

Radoslav Đokić

## ESTETIKA PREDSKRATOVACA I deo

### 1. PRETEČE

a) O ranim kosmološkim i gnomskim misliocima, kao i o potonjim, ima malo svedočanstava. Za većinu od njih se jedva zna, a neki smatraju da je postojalo ili dvojica ili više njih. Tako se smatra da je Ferekida bilo dva; oba sa ostrva Sira, jedan astrolog, a drugi teolog, kojem je Pitagora bio učenik.

Pretpostavlja se da je Ferekid jedan od prvih tumača Homera: "I razlažući Homerove stihove..., kaže (Kelsos) da su, riječi Zeusove u odnosu na Heru, riječi Boga u odnosu na materiju i da su te riječi izražene u zagonetnom obliku, u tom smislu da je bog Zemlju, koja je od početka bila neuređena, sveo na određene razmjere čvrsto vezao i uredio ju je; i da je izbacio one zemaljske demone koji su se uzoholili kažnjavajući ih prolaskom u ovaj svijet. Osim toga kaže da je Ferekid, shvativši na ovaj način te Homerove stihove rekao..."<sup>1</sup> To pominjanje tumačenja jednog pesničkog dela upućuje na zaključak da je Ferekid tom delu pristupao koristeći određene postupke i kriterijume, dakle, imao je određeni stav i pre i posle izvršene analize. Time je on svoje poglede približio sudovima relevantnim za određenu estetiku. Tu je, dakle, reč o svojevrsnoj hermeneutici pesničkog teksta, a to će reći i o estetici.

Po jednom drugom svedočenju vidi se da je Ferekid zalazio i u pojmovna razrešavanja pojedinih estetički važnih kategorija. Doduše, o tome se može posredno zaključiti: "'Smionost' (drskost) i Ferekidovi sljedbenici nazvaše dijadu i zovu je i 'naglost' i 'mnijenje' jer je u mnijenju istinito i lažno."<sup>2</sup> Uočavanje dvostruke prirode mišljenja nije toliko bitno za filozofiju koliko za estetiku jer je to primarna odlika samog estetskog fenomena.

Iz ovog perioda su i sedam mudraca za koje neki smatraju da nisu bili ni mudraci ni filozofi, nego razboriti ljudi i zakonodavci. U onome što su oni zastupali pretežno su ideje etosa i dobre usmerenosti dok se o umetosti ne

1 Hermann Diels, *Predsokratovci, Fragmenti*, I svezak, Naprijed, Zagreb, 1983, str. 46-47.

2 *Ibid.*, str. 48.

razmišlja. Čak ni ideja lepog nije isticana. Ona će biti nagoveštena kod jonskih mislilaca.

b) Jonska filozofija, zapravo, miletska filozofska škola, ima više predstavnika. Jedan od njenih začetnika, koji se istovremeno ubraja i u sedam mudraca, jeste Tales iz Mileta. Od brojnih učenja koja mu se pripisuju zanimljiva su ona o konciznosti govora i o tvoračkim elementima kosmosa od kojih je voda najvažnija. Prema kazivanju Lobona Argejca, Tales je napisao dve stotine stihova, a jedna od pesama glasi:

“Nije množina riječi pokazala misao mudrom,  
jednu potraži mudrost,  
jedno biraj dobro.  
Jer (tim) ćeš brbljiv jezik satrt ljudi što zbore u zrak.”

Tales je, dakle, imao određeni odnos prema jeziku i njegovim izražajnim moćima i time pokazao da može da prodre u srž pesništva i razume njegov dublji smisao. Uvideo je, zapravo, ulogu jezika za označavanje onoga što je najuzvišenije – mudrosti kao nečega što suštinski određuje ljude.

Za Talesa, za kojega se govori da je pronikao u mnoge tajne kosmosa, voda je bila tvorački element. Ovde nije toliko bitno što se on opredelio za jedan element kao tvorački; bitnije je što se on opredelio za tvoraštvo kao princip, što znači da se našao na domaku filozofije stvaralaštva koja se kasnije razvijala u tom znaku. Ovaj princip je bio opšteprihvaćen i na njemu počiva potonja filozofija umetnosti. Opredeljujući se za jedan element on je utro put shvatanju o Jednom što će biti centralno opredeljenje i filozofije i religije. Reč je, dakle, o prapočetku kao stvaralačkom elementu, koje se provlači još od Hesioda za kojeg je Haos pre svih stvari. Idući tragom Aristotelovog kazivanja može se celovitije sagledati Talesovo učenje o stvaralačkom prapočetku. Reč je o zametku, o nukleusu od kojeg započinje proces stvaralaštva. Za Talesa pranačelo nije Platonov Demijurg, nego stvaralački element, pokretačka snaga i izvoriste sveg stvaranja. “Što se tiče broja i prirode pranačela ove vrste, piše Aristotel, svi se filozofi u tome ne slažu. Tales, osnivač ove vrste filozofije, kaže da je voda početak svemu (zbog toga je on i govorio da zemlja pliva na vodi); on je bez sumnje došao do ovog verovanja zapažajući da se sve stvari hrane vlagom i da iz nje proističe i od nje živi i sama toplota (međutim, ono iz čega sve stvari proističu je njihovo pranačelo). Zbog ovakvog zapažanja on je prihvatio taj način gledanja, kao i drugu činjenicu, a to je da je seme svih stvari vlažne prirode i da je voda uzrok prirode vlažnih stvari”.<sup>3</sup> Ovde se ideja stvaranja javlja u svom rudimentarnom vidu ali dosta razgovetna da ukaže na smisao Talesovog razumevanja sveta kao nečeg stvorenog.

3 Aristotel, *Metafizika*, Kultura, Beograd, 1971, str. 11.

c) Moć apeirona. Anaksimandrova zagonetka. Za Anaksimandra se može reći da krči put ka biću, jer za pranačelo nije uzeo neku materijalnu stvar nego nešto između. Za njega je to kretanje i ono je “starije počelo od vode i uslijed njega jedne se stvari rađaju a druge propadaju”.<sup>4</sup> Aristotel o njemu govori u *Fizici*, gde posebno ukazuje na pojam apeiron koji nema početka jer je bezgraničan, beskonačan i Anaksimandar ga uzima kao stvaralački princip.

d) Anaksimenes, takođe važan predstavnik jonske filozofske škole, ne nastavlja Anaksimandrovo učenje o apeironu, iako je bio njegov učenik, nego se nadovezuje na Talesa jer je kao prapočelo uzeo vazduh. Ali postoji i sličnost sa Anaksimandrom jer je smatrao da je vazduh, kao i apeiron, bezgraničan. Time se otklanja sumnja da je on bio konzervativan jer se vraćao dosta udaljenim uzorima. Osnovnim svojstvima vazduha smatrao je hladnoću, toplinu, vlažnost i pokretljivost. S druge strane, opet, on je zgusnut i razređen. A “kad se rastvori u rjeđe, nastaje vatra, a vjetrovi su opet zrak koji se zgusnuo, (a) iz zraka stlačivanjem nastaju oblaci, zatim većim (stlačivanjem) voda, još većim stlačivanjem zemlja, a najvećim stlačivanjem kamenje”.<sup>5</sup> Smatrao je, takođe, da “duga nastaje od sunčeva sjaja prema gustom, punom i crnom oblaku, pa budući da zato zrake ne mogu probiti prijeko sakupe se u njemu”.<sup>6</sup>

To su, dakle, stvaralački principi koje ističu Milećani pri čemu ih ne treba smatrati materijalističkim ma koliko njihova počela bila materijalna. U to se vreme nije znalo za razliku između materije i duha jer im je duh bio nepoznat. Anaksimandrov apeiron to još uvek nije.

Jonskoj filozofiji treba još priključiti Heraklita, poreklom Efežanina, koji je za osnovu svog učenja uzeo *logos* (reč). Za razliku od Anaksimandra koji je borbu suprotnosti smatrao incidentalnom, nešto što remeti jedno i jedinstvo, Heraklit ju je smatrao bitnom za jedno bez koje ono ne bi moglo ni postojati. Prema Antistenu on se odrekao kraljevstva u korist brata kako bi se posvetio filozofiji. Mislio je da je “sve sastavljeno od vatre i u nju se rastavlja. Sve se stvari zbivaju po usudu i spajaju se kroz okretanje u suprotnost... Gdjekad se u svome spisu izražava sjajno i jasno da ga i najtuplji čovjek može shvatiti i duhovno se uzdići. Jezgrovitost i težina tumačenja su neusporedljivi... Sve nastaje kroz suprotnosti i teče poput rijeke... A ona od suprotnosti, koja vodi do rađanja, zove se rat i svađa, a sloga i mir ona, koja vodi do spaljivanja. Mijenjanje je put prema gore i prema dolje i po njemu nastaje kozmos”.<sup>7</sup> Iako u nagoveštajima, ove ideje se približavaju stvaralaštvu i estetskom.

4 Hermann Diels, *ibid.*, str. 80.

5 *Ibid.*, str. 87-88.

6 *Ibid.*, str. 90.

7 *Ibid.*, str. 138-139.

## 2. DUBLJE PONIRANJE U METAFIZIKU IDEJA ESTETSKOG KOD HERAKLITA

Ovoj ideji najviše doprinosi Heraklitovo insistiranje na logosu, dakle, na reči, na jeziku kao jedinstvenom izražajnom sredstvu. “Taj logos, stoji u jednom njegovom fragmentu, ljudi nikad ne razumevaju ni pre no što su ga čuli, ni pošto su čuli.” Ovakva metafizičnost najviše je svojstvena umetnosti te se otuda može i zaključiti da Heraklit na nju i cilja. Dakle, logos je ključ njegove filozofije jer se pomoću njega dâ razumeti jedinstvo u mnoštvu i razlike u jedinstvu. Jer, “ako ste poslušali, veli Heraklit, ne mene, već Logos, mudro je složiti se da je sve jedno”. A za postojanje tog Jednog bitan je sukob suprotnosti što je vidljivo iz gore navedenog iskaza o ratu i svađi. Suprotnost je apsolutna, ona je sam život, a i on sâm nije moguć bez promene. “Ne bi bilo harmonije da nema visokog i niskog, niti živih bića da nema suprotnosti žensko-muško.” Dakle, suprotnost je bit logosa, odnosno jedinstvo suprotnosti, skup suprotnosti u borbi.

Analizirajući Heraklitov logos Jaspers ističe: “Heraklit ne razlikuje izričito načine kako su suprotnosti uzajamno vezane, oblike u kojima se one pretvaraju jedna u drugu, smisao u kojem se može govoriti o identitetu suprotnosti. Rukovodi se velikim sagledavanjem svega bivstvjućega u suprotnostima, zatim suprotnosti kao jedinstva suprotnoga i, najzad, svih suprotnosti kao jednog obuhvatnog jedinstva u božanstvu. Njegova tema nije neka metodski bar samo započeta logika suprotnosti (neka dijalektika), nego velika vizija da je svugde jedno isto”.<sup>8</sup> Tu suprotnost je Heraklit video i u umetnosti jer slikarstvo meša na slici belu i crnu, žutu i crvenu boju, muzika meša visoke i niske, duge i kratke tonove i time ostvaruje jedinstvenu harmoniju, a veština pisanja meša samoglasnike i suglasnike.

