
Umberto Eco, *Umjetnost i ljepota u srednjovjekovnoj estetici*, prevela Željka Čorak, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2007, 183 str.

Knjiga *Arte e bellezza nell'estetica Medievale* Umberta Eca, prvi put objavljena 1987. godine, od 2007. dostupna je, zahvaljujući prevoditeljskom angažmanu Željke Čorak i uredniku Milanu Pelcu, ravnatelju Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu, znanstvenoj, ali i široj čitateljskoj publici i u hrvatskom prijevodu.

Talijanski estetičar, teoretičar umjetnosti, književnik, naposljetku i voditelj katedre za semiotiku na Sveučilištu u Bologni, knjigom *Umjetnost i ljepota u srednjovjekovnoj estetici*, u kojoj nas kroz jedanaest poglavlja detaljno i znalački upoznaje sa srednjovjekovnim poimanjem umjetnosti i ljepote, potvrđuje se kao ustrajan istraživač i veliki poznavatelj povijesti estetičke misli, posebice srednjovjekovne.

Navedeno djelo, koje se može promatrati kao nadopuna knjige *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino* (prvo izdanje 1956. god.), rezultat je Ecovra rada na produblivanju i širenju dotadašnjih historiografskih istraživanja srednjovjekovne kulture koja su, kako je zabilježio već u knjizi *Estetički problem u Tome Akvinskog*, ukazala na činjenicu da srednjovjekovna misao "nudi filozofske spekulacije o Lijepom i konkretna osviještenja spram ljepote stvari i estetičke zbilje umjetnosti" (12).

Preko čitavog niza srednjovjekovnih mislioca, od Augustina, Pseudo-Dionizija, Eriugene, sv. Bonaventure, Alberta Velikog i neizostavnog Tome Akvinskog, Eco nastoji pokazati da srednjovjekovno shvaćanje lijepog nije ograničeno isključivo na područje transcendentnog, već pokazuje interes i za predmetni, osjetilni svijet. Iščitavajući i analizirajući zapise onodobnih filozofa i teologa, autor, naglašavajući jednu od centralnih tema srednjovjekovnog razdoblja – jasno isticanje suprotnosti između prolazne i kratkotrajne izvanjske, materijalne ljepote koja uzbuđuje dušu nasuprot metafizički lijepog – ukazuje da, unatoč tome što se ljepota shvaća primarno kao inteligibilna stvarnost, srednjovjekovna misao pokazuje senzibilitet i za osjetilno lijepo.

Osim, preko grčke filozofske tradicije usvojenog, matematičkog shvaćanja lijepog prema kojemu se lijepo povezuje uz broj, proporciju i simetriju, što proizlazi iz osnovnog uvjerenja da svijetom vladaju matematički zakoni i red koji omogućuju postojanje ljepote, u srednjem vijeku osobito je naglašena i razrađena metafizička estetika svjetlosti. Preko starije filozofske tradicije, posebice neoplatonizma, u srednjem vijeku proširuje se učenje o Bogu kao svjetlosti, izvoru svih bića i ljepote. Budući da je

