



ODNOS UMJETNIČKE I MORALNE VRIJEDNOSTI U POGLEDU SIMBOLIČNOGA ODREĐENJA UMJETNIČKOGA DJELA

MARIN KOS
Filozofski fakultet,
Sveučilište u Zagrebu
marinkos10@gmail.com

SAŽETAK

Tematska odrednica razmatranja očituje se u pokušaju razjašnjenja temeljnog odnosa umjetničke i moralne vrijednosti kroz prikaz simboličnosti kao bitnog određenja umjetničkog djela, koje, nasuprot fragmentarnoj mogućnosti perspektive suvremenoga razumijevanja, podrazumijeva komplementarnu supostavljenost mogućnosti promatranja umjetnosti te kao takvo nudi čvrsto uporište za moguće razrješenje problematike isprepletanja umjetničke i moralne valorizacije. Počevši od općenitog razmatranja određenosti simbola, misaona razrada se fokusira na nekoliko konstitutivnih točaka određenja simboličnosti i posljedične mogućnosti njezinoga djelovanja: predmetnosti i alegoriji, poimanju ljepote te ideje kao intelektualnog izvorišta umjetničkog djela. Zaključno, ukazuje se na objedinjujuću funkciju simboličnosti, u kojoj se svaka predmetna perspektiva razotkriva kao u osnovi nerazlučiva od druge.

KLJUČNE RIJEČI

simbol, umjetničko djelo, ljepota, ideja, moralnost

1. UVOD

Čini se da, kada je u pitanju određenje umjetnosti, danas stojimo na nadasve prostranom tlu, koje bi, površno gledajući, moglo pružati uporište širokom dijapazonu mogućnosti postavljanja. Možda je ponajviše vrijedno zapažanja, prema dalekosežnosti utjecaja svojih posljedica, to što je umjetnost u našem vremenu dosegla svojevrsnu kulminacijsku točku njezine odavno prisutne formalne oponiranosti; s jedne strane ona je postala predmetom jedne „opće kulture“, odnosno, moglo bi se pomisliti kako mi naizgled, barem u nekom opsegu, poznamo ili bivamo podučeni prepoznavanju onoga što u određenom smislu tvori neki mogući kanon umjetnosti, a s druge strane što sama takva mogućnost, ako nema izraženo dublje uporište, dovodi do neke vrste otpora prema poimanju „klasika“ i svojevrsnom „elitizmu“ umjetnosti, koji u svojoj krajnosti rezultira potpunom arbitrarnošću određivanja. Ostavljajući po strani detaljni-

je razmatranje problematike mogućega postavljanja umjetnosti, ali pritom ne zanemarujući njegov značaj, izgledno je da je najneposredniji rezultat nejasnoće u pogledu određenja umjetnosti neizbježna nejasnoća o konkretnoj prirodi njezinoga odnosa prema mogućnosti moralnoga razmatranja. U vremenu koje je izgubilo temeljnu orijentacijsku ulogu ordinirajućih (metafizičkih) principa – zbog čega se nužno otvaraju vrata mogućim iskazima posvemašnje relativizacije – konkretizacija takvog odnosa dobiva presudnu važnost za svako ljudsko postupanje u kontekstu usmjerenosti prema određenosti same umjetnosti.

O općenitoj mogućnosti relacije razmatranja umjetnosti i moralnoga vrijednovanja gotovo da i nije potrebno trošiti riječi, zato što je ona neizbježna sadržana u univerzalnom dosegu područja moralnosti (ako se ova ne bi mogla isključivo pridružiti određenju relativnosti); i sama negacija, jednako kao i afirmacija moralne vrijednosti neke dane predmetnosti, u ovom slučaju umjetnosti, tvori specifičan moment konstitucije moralne postavljenosti. Ono što preostaje je, stoga, zadaća potencijalnog utvrđenja odgovarajućeg međuodnošenja umjetnosti i prema moralu usmjerenoga razmatranja ili, kako bi se u novije doba moglo reći, „estetske“ i „moralne“ vrijednosti umjetničkog djela.

Na tragu toga misaonoga puta, već pri posve provizornom pogledu, moglo bi se pomisliti da je umjetnost u prošlim vremenima, a neumitno u pogledu drevnih naroda, imala jednu takoreći sintetičku funkciju, zbog toga što je njezina „umjetnička“ vrijednost bila u osnovi neodvojiva od svakog drugog mogućeg aspekta. Kao što i Pareyson zamjećuje:

„Tako u primitivnoj umjetnosti likovi imaju magijska značenja što zaokupljaju čitavi život; a u drevnoj umjetnosti je teško razdvajati umjetnički naum od onog političkog i religioznog; u kršćanskoj pak umjetnosti, moral i religija su usko povezani i nerazdruživi; moderno motrenje onih djela, koje bi se htjelo zaustaviti na čisto umjetničkom promatranju, dopustilo bi da mu promakne sama umjetnička vrijednost, kao što primjerice neko filozofsko, političko, etičko ili religiozno promatranje, koje ne bi vodilo računa o njihovoj umjetničkoj kvaliteti, ne bi uspjelo u svom naumu.“¹

Na tragu takvoga mišljenja, možda nije pretjerano pomisliti da za jedno konvergentno poimanje predmetnosti pitanje o moralnoj vrijednosti umjetnosti nije niti moglo nastupiti ili je, u krajnjem slučaju, moralo biti neposredno i bez prolongirane dvojbe riješeno. U tome je konkretni razlog njegove specifične aktualnosti tek u kasnijim razdobljima ljudske povijesti, na Zapadu najvjerojatnije počevši sa sutonom izvorne helenske civilizacije.

