

ЦРНОГОРСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЈЕТНОСТИ  
ГЛАСНИК ОДЈЕЉЕЊА УМЈЕТНОСТИ, 26, 2008.

ЧЕРНОГОРСКАЈА АКАДЕМИЈА НАУК И ИСКУССВ  
ГЛАСНИК ОДДЕЛЕНИЯ ИСКУССТВ, 26, 2008.

THE MONTENEGRIN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS  
GLASNIK OF THE DEPARTMENT OF ARTS, 26, 2008.

---

UDK 821.131.1.09 ЕКО U.

Радомир В. ИВАНОВИЋ\*

ТРАГАЊЕ ЗА НЕПРОМЕНЉИВИМ СУШТИНАМА  
(Естетика лепог и естетика ружног у  
тумачењу Умберта Ека)

„Храњење памћења човечанства  
захтева толико укуса, стила и страсти  
колико строгости и методе”.

*Жак Ле Гоф*

УКРШТЕНИ ЗНАЦИ

**Апстракт:** Студија је посвећена Ековом схватању лепог и ружног од античке естетике до данас. У средишту анализе налазе се три ауторове књиге: *Уметност и лепо у естетици средњег века* (1959), *Историја лепоте* (2004) и *Историја ружноће* (2007). Оне указују на релативност естетичких категорија, као и на дијалектичност Екових основних становишта. Четири одељка студије посветили смо средишним проблемима и апоријама: „Укрштене знаке” општим естетичким разматрањима, а „Естетику као термин однегованог језика”, „Лепо као мисливи и комуникабилни термин” и „Ружно као откривање сопствених сазнања” појединим књигама. Као „шифра тумачења” кориштена је Екова расправа *Симбол* (1981).

**Кључне речи:** трагање, трајање, суштина, појава, процес, естетика, етика, историја, теорија, знак, лепо, ружно, синтеза, проблем, апорија.

---

\* Дописни члан ЦАНУ.

Обухватну, комплексну и тешко савладиву тематику и проблема-тику, елаборирану у научном опусу Умберта Ека (1932), настајалом у последњих пет деценија (1956-2007), започећемо указивањем на неке од најзначајнијих идеографема, које чине основу ауторовог система стварања и мишљења. На почетку бисмо издвојили две синтагме: „низ дуалитета” и „игре духа”, а потом и две познате категорије античке естетике: „ентелехију” (као ознаку сврхе или сврховитости) и „синергију” (као пример истовремене употребе креативне, интелектуалне и интуитивне енергије). С обзиром на два вида настајања света уметности (логогонију и фотогонију), један од савремених проучавалаца је тим поводом забележио: „Историја људске цивилизације почива на низу дуалитета од којих два, најзначајнија и најинспиративнија, попут светлости око које облећу ноћни лептирови, вековима привлаче филозофе, писце, сликаре ... о психолозима, антрополозима, етнологима, социолозима да не говоримо. Није тешко погодити да је овде реч о две опозиције: добро-зло и лепо-ружно које се, да по мудраце и уметнике свих фела буде загонетније, и између себе преплићу, стварајући можда најпогодније тле за занимљиве игре духа” (А. Цвијић, „Питалице Умберта Ека”, 2007).

Основну разлику између Умберта Ека и других историчара идеја, који су својим делима обележили другу половину XX и почетак XXI века, видимо у односу двају врста парова и у контексту њихове употребе. У системима, систематикама и систематологијама стваралаца и мислилаца овог периода најчешће се срећу опонентни парови (добро – зло, лепо – ружно, на пример), при чему аутори истичу процес међусобног удаљавања полова бинарних опозиција). Еко, по нашем мишљењу сасвим исправно, инсистира на кореспондентним паровима, тј. на приближавању и међусобном осветљавању наведених полова. У првом случају ради се о примени парцијалне, а у другом о тријумфу интегралне визије света, па и интегралне стваралачке и научне визије у њеним оквирима, будући да је кореспондентни пар функционалнији од опонентног као облик моделовања стварности.

Попут П. Фајерабенда, К. Р. Попера, Д. С. Лихачова, Р. Карнапа, Ф. Франка, К. Манхајма, И. Лакатоша, М. Марковића, Н. Милошевића и других научника који су се бавили науком о науци, захваљујући вишестраним даровима и расположивим енергијама, и Еко настоји да у што већој мери приближи уметност и науку, односно стварање и сазнање, приметно избегавајући многе методолошке ограничености (особито у сфери дефинисања) које су наме-

тали процеси историзације свести (у XIX) и теоретизације свести (у XX веку). У настојању да приближи постојеће премисе егзистенције и латентне премисе есенције, Еко се определио за животну филозофију Вилхелма Дилтаја, који прецизно дефинише многе премисе процеса сазнавања, тумачења и разумевања, инсистирајући једновремено на два аспекта битка (*esse existentiae* и *esse essentiae*). Први део бинарне опозиције (егзистенција) примерен је појму историја, а други део (есенција) појму теорија. Од осталих опонентних и кореспондентних парова споменућемо овом приликом само још категорије амбигвитет и посибилитет, будући да Еко и у теоријској и примењеној равни проучавања свесрдно прихвата аристотеловску идеју – могућност је увек нешто више од реалности!

Као што смо већ имали прилике да кажемо, Еко константно и доследно настоји да избегне крајности (какве нуде процеси апсолутизације и релативизације одређених закона и законитости, који несумњиво ометају развој дијалектике стварања и мишљења).<sup>1</sup> Као што је познато у овом тренутку Еков научни опус засвођен је, с једне стране, књигом *Отворено дело* (*Opera aperta*, Milano, 1962), а с друге стране симболично названом књигом *Границе тумачења* (*I limiti dell'interpretazione*, Milano, 1990). У првој књизи аутор се залаже за неограничену отвореност дела, када је у питању ејдетски начин мишљења („Свака реч се отвори другом смислу, јер обухвата бројне, често контрадикторне конотације”), док у другој књизи аутор инсистира на ограничениости генеративног, интерпретативног и аналитичког модела, када је у питању логичко-дискурзивни начин мишљења („Границе тумачења подударају се с правима текста”).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> О односу специјализације и универзализације у савременој науци писали смо у студији „Наука и умјетност као облици моделовања стварности (Прилог филозофији науке)”, објављеној као поговор нашој књизи *Књижевно обликовање стварности* (Институт за српску културу, Приштина – Лепосавић, 2003, стр. 173-194). Посебну пажњу посветили смо „филозофији властитих дубина” (*Innerlichkeitsphilosophie*), руковођени карнаповски схваћеном категоријом *потврђивање* (confirmation), односно поперовским категоријама *поткрепљивање* (corroboration) и *оповргавање* (falsifikation).

Упутно је видети и нашу студију „Естетика и теорија тумачења у дјелима Умберта Ека (*Отворено дјело : Границе тумачења*)”, објављену као уводни прилог наше књиге *Времекази и књигокази* („Змај”, Нови Сад, 2005, стр. 9-33), у којој смо се бавили Ековом филозофијом и психологијом стваралаштва, у мањој, то јест његовим разматрањима односа поетике и ноетике, у много већој мери.

<sup>2</sup> Као да продужава цитирану мисао, у студији „Код” Еко тим поводом пише: „Код није правило које затвара, већ може да буде правило – матрица које от-

Примењујући познати реторички поступак (*captatio benevolentiae*), јер му је изнад свега стало до занимљивости казивања, Еко систематично и радознано настоји да прошири круг сопствених и туђих информација и знања, о чему најречитије сведочи однос лингвистичког и интенционалног лука његових дела, односно тријада лукова које је сам предложио и дефинисао: *intentio operis*, *intentio auctoris* и *intentio lectoris*. На то настојање без посредника указује реторика наслова, којима често доминирају већ споменути кореспондентни парови, а којима ћемо се помно бавити у наставку овог рада, на примерима следећих књига: *Уметност и лепо у естетици средњег века* (*Arte e bellezza nell'estetica mediavale*, Milano, 1959, 1987), *Историја лепоте* (*Storia della bellezza*, Milano, 2004) и *Историја ружноће* (*Storia della bruttezza*, Milano, 2007). Као примерену „шифру тумачења” наведене естетичке трилогије изабрали смо познату Екову расправу *Симбол* (*Simbolo*, објављену у торинској *Енциклопедији* 1981. године, Vol. XII р. 877-915), као и драгоцену књигу естетичара Мирка Зуровца *Три лица лепоте* (Београд, 2005), с обзиром на то да се шифре међусобно осветљавају било да је реч о суштински лепом, било о природно лепом, било о уметнички лепом.<sup>3</sup> О бројним естетичким филозофским и психолошким проблемима и апоријама писали смо опширније и систематичније у студији „Филозофија уметности и филозофија критике у тумачењу Бранка Лазаревића” (2006).<sup>4</sup>

вара, које омогућава стварање бесконачних појава, дакле, он је почетак игре, једног неконтролисаног вртлога”. Аутор је у праву када тврди да аналитичар не сме хитати да од самог почетка анализе делу наметне одређен смисао, тачније речено – да му наметне само један смисао, јер се тиме анулирају могућности херменеутичких истраживања. Поучен вишедеценијским искуством, Еко у делу *Како се пише дипломски рад* лаконски саветује аналитичаре – почетнике: „Што се више сужава поље, ради се боље и сигурније је” (стр. 26).

