

**dr Radovan Popović**

*istraživač-saradnik, Akademija umetnosti u Novom Sadu*  
radovanpopovic@yahoo.co.uk

## **Nacrt geneze pojma *stila* u starijoj teorijsko-umetničkoj misli ili, prilog oblikovanju povesnog prostora umetnosti**

**Apstrakt:** Na putu svog povesno-istorijskog oblikovanja, *stil* se, prelazeći postepeno ali očigledno i izvesno, iz jednog sklopa onto-logičkog tematizovanja, uspostavlja – na margini samoizvesnosti onoga što je, kod Platona, *suština svesti* kao *suština u svesti* ili ideja – u formi znanja o *verovatnom* ili *mogućem*, odnosno kao moć uobrazilje koja otkriva ali ne dokazuje (*ars inveniendi*). Umeće invencije u praktičkom samoostvarivanju čoveka kao bića zajednice, koje raspolaže ne samo istinom apodiktičkih sudova, nego i ubeđenjima i opšteprihvaćenim stavovima (*loci communes*), koji, transponovani u retoričke kanone, za filozofe i retoričare antike, počev od helenizma i dominacije Rima (Ciceron, Seneka i dr.), stiče značaj kako uporišta varijabilnosti i ekspresivnog bogatstva dijalektičke argumentacije, tako i generičkog osnova *originalnosti* i *nesvodivosti na normativno* (Kvintilijan), postajući tako pokretač opšteg napretka civilizacije. Utoliko, ponovnim zahvatanjem u antičke izvore, *uomini universali* perioda evropske istorije koji po tradiciji nazivamo *renesansom*, usvajajući u svoju, na hrišćanskoj subjektivnosti verskog iskustva izgrađenu duhovnu senzibilnost, nasleđe logičko-aksiološke struktuiranosti helensko-rimskog mišljenja, formiraju pojam ili barem predstavu *stila* koji tada, verovatno po prvi put, sve više počinje da se vezuje za književnost i likovne umetnosti kao njihova *differentia specifica* u odnosu na filozofiju, teologiju i jurisprudenciju. Stil do kraja osamnaestog veka ostaje ipak manje ili više čvrsto vezan za čisto estetičko-kontemplativna razmatranja, koja iz neiscrpnog obilja konkretizacijâ stila u umetničkom stvaralaštvu uzimaju primere za ilustrovanje svojih teza. Do izdvajanja razmatranja stila iz estetike kao filozofske discipline dolazi tek sredinom devetnaestog veka, a posebno krajem devetnaestog i početkom dvadesetog kada, kod teoretičara kao što su Hajnrih Velflin i Maks Dvoržak, stil počinje da igra ulogu analitičko-kritičke kategorije i povesnog okvira u kome umetnost stiče svoju samostalnu vrednost i značaj.

**Ključne reči:** stil, invencija, originalnost, ideja, izražajna forma

### **Uvodna napomena**

Kada govorimo ili pokušavamo da govorimo o *stilu*, postupamo kao da je reč o pojmu čije je značenje opštepoznato, te bi opširno objašnjavanje predstavljalo nepotreban napor i gubitak vremena. Svima je, uostalom, poznato da postoji egipatski stil Starog carstva (ako već za druge, često veoma