1 Luigi Pareyson, *Estetika. Teorija formativnosti*, Demetra, Zagreb, 2008., str. 314.

Pita li se pritom o tome koje je to određenje koje je omogućavalo da odnos umjetničke i moralne postavljenosti nekoć bude izvjestan na, kako je naslućeno, jedan izravniji način, koji bi danas mogao djelovati, ako ne nezamislivo, a onda barem nepromišljeno, čini se kako bi odgovor mogao počivati na tome što je umjetnost u prošlosti bila prije svega (te samim time u jednom smislu zapravo isključivo, jer ova ima posve kompresijski karakter) simbolična. Utoliko bi za pozicioniranje moralnosti u pogledu umjetnosti moglo biti ključno upravo pobliže razmatranje umjetnosti kao simbola.

2. ODREĐENJE SIMBOLIČNOSTI

Predmetnost zauzima primat po pitanju pojavnosti umjetničkog djela. Dakle, upravo je predmetnost ono što u neposrednosti iskustva, apstrahirajući od svake posljedične refleksije, prvo dolazi do izražaja. Najjednostavnije rečeno, umjetničko djelo ima svoju materiju. Neovisno o tome kakva u svojoj partikularnosti ona jest, ona nije ništa drugo nego osjetilna narav pojedinačnog djela. Ipak, određenost umjetničkog djela time još nipošto nije iscrpljena; štoviše, čini se kako je ona tek površinski označena:

„Umjetničko djelo je osim onog stvarovitog i nešto drugo. To drugo što je na tom stvarovitom sačinjava ono umjetničko. Umjetničko djelo je zacijelo dogotovljena stvar, ali ono kazuje i nešto drugo od same puke stvari, ἄλλο ἀγορεύει. Djelo obznanjuje s nečim drugim, ono objavljuje nešto drugo. Ono je alegorija. Zajedno s dogotovljenom stvari u umjetničkom djelu biva sabrano i nešto drugo. Sabirati se grčki kaže συμβάλλειν. Djelo je simbol. Alegorija i simbol pružaju okvirnu predodžbu u vidokrugu koje se odavno kreće označavanje umjetničkoga djela. Ali to jedno na djelu koje očitava nešto drugo, to jedno koje sabire zajedno s nečim drugim ono je stvarovito u djelu. Gotovo se čini da je ono stvarovito u umjetničkome djelu poput podgradnje u kojoj i nad kojom je izgrađeno ono drugo i pravo.“²

Tek simboličnost djela, iako nužno ovisi o njegovoj osjetilnoj danosti, obznanjuje cjelovitost umjetničke predmetnosti. „Drugost“ simboličnosti je upravo u tome što ona, upirući se u estetskoj (osjetilnoj) postavljenosti, nju nadilazi i obogaćuje nagovještajem drugotne mogućnosti; simboličnost predstavlja nadilazeću funkciju umjetničkog djela, i tek po tom nadilaženju ono doista jest ono što bi trebalo biti. Simboličnost na stanovit način dokida, i upravo tako, do-

noseći sa sobom još nešto „drugo“, u punini ostvaruje površnost, puku osjetilnu zamjedbu predmeta.³

No, sa svoje strane, da bi se izbjegla arbitrarnost jednostrano određene postavljenosti, simbolizam podrazumijeva pripadajuću uređenost, čvrsti ontički poredak, koji u cijelosti prožima konkretnu formu predmeta i uopće ga čini pogodnim za simboličku funkciju. To što neki predmet nema simbolički adekvatnu formu, čini temeljnu diskriminantu umjetničkog djela i čisto uporabnog predmeta (alata). Stoga je za umjetnost (isključiva) instrumentalizacija⁴ najveća od svih opasnosti jer zaklanja mogućnost viđenja fundamentalne simboličnosti. U pogleda toga su napose egzemplarne tvrdnje Mao-Tse-Tunga:

„U današnjem svijetu svaka kultura, svaka umjetnost pripada određenoj klasi, sluša određenu političku liniju. U zbilji nema umjetnosti radi umjetnosti, umjetnosti koja bi stajala iznad klasa, umjetnosti koja bi šetala pored politike ili bila od nje nezavisna. (...) Naša književnost i umjetnost služe pučkim masama, ponajprije radnicima, seljacima i vojnicima, stvaraju se za radnike, seljake i vojnike, i oni se njima služe.“⁵

Ovdje je riječ o potpunom izokretanju simboličnosti, budući da neko „drugo“, koje u ovom slučaju uprizoruje tendencije jedne partikularne postavljenosti, a koja svoje ostvarenje uočava u razini materijalne postavljenosti, dakle, u onoj istoj koja označava „prvotnu“ dimenziju, dolazi, u određenom smislu, prije „prvoga“, primoravajući ga na potpunu podložnost u pogledu moguće postavljenosti. Takva antisimboličnost unižava umjetnost ne na razinu alata, koji potencijalno može ispunjavati svoju namjenu, nego, budući da ona više ne može iskazivati inherentnu simboličnost, na predmetno najnižu razinu. Ona je doista lišava svake moguće vrijednosti, izuzev, dakako, čisto instrumentalne, koja jedina u potpunom opsegu može djelovati protiv simbolične vrijednosti.