<sup>3</sup> Екову књигу *Уметност и лепо у естетици средњег века* („Светови”, Нови Сад, 1997, стр. 268) превеле су Тања Мајсторовић и Снежана Брајовић; *Историју лепоте* („Плато”, Београд, 2004, стр. 437) Душица Тодоровић – Лакава; а *Историју ружноће* („Плато”, Београд, 2007, стр. 454) Данијела Максимовић и Д. Тодоровић – Лакава. Зуровчеву књигу *Три лица лепоте* издао је београдски „Службени гласник” (год. 2005, стр. 613). Сви цитати у раду наведени су према овим издањима.

О Ековом циљу или систему циљева сведочи податак да је само на првој књизи потписан као аутор, док је на две преостале књиге триптихона потписан као приређивач, највероватније стога што је објављивањем великог броја инсера других стваралаца и мислилаца, као и бројним ликовним илустрацијама, хтео да истакне њихово коауторство. Истини за вољу, требало би рећи да је степен Ековог ауторства много већи у *Историји ружноће*, у квалитативном и квантитативном смислу посматрано.

<sup>4</sup> Непресушан извор информација нашли смо у систематично писаној *Историји италијанске књижевности* (*Profilo storico della letteratura italiana*), Milano, 1992.

Од сâмих почетака бављења поетиком и естетиком, у ужем, односно филозофијом и психологијом стварања, у ширем контексту посматрано, Еко је настојао да допринесе приближавању и усаглашавању најрелевантнијих премиса двају културних модела: Истока као аморфне и Запада као кристалне цивилизације, посебно када је реч о логосу уметности и логосу науке. Поменута опредељења се у подједнакој мери односе и на наративну и на скриптивну културу у свим етапама цивилизацијског развоја. По ауторовом мишљењу, свет је у наративној култури представљен као Древна прича (тачније као Левантинска прича), док је у скриптивној културу представљен као скуп решивих проблема (анаграма) и аподиктички нерешивих апорија (криптограма), упркос дуговекој традицији загонетања и одгонетања (од искона до кона) и постојању великог броја апоретика (од филозофске до поетичке).

Сваки пут када осети „замор материјала”, Еко настоји да из зачараног круга проблема и апорија побегне у спиралу научне егзегезе (логичку спиралу). Са осећањем древног причаоца он прибегава поступку симболизације и метафоризације, формулама занимљивог казивања, преузетим из древних митова, легенди, бајки и других врста предања. Еково егзистенцијално, креативно и интелектуално искуство, у више прилика и различитим поводима потврђено, уверава га у одрживост филозофских апофтегми, по којима су питања вечна, а одговори привремени и непотпуни. Стога је он присталица глобалне идеје по којој четири средишне категорије (Језик, Говор, Писмо и Мишљење) непрекидно указују на потребу враћања на почетак (њима, дакле, доминира Јанус, као божанство почетка). На ту законитост указао је без икаквих дилема филозоф Л. Витгенштајн

---

Она је на српски језик преведена десетак година касније у два тома (ЦИД – Службени гласник СЦГ, Подгорица – Београд, 2005) у преводу групе преводилаца – први том 537 стр., а други том 702 стр. Уредник издања је Весна Килибарда.

Такође су нам од користи била и следећа издања: Ханс Георг Бек – *Путеви византијске књижевности* (СКЗ, Београд, 1967), Розарио Асунто – *Теорија о лепом у средњем веку* (СКЗ, Београд, 1975), Михаил М. Бахтин – *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе* („Полит”, Београд, 1978), В.В. Бичков – *Византијска естетика (Теоријски проблеми)*, „Пролетар”, Београд, 1991, Е.Р. Курцијус – *Европска књижевност и латински средњи век* (СКЗ, Београд, 1996), Ч. Ребић – *Естетика унутрашњег и умна виђења* (Институт за српску културу, Лепосавић, 1996), Жак Ле Гоф – *За један други средњи век (Време, рад и култура Запада)*, „Светови”, Нови Сад, 1997, и друга.

следећим исказом: „Ми осећамо да и кад се одговори на сва могућа научна питања, наши животни проблеми још нису ни додирнути”.

У расправи *Симбол*, у којој пише о енигматичној шуми симбола и још енигматичнијој џунгли речи Еко маниром источњачке параболе разрађује Зохареву апофтегму – „У свакој речи блиста хиљаду светлости”, чиме указује на значај процеса опализације или опалисценције у знаку и означеном. Надаље, он расправља о трима начинима настајања света и трима покушајима да се они одгонетну уз помоћ свитака *Tore*, будући да су Јевреји народ књиге, те су прикладно одабрани као пример (било да је реч о „читању света као књиге”, било о „читању књиге као света”):<sup>5</sup>

– *Први* начин настајања и читања припада Богу као демијургу са неограниченим способностима (*deus absconditus*). Он је свет створио уз помоћ речи, односно небројеног мноштва знакова или слова (на хрпу наслаганих, без икаквог реда, будући да његовој свепрозирујућој Промисли нису потребни сређени пореци, јер је сређен, промишљен и устаљен извор из којег су настали) (а);

– *Други* начин настајања и читања намењен је људима као новонасталим бићима, која располажу само ограниченим моћима (*deus revelatus*), те они управо стога не могу продрети у апсолутни смисао постојања, опстојања и нестајања (у дијалекетичком процесу понављања), тако да се могу упознати са Божјом промишљу само уколико је онај „божанствени хаос” речи и знакова представљен за њих у виду сређених и логички повезаних редова, уз чију помоћ бар делимично продиру у апсолутни смисао (више наговештајима него открићима) (б);

– *Трећи* начин читања небеских знакова или укрштених знакова постаје бенефиција оних стваралаца и мислилаца који су мисионарски предани посредовању између двају светова којима владају (*deus absconditus* и *deus revelatus*). Ови ретки посредници између космоса и микрокосмоса могли би се назвати мезокосмосом. Они се мање обраћају Богу-Оцу и Богу-Судији, како каже Пол Дил, него Богу-Тво-

<sup>5</sup> Најшири концентрични круг расправе пронашли смо у историјским монографијама (појединачним и скупним), као што су: Јохан Хојзинга – Јесен средњег века („Матица српска”, Нови Сад, 1991), Георгије Острогорски – Историја Византије („Просвета”, Београд, 1993), Сидни Пеинтер – Историја средњег века (284-1500), „Цлио” - „Глас српски”, Београд- Бања Лука, 1998), Радивоје Радић – Византија. Пурпур и пергамент („Еволута”, Београд, 2006). У књизи Кратка историја човечанства („Боок & Марсо”, Београд, 2007) Мајкл Кук је навео исцрпну историјску литературу на стр. 357-363.



рцу, јер их са њим повезује сећање на заједничку прошлост (небеску), бесмртност душе (као искре) и заједничко стваралачко својство (*poesis* и *poesis*), које им омогућавају процес трансценденције (зато је за Дантеа најважнији глагол *auireo* = „везивати речи“). Одгонетање „укрштених знакова“ или „везивање речи“ у нова открића (уз помоћ епифаније) није могуће само у једној области духовног проницања. Моћ одгонетања пропорционална је броју дисциплина. На то Еко указује следећом апофтегмом, посвећеном природном и логичком споју Естетике и Етике, тачније четирма симболима: Слову, Алегорији, Моралу и Аналогији: „Слово учи чињеницама; алегорија оном у шта морамо веровати; морални смисао оном што мораш чинити; аналогија онеме чему мораш тежити“ (стр. 191).

И свет загонетања и свет одгонетања укрштених знакова, у сфери реалија и сфери идеалија, односи се у једнакој мери како на феномене тако и на номене, сходно давнашњој латинској мудрости – „*Aliud dicitur, aliud demonstratur*“. Очигледно, Еко има у виду сваку врсту конкретне и латентне, вербалне и визуелне енергије, која у првом слоју садржи дословна значења (она се могу дешифровати поступком *exegis*), док у другом случају крије преносна значења (она се могу дешифровати поступком *eisegesis*). На двојакост тумачења и разумевања света укрштених знакова указује, још у античко време, поступак двеју школа – антиохијске и александријске, уз напомену да Еко показује више симпатија и склоности за другу него за прву школу.

На такав закључак упућени смо аналитичарском модерношћу приступа, модерношћу која је, свакако, резултат завидне предспреме, несумњиве даровитости и вештине обликовања. У рестаурирању одређених епоха и одређених области историје и теорије Еко показује несвакидашњу радозналост и занос, како за религију живљења тако и за религију лепоте, особито када су у питању средњи век и црквена историја. Ради се о аналитичару који у тајне живљења, стварања и мишљења улази захваљујући строгости, мери и одбиру примењених критеријума и критеристика, тако да се свако појединачно и заједничко дело показује као амбивитет, у свему примерен херменеутичким интерпретацијама. На то без посредника указују десетине врста естетика које аутор децидно спомиње у свом естетичком првенцу: објективистичка, догматска, естетика музике, естетика пропорције, естетика броја, естетика светлости, естетика квалитета, естетика квантитета и сличне, у чијим се основама крију често помињане тријаде (као што су: *modus-species – ordo*; или: *numerus – pondus – menzura* и дру-

ге). Све су те врсте естетика, уопштено посматрано, посвећене продукционим моделима чији је основни циљ превладавање уметничких конвенција у корист стваралачких инвенција.

