

---

NIKOLAJ TIMČENKO

---

# LEPO KAO ONTOLOŠKA I ESTETSKA KATEGORIJA\*

---

Polazni stav ove zanimljive knjige o antičkoj teoriji lepog je u tome da je neestetičnost bitno obeležje antičke filosofije lepog! Iz toga bi, kao prva posledica, proizlazio stav da se, sve do Aristotela, povodom umetnosti ne može govoriti o estetici u današnjem smislu tog pojma; zapravo, umetnost i lepo su dva posebna i nesamerljiva entiteta. Dalja posledica citiranog stava jeste u tome da se, kako Grasi kaže, umetnost „ne sme više posmatrati kao izraz genijalnosti malog broja ljudi ili kao luksuz; moramo je sagledati kao jedan od bitnih aspekata ljudske egzistencije i posmatrati je u toj funkciji”. Antiesteticizam, koji prirodno proizlazi iz antičke teorije lepog kao ontološke kategorije, karakterističan je i za moderno shvatanje umetnosti od Bodlera do mnogih savremenih umetnika koji odbacuju poeziju kao literaturu. U toj činjenici Grasi vidi i oslonac za metodološku osnovu svoje knjige koji je najbolje formulisan u ovim redovima: „Mi smo... ubeđeni da upravo strogo filološko-istorijske analize Platona, Aristotela, Plotina, Kvintilijana, pa i samog Cicerona, ukoliko se ne dovedu u vezu s problemima koji nas danas zaokupljaju, ostaju neplodne u umetničkom pogledu.” Zato, u konstrukciji ove knjige stoji misao da umetnost zapravo ispisuje luk koji polazi od antičkog ontološkog poimanja lepog i završava se u XX veku, recimo, naporima Kandinskog da otkrije čoveka kao duhovno biće u onome što se zove čovekova objektivna stvarnost. „Ove koncepcije — mada nastaju pod sa-

\*) Ernesto Gras, *Teorija o lepom u antici*, Biblioteka „Književna misao”, Srpska književna zadruga, Beograd, 1974.

svim drukčijim uslovima — izrazito podsećaju na suštinske elemente pretplatonske i platonске filozofije”, zaključuje Grasi, i dodaje: „spoljna priroda je svet senki i privida; umetnost biva prihvaćena samo dotle dok ne podržava taj svet senki, nego otkriva duhovnu stvarnost. Otuda u svetlu kasnoantičke filozofije, prema kojoj je lepo izraz prakosmičkog bića, možemo posmatrati osnovne teze savremenih umetnika.”

U tom okviru, izgleda nam, kreće se Grasiјеva misao u ovoj knjizi. Najveću pažnju on je posvetio, kako se i moglo očekivati, Platonovoj i Aristotelovoj teoriji lepog; međutim, u odnosu na tradicionalistička tumačenja antičke „estetike”, Grasiјеva knjiga svojom kompozicijom i obimom materijala donosi dva iznenađenja, što je u tesnoj vezi s njegovim celokupnim tumačenjem antičkog shvatanja lepog kao ontološke kategorije. Naime, Grasi prostorno poklanja izuzetno veliku pažnju Ksenofontu i u interpretaciji njegove Gozbe nalazi mnogo argumenata za svoju tezu, dok, s druge strane, olako prelazi preko Plotina. I jedno i drugo, kad se dobro pogleda Grasiјеva teza, izgleda prirodno: Ksenofont, naime, nije svestan specifično umetničkih problema pri razmišljanju o odnosu prema lepom u strukturi umetničkog dela, dok, naprotiv, Plotin, koji svoju teoriju gradi imajući u vidu iskustvo i Platona i Aristotela, daje mogućnosti da se nasluti kako on lepo ne isključuje iz sfere umetnosti. Drugim rečima, forsirajući Ksenofonta a zanemarujući Plotina, Grasi pokazuje da strogo deli ontologiju lepog od estetike, stavljajući se na taj način na stranu Platona koji iz umetnosti, kao subjektivističke kopije ideje, isključuje biće i osporava joj ontološki status. Grasi, međutim, zaboravlja da umetnost nije ništa drugo do tvorevina ljudskog duha koja obuhvata i lepo, i to kako njegovu ontološku tako i njegovu „estetsku” stranu, drugim rečima — kako je to nagovestio i Aristotel, a Plotin produbio — ontološki lepo realizuje se u umetničkom delu zadržavajući svoju ontološku specifičnost ali i dobijajući „estetski” izraz i strukturu. Zapravo, nevolja je po našem mišljenju u tome što Grasi prenačlašava „opštost” ontologije uz koju pridaje i atribut „objektivnosti” i „celine”, a potcenjuje estetiku smatrajući je isuviše parcijalnom jer uz nju idu atributi „subjektivnosti” i „pojedinačnog viđenja” onoga što je još Platon naveo kao senku senke. Sve bi to moglo da bude u redu kad bi Grasi pokazao po kom kriterijumu ono što spada u ontologiju lepog zaista ima status opštosti da bi se sa tog sigurnog stajališta suprotstavilo subjektivnosti estetskog. Prema tome, moglo bi se konstatovati da je osnovni nesporazum koji se nazire iz Grasiјеvog