3 Čini se kako je u modernom dobu moguće uočiti stanovitu zabludu u pogledu značenja simboličnosti, koja nigdje nije tako eklatantna kao u mišljenju da ona predstavlja sinonim značenja. Pogreška je jasna ako ostanemo na tragu naznačene etimologije: simbol ne pokazuje, ne upućuje naprosto na nešto, nego sa sobom, i to je ključno, donosi nešto „drugo“, dovodi ga u prisutnost, a to „drugo“ ne može biti iste vrste kao ono „prvo“; u suprotnom bi ono bilo praćeno tek implikacijom, a ne isticanjem. Stari Heleni su jasno razlikovali simbol od znaka: njihova riječ za znak – ono „prvo“ koje tek pokazuje na nešto „drugo“, ali ga ne dovodi u prisutnost – je *sema*, zbog čega se razmatranje značenja, što je u načelu ispravno, neovisno o mogućnosti zablude u pojedinačnim slučajevima, do naših dana označava izvedenicama iz te riječi (semantika, semiotika, semiologija).

4 Moguće je da umjetničko djelo ima uporabnu svrhu čije ostvarenje pritom ne nanosi štetu mogućnosti (uočavanja) simboličnosti, i u ljudskoj povijesti se može ukazati na mnoštvo takvih primjera. O tome će, iako sasvim uzgredno, biti nešto više riječi u nastavku.

5 Mao-Tse-Tung, „Kultura i umjetnost“, u: Danilo Pejović (ur.), *Nova filozofija umjetnosti. Antologija tekstova*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1972., str. 571-572, str. 571.

Naprotiv, u kontekstu istinske simboličnosti, instrumentalizacija, ukoliko bi se uopće moglo govoriti na taj način, samoukidajuća je. Služba „prvosti“ i „drugosti“ obostrana je; ili, točnije rečeno, ona ni ne postoji, jer se u supostavljenosti „prvoga“ i „drugoga“ ostvaruje stanovito metafizičko niveliranje; s druge strane postavljenosti, „drugog“ donosi „prvo“; uopće, „drugog“ je „prvo“, a „prvo“ je „drugog“.

Mogli bismo se prevariti ako pomislimo da tzv. larpurlartizam predstavlja antitezu gore spomenute (čiste) instrumentalizacije. U biti, on predstavlja drugi kraj ekstreme instrumentalizacije. U relegiranju umjetnosti na distinktnu sferu određenosti, fundamentalno razgraničenu od ostalih postavljenosti, negira se sintetička uloga simbola; veza „prvoga“ i „drugoga“ se prekida tako da se „drugog“ posve uvlači u „prvo“ i postaje gotovo nezamjetno. Umjetnost preostaje kao vlastiti instrument.

U dosadašnjem promišljanju može se primijetiti kako su dva bitna aspekta određenja simboličnosti ostala nerazmotrena; naime, što to „drugog“ koje „prvo“ donosi sa sobom, i tako tvori puninu umjetničkog djela, jest, i na koji način ono biva doneseno. Za odgovaranje na prvo pitanje teren još nije pripremljen. Na drugo pitanje može se jednostavno odgovoriti: umjetničko djelo aktualizira svoju simboličnost pukom činjenicom svoje ljepote.

3. PITANJE LJEPOTE

Možda nijedna postavljenost u vidu razmatranja umjetnosti, izuzev nje same, tijekom povijesti nije polučila toliko prijepora koliko ljepota. O raznovrsnosti mišljenja o ljepoti, Tolstoj primjećuje sljedeće:

„Može se, prateći razvoj nauke o ljepoti, primijetiti kako je od vremena u kojemu se estetika uspostavila kao znanost, prevladavalo metafizičko određenje ljepote, dok se, što se više približavamo našem vremenu, sve više pojavljuje praktičko određenje, koje je nedavno poprimilo fiziološki karakter, tako da je moguće pronaći estetičare poput Vérona i Sullyja, koji pokušavaju u potpunosti ukinuti koncept ljepote.“⁶

Jedan vid spomenute problematičnosti ljepote pokazuje se u tome što ju je odveć lako pojmiti kao odrednicu pojedinačnog doživljaja, kao svojevršno zadovoljstvo, koje nužno dovodi do problematičnosti u pogledu mogućnosti određenja:

„Ali ako prihvatimo da je cilj neke aktivnosti isključivo u našem vlastitom zadovoljstvu, i definiramo ju isključivo prema tom zadovoljstvu, takva definicija će očitito biti pogrešna. (...) Jednako tako, ljepota, ili

ono što nam pruža zadovoljstvo, ni na koji način ne može biti osnova za definiranje umjetnosti...“⁷