### ЕСТЕТИКА КАО ТЕРМИН ОДНЕГОВАНОГ ЈЕЗИКА

Екова ретко сретана трилогија, посвећена естетици лепог и ружног, подједнако је изазовна у трима сферама проучавања: генерирању опседантних интересовања, анализи теорије верзија, као и утврђивању циља или система циљева које трилогијом жели да оствари. У том погледу чини нам се одрживом претпоставка да је Еко свесрдно прихватио водећу идеју Томаса Мана – да су велика дела последица скромних намера! Евидентно је, наиме, да се у првој верзији књиге *Sviluppo dell'estetica medievale*, коју сматрамо *основницом* (објављена је као први том четири различита аутора, под заједничким насловом – *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Mazzorati, Milano, 1959), крије почетна скромност, али да зато у другом издању – *Arte e bellezza nell'estetica medievale* (Gruppo editoriale Fabri, Bompiani, Sonsongo, Etas S. p. A., Milano, 1987), коју сматрамо *изведеницом*, избија на видело повећан степен амбициозности, као и потреба да двема новим књигама *Storia della bellezza* (RCS Libri S. p. A., Bompiani, Milano, 2004) и *Storia della brutezza* (Bompiani, Milano, 2007) у потпуности засводи читав пројекат, посвећен филозофији средњег века и историји естетике од античких времена до данас.<sup>6</sup> О томе непосредно сведочи и енглеско издање *изведенице* – *Art and Beauty on the Middle Ages* (Yale U. P., London – New Haven, 1985).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> О томе смо опширније и систематичније писали у монографији *Митеме и поетеме Томаса Мана* („Змај”, Нови Сад, 2007, стр. 332), подразумевајући под митемама продукте колективне, а под поетемама продукте индивидуалне уметничке имагинације. Као илустрацију митеме понудили смо Манову тетралогiju романа *Јосиф и његова браћа* (И-ИВ), као илустрацију поетеме роман *Чаробни брег*, а као илустрацију митопоетеме роман *Доктор Фаустус*. У монографији смо објавили и две обухватне студије: „Генерирање поетских идеја и књижевног текста (Гете у Мановој есејистици и белетристици)”, стр. 7-25, и „Духовно сродство (Процеси стваралачке иницијације у делу Хермана Хесеа и Томаса Мана)”, стр. 137-155.

<sup>7</sup> О новинама које је неминовно морао унети у друго издање књиге, након протекле три деценије, Еко непосредно сведочи на сâмом почетку: „многи извори су проверени, а додати су и неки одељци, и то посебно у поглављима о симболизму и алегорији, као и у поглављу о уметничким доктринама. Читаво поглавље 12 је, заправо, необјављено” (стр. 6). Ради се о завршној целини књиге „После схоластике” која садржи чак десет одељака (стр. 198-236). Процесом генерирања глобалних



Без обзира на то да ли се ради о топосу реалне или афектиране скромности (како тај топос назива Е. Р. Курциус у књизи *Европска књижевност и латински средњи век*, Берн – Минхен, 1984), Еко већ реториком наслова и поднаслова више инсистира на обухватним одредницама – *преглед* и *историја*, него на специјалистичким – *систематизација* и *теорија*. Топос афектиране скромности примеренији је двома књигама посвећеним историји лепоте и ружноће, у којима се аутор јавља само као *приређивач* (а cura Umberto Eco), док у „Уводу” *основнице* од почетка резолутно тврди: „Ово је сажет преглед естетичких теорија које је разрадила култура средњег века од VI до XV столећа наше ере”. Но, и поред тога, неопходно је прецизније дефинисати основне термине, као што су: *Преглед*, *Историја*, *Историја естетичких теорија* и *Латински средњи век* (стр. 5-12).

Од почетка бављења историјом и филозофијом средњег века (тј. од прве књиге – *Il problema estetico in San Tomaso*, Edizioni di Filosofia, Torino, 1956) па до најновијих књига објављених у XXI веку, Еко демонстрира завидан фонд знања из религије, филозофије, психологије, социологије, естетике, семиотике, лингвистике, поетике, информатике, компаративистике и других. Он је сагласан са Феронијевим мишљењем да „ни једна дефиниција, нити појам не могу да нам пруже сигурно и спокојно познавање књижевности” (а ми бисмо томе додали – и уметности), односно „Свет књижевности јесте свет *разговора*, који нуди непрекидни *дијалог* са разноврсним и вишезначним искуствима” (том I, стр. XVII). На сродна искуства Ека су упућивали његови „учитељи енергије”: Едгар де Брин књигом *Etudes d'esthétique médiévale* (1946) и Д. А. Пујон (радовима објављеним 1939. и 1946), као и они који су у међувремену објављивали узорите књиге: Росарио Асунто – *La critica d'arte nel pensiero medievale* (Milano, 1961), В. В. Бичков – *Византијска естетика (Теоретические проблемы)*, Москва, 1977, као и двојица медиавелиста на које се Еко позива: Јохан Хојзинга – *Herbst des Mittelalters* (Штутгарт, 1961) и Жак Ле Гоф – *За један други средњи век (Време, рад и култура Запада)*, Париз, 1977 године.<sup>8</sup>

идеја мора бити обухваћена: шеста целина *изведенице* – „Симбол и алегорија” (стр. 82-120), и претходно објављена расправа *Simbolo*, у оквиру обухватног и драгоценог издања – *Enciklopedia (Torino, Vol. XII, 1981, p. 877-915)*. Расправа је преведена на српски језик као *Симбол* („Народна књига” - „Алфа”, Београд, 2001.

<sup>8</sup> Еко пише о Гофу као еминентном историчару, под чијим се непосредним утицајем формирао: „Његови радови су ми буквално отворили очи о култури и материјалном животу епохе која је грешком сматрана мрачном”. Еко је, засигур-

Еко је свестан чињенице да ни један филозоф, историчар и естетичар не могу *in extenso* овладати свом сумом знања. Стога је, за почетак, сопствене аналитичке циљеве свео на „сажет преглед и систематизацију претходних истраживања”, показујући спремност да „понути слику једног доба, а не филозофски прилог савременој дефиницији естетике, њених проблема и њихових решења”. Свесно и вољно, Еко се определио да својим естетичким првенцем задовољи новонастале потребе времена тако што ће савременом рецепијенту понудити само „*историјат естетичких теорија*”, али га то априорно опредељење није могло лишити шетње по лавиринту појмова, метода и категоризација које обилато нуди естетика као однегована духовна дисциплина. Очигледно, почетни циљ прерастао је у читав систем циљева, о чему илустративно сведочи средишни сегмент „Увода”:

„Дакле, као естетску теорију схватаћемо сваки говор који се, с намером да нешто систематизује и уводећи у игру филозофске појмове, бави се неким појавама које се односе на лепоту, уметност и услове стварања и процењивања уметничких дела, везе између уметности и морала, које се затим односе на функцију уметника, појмове пријатног, украсног, појмове стила, на судове укуса и критику тих судова, теорију и праксу тумачења текстова, вербалних и невербалних, или, пак, на питање херменеутике – будући да и оно укршта раније проблеме иако се, као што је посебно био случај у средњем веку, не односи само на поменуто естетске појаве” (стр. 7).<sup>9</sup>

но, сагласан са следећим Гофовим апофтегмама: „Храђење памћења човечанства захтева толико укуса, стила и страсти колико строгости и методе” (коју смо узели као мото овом раду), односно: „Не мислим да је средњовековни човек близак данашњем, али ми све више имамо свест о томе да се историја одвија у лугом периоду и да припадамо истој цивилизацији”. Ову врсту искуства и сазнања Гоф сажето саопштава у новинском разговору са Аном Оташевић – „Уметност упоређивања” („Политика”, 21.X 2007, стр. 19).

<sup>9</sup> На безизлазни лавиринт указује Р. Асунто цитирајући мишљење Ханса Јенцена: „*Реч* као саопштење имала је у раном средњем веку друкчију тежину него у ово наше речима богато време. Она је поседовала пунији звук, била је садржајно засићена и способна да носи последње истине. Ова специфична тежина речи долазила је до изражаја у сликовном писму, које је не само својим обликом било везано за просту читљивост и прегледну артикулацију већ је требало и нешто од садржаја саопштења да учини очигледним” (стр. 29). Слично је аутор поступао и када је у питању *Тон*, поделивши музику, као начин сазнавања божанског, на три врсте: 1. *musica animalis* (која представља душевну музику и односи се на хармонију чула), 2. *musica spiritualis* (која представља духовну музику

Након свих стечених искустава и новооткривених сазнања (најчешће у виду егзистенцијалне, филозофске или естетске епифаније), потребно је поставити следеће питање – у каквом се положају налази стваралачки субјект у моменту реализације читавог пројекта и колико је његово задовољство/незадовољство оствареним вредностима (пре свега сазнајним), у широком луку од интенционалне фазе до фазе апостериорне провере постигнутих резултата! ? Најпре бисмо рекли да се такав субјект и даље налази на раскршћу, у положају некога ко је, у складу са сопственим моћима, и даље загледан у небо „укрштених знакова” (као „контемплатор неба”). И поред свих уложених напора, небо је остало премрежено тајновитим знаковима, управо онако како је објашњено старом латинском гномом – „*Nihil vakuum neque sine signo apud Deum*” („Ништа од Бога није празно или без знака”). Да би такав субјект оименио сопствену егзистенцију, упркос одсуству апсолутног сазнања и могућности да продре у космичке или планетарне тајне, аутор користи много хуманију, блискију и оптимистичкију латинску логију – „*Videmus nunc per speculum in enigmata*” („Људи су знали да гледају загонетке”). Остаје као коначно искуство и сазнање истина да је свет *загонетања знакова* у свему надређен свету *одгонетања*, на што је својевремено мудрачки, надахнуто и литерарно узорно упозоравао Гете као „последњи грађанин неба”.<sup>10</sup>

Једно од водећих аналитичких начела Умберта Ека у настојању да, колико је то могуће, а *rigor* отклони изван број потенцијалних и критички интонираних примедби. То сведочи о постојању строге ме-

и односи се на љубав према ближњему) и 3. *musica coelestis* (која представља ускрснуће тела и односи се на вечну радост након тог чина).

