni i romantični. Upotrebljavajući reč »polovina« u nepreciznom značenju svakodnevnog govora, može se reći da je polovina, ali samo polovina evropske umetnosti iz minulih vremena služila devizi savršenstva.

Sred razlikâ između ovde izdvojenih dvaju tipova umetnosti jedna je naročito važna. Naime, umetnost savršenstva jeste umetnost svesnog *ograničavanja*. »*In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister*«, kako kaže Gete. Nasuprot njoj, ova druga umetnost je umetnost bogatstva. O savršenim delima, onim dobrovoljno ograničenim, složno govorimo s prvobitnim smislom savršenstva, da su *savršeno* (*skończenie*) lepa. To nije manja pohvala nego — *beskonačno lepa*.

7

Prethodnim razmatranjima o savršenstvu rukovala je želja da se njegov pojam predstavi monolitno, uprkos tome što se ono upotrebljava u tako raznim oblastima. Radilo se takođe o održanju njegovog prâvog pojma, što znači pojma krajnjeg, o njegovom održavanju čak i na račun realnosti, iako smo svesni da time od njega činimo idealni granični pojam, *Grenzbegriff*, kako to nazivaju Nemci. »Savršeno je ono čemu ništa ne nedostaje«, tako je pisao još Aristotel, a tu je koncepciju preuzeo od njega Toma i toliki drugi.

Pa ipak, treba pamtitu ono što je bilo rečeno u početku, da je to termin dvoznačan: u jednom značenju upotrebljava se kako u fizici, tako i u filozofiji, a u drugom — u svakodnevnom govoru. U jednom značenju označava ono što je »završeno«, »čemu ništa ne nedostaje«, a u drugom naprosto »ono što je *veoma dobro*«.

U teoriji umetnosti označava ili ono što je »završeno«, ili ono što je »uspelo«. U prvom smislu pre označava umetnikovu intenciju, a u drugom njegov *rezultat*. U prvom smislu savršenstvo je u principu jedno, u drugome postoje stepeni savršenstva. U prvom smislu savršenstvo nema gradacija, jer označava vrh, a ne stepen približenja vrhu. U drugom značenju svaki period umetnosti ima svoja (relativno) savršena *dostignuća*. U prvom značenju, pak, samo neki periodi *streme* ka savršenstvu.

Postoje dva izraza strogo povezana s pojmom savršenstva: majstorstvo i remek-delo. *Majstorstvo* je umeće proizvođenja savršenih delâ, a *remek-delo* je — savršen proizvod. Oba izraza dele dvoznačnost savršenstva. U njima nije reč o intenciji, nego o ostvarenju, i stoga mogu da se pojavljuju kako u umetnosti usmerenoj ka savršenstvu tako i u onoj koja je usmerena ka ekspresiji. Ipak, klasicist će reći da majstorstvo i remek-delo nije sreo izvan delâ čija je intencija bila savršenstvo. Reći će kao Renan: da je u Grčkoj sagledao ideal iskristalizovan u mermeru Penteli-

kona, dok je pre toga smatrao da savršenstvo ne spada u ovaj svet.

Da li je umetnost našeg vremena umetnost savršenstva? Tokom života nas starijih ljudi izvršena je promena. Izvršena je kako zahvaljujući umetnicima tako i zahvaljujući istoričarima umetnosti. Jer na tok umetnosti ne utiču samo umetnici nego i istoričari i teoretičari: kult klasičnog savršenstva na prelomu XIX i XX veka bio je u ne malom stepenu zavisn od Burkhartha i Velflina. Zaokret našeg veka ka ekspresiji, međutim, više je bio delo novih umetnikâ.

VII. Ontološko i teološko savršenstvo

Izraz »savršen«, pre no što je ušao u razne nauke, bio je običan izraz svakodnevnog govora Grkâ (*teleos*), primenjivan na pojedine stvari, one, naime, koje su bile besprekorno izrađene, i na ljude koji su umeli besprekorno da ih izvedu. Aristotel daje primere: savršenog lekara i savršenog flautista. Savršene izvođače i njihova savršena dela Grci su okruživali poštovanjem; naročito se pazilo na savršeno državno uređenje i na savršena umetnička dela. Ipak, poznavali su i cenili pojedine savršene ljude i savršene stvari, ali svet u celini nisu smatrali savršenim: previše je u njemu bilo grešaka, svađe, nasilja. Čak ni Olimp i njegovi bogovi nisu bili savršeni.

Takav je bio svakodnevni pogled; međutim, filozofi, stručnjaci za razmatranje celine, gledali su na svet naklonjenije, i davali su mu čak najviše, superlativne odredbe. Anaksimandar je bivstvovanje određivao kao »neograničeno« (*apeiron*), Ksenofan — kao »najveće« (*megistos*); čak su mu pripisivali velike osobine; pa ipak — nisu mu pripisivali savršenstvo. Sem, možda, Parmenid, koji je bivstvovanje smatrao za *tetelesmenom*, što znači »dovršeno«, a Melis, njegov naslednik u eleačanskoj školi, govorio je o bivstvovanju da »potpuno jeste« (*pan esti*): treba to razumeti tako da su obojica u bivstvovanju videli savršenstvo. Prolaženje i prolaznost smatrali su nesavršenstvom, ali su došli do ubeđenja da su oni samo prividni, a da je pravo bivstvovanje jedno, postojano, nepromenljivo. Štaviše, Parmenid je smatrao da je svet ograničen, završen u svim pravcima, sličan kugli — što je bilo oznaka njegova savršenstva.

Pogled velikog eleačanina u velikoj meri je zadržao Platon. Smatrao je da je svet delo dobrog demijurga i da zato u njemu

vladaju red i harmonija. Svet je najbolji, najlepši, savršen. Ima savršen oblik, kuglast, ima savršeno kretanje, kružno. Tu koncepciju sveta kao savršenog moguće je smatrati za Platonovu nedoslednost naspram njegove tako čiste kritike stvari ovoga sveta; pa ipak, to je nesumnjivo bila njegova koncepcija, izrazio ju je, naime, u svome poznom dijalogu *Timej*. Tamo on (92 B) govori da je kosmos »najsavršeniji« (*teleiotos*). U drugim, pak, dijalozima postoji barem koncepcija savršenih ideja, na osnovu kojih je svet izgrađen. Takođe se kod Platona govori o savršenom zatvorenom obliku kosmosa, kome se ništa ne može dodati, niti mu išta treba oduzeti.

Međutim, u Platona nema govora o tome da je sâm Demijurg — graditelj sveta savršen. Savršenstvo je moglo biti osobina sveta, ali ne božanstva koje ga je stvorilo. To je razumljivo, jer savršenstvo implicira završenost, granice. Granice, pak, ima svet, a ne tvorac sveta.

Slično je bilo i u Aristotelovoj teoriji. Po njoj je svet u stalnom nastajanju, uvek nedovršen. Jedini izuzetak mogao bi biti njegov prvi uzrok, *primum movens*. On je čista forma, čista energija, čisti razum, a iznad forme, energije, razuma nema — kako je sudio stagiranin — nema ničega višeg. Kao što je napisao, taj prvi uzrok nije ništa drugo do ono što se po navici naziva — Bogom. Prvi uzrok je u Aristotela imao najviše atribute, ali nije imao — atribut savršenstva. Nazivao ga je *kyriotaton* i *kratiston*, ali ne *teleion*. I to je razumljivo, jer je savršenstvo osobina svršenih stvari. Savršen bi mogao biti svet, ali ne Bog.

Jedino su stoici-panteisti božanstvo smatrali savršenim, baš zato što su ga poistovećivali sa svetom: piše o tome Ciceron u *De natura deorum*, II 13, 37 n.: »Upravo on [svet] obuhvata i sadrži sva bića [...] I zar ima nečega glupljeg nego odricati savršenstvo sveobuhvatnom biću [...] Sem sveta nema nijedne stvari koja ne bi imala nekih nedostataka i koja bi bila u svakom pogledu i u svim delovima harmonična, savršena i završena«. I zatim (17, 45): »U celom svetu nema ničeg savršenijeg od njega [božanstva], naime, ako priznam »za božanstvo baš ovaj svet koji ništa ne može nadvisiti u pogledu savršenstva«.

2

U jednom istorijskom trenutku filozofija Grkâ srela se i povezala sa hrišćanskom religijom: apstraktni pojam prvoga uzroka spojio se s religijskim pojmom Boga, čista forma ušla je u njegov pojam, *primum movens* identifikovan je s Tvorcem, apso-

lut sa božanskim Bićem. U Ličnosti Tvorca pronađene su odlike apsolutnog bića: on je nepromenljiv, nadvremenski. A apsolutno biće je preuzelo odlike ličnosti: moćno je, dobro, svemoguće, sveprisutno. To povezivanje apsolutnog bića sa božanskom suštinom došlo je do izraza u hrišćanskoj filozofiji, apstraktno biće povezano je sa konkretnom moći i dobrotom; odlike prvog uzroka iz Aristotelove *Metafizike* spojile su se sa odlikama Tvorca iz Knjige Postanja.

Među atributima Boga nije ipak bilo — savršenstva. I to je razumljivo: savršeno biće, naime, mora biti završeno, samo o takvom biću može se tvrditi da mu ništa ne nedostaje. Savršenstvo je moglo biti atribut ne Boga, nego onoga što je Bog obavio, samo stvaranja, a ne Stvoritelja.

U jednoj frakciji hrišćanske teologije bio je za to još i drugi uzrok: naime, u onoj frakciji koja je bila pod Plotinovim uticajem. Tu je vladalo uverenje da se apsolut iz koga se izvodi svet kao može obuhvatiti ljudskim pojmovima, čak ni najopštijim i najuzvišenijim. On ne samo što nije materija nego, takođe, nije ni duh, nije ideja; on je iznad njih. Prekoračuje sve odredbe i pohvale. Ne može se obuhvatiti mišlju niti imenovati. On je iznad svega što možemo zamisliti, čak i iznad — savršenstva.

Ta negativna koncepcija ušla je, uglavnom preko Pseudo-Areopagita, aktivnog u V veku, u hrišćansku teologiju i filozofiju, tvoreći u njima ne jedinu, ali jaku neoplatonsku struju. U toj struji, u skladu sa beskonačnošću koja se rasplinjava i tajnom koja se završava upravo je savršenstvo, kao ono koje implicira okončavanje, dovršavanje i zatvaranje, izgubilo primenu, izgledalo je kao najmanje odgovarajuće za određivanje apsoluta, Boga. Tako je bilo u Plotina, tako i potom u hrišćanskih filozofa koji su se nadovezivali na njegovu tradiciju, kao pomenuti Pseudo-Aeropagit (*De div. nom.*, II 3) ili Jovan Skot Eriugena u IX veku (*De divisione nat.*, I 14).

Pojam savršenstva i beskonačnosti razilaze se, ne može se istovremeno biti savršenim i beskonačnim, treba birati. Hrišćanska teologija izabrala je ovako: Bog je beskonačan. Dovoljno je da je hrišćanska filozofija ranog srednjovekovlja živela u uverenju da pojam savršenstva nije pogodan za određivanje Boga; međutim, može pogodovati za određivanje stvorenoga; u njemu ima mesta za savršenstvo, s tim što ga jedne stvari imaju više, druge manje. U tom smislu savršenstvo je ostalo izuzetan pojam, sličan onome kakvim su se nekada služili u Grčkoj. Jedino što je obuhvaćen preciznim skolastičkim formama.

To se naročito vidi kod velikih majstora sholastike, Tome Akvinskog i Duns Skota. Podvlačeći da postupa u skladu sa Aristotelom (*secundum philosophum*), Toma je upotrebljavao pojam savršenstva u svakodnevnom grčkom smislu, za pojedine stvari, a ne za apsolut, za Boga. Po njegovom shvatanju te reči, savršena bi bila naprosto stvar koja »posедуje ono za šta je sposobna priroda« (*»Perfectum secundum suam rationem est quod habet illud cuius sua natura est capax«*, *De potentia*, 5, 12). Pisao je takođe: »Savršeno je ono čemu ništa ne nedostaje od svojstvenog mu savršenstva« (*»Perfectum dicitur cui nihil deest secundum modum suae perfectionis«*, *Summa theol.*, I 4. 1 ad resp.). Postoje, dakle, u svetu stvari savršene i nesavršene. Više i manje savršene. Bog dopušta u stvaranju nesavršenosti, jer su potrebne radi dobra celine (*STh.*, I 22, 2 ad 2-m). A za čoveka je prirodno da postupa u gradaciji od nesavršenstva do savršenstva (*»Humanae rationi naturale videtur ut gradibus ab imperfecto ad perfectum perveniat«*).

Slično Duns Skot: shvatao je savršenstvo još jednostavnije i ovozemaljskije. »Savršenstvo (*perfectio simpliciter*) jeste ono što je bolje imati nego nemati« (*»in quolibet habente ipsam melius est ipsam habere quam non habere«*). *Perfectio* nije ništa drugo do *bonum*, »dobro«, »vrlina«, »vrednost«. To nije atribut Boga, nego osobina stvorenja; jedne stvari imaju više savršenstva, druge manje, no ipak — u manjem ili većem stepenu — to je osobina svih stvari. Raznorodnost i obim tako shvatanog savršenstva je ogroman. Skot je razlikovao: *perfectio prima et secundo, pura et participata, quidditativa et simplex, intrinseca* ili unutrašnje i *extrinseca* ili ono koje se tiče odnosa stvari prema drugim stvarima. Takođe, savršenosti u stvarima ima manje ili više, zavisno od toga kakva se mera primenjuje; ima je malo *per comparisonem* sa savršenijim stvarima. Na čemu to počiva? Zavisi od toga kojoj stvari pripada; na primer, slika je savršena kad je slična onome što predstavlja. Uopšte: savršeno je ono što je doseglo punoću osobina koje su mu dostupne. Stoga »ceo« i »savršen« znače manje-više isto, »*totum et perfectum sunt quasi idem*«. Bio je to teološki pojam, jer implicira cilj (*»finis ad quem res principiter ordinatur«*). Pojam Boga je takav što Bog stvara stvari koje služe nekim ciljevima, stvara čak i te ciljeve, ali sâm cilju ne služi, ne podleže cilju. Pošto Bog nije završen, ne može biti nazvan savršenim. Pojam savršenstva, međutim, služi opisu dovršenih stvari. Poljski aristotelovac određivao je savršenstvo kao »suštinsku i plemenitu osobinu stvari, bez koje te stvari ne mogu pos-

tojati (*»sine qua non potest esse«*). — Jan iz Slupče, *Questiones librorum de coelo et mundo Aristotelis*, lib. I qu. 11 f 81 v, kao i qu. 34 f. 100 (rukopis B.J. 2099). Savršenstvo nije teološki pojam, ali jeste pojam ontološki, jer je osobina svakog bića u većem, manjem i najmanjem stepenu. Mislilac IX veka, Pashasijus Rodbertus pisao je (*Expositio in Matheum*, III 5, PL 120, c. 266): »Sve je utoliko savršenije ukoliko je sličnije Bogu« (*»Tanto enim quisque perfectior, quanto similiter erit Deo«*). Pa ipak, to nije impliciralo da je — sâm Bog savršen.