Očito je da, u ovoj mjeri u kojoj simboličnost ne može počivati na prozvoljnosti, ne može niti pronaći uporište u partikularnosti doživljaja. No, istovremeno se mora imati na umu da, ukoliko možemo reći da je ljepota izvorno imala (i još uvijek ima) metafizičko određenje, što je po prirodi stvari nužno, utoliko ona nije mogla biti reducirana na doživljajnost, na „ono što nam pruža zadovoljstvo.“⁸ Suštinski, i odijeljena od svojega neophodnog očitovanja, ljepota je mogućnost jer pred nas, u vidu partikularnosti, donosi nešto neslućeno, ono što, ovisno o intenzitetu, zastire (svaku) poznatu mogućnost. Ljepota nas, takoreći, prinuđuje da ostavimo sve drugo i uputimo pogled prema njoj.⁹ Ona, u svojem najširem dosegu, otvara um prema poimanju općenite potencijalnosti. U pogledu umjetničkog djela, ljepota je mogućnost materijalnog aspekta¹⁰ da po sebi postane nositelj „drugosti“, čija aktualizacija nije ništa drugo nego konkretna forma. To da ljepota postaje „vidljiva“ na umjetničkom djelu znači da ono na jedan način reflektira izvornu određenost ljepote; prikazuje mogućnost, tj. da se u njegovoj predmetnosti očituje ljepota i prožima ju.

Pojam koji se izvorno odnosi na pokazivanje i činjenje očiglednim je ideja. Stoga nas ljepota sada upućuje na dvije (povezane) određenosti: vraća nas na (materijalnu) predmetnost, odnosno na djelovanje kao takvo, čiji je ona receptivni rezultat, i ukazuje na ideju.

4. OPREDMEĆENJE I POSVEĆENJE

Predmetnost, u pogledu prvotne mogućnosti iskušavanja, je spomenuta kao fundamentalni aspekt određenja umjetničkog djela. No, ono nije njegova specifičnost, nego umjetničko djelo dijeli (materijalnu) predmetnost sa svim drugim stvarima („materijalnog“) svijeta, ili je čak, u slučaju tzv. izvedbenih umjetnosti, na stanovit način izravno „posuđuje“ od živućih bića. Ipak, čin tvorbe predmeta u njegovom općenitom smislu, tj. opredmećenje, uvijek podrazumijeva jednu eksteriorizaciju djelovanja. Da bismo je razumjeli u njezinoj općenitosti, potreban je manji ekskurs.

7 Ibid., para. 13–14.

8 U onom pogledu u kojemu ljepota dopire do partikularnosti postojanja, što je ipak neophodno sadržano u određenosti po sebi, ona je neodvojiva od doživljaja, pa tako i od ukusa, ali ukus ni na koji način ne očituje bitno određenje umjetnosti, jer on predstavlja tek refleksiju njezine materijalnosti, koja u konačnici biva sublimirana određenjem simboličnosti.

9 Vjerojatno je suviše spomenuti da se ovim načinom izražavanja nipošto ne želi sugerirati ograničenost ili prvenstvo ljepote u vidu osjetilne sfere.

10 U pogledu materijalnoga aspekta, potrebno je reći kako se ovdje pod time ne razumije samo „materija“ u uobičajenom poimanju kao neke moguće „grade“, nego i ona partikularna refleksija koja iz nje kao takve neposredno slijedi.

Na jednom mjestu Béla Hamvas prenosi staru indijansku priču o ženi koja je isplela prvu košaru. Dovršivši je, ona klekne pred svoje djelo i blagoslivlja ga. U priči stoji jedna značajna izjava:

„Ali neka nitko ne misli’ kaže, ‘da sam to učinila za sve! Ne! Samo za spretne žene koje će živjeti u budućnosti.’ U prvi tren izgleda kao da se radi o bajanju: žena kleči pred košarom i govori čarobne riječi. Svoju košaru je isplela samo za spretne žene. Te su riječi zbunjujuće. Kao da žena dijeli čovječanstvo na one kojima povjerava košaru i na one koje lišava košare. Na dobre i loše, na spretne i nespretne, na lijepe i ružne. Tako, korak po korak, rečenica postaje razumljiva: u svijetu prva riječ pripada duhu jer duh je riječju stvorio svijet; u materijalnoj prirodi, međutim, prva riječ ne pripada duhu nego djelatnosti. (...) Povijesni čovjek drži da najprije treba znati i pripremiti se u duhu; to slijedi dobra volja i iz dobre volje niče dobro djelo. Ta sokratovska zabluda obrće red stvari i ne shvaća zašto dobra volja ne slijedi poznavanje dobra i zašto dobru volju ne slijedi dobro djelo. A jednostavno zato ne slijedi jer ne može slijediti. U materijalnoj prirodi potrebno je početi s činom. Čin razvija dobru volju i znanje o dobru i spoznaju dobra. Nitko nije prvo mislio ni košaru ni parni stroj ni istinu. Prvo je oblikovao, stvorio i našao. I zatim, kada je stvorio i našao, spoznao je važnost toga što je učinio.“¹¹

Time se približavamo adekvatnom poimanju svrhovitosti opredmećenja:

„U Indijankinim riječima se, kada kaže da košaru nije plela za sve nego samo za spretne žene, skriva razlikovanje. Razlikovanje se ne odnosi na to da se svijet dijeli na spretne i nespretne žene i da svoju košaru ostavlja samo spretanima. (...) Nije riječ o košari, kao što nikad nije ni bilo riječi o košari, ni o parnom stroju, ni o čizmama, ni o istini, ni o otkrivenim mislima. To o čemu je svakako uvijek riječ, to je posvećenost djelatnosti. Ne besmislena produktivnost: nagomilavati stvari, preplaviti svijet s izumima.“, i sada se otvara mogućnost za izravno razumijevanje: „Predmetni sadržaj djelatnosti, takva kakva jest, ne znači ništa, kao što sa čovjekova stajališta ništa ne znači novovjekovna predimenzionirana predmetna kultura, ako ih djelatnost koja je stvorila stvari istodobno nije posvetila. (...) Indijanka, kada je isplela svoju košaru, kleknula je pred nju i kao bogu joj se pomolila i rekla: ‘Nisam to uradila za sve žene nego samo za spretne.’ Ne za zavidne, mračne, zle, osvetoljubive nego za blage, nasmiješene, one topla srca, čiste. Indijanka je znala da ne odlučuje predmetni sadržaj djelatnosti, nego njezina posvećenost. Jer je znala da je svaki čin neopoziv i vje-

čan biljeg, pada ničice pred vlastitim činom i kaže: kada sam tu prvu košaru plela, mojim rukama su upravljale svete snage i neka ta sveta snaga živi do kraja svih vremena u svakoj košari; pridite joj vi žene samo sa svetim rukama. Čije su pak ruke zle, njih sada u času rođenja košare istjerujem: ne usudite je se dodirnuti! (...) Povijesni je čovjek sklon smatrati nepotrebnim i glupim praznovjerejem to, kada Indijanka kleči pred svojom košarom i blagosilja je. Obožavanje košare nije praznovjereje, nego kult. Kult je sakralna djelatnost, čija je samo krajnja posljedica da potrese i samog čovjeka, te on pada ničice pred vlastitim djelom (djelom univerzalnoga čovječanstva) i obožava ga. Kult je održavanje postojanosti veza duhovne i materijalne zbilje, kazivanje božanskih snaga prirodi. Baš zbog toga je kult ta ljudska djelatnost tragom koje se u čovjeku polako budi njegova dobra volja, a ta dobra volja pak budi u njemu i znanje o dobru.¹²

U pogledu posvećenosti djelatnosti, neposredno smo došli u dodir s mogućnosti, čak i potrebom moralnoga određenja. Doduše, možda bi se moglo prigovoriti kako postoji neka specifična razdjelnica između „običnog“ predmeta, poput košare, i umjetničkog djela. Po svojoj prilici, mogućnost takvog razlikovanja nastupa u punom smislu tek kada je izvorna važnost djelatnosti (u vidu njezine posvećenosti) ustupila mjesto valorizaciji predmeta promatranog za sebe. Tako, uspoređujući noviju, industrijsku, i tradicionalnu proizvodnju predmeta, René Guénon ističe:

„Suprotnost koja postoji između onoga što su bili stari zanati i onoga što suvremena industrija danas jest, u osnovi je još jedan specifičan slučaj, nešto poput praktične primjene opozicije između dviju točaka gledišta: kvalitativne i kvantitativne, koje prevladavaju u jednom, odnosno u drugom slučaju. Da bismo to shvatili, korisno je prije svega uočiti kako je i sama razlika između umjetnosti i zanata, odnosno između ‘umjetnika’ i ‘zanatlije’, po sebi nešto posve moderno, kao da je rođena iz iskrivljenja i odrođenosti koje su posve zamijenile tradicionalnu koncepciju profanom. Pojam *artifex* primjenjivalo se u drevnih naroda podjednako za čovjeka koji prakticira neku umjetnost i za čovjeka koji prakticira neki zanat. No pravo govoreći, riječ nije ni o umjetniku ni o zanatliji u današnjem smislu tih pojmova (...) nego o nekome tko je više i od jednog i od drugog jer je njegova aktivnost prvobitno bila povezana s načelima mnogo dubljega reda. Ako su zanati na neki način uključivali umjetničke grane u pravom smislu riječi, koje se od njih nisu razlikovale ni po kojoj bitnoj karakteristici, to znači da je njihova narav bila istinski kvalitativna jer nitko ne može odreći umjetnosti takvu narav (to se na neki način podrazumijeva); samo što

12 Ibid., str. 198–201.

suvremeni čovjek upravo zbog toga, a unutar ograničene predodžbe koju ima o njoj, umjetnost povezuje s nekom zatvorenom sferom koja više nema nikakva odnosa s ostalim ljudskim aktivnostima...¹³

Čini se kako zbog toga, u onom pogledu u kojemu je čak i „zanatska“ djelatnost bila posvećena, tj. kvalitativna – što svakako ne može biti slučaj, primjerice, sa serijskom proizvodnjom, kojoj isključivo u fokusu ostaje predmet za sebe, odnosno, njegova ekskluzivna instrumentalizacija (ona, uostalom, i ne bi mogla imati drugi razlog da bude „serijska“) – njoj kao takvoj, ne može (u potpunosti) biti određen umjetnički karakter. Stoga bi se možda i moglo bez ustezanja reći da nekoć „[u]mjetnik nije bio posebna vrsta čovjeka, nego je svaki čovjek bio posebna vrsta umjetnika.“¹⁴

Sada smo se vratili na temeljni put mišljenja jer govoriti o posvećenosti djelatnosti jednako tako podrazumijeva da se po njoj i njezinom rezultatu očituje nešto „drugo“. Zadržimo li se na određenosti umjetničkog djela kao takvog, čini se razumno reći da je ono po sebi refleksija umjetnikove idejne inklinacije.