Za Heraklita je vatra prapočelo, supstancija stvari ali i stvaralačka pokretačka snaga, simbol i jedna velika metafora. Ostajući u domenu onovremene kosmologije Heraklit logos vidi kao božanski princip koji nas dovodi do saznanja, do uma, ali je ugrađen i u našu stvaralačku moć time što je skriven jer “bit stvari voli da se skriva”, o čemu će kasnije biti više reči. Heraklitov logos nema onaj nivo apstrakcije koji je stekao kod potonjih filozofa. Neki istraživači logos dovode u vezu sa misterijama dajući mu tako više svojstvo simbola, dakle, slojevite, slikovite i poetičke kategorije. Možda je to najvidljivije na Heraklitovom tumačenju *duše*. Saopštavajući o tome Aristotel je istakao da je za Heraklita “počelo duša ako je doista ona isparivanje iz kojeg se ostalo

8 Karl Jaspers, *Anaksimander, Heraklit, Parmenid, Plotin, Anselmo, Laoce, Nagarduna*, Vuk Karadžić, Beograd, 1988, str. 19.

sastavlja. Heraklit, filozof prirode, kaže da je (duša) iskra zvjezdane esencije. Heraklit kaže da je duša kozmosa isparivanje iz vlage koja je u njemu, a duša u živim bićima potječe iz izvanjeg isparivanja i onoga koje je u njima, a srodna je onoj kozmosa”.<sup>9</sup> Ovde je nagoveštena i ona druga, apstraktna, sa mitološkim svetom povezana duša. Bez obzira i na njeno konkretno, predmetno ispoljavanje ona je večna, znači kosmološka. Otuda “granice duše nećeš u hodu naći makar pregazio svaki put: tako dubok logos ima”.<sup>10</sup> Dakle, logos ovde dobija svoju konkretnost čime se daje za pravo onim Heraklitovim interpretatorima koji ističu posebnu struktuiranost logosa ili njegovo dovođenje u vezu sa merom čime se približava za estetiku važnim pojmovima samerljivosti i simetriji.

Ali, ako se krene malo dalje od logosa kod Heraklita, nailazi se na nepregledna prostranstva ideja jednom saopštavanih jasno i razgovetno, a jednom mutno i nerazumljivo. Možda je najbolje to objasnio Euripid: “Što sam razumio izvrsno je, a mislim da je i ono što nisam razumio, samo je potreban neki delski ronac (gnjurac).”<sup>11</sup> Možda je ova nerazumljivost Heraklitovih tekstova podstakla mnoge da ga nazovu mračnim.

Heraklit nije sklon korišćenju apstraktnih kategorija, te otuda pribegava poetskim slikama i mitološkim simbolima čime su mogućnosti interpretacije njegovih tekstova skoro neograničene. To je istovremeno glavna osobina njegovog stila. Ovome valja dodati njegovo razumevanje protivrečnosti kao glavnog izvora harmonije, sazvučja. Međusobno slični elementi se ne suprotstavljaju jedan drugom i iz njihovog međusobnog odnosa ne nastaje harmonija. Na tom principu počiva i umetnost u kojoj je harmonija još izraženija jer je u pitanju nevidljiva harmonija, a “nevidljiva harmonija jača je od vidljive”. Možda je u pitanju i ono što Heraklit naziva “unatrag okrenutom harmonijom kao kod luka i lire”.<sup>12</sup>

Za razumevanje Heraklitovog pogleda na umetnost, njegove estetike, pa i estetike predsokratovaca, suštinsko je, zapravo, to razumevanje suprotnosti kako na univerzalnom planu tako i na pojedinim životnim područjima. Kao ilustracija ovoga je jedan njegov izvanredan fragment: “I priroda, mislim, teži ka suprotnom iz toga stvara sklad, a ne jednakog, kao što je doista sjedinila muški spol sa ženskim, a ne svaki od njih s istorodnim, i tako stvorila prvi sklad kroz suprotnost, a ne kroz jednakost. Čini se da to radi i umetnost oponašajući prirodu. Slikarstvo pomiješa sastojke bijelih i crnih, žutih i crvenih boja i stvori

9 Hermann Diels, *ibid.*, str. 145.

10 *Ibid.*, str. 153.

11 *Ibid.*, str. 142.

12 *Ibid.*, str. 154.

slike skladne s uzorcima. Muzika pomiješa visoke i duboke, duge i kratke tonove u različitim glasovima te stvori jednu (jedinственu) harmoniju. Gramatika pak pomiješa vokale i konsonante te od njih sastavi potpunu umjetnost.”<sup>13</sup> Ovako duboko razumevanje smisla i bića umetnosti moguće je otuda što je Heraklit neizmernu protivrečnost u kosmosu i haos protivrečnosti shvatio kao pokretačku, stvaralačku energiju koja se razliva u sve međusobno suprotstavljene elemente i podstiče ih na sjedinjavanje, na jedinstvo, na Jedno. Tako nastaje čuveni Heraklitov krug u kojem se početak i kraj dodiruju, u kojem su isto.

Međutim, haos protivrečnosti kod Heraklita nije nešto što je izmaklo kontroli razuma, što se bez ikakvog smisla valja po kosmosu narušavajući jedinstvo koje se u njemu stalno uspostavlja. To jedinstvo se zasniva na tradicionalnoj tragičko-mitološkoj osnovi, na borbi suprotnosti i na harmoniji koja ima i svoju estetičku dimenziju. To nije ona harmonija koju su inaugurisali pitagorejci, nego dinamična, suptilna, emotivna igra suprotnosti. Jednom je to luk, zategnut, sa strelom upućenom ka određenom cilju i koja proizvodi određeni zvuk. Jednom je, opet, lira čije zategnute strune proizvode harmoniju zvukova na bazi visokih i niskih, dugih i kratkih tonova. Dakle, harmonija se ne postiže pomoću broja, nego pomoću određenih stvari i kategorija, pomoću delovanja i spoljašnjih i unutrašnjih sila, pomoću slučajnih i trenutno uspostavljenih odnosa. Kako nas obavještava Teofrast, Heraklit je bio blizak uverenju da je svet uređen po principu slučajnosti: “Besmisleno bi se činilo i ono ako bi čitavo nebo i svaki pojedini od njegovih dijelova bio posve u redu, i razumu, i oblicima, i snagama, i u ophođenjima, a u počelima ništa takvo (ne bi bilo), nego je, kaže Heraklit, najljepši sistem svijeta (kozmosa) kao hrpa nasumce nabacanog smeća.”<sup>14</sup> Teško bi se mogla prihvatiti ova Teofrastova interpretacija, a još manje njegovo tumačenje harmonije kosmosa, jer Heraklit kosmos vidi kao celinu, kao jedinstvo, kao jedno u kojem igra suprotnosti dovodi do kvalitativnih promena, dovodi do novog, autentičnog supstrata u kojem nastaju složene stvari koje ne zavise od unapred utvrđenog oblika nego se slobodno razvijaju. Time je on nagovestio produbljeno, filozofsko razumevanje sveta i odnosa u njemu, ali i vidljivo prisustvo mitološkog, intuitivnog viđenja tog sveta. Teško bi se moglo reći da je ovo dvojstvo potislo njegov odnos prema bitnim kategorijama filozofije umetnosti, jer je očito njegovo sagledavanje lepog kao centralne tačke oslonca onovremene estetike, doduše, još uvek u sferi božanskog, a ljudi ga mogu naslućivati. “Bogu je sve lijepo, dobro i pravedno, a ljudi jedno drže pravednim, a drugo nepravednim.”<sup>15</sup>

13 *Ibid.*, str. 150.

14 *Ibid.*, str. 160.

15 *Ibid.*, str. 158.

Zatim ističe da je “najljepši majmun ružan u poređenju s ljudskim rodom”. Ili: “Najmudriji čovjek pokazat će se naprama bogu kao majmun, i u mudrosti, i u ljepoti i u svemu ostalome.”<sup>16</sup> Dakle, lepota je vidljiva i različito je raspoređena u skladu sa hijerarhijom samih bića kojima pripada. Božanska lepota je nesumnjivo na vrhu lestvice, a zatim slede lepota čoveka i lepota životinja.

Smisao Heraklitovog estetičkog učenja svodi se, između ostalog, na njegovo poimanje lepog. U mnoge kategorije svog filozofskog učenja Heraklit je ugradio i pojam lepog. Za njega su i vatra i vatrena stihija, i logos, mudrost, mišljenje, reč, i bujica, more, munja, rat, zlato, duša, svetlo, toplo, isparenje, vreme, kosmos, kosmički ritam, večnost, demonska individualnost, odsjaj duše, simbol – elementi lepoga, i oni su međusobno čvrsto povezani. Za Heraklita je lepota i u borbi suprotnosti. S tim u vezi kaže: “Suprotno se sjedinjuje i iz različitoga najljepša harmonija (postaje).”<sup>17</sup> Ili: “Bogu je sve lijepo, dobro i pravedno, a ljudi jedno drže pravednim, a drugo nepravednim.”<sup>18</sup>

Sudeći po navednim karakteristikama lepog očigledno se može govoriti o posebnosti Heraklitovog pristupa estetskom. On je estetsko dovodio u neposredan odnos sa bićem, što će reći da ga je ontologizirao, da ga je suštinski određivao. Nije ga, dakle, formalizovao, odnosno svodio na formalni izraz što ne znači da se iz savremene perspektive ne može govoriti i o formalnom aspektu u Heraklitovoj estetici. I samo biće ima svoju formalnu stranu pa je sasvim razumljivo da i ono što čini estetiku suštinski ima svoju formalnu stranu.

Heraklitova estetika ne bi bila potpuna ako bi se imalo u vidu samo njegovo zalaganje za lepo, kao i za druge kategorije moralne prirode. On je nesumnjivo svestraniji i njegova estetika sadrži u sebi supstrat subjektivnosti. Ono što se odnosi na logos i o čemu je bilo dosta reči kad je objašnjavao njegov filozofski sistem, nije dovoljno da nam otkrije suštinsku stranu estetike subjektivnosti. Njegovi fragmenti nam pružaju više mogućnosti da se učini vidljivim sloj estetskog. Jer, kako drukčije protumačiti Heraklitovu misao: “Suhi je sjaj najmudrija i najbolja duša. Suha duša je najmudrija i najbolja.”<sup>19</sup>

Heraklitova estetika ima uporište u onome što se zove čovekov *etos* (karakter) koji se savim razlikuje od božanskog jer je “ljudsko biće nema moć spoznaje, a božansko ima”.<sup>20</sup>

---

16 *Ibid.*, str. 157.

17 *Ibid.*, str. 149.

18 *Ibid.*, str. 158.

19 *Ibid.*, str. 160.

20 *Ibid.*, str. 156.

### 3. TVORAČKA MOĆ BROJA. PITAGORINA REFORMA

Od Pitagore nije ostalo nijedno delo. Postoji sumnja da je on uopšte bilo šta napisao. Svoje učenje prenosio je usmeno. Međutim, po nekim svedočenjima reklo bi se da je on pisao i da su njegova dela bila poznata njegovim savremenikima ali i potonjim sledbenicima. Teško je zamisliti toliko jak uticaj na savremene i potonje filozofe bez pisanih dela. Usmena kazivanja i predavanja imaju određenu moć širenja ideja i uverenja, ali malo je verovatno filozofsko učenje, a još manje filozofski sistem, bez pisanih dela. Među brojnim Pitagorinim nastavljačima ima sigurno i onih koji nisu mogli imati prilike da ga slušaju, što znači da su do njegovih ideja i učenja došli preko njegovih dela. Ovo tim pre jer je Pitagoru i pitagorejce njihovo pripadanje bratstvu obavezivalo na ćutanje.

Osnovu Pitagorinog učenja čini broj, ali kao nešto što je ugrađeno u celinu učenja u kojem su dominirali ćutanje, delovanje muzike i izučavanje matematike. U dubljem filozofskom smislu broju se pristupalo i sa ontološkog i sa gnoseološkog stanovišta koje je polazna osnova i za pitagorejsku estetiku.

Iako je Jonjanin, za Pitagoru se ne može reći da je pripadao jonskoj filozofskoj školi, jer se njegova filozofija razvijala u okviru brojnog udruženja koje je dugo trajalo. Čak i za Pitagorino učenje nema mnogo dokaza jer se ono uglavnom može smatrati rezultatom čitavog pitagorejskog pokreta. Na stranu njegov doprinos filozofiji, a posebno geometriji i matematici, pažnju privlači njegovo tumačenje muzike kao harmonijske sfere.