<sup>10</sup> О трансфигурацији једног појма у други, као о виду идејне осмозе, Гете пише: „Алегорија претвара појаву у појам, појам у слику, али тако да је појам у слици увек одређен и потпуно садржан и по њој се може дефинисати. Символика претвара појаву у идеју, идеју у слику, и то тако да идеја у слици бескрајно делује и остаје недостижна и, мада изречена на свим језицима, ипак остаје неизрецива”.

У првој глави шесте целине – „Симбол и алегорија” Еко спомиње Хојзингину мајсторску анализу средњовековног симболизма, односно склоност човека овог периода према симболичкој визији. „Средњи век, каже Хојзинга, никад није заборавио то да би свака ствар била бесмислена, уколико би јој се значење ограничило само на њену непосредну функцију и појавну форму и, коначно, да се све ствари великим делом протежу и на онај свет”. Нама се чине најважнијим завршни редови овог цитата, који делују сасвим охрабрујуће на стваралачки субјект: „Чешће ће нас он (мисли на утисак – прим.Р.В.И.), међутим, испунити спокојном и утешном извесношћу да и наше постојање учествује у том тајном смислу света” (стр. 82-83).

тодолошке самоконтроле, а потом и о постојању изразито наглашене стваралачке самосвести. Уколико у том настојању не успе, тада се аутор а *posteriori* упушта у полемику, доследно бранећи оне дефиниције и методе које сматра личним доприносом стварању и промишљању о оствареном, тј. оним премисама које сматра суштином синтагматике и парадигматике сопственог аналитичког система. Такав је случај са књигом Лучана Нанија – *Per una nuova semiologia dell'arte* (Milano, 1980), у којој је Нани упутио критичке примедбе Ековој књизи – *Trattato di semiotica generale* (Milano, 1975). Полемички дар Еко је показао оштро интонираним прилогом „Текстуални идеолект и варијетет тумачења”, доцније уврштен у књигу *Границе тумачења*, индикативно насловљен као „Поступак тумачења” (стр. 101-110). Поделивши свет на нужност и могућност, Еко двоји употребу од тумачења, односно естетику тумачења од теорије тумачења о чему смо опширније писали у студији „Естетика и теорија тумачења у дјелу Умберта Ека” (2004), указујући на фино нијансиране разлике у дефинисању наведених појмова (као што су, на пример, тумачивост и растумаченост).

Највећи део креативне интелектуалне енергије Еко посвећује расправи о круцијалним појмовима који местимично садрже и извесне противуречности. Флуидност појединих појмова показује, у крајњој линији, аналитичареву гипкост духа, истовремену способност да својим описом појединог термина оивичи простор који он покрива, а да при томе је још увек у стању да удовољи новом, кенетвајтовски схваћеном „номадском духу”, како би се задовољиле нове културне потребе, промене модела културе, укуса, склоности и предрасуда, како тврди сâм Еко. У том смислу најфреквентнија је категорија *амбигвитет* (као полифонија значења; као дијалектика односа дела и интерпретатора, као дијалектика облика и отворености и као радикални амбигвитет) и *посибилитет* (чије се све еманације не могу верификовати). У водећа Екова начела требало би убројити и шеферовски схваћено „одсуство свега бесциљног”, што се показује нарочито делотворним у широко схваћеном односу поетике и естетике. Еко је и даље превасходно руковођен циљем да издвоји оне премисе и поступке који му омогућавају остварење „тачке велике кохезије”. О томе он, у сопственом маниру, децидно каже:

„Треба овде суптилно разликовати теоретски и дефиниторни план естетике као филозофске дисциплине од оперативног и ангажованог плана поетике као програма стваралаштва. Естетика, подижући вриједност једног нарочито живог захтјева наше епохе, откри-

ва могућност становитог типа искуства у сваком умјетничком дјелу, независно од оперативних критерија који су били водећи; поетике (и пракса) *дјела у покрету* осјећају ову могућност као специфичну вокацију и, повезујући се све отвореније и свјесније са увјеравањима и тенденцијама савремене науке, доводе до програматске актуелности, до опипљиве очигледности коју естетика признаје као општи услов интерпретације” (стр. 58).

У естетичком првенцу *Уметност и лепо у естетици средњег века* Еко остварује двоструки циљ: најпре успева да актуелизује и проблематизује, а непосредно потом и да ре-актуелизује и ре-проблематизује одређену епоху европског заједништва, одређену епоху цивилизацијског развоја, а потом да то удаљено време и његове стваралачке домете приближи савремености, учини их доступним и осветли их из посебног аналитичког угла. Управо на ту премису интенционалног лука указује анонимни рецензент, који на левој клапни књиге, између осталог, констатује и ово: „На врхунцу своје еволуције, како каже Еко, средњовековна култура настоји да утврди стабилну суштину ствари, лепог, помоћу јасне и сложене формуле ослањајући се на хуманизам безвременог. Време, међутим, пролази и системска теорија нужно касни, у односу на превирања и напетости у тренутку када се довршава естетичка слика политичког и теолошког реда, овај свет је већ подрован на хиљаду страна”.<sup>11</sup> Један од начина да се макар и привремено заустави процес подривања цивилизације представља трагање за непроменљивим суштинама, које Еко одваја од променљивих и пропадљивих појава, без обзира на то у којој се врсти или подврсти естетике оне јављају. Као трајне филозофске, психолошке, гносеолошке и естетске вредности остају: естетски сензибилитет, лепо као трансцендентално, естетичке пропорције и светлости психологија и гносеологија естетског виђења, теорија уметности и уметничка инвенција као незаобилазни доказ људског дигнитета и крајњег смисла стварања и постојања.

## ЛЕПО КАО МИСЛИВИ И КОМУНИКАБИЛНИ ТЕРМИН

Док је Еко са младалачким полетом радио на естетичком првенцу, пре и после тога, објављено је неколико хвале вредних издања пос-

<sup>11</sup> Хегел сматра да се суштина мора појављивати, те тим поводом пише: „Суштина је бивство-у-себи, а суштинско је оно само утолико уколико је у себи негација саме себе, уколико у себи садржи однос-према-другом, посредовање”.

већених обнови интересовања за историјат идеја, историјат догађаја и историјат уметности. То значи да се упркос доминантном процесу теоретизације свести (особито у време објаве интуиционизма, херменеутике, феноменологије, семиологије и постмодернизма) повремено јавља и историзација, као други пол коресподентног пара теорија-историја. У области естетике такав оријентир представља књига К. Е. Гилберт и Х. Куна – *A. History of Esthetics (Revised and enlarged)*, Vlumington, 1954; у области историографије двотомна књига Фернана Бродела – *Медитерански свет у доба Филипа II* (Париз, 1949), која је до данас доживела десетак издања и превода; у области теоријског промишљања књига Агнес Халер – *Теорија историје* (преведена на српскохрватски језик 1984). Њима би требало придодати и две књиге које пишу представници „нове историје”: Алфред Вебер – *Трагично и историја* (Минхен, 1955), и Жак ле Гоф – *За један други средњи век* (Париз, 1977), који експлицитно тврди: „Историја је уметност упоређивања” (садашњости и прошлости – прим. Р. В. И.).<sup>12</sup>

„Нова историја” је у знатној мери модернизована и садржински и методолошки. У делима ове провенијенције не могу се више наћи позитивистички схваћени „зборници факата”, јер је такав приступ био коначно превазиђен бројним радовима Дилтаја, Вилделбранда и Рикера, као и А. Бергсона, Б. Крочеа и Е. Хусерла. Процес модернизације „нове историје” заснива се првенствено на анализи „историје проблема” (Х. А. Корф), односно „историје идеја” (А. Лавцој), чиме се битно помера интересовање са системског на проблемско, што неминовно захтева истовремену промену и историјског и тео-

<sup>12</sup>Занимљиво је напоменути да се једна од последњих Ле Гофових књига зове – *Да ли је Европа рођена у средњем веку?* У недавно објављеном разговору „Уметност упоређивања” (2007) Ле Гоф искрено сведочи о дефиницији „нове историје”: „Не знам где је данас нова историја, али могу са задовољством да констатујем да многи историчари на различит начин и без теоретисања настављају са оним што је основа нове историје. При томе мислим на трагања за новим врстама докумената, онима који су се преносили усмено или сликама, на пример, као и да се историја посматра и анализира у својој глобалности, да се расветли однос прошлости и садашњости, али и да из садашњости покушамо да разумемо прошлост, посматрајући историју у дугом континуитету”. Тек у том контексту посматран, показује се значај категорије *садашњост*, на којој је инсистирао још свети Августин: „Садашњост прошлости је памћење, садашњост садашњости је гледање, садашњост будућности је очекивање”. Суштински важним чине нам се категорије које су предложили: Волтер – „филозофија времена”, Винкелман – „историја уметности”, Хердер – „историја песништва” и Јаус – „историјска актуелизација”, под којом подразумева тријаду: синхронија – дијахронија – историја.