svijet manifestacija Boga, ljepota osjetilnog svijeta, koji svoj izvor ima u transcendentnoj Ljepoti, procjenjuje se na osnovi udjela određene stvari u metafizičkoj svjetlosti. U ljepoti svijeta krije se Božji odraz, vidljiva ljepota upućuje na višu, duhovnu stvarnost. Iz tog razloga alegoričan, simboličan način izražavanja, odnosno prikazivanja u srednjem vijeku ima velik značaj jer ono predstavlja način pristupa božanskom, odnosno sredstvo ukazivanja na činjenicu da je svijet knjiga božjih tajni, mjesto u kojemu se manifestira nevidljivo. Da je poistovjećivanje ljepote s proporcijom bitno obilježje srednjovjekovnog poimanja ljepote Eco je, između ostalog, vrlo jasno ukazao naglasivši da je “estetika proporcije bila zaista estetika srednjeg vijeka u punom smislu riječi” (51), međutim srednjovjekovna filozofija, uključujući dakako i srednjovjekovno poimanje umjetnosti i ljepote, ne može se u potpunosti sagledati niti razumjeti ukoliko se zanemari metafizika svjetlosti, ideja o Bogu kao svjetlosti i izvoru ljepote prisutna primjerice u misli Augustina, Pseudo-Dionizija Areopagite, Roberta Grossetesta i sv. Bonaventure. Značenje metafizičke estetike svjetlosti u srednjem vijeku vrlo je dobro uočljivo u graditeljskoj, arhitektonskoj i slikarskoj umjetnosti onoga doba. Uživanje u ljepoti srednjovjekovne crkve, katedrale, toj “slici neba”, obasjanoj raznobojnom svjetlošću, zapravo je uživanje u inteligibilnom svjetlu, božanskoj biti koja se rasprostire u vidljivom svijetu, a uživanje u ljepoti djela likovne umjetnosti pretežno, dakako, sakralne tematike, vodi preko osjetilne percepcije lijepog do uzdizanja ljudskog duha nevidljivoj ljepoti i božanskoj stvarnosti. Da se uživanje srednjovjekovnog čovjeka ne svodi na bezinteresni užitek, nego da uključuje i jednu višu duhovnu dimenziju, upućivanje na religiozan i moralan život, potvrđuje i sam Eco koji zapisuje da se “estetsko uživanje srednjovjekovnog čovjeka ne sastoji u usredotočivanju na samostalnost umjetničkog proizvoda ili prirodne stvarnosti, nego u obuhvaćanju svih nadnaravnih odnosa između predmeta i kozmosa, u primjećivanju odbleska vrline iz sastava u konkretnoj stvari” (26).

Povijest srednjovjekovne estetičke misli, iz koje svakako valja izdvojiti onu Tome Akvinskog, pokazuje da je umjetnost općenito shvaćena i definirana kao *ars* (umijeće) i uključuje ne samo umjetničko stvaralaštvo nego i obrtništvo. Pojam *ars*, kako to Eco na temelju reprezentativnih Tominih spisa zaključuje, u srednjem vijeku označava sposobnost dobrog poznavanja objektivnih pravila kojima se proizvode predmeti. Jedna od, prema Eco, bitnih odrednica srednjovjekovnog razdoblja jest izjednačavanje lijepog i korisnog, odnosno isticanje funkcionalnosti kao karakteristike lijepog. Veliki skolastički mislilac Toma Akvinski, za kojega lijepo nužno uključuje *proportio*, *integritas* i *claritas*, razmatra i procjenjuje lijepu stvar upravo na osnovi funkcije kojoj je namijenjena, pa tako primjerice kristalni čekić naziva ružnim jer on, iako je njegova izvanjska ljepota

neosporna, nije prikladan za vlastitu funkciju. Umjetnost, dakle, “nije ekspresija, nego konstrukcija, postupak koji očekuje rezultat” (112), ona ne pripada području djelovanja, već činjenja, odnosno tehničke proizvodnje koja služi dopuni i produljenju prirode. Sam umjetnik, daleko od položaja koje dobiva u renesansi, nije začetnik djela, stvaratelj koji oblikuje djelo prema ideji iz svog duha, već je tek izvršitelj, rukotvorac, *artifex*, koji nerijetko ostaje anonim.

Kada je riječ o položaju pjesništva u srednjem vijeku, reprezentativan je također Toma Akvinski za kojega je ono, budući da mu nedostaje istina jer se temelji na izmišljanju i slikama nepostojećih stvari, *infima doctrina*. Kada uspoređuje pjesništvo sa Svetim pismom, Toma vrlo jasno naglašava da se, unatoč tomu što se oboje služi metaforama, oni bitno razlikuju u tome što pjesništvo slikovitim prikazivanjem teži zabavi, a Biblija poučavanju u sveto učenje. Budući da se umjetnost proučavala i analizirala s moralnog i poučnog aspekta, pjesništvo koje nudi lažne slike, ne pružajući nove istine i ne šireći mudrost i pobožnost, nije bilo osobito vrijedno. Skolastika, za koju je i filozofija bila *ancilla theologiae*, nije pokazivala naklonost za pjesničku umjetnost iz tog razloga što nije priznavala njezinu spoznajnu funkciju. S Danteom započinje, bilježi Eco, “novo shvaćanje pjesnika” (132), viđenje pjesništva kao proizvoda božanskog nadahnuća i individualne sposobnosti stvaranja novog te shvaćanje pjesništva kao svojevrsnog filozofskog i teološkog govora, što će renesansa dodatno razraditi. Osim Dantea za kojega je umjetnost Božji unuk, Albertino Mussato (1261–1329) također se zalaže za dostojanstvo i priznavanje vrijednosti poezije koju vidi kao drugu teologiju, a samog pjesnika, prenositelja božanske mudrosti, naziva *poeta theologus*.