U vezi sa pitagorejskim pokretom Koplston piše: “Pitagorejci nisu bili tek nekakva gomila Pitagorinih učenika, manje ili više samostalnih i odvojenih jedan od drugog. Oni su bili pripadnici jednog religioznog društva ili zajednice, koju je Pitagora sa Sama osnovao u Krotonu, u južnoj Italiji.”<sup>21</sup>

S obzirom na to, više se ne može govoriti o pitagoreizmu nego o samom Pitagorinom učenju koje je, kao što je već napomenuto, malo poznato. U osnovi tog učenja je broj, brojna struktura i to struktura konačnih brojeva, za razliku od Anaksagorinog učenja o beskonačnim brojevima. Ovo učenje se nadovezuje na ono da je svaka pojava i nešto unutrašnje i nešto spoljašnje, pri čemu to unutrašnje formira ono spoljašnje i to ne unosi ništa novo nego samo gradi odgovarajuću strukturu. Umetnička ili geometrijska struktura data je u jedinstvu s kontinuitetom koji su atomisti prethodno isticali kao određenu sintezu kako samih struktura stvari, tako i večitog kretanja, te su od tih dveju strana bića izgrađivala kosmos. Dakle, i kontinuitet je ovde dat strukturno.

21 Frederik Koplston, *Istorija filozofije, Grčka i Rim*, BIGZ, Beograd, 1988, str. 156.



Pitagorejstvo je u samom početku imalo praktično-mistički karakter i tek je posledično dobilo teorijsku, matematičku i muzičku zasnovanost. Svojim učenjem o brojevima oni su obuhvatali celovito biće jer su ga smatrali kao učenje o brojevima ili o bogovima kao brojevima; o kosmosu kao broju; o stvarima kao brojevima; o dušama kao brojevima i o umetnosti kao broju.

S obzirom na karakter ovog istraživanja neće se podrobnije ulaziti u sva učenja nego prvenstveno u učenje o umetnosti. Međutim, ne može se mimoći učenje o harmoniji broja jer je ono dubinski povezano s umetnošću.

a) Ponajviše svedočenja o pitagorejskoj filozofiji i estetici ima kod Filolaja, kasnijeg pitagorejca. Po njemu prirodu sačinjavaju neograničeni i ograničavajući elementi: “Nužno moraju postojeće stvari sve biti ili ograničujuće ili neograničene ili istodobno i jedno i drugo. A samo neograničene (ili samo ograničujuće) ne bi mogle postojati. Budući dakle da je očito da stvari koje postoje nisu sastavljene ni od samih ograničujućih ni od samih neograničenih elemenata, jasno je da su kozmos i sve stvari u njemu sastavljene od ograničujućih i neograničenih elemenata. To dokazuje i ono što se događa u stvarnosti. Stvari, naime, koje se sastoje od ograničujućih elemenata također su ograničujuće, ali one koje se sastoje od ograničujućih i neograničenih elemenata jesu i ograničujuće i neograničene, a one od neograničenih elemenata pokazat će se također neograničene.”<sup>22</sup> Dakle, ograničavajuće i neograničeno označavaju princip raščlanjavanja i oformljenja.

Može se govoriti i o harmoniji broja, dakle, ne samo o njegovom poreklu od ograničenog i neograničavajućeg nego i o stvaralačkoj usmerenosti, kao i o njegovoj simetriji koju Pitagora naziva harmonijom. Pošto su počela nastala da bivaju raznorodna i nejednaka, “to bi očito bilo nemoguće da se njima uredi kozmos da nije pristupila harmonija bez obzira na koji je način nastala”,<sup>23</sup> govori s tim u vezi Filolaj. Ovde je harmonija shvaćena kao “sjedinenje mnogo pomišljanog i suglasnost različitih mišljenja”. Valja imati u vidu da je harmonija nezamisliva bez simetrije, bez usklađenosti delova i bez odnosa prema sredini.

Slično o harmoniji razlaže i pitagorejca Euritos, Filolajev učenik, i svaku stvar razmatra kao broj i predstavlja je u vidu kamenčića “koji je jednak jedinicama za koje je rekao da definiraju čovjeka”.<sup>24</sup> Aristotel je primetio da “nije uopšte određeno na koji su način brojevi uzroci supstanci i pojmova: da li kao granice – onako kao što, na primer, tačke određuju veličinu, odnosno, na način kako je Euritos utvrdio na šta se koji broj odnosi, nalazeći tako izvestan

---

22 Hermann Diels, *ibid.*, str. 358.

23 *Ibid.*, str. 359.

24 *Ibid.*, str. 366.

broj za čoveka, a drugi za konja i prikazujući sklop živih bića pomoću kamenčića, na isti način kao što se brojevi svode na likove trougla i kvadrata; – ili, pak, pojam o brojevima predstavlja simfoniju, onako isto kao što svaka druga stvar takođe predstavlja brojni odnos?”<sup>25</sup> Time se, na izvestan način, nagoveštava konačna ideja samog broja i kao nečeg najmudrijeg, a i kao same duše harmonije. Pitagorejci su u traganju za suštinom broja, svakog pojedinačno, od jedan do deset, dekadu označili eidosom, zapravo, suštinom čitavog kosmosa.

Za Filolaja, a to znači i za čitavo pitagorejsko učenje, “broj je najmoćnija i nestvorena veza vječnoga trajanja stvari u kozmosu”.<sup>26</sup> Za njega: “Priroda broja je naime takva da omogućuje spoznaju, da vodi i poučava svakoga u svemu što mu je sumnjivo ili nepoznato. Jer nikome ne bi bilo jasno ništa, ni stvari u njihovu odnosu prema njima samima ni u odnosu jedne prema drugoj, kad ne bi bilo broja i njegove biti. No ovako on unutar duše usklađuje sve stvari s opažanjem (percepcija) i čini ih time spoznatljivima i međusobno u pravilnom odnosu prema prirodi gnomona, (‘kazaljke’), dajući tim tjelesnost i razlučujući odnose stvari svake za sebe, kako neograničenih tako ograničenih.

Možeš pak ne samo u djelima demonâ i bogova vidjeti prirodu broja i njegovu veliku snagu kako djeluje, nego i svuda u svim ljudskim djelima i riječima, kako na području svih tehničkih uređaja tako i u glazbi.

A, nikakvu laž ne prima u sebe priroda broja ni harmonija, jer im nije svojstvena. Laž i zavist imaju udjela u prirodi neograničenoga, besmislenoga i nerazumnoga.”<sup>27</sup> Filolaj će naznačiti da harmonija nastaje iz suprotnosti te da je ona “sjedinenje mnogo pomiješanog i suglasnost različitih mišljenja”. Jedinstvo protivrečnosti naročito se ispoljava u muzici, u njoj se na najbolji način sjedinjuje mnoštvo.

Harmonija broja završava se dekadom koja “ima, naime, mnoga vlastita svojstva koja dolikuju tako savršenom broju, a mnoga svojstva nisu njegova isključiva, ali ih savršen broj mora imati”.<sup>28</sup> Za dekadu Filolaj kaže da je “velika, potpuno savršena, svedjelatna i početak i vodilja božanskog i nebeskog života kao i ljudskoga... Bez nje bi sve bilo neograničeno, nejasno, nevidljivo”.<sup>29</sup> Ovako razmatran broj osvetljava njegovu bit, suštinu i u tom pogledu

25 Aristotel, *ibid.*, str. 365.

26 Hermann Diels, *ibid.*, str. 365.

27 *Ibid.*, str. 360.

28 *Ibid.*, str. 352.

29 *Ibid.*, str. 360.

se može govoriti o ranije naznačenom ontološkom pristupu koji nas, doduše, na posredan način vodi ka estetici.

Već je bilo govora da se pomoću broja, putem percepcije, formira naše saznanje. Dakle, broj se može konstituisati i u samom biću ali i u saznanju, u mišljenju. Najpouzdanije saznavanje stvari, uočavanje njihovih međusobnih protivrečnosti i njihovog jedinstva najbolje se postiže putem mišljenja. A mišljenje kao svoju osnovu ima, u ovakvoj konstelaciji odnosa, harmoniju. Dakle, gnoseološki pristup, gnoseologija broja, vodi nas, zapravo, njegovoj estetici.

b) Govoreći o prirodi broja pitagorejci, Hipazovi sledbenici, ističu “da je broj prvi uzorak (paradigma) sastavljanja kozmosa i opet bogu koji uređuje kozmos sredstvo razlučivanja”.<sup>30</sup> Dakle, broj stvari je njena duša, njena stvaralačka moć, njen smisao što je dovoljno da se broj razmatra i sa estetičkog stanovišta. Kad se ima u vidu odnos spoljašnjeg i unutrašnjeg, a naročito da je prvo izraženo drugim te unutrašnje prestaje da bude samo unutrašnje, onda se, s pravom, može zaključiti da je reč o umetničkoj izgradnji stvari s jedne strane i estetskom doživljaju s druge.

Broj se posebno ispoljava u sferi muzičko-numeričkog kosmosa te se otuda može govoriti o estetici muzike u kojoj se, opet, najizrazitije javlja harmonija broja kao sinteza ograničujućeg i ograničenog. Struktura broja zamenjuje bogove i demone apstraktno-opštim kategorijama. Time se utire put novom viđenju sveta i nastajanju estetske svesti koja će na kosmos gledati kao na simetrično uređen i postavljen u skladu sa određenim tonskim sferama, a sve stvari, pa i čovekova duša, poseduju harmoničnu strukturu. Valja se potsetiti Filolajevog određenja potpune harmonije (oktava 1:2) koja “obuhvaća kvartu (3:4) i kvintu (2:3). A kvinta je veća od kvarte za cijeli ton (8:9)”.<sup>31</sup> Ako se ovome doda brojčani odnos tonova (Hipaz), veza visine tona sa brzinom kretanja i količinom kolebanja (Arhit, koji se, uostalom najviše od svih pitagorejaca bavio muzikom: “Visoki zvukovi se gibaju brže, a duboki sporije”), onda se stiče jasnija predstava o estetici muzike pitagorejaca. Slično se može reći i za matematiku i matematičku proporciju tako da se s pravom može zaključiti da je muzičko-matematička harmonija temelj pitagorejske estetike koja se radikalno odvojila od antropomorfne mitologije.

Ovim se ne može zaključiti poglavlje o pitagorejskoj estetici jer su njene najvažnije ideje prisutne tokom čitave antike tako da se ni Platonovo ni Aristotelovo učenje ne može posmatrati nezavisno od pitagorejaca.

---

30 *Ibid.*, str. 110.

31 *Ibid.*, str. 359.

c) Neki istraživači antičke estetike, a među njima i Losjev, *epikurejsku estetiku* nazivaju *estetikom konačnih brojeva*. Da bi se osvetlila priroda ove estetike Losjev usmerava pažnju na Dionizov kult kojeg je najpotpunije istražio F. Zelinski. On je istakao tri glavna momenta tog kulta: 1. Melampova reforma, koja je ograničila Dionizijski orgiazam u vremenskom i prostornom smislu i uvela periodično praznovanje u čast Dioniza; 2. Orfejeva reforma kojom je Dionizam pretvoren u religijsko-filozofsko učenje u kojem se ističu dela: kosmogonijsko, etičko i eshatološko; 3. Pitagorina reforma, koja razvija učenje o duši na matematičko-filozofskoj osnovi.