različite stilske obrasce egipatske umetnosti nismo nikada ni čuli), klasični stil helenske umetnosti, romanički stil, gotika, barok itd. U jednoj takvoj kategorijalnoj samorazumljivosti ovog pojmovnog okvira, zatičemo se u nedoumici pred nekim ko od nas zahteva jasnu i nedvosmisleni definiciju stila, te pribegavamo deskriptivnim definicijama i, najzad, najčešće odustajemo od objašnjavanja, suočeni sa nepremostivim teškoćama koje proizlaze iz mnogobrojnih kompleksnih istorijskih formi ovog prividno jednostavnog opšteg određenja umetničkog postupka. Tada možemo da se opravdamo rečima koje je, u skrušenosti primerenoj jednom od otaca Crkve, u svojim *Ispovestima* izrekao sv. Avgustin (S. Augustinus), odustajući od nastojanja da konačno razjasni jedan ništa manje složen pojam: *Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio* (*Confessiones*, XI, 14). Međutim, nemogućnost pružanja određenog i jednostavnog odgovora na pitanje: *Šta je to stil?* ne oslobađa nas obaveze promišljanja njegovih istorijskih manifestacija, posredstvom kojih možda donekle i možemo da doprinesemo zadovoljenju potrebe da se istraže i međusobno povežu temeljne odrednice koje su označavale put kojim se evropska umetnost kretala tokom poslednjim dve i po hiljade godina. Dodajmo još samo to, da nemamo nameru da govorimo o *pojmu lepoga* ili *lepote*, što treba prepustiti estetiци, kao i to da ostajemo u granicama *stila* u vizuelnim umetnostima, prepuštajući pozvanijima i kompetentnijima razmatranje geneze *stila* u drugim formama umetničkog izražavanja.

### Izgradnja *stila* u njegovim povесnim preobražajima

Iako su i pre Platona (Platon) u antičkom filozofskom mišljenju postojali pokušaji samostalnog tematizovanja nekih vidova umetničkog stvaralaštva i nekih estetičkih problema, Platonova misao o mimetičkom karakteru umetničkog dela odredila je mesto umetnosti na dnu lestvice formi saznanja i sazajnih vrednosti.<sup>1</sup> Umetnost, po njegovom shvatanju, nije ništa drugo do podražavanje ontološki neistinitog i neutemeljenog sveta čulnosti (*mimesis mimeseos*) i zasniva se na mišljenju o pojedinačno-slučajnome i prolaznome (*εκασία*). Uopšte, u antici „umetnost ne sadrži stvaralaštvo i, štaviše, bilo bi zlo kad bi ga sadržala. Stvaralaštvo u umetnosti ne samo što nije moguće nego nije ni poželjno. Umetnost je, naime, umenje koje obavljaju izvesni ljudi, a to umenje pretpostavlja poznavanje pravila i sposobnost upravljanja po tim pravilima; ko ih zna i ume njima da se služi, taj je umetnik. Takvo shvatanje umetnosti imalo je jasnu postavku: priroda je savršena i čovek je dužan da u svojim delanjima postaje sličan njoj; ona podleže zakonima, te i on mora da otkriva njene zakone i da im se pokorava, a ne da traži slobodu koja će ga lako odvući od tog 'optimuma' kakvo u svom delanju može da dosegne. Stanovište antičkih ljudi može se izraziti još i ovako: Umetnik je otkrivač a ne pronalazač.“<sup>2</sup> Umetničko delo ne posreduje između sveta ideja kao ontološkog supstrata stvarnosti i sveta pristupačnog čulima u svojoj raznolikosti i promenljivosti, nego multiplikuje neistinit odraz idealne stvarnosti, proširujući na taj način oblast senzorijalnog privida i obmane.<sup>3</sup> Umetnost postaje žrtva dualističke diskrepance,

<sup>1</sup> „Seneka je odlučno osporio mesto slikarstva među vizuelnim umetnostima, dok ga je većina drugih pisaca ignorisala, o čemu svedoči i Lukijanova izjava da se svi dive delima velikih vajara, ali da niko ne želi da postane vajar, što odražava stav koji je dominirao kod antičkih pisaca i mislilaca. Naziv *δημιουργός*, kojim su se obično imenovali slikari i vajari, ukazuje na njihov nizak društveni položaj, za koji su svakako imali da zahvale duboko ukorenjenom preziru prema fizičkom radu.“ Paul Oskar Kristeller, *The Modern System of the Arts, Renaissance Thought and the Arts*, Princeton–New Jersey, Princeton University Press, 1990, 170–171.

<sup>2</sup> Vladislav Tatarkevič, *Istorija šest pojmova* (prev. Petar Vujičić), Beograd, Nolit, 1987, 238–239.

