

issn 0557-9465

rijeci

1-4/2014.

Časopis za književnost,
kulturu i znanost

Matica hrvatska Sisak



riječi

časopis za književnost, kulturu i znanost
Matica hrvatske Sisak
Utemeljen 1969.
1-4/2014.

riječi

časopis za književnost, kulturu i znanost

Matrice hrvatske Sisak

Utemeljen 1969.

1-4/2014.

Nakladnik

Matica hrvatska Sisak

Glavna i odgovorna urednica

Đurđica Vuković

Urednik

Andrija Tunjić

Uredništvo

Branko Skrbin, Nataša Nježić, Iva Pavušek, Alma Trauber

Lektorica

Nevenka Klasić

Naslovница

Dimitrije Popović

Oblikovanje

Darko Vuković

Tisk

MANIKA

Petrinja

Uredništvo

Telefon

E-mail

Internet

Ogranak Matice hrvatske Sisak, Rimska 9, 44000 Sisak

+385 44 524 556

matica.hrvatska.ogranak.sisak@sk.t-com.hr

www.maticahrvatskasisak.hr

Uredništvo prima srijedom 17 do 20 sati. Rukopise ne vraćamo. Cijena pojedinog broja 60,00 kn. Godišnja pretplata 180,00 kn. Ovaj broj tiskan je novčanom pomoći Grada Siska, Županije Sisačko-moslavačke i Ministarstva kulture RH.

USKLIČNIK

- 1 Jure Zovko / Kultura između ideologije i prakse**

ESEJ

- 5 Mirna Rudan Lisak / Mistični akord Aleksandra Skrjabina kao marioneta Heinricha von Kleista**
35 Biserka Goleš Glasnović / Croatia preromanica

JEDAN AUTOR

- 39 Marina Tenžera / Majstor kista i literature**
43 Razgovor / Smrt se ne može spoznati
47 Dimitrije Popović / Marilyn Monroe
48 Dimitrije Popović / Predosjećaj građanskog rata
49 Dimitrije Popović / Medeja se spremila ubiti svoju djecu
50 Dimitrije Popović / Danaja
52 Dimitrije Popović / Proces Kafkinog preobražaja...

TEMA BROJA

- 57 Tomislav Rališ / Organski glumački proces ili Scenski govor kao sve ono čime glumac govori sa scene**
73 Miroslav Međimurec / Hrvatski emigranti
89 Amir Bukvić / Igra sjena
109 Miro Gavran / Byron
133 Rajko Bundalo / More
137 Rajko Bundalo / Preludij za četiri djevojke

PROZA

- 147 Amir Bukvić / Posljednji zapis Solomonova pisara**
151 Ivana Šojat - Kuči / Lađe
155 Acija Alfirević / Prelijepo za ubojstvo
159 Siniša Matasović / Ono o čemu su nas naučili Amerikanci
161 Mirjana Mrkela / Dvije priče
165 Josipa Petek / Ljepotica i zvijer
171 Nataša Nježić / Tajni zlatnik srca
173 Włodzimierz Odojewski / Putujmo, vraćajmo se

POEZIJA

- 177 Katja Bakija / Pogled na hrvatsko pjesništvo u Mađarskoj**
197 Ljubica Benović / Nenaglašeno I.
201 Sven Adam Ewin / Dobra pjesma
217 Nataša Nježić / Sunce za Malu M.
225 Andrea Pongračić / Sve je odjednom što će biti
229 Josipa Marenić / Plan grada
235 Nikolina Dolfić / U kojem sam to filmu ostala?
241 Ida Pavlić / Rupa pod oblacima
247 Goran Gatalica / Projekcija duše
251 Vinko Drača / Htio sam ljubiti tvoju pjesmu
255 Paško Romić Croatian / Suicid na rate

STIHOVNICA SISKA

- 259 Jasmina Bosančić / Poljubac se ljeska u odrazu vode
261 Marija Dejanović / Kao Janus sa dva lica
267 Biserka Rozer / Želim nasititi svoju gladnu dušu
269 Igor Petrić / Ponuda
275 Marijana Petrović Mikulić / Izdaje se edikt o srcu
279 Mirjana Pejak / Budna u snu
283 Antonija Ugarković / Afrička priča
287 Željko Maljevac / Nokturno

PRIKAZ

- 291 Marija Lamot / Pitanja bez upitnika

FOTOGRAFIJA

- 293 Renato Baretić / Ruke – Igora Tomljenovića

Mirna Rudan Lisak

Mistični akord Aleksandra Skrjabina kao marioneta Heinricha von Kleista

„Razgovori s prirodom za svakog umjetnika ostaju *conditio sine qua non*. Umjetnik je čovjek, i sam priroda i dio prirode u prostoru prirode.