Kao što je poznato, Dioniz simbolizuje aktivnu snagu prirode koja se ispoljava u čovekovo psihi kao stvaralačko svojstvo. Dionizov kult se ogleda u orgiazmu, zanosu i snažnom, gotovo bezumnom, oduševljenju. Žan-Pjer Vernan ga naziva bogom tragičke fikcije jer se kod starih Grka “veza između Dionisa i tragedije nametala kao očiglednost”. Ovo tim pre jer “Dionis ne otelovljuje vladanje sobom, umerenost, poznavanje sopstvenih granica, već traganje za božanskim ludilom, za ekstatičkim zanosom, nostalgiju za nekim potpunim drugde; ne stabilnost i red, već čari neke vrste magije, bekstvo ka nekom drukčijem obzoru; to je bog čiji nedostižni iako sasvim bliski lik odvlači svoje pristalice na puteve promene i otvara im pristup ka jednom religioznom iskustvu, skoro jedinstvenom u paganstvu, iskustvu radikalne promene vlastitog načina života”.<sup>32</sup> Dionizov kult oličava prirodu beskrajne moći, stvaralačko bogatstvo i snažan život koji se večno obnavlja. Kad se sve ovo ima u vidu onda se svaka konkretna pojava i svaki postojeći kvalitet, s obzirom na takav estetski odnos prema prirodi, potiskuju u drugi plan.

Kako ove suprotstavljenosti uskladiti, dovesti u harmoničan odnos, pitanje je koje su pitagorejci postavljali kada su se opredeljivali da broj označe kao formirano, materijalno organizovano telo i kao dušu koja je kod njih aktivni princip tela, i kao zadatost na kojoj se temelji duša i ideje ugrađene u nju. Delimično se to objašnjava poretkom u kosmosu, a delimično i odnosima u muzici, a donekle i u likovnim umetnostima. Već “harmonija sfera” ukazuje na pitagorejsko viđenje i objašnjenje kosmosa i poretka koji u njemu vlada.

Kad je reč o muzici pitagorejci su imali prema njoj dvojak odnos. S jedne strane držali su da se muzika zasniva na proporciji, a s druge da snažno utiče na dušu. Muzika je bila ekvivalent onoga što bi se moglo nazvati “tročlanim horejom” u kojem su zastupljeni i reč, i gest i muzika. Grci su u početku mislili da horej deluje na emocije onoga ko sam igra i peva kao što se to zbiva u

32 Žan-Pjer Vernan i Pjer Vidal-Nake, *Mit i tragedija u antičkoj Grčkoj, II*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1995, str. 22.

dionizijskom kultu. Pitagorejci su smatrali da muzika deluje podjednako i na gledaoca i na slušaoca, ne samo kroz pokret nego i gledanjem pokreta.

d) Traganje za novim idejama i pojmovima. Rana pitagorejska estetika svoj oslonac je našla u broju, harmoniji, proporciji, dok će kasnija tragati za novom pojmovnom strukturom. I postojeći pojmovi se obogaćuju novim sadržajima. Tako se, na primer, harmonija, kao centralni pojam pitagorejske estetike, ne oslanja samo na broj nego i na lepotu, dakle, na određena svojstva bića i stvari koja ih čine izuzetnim u prirodnom poretku. Postoji i harmonija svetla, duše i mnogih drugih svojstava bića i stvari.

Slično je i sa pojmom simetrija koji se kasnije obogaćuje i od malo korišćenog i nerazvijenog pojma kod ranijih pitagorejaca kasnije se učvršćuje, a u nekim umetnostima postaje dominantan, naročito u arhitekturi i slikarstvu.

Proporcija je sagledavana kao aritmetička, geometrijska i harmonijska; zatim, proporcija pet pravilnih geometrijskih tela; muzička proporcija tonova unutar oktave i proporcija osnovnih fizičkih elemenata. Proporcija je prevod grčke reči *ana logia* koja znači jednakost dva odnosa. Ovaj pojam će kasnije podrobnije razmatrati Platon, znatno više od Aristotela, o čemu će opširnije biti govora kad se budu analizirala estetička shvatanja ovih filozofa.

I za rane i za kasnije pitagorejce kao, uostalom, i za čitavu antičku estetiku, posebno je bila važna muzičko-akustička proporcija ili proporcija muzičkih predstava gde su simetrija i proporcija nužno zahtevale da se odredi sredina između dva tona koji čine oktavu. Pošlo se od onih suprotstavljenih elemenata koji su najočigledniji, od zemlje i vatre, od kojih je jedan nepokretan i težak, a drugi pokretljiv i lak. Iz odnosa zemlje i vatre izvedena je oktava.

Pitagorejsku estetiku muzike najpodrobnije je izložio Filolaj za čije je tekstove Platon dao mnogo novca kako bi ih dobio. Ideje sadržane u njegovom *Timaju* bitno se oslanjaju na Filolaja koji je polazio od antiteze konačnog i beskonačnog na čemu se zasniva i izvorno pitagorejsko učenje. Upravo se u muzici ove protivrečnosti prevazilaze. "Muzika je, po Filolaju, harmonijsko jedinstvo protivrečnosti sistema, dovođenje mnoštva u jedinstvo i slaganje raznovrsnog." S obzirom na to da se u muzici odvija proces opšteg objedinjavanja suprotnosti može se govoriti i o muzičko-numerološkom kosmosu. Da se zaključiti da je muzičko-matematička harmonija prvo i osnovno područje njihove estetike, s tim što oni estetiku nisu videli kao posebnu nauku.

Dovodeći u vezu harmoniju sa dušom pitagorejci su stvorili odgovarajući etos muzike koji je dugo činio suštnu vaspitne uloge muzike. Budući da zvuk nailazi na snažan prijem u duši, između njih dolazi do sazvučja, do harmonije. Pošto muzika snažno utiče na dušu ona bitno utiče i na čovekov karakter koji pod uticajem dobre muzike može biti dobar, a pod uticajem loše može biti loš. Duša se, dakle, mogla usmeravati, te otuda nije svejedno da li su u pitanju

dobra igra ili muzika ili loša. Vaspitna uloga muzike će u čitavoj antici biti stalno isticana, a kod Platona će zauzeti posebno mesto u njegovom filozofskom sistemu.

Koliku su važnost pitagorejci pridavali muzici vidi se po njihovom svestranom i temeljnom pristupu ovoj umetničkoj disciplini. Pošto su je sveli na harmoniju broja, zapravo, na sintezu beskonačnog i konačnog, oni su odatle izveli; "1. kosmos sa sferama simetrično raspoređenim i izgrađenim u određeni muzički numerički niz; 2. duše i sve stvari koje u sebi imanentno sadrže kvantitativno-harmonijsku strukturu. Pritom duše putem katarze postižu harmoničnu ravnotežu takođe i unutar samih sebe, putem uspokojenja i isceljenja čovekove psihe, a iz stvari se izvlače elementarne akustičke činjenice, takođe zasnovane na 'harmonijskom' pristupu: a) brojčani odnosi tonova (Hipas), b) povezanost visine tona s brzinom kretanja i količinom kolebanja, a takođe i teorija konsonantnosti i disonantnosti (Arhit), c) različiti pokušaji podele tonova (Arhit i Filolaj)."<sup>33</sup> Ovako razrađena estetika muzike utirala je put pitagorejskoj filozofiji u kojoj su duša, broj i kosmos (harmonijska sfera) zauzimali centralno mesto. Time je, dalje, utrven put katarzičkoj ulozi muzike, zapravo, njenoj psihološkoj moći.

Dionizijski, bahovski kult i mesto muzike, igre i govora u njemu, bio je snažno prisutan u svakodnevnom životu. Ali on je raspaljivao strasti, dovodio emocije do usijanja a individuu do zanosa koji ju je onespoblijavao za razumno delovanje. Zaveden na stranputicu tamnih sfera emocija čovek je morao biti vraćen u život kontrolisanih osećanja i ponašanja. To vraćanje nije smelo da bude naglo i represivno. Dioniz je simbol razuzdanosti i oslobođenja od svake sputanosti, simbol mahnite razularenosti mnogih želja. Trebalo je, dakle, smanjiti efekat takvog zahuktalog zanosa i stremljenja neobuzdanim željama; postavilo se pitanje granice, pa samim tim i ograničenja takvog delovanja. Valjalo je uhvatiti bika za rogove u njegovoj najžešćoj razjarenosti. Suptilna grčka ideologija posegnula je za muzikom. U mitologiji je već postojao model, takozvani orfički motiv. Zapravo se Orfeju pripisuje kolebanje između uzvišenog i izopačenog, između Apolona i Dioniza. Međutim, "Orfeju se može dogoditi da zloupotrebi liru i da je upotrebi sa ciljem da očara čudovišta i da pogladi izopačene nagone... U zgodi njegove ljubavi prema Euridici – koja se obično uzima kao sentimentalna i dirljiva povest – nalazi se simbolički izražena sva Dionizijska priroda Orfeja: rastrzanost željama svakako silnim ali ipak banalno protivrečnim".<sup>34</sup> Tradicija nam predstavlja Orfeja

33 A. Losev, *Istorijè èstetiki*, Višaè škola, Moskva, 1963. str. 272.

34 Pol Dil, *Simbolika u grčkoj mitologiji*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1991, str. 141.

kao čudesnog muzičara. Kad on peva i igra čitava priroda je raspevana i sva bića ga prate. I drveće i kamenje pokreću se da ga čuju.

Orfej je sav predan Dionizijskom kultu ali je svirao na Apolonovoj liri. Ta njegova ambivalentnost pogodovala je pitagorejcima koji su bili skloni da pomire suprotstavljene krajnosti, da dovedu do harmonije. Otuda njihovo insistiranje na orfičkim misterijama jer su polazili od stanovišta da muzika služi očišćenju od svih krivica zbog kojih je duša zatvorena u telo. Time ne bi došlo samo do etičke nego i do religijske katarze. Tu snagu očišćenja imala je samo muzika jer ona zvukom deluje na čulo sluha a preko njega i na dušu. Čulo vida već nema tu sposobnost. Muzika je za njih bila izuzetna umetnost božanskog porekla. Stajali su na stanovištu da je ritam ugrađen u prirodu te je i čoveku kao prirodnom biću svojstven. A ono što je duboko usađeno u čoveka jeste duša, te se ona prirodno ispoljava kroz muziku kao kroz svoj prirodni izraz. S pravom otuda zaključuje Losjev: "Muzička estetika pitagorejaca nastala je u neponovljivim socijalno-istorijskim okolnostima. Mitologija je prestala da bude nešto nepristupačno i neuporedivo čovekovoј ličnosti i zahvaljujući kultu Dioniz je počeo da otkriva svoje tajne. Samim tim se priprema nov, naturfilozofski pogled na svet. Umesto bogova i demona pojavljuju se apstraktno-predmetne kategorije od kojih struktura broja počinje da igra prvorazrednu ulogu. Pitagorejska estetika numeričkih struktura zato se tako uporno i održavala tokom čitave antike jer je ona bila forma ovladavanja prirodom i životom bez pomoći antropomorfne mitologije nego posredstvom misaonog sklopa, istina, još bliska samoj mitologiji."<sup>35</sup> Time pitagorejska estetika nije dovedena do kraja jer su za nju bitne još neke kategorije.