Takav pojam savršenstva bio je takođe u srednjem veku i renesansi upotrebljavan u ne-filozofskom jeziku Evrope; između ostalog u poljskom jeziku. U njemu se »savršenim stanjem« nazivao monaški život, »udeljivanjem savršenstva« — krizma, »savršenstvom devojačkim« — devičanstvo, »savršenstvom dana« — podne. Savršenstvo je bilo povezivano sa dostojnošću (Rej), sa otmenošću (Ožehovski), s potpunosti, čudesnošću. Ali savršenstvo je shvatano dosta slobodno, čim je stepenovano i čim je o savršenstvu podvlačeno, kao što je to činio Gurnjicki, da može biti »završeno« i »potpuno«.

3

Sholastika koja je upotrebljavala izraz »savršenstvo« preciznije nego mi, takođe Boga nije nazivala savršenim; imala je za njega druge odredbe.

(a) On je biće iznad koga ne može biti većega: *»ens quo maius cogitari non potest«*, kako je pisao Anselm. Ili: biće od koga nema i ne može biti boljeg; to je opet bila Augustinova formula. Drugim rečima: Bog je najveće i najbolje biće koje nadvisuje svako pojedinačno biće.

(b) On je biće samobitno, ničim ne uslovljeno, bezuslovno, apsolutno.

(c) On je biće koje prekoračuje sve predstave i pojmove, i stoga neuhvatljivo, nepojmljivo, koje se ne može izgovoriti ni imenovati.

(d) On je biće koje prekoračuje svaku meru, dakle beskonačno. To je bila odredba ne samo drugačija od grčke odredbe savršenstva, nego njoj čak i suprotna: za Grke je beskonačnost bila neodređenost, haos, rečju — nesavršenost.

4

Pojam savršenstva ušao je u teologiju tek u novo vreme, naime preko Dekarta. Doduše, Lajbnic je smatrao da ga je

Dekart pozajmio iz sholastike, *»a scholasticis theologiae scriptoribus, ipsoque Aquinate, unde videtur haurire Cartesius«* (*Philosophische Schriften*, ed. Gerhardt, IV, 358, cf. E. Gilson, *Études*, 1956, s. 222). Ipak, varao se: pojam savršenstva sholastičari su stvarno upotrebljavali, ali ga nisu primenjivali na Boga. Tačnije su na početak teološkog pojma savršenstva gledali istoričari XIX veka, kao E. Boarak. Bili su načisto s tim da je tek počev od Dekarta savršenstvo postalo *atribut Boga*.

Istovremeno se kod Dekarta desilo nešto izuzetno: razmnoženje savršenstva. Dotad je postojalo samo jedno, iako u mnogim stvarima. Dekart je, pak, počeo govoriti o savršenstvima Boga. I smatrao je da ih poznaje s najvećom jasnoćom (*»Il n'y a rien que nous ne connaissons si clairement comme ses perfections«*, *Principes de philosophie*, § 19).

Taj pogled, po Stefanu Svezavskom, potiče iz Kabale, koja je preuzela stari gnostički način mišljenja, koje je postuliralo odrede duhova između Boga i čoveka. Kabala, koja je nastala u Španiji u XIII veku, u XV veku je ovladala širokim krugovima Italije, hrišćanskim kabalistima, kojima su se priklanjali mislioci tako visoke klase kao Dj. Piko dela Mirandola. Otuda su nekakvim putevima te ideje prodrle do Dekarta, a poetsko-mistični Sefiroti bili su za njega već božanska »savršenstva«.

Posle Dekarta su i drugi veliki mislioci zadržali pojam savršenstva kao glavni filozofski pojam. Ipak, za Spinozu je to imalo druge konsekvencije, jer u njegovoj filozofiji nije bilo individualnog Boga, i savršenstvo je postalo osobina, i čak sinonim suštine stvarnosti, suštine stvari. (*»Per perfectionem in genere realitatem... intelligam, hoc est rei cuiuscumque essentiam«*, *Etika IV*, praef. kao i *»per realitatem et perfectionem intelligo«*, *Etika II*, def. 6).

Lajbnic je pisao: »Kao što izjavljuje g. Dekart, sama suština je savršenstvo«. A on sam: »Savršenstvo nije ništa drugo do količina stvarnosti«. »Savršenstvom nazivam svaki prosti kvalitet ako je pozitivan i apsolutan, ili takav koji ako nešto izražava, onda ga izražava bez ograničenjâ« (*»Perfectionem voco qualitatem simplicem quae positiva est et absoluta, seu quae quidquid exprimit sine ullis limitibus exprimit«*, Gerhardt, VII, 261).

Ali — s druge strane — Lajbnic je savršenstvo razumevao i potpuno drugačije. »Savršeno je jedino ono što ne poseduje ograničenja«, to jest samo Bog (*Monadologia*, 41). Taj pojam pretražuje čitav vek. Kant je savršenstvo odredio kao *»omnitudo realitatis«*. Ne može biti sumnje: savršenstvo koje je u srednjem veku

moglo biti osobina svakog individualnog bića, u filozofiji XVII veka postalo je takođe i pre svega osobina Boga.

Hristijan Volf je, kao što je poznato, bio Lajbnicov učenik i naslednik, i takođe je preuzeo njegov pojam savršenstva, ali ipak — promenjen. Pripisivao ga je ne bivstvovanju u celini, nego opet njegovim pojedinačnim elementima. »*Perfectio est consensus a varietate sive plurium a se invice differentium in uno... Dicitur perfectio a scholasticis bonitas transcendentalis*« (*Philosophia prima*, 1730, s. 503). Kao primere Volf je navodio: oko koje savršeno vidi i časovnik koji savršeno radi. Takođe je razlikovao varijante: *perfectio simplex* i *composita, primaria* i *secundaria*; razlikovao je i veličinu savršenstva (*magnitudo perfectionis*), odvajao savršenost manju i veću, veća je svojstvena stvarima koje imaju manje nedostataka ili manje nedostatke.

Učenici su sledili Volfa, a naročito A. Baumgarten (*Metaphysik*, 1783, s. 73—94). On je savršenstvo izvodio iz pravila, ali računao je na njihovu nesaglasnost (*regularum collisio*), koja je vodila do izuzetaka (*exceptio*) i ograničavala savršenstvo stvari. Razlikovao je savršenstvo prosto (*simplex*) i složeno (*composita*), unutrašnje i spoljašnje (*interna, externa*), transcendentno i slučajno (*accidentalis*) i — pri tako širokom razumevanju zaključivao je *da je sve savršeno (alle Dinge sind Vollkommen)*. Kratko rečeno, Volf i njegovi učenici vratili su se onakvom ontološkom pojmu savršenstva kakvim su se služili skolastičari. *Teološki* pojam savršenstva živeo je samo od Dekarta do Lajbnica.

Zahvaljujući Volfovoj školi, savršenstvo je u Nemačkoj trajalo tokom XVIII veka. U drugim zemljama Zapada, naročito u Francuskoj i Engleskoj, već se gubilo u toku toga stoleća. Francuska *Velika enciklopedija* ga je ignorisala. Teološko savršenstvo spadalo je samo u XVII vek, period kada su ga obožavali istoričari misli, ali koji je ipak bio samo kratka epizoda. Istorija pojma savršenstva prošla je kroz velike promene — od: »ništa na svetu nije savršeno« do: »sve je savršeno«. Kao i od: »savršenstvo nije osobina Boga« do: »jeste njegova osobina«.

U Volfovoj školi savršenstvo je, dakle, bilo »*quaedam essentialis et nobilis rei proprietates, sine qua non potest esse et tali perfectione omne corpus est perfectum*«; ili, bilo je suštinska i plemenita osobina stvari, bez koje ništa ne može postojati. Pri takvom razumevanju savršenstva, svaka stvar je morala biti savršena. Bio je to izuzetan moment u istoriji ontološkog pojma savršenstva; i istovremeno se ta istorija završila.

VIII. Završetak

Prethodna razmatranja pokazuju da izraz »savršenstvo« upotrebljavan u mnogim oblastima ima u njima razna značenja. Postoji jedan izraz, ali ima mnogo pojmova savršenstva.

A. Vlastito i posebno značenje ima u *matematici*, gde je naprosto *vlastito ime* nekih brojeva, ime koje izražava njihovu neobičnost.

B. U *fizici* i *hemiji* takođe ima posebno značenje: označava *model* koji služi opisu tela, iako u stvarnosti nema tela koja bi mu tačno odgovarala. Ono je pomoćna pojmovna konstrukcija.

C. Ponekad se pojam upotrebljava saglasno s etimologijom (savršen — završen) i prvobitnim značenjem. Savršeno je ono čemu *ništa ne nedostaje*; tako se taj izraz upotrebljava u *ontologiji* (savršeno biće), postoji takođe u *etici* (savršen život — savršen karakter) kao i u *medicini* (savršeno zdravlje). U tim oblastima smisao pojma se koleba: biva razumevan ili kao *idealni model*, mera, ili kao *stvarno približenje* modelu.

D. Savršenim se ponekad naziva i ono što potpuno ostvaruje svoj cilj. Tako je u *biologiji* (neko ima savršene oči), ali i u *tehnicima* (časovnik koji niti kasni niti žuri). Upravo tim dvama pojmovima — okom i časovnikom — operisao je H. Volf, filozof koji se najdetaljnije zanimao za pojam savršenstva. A tu nastaje ista dvojnost kao i prethodno, samo što je savršenstvo shvatano manje kao fiktivni model, a više kao *realno približenje* tome modelu.

E. Savršeno je ono što potpuno izvršava svoje funkcije. U tom smislu govori se u *društvenim* razmatranjima o savršenom inženjeru ili savršenom stolaru. U sličnom smislu izraz se upotrebljava u kritici umetnosti, kad je reč o savršenoj tehnici slike ili savršenoj sličnosti portreta. I opet: ili kao *idealni model*, ili kao njegova približna realizacija.

F. U *estetici* i opštoj *teoriji umetnosti* savršenstvo se pripisuje onome što je u potpunosti harmonično, izgrađeno po jednom principu. U tom smislu govori se o savršenstvu Partenona ili *Odiseje*; slično je savršenstvo opisivao Paladio. — Svi ti načini

shvatanja savršenstva (B — F) međusobno se razlikuju, ali su ipak srodni. Svi se, takođe, kolebaju između ideala i približnosti.

Ipak, o savršenstvu se govori i u svakodnevnom jeziku u širem i slobodnijem značenju, koje se ne uklapa u značenja što smo ih napred naveli. To su više slučajevi mešanja savršenstva sa drugim visokim pohvalama.

G. Savršenim biva nazivano ono što je naprosto *vrlo dobro*. U tom smislu u svakodnevnom dodiru govorimo, na primer: »savršeno sam se zabavljao« ili »savršeno sam se odmorio«.

H. Savršenim se kolokvijalno naziva i ono što je u svojoj kategoriji najviše (makar to bila i kategorija zla, kao kad La Rošfuko piše o »savršenim huljama«). Tada se *perfectum* meša sa *excellens*.

I. Savršeno biva takođe shvatano kao ono što je *najbolje*, od čega ne može biti ništa bolje. Tako je bilo u *teologiji* kada su Dekart i Lajbnic Boga nazivali savršenim. Jer, ipak, nazivajuć ga tako, imali su na umu nešto drugo nego model (B), nego ono čemu ništa ne nedostaje (C), što doseže svoj cilj (D), što ispunjava svoje funkcije (E), što je harmonično (F). Ali tu su takođe imale svoj izvor i mnogobrojne teološke teškoće i sporovi.

Sa pojmom koji ima tako mnogo primena kao savršenstvo povezuje se takođe mnogo problema. Najopštiji su ovi: je li savršenstvo sazajno? je li dostižno? i je li potrebno? Prvi je aktuelan naročito u metafizici, drugi u etici, treći u estetici. I, najzad, treba upitati: Kako razumeti savršenstvo da bismo ga razumeli — najsavršenije?

LITERATURA

Na osnovu autorovih bibliografskih materijala za štampu pripremio Januš Krajevski*.

Skraćenice

- PL — Migne, *Patrologia Latina*, 221 vol., Paris 1844—1855.
 PG — Migne, *Patrologia Graeca*, 162 vol., Paris 1857—1866.
 BKF — Biblioteka Klasyków Filozofii, Warszawa PWN.
 PUF — Presses Universitaires de France, Paris.
 W. — Warszawa; Wr. — Wrocław; Kr. — Kraków; N. Y. — Njujork;
 Lond. — London; Lpz. — Leipzig; Basl. — Basel; — Flor. — Firenze; Napl. — Napoli.
 e. n., n. i., — novo izdanje; in — u; mnsr., rkp. — rukopis;
 v., t. — tom; v. — vek; p. n. e. — pre naše ere;
 n. e. — naše ere.

I. OPŠTE OBRADE

Antologije. Rečnici

- Carrt E. F. (ed.), *Philosophies of Beauty, From Socrates to Robert Bridges*, Oxford 1962 (I izd. 1947).
Encyclopaedia Britannica. A New Survey of Universal Knowledge, ed. W. Benton Publ., Chicago-Lond.-Toronto 1956, 24 vols.
 Gilmore Holt E. (ed.), *A Documentary History of Art*, N. Y. 1947—1958, 2 vol.
Grande Antologia Filosofica, ed. V. A. Padovani, A. M. Moschetti, Milano 1954—1971, 21 vol. (*Il pensiero classico*: vol. 1—2; *Il pensiero cristiano*: vol. 3—5; *Il pensiero della Rinascenza a della Riforma*: vol. 6—11).
 Ilg A., *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, Wien, od g. 1871.
Istorija estetiki. Pamjatniki mirovoj estetičeskoj mysli, gl. red. M. F. Ovsjan-nikov, Moskva 1962—68, 4 t.
 Lalande A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, ed. 9, Paris 1962, PUF.
 Marino A., *Dictionar de idei literare*, vol. 1, București 1973.
 Plebe A., *Estetica*, Firenze 1965, in: *Storia Antologica dei Problemi Filosofici*. Wiener Ph. P. (ed.), *Dictionary of the History of Ideas*, N. Y. 1968—1973, 4 vol.

* Ne obuhvata dopunsku glavu „O savršenstvu“ (Prim prev.)