Ono što se mijenja nakon što se čovjek rasprostire u okviru tog prostora jest samo broj i vrsta putova koji tuda prolaze, i u proizvodnji i u s njom povezanom poučavanju prirode.

Putovi često izgledaju vrlo novi a da to u osnovi i nije tako. Nova je samo njihova veza, ili su pak zapravo novi samo broj i vrsta jučerašnjih putova. Biti nov u odnosu na jučer, uvijek je revolucionarna osobina, čak i ako time veliki stari svijet još nije uzdrman. Stoga nema potrebe da radost zbog naše novine bude okrnjena, širokog povijesnog podsjećanja trebalo bi se čuvati samo onda kada grčevita potraga za novinom ima za cijenu prirodnost.¹

Paul Klee

Kratke biografije umjetnika i uvod

Aleksandar Nikolajević Skrjabin (Moskva, 6. siječnja 1872. – Moskva, 27. travnja 1915.) ruski je skladatelj i pijanist, koji je početno razvio visokolirski i idiosinkratski tonski jezik inspiriran glazbom Frédérica Chopina. Za razliku od kasnijih Roslavetsa i Schönberga, Skriabin je preko misticizma razvio rastući atonalni glazbeni jezik koji



Skladateljev portret iz 1902. godine

je prethodio nagovještajućoj 12-tonskoj ljestvici i drugoj sljednoj glazbi. Može ga se smatrati primarnom figurom ruskog glazbenog simbolizma, kao i praočem serijalizma.

Skrjabin je glazbeni talent naslijedio od majke, pijanistice Ljubov Petrovne Ščetinine koja je umrla samo godinu dana nakon njegova rođenja, stoga mu je očeva sestra Ljubov Aleksandrovna Skrjabina pružila prvu glazbenu poduku. Godine 1882. počeo je pohađati privatnu nastavu klavira kod Georgija Eduardoviča Konjusa te je iste godine upisao Moskovsku kadetsku školu. Istodobno je pohađao nastavu kod ruskog pijanista i pedagoškog voditelja Nikolaja Zvereva. U svojim ranim godinama također je bio općijen dramskom umjetnošću, pa kada je kao dijete na poklon dobio minijaturnu repliku kazališta, odbacio je mogućnost da slijedi upute drugih autora te je samostalno pisao i izvodio vlastite kazališne komade – sve odreda tragedije. Godine 1888. započeo je studij kompozicije na Moskovskom konzervatoriju kod Sergeja Tanejeva i studij klavira kod Vasilija Safonova. Studij kompozicije trebao je kasnije nastaviti kod Antona Arenskog, ali je zbog nesuglasica s novim profesorom odustao od diplome. Unatoč tome, s velikim je uspjehom 1892. diplomirao klavir i za nagradu dobio malu Zlatnu medalju.

Premda je skladao i simfonijska djela, Skrjabin je pretežito skladao za glasovir. S vremenom je napustio tradicionalno poimanje tonalitetnosti te je stvorio vlastiti tonski sustav, osobito iskazan u njegovim sintetskim akordima. Jedan od najpoznatijih takvih akorda upravo je mistični akord. Budući da ga je obilno rabio u svojoj posljednjoj dovršenoj skladbi *Prometej*: Poema vatre, poznat je i pod nazivom *Prometejev akord*.

Vjeruje se da je Skrabin bio sinestezist koji je pojedine tonove 'vezao' uz određene boje. Tako je, primjerice, u Prometeju skladao i dionicu za svjetlosne orgulje. Težio je, poput Wagnera, idealu sveobuhvatnoga umjetničkog djela (*Gesamtkunstwerk*) te je njegov nedovršeni *Misterij* trebao biti sinteza svih umjetnosti gdje je zamislio uporabu čak i određenih mirisa.