Platonovsko shvaćanje ideje koje je, ističe Eco, činilo osnovu degradiranja umjetnosti u odnosu na filozofiju, predmet je rasprava i u srednjovjekovnoj filozofskoj misli. Već je Filostrat svojim pohvalama fantaziji, njenoj sposobnosti da stvara ono što još ne postoji, dao značajan doprinos vrijednosti i dostojanstvu umjetnosti. Augustin, u kojega je prisutno neoplatoničko stajalište, svojim će učenjem o emanaciji božanskih ideja objašnjavati svoj stav o mogućnosti umjetnikova dodira s božanskom idejom koju unosi u umjetničko djelo. U Tome Akvinskog, u kojega nailazimo na podrobna izlaganja stava o unutrašnjoj ideji u duhu umjetnika prema kojoj stvara, ideja, izvedena iz iskustva, shvaćena je kao forma, egzemplarni uzor koji *artifex* oponaša u svrhu stvaranja djela. Sam Toma kaže da je forma, odnosno umjetnička zamisao u umjetniku uzorak umjetničke tvorevine. Koliko je skolastičkom “anđeoskom učitelju” bila poznata, ali i prihvatljiva Aristotelova filozofija Toma je, između ostalog, potvrdio svojom definicijom umjetnosti kao oponašanja koje nije shvaćeno kao preslikavanje zbiljskih predmeta prirode, već, kako je to Aristotel učio, prirode

u njenom stvaranju, a očito je da je na njegovu misao utjecalo i Aristotelovo stajalište da, kako je to zabilježio u *Metafizici*, po umijeću nastaju one stvari čiji se oblik, počelo tvorenja nalazi u duši tvorca.

Ključne teme mnogih renesansnih i manirističkih rasprava, vrijednost i položaj pjesništva u odnosu na filozofiju i teologiju, umjetnička invencija i unutarnja ideja u duhu umjetnika prema kojoj stvara naziru se, dakle, i u srednjem vijeku, posebice kod Augustina i Tome Akvinskog, no umjetnost će morati pričekati humanizam i renesansu da bi od činjenja stvari postala način, sredstvo otkrivanja i spoznavanja. U kasnoj renesansnoj misli nailazimo na iznimno značajan pojam *conchetto*, odnosno ideju koja se iz sfere apsolutnog spustila u područje estetskog, ljudskog, i koja, iako zadržava svoje božansko porijeklo, svoje mjesto nalazi u duhu umjetnika, ne predstavlja rezultat promatranja i motrenja prirode, već zadobivši značenje umjetnikovih *pronalezaka*, postaje dokaz umjetnikove sposobnosti invencije. Iako, kako to vidi manirizam, umjetnik nije neovisan o transcendentnom izvoru, on je taj koji smišlja i oblikuje *conchetto*, on je stvaratelj, tvorac novog, a snaga njegova talenta prepoznaje se upravo u invenciji i sposobnosti oblikovanja te načinu na koji realizira unutarnju ideju.