5. IDEJA (UMJETNIČKOG DJELA)

Izgledno je kako u svakodnevnom govoru ne postoji ništa posebno začuđujuće u tvrdnji da neko djelo potječe iz ideje. Zapravo, čini se da bi upravo suprotna tvrdnja mogla djelovati besmisleno. Ali, ako neki objekt razumijemo kao simbol, onda i naše poimanje ideje ne može biti reducirano na misaonu tvorevinu kao takvu, ponajprije zbog toga što ono „drugo“ jednako tako mora otkrivati svoju prisutnost i u idejnom postavljanju.

Da neko djelo, razumije li se kao simbol, iskazuje ideju, da je tek kao takvo u bitnom smislu kreacija, isto je što i reći da simbol sudjeluje u ideji. Naposljetku, svojim sudjelovanjem simbol postaje, u konačnoj punini pridruženosti, upravo ta ideja, vlastiti arhetip. S obzirom na to da ideja po sebi ne može sadržavati ništa predmetno (iskustveno), zato što bi onda bila riječ o refleksiji, njezino određenje posve je intelektualno. Sada je, u poimanju suobličavanja prema ideji, moguće reći da je „drugo“ umjetničkog djela otvorenost prema nadiskustvenom; štoviše, može se, bez imalo pretjerivanja, reći da je umjetničko djelo sabirna točka susreta iskustvenosti (u vidu materijalne predmetnosti) i onoga što tu iskustvenost na svaki način nadilazi, u onom pogledu u kojemu je taj susret jedino i

13 René Guénon, *Vladavina kvantitete i znaci vremena*, Zadruga Eneagram, Zagreb, 2015., str. 61. (Gotovo istovrsna zamjedba o pojmovnoj povezanosti „umjetnika“ i „zanatlije“, iako iskazana drugačijom formulacijom, budući da je fundirana u stajalištu helenskoga vidokruga, razvidna je i kod Heideggera. Vidi: Martin Heidegger, *Izvor umjetničkog djela*, str. 97–99.)

14 Ananda K. Coomaraswamy, *The Nature of Medieval Art*, u: Rama P. Coomaraswamy (ur.), *The Essential Ananda K. Coomaraswamy*, World Wisdom Inc., Bloomington, Indiana, 2004., str. 175.

moć; naime, u neposrednosti prisustvovanja, koja se tek refleksivno iskušava kao neka moguća afektiranost, dakle, doživljaj.¹⁵

Tome u potpunosti odgovara tvrdnja da je umjetničko djelo, promatrano u svojoj predmetnosti, imitacija (ideje). Kao što je rečeno i na početku, krućijalna točka određenja simbola je u njegovoj nadilazećoj naravi. Pomoću toga je razumljivo zašto Platon govori da „oponašatelj nema nikakva znatna znanja o stvarima koje oponaša, nego je oponašanje nekakva igra, a ne ozbiljan rad; zatim su oni, koji se bave tragičnim pjesništvom u jambima i šesticima, svi oponašatelji u potpunom smislu riječi.“¹⁶ Ono čemu Platon svjedoči u svoje vrijeme i zbog čega, među ostalim, tako rezolutno prekorava Homera, nije neka neumješnost „pjesništva“, nego degradacija, tada još relativno rana, punine značenja simboličnosti; zaborav nadilaženja pojavnosti na štetu onoga što je u umjetnosti dubinski prisutno.¹⁷

Sada je jasnije zašto se nekada moglo misliti da je umjetničko djelo „demonstracija nevidljive forme koja ostaje u umjetniku, bilo ljudskom ili božanskom; da je ljepota povezana sa spoznajom i da je umjetnost intelektualna vrлина.“¹⁸ Svojim simbolizmom predmet premašuje vlastitu prisutnost, uprizorujući ono što drugačije ne bi moglo, bez iznimnih poteškoća, biti dovedeno u dodir s očitovanjem.¹⁹ Konačni učinak simbola nije ništa drugo nego suštinsko „zblizavanje“; to je dotad neslućeni susret naizgled diferenciranih razina: osjetilne i intelektualne.²⁰ Odnos forme i ideje u svojem totalitetu nije ništa drugo nego iskaz toga: „Pomoću svoje kvalitativne esencije forma u osjetilnom poretku ima

15 Upravo zbog te temeljne analogije, susretanja u neposrednosti, moguće je, u općenitom smislu, govoriti o nadosjetilnom ili mističnom „iskustvu“, unatoč tome što ono s osjetilnim iskustvom nema, i uopće ne može imati, nikakvu predmetnu poveznicu.

16 Platon, *Država*, Naklada Jurčić, Zagreb, 2004., str. 374, 602b.

17 Konačni rezultat zadržavanja na pojavnosti, površini, u bilo kojem mogućem obliku, je idolatrija u punom smislu riječi.