Svoje skladateljsko poslanje Skrabin je shvaćao kao misaonu slobodu, kao težnju prema višem stupnju ljudske svijesti. U posljednjem se desetljeću svojega života potpuno predao misticizmu – djelomično pod utjecajem teozofskih filozofa – uronivši u dekadentni, egzotično minuciozni stil koji je, na neki način, zvukovnim ekvivalentom takozvane 'nove umjetnosti'. Njegove najznačajnije skladbe su sonate, preludiji, etide, mazurke, valceri i nokturna za klavir; *Koncert za klavir i orkestar u fis-molu*, op. 20 (1896-1897); *Sanjarenje*, simfonijска пјесма op. 24 (*Rêverie*, 1898); *Prva simfonija* u E-duru, op. 26 (1900); *Druga simfonija* u C-molu, op. 29 (1901); *Treća simfonija* u C-molu, op. 43 – Božanska poema (*Divin poeme*, 1902-1904); *Poema ekstaze*, simfonijска пјесма op. 54 (*Le Poeme de l'Extase*, 1905-1908); *Prometej: Poema vatre*, simfonijска пјесма op. 60 (*Prométhée: Le Poème du feu*, 1908-1910) i *Misterij* (1914-1915, nedovršeno djelo).²

Heinrich von Kleist³ (Frankfurt na Odri, 18. listopada 1777. – Berlin, 21. studenoga 1811.) njemački je dramatičar i priповjedač, koji se po duhu i stilu kreće između klasike i romantizma. U svojim dramskim djelima uklanjanje je granice između tragedije i komedije, stoga njegovo kazališno pismo pronađi svoje mjesto na onom „teško odreditvom graničnom području gdje se kategorije slijevaju jedna u drugu“, točnije gdje „komedije tendiraju prema groteski, a drame kobnih sukoba prema pomirljivom rješenju.“⁴



*Anton Graff: HEINRICH VON KLEIST, c. 1808.,
Kügelgenhaus - Museum der Dresdner Romantik, Dresden*

u njima Slobavio žarulastrična molitva, razmatranja o sujeckom kretanju, Pismo slikara sinu, Najnoviji odgajni plan te svoje anegdote. Među njima, u četiri nastavka, i razgovor O marionetskom kazalištu.

S druge strane, nužno je spomenuti da Kleist, ne podređujući se praksi koja se uvriježila u njegovih suvremenika, nije ostavio nikakav čist ili neprijeporan estetsko-programske spis, već ćemo njegov umjetnički credo morati prikupljati iz raznovrsnih anegdotalnih, estetskih, filozofskih ili političkih zapisa, često i ne znajući kamo ih točno smjestiti, da li kao literarno pismo u fikciju ili u neosporno pragmatičnije oblike feljtonističkog ili epistolarnog pisanja. Stoga u želji da se s kazališne i lutkarsko-tehnološke strane približimo Kleistovom razgovoru *O marionetskom kazalištu*

Ne ustalivši se ni u jednom dramskom rodu i sa dva za života prizvedena kazališna komada, dramečara Kleista mogli bismo najsažetije okarakterizirati dvjema osobitostima: nezaustavljivim traganjem za isključivo osjećajnom potkom kao povodom za junakovo djelovanje, te gotovo fobijskim pronalaženjem paradoksalnosti unutar situacija, zbog čega junakova sudbina završava tragično. Veliki broj Kleistovih anegdota prenosi dogodovštine iz vojničkog života i temelji se na autentičnim ratnim zbivanjima. Naime Kleist, podrijetlom iz pruske plemićke obitelji, pristupio je 1792. godine – sukladno obiteljskoj tradiciji – 3. bataljunu gardijskog puka u Potsdamu, te je sudjelovao u vojnem pohodu protiv Francuske 1792.-1793. i u opsadi prve građanske republike na njemačkom tlu u Mainzu. Kleist je u službi ostao sve do 1799. godine (1795. promaknut je u zastavnika, 1797. u potporučnika), kada je, sukobivši se s obitelji, odlučio posvetiti se znanstvenom studiju i književnosti.