- Allen W. D., *Philosophies of Music History*, 1939, 2. izd. 1962.
Art and Society. Collection of Articles, prev. s ruskog. (*Iskusstvo i Obščestvo*), Moskva 1968.
- Bauemler A., *Ästhetik*, u: *Handbuch der Philosophie*, I, Münch. — Berl. 1934.
- Bayer R., *Histoire de l'esthétique*, 1961.
- Beardsley M. C., *Aesthetic from Classical Greece to the Present*, 1966.
- Bosanquet B., *A History of Aesthetics*, 1892; n. izd. N. Y. 1957.
- Chambers F. P., *Cycles of Taste*, 1928; — *History of Taste. An Account of the Revolutions of Art Criticism and Theory in Europe*, N. Y. 1932.
- Charpier J., Seghers P., *L'Art poétique*, Paris 1956.
- Dresdner A., *Die Kunstkritik*, I, 1915.
- Gilbert K. E., Kuhn H., *A History of Esthetics*, 1939; izd. 6, Bloomington 1954.
- Hauser A., *The Social History of Art*, 1951; — *The Philosophy of Art History*, 1959; — polj. prev. D. Danek, J. Kamionkova, *Filozofia historii sztuki*, W. 1970.
- Heimsoeth H., *Die sechs grossen Themen der Abendländischen Metaphysik*, 3. Aufl., Darmstadt, b. d.
- Kallen H. M., *Art and Freedom. A Historical and Biographical Interpretation of the Relations between the Ideas of Beauty, Use and Freedom in Western Civilization from the Greeks to the Present Day*, 1942, 2 vol.
- Kristeller P. O., *The Modern System of the Arts*, "Journal of the History of Ideas", vol. XII, XIII, 1951—1952.
- Lotze H., *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, 1968.
- Lovejoy A. O., *The Great Chain of Being, a Study of the History of an Idea*, Camb. Mass. 1936, "Lect. 1933".
- Menendez y Pelayo M., *Historia de las ideas estéticas en España*, 1883—1891, 7 vol.; 3. ed. Madrid, Hernando, 1927; također u: *Obras completas*, Madrid 1940.
- Momenti e problemi di storia dell'estetica*, ed. Marzorati, Milano 1959 i sl.
- Ovsjannikov M. F., Smirnova Z. V., *Očerki istorii estetičeskijh učenij*, Moskva 1963.
- Panofsky E., *Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunst-Theorie*, Lpz. 1924, Teubner.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kr. 1970.
- Saintsbury G., *History of Criticism and Literary Taste*, 1902, 3 vol.
- Schälke R., *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, 1934.
- Schasler M., *Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*, vol. 1: *Kritische Geschichte der Ästhetik*, Berl. 1872.
- Schlosser J. von, *Stilgeschichte und Sprachgeschichte der bildenden Kunst*, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1935; — *Die Kunstliteratur*, 1924.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. I: *Estetyka starożytna*, 1960; t. 2: *Estetyka średniowieczna*, 1960, 1962; t. 3: *Estetyka nowożytna*, 1967.
- Tatarkiewicz W., *Pisma zebrane*, t. 2: *Droga orzeż estetyki*, W. 1972.
- Zimmermann R., *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, Wien 1865; — *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, 1858.

II. ANTIKA

Tekstovi

- Mullach F. W. A. (ed.), *Fragmenta philosophorum graecorum*, Paris, 1860—67—81, 3 vol.

- Diels H. (ed.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ed. 12, Dublin 1966—68, 3 t.; — *Poëtarum philosophorum fragmenta*, in: *Poëtarum graecorum fragmenta*, ed. U. v. Wilamowitz-Möllendorff, Berl. 1901; — *Doxographi Graeci*, 1879, ed. 3, Berolini 1958.
- Arnim J. v. (ed.), *Stoicorum veterum fragmenta*, Leipz. 1903—1905, 3 vol.; n. izd. Stuttg. 1964.
- Usener H. (ed.), *Epicurea*, Lipsae 1887.
- Herculanensia Volumina quae supersunt collectio prior*, Napl. 1793—1855, 2 t.; coll. altera, 1861—1876, 2 t.
- Jan C. von (ed.), *Musici scriptores graeci*, 1895.
- Krüger J. (ed.), *Ästhetik der Antike*, Berl. 1964.
- Aristofan (446—338 p. n. e.), *Thesmophoriazusai* (Žene koje proslavljaju *Tesmofoře*), ed. princ. 1515. (Juntina) ed. n. B. B. Rogers, Lond. 1904; — polj. prev. S. Srebrny, *Wybór komedii. Osy. Pokój. Ptaki. Tęsmoforie*, W. 1955.
- Aristotel (383—322), *De interpretatione*; *Topica*; *Physica*; *De rhetorica*; *De poetica*; *Metaphysica*; *Etica*; *Eudemica*; in: *Aristotelis Opera*, ex. rec. I. Bekkeri, ed. 2, Berolini 1960—61 (tekst grčki); ili *The Works*, ed. W. D. Ross, Oxford 1937—1967, 12. vols (engl.); polj. prev.: *Fizyka*: K. Leśniak, W. 1968; *Poetyka*: T. Sinko, *Trzy poetyki klas.*, 1951; *Retoryka*: W. Madyda, *Trzy stylistyki greckie*, 1953.
- Ciceron (106—43 p. n. e.), *Academica*; *Tusculanae disputationes*; *De oratore*; *Orator*; *De officiis*; *De natura deorum*; *De finibus*; *Pro Archia poeta*; u: *Opera que supersunt omnia*, izd. I. C. Orelli, J. G. Bailer, C. Halm, 8. t., 1833—61; Deo polj. prevoda W. Kornatowski, *Pisma filozoficzne*, 1960—63, 4 t. BKF.
- Demetrios iz Falerona (ok. 350—280 p. n. e.), *De elocutione*, ed. F. Wehrli, in: *Die Schule des Aristoteles*, Basel, 7 vol.; vol. IV: *Demetrios von Phaleron*, 1949; polj. prev. W. Madyda, *Trzy stylistyki greckie*, Wr. 1953; *Dialexeis*, in: H. Diels, *Fragmente der Vorsokratiker*, 1966.
- Dion Hrizostom (ok. 40-ok. 115), *Oratio Olimpica XII* (g. 105), ed. Emperius, Braunschweig 1844, 2. t.
- Dionis iz Halikarnasa (ok. 60-ok. 5. p. n. e.), *De compositione verborum*, ed. H. Usener, L. Rademacher, Leipz. 1904; polj. prev. W. Madyda, *Trzy stylistyki greckie*, Wr. 1953.
- Dionis Tračanin (ok. 170-ok. 90 p. n. e.), *Ars gramatica*; *Scholia ad Dionys, Tracis Gramm.*, ed. I. Bekker, in *Anecdota Graeca*, Berlin 1816.
- Epiktet (ok. 50—130 n. e.), *Diatryby, Encheiridion z dodaniem Fragmentów oraz Gnomologium Epiktetowego*, tłum. L. Joachimowicz, W. 1961, BKF.
- Filodem iz Gadare (I v. p. n. e.), *De poemata*, ed. Ch. Jensen, *Philodemos über die Gedichte*, V Buch, 1923; — *De musica*, ed. I. Kemke, *Philodemos de musica librorum que extant*, 1884.
- Filon iz Aleksandrije (20 p. n. e. — 50 n. e.), *De monarchia*; *De Moyse*; *De animalibus*; *De epif. mundi*; in: *Opera*, ed. Mangey, Londini 1742, 2 vol.; — *Inedita*, ed. Tischendorf, 1868.
- Filostrat Flavije (Stariji) (ok. 178-ok. 248 n. e.), *Vita Apollonii (de Tyanae)*, in: *Opera*, ed. Kayzer, Zürich 1844; — *Imagines (Proemium)*, ed. O. Benndorf, K. Schenkl, Lipsiae 1883; — *Libellus de arte gymnastica*, Lipsiae 1883, e. n. J. Jüthner, *Filostrates über Gymnastik*, Leipz. 1909.
- Galen iz Pergama (129-ok. 200), *Protreptikos epi iatrikes (Adhortatio ad artes addiscendas)*, ed. G. Kaibel, Berl. 1894; — *De placitis Hippokratidis et Platonis*, in: *Opera omnia*, ed. C. G. Kühn, Leipz. 1821-33, 20 t.
- Hermogen iz Tarsa (II-III v. n. e.), *De statibus*, ed. J. Kowalski, Wr. 1947; isti izdao anonimnu raspravu: *De Commentarii in Hermogenis Status et Tribus*

- interpretibus confecti recensione in codice Par. Gr. 2923 obvia*, „Eos” XLI, 1940—46.
- Herodot iz Halikarnasa (489—425 p. n. e.), *Historiae*, ed. Schweighäuser, Paris-Strasbourg 1816,6 t.; polj. prev. S. Hammer, *Dzieje*, W. 1954; 2. izd. 1959,2 t.
- Horacije (Quintus Horatius Flaccus, 65-8 p. n. e.), *Epistola ad Pisones (Ars poetica)*, ed. Orelli, Zürich 1886; polj. prev. T. Sinko, *Trzy poetyki klasyczne*, Wr. 1951.
- Isokrat (V—IV v. p. n. e.), *Panegyricus*, ed. Baiter u. Sauepe, Zürich 1846, 2 t.; polj. prev. *Upomnienie Izokratesa do Demonika*, 1845.
- Kalistrat (III ili IV v. n. e.), *Descriptiones*, ed. C. Schenkl, E. Reisch, 1902, Teubner.
- Ksenofan iz Kolofona (ok. 570—480 p. n. e.), *Fragmenti u: Philosophorum Graecorum veterum operum reliquiae*, ed. Karsten, Amsterdam 1835 i u: Kliment iz Aleksandrije, *Stromata*, v. 110 (Diels, *Fragmente der Vorsokratiker*).
- Ksenofont (ok. 430—355 p. n. e.), *Commentarii; Convivium; Oeconomicos*; ed. Schneider, Leipzig 1825—1849,6 t.; polj. prev.: *Convivium*: L. Joachimowicz, *Uczta*, u: *Pisma Sokratyczne*, W. 1967, BKF; *Oeconomicos*: A. Bronikowski, *Hippika i Hipparch*, Ostrów 1860.
- Kvintilijan (ok. 35—95 n. e.), *Institutiones oratoriae*, ed. Krüger, Leipzig 1861.
- Laertije Diogen (II-III v. n. e.), *Vitae philosophorum*, ed. H. S. Long, Oxogenii, 1964; polj. prev. izd. I. Krońska: *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, W. 1968, BKF.
- Lukijan iz Samosate (130—200), *Charidemus; Paideia; De domo; Pro imag.*; *Historia quo modo conscribenda*; u: *Opera*, ed. Reitz, Zweibrücken, 1789—93,10 t.; polj. prev. M. K. Bogucki (t. 1—2) i M. Madyda (t. 3), *Dialogi*, Wr. —W. —Kr. 1962—66,3 t.
- Lukrecije (Titus Lucretius Carus, 95—55 p. n. e.), *De rerum natura libri VI*, ed. H. Diels, Berlin 1923—24,2 t.; polj. prev. A. Krokiewicz, *O rzeczywistości ksiąg sześć*, 1923, n. izd. 1958; E. Szymański, *O naturze wszechrzeczy*, W. 1957, BKF.
- Makcim iz Tira (II v. n. e.), *Orationes, Dissertationes*, ed. princ. H. Stephanus, Paris, 1557, ed. 2. Reiske, Leipz. 1774,2 t.
- Pausanija iz Lidije (ok. 115-ok. 180. n. e.), *Periegesis tes Hellados*, ed. J. G. Frazer, 1898,6 t.; polj. prev. J. Niemirska-Pliszczyńska, *Wędrowki po Helladzie*, Wr. 1973.
- Platon (428—348 p. n. e.), *Faidros; Fileb; Ion; Państwo; Protagoras; Uczta*; polj. prev. W. Witwicki, izd. K. Jeżewska u zbirnom izdanju dela W. Witwickog, W. 1957—59, PWN; — *Sofista*, polj. prev. W. Witwicki, izd. D. Gromska, W. 1956, BKF; — *Prawa*, polj. prev. M. Maykowska, W. 1960, BKF.
- Plinije Stariji (23/24 n. e. —79), *Naturalis historia*, ed. D. Dieflefen, Berlin 1866—1873; polj. prev. I. i T. Zawadzcy, *Historia naturalna (wybór)*, Wr. —Kr. 1961. Bibl. Narod. Nr. 128, S. II.
- Plotin (Plotinus, ok. 203—270 n. e.), *Enneades, Editio Princeps Basileensis* 1580; — polj. prev. A. Krokiewicz: *Enneady*, 2. t. W. 1959, BKF.
- Plutarh iz Heroneje (ok. 45—125) *Vita Pericl.*; *De sollert. anim.*; *De placitis philosophorum*; *Pro pulchritudine*; *De musica*; *De gloria Atheniensium*; *Quaest. conviv.*; *De Pyth. orac.*; *De fort. Alex.*; *De stoic. repugn.*; *De aud. Poët.*; *Non posse suaviter vivi*; *Vitae papallatae*, in: *Opera*, ed. T. Döhner, F. Dübner, Paris (F. Didot), 1839—55,3. vol.; polj. prev.: Z. Abramowiczówna, *Moralia, wybór pism...* 1954; — M. Brozek, *Żywoty sławnych mężów*, izd. 4, Wr. 1956.
- Pseudo-Longin (I. v. n. e.), *Dionysii vel Longini De sublimitate libellus*, ed. I. Vahlen, Stuttgartiae 1967; — polj. prev. T. Sinko, *Trzy poetyki klasyczne*, Wr. 1951.

- Seneka L. A. (3 p. n. e. — 65 n. e.), *Epistolae morales ad Lucilium; De tranquillitate animi*, in: *Opera quae supersunt*, ed. Teubneriana, 1905—14,4. t.; *Ad Luc. epist. mor.*, ed. L. D. Reynolds, Oxonii 1965,2 t.; polj. prev. W. Kornatowski, *Listy moralne do Lucylusza*, W. 1961, BKF; — L. Joachimowicz, *O pokoju ducha*, u: *Pisma filozoficzne*, W. 1965.
- Sekst Empirik (II v. n. e.), *Adversus mathematicos* (engl. prev.: R. G. Bury, *Against the Professors*, 1949, in: *Opera*, ed. H. Mutschmann, Lipsiae 1912—14,2 t.
- Stobaj (Ioannes Stobaeus, V v. n. e.), *Eclogae physicae et ethicae*, ed. Gaisford, Oxford 1850,2 t.; — *Anthologion (Florilegium)*, ed. Meinecke, Leipz. 1855—57,4. t.
- Teon iz Smirne (ok. 130 n. e.), *Peri ton kata to mathematikon chresimon eis ten Platonos anagnosin (Matematicka priprema za čitanje Platona)*, ed. E. Hiller, 1878, Teubner.
- Vitruvije (M. P. Vitruvius, I v. p. n. e.), *De architectura*, ed. Schneider, Leipzig 1807—84, t.; — polj. prev. K. Kumaniecki, *O arhitekturi knjig dziesięć*, W. 1956.

Obrade

- Abert H., *Die Lehre vom Ethos in die griechischen Musik*, 1899.
- Brunius T., *Inspiration and Katharsis. The Interpretation of Aristotle's the Poetics*, Upps. 1956.
- Déonna W., *Primitivisme and classicisme, les deux faces de l'histoire de l'art*, u: „Recherche” nr 2 1946.
- Ghyka M. C., *Le nombre d'or, rites et pythagoriciens dans le développements de la civilisation occidentale*, Paris 1952,2 v. (I izd. 1959).
- Gomperz Th., *Herkulanische Studien*, Teubner 1865.
- Gordziejew W., *Z zagadnień poetyki Arystotelesa*, „Przegląd Klasyczny”, 1938.
- Grassi E., Assunto R., *Die Theorie der Schönen in der Antike*, 1962.
- Herrick M. T., *The Fusion of Horacian and Aristotelian Literary Criticism*, 1531—1555, Urbana 1946.
- Howald E., *Eine vorplatonische Kunsttheorie*, u: „Hermes”, LIV, 1919.
- Ingarden R., *Z dziejów teorii dzieła literackiego*, „Kwart. Filozof.”, XVII, 1948 i u: *Studia z estetyki*, t. I, W. 1957, istog autora.
- Körte A., *Der Begriff des Klassischen in der Antike*, u: Sächs. Akad. d. Wiss., Phil. — hist. Klasse, Bd. 86, 1934.
- Külpe O., *Anfänge der psychologischen Ästhetik bei den Griechen*, u: *Philosophischen Abhandlungen für M. Heinze*, 1906.
- Kumaniecki K., *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, W. 1955; n. izd. 1964.
- Losev A. F., *Istorija antičnoj estetiki (Rannaja klassika)*, Moskva 1963.
- Madyda W., *De pulchritudine imaginum deorum quid auctores Graeci saec. II p. Chr. n. iudicaverint*, „Archiwum Filolog.” PAU, 16, 1939.
- Madyda W., *De arte poetica post Aristotelem exculita*, Kr. PAU 1948.
- Mezzantini C., *L'estetica nel pensiero classico*, in: *Grande Antologia Filosofica*, I, 2, 1954.
- Morawski K., *Historia literatury rzymskiej*, 1909—21,6 t.
- Müller E., *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 1834—37, 2 vol.
- Nietsche F., *Geburt der Tragödie*, 1871.
- Perpet W., *Antike Ästhetik*, 1961.
- Plebe A., *Origini e problemi dell'estetica antica*, u: *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, t. I, 1959.
- Pohlentz M., *Die Stoa, Geschichte einer geistigen Bewegung*, 1948.