shvatanja odnos ontologije lepog i umetnosti proistekao iz premalog poverenja autora u autonomiju umetnosti i u njenu sposobnost da bude postojbina bića.

Sve ovo, nadamo se, može se pokazati podrobnijim prikazom sadržine Grasijevih izvođenja, uz napomenu da njegove analize, vođene brižljivo i s poznavanjem, predstavljaju veoma solidan i ozbiljan prilog razmatranju problema teorije lepog u antici. Na primer, kad tumači najranije izjave o lepom i umetnosti, prikazujući Platonove prethodnike Homera, Hesioda, Simonida, Pindara i tragičare, Grasi postavlja pitanje i na njega, tekstološkom analizom, pozitivno odgovara; pitanje glasi: „nije li se u grčkom nagonu za lepim krila želja da se izrazi ontološka suština stvarnosti?” Međutim, u odgovoru Grasi se nije potrudio da odgonetne ovo: zašto odgovor na to svoje pitanje traži u delima pesnika? Da li pesnički oblik i status dela o kojima je reč ostaju presudna kad se govori o realizaciji želje da se dođe do ontološke suštine stvarnosti? Ne dosegovši do tog nivoa problema, Grasi i ostaje van pitanja o tesnoj povezanosti pesničkog oblika i ovaploćenja ontološke suštine stvarnosti; zato mu i izgleda osnovano ono što je Platon, kako se zna, veoma konzekventno izveo u svome svojevrtnom napadu na umetnost.

Međutim, kao što smo napomenuli, Grasijeve analize ne mogu se prenebreći. Lepo i dobro kod Hesioda, kaže on, ne mogu se odvajati, a lepo ima ontološko značenje kod Homera. Te dve konstatacije se ne mogu poreći, ali se isto tako ne može poreći ni razlika između *Ilijade* i, recimo, Ksenofanova dela. Takođe, tačno je ovo što Grasi zaključuje na osnovu analize Homera: „„Lepota” je izraz objektivnosti epske situacije: „lepo” je sve ono što je dostojno čovekove žudnje za bezbednim, bogolikim životom, što je izraz takvog života, što čovek stiže i osvaja. „Lepo” nije kvalitet dodat određenom biću, nego predstavlja stepen savršenosti, a sve što je „nelepo” jeste nepotpuno biće”, — ali ipak, na žalost, ovoj konstataciji nedostaje ukazivanje na činjenicu da ovakvo shvatanje lepog nije nikakav dodatak uz tekst *Ilijade* nego samo način motivacije i individualizacije likova u tom spevu; lepo tu ne figurira kao emanacija nekakvog duha nego kao funkcija likova koji svoju žudnju ne pokušavaju realizovati kao apstraktni učesnici nekakve igre u kosmosu nego kao fikcije koje sačinjavaju jednu takođe fiktivnu celinu — odnosno strukturu umetničkog speva. Struktura tog speva i zakonitosti građenja te strukture određuju „ponašanje” tih fiktivnih likova, a ne neka volja ili zakon van te strukture. Ta distinkcija između stvarnosti kao ontološke kategorije objektivnog sveta i umet-

ničke strukture kao fikcije nedostaje svakom fenomenološkom tumačenju umetničkog književnog dela, pa i ovom inače lucidnom analitičkom postupku Ernesta Grasija.