Godine 1810. Kleist je u Berlinu pokrenuo dnevne novine pod nazivom *Berliner Abendblätter*, koje su donosile lokalne vijesti i čija je svrha, kako je najavljeno, bila pružanje raznog *slojevima puka i poticanje nacionalnog osjećaja*. Novine su izlazile do proljeća 1811., kada je zbog pooštrenih odredbi cenzure tiskanje obustavljeno. Sam je u njima objavio *Zaratustrinu molitvu*, *Razmatranja o svjetskome kretanju* i drugo.

² Popis svih Scriabinovih diela vidi u: Hull (A. E.), *A Great Russian Tone-Poet Scriabin*, Kegan, Paul, Trench, Trubner & Co., New York, 1918, str. 278-281.

³ Ovo je skraćena priлагodjena verzija Skrabinove biografije od: Trojanac (D.), Pogovor hrvatskom izdanju u: Kleist (H.V.), O marionetskom kazalištu, Scarabeus-naklada, Zagreb, 2009, str.89-109.

4 Niemačka književnost. Ul. Žmegač (V). SNI. Zagreb, 1986. str. 84

neophodno je proširiti horizonte. Naime, taj neveliki estetski zapis tumačen je do danas i estetski i antropološki, ali i lutkarsko-tehnološki, te je s jedne strane inspirirao kazališne estetičare poput H. Jurkowskog, dok je s druge, u sasvim praktičnom i tehnološkom smislu, nadahnuo lutkare-praktičare poput O. Schlemmera, F. H. Brossa i A. Rosera na konstruiranje drukčje i osebujne, rekli bismo 'autorske' vrste marionete, na kojoj se danas temelji suvremeno marionetsko kazalište.

Kleist je napisao osam kazališnih djela: sudbinsku dramu *Robert Guiskard* (1802.-1803.), fatalističku tragediju *Obitelj Schroffenstein* (1803.), komediju *Razbijeni vrč* (nastalu 1803-1806., koju je u Dvorskem kazalištu u Weimaru 1808. godine postavio sam Goethe; komedija isprva nije imala uspjeha, a kasnije se ipak uz *Dabrovo Krzno* G. Hauptmanna i *Kapetana iz Köpeninga* C. Zuckmayera ubrajala među tri najbolje njemačke komedije), komediju *Amphitryon* (1807.), dramu *Hermanova bitka* (1808.), tragediju *Penthesilea* (1808.), vitešku dramu *Käthchen von Heilbronn* (1807.-1808.), te dramu *Prinz Friedrich von Homburg* (1809.-1811.).

U zbirci pod naslovom *Mistični akord Aleksandra Skrjabina kao marioneta Heinricha von Kleista* u svakom su eseju u međusobni odnos dovedena po dva antipoda, s ciljem da se dijalektičkom sintezom od ranijih nepovezanosti ostvari nova kreativna cjelina. Oslobađajući se granica koje je razum dao mašt, smionim sparivanjem žestokih suprotnosti težila sam spoznaji prividno nemoguće stvarnosti, zato jer se sraz između marionete i akorda odvija u sukobu za umjetnika dvaju podjednako suštinskih područja: realnoga svijeta fizičkog tijela i imaginarnoga svijeta umjetičkog djela. Pritom sam eksperimentirala uvjerenja da vlastitu produktivnu aktivnost mogu učiniti reproduktivnom, stoga moja zbirk u maniri reproduktivnih umjetnosti u sebi sadrži izvorni Kleistov dijalog *O marionetskom kazalištu*, dok sve što se u znanstveno-umjetničkom smislu oko njega zbiva sačinjava moju interpretaciju i izvornog Kleistova teksta i odabrane Skrjabinove tonske cjeline. Zbog toga je Kleistova anegdota jedina vizualno izdvojena kurzivom.