Pohlenz M., *Die Anfänge der griechischen Poetik*, u: Nachrichten, Königl. Gesellschaft d. Wissenschaften zu Göttingen, 1920.

Schuhl P. M., *Platon et l'art de son temps*, Paris 1933 (bogata bibliografija).

Schweitzer B., *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike*, u: "Neue Heidelberger Jahrbücher", N. F. 1925.

Sinko T., *Literatura grecka*, 3 t. u 6 delova, Kr. 1931—1954.

Sobeski M., *Od Platona do Plotyna, Z dziejów greckiej estetyki*, "Muzeion", 1912.

Svoboda K., *Vývoj antické estetiky*, 1926.

Tolstaja-Melikova S. V., *Učenie o podražanii i ob illuzii v grečeskoj teorii iskusstv do Aristotela*, u: „Izvestija AN SSSR“, 1926, nr. 12; (takode na nemačkom u: „Recueil Gebeler“, 1926).

Utitz E., *Bemerkungen zur altgriechischen Kunsttheorie*, Berlin 1959.

Walter J., *Geschichte der Ästhetik im Altertum*, 1893.

Winckelmann J. J., *Geschichte der Kunst des Altertums*, Berlin 1942.

III. SREDNJI VEK

Rečnici

Blaise A., *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, 1954.

Bouyer L., *Dictionnaire Théologique*, 1963.

Du Change Ch., *Glossarium mediae et infimae letinitatis*, ed. nova, 1937.

Godet P., *Dictionnaire de Théologie catholique*, 1924.

Jouve E. G., *Dictionnaire d'esthétique chrétienne*, in: Migne, *Troisième encyclopédie théol.*, t. XVII, Paris 1856.

Tekstovi

Coussemaker E. de, *Scriptorum de musica medii aevi*, novam sriem, Paris 1864—76,4 t.

Gerbart M., *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Sanct-Biassien, 1784,3 vol.

Migne J. P. (1800—1875), *Patrologiae cursus completus, Series Latina*, Paris 1844—55, 221 vol. (među kojima 4 vol. indeksi), dovedeno do g. 1216, naredni period dopunjavao Horoy, 5 vol., Paris 1879—83. — *Series Graeca*, Paris 1857—66, 162 vol. (među kojima 1 vol. indeksi, sast. P. F. Cavaller, 1912), dovedeno do g. 1445.

Montano R., *L'estetica nel pensiero cristiano*, u: *Grande Antologia Filosofica*, t. 5, 1954.

Original Treatises dating from the XII th to XVIIIth Centuries on the Arts of Painting, ed. Mrs. Merrifield, 1849,2 vol.

Schlosser J. v., *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, 1896

Abelard P. (1079—1142), *Logica „Ingredientibus“*, in: *Opera*, ed. B. Geyer, Beiträge Münster, XXI, 1919—1933,4 vol.

Achar od sv. Viktora (XII v., umro 1171), *De Trinitate*, mnsr. obradio M. Th. d'Alverny (fragmenti) u: «Recherches de Théologie ancienne et moderne», XXI, 1954—55.

Alen iz Lila (Alanus ab Insulis, ok. 1128—1202), *Anticlaudianus et De planctu naturae*, Migne, P. L. v. 210, 1855; i ed. Th. Wright, London 1872.

Albert Veliki (1193—1280), *Opusculum de pulchro et bono*, ed. P. Mandonnet, V; *Summa de creaturis; Mariale; Summa theologiae*, in: *Opera*, Ed. Coloniensis, B. Geyer, 1951, i d.

Aleksander iz Hejlza (1180—1245), *Summa theologica, sen sie sic ab origine dicta Symma fratris Alexandri*, ed. Quaracchi (Firenza), Coll. S. Bonaventure, 1928—48, 4 t. (kritičko izd.).

Alkuin (Alcuinus, Albinus, Flaccus, ok. 735—804), *Albini dialogus De rhetorica et virtutibus*, in: *Alcuini Opera*, ed. Frobenius, Regensburg 1777, i Migne, P. L. v. 100 i 101.

Atanasije (299—373), *Oratio contra gentes*, Migne, P. G. v. 25.

Augustin (Aurelius Augustinus, 354—430), *De ordine; De musica; De natura boni; De vera religione; Confessiones*, Migne, P. L. v. 32—47; polj. prev. zbirni: *Pisma filozoficne*, 4 t. PAX, W. 1943—1955 (*O porzqdku*, t. 1; *O muzyce*, t. 4; *O naturze dobra*, t. 4; *O wierze prawdziwej*, t. 4); — *Wyznania*, tłum. J. Czuj, izd. 2, W. 1955.

Vasilije Veliki (329—379), *Homilia in Hexaëmeron*, Migne, P. G. v. 29.

Bernar iz Klervoa (Bernard de Clairvaux, 1091—1153), *Apologia ad Guilelmum*, Migne, P. L. v. 182.

Bocicje (480—525), *De institutione musica libri quinque; Topicorum Aristotelis interpretatio*, in: Migne, P. L. v. 64.

Bonaventura (Jan Fidanza, 1221—1274), *Itinerarium mentis ad Deum; Breviloquium; Sententiae*, in: *Opera, cura PP. Collegii S. Bonaventurae*, Firenze, ad. Claras Aquas (Quaracchi), 1882—1902,10 v.

Klarembald iz Arasa (XI v.), *Expositio super Boëtii De Trinitate*, ed. W. Jansen, Breslauer Studien zur histor. Theologie, 1926.

Długosz Jan (1415—1480), *Roczniki czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, red. J. Dąbrowski, W. 1961—1973,3 t.

Duns Skot, J. (1266—1308), *Opus Oxoniense, Comment. Sent.*, 1305—06, ed. in: *Opera omnia*, Lyon 1639, L. Walding; n. krit. izd. franciskanci iz Quaracchia, preštamp. u Hildesheimu 1968,4 t.

Eriugena Jovan Skot (IX v.), *De divisione naturae*, Migne, P. L. v. 122; — *Expositiones super hierarhiam coelestem*, (manskr. Duai 202), ed. H.F. Dondaine, "Revue d. Science Philos. Theol." XXXIX, 1950.

Žilber iz La Porea (umro 1154), *In Boëthii De Hebdomadibus*, Migne, P. L. v. 64; n. ed. N. M. Haring in „Traditio“, 1953; — *In Boëthii De Trinitate Comm., Opera Boëth.*, ed. Basileae 1570; kao i: Migne, P. L. v. 64. — *Sententiae Divinitatis*, ed. B. Geyer, *Sentenzbuch der Gilbertischen Schule*, Münster 1909, Beitrage z. Gesch. d. Philos. d. M., VII, 2—3.

Grosetest R. (1175—1253), *De unica forma omnium; De luce seu de inchoatione formarum; De generatione sonorum*, in: *Opuscula philosophica*, ed. L. Baur, Bäumkersche Beiträge, 9; — *Commentationes ad De divinis nominibus*, mnsr. Erfurt 89, ed. Pouillon; — *Hexaëmeron*, mnsr. British Museum, Reg. 6, ed. de Bruyne, III.

Giber iz Nodjenta (1035—1124), *De vita sua*, Migne, P. L. v. 156.

Gundisalvus D. (Gundisalvi Dominik, XII v.), *De divisione philosophiae*, 1150, ed. L. Bauer., Beitrage... XXIV, III, 1925.

Hraban Mavar (ok. 776—856), *De clericorum institutione* Migne, P. L. v. 107.

Hugo od Sv. Viktora (1096—1141), *Didascalion*, VII, Migne, P. L. v. 176.

- Isidor iz Sevilje (ok. 570—636), *Sententiae*, Migne, P. L. v. 83; — *Differentiae*, Migne, P. L. v. 83.
- Džon od Solsberija (J. Saresberiensis, ok. 1110—1180), *Metalogicon libri IV*, Migne, P. L. v. 199; kao i ed. C. J. Webb, Oxonii 1929.
- Kasiodor (ok. 480-ok. 575), *Rhetorica*; — *De artibus ac disciplinis liberalium artium*, Migne, P. L. v. 70; — *Exposition in psalterium*, Migne, P. L. v. 70.
- Kliment iz Aleksandrije (ok. 160-ok. 220), *Paedagogus*, Migne, P. G. v. 8; — *Stromata*, Migne, P. G. v. 8.
- Konrad iz Hiršaua (XII v.), *Dialogus super auctores*, ed. R. B. C. Huighens, Coll. Latomus, XVII.
- Matej iz Vandoma (Mathieu de Vendôme, rođj. 1130), *Ars versificatoria*, (XII v.) ed. E. Faral, in: *Les arts poétique du XII et du XIII siècle*, 1923.
- Musica Enchiridiasis*, ed. M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica*, 1784.
- Neckham Alex. (umro 1217), *De laudibus divinae sapientiae*, ed. Th. Wright, *Rerum Britann. Medii Aevi script.*, Londra 1863; repr. N. Y. 1963.
- Ockham W. (pre 1300—1349 ili 1350), *Exposition aurea super artem veteram*, Bologna 1496; — *Commentarii (sive Quaestiones) in Quatuor Sententiam libros*, ed. Trechsel, Lyon 1495.
- Pseudo-Dionisije (Pseudo-Areopagit, V v. n. e.), *De divinis nominibus, Mystica theologia; De coelesti hierarchia; De ecclesiastica hierarchia; Epistolae*, in: Migne, P. G. v. 3; polj. prev. E. Bulhak, Dionysius Areopagita, *Dzieta*, Kr. 1932.
- Robert Kildwarby (umro 1279), *Tabulae super originalia Patrum*, ed. D. A. Callus, in: *Frühsholastische Abkürzungen des Lombarden*, in: *Melages Raym. J. Martin*, 1948.
- Rišar od Sv. Viktora (umro 1173), *Beniamin Maior*, Migne, P. L. v. 177.
- Toma Akvinski (1225—1274), *Summa theologiae*, ed. A. D. Sertillanges, Paris 1925,4. vol. (I, I a, II ae); — *Comment, ad De divinis nominibus*, in: *Opuscula omnia*, ed. P. Mandonnet, Paris 1881,5 vol. (vol. 2).
- Tomas iz Jorka (umro 1258), *Sapientiale sive Metaphysica*, ok. 1250, ed. H. Pouillon (fragmenti) u: «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age», XI, 1946.
- Ulrih Engelberti iz Strasbura (umro 1287), *Liber de summo bono*, L. II; — *De Pulchro*; in: *Summa*, ed. M. Grabmann, *Des U. E. v. S. Abhandlung „De pulchro“*, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philos. — philol. Klasse, Jhrg. 1925,5. Abh. München 1926.
- Vilhelm iz Overnje (umro 1249), *De bono e malo*, ed. H. Pouillon, *La beauté, propriété transcendante chez les scolastiques 1220—1240*, in: «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age» XI, 1946.
- Vensan iz Bovea (ok. 1190—1264), *Speculum quadruplex (doctrinale, historiale, naturale, morale)*, Strasburg, 1473,10 t.
- Vitelon (XIII v.), *Optica (Perspectiva)*, fragmenti u: C. Bacumcer, *Beiträge z. Geschichte d. Philos. d. Mittelalters*, t. 3, 1908.

Obrade

- Assunto R., *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1963.
- Bruine E. de, *Esthétique païenne, esthétique chrétienne. A propos de quelques textes patristiques*, «Revue Internationale de Philosophie», nr. 31, 1955. — *Etudes d'Esthétique Médiévale*, Univ. Gandawa, Bruges 1946,3 t. — *Esthétique du Moyen Age*, Louvain 1947. — *Geschiedenis van de Aesthetica de Middeleeuwen*, Antwerpen 1951—55.

- Cataudella Q., *Estetica cristiana*, in: *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, t. I, 1959.
- Eco U., *Sviluppo dell'estetica medievale*, in: *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, t. I, 1959.
- Garin E., *Medioevo e Rinascimento*, 1954.
- Gourmont R. de, *Le latin mystique*, 1922.
- Grabmann M., *Geschichte der scholastischen Methode*, 1909.
- Hempel E., *Nicolaus von Cues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst*, u: *Berichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften*, Phil. — hist. Klasse, Bd. 100. H. 3, 1957.
- Mariétan J., *Problème de la civilisation des sciences d'Aristote à St. Thomas*, 1901.
- Maritain J., *Art et Scholastique*, Paris 1920; 4. izd. 1947.
- Michelis P. A., *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, 1955.
- Pouillon H., *La beauté, propriété transcendante chez les scholastiques*, 1220—1270, u: «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age», XI, 1940.
- Reese G., *Music in the Middle Ages*, 1940.
- Riegl A., *Die Spätromische Kunstindustrie*, 1904.
- Santinello G., *Il pensiero di Nicolò Cusano nella prospettiva estetica*, 1958.
- Schapiro M., *On the Attitude in Romanesque Art*, u: *Art and Thought, issued in honour of A. K. Roomaraswamy*, London 1947.
- Svoboda K., *L'esthétique de St. Augustin et ses sources*, Brno 1933.
- Tatarkiewicz W., *Teatryka, siódma sztuka*, u: *Pisma zebrane*, t. 2: *Droga przez estetykę*, W. 1972.
- Théry G., *Études dionysiennes*, Paris 1932—37, 2 t.; — *Dionysiaca I*, Solesmes, 1937.

IV. NOVO DOBA (OD XV VEKA DO SREDINE XIX VEKA)

Rečnici. Antologije

- Alsted J. H. (1588—1638), *Encyclopaedia, VII tomis distincta*, Heronae 1630,2 vol.; Lyon 1649,4 vol.
- Baldinucci F. (1624—1696), *Vocabolario Toscano dell'arte del Disegno*, Firenze 1681.
- Dictionnaire de l'Academie Francaise*, Paris 1694, 4 t.; ed. 7, Paris 1878,2 t.
- Goclenius R. (1547—1628), *Lexicon Philosophicum*, 1607.
- Johnson S. (1709—1784), *Dictionnaire of the English Language*, London 1755, 2 t.
- Richelet P. C. (1631—1698), *Le nouveau dictionnaire francais*, 1680 e. n. 1719.
- Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, ed. P. Barocchi, Roma 1960,3 t.
- Wartelet C. (1718—1786), Lévesque P. (1736—1812), *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1792,5 vol.

Tekstovi

- Addison J. (1672—1719), *The Works*, Lond. 1854—56, 6 t.
- Akenside M. (1721—1770), *The pleasures of imagination*, Lond. 1744.