Ono što se još može reći o pitagorejskom shvatanju muzike svodi se na Plutarhov zaključak: "Kako su stari najviše vodili računa o moralnim vrlinama, to su kod stare muzike posebno poštovali uzvišenost i prirodnost. Priča se da su Argivci jednom uveli kaznu zbog stihije u muzici, a kažnjavali bi onoga muzičara koji bi se usudio upotrebljavati više od njihovih sedam žica i služiti se miksoliđijskim modusom. Plemeniti je Pitagora muziku cijenio po opažanju, jer je govorio da se njezina vrлина može uhvatiti samo duhom, te je stoga nije cijenio prema sluhu, nego prema zakonima harmonije, i potom smatrao dovoljnim da se muzikologija ograniči na analizu oktave."<sup>36</sup> Isticanjem harmonije kao osnovnog načela pitagorejske estetike ova kategorija uspostavlja vezu i čini kontinuitet sa ranijim i potonjim estetičkim učenjima.

e) Polikletov kanon. Za razumevanje pitagorejske estetike posebno značenje ima Poliklet. Za tu estetiku, a posebno za njen rani period, karakte-

35 A. Losev, *ibid.*, str. 272-273.

36 Plutarh, *O muzici*, Prosveta, Niš, Sfairios, Beograd, 1997, str. 144.

rističan je odnos prema umetničkom delu sagledavanom u vidu kosmosa sa svojom harmonijom sfera i sa analognim rasporedom fizičko-geometrijskih i muzičko-aritmetičkih elemenata. Kad je reč o konkretnom umetničkom delu ono je relativno retko tretirano u ranoj pitagorejskoj estetici. Jedan od filozofa koji o tome govori, a čije je delo *Kanon*, na sreću, delimično sačuvan, jeste Poliklet, poznati vajar iz V veka pre nove ere. Sačuvana je i njegova skulptura, takođe pod nazivom *Kanon* koja je dugo bila obrazac u onovremenoj skulpturi. Kako Plinije saopštava Poliklet je “izradio djelo koje umjetnici zovu *Kanon*, tražeći u njemu pravila umjetnosti kao u nekom zakonu, i on je bio jedini čovjek koji je, kako se smatra, načinivši umjetničko djelo načinio samu umjetnost”.<sup>37</sup> Poliklet je nastojao da objasni šta je lepota i otuda je posegao za ostvarenjem umetničkog dela koje je stvoreno u skladu sa postavljenim pravilima. A osnovno pravilo je simetrija delova celine, a naročito simetrija živog tela.

Krajnje je zanimljiva činjenica da su se istovremeno pojavili i teorijski tekst i umetničko delo u skladu sa načelima pitagorejske teorije broja, njegove strukture i njegove regulatorske prirode za nastanak svakog ostvarenja, a posebno umetničkog dela. Ono što se podrazumeva pod estetikom broja nije u suprotnosti sa umetničkim ostvarenjem.

Polazno stanovište za razumevanje Polikletove estetike možda se nalazi u tekstu Filona mehanika: “Mnogi, nakon što su sastavili sprave od dijelova jednake veličine i upotrijebili isti raspored i jednake drvene i željezne elemente ne mijenjajući ni samu težinu, postigli su sad dugi i precizni pogodak udarcima, sad kraće od rečenih; upitani zašto se to dogodilo, nisu znali reći uzroka. Stoga treba reći da je riječ rečena od kipara Polikleta prikladna za budućnost: rekao je naime da nastaje... Na isti se način i kod umjetnosti događa da se djela svršavaju kroz mnoge brojeve te oni koji učine malo odstupanje u pojedinostima na kraju kao zbroj dobiju veliku pogrešku. Uspjeh se ostvaruje kroz mnogo brojeva (vodeći računa) o malim pojedinostima.”<sup>38</sup> Dakle, Poliklet je, što se da zaključiti iz navedenog teksta, posebno insistirao na formi kao bitnoj za umetnost, da je ona suprotstavljena materiji, da ima tehnički, predmetni karakter, da je ona prefinjena i tanana, jer “umjetnici, naime, najprije stvaraju ne dajući konačne likove i oblike, a kasnije ih likovima raščlanjuju. Stoga je kipar Poliklet rekao da je najteži posao kad do nokta dođe glina”.<sup>39</sup> To izvođenje do kraja, do krajnjih mogućnosti materije, moguće je zahvaljujući suptilnosti forme. Ako bi se glina dalje tanjala došlo bi do međusobnog poništavanja forme i materije, a time i do kraja umetnosti,

37 Hermann Diels, *ibid.*, str. 341.

38 *Ibid.*, str. 343.

39 *Ibid.*, str. 342.



umetničkog dela kao njene konkretizacije, te bi i estetički uvid u sve to bio nemoguć.

Kad je reč o onom suštinskom u umetnosti važna je Galenova interpretacija Polikletovog razumevanja kategorije lepog: "Jasno je to pokazao (Hrizip) u govoru koji sam maloprije naveo i u kojemu kaže da se zdravlje tijela sastoji u simetriji među toplim i hladnim, suhim i vlažnim elementima, jer su to očito elementi tjelesa, dok se ljepota, kako on misli, sastoji ne u simetriji elemenata, nego u simetriji dijelova tijela, očito prsta prema prstu i svih prsti prema pesti u zapešću, pa njih prema podlaktici i podlaktice prema cijeloj ruci, i svih dijelova prema svim dijelovima, kako je napisano u Polikletovom *Kanonu*. Pošto nas je u onom spisu poučio o svim simetrijama tijela, Poliklet je djelom potvrdio riječ načinivši kip čovjeka po pravilima postavljenim u spisu i nazvavši i sam taj kip kao i spis *Kanon*. Uostalom, ljepota tijela sastoji se u simetriji dijelova tijela, po mišljenju svih liječnika i svih filozofa."<sup>40</sup> Svakako je reč o zanimljivim idejama kako onih koje se odnose na zdravlje organizma tako i onih koji se odnose na lepotu tela ne kao simetrije sastavnih elemenata nego njegovih delova. Kod Polikleta se lepota ne zasniva na čulnosti nego na određenoj formi te čulnosti koja se matematički promišlja.

Poliklet je simetriju razumeo kao određeni odnos delova što je podrazumavalo postojanje sredine, toposa na kojem se delovi simetrično podudaraju. Tako je simetrija čovekovog tela usmerena ka određenom centru što sve zajedno čini celinu. S tim u vezi kod Galena nalazimo: "To je metoda, ali ne može svaki čovjek naučiti smjesta raspoznavati u svakoj vrsti životinje i u svakoj stvari pravu sredinu, nego je potreban krajnji napor i dugo iskustvo i veliko poznavanje svih dijelova da bi se mogla iznalaziti sredina. Tako dakle i modelatori i crtači i kipari i uopće portretisti crtaju i oblikuju u svakoj vrsti ono što je najljepše, npr. najljepšeg čovjeka, ili konja, ili govedo, ili lava, jer u onoj vrsti gledaju pravu sredinu. I upravo se hvali Polikletov kip koji se naziva *Kanon* koji je dobio takvo ime po tome što ima točnu simetriju svih dijelova međusobno."<sup>41</sup> Za Polikleta je ovde živi organizam u kojem se sučeljavaju svi faktori simetrije, i delovi i sredina, centar. Simetrija se ovde ispoljavala na realnom objektu a ne na nekoj zamišljenoj apriornoj jedinici.

Plinije ukazuje na još jednu osobenost Polikletovog umetničkog postupka i njegovog pogleda na umetnost, na kvadratnost jer su njegova dela bila kvadratna. To je izrazito vidljivo i na njegovom *Kanonu* jer su pleća široka i čine četvrtinu ukupne visine. Pravougaono postavljeni mišići torza takođe daju kvadratni oblik čitavog tela.

---

40 *Ibid.* str. 342.

41 *Ibid.*, str. 341-342.

Razmatranje Polikletovih pogleda na umetnost je važno i stoga jer su sačuvana pouzdana svedočenja o njegovom delu kao i sama dela. Iako pitagorejac, Poliklet se ni kao stvaralac ni kao mislilac nije mogao u potpunosti pridržavati čisto aritmetičkih pravila i formula. Odnosi simetrije sigurno su bili vodeće načelo pa otuda i brojčani odnosi, ali to ne bi bilo dovoljno da se postigne autentično umetničko ostvarenje. Morao je biti aktiviran sistem novih ideja i stvaralačkih postupaka kako bi se dospelo do originalnog ostvarenja.

Broj je u antičkoj estetici imao dublji smisao od jednostavnog označavanja količine i veličine, te treba govoriti o ontologizaciji broja. Ta estetika je broj označavala kao nešto egzistencijalno, supstancijalno, pokretačkom snagom. To se ispoljilo i u samoj prirodi kanona koji je postao ideal u umetnosti čije se postojanje u prvom redu zasnivalo na numeričkim formama koje je prihvatila u realno-ontološkom smislu.

Za antiku je kanon najčešće bio obeležje svakog umetničkog dela. *Kanon* je u likovnim umetnostima bio isto što i *nómos* u muzici. Otuda je čitav dotadašnji razvoj umetnosti označavan kao kanonski i nekanonski i po tome su obeležavane etape u onovremenoj umetnosti.

Kanon je najranije ustanovljen u arhitekturi gde je dominirala proporcija kao obavezujuća i koja se izražavala brojem. Pomoću kanona postizalo se savršenstvo koje se ispoljavalo u utvrđenom odnosu. Slično je i u slikarstvu gde se savršenstvo ogledalo u odnosu glave i tela. Proporcije se nisu ogledale samo na opštem planu nego i u detaljima. Kanon je u prvom redu bio obavezan kod hramova, a posebno kod pozorišta. Kanon se zasnivao na preciznim matematičkim odnosima. Pomoću kanona u pozorištu je dobijana ne samo vizuelnost nego i akustika. Dobijao se ne samo snažan glas nego i željeni ton na bazi veoma tačnih proračuna. Čak i u izradi vaza primenjivan je odgovarajući kanon, a posebno "zlatni presek".

Grci su u odnosu na proporciju kao jedan od elemenata kanona, vodili računa o vizuelnom efektu. Kod njih je proporcija najčešće značila traganje za centrom, a on se, po Polikletovom uverenju, nalazio i čovekovom telu jer je ono tako srazmerno ustrojeno da pretpostavlja centar. Za razliku od Egipćana koji su proporciju utvrđivali bez obzira na vizuelne zahteve, Grci su ih uvažavali tako što su nastojali da savladaju vizuelnu deformaciju te su otuda slikanim ili vajanim figurama davali takve oblike koji nisu morali imati pravilnost ali su odgovarali vizuelnosti. Otuda Grci u određivanju proporcije nisu polazili od neke unapred određene jedinice merenja kako bi kasnije njenim umnožavanjem došli do određenog celog broja i dobili potrebne razmere pojedinih delova tela. Oni su, dakle, polazili od samih delova i njihove veličine ne vodeći računa o nekoj opštoj, unapred datoj meri koja bi služila kao simetrija. Poliklet je uzimao čoveka onakvog kakav on jeste i njegove se razmere nisu morale

svoditi na unapred utvrđene jedinice, što znači da se nisu morale svoditi na cele brojeve. Delovi kao takvi, po svojoj veličini različiti od jedinke do jedinke, dovođeni su u međusobni odnos i u odnos prema celini, te je jedinica uvek bila brojitelj a imenitelj je zavisio od stvarnih razmera određenog dela. Tako je odnos između određenih delova iskazivan još složenijim razlomcima pa i iracionalnim brojevima. Time se stiže do Polikletovog Dozitora gde proporcionalnost nije polazila od neke unapred date jedinice mere nego upravo nezavisno od svake apstraktne mere, a zavisno od jednog dela kakav on jeste prema drugom i njihovog odnosa prema čitavom telu. To je najviše dolazilo do izražaja u slikarstvu, a naročito u pozorišnom životu, jer je gledalac scenografiju gledao iz daljine tako da ona nije mogla biti kao i štafelajno slikarstvo. Otuda je to slikarstvo i nazivano scenografsko jer je uvažavalo zakone perspektive, za razliku od skiagrafskog koje je uvažavalo senku, dakle, postizalo iluziju pomoću boja koje su činile sklad samo ako su posmatrane iz daljine. Otuda i razlika ako se Fidijina *Atina* posmatra kad je visoko ili kad je nisko. Predstava Himere uključuje delove raznih bića i ima jedinstvenu strukturu proporcija, dok egipatska sfiga ima više tipova te strukture.