Estetiku, pratiteljicu umjetnosti, proučavala sam kao jednu od brojnih filozofija koje slijede načelo univerzalnosti. Promišljala sam o tome zašto je čovjek osuđen na fragmentarnost vlastita shvaćanja te u kakvoj je vezi ta ograničenost s pojmom ljepote. Pritom sam istraživala metode koje umjetnici koriste kako bi vlastitim djelima iskazali svoje tvrdnje o svijetu, te sam nastojala razjasniti može li se umjetnost ikako osloboditi mimeze – čovjekove potrebe za oponašanjem prirode. Mužičku proporciju koristila sam kao očitovanje najvišeg Reda primjenjivog na sva područja umjetnosti uopće, a kasnijim uvođenjem kompleksnijih odnosa na razini harmonije i figure u pokretu problematiku sam svjesno zakomplicirala, u cilju da na primjeru jedne marionete i jednog mužičkog akorda rasvijetlim što se doista događa u trenutku u kojem se očituju najviši Zakon i Red. Povezujući znanje iz područja znanosti i brojnih grana umjetnosti, pronašla sam očište nove perspektive te izoštrila pogled na već poznatu stvar. U tom se smislu svaki razmatrani pojam može smatrati još jednim mojim korakom na putu od antike pa sve do danas. Takav pristup omogućio mi je analizu postupaka modernih umjetnika, ujedno objašnjavajući što za njih predstavlja klasična umjetnost, a sve kako bih na temelju prošlosti i sadašnjosti u konačnici pokušala zakoračiti u budućnost umjetničkog izraza.

Ljepota kao fragment Apsoluta

Kada je Heinrich von Kleist zimu 1801. godine provodio u M..., jedne večeri susreo je u parku gospodina C..., koji je odnedavno u tome gradu bio namješten kao plesač u operi, požnjevši iznimani uspjeh u publike.

Kleista je začudilo što je gospodina C... već više puta zatekao u marionetskom kazalištu, koje je bilo sklepano na tržnici i koje je uveseljavalo prost puk kratkim dramskim burleskama s pjevanjem i plesom.

Gospodin C... uvjeravao je Kleista da neobično uživa u pantomimi tih lutaka, jasno pripomenuvši da bi plesač koji se želi obrazovati mogao štošta naučiti od njih. Upitao ga je ne smatra li i on da su neki pokreti lutaka, osobito onih manjih, u plesu vrlo ljudski.⁵

Premda je estetika definirana i primjenjivana kao grana filozofije koja se bavi umjetnošću i dojmovima koje ona izaziva novijeg podrijetla, filozofima očito nije bila nužna ta riječ da raspravljuju o ljepom, ljepoti i umjetnostima. Jednako kao što su Heinrich von Kleist i gospodin C... o ljudskosti raspravljali na tržnici, i filozofi su to činili tijekom općih razmišljanja, bez potrebe za zasebnom rubrikom. Nema platonovske estetike, primjećuje Yves Michaud, iako su ideja

⁵ Kleist (H. V), *O marionetskom kazalištu*, Scarabeus-naklada, Zagreb, 2009, str. 7.

o lijepom i razlika između umjetnosti i znanosti u samom središtu Platonove misli. Nema ni aristotelovske estetike, „premda je Aristotel raspravljao o poetici, retorici i umjetnostima. Ima čak filozofa za koje lijepo i umjetnost ni u jednom trenutku nisu bili predmetom razmišljanja: Descartes, Locke ili Russel, na primjer.“⁶ Pojam estetike tek je sredinom 18. stoljeća u uporabu uveo njemački filozof Alexander Gottlieb Baumgarten. S druge pak strane, usprkos činjenici da je svaka nova rasprava prethodnoj pridodala opis još ponekog očitovanja ljepote, teško se je oteti dojmu kako sama ljepota, unatoč neupitnoj prisutnosti, ostaje zagonetkom bez mogućnosti definicije i objašnjenja.