- Alberti L. B. (1404—1472), *De pictura*, 1540, ed. Mallé, 1950; polj. prev. L. Winniczuk, *O malarstwie*, 1963; — *De re aedificatoria*, 1486; polj. prev. I. Biegańska, *Ksiąg dziesięć o sztuce budowania*, 1960; — *Della architettura, della pittura, della statua* (1435), tal. prev. C. Bartolini, Venezia, 1508; nem.: H. Janitschek, Wien 1877; — *De statua*, ed. H. Janitschek u: *Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, Wien 1877.
- Alciati A. (1492—1550), *Emblemata*, Patavii 1621.
- Alison A. (1757—1839), *Essays on the Nature and Principles of Taste*, 1990.
- André Y. — M. (1675—1764), *Essais sur le Beau*, 1715, u: *Dictionnaire d'Esthétique chrétienne*, ed. Migne, 1856.
- Averlino A. (Filarete, 1400—1470), *Trattato d'architettura* (1457—64), ed. W. v. Octtingen, 1888.
- Aviler A. C. d' (1653—1700), *Cours d'architecture*, 1738.
- Bacon Fr. (1561—1626), *The Two Books on the Proficiency and Advancement of Learning Divine and Human*, Lond. 1605; lat. prev. W. Rawley: *De dignitate et augmentis scientiarum*, Lond. 1623; — *Opera omnia*, ed. R. L. Ellis, J. Spending, D. D. Heath, Lond. 1857—74; 13 vol. kao i ponovljeno isto izdanje g. 1960; — *Essays*, 1597 i mnogo novih izdanja, polj. prev. Cz. Znamierowski, *Eseje*, 1959, BKF.
- Baillie J., *An Essay on the Sublime*, Lond. 1947, prešt. Los Angeles, 1953.
- Baldinucci F. (1624—1696), *Vita del Cavaliere G. I. Bernini, scultore, architetto, pittore*, 1682; — polj. prev. M. Rzepińska, u radu: *Dwugłos o Berninim*, izd. J. Białostocki, Wr. 1962.
- Barbaro D. (1513—1570), *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*, 1556 (Comm.).
- Bateux Ch. (1713—1780), *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris 1746.
- Baumgarten A. G. (1714—1762), *Metaphysica*, Halle, 1739; — *Aesthetica acromatica*, Frankfurt a/O. 1750, 1758; — *De nonnullis ad poema pertinentibus*, Halle 1735.
- Bellori G. P. (1615—1696), *Le vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, 1672, kasn. izd.: Pisa 1821; polj. prev. I. glave: J. Białostocki: G. P. Belloriego „Idea malarza, rzeźbierza i architekta”, manifest barokowego klasycyzmu, „Przegł. Humanist.”, IV, 1960, nr. 5.
- Bembo P. (1470—1547), *Asolani* 1505, u: *Opera*, 4 vol. Venezia 1729; Basileae 1556, Venezia 1729. — *De Imitatione libellus*, u: *Opera*.
- Blondel N. F. (1618—1686), *Cours d'architecture*, Paris 1675—1683, 5 t.
- Boccaccio G. (1313—1475), *Genealogia deorum gentilium* (1363), in: *Opere volgari*, ed. Moutier Flor, 1827—34. — *Boccaccio on Poetry*, ed. C. G. Osgood, Princeton 1930.
- Boileau-Despréaux N. (1636—1711), *Traité du sublime et du merveilleux*, 1672; — *Ari poétique*, 1674, u: *Oeuvres*, ed. Saint-Saurin, Paris 1824; — polj. prev. Maciuński: *Sztuka rymotwórcza*, 1826; prerada: Fr. K. Dmochowski, 1788, kasnije nekoliko izdanja.
- Bosse A. (1602—1676), *Traité de pratiques géométrales*, 1645; — *Sentiments sur la distinction de diverses manières de peinture, dessin et gravure*, 1649; — *Le peintre converty*, 1667.
- Bouhours D. (1628—1702), *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Paris 1687; 2 izd. 1691.
- Briseux Ch. E. (1680—1754), *Traité complet d'architecture*, ok. 1750; — *Traité du beau essentiel*, 1752.

- Bruno G. (1550—1600), *De vinculis in genere*, 1591, u: *Jordani Bruni Nolani Opera latine conscripta*, 3 ed. F. Tocco i G. Vitelli, Florentiae 1891, 8 vol., s. 635—700.
- Burke E. (1729—1797), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, L. 1756; polj. prev. P. Graff, *Dociekania filozoficzne...*, W. 1968, BKF.
- Capriano G. P. (XVI v.), *Della vera poetica*, Vinegia 1555, ed. B. Weinberg.
- Cardano G. (1501—1576), *De rerum varietate libri XVII*, Bazylea 1557; — *Apologia in De subtilitate*, 1550, zbirno izdanje Lyon 1633, 10 t.
- Castelvetro L. (1506—1571), *Poetica d'Aristotele vulgarizzata*, 1570.
- Castiglione B. (1478—1529), *Il libro del Gortegiano*, Venezia 1528; takode u: *Opera*, 1737; — *Lettere*, Padova 1769—71, 2 t.
- Cennini C. (1360—1440), *Trattato della pittura (Il libro dell'arte)*, ed. Milanesi, Firenze 1859; polj. prev. S. Tyszkiewicz, *Rzecz o malarstwie*, Flor. 1933; 2. izd. Wr. 1955.
- Chantelou P. F. de (1609—1694), *Journal de voyage du cavalier Bernini en France*, 1877; polj. prev. H. Grabska, u radu: *Dwugłos o Berninim*, izd. J. Białostocki, Wr. 1962.
- Chapelain J. (1599—1674), *Opinion sur le poème d'Adonis*, 1623.
- Colonna Fr. (1432—1527 ?), *Hipnerotomachia Poliphyli* (1467), ed. A. Ilg, 1872; n. izd. u zborniku: *I Cimeli, Ristampe anastatiche*.
- Comanini G. (XVI v.), *Il Figino*, Mantua 1591.
- Condillac E. B. de (1715—1780), *Essai sur les origines des connaissances humaines*, 1746; polj. prev. K. Brończyk, *O pohodzeniu poznania ludzkiego*, Kr. 1952.
- Corneille P. (1606—1684), *Discours de l'utilité et de parties du poème dramatique*, 1660; kao i u: *Oeuvres*, ed. Marty-Laveaux, 1862.
- Cousin V. (1792—1867), *Cours de philosophie professé à la Faculté des Lettres pendant l'année 1818 sur le fondement des idées du vrai, du bon et du bien*, 1836.
- Crousaz J. P. de (1663—1750), *Traité du beau*, Amst. 1715, 2 vol.; 2 ed. 1724.
- Danti G. (1530—1576), *Trattato delle perfette proporzioni*, 1567, in: *Trattati d'arte*, ed. P. Barocchi, 1960.
- Delacroix E. (1798—1863), *Dzienniki*, tłum. J. Guze, J. Hartwig, Wr. 1968.
- Diderot D. (1713—1784), *Les Salons 1759—1781*, in: *Textes choisis*, vol. 4, Paris 1955; — *Oeuvres esthétiques*, ed. P. Vernière, Paris 1959; — *Essais sur la peinture*, u: *Textes choisis*, vol. 5, Paris 1955; — *Le Beau*, u: *Encyclopédie...*, 1751.
- Dolce L. (1508—1568), *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino*, Venezia 1557.
- Dubos J. — B. (1670—1742), *Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique*, Paris 1719; éd. rev. 1733.
- Dürer A. (1471—1528), *Vier Bücher von menschliche Proportion*, 1528, ed. Heidrich, Nürnberg; — *Von der Malerei*, mnsr. London, ed. Heidrich, 301.
- Eckermann J. P., *Rozmowy z Goethem*, tłum. K. Radziwill, J. Zeltzer, wyd. B. Płaczkowski, W. 1960, 2 t.
- Erazmo Raterdamski (1467—1536), *Ciceronianus* (1518), zbir, izd. Basileae 1540—41, prešt. reprograf. J. Leclerc, 10 t., 1961 i d.
- Félibien A. des Avaux (1619—1695), *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1706, 3 t.; — *Des Principes de l'architecture, de la peinture et des autres arts*; — *Conférence de l'Académie Royale de Peinture et des Sculpture, pendant l'année 1667*, Paris 1668; — *L'idée du peintre*

- parfait, Londres 1707; — *Entretiens sur la vie et les ouvrages de N. Poussin*, izd. P. Cailler, 1947.
- Ficino M. (1433—1499), *Commentarium in Convivium; Commentarium in Plotinum, in librum de Pulchritudine*, in: *Opera*, Basil, 1561, 1576; Parisi 1641.
- Firenzuola A. (1493—1543), *Discorsi delle bellezze delle donne*, in: *Ragionamenti*, 1548, n. izd. Bianchi 1884.
- Fracastoro G. (1478—1553), *Naugerius, sive de poetica dialogus*, u: *Opera*, 1584, engl. prev. R. Kelso, 1924.
- Francesco di Giorgio Martini (1439—1502), *Trattato d'architettura* (posle god. 1482), ed. C. Saluzzo 1841.
- Fréart de Chambray R. (umro 1676), *Idée de la perfection de la peinture*, 1662.
- Fresnoy Ch. A. de (1611—1665), *L'art de peinture, traduit en français*, 1668.
- Galilei V. (ok. 1520—1591), *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581), ed. 1602.
- Galilei (Galileo Galilei, 1564—1642), *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, Firenze 1632; polj. prev. E. Ligocki, *Dialog o dwu najwazniejszych ukladach swiata, Ptolemeuszowym i Kopernikowym*, W. 1962.
- Gauricus P. (1482—ok. 1530), *De sculptura*, 1504, ed. H. Brockhaus 1886; — *De arte poetica*, ok. 1510, izd. 1541.
- Gérard Al. (1728—1795), *An Essay on Taste, with Three Dissertations on Taste by de Voltaire, de Montesquieu and d'Alembert*, Lond. 1795.
- Ghiberti L. (1387—1455), *Commentarii* (1436), ed. 1912, n. ed. Morisani 1947; vide R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, 1956.
- Goethe J. W. (1749—1832), *Ausgewählte philosophische Texte*, hrsg. W. Girnus, Berlin 1962; — *Dichtung und Wahrheit*, u: *Werke*, Weimar 1896, t. 37; — *Über Kunst und Literatur*, hrsg. W. Girnus, Berlin 1953; — *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Stuttgart 1856,2 t.; — Recenzija Zulcerove knjige u: *Werke*, Weimar, 1896, t. 37.
- Gracián y Morales B. (1584—1658), *La agudeza y arte de ingenio* (1648), ed. Madrid 1664,2 t.; 1757; 1773; — *El criticon*, franc. izd.: *L'homme estrompé*, 1696; — *L'homme universel*, izd. H. Discreto, 1723.
- Gravina G. V. (1664—1718), *Della ragion poetica*, 1708; — *Della tragedia*, u: *Opere scelte italiane*, 1827.
- Grotius H. (1583—1643), *De iure belli et pacis*, Paris 1625; 1869—70; polj. prev. R. Bierzanek, *O pravie wojny i pokoju*, W. 1957,2 t.
- Harris J. (1709—1780), *Three Treatises, the First Concerning Art, the Second Concerning Music, Painting and Poetry, the Third Concerning Happiness*, 1744.
- Hegel G. W. F. (1770—1831), *Vorlesungen über die Aesthetik* (Hajdelberška predavanja iz 1818—29 g.), Aufbau-Verl. 1955; polj. prev. J. Grabowski i A. Landman, *Wykłady o estetyce*, 2 t., W. 1964, BKF.
- Herbart J. F. (1776—1841), *Schriften zur praktischen Philosophie*, 1808.
- Herbert of Cherbury E., Lord (1583—1648), *Tractatus de veritate prout distinguitur a revelatione, a verisimili a possibili et a falso*, Parisi 1624.
- Hobbes Th. (1588—1679), *Leviathan*, 1651; polj. prev. Cz. Znamierowski, *Lewiatan*, W. 1954, BKF.
- Hogarth W. (1697—1764), *Analysis of Beauty*, Lond. 1753.
- Hollanda Fr. da (XVI v.), *Dialogos em Roma*, 1538; franc. prev. Roquemona izd. A. Raczynski: *Les arts en Portugal*, 1896; na nem. i portug. jez. izd. J. de Vasconcelos, u: *Wiener Quellenschriften*, 1899; engl. prev.: A. F. G. Bell, 1928.
- Home H. (Lord Kames, 1696—1782), *Elements of Criticism*, Edinb. 1762,3 v.
- Hume D. (1711—1776), *Treatise of Human Nature*, 1739—40; polj. prev. Cz. Znamierowski, *Traktat o naturze ludzkiej*, W. 1963,2 t. BKF; — *Essay of the*

- Standart of Taste*, 1757; polj. prev. T. Tatarkiewiczowa, *Sprawdzian smaku*, u: D. Hume, *Eseje*, W. 1955, BKF.
- Hutcheson Fr. (1694—1746), *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*. . . , London 1725; 4 ed. 1738.
- Jouffroy Th. (1796—1842), *Cours d'esthétique, suivi della Thèse du même auteur sur le sentiment du beau et deux fragments inédits*, éd. 3, Paris 1875.
- Junius Fr. (1589—1677), *De pictura veterum*, Amsterdam 1638.
- Kant I. (1724—1804), *Kritik der Urteilkraft*, 1790; polj. prev. J. Gatecki, *Krytyka władzy sądzenia*, W. 1964, BKF.
- Descartes R. (1596—1650), *Lettre à M. Mersemme, 18.3.1630*, éd. Adam et Tannery, I. 132.
- Keats J. (1795—1821), *Endymion*, 1818, in: *Poetical Works*, ed. Formann, 3. izd. Lond. 1889.
- Knight R. Payne (1750—1824), *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, 3 ed. Lond. 1806.
- Kopernik N. (1473—1543), *De revolutionibus orbium coelestium*, 1543; polj. prev. M. Brożek: *O obrotach sfer niebieskich*, wyd. A. Birkenmajer, W. 1953, PWN.
- Krasiński Z. (1812—1859), *Myśli o sztuce*, wyd. A. Grzymala-Siedlecki, *Sympozjon Nr. 24* (b.m.d.).
- Kremer J. (1806—1875), *Listy z Krakowa*, Naumburg 1869,3 t.; *Pisma pomniejszych. Filozofia. Historia sztuki i estetyka. Pedagogika*, u: *Dzieta*, t. 12, W. 1879.
- Lamotte-Houdar A. de (1672—1731), *Réflexions sur la critique*, 1715, in: *Oeuvres*, Paris, 1754, 10 t.
- Le Brun Ch. (1619—1690), *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions*, 1715.
- Le Clerc S. (1637—1714), *Traité d'architecture*, 1714.
- Leibniz G. W. (1646—1716), *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, 1765; — polj. prev. I. Dąbska, *Nowe rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, W. 1955,2 t., BKF. — *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison*, 1740, polj. prev. S. Cichowicz, *Zasady natury i łaski oparte na rozumie*, u: *Wyznanie wiary filozofa* (i dr.), wyd. S. Cichowicz, W. 1969, BKF; — *Meditationes de cognitione, veritate et ideis*, 1684, ed. Erdman, 1840.
- Leonardo da Vinci (1452—1519), *Trattato della Pittura*. Codex Vaticanus (Urbanus) 1270, ed. H. Ludwig, 1882; polj. prev. M. Rzepińska, *Traktat o malarstwie*, W. 1961; — *Paragone*, tłum. J. Białostocki, Wr. 1953.
- Lessing G. E. (1729—1781), *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, u: *Werke in fünf Bänden*, Weimar 1963, t. 3; polj. prev. H. Zymon-Dębicki, izd. J. Mauryn-Białostocki, Wr. 1962.
- Libelt K. (1807—1875), *Estetyka czyli umnictwo piękne*, Pozn. 1849.
- Lomazzo G. P. (1538—1600), *Trattato della pittura, scultura ed architettura*, Milano 1584, ed. n. 1844; — Skraćeno, pod nasl.: *Idea del tempio della pittura*, Milano 1590.
- Lope de Vega Carpio F. (1562—1635), *Nouvel art dramatique (Arte nuevo de hacer comedias)*, 1609, franc. prev. M. Damas-Hinard, 1861.
- Luther M. (1483—1546), *Ausgewählte Werke*, ed. Borchert, München 1922—1925,8 t.
- Malebranche N. (1638—1715), *Oeuvres*, ed. De Genoulde et de Lourdoux, 1837.
- Mander C. van (XVII v.), *Le livre des peintres*, 1604, ed. H. Hymans 1884.
- Manetti G. (1396—1459), *De dignitate et excellentia hominis*, 1532.