18 Ananda K. Coomaraswamy, *Imitation, Expression, and Participation*, u: Rama P. Coomaraswamy (ur.), *The Essential Ananda K. Coomaraswamy*, str. 181.

19 Može se primijetiti da se umjetnost u drevnim civilizacijama redovito dovodila u vezu s božanskim očitovanjima. Tako je, na primjer, neporeciva povezanost Muza i umjetnosti u starih Helena. To razumijevanje je još uvijek, na više ili manje skriven način prisutno u priznavanju važnosti inspiracije (udahnuća) u pogledu umjetničke djelatnosti. Pritom je potrebno napomenuti da simbolizam (božanstvenog) daha/duha nipošto nije isključivo kršćanski, nego je bio prisutan u mnogim, a možda čak i svim civilizacijama.

20 U osnovi, upravo to je govorio i Platon. Odlučujuća poteškoća je u tome što su ljudi kasnijih vremena, a jednako tako i kasniji jezici, izgubili odgovarajuću sposobnost upućivanja. Tako *anamnesis* nije nikakvo „prisjećanje“, ako se pod potonjim misli isključivo na nekakvu misaonu aktivnost, nego to prije svega znači da ono čega se prisjećamo, to i postaje, takoreći, ovdje prisutno; ono čega se prisjećamo, to i mi sami postajemo. Ovo se, *mutatis mutandis*, odnosi na svako tradicionalno poimanje „prisjećanja“. Primjerice, jednako tako i u izvedenicama semitskoga korijena *zkr*.

položaj analogan položaju istine u intelektualnom poretku; to je značaj grčkog pojma *eidos*.²¹

6. UMJETNOST I MORALNOST U POGLEDU SIMBOLIČNOSTI

Naposlijetku, napokon je moguće pristupiti ishodišnoj problematizaciji, koja je izravnije dotaknuta u razmatranju opredmećenja. No, njezin misaoni put je, na implicitan način, razrađen u cjelini razmatranja. Razumijemo li da umjetničko djelo podrazumijeva mogućnost „drugosti“, tada ona sukladnost u pogledu očitovanja, koja je kao takvu tvori, mora imati svoju refleksiju u čisto intelektualnom vidu, odnosno, mora postojati odgovarajući (idejni) poredak, čije očitovanje je, s obzirom na nužnost jednostranosti očitovanja, upravo opće postavljanje imperativa kao moguće određenosti. Moralno poimanje je, stoga, nerazdvojivo od umjetničkoga; njihov odnos je, u formalnom vidu, korelativan, pa u konačnici i razmjerno sublimativan.

Tek je mišljenje koje redukciju na iskustvenost uzima kao svoje polazište moglo dovesti do finalne divergencije (spoznajnih) perspektiva i tako razdvojiti različite dimenzije „vrijednosti“ umjetnosti, kao što su estetička i moralna. Nezgoda koja iz toga proizlazi ogleda se u tome što se gubi uporišno tlo apsolutnog ispostavljanja. Tako se svaka partikularna vrijednost, makar u samo jednom vidu, očituje kao akcidentalna, što znači da može postati predmetom proizvoljnog postavljanja u općenitom smislu.

S time na umu, određenje simbola u sintetičkom vidu pokazuje se kao provizorno. Simbol nije sintetički upravo stoga što njegovo određenje ima ontičko prvenstvo u odnosu na svaku mogućnost fragmentacije, uspostavljanja perspektive. Zbog toga simbol, u punini svojega značenja, ne može biti predmetom nikakvog partikularnog, predmetno orijentiranog razmatranja. Ukoliko je umjetnost izvorno bila simbolična, a čini se da je doista tako, njezina istinska narav ostaje nedostižna, kako za estetiku²², tako i za etiku u suvremenim razumijevanjima riječi. No, to nipošto ne znači da se u nastojanjima predmetno orijentiranog mišljenja ne bi mogao nazrijeti prvotni totalitet postavljanja i tako pružiti inicijalni impetus za neku moguću rehabilitaciju simboličkoga razumijevanja.

Takav pothvat ipak ne može nikako biti jednostran, ukoliko ne želi završiti na vlastitoj polazišnoj točki, i metodološki podrazumijeva povratak fundamentalne sinteze spoznavanja, jer u konačnici:

21 Titus Burckhardt, *The Universality of Sacred Art*, u: William Stoddart (ur.), *The Essential Titus Burckhardt: Reflections on Sacred Art, Faiths, and Civilizations*, World Wisdom Inc., Bloomington, Indiana, 2005., str. 87.

22 U ovom pogledu je znakovit i sam naziv „estetika“, koji po sebi upućuje tek na osjetilnu danost.

„Dobrota je unutarnja ljepota i ljepota je vanjska dobrota. U ljepoti je nužno razlikovati pojavnost i esenciju: iz naše perspektive, ljubav prema ljepoti ne podrazumijeva vezanost za pojavnost, nego razumijevanje pojavnosti u odnosu prema njihovoj esenciji, čime dolazimo u dodir s njihovim kvalitetama istine i ljubavi. Razumjeti ljepotu u njezinoj dubini – a to je ono na što nas ljepota poziva – znači prijeći preko pojavnosti i slijediti unutarnju vibraciju do njezinoga izvora; kada je odgovarajuće usmjereno, estetsko iskustvo ima svoj izvor u simbolizmu, a ne u idolatriji.“²³

7. ZAKLJUČAK

Sumativno, valja možda jasnije reći da umjetnost u svojem simboličnom određenju ne poznaje supripadnost inherentnih određenja, nego kako ih ona, u svojem ordinirajućem vidu, uopće niti ne prepoznaje kao različite. Ona doista nadilazi problematiku valorizacijskih određenja, tako da ih, jednostrano govoreći, suštinski asimilira.