Svaki naš pokušaj stvaranja bilo kakve definicije Umberto Eco smatra tragičnim, jer je osuđen na neuspjeh, na parcijalno shvaćanje. U skladu s tim, umjetnici su prvo nastojali uočiti, potom razumjeti, a tek onda prihvati razna načela ljepote, koja su zatim uključivali u vlastitu umjetničku aktivnost. Na utvrđenim su pravilima potom i druge grane mogle razvijati vlastite koncepte, pa se likovna umjetnost ističe kao primjer koji pokazuje da je još u antici jedna umjetnost bila oplemenjena mudrošću posve druge discipline. Naime, učenje o proporcijama, česti sinonim za klasičnu likovnu umjetnost, zapravo je proizašlo iz područja muzičke teorije. Najstariji vid takvih formula, onaj najdubljih temelja, bio je uvijek *congruentia*, broj koji je vlastito podrijetlo pronašao još u predsokratovaca. Eco piše da se preko Pitagore, Platona i Aristotela to u osnovi kvantitativno shvaćanje ljepote često pojavljivalo u grčkoj misli, a u terminima praktične primjenjivosti primjерено je i utvrđeno u Polikletovu Kanonu i u načinu kako ga je zatim protumačio Galen. Filozofiju proporcija iz antike je u srednji vijek prenio Boetije, i to u njezinu izvornom pitagorejskom vidu. On je nastavio razvijati načelo o odnosima proporcija, pa Eco zaključuje da je zahvaljujući Boetijeovom utjecaju Pitagora za srednji vijek postao prvim izumiteljem muzike. Po Boetiju je muzičar teoretičar, „poznavatelj matematičkih pravila koja vladaju zvukovnim svijetom.“⁷

U neutralnim numeričkim jedinicama čovjek je pronašao apstraktni ključ za dešifriranje svih pojava koje proizlaze iz prirode i predstavljaju prirodni fenomen egzistencije i svijeta. Stoga kada Oswald Spengler svaku kulturu u njenoj ishodišnoj točki određuje brojem, i to ne bilo kojim, nego onim brojem koji je iz te kulture ponikao, i sam je posegnuo za pomagačem kojim je najjednostavnije protumačiti sve procese ljudskog postojanja unutar raznih spoznajnih ciklusa i ciklusa uređenih društava te čitavih civilizacija.

Pritom se ne smije zaboraviti da su matematika i geometrija proizvod ljudskog uma, a ne Božje ideje. One su sredstvo kojim je čovjek nastojao formulirati, racionalizirati, pojednostavniti, urediti i opisati svu šarolikost stvarnosti, i zato ih je oduvijek koristio kao skelu koju je po potrebi premještao. Takva se praksa pokazala nužnom, jer se subjektivna i individualna prosudba umjetnika nije pokazala dovoljnom kako bi se dobra proporcija ocijenila kao dobra. Ipak, ostaje nejasno zašto čovjek svijet oko sebe spoznaje tek djelomično, odnosno zašto ima potrebu usitnjavati i onda kada se čini kako ni mikroskop ne može dublje prodrijeti u materiju.

Objašnjenje je pokušao dati Hegel, koji smatra da razum nije u mogućnosti shvatiti ljepotu zato jer stalno ističe razlike između njenih elemenata i odvaja ih jedne od drugih kao samostalne. Povrh toga, u svojoj anegdoti 'O marionetskom kazalištu' Kleist tvrdi da su takve parcijalnosti, koje on naziva pogreškama, neminovne otkada smo jeli sa stabla spoznaje.

Ali raj je zaključan, a kerubin iza nas, pa moramo krenuti na put oko cijelog svijeta da vidimo je li negdje odstraga možda opet otvoreno.⁸

Pritom za Kleista ne postoji mogućnost da duh zaluta tamo gdje ga nema.

Stoga bi cijeli krug trebalo zatvoriti kako bismo se od neznanja, putem sveznanja uspjeli vratići natrag u raj, promišlja gospodin C....

Međutim, koliko god gospodin C... spretno izvodio svoje paradokse, Kleist mu ipak nikako ne može povjerovati da u mehaničkoj lutki može biti više ljudskosti nego u ustroju ljudskoga tijela.⁹

To bi ujedno značilo da izlomljenost spoznajnog saznanja u čovjeku izaziva veće nespretnosti nego što će ih u ljetki ikada izazvati potpuni nedostatak bilo kakvoga znanja, uopće.

⁶ Michaud (Y), *Umjetnost u plinovitu stanju*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004, str. 85.

⁷ Eco (U.), *Umjetnost i ljepota u srednjovjekovnoj estetici*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2007, str. 67.

⁸ Kleist (H. V.), *O marionetskom kazalištu*, Scarabeus-naklada, Zagreb, 2009, str. 11.