- Meier G. F. (1718—1777), *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Halle 1748—1750.
- Mendelssohn M. (1729—1786), *Betrachtungen über die Quellen der schönen Künste und Wissenschaften*, 1757.
- Manestrier C. F. (1631—1705), *Philosophie des images*, 1682; — *Les recherches du blason*, 1683.
- Mesnadier J. de la (1610—1663), *La Poétique*, 1639.
- Michelangelo Buonarroti (1475—1564), *Le lettere*, Milanese, ok. 1550; — *Utwory wierszowane*, tłum. L. Siemieński, Kr. 1861.
- Mickiewicz A. (1799—1855), *Pisma estetyczno-krytyczne...*, Kr. 1924; — *Literatura słowiańska*, W. 1952.
- Minturno A. S. (umro 1574), *De poeta*, 1509; — *L'Arte poetica*, 1564.
- Mochnacki M. (1803—1835), *Pisma po raz pierwszy edycja książkowa objete*, wyd. A. Śliwiński, Lwów 1910.
- Montaigne M. de (1533—1592), *Essais*, Bordeaux 1580, 2 vol.; — polj. prev. T. Boy-Zeleński, *Próby*, wyd. n. W. 1931—32, 5 t.
- Montesquieu Ch. L. de S. (1689—1755), *Essais sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*, in: *L'Encyclopédie*, 1756.
- Muratori L. A. (1672—1750), *Della perfetta poesia italiana*, 1706; — *Reflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti*, Venezia 1708; — *Della forza della fantasia*, 1745.
- Nikola iz Kuze (Nicolaus Cusanus, 1401—1464), *De visione Dei; De ludo globi; u: Opera omnia*, Basileae, 1965.
- Nicole P. (1625—1695), *Traité de la vraie et de la fausse beauté dans les ouvrages de l'esprit*, u: *Bruzon de la Martinière, Nouveaux Recueil des Epigrammatistes Français*, Amsterdam 1720.
- Nifo A. (1473—1538?), *De pulchro*, 1631.
- Pacioli L. (ok. 1445—posle 1509), *De divina proportione*, 1509, n. ed. C. Winterberg, 1889.
- Palladio A. (1508—1580), *I quattro libri dell'architettura*, 1570; polj. prev. M. Rzepińska, *Cztery Księgi o architekturze*, W. 1955.
- Pallavicino P. S. (1607—1667), *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, Roma 1646.
- Pascal B. (1626—1662), *Pensées*, 1670; *Discours sur les passions d'amour*; — *De l'esprit géométrique*; éd. de la Pleiade, Paris 1954.
- Patrizi F. (1529—1597), *Della poëtica. La deca disputata*, Ferrara 1586.
- Perrault Ch. (1628—1703), *Parallèles des Anciens et des Modernes*, 1692—1697, 4 t.
- Perrault Cl. (1613—1688), *Ordonance de cinq espèces de colonnes, selon la méthode des anciens*, 1683; — *Les dix livres d'architecture de Vitruve avec notes de Perrault*, ed. Tardieu et Cousin, 1837.
- Petrarca F. (1304—1374), *Invectivæ contra medicum*, in: *Opera*, ed. J. Hérôld, Basl. 1554—1581, 4 t.; — *Epistolæ de rebus familiaribus*; — *Epistolæ Seniles*; — *De remedis utriusque fortunæ*, in: *Scritti inediti*, ed. Att. Hortis, Trieste 1874.
- Piccolomini Aen. S. (Pije II, 1405—1464), *Opera*, Basileae 1751.
- Pico della Mirandola G. (1463—1496), *Commento alla canzone di G. Benivieni Dell'amore celeste e divino*, 1731; n. e. Bologna 1946; — *Oratio de hominis dignitate*, ed. B. Cicognani, Fir. 1942.
- Pierro della Francesca (ok. 1412—1492), *De perspectiva pingendi*, ed. 1894; C. Vinterberg 1899; G. N. Fasola 1942.
- Piles R. de (ok. 1635—1709), *Cours de peinture par principe*, 1708.

- Pino P. (XVI v.), *Dialogo di pittura*, Venezia 1548, ed. Barocchi, *Trattati*, 1960.
- Pisarze polskiego Odrodzenia o sztuce*, wyd. W. Tomkiewicz, 1955.
- Poliziano A. (1454—1494), *Panepistemon, hoc est omnium scientiarum cum liberalium tam mechanicarum brevis descriptio*, 1491.
- Poussin N. (1594—1665), *Lettres*, ed. Du Colombier, 1929; — *Observations sur la peinture*, in: G. P. Bellori, *Le vite dei pittori...*, 1672, ed. Jouanny.
- Price U. (1747—1829), *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful*, Lond. 1794—98, 2 vol.
- Quatremère de Quincy A. Ch. (1755—1840), *Considérations sur l'art du dessin*, 1791.
- Racan H. de (1589—1670), *Oeuvres*, Paris 1724.
- Racine J. (1639—1699), *Principes de la tragédie*, ed. E. Vinaver, Manchester 1951.
- Rafaël Sanzio (1483—1520), *Lettere*, ed. J. D. Passavant, Paris 1860 (Pismo B. Kastiljoneu, papi Leonu X).
- Rapin R. (1621—1687), *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, 1675.
- Reynolds J. (1723—1792), *Seven Discours on Arts*, Lond. 1778; n. izd. S. Marino, Calif. 1959; N. Y. 1961.
- Richardson J. (ok. 1665—1745), *Works*, Lond. 1792.
- Ripa C. (XVI v. umro 1611), *Iconologia, ampliata dal G. Zaratino-Castellini*, Roma 1593; kasnjia izd.: 1603, 1945.
- Reid Th. (1710—1796), *Essays on the Intellectual Powers of Man. . . / on the Active Powers*, Edinb. 1785—88, 2 vol.; — *An Inquiry into Human Mind, on the Principles of Common Sense*, Edinb. 1764.
- Reisch G. (1467—1525), *Margarita filosofica*, 1503, tal. prevod G. P. Gallucci, Venezia 1600.
- Robortello Fr. (1516—1567), *In librum Aristotelis De arte poetica explanationes*, 1548.
- Ronsard P. (1524—1585), *Abrégé de l'art poétique français*, 1565; *Oeuvres*, 4 t., Paris 1567; — *Oeuvres choisies*, izd. Noël, 2 t., Paris 1862.
- Saint-Evremont Ch. de (1615—1703), *Oeuvres complètes*, 2 t., Londres 1705.
- Sandrath auf Stockau J. v. (1606—1688), *L'Academio Tedesca della architettura, scultura e pittura oder Teutsche Academie der edeln Bau-, Bild- und Malherlei-Künste*, Nürnberg 1675; n. izd. A. R. Peltzer 1925.
- Sarbiewski M. K. (1595—1640), *De perfecta poësi, sive Vergilius et Homerus*, — polj. prev. M. Plezia, *O poezji doskonałości, czyli Vergiliusz i Homer*, Wr. 1954; — *Pręcepta poetica*, tłum. S. Skimina, *Wykłady poetyki*, Wr. 1958.
- Savonarola G. (1452—1498), *De simplicitate vitae humanae*, ed. 1638, III.
- Scaliger G. C. (1484—1558), *Exotericarum exercitationum liber XV de Subtilitate ad H. Cardanum*, Frankf. 1582; — *Poëtices libri VII*, 1561.
- Schiller J. K. Fr. (1759—1805), *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska i J. Prokopiuk, W. 1972; — *Über Kunst und Wirklichkeit, Schriften und Briefe zur Ästhetik*, Leipzig 1959.
- Schlegel F. (1772—1829), *Über des Studium der griechischen Poesie*, 1797.
- Schlegel J. E. (1718—1749), *Ästhetischen und dramaturgischen Schriften*, 1887.
- Schlegel W. (1767—1845), *Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste*, Berlin 1827.
- Schopenhauer A. (1788—1860), *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, izd. E. Grisebach, Leipz. ok. 1841—92, 6 t.

- Shaftesbury A. A. C. (1671—1713), *Characteristics*, London 1711,3 vol.; — ed. J. M. Robertson, 1900,2 vol.
- Sidney Ph. (1554—1586), *The Defense of Poesie*, 1594; n. ed. 1904.
- Smith A. (1723—1790), *Of the Beauty which the Appearance of Utility Bestows upon all Productions of Art*, 1795.
- Spinoza B. (1632—1677), *Epistola ad H. Boxel*, 9. 1674, ed. Van Vloten — Land, II, 370, *Epist. LVIII*; — polj. prev. Kořakowski, u: *Listy meřow uczonych do B. de Spinozy*. . . , W, 1961, BKF.
- Stein K. H. (1857—1887), *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, Stutg. 1886, prešamp. Hildesheim 1964.
- Stewart D. (1753—1828), *Elements of the Human Mind*, Lond. 1818,2 vol.; 1821.
- Sulzer J. G. (1720—1779), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipz. 1771—1774,5 vol.; 1792—99.
- Śniadecki Jan (1756—1830), *O pismach klasycznych i romantycznych*, 1818; novo izd. u: *Pisma filozoficzne*, 2 t., W. 1958, BKF (t. 2).
- Tasso T. (1544—1595), *Discorsi dell'arte poetica*, ok. 1569, ed. Solerti, 1901; — *Allegoria*, 1581, ed. Perchacino; — *Lezione sopra un Sonetto*, 1582, ed. Guasti, 1875.
- Tesauro E. (1591—1675), *Canocchiale Aristotelico*, 1655.
- Testelin H. (1616—1695), *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture*, 1696.
- Tinctoris J. (1436—1511), *Complexus effectuum musicae*, ok. 1475, ed. Coussemaeker, u: *Scriptorium de musica medii aevi*, 1876; u istom zborniku takode: *Deffinitorium musicae*.
- Trissino G. G. (1478—1550), *La poetica*, 1529.
- Valla L. (Della Valle, 1407—1457), *Elegantiarum linguae latinae libri sex*, 1471; — *De voluptate*, Pavia 1431, (kasnije pod naslovom: *De vero bono*); *Opera*, Basl. 1540 i 1543.
- Varchi B. (1503—1565), *Libro della beltà e grazia*, 1590; — *Lezione sopra la pittura e la scultura*, 1546, prošireno kao: *Due lezioni*, Firenze 1549; — *Della maggioranza e nobiltà dell'arti*, 1546, ed. Barocchi, *Trattati*, 3 t., 1960.
- Vasari G. (1511—1574), *Le vite de'più eccellenti architetti, pittori, scultori italiani*, ed. G. Milanesi, 1878—1906.
- Vauvenargues L. de C. (1715—1747), *Introduction à la connaissance de l'esprit humain* (1747), n. ed. 1920.
- Vico G. B. (1668—1744), *De nostri temporis studiorum ratione*, 1709; dve verzije toga istog dela: *Scienza nuova prima*, 1725; *Scienza nuova seconda*, 1744; — zbirno izdanje 8 t.: B. Groce, G. Gentile, F. Nicoli, 1914—1941; — polj. prev.: A. Lange, *Nova nauka*, 1916, T. Jakubowicz, *Nauka nowa*, 1966, BKF.
- Vida M. G. (1485—1566), *De arte poetica*, 1527.
- Viperano G. A. (1535—1610), *De poetica libri tres*, 1519.
- Vischer F. The. (1807—1887), *Ästhetik oder Wissenschaft der Schönen*, Leipzig-Stuttgart 1846—1858,4 vol.
- Warton J. (1722—1800), *The Enthusiast, or the Lover of Nature*, 1744—1746,2 vol.
- Winckelmann J. J. (1717—1768), *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen*, Dresd. 1763; 1771; — *Briefe*, Berl. 1952—57,4 t.; — *Kleine Schriften u. Briefe*, Weimar 1960. Wolf Chr. (1679—1754), *Empirische Psychologie*, 1732.
- Zuccaro F. (1542—1609), *L'idea de'pittori, scultori e d'architetti*, 1718.

Obrade

- Antal F., *Florentine Painting and its Social Background*, 1947.
- Assunto R., *L'antichità come futuro. Studio sull'estetica del neoclassicismo europeo*, Milano 1973.
- Basch V., *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris, ed. n. 1927.
- Battllori M., *La agudeza de Gracián y la retorica jesuitica*, u: *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxf. 1964.
- Battisti E., *Il concetto d'imitazione nel cinquecento da Raffaello e Michelangelo*, u: *Commentari*, VII, 1956.
- Benesch O., *The Srt the Renaissance in the Northern Europe*, Harv. 1947.
- Bialostocki J., *Teorija i twórczość*, Pozn. 1961; — *Styl i modus w sztukach plastycznych*, „Estetyka”, II 1961; isto prošireno u: „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, H. 2, 1961; — *Pojęcie natury w teorii sztuki renesansu*, „Estetyka”, III, 1962.
- Blunt A., *Artistic Theory in Italy 1450—1600*, Oxford 1940; 2 ed. 1956.
- Bouterwek F., *Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederstellung-derselbes bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, Göttingen 1801.
- Bray R., *La formation de la doctrine classique en France*, 1937.
- Briganti G., *La maniera italiana*, 1961.
- Brinkschulte E., J. C. Scaligers kunsttheoretische Anschauungen und deren Hauptquellen, in: „Renaissance und Philosophie”, X, 1914.
- Brodziński K., *O klasyczności i romantyczności*, u: *Pisma estetyczno krytyczne*, Wr.—W.—Kr. 1964.
- Brunius T., *Mutual Aid in the Arts. From the Second Empire to Fin de Siècle*, Uppsala 1972.
- Brunot F., *La doctrine de Malherbe d'apres son commentaire sur Desportes*, u: „Annales de l'Université de Lyon”, I, 1891.
- Brüstiger Ch. N. *Karts Ästhetik und Schelings Kunstphilosophie*, Diss. Halle 1912.
- Bruyne E. de, *Geschiedenis van de Aesthetica: De Renaissance*, 1951.
- Brzozowski, St., *Filozofia romantyzmu polskiego*, Lwów 1924.
- Burchardt J., *Geschichte der Renaissance in Italien*, 1867; — *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, tłum. M. Kreczkowska, wyd. 2. W. 1965.
- Burger F., *Vitruv und die Renaissance*, „Repertorium für Kunstwissenschaft”, XXXII, 1909.
- Cassirer K., *Die ästhetische Hauptbergiffe der französischen Architekturtheoretiker 1650—1780*, Diss., Berlin 1909.
- Cassirer E. H., Kristeller P. O., Randall J. H. jr., *The Renaissance Philosophy of Man. Petrarca, Valla, Ficino, Pico, Pomponazi, Vives*, Chicago 1956.
- Chastel A., *Marsile Ficini et l'art*, 1954; — *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, 1959.
- Clements R. J., *Critical Theory and Practice of The Pléiade*, Harv. 1942. — *Michelangelos Theory of Art*, N. Y. 1961; — *Picta poësis*, Roma 1960.
- Einem H. von, *Goethe und die Kunst*, Hamburg 1956.
- Einstein A., *Muzyka w epoce romantyzmu*, tłum. M. i S. Jarociński, W. 1965.
- Ellenius A., *De arte pignendi, Latin Art Literature in XVIIth Century, Sweden and Its International Background*, Uppsala 1960.
- Fairchild A. H. B., *Shakespeare and the Art of Design*, Univ. of Missouri Studies, 1937.
- Falke J. von, *Geschichte der modernen Geschmacks*, 1880.
- Festugière J., *La philosophie de l'amour de M. Ficino et son influence sur la littérature francais au XVIe siècle*, „Etudes de philosophie médiévale”, XXXI, 1941.