Iz vremenskog okvira srednjeg vijeka, ali humanističko-renesansnog horizonta mišljenja promišlja filozof i teolog, diplomat, kardinal Nicolaus Cusanus (1401–1464). Njegova ontološka i kozmološka stajališta, posebice učenje o *coincidentia oppositorum* i ideja beskonačnog elaborirani u djelu *De docta ignorantia*, za Umberta Eca predstavljaju “smrtni udarac skolastičkoj misli” (145). Cusanusovo viđenje čovjeka kao poveznika i posrednika između ljudskog i božanskog, biće sredine, mikrokozmosa koji u sebi sadrži značajke makrokozmosa, drugog boga koji u nižem svijetu stvara poput Boga u višem svijetu, posebno je značajno u okviru nastojanja renesansnih mislioca da uzdignu umjetničku djelatnost i oslobode je etikete podražavatelja te otvore put potpunoj afirmaciji umjetnika kao stvaratelja novog, u svijetu još nepostojećeg, kao onoga koji, natječući se s Bogom, stvara drugu prirodu. Zahvaljujući određenim ključnim Cusanusovim određenjima čovjeka, dodatno obogaćenim misaonim elementima hermetičke tradicije, teoretičari renesanse i manirizma ukazivat će na snagu i moć umjetnika koji svojom božanskom sposobnošću stvara djela u kojima se, budući da čine vidljivim ono nevidljivo, ostvaruje sinteza osjetilnog i nadosjetilnog. Tako će tek renesansa, uvidjevši u umjetnosti uzvišenu duhovnu djelatnost i istu onu zadaću koju imaju filozofija i teologija, priznati vrijednost i dostojanstvo umjetnika.

Knjiga Umberta Eca, dajući prikaz srednjovjekovnih promišljanja ljepote i umjetnosti, širi i produbljuje dosadašnje spoznaje i omogućuje bolje razumijevanje srednjovjekovnog, ali i ranog renesansnog mišljenja.

Iako razbija predrasude o srednjovjekovlju kao razdoblju posve indifereantnom spram umjetnosti, nezainteresiranom za teorijske spekulacije o umjetnički i prirodno lijepom, knjiga prije svega pruža uvid u složenost analize i sagledavanja srednjovjekovne teorije umjetnosti koja se zbog različitosti stavova i mišljenja onodobnih filozofa i teologa ne može svesti na jedan opći zaključak. Podijeljenost mišljenja u pogledu shvaćanja i definiranja umjetnosti i ljepote vidljiva primjerice, s jedne strane u “osudi” umjetnosti koja zavaravajući utječe na ljudsku dušu odvrćući je od religioznog i pobožnog života, a s druge strane “obrani” umjetnosti koja upućuje na višu istinu, omogućuje da ustvrdimo kako upravo ta različitost i raznolikost, uz poneke zajedničke poglede, predstavlja osnovno obilježje srednjovjekovne teorije umjetnosti.

Željka Metesi Deronjić

Institut za filozofiju

Ulica grada Vukovara 54, HR-10000 Zagreb

zmetesi@yahoo.com

Emanuele Severino, *Bit nihilizma*, preveo Miroslav Fridl, Zagreb: Demetra, 2008, 452 str.

Misao talijanskog filozofa Emanuela Severina (rođ. 1929) pokušaj je dubinske refleksije smisla zapadnjačke povijesti koja svoje ishodište nalazi u razumijevanju predsokratske misli i interpretaciji bitnih pojmova grčkog mišljenja. Mogućnost jedinstvenog zahvaćanja povijesti Zapada utemeljena je na razabiranjima oblika postupne dominacije jednog procesa, procesa koji bismo pojednostavljeno mogli imenovati “otuđenje”. Taj proces Severino opisuje različitim imenima: osamljivanje, zabluda, put/staza noći... Posrijedi je otuđivanje u posebnom smislu, bitna značajka kojega je uspostava oprečnosti bitka (*das Sein*) i ništine (*das Nichts*), dakle fundamentalne oprečnosti europske misli. Oprečnost je između bitka i ništine, prema Severinovom mišljenju, usudna, o njoj gotovo sve ovisi. Prema Severinu, bitnu alijenaciju europske civilizacije možemo opisati u nekoliko riječi, no od njihova razumijevanja ovisi usud Europe i sada već cijele Zemlje. Te su riječi sljedeće: misliti da stvari nisu (da još nisu nastale, da nisu stvorene, ili da umiru, da su uništene) znači misliti da su stvari – ili ono što nije niština – zapravo niština. To je misao koja se porađa s grčkom