ријског поступка. „Нова историја” захтева нови профил стручњака, нове парадигме и појаву нових дисциплина, са релативно новом терминологијом, нарочито када су у питању општа и посебна историја, као и општа, посебна и компаративна историја уметности.

Како се тај процес одвија у пракси речито показује књига Пола Рикера *Историја и истина* (Париз, 1955), а убрзо потом и две књиге којима је заснована теорија историје књижевности. Прву од њих објавио је Клаудио Гиљен – *Literature as System (Essays Towards the Theory of Literary History)*, Prinстон, 1971, а другу Клаус Улиг – *Theorie der Literaturhistorie. Prinzipien und Paradigmen* (Хајделберг, 1982), у којима аутори саопштавају сопствену „стваралачку скепсу”, а посебно „методолошку скепсу”. У методу који примењује Еко нема такве скепсе, али има дилема у погледу остварених аналитичких резултата, будући да је, по његовом мишљењу, немогуће исцрпсти, ни историјски ни теоријски, и најуже изабран сегмент историјске или естетичке проблематике и апоретике.<sup>13</sup>

На одрживост наше претпоставке о значају процеса генерирања научних идеја и естетичког текста указује сâм Еко у недавно објављеном новинском разговору, којим сумира вишедеценијска аналитичарска искуства и сазнања.<sup>14</sup> Непосредно након објављивања докторске

---

<sup>13</sup> К. Гиљен тим поводом пише: „Али циљеви књижевне историје су упадљиво различити; и нема правога историчара који издвојени предмет изучавања неће сместити у неки обухватнији образац одговарајућих конституентних премиса, алтернатива или схема неког посебног друштва или неке посебне цивилизације у извесном тренутку његове, односно њене историје” (стр. 13), док К. Улиг знатно скептичније констатује: „Ко се подухвати да сачини нацрт једне теорије књижевне историје, мора пре свега поставити питање о статусу историје о науци о књижевности уопште. Међутим, ово питање је данас, у целини гледано, још увек све друго него ли популарно; никоме ваљда не би пало на ум да тврди како се историјске науке у наше време налазе у периоду процвата. Напротив, свуд се говори о кризи. Ова ситуација је јасна већ из сâме модерне, односно савремене књижевности, у којој се на дуже стазе може запазити истински егзодус историје, повезан са нескривеним непријатељством према њој”.

<sup>14</sup> У „Предговору” српскохрватском издању Веберове књиге („Књижевна заједница Новог Сада”, Нови Сад, стр. 5-20, у преводу Олге Кострешевић) литературолог Сретен Марић тврди да немачки социолози и историчари разликују категорије цивилизација и култура. Цивилизација, по њима, „јесте знање и сазнање људско о спољњем свету, о природи, као средство владања њоме. Ту спадају наука, технике, комуникације, све што омогућава цивилизованом човеку да живи и развија се”. Уско схваћена област култура је „област душевног и духовног живота човека, његов доживљај света и давање смисла том доживљају који добија свој израз у религији, уметности и сличном”. Марић на крају овога

дисертације (1959), која је наишла на неподељене симпатије критике и публике, аутор је на захтев миланског издавача „Bompianiја” већ 1961. године започео рад на *Историји лепоте*, првом делу будућег аналитичког диптихона. Идеја о диптихону је, потом, сазрела пуних четири деценије, када је за потребе истог издавача, али са знатно усавршеним аналитичким инструментаријумом, реализовао овај пројекат најпре као CD rom, а убрзо потом и као обимну и луксузно објављену књигу (2004), која је убрзо потом стекла светску славу, јер је преведена чак на 27 језика. Подстакнут неочекиваним успехом, Еко је без оклевања за истог издавача написао и другу књигу – *Историја ружноће* (2007), показујући на тај начин да је био срећне руке приликом избора предмета, садржаја и метода, јер је успео да усагласи културне и цивилизацијске новонастале потребе са сопственим стваралачким и аналитичким нагоном, претпоставивши, да поновимо, универзалне поступке парцијалним или, тачније речено, – интегралну стваралачку визију парцијалној визији.<sup>15</sup>

У препознатљивом маниру Еко у оба дела естетичког диптихона, као и у накнадно саопштеним ауторским коментарима, непо-

пасуса тврди да Вебер као трећу, посебну сферу, издваја – „сферу друштвене организације” (стр. 7).

О различитим аспектима у саопштавању субјективних искустава и интересубјективних сазнања сведоче три најновија зборника радова посвећена односу историје и поезије у литературологији: *Теорија историје књижевности (Опште претпоставке)* Београд, 1986, *Методолошка мисао у пресеку (Садашњи тренутак науке о књижевности)*, Београд, 1990, и *Књижевне теорије XX века* (Београд, 2004).

<sup>15</sup> Пред-историјом и историјом детаљно смо се бавили у студији „*Дуго трајање* као ознака медитеранског ареала”, објављеној у монографији *Стефан Митров Љубиша* („Пегаз” – „Орфеус”, Бијело Поље – Нови Сад, 2003, стр. 157-188), другој књизи *Изабраних дела* у седам томова, као и огледу „Књижевно-историјски домети у српској и македонској науци о књижевности (Прилог теорији књижевне историје)”, објављеном у нашој најновијој књизи *Књижевна критика као десета муза* („Змај”, Нови Сад, 2007, стр. 157-181). Посебну пажњу посветили смо фреквентним синтагамама: „историјска антропологија” Ж. Ле Гофа, „серијска историја” П. Шонија, као и синтагамама „квантитативна историја” и „историја менталитета” других аутора. Приметан је, такође, процес литераризације историографских дела (у нашем ареалу речит пример пружају дела Радована Самарџића), тако да је Р. Барг био у праву када је, поводом односа темпоралности и наративности, забележио да постоји континуиран процес претварања Историје у Причу и Приче у Историју, што је потврдио и Пол Рикер трокњижјем *Време и прича* (I-III). Рикер оправдано закључује: „Било да се ради о метафори или о заплету, више објашњења води бољем разумевању”, што је у потпуности примењиво на Еков естетички диптихон о лепоти и ружноћи.

средно сведочи о каталогу циљева. Прво од водећих начела представља потреба за непрекидним формалним и садржинским усавршавањем, о чему сведочи првобитни наслов *Историје лепоте* на италијанском језику – *Лепота. Историја једне идеје западне културе* („Motta in line”, 2002). Урођеном непосредношћу, прецизношћу и сугестивношћу аутор обавештава рецепијента да није намеравао да напише *историју уметности* него, напротив, да проследи различите *идеје лепоте* и да их на прикладан начин реконструише, изабравши за своју књигу некадашњи морфолошки изглед глосарија (у две, три или више напоредних колона). Први круг је посвећен ауторским знањима и открићима о одређеној врсти лепоте (књига је подељена на XVII целина). Други је посвећен строго изабраним инсертима стваралаца и мислилаца из прошлости и садашњости (познатих, мање познатих или непознатих), чија луцидна запажања често изненаде читаоца својом новином, свежином и тачношћу. Трећи круг представља зналачки избор стотина ликовних илустрација, које у природном окружењу првог и другог круга, добијају посебну изражајну снагу било да је у питању процес логографије (сликање језиком), било процес пиктографије (језиковања сликом), јер је аутор свесрдном прихватио Хорацијеву логију – *Ut pictura poesis* (Поезија је као слика). На тај начин су органски испреpletене две најчешће спомињане енергије – вербална и графичка, уз строго поштовање хронолошког принципа, који такође указује на значај процеса генерирања идеја и поступака (Мајкл Кук тврди да је „садашњост хронолошки центар универзума”).

На почетку завршне целине – XVII „Лепота медија”, односно на почетку прве главе – „Лепота провокације или Лепота потрошње” (1), Еко изравно сведочи о каталогу циљева: „Замислимо будућег историчара уметности или истраживача који пристижу из свемира, па обојица постављају себи исто питање: која је то идеја Лепоте која влада у XX веку? У основи, током ове шетње кроз историју Лепоте ми нисмо друго ни чинили него постављали аналогна питања о старој Грчкој, ренесанси, првој или другој половини деветнаестог века. Истина је да смо учинили све што је било могуће да одредимо супротности које су комешале један исти период, у коме су, на пример, могле да се преклопе неокласицистички укус и естетика Узвишеног, али, у основи, увек је било присутно осећање да, гледан „из

даљине”, сваки век показује заједничке црте, или, највише једну основну контрадикцију” (стр. 413).<sup>16</sup>

Увек на попршту различитих векова и идеографија, Еко настоји да задржи еквидистанцу према различитим идејама лепоте, без обзира на то да ли су оне трајале као променљиве појаве или су се задржале као непроменљива суштина (од Платона до Крочеа); односно идејама Ружноће (које су много ређе сретане). У „Уводу” другог дела диптихона – *Историја ружноће* аутор на сâмом почетку пише: „Филозофи и уметници су у сваком веку давали дефиниције лепог; тако је, захваљујући њиховим сведочењима, могуће реконструисати историју естетичких идеја кроз време. С ружним је било другачије. Оно је већином било дефинисано у супротности с лепим, али му никада нису посвећивана опширна излагања, већ само споредне и узредне напомене. Стога, ако историја лепоте може да се послужи низом теоријским сведочанстава (из којих се може извести закључак о стилу одређене епохе), историја ружноће ће углавном морати да тражи сопствене писане доказе у визуелним или вербалним приказима предмета или особа које су на неки начин поимане као „ружне” (стр. 8). На тај начин Еко најпре истиче привидну самосталност идеографема Лепота и Ружноћа, потом њихову органску условљеност и испреплетеност, јер се једна категорија не може ваљано дефинисати без друге, а потом и низ тзв. „бочних осветљења” које у виду естетске епифаније исијавају обе поменуте категорије, будући да су те идеографеме неисцрпне и да се могу истраживати само употребом логичке спирале.