Može se, dakle, zaključiti da kanon ima tri osnovna oslonca: *opštefilozofski* jer je smatrano da postoje savršene proporcije koje utemeljuju svet kao celinu i koje imaju da posluže kao obrazac kod nastanka svake čovekove tvorevine. Kao takve, proporcije su obavezivale umetnost i nalazile su opštu primenu; *organski* jer su uzimana u obzir organska bića što je naročito bilo prisutno u likovnim umetnostima; zakoni *statike* naročito u arhitekturi jer je od visine i debljine stuba kao i od prirode upotrebljenog materijala zavisio njihov raspored.

#### 4. ODLIKE ELEJSKE ESTETIKE

O elejskog filozofiji i estetici i danas se vode sporovi jer se javljaju različita, pa i međusobno suprotstavljena shvatanja, jedni su držali da je elejska filozofija dualistička, drugi da je monistička, zasnovana na čulima. Dosta oskudni tekstovi Ksenofana, Parmenida, Zenona i Melisa nude dovoljno argumenata da se njihova filozofija sagleda kao odnos čulnog i umnog, dakle, u krajnjoj liniji kao nešto sintetičko.

a) Ksenofanov antropomorfizam. Začetnik elejske filozofije je Ksenofan, iako ima istraživača koji poriču njegov doprinos filozofiji smatrajući ga pesnikom i satiričarom. S tim u vezi valja imati u vidu da se antička filozofija ispoljava i u tekstovima književnog karaktera. To se odnosi i na filozofe pre i posle elejaca, zapravo Ksenofana. Ni svedočenje Diogena Laercanina da se "Ksenofan iz Kolofona prepirao s Homerom mrtvim",<sup>42</sup> nije dovoljan dokaz

42 *Ibid.*, str. 118.

da je on isključivo književnik, a ne filozof. U svojim parodijama on je dospao do kritike antropomorfizma čime je označen početak poricanja mitologije. O tome veoma slikovito govori jedna njegova rugalica:

“Nego, da volovi i konji i lavovi imaju ruke  
i da rukama svojim slikati mogu i djelati kao i ljudi,  
likove bogova na svoju bi slikali sliku,  
konji konjima slične, a volovi volu podobne,  
i tijelu bi davali oblik na svoju prispodobu.”<sup>43</sup>

Ovim je stvaralački postupak krajnje uprošćen, gotovo detronizovan, ali i dovoljno snažan da se odupre svakoj mitologiji i mistifikaciji.

Možda je demitologizacija još izraženija u sledećim stihovima:

“Etiopljani kažu da su bogovi tuponosni i crni,  
a Tračani da su očiju plavih i crvene kose.”

Prema Hipolitovom kazivanju Ksenofan je “prvi potvrdio potpunu nemogućnost poznavanja stvari... Kaže da ništa ne nastaje ni nestaje niti se kreće i Jedno da je Sve i da je izvan promjena. Potom kaže da je bog vječan i jedan i jednak u svakom svom dijelu i ograničen i ima oblik kugle i ima osjetila u svakom svom dijelu. Da se Sunce svakog dana rađa od skupljanja malih varnica vatre, da je Zemlja beskrajna i da je svu ne ometaju ni zrak ni nebo. I da su beskrajna sunca i mjeseci i da sve stvari nastaju iz zemlje. Kaže da je more slano zbog mnogih smjesa koje se u njega slijevaju”.<sup>44</sup> Ksenofan se uzdigao do visokog stepena apstrakcije i da je materiju mislio kao jedino biće. Za njega je sve i organizirano i bezgranično; sve je jedno i mnoštvo, telesno i bestelesno. Sve je saznanje, osećaj, mišljenje i sve se završava u materijalnom. Bogovi u odnosu na ljude nisu bili štedri:

“Sve tajne bogovi nisu od iskona ljudima dali  
nego su sami ljudi s vremenom tražeći otkrivali boljitak.”<sup>45</sup>

Dakle, sve je u čoveku koji treba da ispolji svoju stvaralačku energiju i da se tako uspešno ponese sa prirodom. Ovde Ksenofan nije samo uzdrmao apsolutnu vrednost religije nego je izrazio i stanovište o relativnosti umetnosti što će kasnije kod sofista biti naročito potencirano.

Svoju naturfilozofiju Ksenofan kondenzuje u stihovima:

“Što se rađa i raste sve je zemlja i voda.”

Ili:

“Iz zemlje i vode rođeni svi smo.”

43 *Ibid.*, str. 133.

44 *Ibid.*, str. 125.

45 *Ibid.*, str. 133.

b) Produbljivanje mističke filozofije. Diogen veli za Parmenida da je slušao Ksenofana ali da nije sve od njega preuzeo. “Prvi je on dokazivao da je zemlja kuglolika i da leži u sredini. Da postoje dva elementa, vatra i zemlja – jedna ima funkciju stvaraoca a druga materije. I da je nastanak ljudi pokrenulo najprije sunce: iznad sunca je toplina i hladnoća, od čega se sve sastoji. I da su duša i um isto, kako to spominje Teofrast u *Fizici*... Rekao je da je razum kriterij, a da osjetila nisu egzaktna.”<sup>46</sup> Dakle, osećanja su lažna, a samo biće je nepokretno, beskonačno i nekvalitetno. Biće ili bivstvo se jedino može spoznati razumom:

“... jer isto je misliti (kao) i biti.”<sup>47</sup>

Za bivstvo se može reći da je nepostalo jer se ne zna za njegov početak; da je neprolazno jer niti je bilo niti će biti nego je isključivo sada; ono je jedno i sebi jednako; ono je jedinstveno; ono je celovito i čini krajnju granicu; uporedivo je s loptom i ima granice; bivstvo je zamislivo.

Ono što karakteriše Parmenidovu filozofiju, a što je sa estetičkog stanovišta bitno i probitačno jeste svest privida koju on izjednačuje sa stvaranjem sveta. Za njega je stvaranje rađanje novog iz jednoga koje je za Ksenofana bilo nedeljivo. Dok su za Ksenofana voda i zemlja osnovni elementi počela za Parmenida su to svetlost i tama koji dele vatru i noć bez svetlosti. Svetlost je blaga i laka, a tama je gusta i teška. U pitanju je pre svega imenovanje. “Nastanak sveta i nastanak prividnog mišljenja (doxa) jedno je isto. Poreklo bivstva leži u rascepu Jednoga, a ovaj je povezan s davanjem imena.” Zapravo, u tom imenovanju leži stvaralački princip; to je čovekov doprinos poretku stvari u vidljivom i nevidljivom svetlu i u tami. Imenovanje je, opet, složen proces u kojem naročitu ulogu igraju znaci (semata), čime se njegov estetički pogled širi ka semiološkoj sferi. S tim u vezi Parmenid ističe:

“... Jedino opis preostaje puta  
prema kom (biće) postoji. Na njemu vrlo su mnogi  
znaci da je nenastalo i neuništivo biće,  
jer je cjelovito (ono), nepomično, bez završetka.”<sup>48</sup>

U tim znacima su sadržane i ideja i bivstvo. Međutim, “tim ’znacima’, napominje Jaspers, Parmenid ne prelazi put do znakovnog jezika, kao što to kasnije čine matematika i logistika, nego do idejnog šifrovanog jezika, svojstvenog metafizičkoj spekulaciji. Najpraznija ideja znači ono najčudovišnije. Ali kao prazna ideja, koju razum lako i brzo zamišlja, ona ne znači više ništa.

46 *Ibid.*, str. 193.

47 *Ibid.*, str. 208.

48 *Ibid.*, str. 211.

Njeno značenje dolazi do izražaja u logičkoj prinudi mišljenja sematâ, ukoliko se s njim zajedno izvodi vizija bivstva i spoznaje spokoj u bivstvu. Pored prinude protivrečnosti i identiteta, semata su slike ideje lišene sagledavanja”.<sup>49</sup> Vrhunac identiteta je u izjednačavanju mišljenja i ono o čemu se misli. Tako nastaje celovito, nedeljivo biće. A svemu ovome prethodi imenovanje:

“...Sve što su ljudi  
nazvali, s vjerom da istinu vide, tek pusto je ime:  
nastanak (kao) i propast, nebitak (kao) i bitak,  
promjena mjesta (kao) i mijena blistavih boja.”<sup>50</sup>

Ovim je proces označavanja dostigao svoj najviši stepen koji se završava imenovanjem, davanjem imena. U odnosu na to Parmenid je obazriv, na šta Jaspers skreće pažnju: “Sve je to puko ime, koje su smrtnici utvrdili svojim jezikom, ubeđeni da je to istina, kao postajanje i nestajanje, bivstvo i ne-bivstvo, menjanje mesta i smena jarkih boja i sve drugo.”<sup>51</sup> U igri ovih protivrečnosti nastaje privid ne kao iluzija jednoga mišljenja nego kao dubinsko promišljanje bića. Privid je s onu stranu bića i on ga podržava, predstavlja njegovu drugu, reklo bi se metafizičku stranu.

Za razumevanje Parmenidove estetike bitno je njegovo shvatanje procesa stvaranja i nežive i žive prirode. U tome je došla do izražaja kako njegova naturfilozofija tako i njegova filozofija egzistencije. One su se na jednoj etapi sučelile, a između njih je stala posebna božanska sila – Afrodita:

“(Prsteni) uži nemiješane puni su vatre,  
slijedeći (puni su) noći, gdje dio plamena struji;  
u sredini je boginja koja upravlja svima.  
Potpuno, naime, rađanjem mrskim i parenjem vlada,  
šalje na parenje mužjaku ženku, i suprotno opet,  
mužjaka ženki.”<sup>52</sup>

Ovde je na poseban način izražena Parmenidova naturfilozofija sa naglaskom na kosmičku pa čak i običnu, svakodnevnu seksualnost. U centar vasiona on stavlja boginju koja svima upravlja te je otuda ona zapravo ono biće ispoljeno kao stvaralački uzrok, jer ona vlada “rađanjem mrskim i parenjem”. Valja imati na umu da stvaralački uzrok nije samo telo nego i bestelesno biće.

Parmenid je otkrivao temeljne suprotnosti koje vladaju svemirom. Ali to otkrivanje se ne postiže kontemplacijom, umom, nego čulnim postupkom,

49 Karl Jaspers, *ibid.*, str. 29.

50 Hermann Diels, *ibid.*, str. 212.

51 Karl Jaspers, *ibid.*, str. 31.

52 Hermann Diels, *ibid.*, str. 214.

putovanjem kao svojevrsnim stvaralaštvom. Ono nije obično, puko savladavanje razdaljine da bi se dospelo do postavljenog cilja, nego smeli izazov, duboka želja da se iz sveta tame pređe u prostore svetla. U tom putovanju se stiču dragocena iskustva, bogate svest i emocije. Opet se između tih suprotstavljenosti nalazi boginja kao rađajuće, stvaralačko načelo. Ponesen beskrajnom žudnjom on dospeva do dveri koje vode na putene Noći i Dana koji simbolizuju rušilačko i stvaralačko načelo. Boginja koja ga je blagonaklono primila upozorava da ga putem kojim ide nije nadahnula sudbina,

“nego pravda i pravednost. Potrebno sve je da spoznaš –  
lijepo zaokružene Istine sigurno srce,  
a i dokâzâ istine lišena smrtnikâ mnijenja.  
Ipak, naučit ćeš i to kako je mišljenje takva  
nužno ispitati brižljivo posve kroz sve u svemu”.<sup>53</sup>

Ovde istina nije istina samog bića, istina filozofije u kojoj i ona sama nestaje nego istina do koje se dolazi mišljenjem kao istraživačkim postupkom kroz sve u svemu. S tim u vezi Jaspers ističe: “Ako nešto mislimo, moramo misliti jedno i drugo, o razlici i o odnosu. Ovo mišljenje je za Parmenida poreklo privida kao rezultat razdvajanja i davanja imena. A ono što se zamišlja kao istina, mora se bez razdvajanja zamišljati kao jedno, ali se, zato što je zamišljeno, odmah u razdvajanjima zamišlja: Parmenid zamišlja bivstvo koje stoji nasuprot Ničemu. A Ništa je nezamislivo i, zato što je varljivo, ne treba ga zamišljat.”<sup>54</sup> To je, dakle, svojevrsna igra, Jaspers bi to nazvao intelektualnom igrarijom, u kojoj nastaje estetska slika bivstva i sveta u misaonim figurama što se razlikuje od logike, dakle, formalnog mišljenja i metafizičke spekulacije.