Grasi je mnogo više i stabilnije na svom terenu kad pristupa analizi Ksenofontove *Gozbe*. Počinjući tu analizu on nedvosmisleno ukazuje na svoj osnovni problem ali, u isto vreme, i na svoju osnovnu zabludu: „Naše ispitivanje je usmereno ka pitanju da li u predsokratovskoj filozofiji i poeziji lepo predstavlja estetičku kategoriju ili taj termin označava druge, dublje vrednosti, prevazilazeći onu subjektivnost i individualnost koje su po našem shvatanju uvek nerazdvojno povezane sa umetničkim delom.” Prema ovom shvatanju, dakle, estetika obuhvata samo ono lepo koje je lišeno ontološke suštine, i to u prvom redu zato jer je umetničko delo ograničeno subjektivnošću i individualnošću.

Prema Ksenofontu, lepota je vladajuća i usmeravajuća moć; lepota, tvrdi dalje Ksenofont, ima egzistencijalni karakter a on se očituje u njenoj aktivnoj moći: „Pod njenim vođstvom čovek uspeva da nađe put i pravac koji ga izvlači iz ravnodušnosti, iz apatije. To znači da on priznaje jedan princip, da mu se pokorava i prepušta, da se drži određenog metoda, da polazi putem koji je — kako se kaže u tekstu — „prirodan”, dakle objektivan”. Zaključujući odeljak o sveobuhvatnom ontološkom značenju lepog kod Ksenofonta, Grasi kaže: „Iako još nije sasvim razjašnjeno šta je Ksenofont podrazumevao pod pojmom lepog, sigurno je u svakom slučaju da ga on shvata kao moć koja nas obuhvata, koja gospodari nama, nešto što nas u erotu podstiče i obavezuje, što nas kao objektivna snaga prevazilazi. Pod dejstvom *čulnog nagona* mi tražimo dopunu u *drugima*. Platon će ukazati na biološki značaj čulnog dopunjavanja, koje na ovom životnom stepenu, putem razmnožavanja, pruža čoveku učešće u večnosti; *duhovni erot*, naprotiv, nagoni nas na duhovno usavršavanje, na upotpunjavanje našega „ja” u drugima, što vodi izgradnji jednog *ljudskog sveta*, to jest ka istoriji. Lepom se, znači, ne može pripisivati nikakvo prvobitno *estetsko značenje*, jer ono obuhvata celu ljudsku egzistenciju.”

Zaključujući svoja razmatranja Ksenofontove misli, Grasi izričito kaže da je njegova analiza težila da pokaže kako kod pitagorejaca i tvorca *Gozbe*, „dakle kod merodavnih predstavnika pretplatonске misli, teorija lepog nema estetski, već isključivo ontološki značaj”. Ova nesumnjivo tačna konstatacija pokazuje samo to da pretplatonovci nisu imali pojam autonomne umetnosti i da su odvajali lepo kao ontološku kategoriju od umetnosti u čiji domen nisu želeli

da smeste lepo. Grasi iz toga izvodi još jedan dalekosežan zaključak: on tvrdi da estetičko shvatanje lepog ima za posledicu da dela u kojima ono dolazi do izraza — nemaju status nečega što čoveka obavezuje. Drugim rečima, umetničko delo je, prema estetičkom shvatanju, samo predmet na izložbi i ne i apsolutni ljudski čin u kojem je utelotvoren sav potencijal bića. Grasi, osim toga, misli da zahtev modernih umetnika XX veka — o kojem je već bilo reči — u osnovi predstavlja obnavljanje antičkog stava o ontološkom statusu lepog.