<sup>3</sup> „U ontičkoj povijesti na prvom mjestu je slikarstvo kao *μίμησις*, dakle u ontičkoj povijesti kao povijesti ljudskog okretanja isključivo predmetima potrebe, tj. onom ontičkom, prevladava i mjerodavna je *slikarska μίμησις* kojoj se onda, shvaćeni i protumaćeni iz nje te na njoj odmjereni, priključuju muzika i pjesništvo, a potom i druge 'kulturalne djelatnosti'“ Ozren Žunec, *Mimesis (Grčko iskustvo svijeta i umjetnosti do Platona)*, Zagreb, Latina et graeca VPA, 1988, 92.

onako kako je ona postavljena u VII (Z) knjizi Platonove *Države*. Neprestano naglašavajući vidni (optički) aspekt saznanog i etičkog uvida u istinito postojanje, kao i kontrapost *svetlost* (sunce ili vatra) – *tama* (pećina), Platon ontološki dualizam izražava metaforikom oka koje se prilagođava svetlosnim efektima, prelazeći naglo iz tame u svetlost i obrnuto.<sup>4</sup> Jasno je da kod Platona, zahvaljujući ovakvim shvatanjima, nije moglo biti reči u odgovarajućem vrednovanju umetničkog stvaralaštva, pa čak ni o njegovom tolerisanju, a najmanje o specifičnom profilisanju tog stvaralaštva, koje pojam *stila* zahteva. Paradoksalno, po Platonu je umetnost utoliko bliža svojoj suštini, ukoliko je udaljena od ontološke istinitosti sveta ideja. Cilj umetnosti jeste da podražava varljive senke nepromenljivih praoblika u medijumu naviknutosti *oka* na materijalnu tamu. Ideja nije uzor koji umetnik tehničkom veštinom i sposobnošću realizuje u izabranom materijalu, već ono što, u neposrednosti teorijske kontemplacije, ukida svaki ličan odnos posredovanja. Umetnost nije ostvarivanje pojedinca u slobodnom stvaralačkom činu, nego normativno-prinudno uobličavanje previranja i besciljnog kretanja unutar svetskog dešavanja, te „savladati i sputati nesređenost i mahnitost tog gibanja nije dakle drugo do spasiti i sačuvati svijet, koji se samo redom i rasporedom održava nekako nad onim 'beskonačnim morem neujednačenosti'”<sup>5</sup>.

*Stil* kao estetička kategorija, istina ostajući u sastavu nižih saznanjnih sposobnosti, počeo je da stiže legitimitet u Aristotelovom (Aristoteles) imanentističkom opštem filozofskom stavu, s filozofskim utemeljenjem *govorničke veštine*, kao sastavnog dela etičko-političkog delovanja.<sup>6</sup> Kod Aristotela retorika se zasniva na umeću dijalektičkog mišljenja koje je on u svojim spisima o logici izdvojio kao *topiku*, kao formu argumentativnog zaključivanja, koja se od demonstracije, u kojoj se dolazi do apodiktičkih zaključaka, razlikuje po stepenu nužnosti premisa. Topika se često naziva i *umećem iznalaženja* (lat. *ars inveniendi*), dok bi demonstrativno zaključivanje predstavljalo *prosuđivanje u pravom smislu te reči* (*ars iudicandi*). Topika podrazumeva usvajanje niza opštih mesta odnosno opšteprihvaćenih mišljenja ili uverenja, koja su samoočigledna i nije ih potrebno posebno logički zasnivati. Retorika, dakle, počiva na mogućim i verovanim sudovima (premise retoričkog silogizma su *ta endoxa* – mnjenja), ali ti sudovi imaju opravdano mesto u svakodnevnom mišljenju, posebno s obzirom na svoju funkciju ubeđivanja i nagovaranja sagovornika.<sup>7</sup> Retorika proizlazi iz teorijskog znanja, ali samo ukoliko je to znanje aplikabilno, samo ukoliko je za njegovo ostvarenje potrebno dovesti ga do spoljašnjeg izraza. Retorika objedinjuje teorijsko znanje, iskustvo i lične