<sup>16</sup> На основу Асунтове књиге навешћемо само неколико дефиниција лепоте различитих аутора:

– Баумгартен тврди да лепоту треба посматрати као „савршеност чулног сазнања”;

– Кант мисли да је лепо „оно што је *предмет без икаквих интереса*”;

– Хегел сматра да је лепо „идеја као непосредно јединство појма и његовог реалитета, али идеја уколико је ово њено јединство дато непосредно у чулној и реалистичкој представи;

– Кроче посматра лепоту као „успео израз, или боље, израз као такав, јер неуспео израз и није израз;

– Хартман тврди: „Лепота јесте и остаје везана за чулно појављивање – или, као у поезији, за аналогон чулности..... Није лепо оно што се ту појављује, већ искључиво појављивање сâмо”;

– Вајтхед сматра да је лепота „узајамно прилагођавање различитих фактора у неком искуству (јединство у разноврсности)”, итд. (стр. 61-62).

На какав све начин кореспондирају различите идеје Лепоте покажемо примером тројице мислилаца које дели готово два и по миленијума. Ради се о тријадама које бисмо пре дефинисали као кореспондентне него као опонентне. Ксенофонт је још у V – IV веку пре нове ере тврдио да је Сократ разликовао најмање три врсте лепоте: идеалну лепоту (која подразумева спајање различитих делова), духовну лепоту (која у погледу изражава душу) и корисну лепоту (која је функционална). У драгоцену књигу Карла Розенкранца *Естетика ружног* (1853), којом се Еко помно бавио, читаоцу је понуђена симетрично постављена тријада: природно ружно, духовно ружно и ружно у уметности. У наше време естетичар Мирко Зуровац у књизи *Три лица лепоте* (2005), а посебно у завршном одељку „*Poiesis* природе као основ могућег јединства лепоте” (стр. 513-615) указује на сложеност односа и међуодноса суштински лепог, природно лепог и уметнички лепог, чиме се читава трагачка одисеја враћа на почетак.

Условно речено, и Зуровчева књига може се користити као једна од „шифара тумачења” Ековог естетичког диптихона, посебно уколико имамо у виду значај прве њене целине „Класични есенцијализам и суштинска лепота”, односно пети одељак – 5. „Појам суштине (есенције)”, стр. 127-144. Идеографама *суштина* утолико је значајнија за нашу расправу уколико се зна да су њени синоними *супстанција* и *есенција* (термин *essentia* први је употребио Цицерон). Зуровац сматра да опонентни пар чине *акцидент* (који је променљив и краткотрајан елемент), а да на супрот њему егзистира *бивство* (који је трајан и непроменљив елемент). Суштине, дакле постоје као ентитети и независне су од „чулних ствари у којима се отеловљују и обликују”. „Сама реч *суштина*, наставља Зуровац, може се аналогично примењивати на ствари које немају никакву реалну егзистенцију па, у том случају, чувајући своје логичко значење, она изражава само квалитете или идеје које треба да уђу у дефиницију (...). Тако суштина добија једно веома јако значење: то није више само нешто главно већ оно одређујуће, нерастављиво повезано са природом ствари. Ствар је у истини оно што јесте у својој суштини. Опшност суштине, дакле, треба супротставити партикуларности индивидуалне ствари” (стр. 137). Овим примером потврђена је још једна од суштинских премиса Ековог начина стварања и промишљања о оствареном – да класични есенцијализам и класична онтологија дају предност могућностима над стварношћу.

Импонује способност италијанског полиграфа и ерудите да у исту равну анализу постави слику и идеју, настојећи да користи различите врсте чулних запажања и рационалних уопштавања. Он у први план истиче продукциони модел, док у познатом роману *Хазарски речник* (1984), у складу са византијском поетиком и естетиком, српски књижевник Милорад Павић истиче рецептивни модел („Важнија је дакле, вера гледања, слушања и читања од вере сликања, појања или писања”, стр. 114). У питању су два привидно диспаратна аналитичка модела, особито уколико имамо у виду процес *ентелехије* или сврховитости коју из себе зраче три често спомињане карактеристике Лепоте: узрочност, универзалност и независност. Еко је близак Платоновом мишљењу, саопштеном у *Федру*: „А тако је само лепом пало у део да је у исти мах и највидљивије и љубави најдостојније”, што му даје за право да лаконски закључи како Лепота и није ништа друго до ли „сјај уједињених трансценденталија”, чиме се може ваљано протумачити још једна ауторова луцидна кованица – „политеизам лепоте”.

Колики и какав значај Еко придаје категорији Лепота и идејама Лепоте на најбољи начин показује реторика наслова појединих целина у *Историји лепоте*, као термина-индикатора: III „Лепота као хармонија и пропорција”, V „Лепота Чудовишта”, VII „Магична лепота између петнаестог и шеснаестог века”, IX „Од љупкости до немирне лепоте”, X „Разум и Лепота”, XII „Романтичарска лепота”, XIII „Религија лепоте”, XV „Лепота машина” и XVII „Лепота медија”. Лепота је, као што се види, једна од однегованих лексема које, захваљујући дуговекој традицији, већ има уз себе мноштво тумачења као „саморазумљивих полазишта”. Уједно, ради се о однегованој лексеми без које би и егзистенција и есенција биле незамисливе.<sup>17</sup> Као категорије које динамизују, актуелизују и проблематизују друге, сродне и разнородне, Лепота је, по Ековом мишљењу, првенствено намењена виду, хармонија слуху, а идеја разуму.

<sup>17</sup> Комплексну проблематику о идеји Ружноће засводио је Еко духовито – заменом полазних основа: „Стога се морамо припремити да ову нашу историју ружноће, у њеној разноврсности, у њеним сложеним отклонима, у разноликости реакција, које подстичу њени разни облици, у нијансама понашања и начинима реаговања. Све то ћемо пратити разматрајући од случаја до случаја да ли и колико су биле у праву вештице које у првом чину *Макбета* вичу: „Лепо је ружно, а ружно је лепо” (стр. 20).



## РУЖНО КАО ОТКРИВАЊЕ СОПСТВЕНИХ САЗНАЊА

У недавно објављеном новинском разговору, који сматрамо сажетим ауторским коментаром, саопштеним поводом објављивања *Историја ружноће*, Еко као познавалац средњег века и црквене историје информише читаоца да се ради не само о изузетно занимљивом него чак и о изузетно изазовном предмету, без обзира на то да ли се посматра са филозофског, религијског, психолошког, етичког или естетичког становишта.<sup>18</sup> Основни разлог естетичаревог одушевљења састоји се у успостављању истинске равнотеже између теорије лепог и теорије ружног, при чему аутор не скрива чињеницу да је његов допринос много значајнији у другом него у првом делу естетичког диптихона. То практично значи да се сада трима категоријама: суштински лепом, природно лепом и уметнички лепом могу, као естетички пандан, супротставити три нове категорије: суштински ружно, природно ружно и уметнички ружно, како у сфери супстанцијалне тако и у сфери релацијске теорије.

Надаље, Еко по ко зна који пут сведочи како, упркос релативности дефиниција лепог и ружног, ипак сада постоји неопходна и препознатљива „залеђина разумевања”, која је небројено пута доводила истраживача до тзв. „лагодне схематичности” и петрификације метода, резултата и вредности истраживања. Да би се успоставила каква-таква равнотежа између идеја Лепоте и идеја Ружноће, тврди Еко, неопходно је било удвостручити напоре, било да су у питању сродности било разнородности уметничких поступака и њихових тумачења. „Прикупљајући визуелне или књижевне референце, пише Еко, за своју антологију, имао сам утисак да су представе лепог увек у неком канону и да остављају мало простора за уметничкову машту и креативност. Са ружноћом уметници могу да буду много инвентивнији. Покушајте да замишљате књижевни опис лепе жене. Након описа уста, очију, косе и лица, мало тога остаје што може

<sup>18</sup> Новински разговор „Дорц Клуни и седам патуљака”, вођен са Наташом Анђелковић („Политика”, 2. XI 2007, стр. 17), показује како је Еко свестан естетичких и поетичких апорија, бројних идеографских чворишта која се не могу аподиктички разрешити: „Лош уметник може том приликом направити ружну слику Венере, као што добар уметник може направити лепу представу Полифема. У том смислу, ја ипак не бих позвао Рубенсове жене на вечеру, али ћу признати да су оне, уметнички посматрано, изузетно лепе”. О тешко утврдивој граници лепог и ружног на посебан начин указује скулптура „Лаокон”, слика „Акт” Бакома Гроса и многе друге.