⁹ Kleist (H. V.), *O marionetskom kazalištu*, Scarabeus-naklada, Zagreb, 2009, str. 11.

Gospodin C... reče da je čovjeku jednostavno nemoguće u tome dostići lutku; samo Bog bi se na tome polju mogao mjeriti i materijom, te je to ono mjesto gdje se uzajamno dodiruju oba kraja prstenastoga svijeta.¹⁰

Ukoliko je gospodin C... u pravu, fragmentarna bi spoznaja čovjeka postavila u samo središte između apsolutnog (Božjeg) sveznanja i potpunog (lutkinog) neznanja. Stoga je neminovno zapitati se postoji li za čovjeka mogućnost zatvaranja spoznajnoga kruga, te što bi za područje umjetnosti moglo značiti iskazivanje univerzalnog Zakona putem tako malenog predmeta kao što je jedna marioneta? Drugim riječima, možemo li, kao James Joyce, u tako sitnoj strukturi postići ogledalo svijeta – umjetno, ali spektakularno reducirati stvarnost – sposobni, kao što je rekao Eco, svaku stvar staviti u relaciju, i to u vrijeme današnjih metodologija koje nam također omogućuju definiranje opet parcialnih vidova stvarnosti, dok istovremeno negiraju mogućnost jedne krajnje i potpune definicije?

Bez obzira na sve nedoumice, Boetije nas podsjeća da su temelji uzroka svih pojava u njihovim zajedničkim proporcijama. On u duši i u tijelu čovjeka vidi podvrgnutost istim zakonima kakvi ravnaju glazbenim pojavama – koje pak potječu iz harmonije svemira – pa se u njegovim očima mikro i makrokozmos prožimaju, i to matematički i estetski istodobno. Sklad se, dakle, u svakom stvorenju nalazi podjednako, ali ipak ne kao fizička, nego kao *psihološka* proporcija.¹¹ Stoga cijeli problem kao da je niknuo u trenutku kada je čovjek izgnan iz raja, kad je – prisiljen ili svojevoljno – napustio prirodu kao dio sebe i zauzeo distancu prema njoj.



Sandro Botticelli: ROĐENJE VENERE, c. 1485., Galleria degli Uffizi, Firenca.

Umjetnost kao priroda

Hegel prirodnu ljepotu smatra prvom ljepotom uopće, jer on u prirodi vidi najbliskije utjelovljenje ideje čovjeka. A kada se promišla o ljepoti, pritom se ne misli nužno na apstraktni pojam, već se često poziva na stvarna iskustva. Zato su svi filozofi u prirodi vidjeli izvor iz kojega je čovjek spoznavao različite *kategorije* ljepote, koje su umjetnici potom sustavno ugradivali u svoja umjetnička djela. Za umjetničku će ljepotu Hegel reći da je u duhu rođena i u njemu preporođena, i upravo će zbog toga umjetnički lijepo postaviti iznad prirodno ljepoga. No, taj se viši položaj umjetničkog djela ranije osporavao, jer se tumačilo da priroda i njezine tvorevine prije svega predstavljaju Božje djelo, proizvedeno njegovom dobrotom i mudrošću. Stoga se Platon svakom oponašanju usprotivio, opisujući umjetnost tek sjenom sjene rođene iz Božje ideje.

Hegel je Platonovo tumačenje opovrgnuo podsjetivši da Bog također djeluje i u čovjeku i preko čovjeka, pa se opseg Božje djelatnosti ne može ograničiti isključivo na prirodu. Zaključno je upozorio: „To pogrešno uvjerenje moramo odbaciti ako želimo prodrijeti do pravog pojma umjetnosti.“¹² Štoviše, Hegel je umjetnički lijepo istaknuo kao jedinu *pravu ljepotu*, koja kao ideal predstavlja istinski predmet estetike. Zato nije neobično da Benedetto Croce niti

¹⁰ Kleist (H. V.), *O marionetskom kazalištu*, Scarabeus-naklada, Zagreb, 2009, str. 12.

11 Više o tomu vidi u: Eco (U.), *Umrjetnost i ljepota u srednjovjekovnoj estetici*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2007, str. 34.

12 Hegel (G. W. F.), *Estetika I*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1975, str. 31.