- Folkierski W., *Entre le classicisme et le romantisme*, Cracovie-Paris 1925.
 Fontaine A., *Les doctrines d'art en France*, 1909.
 Garin E., *Il Rinascimento italiano*, 1941; — *Umanesimo italiano*, 1952;
La disputa delle arti nel Quattrocento, 1947.
 Gide A., *Poussin*, 1945.
 Gilman M., *The Idea of Poetry in France from Houdart de la Motte to Baudelaire*, Harv. 1958.
 Gombrich E. H., *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966.
 Hipple W. J. jr., *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, III. 1957.
 Ivanoff N., *Il concetto della stilo nella letteratura artistica del 500*, Univ. di Trieste, 1955.
 Jaroszewski T. S., *Architektura doby Oświecenia w Polsce, Nurty i odmiany*, Wr. 1971.
 Kieszkowski B., *Platonizm renesansowy*, 1935; — *Studi sul platonismo del Rinascimento in Italia*, 1936.
 Krantz E., *Essai sur l'esthétique de Descartes*, 1882.
 Krautheimer R., *Lorenzo Ghiberti*, 1956.
 Kriesteler P. O., *Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance Thought, the Classic, Scholastic and Humanist Strains*, 1961; — *The Philosophy of M. Ficino*, 1943.
 Krzemiń-Ojak S., *Estetyka G. B. Vica*, „Studia Estetyczne”, I, 1964.
 Kuczyńska A., *Teoria piękna M. Ficino*, „Estetyka”, t. 4, 1963.
 Kurz O., *Barocco, storia di un concetto*, u: „Barocco Europeo e Barocco” *Veneziano*, 1963; — *Barocco, storia di una parola*, „Lettere Italiane”, XII, 1960.
 Lee B. W., *Ul pictura poësis, The Humanistic Theory of Painting*, „Art Bulletin”, XXII, 1940.
 Legrand F. C., Sluys F., *Arcimboldo et les arcimboldesques*, 1955.
 Lissa Z., *Romantyzm w muzyce*, u: „Romantyzm”, 1967.
 Lohmüller H., *Die französische Theorie der Malerei im 17 Jahrhundert*, Diss., Marburg 1931, izd. 1933.
 Lopez R. S., *Hard Times and Investment in Culture*, u: *The Renaissance, Six Essays*, ed. R. H. Bainton, 1953.
 Lovejoy N. O., *Essays in the History of Ideas*, Baltimore 1948.
 Lukomski G. H., *I Maestri dell'architettura classica*, Milano 1933.
 Mc Keon R., *Concept of Imitation*, „Modern Philology”, XXXIV, 1936.
 Mahon D., *Studies in Seicento Art and Theory*, 1947; — *Eclecticism of the Carracci*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XVI, 3—4, 1953.
 Mandowsky E., *Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa*, Hamburg 1934.
 Maurin-Białostocka J., *Lessing i sztuki plastyczne*, Wr. 1969.
 Meiss M., *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1951.
 Michel P. H., *L'esthétique arithmétique du Quattrocento*, u: *Mélanges H. Hauvette*, 1934.
 Monk S. H., *The Sublime, a Study of Critical Theories in XVIII C. England*, N. Y. 1935.
 Morawski St., *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, 1961.
 Mornet D., *La question des règles au XVIII siècle*, „Revue d'Histoire Littéraire de la France”, XXI, 1914.

- Mustoxidi T. M., *Histoire de l'esthétique française 1700—1900*, Paris 1920. (bibliografija).
 Nivellet A., *Kunst— und Dichtungs-Theorien zwischen Aufklärung und Klassik*, 1960.
 Nowicki A., *Problematyka estetyczna w dziełach G. Bruno*, „Estetyka”, III, 1962.
 Ors E. d', *Du baroque*, Paris 1936.
 Otwinowska B., *Imitacja — eklektycyzm — spontaniczność*, „Studia Estetyczne”, 4, 1967.
 Palme P., *Ut architectura poësis*, u: *Idea and Form*, Stockholm 1959.
 Panofsky E., *Essais d'iconologie. Thèmes dans l'art de la Renaissance*, Paris 1967; — *Renaissance and Renascences in Western Art*, 1960.
 Pasierb J. St., *Problematyka sztuki w postanowieniach soborów*, „Znak”, 126, 1964.
 Pater W., *Romanticism*, u: „Macmillans Magazine”, vol. 35, 1876.
 Patterson W. F., *Three Centuries of French Poetic Theory*, Ann Arbor 1935, 2 t.
 Pelisson P., *Relation contenant l'histoire de l'Academie Francaise*, 1653.
 Pietraszko St., *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, 1966.
 Praz M., *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton 1920; — *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 1939.
 Ptaśnik J., *Cracovia artificium*, t. I, Kr. 1917.
 Revault d'Allonnes, O., *L'esthétique de Descartes*, u: *Diderot Studies*, XI, 1968.
 Riegl A., *Stilfragen*, 1893.
 Rouchette J., *Renaissance telle que nous a léguée Vasari*, 1959.
 Rzepińska M., *Doktryna i wizja artystyczna w rozprawie Albertiego o malarstwie*, „Estetyka”, t. 4, 1963.
 Scadura S., *L'estetica di Dante, Petrarca, Boccaccio*, 1938.
 Schlapp O., *Kunsts Lehre vom Genie und die Entstehung der „Kritik der Urteilskraft”*, Strassb. 1901.
 Schneider R., *L'esthétique classique chez Q. de Quincy*, Thèse, 1910.
 Smyth C. H., *Mannerism and Maniera*, N. Y. Univ. 1963.
 Spences J. R., *Ut rhetorica pictura*, u: „Journal Warburg”, XX, 1957.
 Spingarn J. E., *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, Lond. 1899.
 Starzyński J., *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, W. 1965.
 Stokes A., *Art and Science. A Study of Alberti, Piero della Francesca and Giorgione*, London, b. d.
 Symonds J. A., *Renaissance in Italy*, u: *The Revival of Learning*, 1882.
 Tatarkiewicz W., *L'esthétique associacioniste au XVII siècle*, „Revue d'Esthétique”, XII, 3, 1960.
 Teyssèdre B., *L'histoire de l'art vue du grand siècle*, 1965; — *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, 1965.
 Thihem P. van, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, 1960.
 Thoré Bürger Th., *De la Beauté dans les Arts*, u: „Revue Universelle des Arts”, t. 3, 1856; — polj. prev. H. Grabska, *O pięknie w sztuce XIX wieku*, izd. H. Morawska, Wr.—W.—Kr.—Gd. 1972. (Izbor tekstova iz godina 1838—68).
 Thorpe C. D., *The Aesthetic Theory of Th. Hobbes*, Ann Arbor 1940.

- Tietze H., *Der Barockstil und die protestantische Welt*, u: „Zeitwende”, X, 4, 1934.
- Toffanin G., *Il Cinquecento*, 1929. — *Storia dell'umanesimo*, 1933.
- Tolnay Ch. de, *La théorie de l'art et Michelangelo*, Congrès d'Esthétique, Paris 1937.
- Tonelli G., *Zabarella inspirateur de Baumgarten ou l'origine de la connexion entre l'esthétique et la logique*, „Revue d'Esthétique”, IX, 1, 1956.
- Treves M. *Maniera, History of the Word*, „Marsyas”, I, 1941.
- Vasoli C., *L'estetica dell'Umanesimo e Rinascimento*, u: *Momenti e Problemi di Storia dell'Estetica*, I, 1959.
- Venturi L., *La critica d'arte e F. Petrarca*, u: „Arte”, XXV, 1922; — *La critica d'arte di Leonardo da Vinci*, 1919; — *History of Art Criticism*, N. Y. 1936.
- Vossler K., *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance*, 1909.
- Weinberg B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Univ. of Chicago Press, 1961, 2 t.
- Weisbach W., *Die klassische Ideologie: ihre Entstehung und ihre Ausbreitung in den künstlerischen Vorstellungen der Neuzeit*, u: „Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, XI, 1933.
- Will F., *Intelligible Beauty in Aesthetic Thought from Winckelmann to Victor Cousin*, Tübingen 1958.
- Wittkower R., *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1949; — *G. L. Bernini, the Sculptor of the Roman Baroque*, 1955.
- Wize K. F., *Kants Analytik des Schönen*, „Zeitschrift für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft”, Bd. 4, H 1.
- Wölfflin H., *Renaissance und Barock*, Münch. 1888; — *Die Klassische Kunst*, 1912; polj. prev. J. Muczkowski, *Sztuka klasycyzna, Wstęp do włoskiego Renesansu*, Kr. 1931; — *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915.

V. SAVREMENOST (XIX i XX VEK)

Antologije. Rečnici

- Barret C. (ed.), *Collected Papers on Aesthetics*, 1965 (Antologija).
- Dictionnaire de l'architecture moderne*, Paris 1964, ed. De Gerd Hatje.
- Elton W. (ed.), *Aesthetics and Language*, N. Y. 1954; 1967 (Antologija).
- Knaurs Lexikon moderner Kunst*, 1955.
- Seuphor M., *A dictionary of Abstract Painting*, 1958.

Tekstovi i obrade

- Alain (E. Chartier), *Système des beaux arts*, 1920.
- Alexander S., *Space, Time and Deity*, 1920.
- Apollinaire G., *Kubisci. Rozważania estetyczne*, tłum. J. J. Szczepański, Kr. 1959.
- Arnheim R., *Art and Visual Perception*, 1956.
- Arp H., *On my Way*, N. Y. 1948.
- Art and Confrontation. France and the Arts in Age of Change* (J. Cassou i dr.), Lond. 1970.
- L'Art dans la société d'aujourd'hui*, u: *Rencontres Internationales de Genève 1967*, (J. Leymarie i dr.), Neuchâtel 1968.

- Aschenbrenner K., *Forma i formalizm*, „Studia Estetyczne”, nr. 6, 1969.
- Bachelard G., *La poétique de l'espace*, 1951.
- Banham R., *Machine Aesthetics*, Lond. 1935; — *The First Machine Age*, Lond. 1960; — *Los Angeles, The Architecture of Four Ecologies*, Lond. 1971.
- Barzun J. M., *Classic, Romantic and Modern*, ed. 2, Lond. 1962 (nasl. I izdanja: *Romanticism and the Modern Ego*, 1943).
- Beardsley M. C., *Aesthetics*, 1958.
- Bell C., *Art*, 1914; n. ed. N. Y. 1958.
- Bense M., *Ästhetica. Einführung in die neue Ästhetik*, Baden-Baden 1965.
- *Malá estetyka abstrakcyjna*, 1969, tłum. W. Wirpsza, „Nurt” 3, 1970.
- Bergson H. (1859—1941), *Essais sur les données immédiates de la conscience*, 1889, u: *Oeuvres*, ed. du Centenaire, Paris 1963, PUF; — *Le rire*, 1900, u: „Oeuvres”, ed. du Centenaire, Paris 1963, PUF; — *Les deux sources de la morale et de la religion*, 1932, u: *Oeuvres*, ed. A. Robinet, 1963, éd. du Centenaire.
- Biemel W., *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, 1968.
- Birkhoff G. D., *Aesthetic Measure*, Camb. Mass., Harvard Univ. 1933.
- Blaustein L., *Przedstawienia imaginatywne*, 1930.
- Bradley A. C., *Oxford Lectures on Poetry*, 2 ed., 1909.
- Brémond H., *Poésie pure*, 1929; — *Poésie et prière*, 1929.
- Breton A., *Le surréalisme et la peinture*, 1928.
- Brion M., Rey R., *L'art abstrait. Pour et contre*, „Les Nouvelles Littéraires”, Paris, 6. 7. 1961.
- Brzozowski St., *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości w walce o światopogląd* W. 1936; n. izd. 1973.
- Bullough E., *Psychical Distance as a Factor in Art and an Esthetic Principle*, 1912; — *Aesthetics. Lectures and Essays*, Lond. 1957.
- Cassirer E., *Eidos und Eidolon*, 1924; — *An Essay on Man*, N. Y. 1944; polj. prev. A. Staniewska, *Esaj o człowieku*, W. 1971.
- Champfleury (J. Fleury Husson), *Réalisme*, Paris 1857.
- Cohn J., *Allgemeine Ästhetik*, Leipzig 1901.
- Croce B. (1866—1935), *L'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari 1902; — *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica ital.*, Bari 1910; — *Nuovi saggi di Estetica*, I; *Breviario di estetica*, Bari 1926; polj. prev u zborniku: *Zarys estetyki*, W. 1961.
- Czerniszewski M., *Pisma filozoficzne*, tłum. W. Bienkowska i K. Bleszyński, 2 t., W. 1961, BKF; — *Estetičeskie otnošenija iskusstva k dejstvitel'nosti*, Moskva 1955; — *O sztuce*, tłum. T. Zabłudowski, W. 1952.
- Dessoir M., *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906.
- Doucet F., *L'esthétique d'Emile Zola, et son application à la critique*, Paris 1923.
- Dubuffet J., *L'art brut préféré aux arts culturels*, 1949; — *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris 1967.
- Eco U., *Modelli e strutture*, u: „Il verri”, nr. 20, 1966; — *Poetyka dzieła otwartego*, „Miesięcznik Literacki” nr. 6/34, 1969.
- Ekman R., *Problems and Theories in Modern Aesthetics*, Malmö 1960.
- Eliot T. S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 1933.
- Estreicher K., *Leon Chwistek, biografia artysty*, 1971.
- Fechner G. T., *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig 1876, 2 t.
- Fiedler K., *Schriften über Kunst*, 1913—1914.
- Focillon H., *La vie des formes*, 1934.
- Francastel P., *Sztuka a technika w XIX i XX w.*, tłum. M. i S. Jarociński, W. 1966.