<sup>4</sup> „No ako bi tko imao uma, rekoh ja, sjećao bi se da su dvostruke i da od dvojeg postaju smutnje očiju (*επιπαραίσεις ὀμμάτων*): i pri premještanju iz svetla u mrak, i iz mraka u svetlo. A prosudivši da isto to biva i u okrugu duše, ne bi se, kad bi god vidio neku smetenu i koja ne može što sagledati, nepromišljeno smijao, nego bi razmotrio nije li se, iz svetlijega života došavši zamračila zbog nenaviknutosti, ili se pak iz veće neukosti u svetlije idući ispunila blještavim sijevanjem, te bi svakako onu zbog udesa i života sretnom cijenio, a ovu bi sažaljevao (...)” Damir Barbarić (ur.), *Platonova 'Politeia' (knjiga VI i VII)*, Zagreb, Demetra, 1991, 119 (518a).

<sup>5</sup> Damir Barbarić, *Politika Platonovih 'Zakona' (Uvod u studij Platona)*, Zagreb, Centar za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu, 1986, 75.

<sup>6</sup> „Jer dok god Platon stvaranju plastike i slikarstva kao vrednosno merilo prinosi njima u suštini stran pojam saznanje istine, tj. usklađenost sa idejama, u njegovom filozofskom sistemu ne može biti mesta za jednu estetiku likovne umetnosti kao duhovnog područja *sui generis* (budući da principijelno apstrahovanje estetske sfere od teorijske i etičke uopšte nije ostvareno pre XVIII veka), i on nužno mora da dođe do toga da usko odmeri krug onih umetničkih pojava koje je sa svog stanovišta mogao da odobri.” Erwin Panofsky, *Idea – prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti*, Bogovađa, Samostalno izdanje, 1997, 44.

<sup>7</sup> „Dokaz se dobija kad silogizam postaje iz istinitih i prvih premisa ili iz premisa, ili iz premise koje su takve da samo saznanje koje o njima imamo proističe iz prvih i istinitih premisa. – Dijalektički je onaj silogizam koji zaključuje na osnovu verovatnih premisa.

Istiniti i prvi jesu stavovi koji dobijaju svoju izvesnost, ne od drugih stavova, nego sami od sebe. Jer, ne treba pitati za uzrok principa nauka nego svaki od tih principa treba da bude sâm po sebi izvestan. – Verovatna su mišljenja ona koja su primljena od svih ljudi, ili od većine, ili od mudraca, a između ovih ili od svih, ili od većine, ili od najpoznatijih i najslavnijih.” Aristotel, *Organon* (prev. Ksenija Atanasijević), Beograd, Kultura, 1970, 371–372.

sposobnosti, kao svoje osnovne komponente, te zato ona i jeste „veština” (τέχνη).<sup>8</sup> Sastavni deo govorničke veštine nije, dakle, samo sadržaj izlaganja određenog stepena istinitosti i pouzdanosti, nego i *stil* (λέξις), tj. način izlaganja datog sadržaja. *Stil* treba da bude primeren sadržaju, a Aristotel poreklo tematizacije stila vezuje za pesništvo i sofistike retore (Gorgija). Pored primerenosti, Aristotel kao najvažniju karakteristiku *stila* uopšte navodi jasnoću jer, „ako je, naime, *stil* kitnjast ili pak odveć sažet, neće biti jasan, iz čega je očigledno da je *sredina* najprikladnija.”<sup>9</sup> *Stil*, kao osobena eksplikacija nekog opšteg shvatanja ili nekog univerzalnog sadržaja, omogućava nastajanje tog sadržaja u čulnom liku time što ga podstiče da dospe do njemu imanentne forme, koja je uvek granica određena metričko-ritmičkim i logičkim sredstvima, čija pravila upotrebe zavise od talentovanosti i obrazovanosti govornika. Poetika forme određena je stilistički a ne ontološki. Tek kod Aristotela, i to u granicama poetičke filozofije, s osloncem na retoriku sofista, *stil*, kao mera uravnoteženosti materije i njoj imanentnih formativnih mogućnosti, postaje jedan od osnovnih problema estetičkih razmatranja.