Razume se, glavnu pažnju Grasijevih razmatranja zaokuplja nezaobilazni Platon. Grasi naglašava Platonovo odbacivanje svakog esteticizma; po tvorcu *Države*, podvlači Grasi, „umetnost, koja obuhvata političke, etičke i vaspitačke vrednosti, mora i sama opet da postane priroda, ona priroda koju on izjednačava s božanstvom. Po teoriji o nastanku poezije iz religiozne manije, ekstaze, ludila pesnikovog, umetnost upravo i proističe iz božanskog. Za Platona umetnost je svedočanstvo ljudske slobode, ali kao ostvarenje i usavršavanje božanske praprirode u čoveku.” Iako se niukom slučaju ne sme olako preći preko Grasijevih analiza i izvođenja, čak i kad se s njima ne slažemo, baš kao što se ne može prenebreći ni Platonova teorija lepog i iz nje izvedena osuda postojeće umetnosti, moramo ovde ukazati na dve bitne ograničenosti ne samo Platonove teorije nego i Grasijeve interpretacije te teorije: naime, Platon eliminiše iz umetnosti ono što je njen pravi predmet — a što se očituje najreprezentativnije kod Homera i u tragedijama — zarad svoje ideje o prirodi lepog i prirodi čoveka, i, drugo, Platon na čudan način ujedinjuje metafiziku i pedagogiju, smatrajući primarnim neophodnost podudaranja idealne slike sveta i umetnosti. Njegov kriterijum za vrednovanje umetnosti je stepen te podudarnosti za koji je, zatim, direktno vezan vaspitni, za Platona od primarne važnosti, efekat umetničkog dela. Drugim rečima, ukoliko ne zadovoljava Platonovu sliku sveta, umetničko delo promašuje u svojoj osnovnoj nameni — da vaspitava uzorne građane. Na ovaj aspekt problema Grasi, na žalost, nije obratio pažnju.

Drugi veliki antički mislilac — Aristotel — takođe je u centru Grasijevih analiza; minuciozna analiza osnovnih pojmova, kao što su poetika, tehne, pojesis, mimeza, mit, praksa itd., nesumnjivo doprinosi plodonosnim razmišljanjima o Aristotelu, a samim tim i o fundamentalnim problemima estetike. Rezimirajući Aristotelovu poetiku, Grasi zaključuje: „Jednom reči: pojam večnosti, ono što je Platon filozofski definisao kao „ideju”, ne javlja se više u Aristotelovoj

estetici. Umetnost, pa otuda ni mimeza, nisu više usmerene ka prabiću; mimeza nije više prikaz onoga što obavezuje čoveka. Lepo, koje je kod Platona imalo ontološko značenje, dobija nov smisao, postajući veština sastavljanja mitova koji pokazuju moguće ljudske sudbine. Lepo se sada može teorijski definisati kao područje estetike." Na taj način, kako se može izvući zaključak na osnovu Grasijeve analize, Platon i Aristotel i u oblasti estetike i teorije lepog ispisuju posebne, divergentne lukove: u Platona je definisana ontološka teorija lepog, u Aristotela je lepo dobilo estetičko značenje. I drugo: genijalni antički mislioci su začeli ta dva luka i njihovoj građevini se mogu dodavati nove fasade, s tim što osnova ostaje za večita vremena.

Poslednje stranice ove knjige posvećene su helenizmu i kasnoj antici, teorijama o lepom koje ipak po značaju i originalnosti zaostaju za gorostasnim delom Platona i Aristotela.

Na kraju, valja dodati da Grasi dosledno u svojoj knjizi primenjuje analitički metod i dosledno ostaje pri svojoj fenomenološkoj ideji. On želi da bude egzaktn, uspeva u tome i pruža obilje argumenata za svoja zaključivanja. U tom smislu treba shvatiti i reprodukcije i ilustrativne tekstove koje čitalac može naći kao dodatak ovoj knjizi. Sem Aristotelovih spisa, koji su i inače našem čitaocu poznati iz posebnih izdanja, u ovoj knjizi nalaze se svi relevantniji tekstovi antičke estetike, što će reći tekstovi Ksenofonta, Kikerona, Horatija, Vitruvija, Seneke, Plutarha, Pseudo-Longina, Lukijana, Filostrata i Plotina. Dodajmo i to da je Grasijev tekst preveo Ivan Klajn, a tekstove antičkih filozofa dr Ljiljana Crepajac.