- Fry R., *Vision and Design*, N. Y. 1920; n. izd. 1957.
- Gabo N., Pevsner A., *Manifest iz 1920*, g.; engl. prev. u: H. Read, L. Martin, *Gabo*, 1957.
- Gauss Ch. E., *The Aesthetic Theories of French Artists*, 1949.
- Gehlen A., *Zeit-Bilder. Zur Sociologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankf./M. 1965.
- Geiger M., *Das Problem der Scheingefühle*, 1910; — *Beiträge zur Phenomenologie des ästhetischen Genusses*, „Jahrb.f. Philos. u. phänomenol. Forschung“, Halle 1913; — *Zugänge zur Aesthetik*, „Der neue Geist“, Leipz. — Berl., 1928.
- Ghyka M., *Esthétique des proportions dans les arts*, 1927.
- Gleizes A., Metzinger J., *Du Cubisme*, 1912.
- Gombrich E. H., *Art and Illusion*, ed. 2, Washingt. 1961.
- Gombrowicz, W., *Dziennik (1953—1956)*, Paryż 1957; — Intervju u: „Times Literary Supplement“, 22. 9. 1969.
- Gourmont R. de, *Le livre des masques*, 1896—98.
- Grabska E. (izd.), *Moderniści o sztuce*, W. 1971.
- Grabska E., Morawska H. (izd.), *Artysty o sztuce. od Van Gogha do Picassa*, W. 1963.
- Greenough H., *Form and Function*, 1851, Ed. H. A. Small, 1947.
- Groos E., *Einleitung in die Ästhetik*, 1892.
- Gropius W., *Scope of the Total Architecture*, 1943.
- Guyau J. M., *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1884.
- Guze J. (izd.), *Malarze mówią o sobie, o swojej sztuce, o sztuce innych*, K.r. 1963.
- Hamann R., *Ästhetik*, 1911.
- Hanslick E., *Vom Musikalisch-Schönen*, 1854; polj. prev. S. Niewiadomski, *O pięknie w muzyce*, 1903.
- Hartmann E. von, *Ästhetik*, 1907—1909.
- Hartmann N., *Ästhetik*, 1953.
- Heyl B. C., *New Bearing in Aesthetics and Criticism. A study in Semantics and Evaluation*, New Haven 1943.
- Hildebrand A. von, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassb. 1893 (1910); — *Gesammelte Aufsätze*, Strassb. 1909 (1910).
- Hodín J. P., *Modern Art and the Modern Mind*, L., 1972.
- Hrynčuk J., *Poglądy estetyczne naturalistów niemieckich*, Wr. 1868.
- Huisman D., *L'esthétique*, 1959.
- Ingarden R., *O formie i treści dzieła sztuki literackiej*, u: *Studia z estetyki*, t. 2, W. 1958; — *Przeżycie-Dzielo-Wartość*, 1966.
- Janicka K., *Światopogląd surrealizmu*, 1969; — *Surrealizm*, 1973.
- Jessop T. E., *Definition of Beauty*, u: Proceedings of the Aristotelian Society, XXXIII, 1933.
- Jung C. G., *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*, Olten 1971; — *Gesammelte Werke*, Zürich 1966—71, 15 t.
- Kandinsky W., *Über das Geistige in der Kunst*, 1910; 5. izd. 1956.
- Klee P., *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, Basel 1956; — *Über die moderne Kunst*, Bern 1945.
- Köestler A., *The Act of Creation*, 1964.
- Kopczyńska Z., *Poezja jest sztuką przez język*, u: *Język i poezja*, IBL 1970.
- Krzemień S., *Realizm: narodziny pojęcia i krystalizacja doktryny*, „Estetyka“, III 1962.
- Kuczyńska A. (red.), *Sztuka i społeczeństwo*, W. 1973.
- Külpe O., *Grundlagen der Ästhetik*, izd. S. Behn, Leipz. 1921.

- Lalo Ch., *Esthétique*, 1925.
- Lam A., *Polska awangarda poetycka. Programy lat. 1917—1923*, K.r. 1969.
- Lange K., *Das Wesen der Kunst*, 1907.
- Langer S., *Feeling and Form*, L. 1953; — *Problems of Art*, N. Y., 1957.
- Langfield H. S., *The Aesthetic Attitude*, 1920.
- Lautréamont (I. Ducasse), *Les chants de Maldoror*, 1869.
- Le Corbusier (Ch. Jeanneret), *Le purisme*, u: „Esprit Nouveau“, nr. 4, 1921; — *Les yeux qui ne voient pas*, „Esprit Nouveau“, nr. 8/10. 1921; — *Le Modulor*, Paris 1950; — *Feststellungen zur Architektur und Städtebau*, 1964.
- Leger F., *Discours aux architectes*, „Annales Techniques“, Athènes, nr. 44/46, 1933.
- Lipps Th., *Ästhetik*, 1914.
- Listowel, Earl of, *A Critical History of Modern Aesthetics*, L. 1933.
- Loos N., *Trotzdem. Ins Leere gesprochen*, u: *Sämtliche Werke*, Wien 1962, I.
- Löwitz K., *Paul Valery*, Göttingen 1971.
- Lukacs G., *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berl. 1956; — *Ästhetik. Die Eigenart des Ästhetischen*, 1963; — *Probleme der Ästhetik*, 1969; in: *Werke*, Neuwied 1963—69; — *Realisme in Our Time*, N. Y. 1964; — *Teoria powieści. Esej hist. — filozoficzny o wielkich formach epiki*, tłum. I. Goślicki, W. 1968.
- Mc Luhan H. M., *Pro and Con*, N. Y. 1968; — *Understanding Media: the Extensions of Man*, N. Y. 1964.
- Mc Callum H. R., *Contemporary Aesthetic Theory*, „Toronto Univ. Quarterly“, VI, 1937.
- Mc Neill-Whistler J. A., *The Gentle Art of Making Enemies*, 1890.
- Makota J., *O klasyfikacji sztuk pięknych*, K.r. 1964.
- Mallarmé S., *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1888.
- Malraux A., *La métamorphose des Dieux*, 1958.
- Marcuse H., *Kultur und Gesellschaft*, 5. izd., Fr. a/M. 1965—67, 2 t.
- Maser S., *Grundlagen der allgemeinen Kommunikationslehre*, Stuttg. 1971.
- Maugham W. Sommerset, *Cakes and Ale*, 1930 (roman na osnovu biografije T. Hardija).
- Meinong A., *Abhandlungen zur Erkenntnisstheorie*, n. izd. 1957.
- Meumann E., *Entführung in die Ästhetik der Gegenwart*, 1908.
- Moles A., *Art et Ordinateur*, Tournai 1971; — *L'esthétique expérimentale dans la nouvelle société de consommation*, u: „Science de l'art“, III, s. 23—28; polj. prev. „Twórczość“ 1968, nr. 7.
- Mondrian P., *De nieuwe Beelding in de Schilderkunst*, u: „De Stijl“, 1917—18.
- Monod-Herzen E., *Lois d'harmonie et tradition*, u: „Amour de l'art“, II, I, 1921; — *Principes de la morphologie générale*, I, 1956.
- Moore J. S., *The Sublime and Other Subordinate Aesthetic Concepts*, u: „Journal of Philosophy“, XLV, 2, 1948.
- Morawski St., *Paradoksy estetyczne najnowszej awangardy*, „Studia Socjologiczne“, nr. 3, 1973.
- Morpurgo Tagliabue G., *L'esthétique contemporaine*, 1960.
- Munro Th., *The Arts and Their Interrelations*, 1951.
- Müller-Freienfels R., *Das Urteil in der Kunst*, 1909.
- Münsterberg H., *Principles of Art Education*, 1905.
- Najder Z., *Wartości i oceny*, 1971.
- Odebracht R., *Ästhetik der Gegenwart*, 1932.

- Ogden C. K., Richards I. A., *The Meaning of Beauty*, in: *The Meaning of Meaning, the Influence of Language upon Thought and the Science of Symbolism*, ed. 3, Lond. 1930; ed. 7, 1945.
- Osborne H., *Aesthetics and Criticism*, Lond. 1955; — *Zagadnienie definicji w estetyce*, tłum. H. Jurghertz-Taborska, „Estetyka”, t. 4, 1963; — *Aesthetics in the Modern World*, Lond. 1968.
- Ossowski St., *U podstaw estetyki*, wyd. IV, u: *Dzieta*, t. I, 1966.
- Peret A., *Contribution à une théorie de l'architecture*, Paris 1952.
- Picon G., *L'art dans la société d'aujourd'hui*, u: *Rencontres Internationales de Genève*, 1967.
- Piwocki K., *Sztuka żywa*, 1970; — *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki*, 1970.
- La poésie comme art de l'espace*, „Journal des poètes”, Bruxelles 1969, nr. 2.
- Polin R., *Le bonheur considéré comme l'un des beaux-arts*, Paris 1965; — *La création des valeurs*, Paris 1944.
- Pollakówna J., *Formiści*, 1972.
- Porębski M., *Dwa programy*, u: „Materiały do Studiów i Dyskusji”, PIS, W. 1950; — *Kubizm, wprowadzenie do sztuki XX wieku*, W. 1966; — *Ikonosfera*, W. 1972; — *Granica współczesności*, Wt. 1965.
- Pronaszko Z., *O ekspresjonizmie*, u: „Maski”, nr. 1, 1918.
- Przybyszewski St., *Confiteor*, „Życie”, III, 1, 1899.
- Raymond G. L., *Essentials of Aesthetics*, 1906.
- Read H., *Art and Society*, Lond. 1937; — *Icon and Idea*, 1954; — *The Meaning of Art*, Harmondsworth, Middl. 1964.
- Richards I. A., *Principles of Literary Criticism*, Lond. 1925.
- Richl A., *Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtung*, u: „Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie”, XX, 1898.
- Rieser M., *Problems of Artistic Form: the Concept of Art*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, XXVII, 3, 1969; — *Sprachkritische Ästhetik in Amerika*, „Zeitschrift für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft”, XV, 1, 1970.
- Rodin A., *L'art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris 1932; — polj. prev. T. Tatarkiewiczowa, *Sztuka, rozmowy spisane przez Pawła Gsell*, Pozn. 1923.
- Roerig U., *Architectur und Natur*, „Zeitschrift f. Ästhetik”, XV, 2, 1 1970.
- Rosenberg H., *The De-definition of Art*, Lond. 1972; — *L'histoire d'art à sa fin*, „Preuves”, nr. 213, 1968.
- Ruskin J., *Modern Painters*, Lond. 1906, 4 vols; — *The Seven Lamps of Architecture*, Lond. 1913.
- Sadzik J., *Esthétique de Martin Heidegger*, Paris 1963.
- G. Santayana (1863—1951), *The Sense of Beauty, Being the Outlines of Aesthetic Theory*, 1896; N. Y. 1961.
- Schaefer H., *The Roots of Modern Design*, Lond. 1970.
- Schapiro M., *Style*, in: *Anthropology Today*, ed. A. L. Kroeber, Univ. of Chicago Press, 1953.
- Schasler M., *Ästhetik. Grundzüge der Wissenschaft des Schönen und der Kunst*, Leipzig 1886, 2 t.
- Scheler M., *O zjawisku tragiczności*, tłum. R. Ingarden, Lw. 1938.
- Selincourt E., *On Poetry*, 1929.
- Sedlmayr H., *Art in Crisis. The Lost Center*, Chicago 1958; — *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg 1960.
- Segal J., *O charakterze psychologicznym zasadniczych zagadnień estetyki*, „Przegląd Filozoficzny”, r. 14, 1911.
- Siebeck H., *Das Wesen der ästhetischen Anschauung*, 1872.

- Skolimowski H., *Antynomie formy w sztuce współczesnej*, „Tematy”, nr. 31/32, 1969.
- Souriau A., *La notion de catégorie esthétique*, „Revue d'Esthétique” XIX, 1966.
- Souriau E., *L'avenir de l'esthétique*, 1929; — *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, 1947; 1969; — *Le sublime*, „Revue d'Esthétique” XIX, 1966.
- Stolnitz J., *Beauty: Some Stages of the History of an Idea*, in: „Journal of the History of Ideas”, XXII, 2, 1961; — *On the Origin of „Aesthetic Disinterestedness”*, „Journal of Aesthetics a. Art. Criticism”, XXI, 1, 1961; — *The Artistic Values in Aesthetic Experience*, „Journal of Aesthetics a. Art Criticism”, XXXII, 1, 1973.
- Stolovič L. N., *Estetičeskoe v dejstvitel'nosti i v iskusstve*, Moskva 1955; — *Gumanizm krasoty i krasota gumanizma*, „Trudy po Filosofii”, X, Univ. v Tartu, 1966; — *L'étymologie du mot „beauté” et la nature de la catégorie du beau*, „Revue d'Esthétique”, Paris 1966.
- Strawinski I., *Poétique musicale*, Paris 1946, n. izd. 1952; — *Poetyka muzyczna*, polj. prev. u „Res Facta”, t. IV.
- Strzebiński W., *Unizm w malarstwie*, W. 1928.
- Sullivan L. H., *The Autobiography of an Idea*, N. Y., 1956.
- Thiersch A., *Die Proportion in der Architektur*, u: *Handbuch der Architektur*, IV, 1, 1883.
- Tucker M., *Robert Morris*, 1970.
- Valentine C. W., *The Experimental Psychology of Beauty*, 1962.
- Valéry P., *Eupalinos*, 1923; — *Variétés*, I—V.
- Venturi L., *Four Steps Toward Modern Art*, 1956; — *Storia della critica d'arte*, 1945.
- Volkelt J., *System der Ästhetik*, 3 t., 1905—1914; — *Grundlegung der Ästhetik*, 1927.
- Wallis M., *Przeżycie i wartość*, 1968.
- Weinberg B., *French Realism: A Critical Reaction*, N. Y. 1973.
- Weisbach W., *Vom Geschmack und seinen Wandlungen*, Basel 1947.
- Weitz M., *Open Concepts*, «Revue Internationale de Philosophie», nr. 99/100, 1972; — *The Role of Theory in Aesthetics*, in: *Problems of Aesthetics*, 1957.
- Wellek R., *History of Modern Criticism, 1750—1950*, Lond. 1955.
- Wilde O., *Intentions*, 1890.
- Wittgenstein L., *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, ed. Barrett, Oxford 1970.
- Witkiewicz S., *Sztuka i krytyka u nas*, Kr. 1891, W. 1949; novo izd. u: *Pisma zebrane*, Kr. 1971 (t. 1).
- Witkiewicz St. I., *Nowe formy w malarstwie*, 1919. — *Szkice estetyczne*, 1922; — *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, opracował J. Leszczyński, W. 1959; — *Nowe formy w malarstwie, Szkice estetyczne. Teatr*, oprac. J. Leszczyński, W. 1974.
- Witwicki W., *Psychologia*, 1925, 2. izd. 1930, 2 t.
- Wize K. F., *Abriss einer Wissenschaftslehre der Ästhetik*, Berl. 1909; — *Nauka o pięknie i sztuce w zarysie*, Pozn. 1924.
- Worringer W., *Abstraktion und Einfühlung*, 1908.
- Woźniakowski J., *Między dziełem a nocością*, „Znak” 1968.
- Wright F. L., *Writings and Buildings*, N. Y. 1960; — *The Natural House*, N. Y. 1963.

- Zamojski A., *Jak i dlaczego wyrosłem z formizmu*, u: „Poezja“, nr. 1—2, 1968; — *O formiźmie*, u: „Głos Plastyków“, 1938.
- Zola E., *Mes haines*, 1861; — *Salons*, ed. Hemmings et Niess, 1959.
- Zurko E. R. de, *Origins of the Functionalist Theory*, N. Y. 1957.
- Zórawski J., *O budowie formy architektonicznej*, 1962.