Ta neposrednost odnošenja različitih dimenzija vrijednosti u simbolu, koje se kao takve međusobno ukidaju, analogna je neposrednosti ljudskoga susreta s umjetničkim djelom kao takvim. No, taj susret zahtijeva intelektualnu receptivnost, jednako kao i osjetilnu. U slučaju nedostatka, ili nesukladnosti jedne i druge, simbol ne može ostvarivati svoju bitnu svrhu, već u najboljem slučaju može poslužiti tek kao znak²⁴.

Ipak, čak i u vidu misaone razdvojenosti, umjetničko djelo može s vremena na vrijeme očitovati svoju esencijalnu (simboličnu) ulogu, uzimajući u obzir neposrednost mogućnosti iskušavanja ljepote, koja u izravnom doživljaju predmetnosti poprima središnju ulogu:

„Funkcija ljepote je da u inteligentnom stvorenju aktualizira platonско prisjećanje arhetipa, sve do svjetleće Noći Beskonačnosti. To nas dovodi do zaključka da potpuno razumijevanje ljepote zahtijeva vrlinu i poistovjećuje se s njom, odnosno, kao što je nužno, u objektivnoj ljepoti, razlikovati vanjsku strukturu i dubinsku poruku, tako se mora, u značenju lijepoga, načiniti distinkcija između estetskoga osjeta i korrespondirajuće ljepote duše, konkretno takva i takva vrlina. Neovisno o svim pitanjima „osjetilne utjehe“, poruka ljepote je i intelektualna i

23 Frithjof Schuon, *Logic and Transcendence: A New Translation with Selected Letters*, World Wisdom Inc., Bloomington, Indiana, 2009., str. 215.

24 Stoga je edukacija u vidu razumijevanja simbolike neophodna za adekvatan intelektualni ustroj čovjeka. I može se naslutiti da je ona nekoć zaista bila prisutna; primjerice, kao polazišna osnova razumijevanja tzv. sedam slobodnih vještina. Naravno, budući da se ni na koji način ne može podložiti partikularnoj svrhovitosti, ona je za jednu industrijsku civilizaciju nezamisliva, a u najboljem slučaju sasvim beskorisna.

moralna: intelektualna, jer nam, u svijet akcidentalnosti, donosi aspekte Supstancije, bez da mora posezati za apstraktnim mišljenjem; i moralna, jer nas podsjeća na ono što moramo voljeti, i posljedično biti.²⁵

LITERATURA

Burckhardt, Titus, *The Universality of Sacred Art*, u: Stoddart, William (ur.), *The Essential Titus Burckhardt: Reflections on Sacred Art, Faiths, and Civilizations*, World Wisdom Inc., Bloomington, Indiana, 2005., str. 87.–93.

Coomaraswamy, Ananda K., *The Nature of Medieval Art*, u: Coomaraswamy, Rama P. (ur.), *The Essential Ananda K. Coomaraswamy*, World Wisdom Inc., Bloomington, Indiana, 2004., str. 173–176.

Coomaraswamy, Ananda K., *Imitation, Expression, and Participation*, u: Coomaraswamy, Rama P. (ur.), *The Essential Ananda K. Coomaraswamy*, str. 181–191.

Guénon, René, *Vladavina kvantitete i znaci vremena*, Zadruga Eneagram, Zagreb, 2015.

Hamvas, Béla, *Scientia Sacra (I-III)*, Ceres, Zagreb, 1995.

Heidegger, Martin, *Izvor umjetničkog djela*, AGM, Zagreb, 2010.

Mao-Tse-Tung, „Kultura i umjetnost“, u: Pejović, Danilo (ur.), *Nova filozofija umjetnosti. Antologija tekstova*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1972., str. 571–572.

Pareyson, Luigi, *Estetika. Teorija formativnosti*, Demetra, Zagreb, 2008.

Platon, *Država*, Naklada Jurčić, Zagreb, 2004.

Schuon, Frithjof, *Foundations of an Integral Aesthetics*, u: Nasr, Seyyed Hossein (ur.), *The Essential Frithjof Schuon*, World Wisdom, Bloomington, Indiana, 2005., str. 376–381.

Schuon, Frithjof, *Logic and Transcendence: A New Translation with Selected Letters*, World Wisdom Inc., Bloomington, Indiana, 2009.

Tolstoy, Leo, *What is Art?*, Penguin Books, London, 2005.

25 Frithjof Schuon, *Foundations of an Integral Aesthetics*, u: Seyyed Hossein Nasr (ur.), *The Essential Frithjof Schuon*, World Wisdom, Bloomington, Indiana, 2005., str. 377–378.