S obzirom na karakter ovih istraživanja, kao cilj se postavlja saznanje estetskog svojstva bivstva, a po strani ostaje sva dubina, gotovo bezdan njegovog razmišljanja o istini koju stalno treba otkrivati. Ako je na ovim prostorima i umetnost kao činjenica sveta i bivstva onda taj prostor valja temeljno istražiti.

c) Zenonovo apsolutno Jedino. Zenon je bio Parmenidov učenik i ljubavnik. Svojim učenjem znatno je unapredio elejsku filozofsku školu. Razvijao je učenje o jednom poričući svako mnoštvo stvari i njihovo kretanje jer to pripada sferi čulnosti.

Najviše svedočenja o Zenonu nalazimo kod Platona i Aristotela. Platon manje, a Aristotel više zalaze u samu suštinu Zenonovog dela stavljajući naglasak na sličnost njegovog i Parmenidovog učenja, a posebno o Jednome. Aristotel je još tvrdio da je Zenon stvorio dijalektiku a Empedokle retoriku.

53 *Ibid.*, str. 207.

54 Karl Jaspers, *ibid.*, str. 34.

Očigledno je izgubio iz vida da je on samo nastavljač Parmenidovog učenja o dijalektici. Međutim, Aristotel s pravom insistira na Zenonovoj dijalektici, jer se on dosta bavio protivrečnostima u domenu pojavnih oblika mnoštva ukazujući na beskrajno male stvari jer se mogu deliti u beskonačnosti, i na beskraj velike, jer nema kraja pojavljivanju novih delova.

On je tvrdio da ne postoji kretanje i to dokazivao čuvenom aporijom o Ahilu i kornjači i o bačenoj streli. S tim u vezi je i čuvena Zenonova dihotomija o podeli na dva dela, zatim jedne polovine na četvrtinu, ove, opet, na osminu i tako u beskraj što znači da kretanje i ne postoji jer treba preći beskonačan broj delova, a to bi zahtevalo beskonačno vremena te tako kretanje ne bi moglo ni početi.

Za Zenona biće je ono što je jedno i jedinstveno gde nema uvećavanja dodavanjem i smanjenja oduzimanjem. Dakle, biće je Jedno. Time se on ne razlikuje od svog učitelja Parmenida.

d) O elejcima se očigledno može govoriti kao o posebnoj estetičkoj školi na šta nas upućuje i prethodna analiza. Elejci polaze od bića kao nečeg jedinstvenog, kao Jednoga. Za njih nije samo biće jedino nego i stvari. S tim u vezi jedinstveni su i mišljenje i osećanje. To jedinstvo se ostvaruje u različitim medijima. Za Ksenofana jedino se ogleda u bogu. Dok je za Parmenida bog nepokretan, konačan, i u obliku zemaljske kugle. Tako sjedinjeni, mišljenje i osećanje imaju u vidu estetsku percepciju realnog sveta i umetničku konstrukciju samog bića.

Pod estetskim elejci podrazumevaju ono što se oseća čulima i to vidljivo, kao odražavanje neke ideje, neki unutarnji smisao koji su iz estetičke perspektive dati osećajno tako da čulom vida možemo u predmetu sagledati unutarnji život. Tako se, na primer, kod Parmenida estetska percepcija odnosi na čitavi kosmos zahvaćen i vođen ljubavlju. Svaki predmet i svako biće nastaju pod dejstvom sveobuhvatne kosmičke sile koja se ispoljava u ljubavi koja u simboličkom obliku dolazi do izražaja u svakom od tih predmeta i bića. Elejci stalno preispituju unutarnji život prirode kao i sve ono što se dešava na njenoj površini; njih zanima odnos spoljašnjeg i unutrašnjeg u jednoj pojavi ili slici i prožimanje subjekta i objekta u određenoj materijalnosti. Tako su oni otkrili ono što čini suštinu umetnosti i estetičke zakonitosti koje vladaju umetnošću.

Nisu ni svi elejci u podjednakoj meri pristupali fenomenu estetskog. Zenon je više bio okrenut izgradnji dijalektike, dok su Ksenofan i Parmenid otkrivali svet estetskog do kojeg se dospeva pomoću osećanja. Kako nas opširno obaveštava Aristotel Ksenofan govori o biću koje obuhvata ceo kosmos, koje je nedeljivo, zapravo, jednako u svim svojim delovima. U ovoj tački se koncentrišu njegovi naponi da dokuči smisao bića i nebića i njihov dinamičan odnos i



prefinjenu dijalektiku koja je pouzdan ključ za razumevanje i njegove estetike. U Parmenidovoj simbolici, vidljivoj u njegovom putovanju kroz svemir do boginje pravde, ogledaju se njegovi čulni osećaji i racionalno sagledavanje sveta čime je otvoren put i za njegovo sagledavanje umetnosti.

Ono gde je najjasnije artikulisan estetski stav elejaca jeste njihov odnos prema lepom. Tako nas Ksenofan podseća da je naš odnos prema lepom relativan jer se sve začinje i traje u samom čoveku u kojem se formira i stav prema bogovima. Čovek gleda božanstvo iz sebe samog i u tome i jeste njegova stvaralačka moć. Jedino je iz tog položaja moguća kritika i prevazilaženje mitologizma i antropomorfizma.

## 5. IGRA SUPROTNOSTI. EMPEDOKLOVA BORBA LJUBAVI I MR@NJE

Empedokle je već počeo da spušta bogove na zemlju tako što ih je imenovao materijalnim elementima: “Zeusom naime naziva ognjenu vatru i eter, Herom životvornom zrak, zemlju Aidonejem, a Netisom i zemaljskim vrelom sjeme i vodu.”<sup>55</sup> Elementi niti nastaju niti nestaju, nego se sjedinjuju te tako nastaju složenije stvari:

“... Od svega što smrtno postoji  
nit’ se što rađa a niti se u pogubnoj svršava smrti,  
već se to samo miješa i smiješano rastavlja opet.  
Jedino to se kod ljudi označava riječju rođenje.”<sup>56</sup>

Iako je koristio pojam rođenja Empedokle je u odnosu na njega dosta suzdržan. Jer rođenje je nastajanje nečega čega ranije nije bilo, a njemu se čini da sve nastaje spajanjem već poznatih elemenata. O tome rečito govore stihovi:

“Neuki! Ne mare za to da misli budu im duboke  
misleć da postajat može čeg nije ranije bilo  
ili pak umrijeti nešto il’ do kraja propadat posve.”<sup>57</sup>

Dakle, nema nastajanja ni iz čega, niti propadanja u ništa. Nastajanje je, prema tome, spajanje, a time upravlja Ljubav. Dok Mržnja razdvaja. Kod Simplijusa ima upozorenje da razlike ismeđu Ljubavi i Mržnje nastaju iz njih samih. Međutim, njihov međusobni odnos sačinjava sklad i harmonija. U tome je i izvor stvaralaštva. To je, istovremeno, i suština njegovih estetičkih pogleda, što je deciderano izložio sledećim stihovima:

<sup>55</sup> Hermann Diels, *ibid.*, str. 260.

<sup>56</sup> *Ibid.*, str. 284.

<sup>57</sup> *Ibid.*, str. 285.

“Zavjetne dare dok slikar u više oslikava boja  
 – čovjek koga vještina u poslu baš stručnjakom čini –  
 pošto on dakle rukom mnogobrojne iscjetke uzme  
 skladno ih posve izmiješav, u omjeri većem il’ manjem,  
 time izvlači slike što na sve ličiti mogu  
 i izgrađuje stabla, muškarce ili pak žene,  
 divlju zvjerad i ptice te ribe što voda ih hrani,  
 bogove dugo što žive i što ih obasipaju čašću.”<sup>58</sup>

U pitanju je, dakle, dublje sagledavanje umetničkog postupka i razumevanje same prirode umetnosti. Reč je o “zavjetnim danima”, o onome što je alfa i omega same umetnosti, bez čega je ona nezamisliva. Dalji postupak cilja na ono čulno, sadržano u ruci kojom “mnogobrojne izcjetke uzme”. Dakle, umetnik ne uzima celinu pojave i predmeta, nego iscetke koji mogu biti raznovrsni, pa se može ići i do arhetipa.

Ovde je prilika da se postavi pitanje da li Empedokle više uvažava razum od čulnog osećaja? Na ovo pitanje nije jednostavno odgovoriti jer je kod njega gotovo u podjednako meri zastupljeno i jedno i drugo. On, doduše, na jednom mestu kaže da se u osnovi razuma nalazi božansko, a delimično i ljudsko. Ali ne propušta da se požali na efemernost i ništavnost čovekočulne osetljivosti koju nužno mora pratiti razum, pa čak njom vladati. Svestan snage čulnosti on zazire od nje i moli se da mu čula ne nadvladaju razum. Našavši se između dveju suprotnosti, one koja spaja (ljubav) i one koja rastavlja, razdvaja (Mržnja), Empedokle se ne koleba i um usmerava ka Ljubavi, a čula ka Mržnji: “Nju ti promatraj umom, a s divljenjem ne stoj u oku!” Time je on nagovestio i svoj odnos prema Harmoniji i Prijateljstvu bitnim za njegove estetičke poglede. Um je nadmoćan u odnosu na čula jer se nalazi u svakoj stvari.

Svoja estetička uverenja on temelji na svojim filozofskim gledištima. Empedokle svet vidi kao celinu koju čine četiri elementa: vatra, vazduh, voda i zemlja i dve sile – Ljubav i Mržnja. Ti elementi niti nastaju niti nestaju nego se samo na različite načine sjedinjavaju usled čega nastaju stvari. Iz ovog se može zaključiti da osnovu Empedoklevog učenja čini Heraklitovska predstava o svetu s tim što Empedokle precizno ističe određene etape Ljubavi i Mržnje u svakom kosmičkom razdoblju. S tim što i kod njega kao i kod Heraklita ima dosta nejasnih predstava i protivrečnih pogleda. Ti elementi su nepromenljivi i nepretvorivi u druge elemente. Njih, kao što je rečeno, sjedinjuje Ljubav, ali ne menja njihovu prirodu. Isto tako ih razdvaja Mržnja ne menjajući ih. Postoje razdoblja kad su elementi sjedinjeni i to je razdoblje Ljubavi, kao što

<sup>58</sup> *Ibid.*, str. 288-289.

postoje razdoblja kada svaki elemenat postoji sam za sebe i to je razdoblje Mržnje.

Komentarišući ovaj odnos Hipolit ističe: “Pogubna Mržnja je tvorac i učitelj rođenja svega što je nastalo, a Ljubav je to isto za izlaz iz svijeta onoga što je nastalo, i za promjenu i povratak u jedno (sc. kozmos); o njima Empedokle govori da su to dvije besmrtni i nerođene stvari i da uopće nisu imale početaka svog postojanja.”<sup>59</sup> Empedokle je to izrekao na sledeći način:

“Dvostruki mi nauk: čas jedno iz mnoštva u bitak naraste,  
čas se to jedno...”<sup>60</sup>

Kao i Ljubav i Mržnja je sveopšta i sveobuhvatna. I jedna i druga naizmenično vladaju:

“To je vidljivo dobro u gomili udova ljudskih.  
Svojom snagom...”<sup>61</sup>

Empedokle je na ovako izgrađen filozofski sistem postavio i svoju estetsku misao koja je po svim svojim osobenostima predsokratovska.