Problem određenja pojma stila postaje jasno prisutan u helenističko-rimskoj filozofiji i teoriji umetnosti, i to upravo tamo gde se ona ne zadovoljava prostom kompilacijom, uglavnom Platonove, ontologije – u razmatranjima o retorici, poeziji, arhitekturi i dr. Iako najznačajniji filozof Rimske republike, Marko Tulije Ciceron (M. Tullius Cicero), nekritički i gotovo mehanički preuzima Platonovu teoriju ideja, inače potpuno stranu shvatanjima i idealima Rimljana, i već kod njega mogu da se pronađu neka značajna odstupanja u odnosu na izvorna Platonova filozofska shvatanja, a u pravcu slobodnijeg zasnivanja odnosa između ideja i čulne stvarnosti. Određujući ideju kao, po Platonu, nepromenljiv osnov stvarnosti i ističući značaj pamćenja kao izvora saznanja (Platonova anamneza), Ciceron smatra da ideje ne možemo da sagledamo jasno i potpuno, dokle god se duša nalazi zatvorena u telu.<sup>10</sup> U nemogućnosti da dostignemo idealan uzor, pribegavamo jednoj sposobnosti koja zahteva u isto vreme i veštinu i moć uobrazilje i teorijsku kompetenciju. Kada govori o toj veštini, Ciceron uvodi jedan pojam koji će kasnije, posebno kod Albertija (Leon Battista Alberti), postati formulacija konstitutivne odredbe stila – *invenciju*.<sup>11</sup> „Ciceron dalje ističe da ljudske sposobnosti (virtutes) nastaju od *ingeniuma* koji u sebi sadrži *semina virtutum* (Ciceron, *Tusculanae disputationes*, III, 2; *De Finibus*, V, 18). Smatra da pomoću ingeniozne djelatnosti čovjek nadilazi

<sup>8</sup> „Iz gornjega proizlazi da veština u principu teži svojem osnovnom cilju, a to je razumno stvaranje, činjenje. To znači da je veština oblikovne, stvaralačke, to jest na stvaranje podstičuće (poietike, factibilis), a ne samo teorijske prirode (theoretike, speculativa).” Marko Višić, „Pogovor”, u: Aristotel, *Retorika*, Novi Sad, Svetovi, 1997, 364.

Dordo Agamben pravilno analizira značenje pojma *praxis*, upravo onako kako ga Aristotel, s obzirom na celokupnu helensku tradiciju, shvata: „Reč 'praxis' potiče od 'peiro', preći, a etimološki je povezana sa 'pera' (iza), 'poros' (prolaz, vrata) i 'peras' (ograničenje). Ona sugerise 'prolaženje kroz', prolaz koji vodi do peras-a, do granice. 'Peras' ovde ima značenje kraja, blizine, krajnje tačke, 'to telos ekastou' (Aristotel, *Metafizika* V, 1022a), tj. ono ka čemu su usmereni kretanje i delanje, a ovaj cilj, kako smo videli, nije delanju spoljašnji već inherentan.” Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, Stanford, Stanford University Press, 1999, 73–74.

<sup>9</sup> Aristotel, *Retorika...*, op. cit.

„(...) Pojam večnosti, ono što je Platon filozofski definisao kao 'ideju', ne javlja se više u Aristotelovoj estetici. Umetnost, pa otuda ni mimeza, više nisu usmereni ka prabiću.” Ernesto Grasi, *Teorija o lepom u antici* (prev. Ivan Klajn), Beograd, SKZ, 1974, 152.

<sup>10</sup> „Cumque nihil esset, ut omnibus locis a Platone disseritur (nihil enim ille putat esse quod oriatur et intereat, idque solum esse quod semper tale sit quale est; idean appellat ille, nos speciem) non potuit animus haec in corpore inclusus adgnosceret, cognita attulit.” Marco Tullio Cicerone, *Tuscolane (Tusculanae disputationes)*, Lib. primus, XXIV, 58, 1–5, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2001, 116–118.