да се дода (осим кад писац не описује само физичке квалитете него сугерише и неки мистериозни гламур или нешто тако). Насупрот томе, приликом описа страшног и одвратног, уметникова фантазија може да се развије у галопу. Лепота има канонска ограничења. Ружноћа има неограничене могућности”.<sup>19</sup>

Етимон Ековог интересовања за естетику ружног пронашли смо још у докторској дисертацији *Уметност и лепо у естетици средњег века*, у завршној целини – 12. „После схоластике” (у првом одељку – 12.1 „Практични средњовековни дуализам”, стр. 198 -200). Као припадник „новог историзма”, заснованог на гофовски схваћеној „историјској антропологији”, Еко је дубоко свестан глобалне бинарне опозиције у представљању Бога и Сатане, односно Христа и Антихриста. У егзистенцијалној сфери требало је усагласити средњовековну веру у идеале и биготну побожност (аутор каже геометријском правилношћу, ведром рационалношћу, поштовањем дужности које надахњују животом све дефиниције космичке хармоније) са егземпларном сировошћу и суровошћу свакодневног живота, које су средњем веку донеле пежоративну ознаку „мрачни век” (аутор каже због окрутности и безбожништва, беде и неједнакости), тако да су уз доста потешкоћа, захваљујући напорима Ле Гофа, Хојзинге и Ека, постепено избијале на видело и оне ознаке које су новоисторичари дефинисали као „светли век”.

У сфери уметности и естетике такође је требало усагласити диспаратни уметнички доживљај лепог (оличен у уметничком представљању Бога и небеских анђела) са истоветним доживљајем ружног (оличеног у уметничком представљању Сатане и паклених ђавола). Аподиктичко решења ове противуречности се, свесно и вољно, одрекао млади аналитичар, вођен превасходно начелима „историјске антропологије” и употребе „преиначавања слике света у и о средњем веку”, о чему сведочи, између осталог, и реторика насло-

<sup>19</sup> Разумљиво, Еко је веома опрезан у тумачењу ружног и ружноће када су евидентне разлике између културних модела Истока и Запада, да не спомињемо моделе Југа и Севера. Мада није детаљније анализирао естетику паганства, аутор је свестан да у њему постоји утврђен канон, у зависности од трајања традиције (појединих ритуала и магијских чинова). На то лаконски упозорава читаоца следећим исказом: „У *Историји ружноће* усвојио сам исти критеријум као и у *Историји лепоте*. Тешко је рећи да ли је нешто што нама изгледа ружно изазива исти ефекат у другој култури. У западној култури лако можемо поредити уметничка остварења, књижевне описе и теоретске текстове и тако разумети да ли је у том периоду неки објекат, особа или дело сматрано ружним или не”.

ва, поднаслова и међунаслова; али се није могао као зрели аналитичар одрећи макар и уопштених констатација о односу лепог и ружног (оличеног најпре у односу узвишеног и згражавајућег сликама раја и сликама пакла, светаца и чудовишта, у религијској сфери посматрано). Ове противуречности у великој мери су разрешене *Историјом ружноће*, јер сада аутор резолутно брани нова сазнања о противуречностима у виду апофтегме: „Противречност се може емпиријски толерисати, али теоријски мора да је разреши“).

Још у *Историји лепоте* Еко је настојао да бар у извесној мери укаже на неке од противуречности кореспондентног пара лепо – ружно. Такав екскурз у будућност представља пета целина – V „Лепота Чудовишта“ (стр. 131 – 153), у којој је естетици ружног посвећено чак пет одељака: 1. „Лепо приказивање ружног“, 2. „Легендарна и чудесна бића“, 3. „Ружно у универзалном симболизму“, 4. „Ружно које је лепоти неопходно“ и 5. „Ружно као куриозитет природе“, из којих ће многе премисе бити поновљене, парафразирани или опширније елабориране у *Историји ружноће* (подељене у XV целина): од I „Ружно у класичном свету“ до XV „Ружно данас“). Као основни етимон Еку је послужила књига Карла Розенкранца *Естетика ружног*, нудећи му одређени низ метода и резултата које је Розенкранц остварио читав век раније. (1853).<sup>20</sup>

Пажљиви читалац ће приметити да је пета целина „Лепота Чудовишта“ била богато илустрована теоријским, естетичким и књижевним текстовима, од Платонове *Гозбе*, Кантове *Критике моћи суђења*, Хегелове *Естетике* (књ. II), Розенкранцове *Естетике ружног*, књиге Марка Пола *Милион* (IC) до више занимљивих инсерата из дела Гијома од Оверње, Бонавентуре из Бањореје, више анонимних писаца који пишу о монструмима, бестијарима и физиолозима, Хуга из

<sup>20</sup> На испреплетеност категорија о којима је реч надахнуто указује Розенкранц у уводу поменуте књиге: „... ружно постоји само зато што постоји и лепо које представља његову позитивну претпоставку. Када не би било лепог, уопште не би било ни ружног зато што оно постоји само као негација првог. Лепо је изворна божанска идеја, а ружно, његова негација, има, као такво, само секундарну егзистенцију. Не у смислу да лепо, као лепо, може истовремено бити и ружно, него у смислу да се оне исте особине које чине нужност лепог преокрећу у своју супротност“ (стр. 135). Сâмо по себи се разуме да се без тешкоћа могу оспорити или редефинисати многа од Розенкранцових становишта (о примарној и секундарној егзистенцији, на пример), као што се сâмо по себи разуме да и понека од Екових становишта захтевају додатну научну и естетичку аргументацију. Ради се, међутим, о доиста ретким примерима.

Сен Виктора и светог Бернара. Било да је реч о именовању (покушају категоризације ружног), било о сугестијама (хипотетично разуђивање елаборираних предмета, појава и процеса), Еко је као равноправни сегмент вербалној енергији унео експресивне ликовне илустрације које еманирају визуелну енергију. Од њих бисмо овом приликом издвојили: Хијеронимуса Боша („Триптих уживања. Пакао”), Ђованија из Модене („Фреска пакла”), Браћу из Лимбурга („Пакао”), детаље из „Нирнбершке хронике”, капител цркве Светог Петра (скулпторско дело „Чудовиште које прождире човека”), Питера Бројгела („Пад одметнутих анђела”), Паола Учела („Свети Ђорђе и аждаја”) и друге.<sup>21</sup>

На основу доступног каталога циљева, садржаног у *Историји ружноће*, без тешкоћа се може установити да се промена ауторовог основног става, у односу на почетке бављења, састоји у томе да се из деценије у деценију естетика лепог и естетика ружног све више анализира као кореспондентни, а све мање као опонентни пар. На промену овог становишта указивали смо и раније, и поводом других ауторових књига. У једној од њих Еко најпре цитира мишљење светог Павла о томе да натприродне ствари посматрамо – ин енигмате (дакле, као загонетке), да су оне неопходне као ознаке универзалног симболизма и да се појављују у алузивном и симболичном облику. Као допуна наведеном мишљењу може да послужи становиште светог Августина који сасвим исправно тврди да су и чудовишта божија створења, настајала по априорној замисли Сведржитеља. Том чињеницом тумачимо промену и субјективних интересубјективних становишта у времену. Нека од чудовишта постају људима драга бића, нарочито она која су настајала у периоду од Дантеа до Боша и која на репрезентативан начин приказују визију Пакла, као што твр-

<sup>21</sup> Пета целина *Историје лепоте* (В „Лепота Чудовишта” стр. 131-152) у потпуности кореспондира са четвртом целином *Историје ружноће*, уз напомену да је сада увелико проширен круг расправе – IV – „Чудовишта и чуда” (стр. 107-129), у коју је такође уврштено пет одељака: 1. „Феномени и чудовишта”, 2. „Естетика огромног”, 3. „Морализација чудовишта”, 4. „Чудеса”, и 5. „Судбине чудовишта”. Пада у очи да се Еко овако конципираним целинама добровољно одрицао детаљније разраде и преношења дискусије на нова тематска и проблемска поља, као што се одрицао полемике са појединим ауторима, јер му је априорно изабрана концепција увелико сужавала простор потенцијалне анализе. О рецепцији Екове *Историје ружноће* сведочи податак да је београдски лист „Политика” у посебној рубрици, на половини стране, објавио чак 17 прилога из ње (од 5. до 21. XII 2007), са примереним ликовним илустрацијама, чиме је увелико повећано интересовање за књигу.

ди сâм Еко. Таквим приступом тумачења и разумевања идеја Ружног делимично се ублажава слика Ужаса и Грозоте које изазивају облици ружног, чиме се средиште расправе пречицом преноси из сфере естетике у сферу етике. На тај начин се по важности изједначава кореспондентни пар лепо – ружно са истоветним паром добро – зло. Тиме су видно потцртане кореспондентне моћи естетике и етике, као и многих других, сродних дисциплина духовних делатности посвећених познатим порецима (онтолошком, историјском, друштвеном и уметничком).<sup>22</sup>

Захваљујући Ековим истраживањима естетике ружног, између осталог, увелико је измењен однос „аутономије лепог“ и „аутономије ружног“. Такође су видно проширене референце категорије „ружно-по-себи“ и „ружно-за-себе“, као и модуси и могућности тумачења њихове интеракције; особито уколико је реч о три ековски схваћене категорије предложене у „Уводу“ најновије књиге: *ружно по себи, формално ружно и уметнички приказ обе појаве* (стр. 19). Што дубље продире у мистичне просторе естетике ружног, Еко постаје све свеснији важности „топоса обрнуте пирамиде“, као што је то раније показала расправа *Симбол*, која је увелико премашила почетне циљеве.<sup>23</sup>

У репрезентативним одељцима *Историја ружноће* такво проширење нуди сваки од вредносних критеријума, примењених и

<sup>22</sup> Када су у питању карневалске скаредности, хумор, иронија, сатира, гротеска и хипербола, много занимљивих информација и открића из „историјске антропологије“ пружа Бахтинова књига – *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса* (Москва, 1965), у којој су паралелно проучаване непорециве Раблеове уметничке вредности и народносна смехотворна култура, која овом приликом не обухвата само ренесансу „књижевног“ него истовремено и „некњижевног“. За расправу о „низовима дуалитета“ веома је занимљиво Бахтиново мишљење о томе да су све карневалске форме доследно ванцрквене и ванрелигијске, било да су у питању обредни ритуали, сатурналије или карневалије. Све оне истовремено служе као потврда процеса канонизације и деканонизације средњовековних врста и жанрова.