U svoj estetički sistem Empedokle uključuje *harmoniju* koja svoje uporište ima u skladnom, prefinjeno dijalektičkom odnosu Ljubavi i Mržnje. Otuda kod njega harmonija nije brojčana ni supstancijalna. Ona svoje izvorište ima u erotici u kojoj i započinje život; ali i u kosmološkom shvatanju života. To je sasvim vidljivo u prethodno navedenim Empedoklovim stihovima. Ideja harmonije još je izrazitija u stihovima koji govore o odnosima između elemenata:

“Sunčevi udovi brzi razaznati tu se ne dadu,  
a pogotovu more il’ zemlje rutava snaga.  
Tako počiva stalno u Harmonije skrovištu čvrstom  
Stairosi okrugla lika veselec se kružnoj samoći.”<sup>62</sup>

Taj odnos između elemenata se usklađuje na najfiniji način čineći organsko jedinstvo, što znači da on harmoniju tela shvata organski, što i njegovoj estetici daje poseban smisao.

Plutarh na jednom mestu komentariše Empedokleve stihove u kojima on govori o stanju posle rođenja “kad svakog od nas dočekuju i njime upravljaju dvije sudbine i po dva zla demona, tako da je svake od tih naše rođenje primilo pomiješano sjemenje patnje, i zbog toga ima mnogo raznovrsnosti, pa onaj koji je pametan, priželjkuje dakako ono što je bolje, ali očekuje i što je protivno tome te se služi jednim i drugim izbjegavajući pritom neumjerenost”. Među-

59 *Ibid.*, str. 285.

60 *Ibid.*, str. 286.

61 *Ibid.*, str. 287.

62 *Ibid.*, str. 290.

tim, za nas je osim tog dvojstva, osim te pomešanosti i umerenosti, polaznih tačaka estetike, važnije ono što se neposredno odnosi na samu estetiku:

“Bjehu ti božica Zemlja i Sunce što vidi daleko.  
Tu su i krvava Borba, Harmonija ozbiljna lica,  
Zatim Ljepota, Ružnoća, Brzina i Sporost jošte,  
Istina ljupka s njima, Neizvjesnost očiju crnih.”<sup>63</sup>

Ovde se posebno ističe *lepota*, ali u okruženju boginje Zemlje i sunca, harmonije, ružnoće, brzine, sporosti, istine, neizvesnosti ili, možda bolje, ne-shvatljivosti. Lepoti je kod Empedokla podređena ukupna stihija što je veoma plastično izrečeno u već navođenim stihovima u kojima govori o zavetnim darovima slikara, a iz kojih se da jasno sagledati veza elemenata s lepotom što ukazuje na estetičku ulogu tih elemenata.

Za sagledavanje sveta, a posebno umetnosti, bitnu ulogu igra *percepcija*. Ona je raznovrsna: vizuelna, akustička, putem dodira, ukusa. U savremenoj estetici percepcija zauzima važno mesto što Empedoklove uvide u ovu problematiku čini još aktuelnijim.

Iz Teofrastovih komentara vidimo da Empedokle, zajedno s Parmenidom i Platonom, percepciju dovodi u vezu sa sličnošću, dok Anaksagora i Heraklit s oprečnošću. “Empedokle o svim percepcijama govori na isti način i tvrdi da se percipira na temelju prilagođavanja porama svake; osjetilo ne može pro-suđivati svojstvo drugog osjetila zato što su pore nekih od njih slučajno nekako odveć široke, a nekih odveć uske za percepciju, tako da jedne prolaze bez dodira a druge naprosto ne mogu ući.” Za oko Empedokle tvrdi da je njegov unutrašnji deo vatra, a spoljašnji voda, zemlja i vazduh. “Pore vatre i vode leže naizmjenice, posredstvom onih od vatre percipirano bijelo, a posredstvom onih od vode crno: svako se naime od toga dvoga prilagođava svakoj od tih dviju. Boje se prenose u oko posredstvom tog istjecanja.”<sup>64</sup>

Teofrast o slušnoj percepciji govori da ona “nastaje djelovanjem zvukova iznutra: kad se naime zrak pokrene glasom, odjekuje unutra (u uhu). Uho je naime, tako reći, zvono koje podjednako (?) odjekuje i naziva ga mesnata grana”.<sup>65</sup> Slično govori i Platon: “Empedokle kaže da slušanje nastaje od udara zraka u opnu koja je pričvršćena iznutra u uhu i da se njiše i da je udarana poput zvona.”<sup>66</sup> Slično je i sa ostalim čulima i percepcijom koja se ostvaruje pomoću njih: čulom ukusa, mirisa, dodira.

63 *Ibid.*, str. 314.

64 *Ibid.*, str. 274.

65 *Ibid.*, str. 275.

66 *Ibid.*, str. 281.

Može se zaključiti da je percepcija složen proces i nastaje usled prilagođavanja ostalim stvarima. “Ako se slično ne bi prilagođavalo, nego samo doticalo, ukomgod pogledu ne bi bilo razumno da nastaje percepcija: on (Empedokle) u stvari dopušta spoznaju na temelju toga dvoga, sličnosti i dodira, i zbog toga je rekao *slaže se*. Stoga, ako bi se manje dodirnilo s većim, nastala bi percepcija. Uopće, po njemu, ne treba se obazirati na slično, nego je dovoljan samo sklad. Zbog toga eto tvrdi da nema uzajamne percepcije, jer su pore neskladne; je li pak iztjecanje slično ili različno, ipak nije izrijeckom definisano. Zato ili percepcija ne nastaje djelovanjem sličnosti ili ne ovisi o nekom neskladu s obzirom na to što ga ne razabiru, pa je potrebno da sve percepcije i sve što se može percipirati ima istu prirodu.”<sup>67</sup>

Ovom Empedoklovom stavu mnogi su zamerali. Zamerke su se najviše odnosile na proces isticanja kao fiziološke osnove percepcije. Međutim, iz današnje perspektive, imajući u vidu svu manjkavost njegovog objašnjenja, učenje o percepciji je podsticajno za modernu estetiku.

Estetički subjekt je za Empedokla složena kategorija i sačinjava je koliko divljenje toliko i mudrost:

“Nju ti posmatraj umom, a s divljenjem ne stoj u oku!”

Dakle, um i saznanje su čulno određeni što i samom pojmu uma daje posebno obeležje, znatno različito od onog uobičajenog u srednjevekovnoj i kasnijoj evropskoj filozofiji, naročito filozofiji i estetici racionalizma. Da bi izrazio ovu subjektivnost Empedokle je stvorio poseban simbolički jezik koji, doduše, nije dosledno primenjivao jer je nailazio na neprihvatanje i protivljenje pošto nije bio razumljiv drugima. Otuda i on sam odstupa od tog načina govora:

“Kad na videlo dana počela smiješana dođu  
ili u vidu ljudskih il’ divljih il’ zvijeri il’ biljki  
ili pak ptica, tad to nazivaju rođenjem;  
a kad se odvoje ona to kobnim udesom zovu.  
Nisu to izrazi pravi – iz navike i sam to kažem.”<sup>68</sup>

Na to upozorava i Plutarh imajući u vidu pojam rođenja: “Toliko bi daleko (Empedokle) od toga da bi uklanjao postojeće i protivio se pojavama tako da iz uobičajene upotrebe nije izbacio ni taj termin (sc. rođenje) nego ga samo uklonio toliko koliko dovodi u zabludu koja sprečava procenjivanje činjenica, te je iznova u tim imenicama uobičajeno značenje.”<sup>69</sup> To odstupanje, svo-

67 *Ibid.*, str. 276.

68 *Ibid.*, str. 284.

69 *Ibid.*

jevrnsno “popuštanje” u odnosu na upotrebu simboličkog izraza govori o prilagodljivosti Empedoklovog uma u odnosu na realnost i uobičajene zahteve onovremenog filozofskog i estetskog mišljenja.

Empedoklova subjektivnost kreće se u okvirima mitskog mišljenja i mitske čulnosti. U to je uklopljen i njegov estetski subjekt. On se podjednako oslanja i na svest i na čula, dva bitna činioca njegovog misaonog i estetičkog sistema.

Koloristika igra kod Empedokla važnu ulogu. U prethodnim napomenama skrenuta je pažnja na belu i crnu boju dovodeći plave, svetle oči u vezu sa vatrom, a crne sa vodom. Crna boja je u vezi sa dubinom, a svetla sa površinom:

“Na dnu se rijeke crna od sjene nalazi boja,  
a u raskloj pilji to isto se videti može.”<sup>70</sup>

Empedokle je boju vezivao za predmete. On nije govorio o boji uopšte, a još manje o boji kao estetičkoj kategoriji. Međutim, onoliko koliki su domašaji naturfilozofije u ovom domenu, toliki su i estetički domašaji jer se vidi kao određena odlika stvari, ali posebna odlika koja se i na poseban način ispoljava – putem ispoljavanja. I mnoge savremene teorije u svojim tumačenjima o bojama polaze od svojstva same materije i načina na koji ona analizira svetlost, dakle, isijava.

Teško se može govoriti o Empedoklovoj estetici jer je teško govoriti i o antičkoj ili srednjevekovnoj estetici, naročito ne u savremenom značenju estetike. Ali, kategorije lepog i harmonije – o kojima govori Empedokle – svakako su temeljne kategorije i potonje estetike. Uvođenjem Ljubavi i Mržnje i njihovo dovođenje u vezu sa lepim, pri čemu Ljubav objedinjuje lepo a Mržnja ga razgrađuje i ruši, povećava se broj za estetiku relevantnih kategorija.

---

70 *Ibid.*, str. 305.

## LITERATURA

- Aristotel, *Metafizika*, Kultura, Beograd, 1971.  
 Diels, Hermann, *Predsokratovci*, Naprijed, Zagreb, 1983.  
 Dil, Pol, *Simbolika u grčkoj mitologiji*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1991.  
 Jaspers, Karl, *Anaximander, Heraklit, Parmenid, Plotin, Anselmo, Laoce, Nagarduna*, Vuk Karadžić, Beograd, 1998.  
 Koplston, Frederik, *Istorija filozofije, Grčka i Rim*, BIGZ, Beograd, 1998.  
 Losev, A., *Istorijè èstetiki*, Višaè škola, Moskva, 1963.  
 Plutarh, *O muzici*, Prosveta, Niš, 1977.  
 Vernan, Žan-Pjer i Vidal-Nake, Pjer, *Mit i tragedija u antičkoj Grčkoj, II*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1995.

*Radoslav Đokić*

## PRE-SOCRATIC AESTHETICS

## Summary

The aesthetic views of the pre-Socratic philosophers have been insufficiently explored. One reason may be the fact that their statements concerning aesthetics are not explicit enough. The research carried out thus far has mainly dealt with the small number of such statements. Only a few studies have undertaken deeper explorations of their philosophical views and uncovered numerous ideas which, one way or another, constitute an aesthetics. In line with the latter, the author of this text has set out to explore the aesthetics of the following pre-Socratic philosophers: Pherekydes the interpreter of Homer; Thales, who sought the fundamental substance from which all things proceed and found it in water; Anaximander, who looked for the apeiron, the Infinite, non-limited being as the first element of things; Anaximenes the Ionian, who did not follow Anaximander's teachings even though he was his pupil but found more affinities with Thales; Heraclitus, who emphasized logos, language, the Word, as the medium of human creativity; Pythagoras, who was a powerful reformer and who, like the rest of the Pythagoreans, considered numbers to be the primary elements of the whole of nature; Philolaus, Xenophanes, Parmenides, Zeno, Empedocles.

The study of these philosophers does not bring pre-Socratic aesthetics to an end, because Democritus marks the beginning of a new phase in which the seeds of materialistic philosophy can be found.