<sup>23</sup> На потребу даљих истраживања звучења и значења, симбола и метафора, најречитије сведоче примери који се односе на лепо (дражесно, мило, угодно, привлачно, пожељно, пријатно, допадљиво, узвишено, складно, чудесно, нежно, умиљно, очаравајуће, величанствено, задивљујуће, шармантно, изванредно, баснословно, бајно, сјајно, чаробно, дивотно, драгоцено, племенито, дивно и сл.), као и примери који се односе на ружно (ужасно, гадно, непријатно, настрано, одвратно, мрско, срамно, погано, скаредно, гнусно, подло, застрашујуће, језиво, сабласно, ругобно, монструозно, наказно, мучно, утварно, бедно, прљаво, изобличено, нагрђено, деформисано, стравично и сл.).

остварених у следећим целинама: IV „Чудовишта и чуда”, VII „Ђаво у савременом свету”, који на потпуно нов начин осветљава бројне контактне зоне ангелологије и демонологије, затим VIII „Вештичарење, сатанизам, садизам”, XI „Узнемирујуће”, XIII „Авангарда и победа ружног”, као и уводни део завршне целине – XV „Ружно данас”. Суптилним указивањем на фино нијансиране границе аутентичне уметности и кича, издваја се XIV целина „Туђе ружно, кич и кемп”, при чему аутор констатује: *„Кич је дело које се, да би оправдало своју функцију, стимулатора ефекта, кити перјем других искустава и без оградe продаје као уметност”* (стр. 404). Импонује на крају, Еково инсистирање на хуманизацији истраживања бројних видова историјских алијенација и савремених процеса отуђености, о чему сâм аутор каже: *„Зато нас многи гласови и слике из ове књиге позивају да унакаженост схватимо као људску драму”* (стр. 436).

\* \* \*

Да закључимо. Анализом естетике ружног У. Еко је сабеседнику понудио најмање три глобална становишта, која се могу сматрати суштинским: 1. ружно превасходно зависи од времена и културног модела у коме се јавља, што на још једном плану истиче релативност овог термина; 2. оно што је колико јуче било неприхватљиво као субјективно или интерсубјективно искуство у ближој или даљој будућности ће бити прихваћено захваљујући првенствено „сопственој вољи”, односно преиначењу односа продукционог и рецептивног модела; као и да 3. оно што се у одређеном моменту сматра ружним, може да, у другом моменту и одговарајућем контексту, видно допринесе лепоти целине, било сродношћу било разнородношћу. Трима идејама могла би се, хипотетично гледано, додати и четврта – естетика ружног (на пример диаболус или диаболерије) на видљиве и невидљиве начине помажу драматичност и дијалектичност стварања и мишљења (узмимо за пример у симболичном значењу нове „јунаке ружног”: Дракула, Кинг-Конг, И Ти, Годзила, као и бројне киборге, сплатере и зомбије). То значи да осим досадашњих теорија (од широко схваћеног закона филијације до теорије спонтаности), Еко с посебним ентузијазмом брани „теорију



усаосећавања” (Einführung), теорију о којој је тако инспиративно и сугестивно писао Итало Калвино.<sup>24</sup>

Поредећи Екове резултате са резултатима других савремених филозофа, естетичара, историчара и теоретичара, евидентно се показује најпре енормна сума знања којом је аутор овладао (а), потом префињено осећање мере у презентацији оних феномена и ноумена које је сматрао релевантним (б), као и способност да укаже на партикуларност и универзалност неких од теорија лепоте и теорија ружноће, у немогућности да се елаборирана тематика и проблематика исцрпу „без остатка”, како би рекао Ђерђ Лукач (ц). Однос специјализма и универзализма, сасвим извесно, Еко је преузео од Е. Р. Курцијуса, који је тим поводом записао: „Специјализам је без универзализма слеп. Универзализам без специјализма је мехур од сапунице”. Током деценија непосусталог рада Еко је настојао да не западне у ређање прекобројних појединости, као и да не зађе у просторе апстрактног и схоластичког мишљења које је у неким методологијама постало сâмом себи циљ. Све је, дакле, морало бити и а priori и а posteriori узето сврховито, без ичега сувишног, што је лакше теоријски усвојити него практично применити. Тежњу ка откривању функционалних суштина могао је Еко преузети од мудрачког става Д. Алигиерија, који је једним стихом упућивао савременике и наследнике на то да теже „врхунском стварању вечне славе” („*supreme cose dell'eternale gloria*”).

На чудесан начин, захваљујући гипкости духа и самодисциплини, Еко се отимао бројним, новим проширењима анализе која су му се штедро нудила. Он је успео да избегне и непотребну агресивност вербализације и визуелизације, радије прибегавајући извесној дози дидактичности као еманације професионалног опредељења и тежњи. Њему је највише стало до *поузданости, јасности и мере*, без обзира на природну и логичку сложеност тема и проблема којима се бавио. „Средњовековни човек је стварно живео у свету гус-

<sup>24</sup> Са становишта компаративне анализе занимљиво би било истражити шта су под појединим категоријама подразумевали аутори које Еко радо и често цитира у расправи *Симбол*: Сузан Зонтаг, Нортроп Фрај, Мери Даглас, Вестон Рајменд, Фирт, Ернст Касирер, Јулија Кристева, Чарлс С. Пирс, Фердинанд Социрм, Х.Л.Ф. Хелмхолц, Цветан Тодоров, Сигмунд Фројд, Г.Ф. Кројцер, Г.В.Ф. Хегел, К.Г. Јунг, Г. Шолем и други. Преношењем анализе на компаративистику као ново „поље духа” увелико бисмо допринели исцрпљивању елабориране тематике и проблематике, али такав приступ несумњиво захтева нов и методолошки другачије конципиран рад.

то насељеном знамењима, закључује Еко, упутствима, духовношћу, објављивањем Бога у стварима, у природи која је непрекидно говорила хералдичким језиком”. Бројна идеографска и естетичка чворишта Еко најпре убицира, потом енкодира и на крају нуди као откриће, најчешће опрезно и ненаметљиво, као нешто што се само по себи разуме. На то указује инсертом из књиге *Теорије о лепом у средњем веку* (Милано, 1961): „Ова видљива слика представља ону невидљиву истину чији сјај прожима свет”. Сложеност представа, богатство идеја, панорама идеографама, – демонстрирана је Ековим естетичким триптихом беневољентношћу ствараоца и одсуством ерудитске наметљивости.<sup>25</sup>

Radomir V. IVANOVIĆ

IN SEARCH OF EVERLASTING ESSENCES:  
THE AESTHETICS OF BEAUTY AND THE AESTHETICS  
OF UGLINESS IN THE INTERPRETATION OF UMBERTO ECO

*Summary*

This critical monography is dedicated to Umberto Eco's understanding of beautiful and ugly dating from classical aesthetics until nowadays. The main focus of the account is on Eco's three studies: *Art and Beauty in the Aesthetics of the Middle Ages* (1959), *On Beauty* (2004) and *On Ugliness* (2007). In these works Eco, by using his dialectical methodology, demonstrates the relative character of the categories in question. Four parts of Ivanovic's study on Eco's aesthetic work are dedicated to the central issues and apories: 'Crossed Signs' deal with aesthetic questions, whereas the essays 'Aesthetics as the Term of Nurtured Language', 'The Beautiful as a cognitive and communicational issue' and 'the Ugly as a revelation of one's own knowledge' deal with separate monographs. As a key concept for understanding Eco's work, the author uses the Italian thinker's discussion Symbol (1981).

<sup>25</sup> Као да сумира наведена знања и умења, Алан из Лила (1120-1203) сажима ову врсту разматрања у следећу секстину:

„Сва створења овог света  
за нас јесу књига, слика,  
за нас јесу огледало.  
Нашег жића, наше смрти,  
положаја, наше судбе  
верно јесу знамење”.

---

The author chooses a number of premises of Eco's synthetic system, such as the 'play of spirit' and 'series of dualities', and gives them specific elucidation. Eco's own interest in 'opposing pairs' shifted to 'corresponding pairs', because the author in the meanwhile adopted the integral vision of the world, which included an integral creative vision (this was especially applicable in the case of pairs and binaries: history vs. theory, good vs. evil, beauty vs. ugliness). In an eclectic unity of various opinions, all accompanied by rich illustrations, Eco made a strong case for the plausibility of his arguments and presuppositions, in respect of both essentialist and relativist theories.



Војо Станић, *Улица*, 2000.