<sup>11</sup> „Quod est enim memoria rerum et verborum? Quid porro inventio? Profecto id, quo ne in deo quidem quidquam maius intellegi potest (...) Quae autem divina? Vigere, sapere, invenire, meminisse.” („Šta je, naime, pamćenje stvari i reči? Šta pak invencija? Nesumnjivo ono, od čega se ništa veće u bogu ne može zamisliti (...) Šta je božansko? Snaga, znanje, inventivnost, pamćenje.”) Ibid. 124.

ono što leži pred njim, a što mu se saopćuje posredstvom čula (...) To uviđanje dokida dihotomiju teorije i prakse. *Ingenium* ne može nikada djelovati apstraktno jer *sine rerum usus* ne bi mogao opstati. Isključivo u njegovim vlastitim djelima moguće je spoznati duh (Ciceron, *Tusculanae Disputationes*, I, 67, 70): on se objavljuje radom, mijenjanjem realnog s obzirom na ljudske potrebe koje se pojavljuju u historijskoj zajednici.<sup>12</sup> Divinizacijom specifično retoričkih sposobnosti – invencije i pamćenja (*inventio et memoria*) – Ciceron je otvorio put jednom značajnom motivu u tumačenju Platonove teorije ideja, motivu koji je doveo do rastakanja striktnog onto-gnoseološkog dualizma Platonove filozofije i afirmisao vrednost posredujućih instanci između ideja i čulnosti. Retorika, kao matično polje primene topološke invencije, ne spada u teorijske nauke (u koje je Aristotel ubraja prvu filozofiju /metafiziku/, fiziku i matematiku), koje kao predmet imaju nepromenljive principe stvarnosti – *ono što ne može da bude drugačije* – nego u oblast razboritosti, sposobnosti, praktičke pameti (*facultas*), u kojoj se principi reflektuju u mnogostrukosti ljudskog individualnog i društvenog delanja.<sup>13</sup>

Već je Seneka, u 58. pismu Luciliju, načinio distinkciju u pojmu ideje, time što je tvrdio da postoji *ideja* kao večan, nepromenljiv i potpuno transcendentan formativan uzrok svega postojećeg<sup>14</sup> i *idos*, kao uzoran model ostvaren u umetnikovom duhu<sup>15</sup>. U navedenom Senekinom pismu javlja se, verovatno po prvi put u estetičkim razmatranjima antike, forma umetničkog dela kao njemu immanentan i od njega neodvojiv konstituens. Seneka je kod Platona pronašao upravo ono što je Platon odlučno poricao – osnov za autonomiju i samostalnu vrednost umetnosti. Umetnik posreduje u prenošenju idealnog uzora u materiju tako što aktualizuje formu koja je određenoj materiji najprimerenija i postoji u njoj kao prethodno zadata mogućnost.<sup>16</sup> Kolebanje Seneke između Platonove i

<sup>12</sup> Ernesto Grassi, *Moć mašte (Uz povijest zapadnog mišljenja)* (prev. Maja Hausler), Zagreb, Školska knjiga, 1981, 205–206.

<sup>13</sup> “Res mihi videtur esse, inquit, facultate praeclara, arte mediocris. Ars enim earum rerum est quae sciuntur; oratoris autem omnis actio opinionibus, non scientia continentur.” M. Tullii Ciceronis, *De Oratore*, lib. II, Société d’édition ‘Les belles lettres’, Paris, 1959, 19.

<sup>14</sup> “Tertium genus est eorum quae proprie sunt; innumerabilia haec sunt, sed extra nostrum posita conspectum. Quae sint interrogas? Propria Platonis supellex est: ‘ideae’ vocat, ex quibus omnia quaecumque videmus fiunt et ad quas cuncta formantur. Haec immortales, inmutabiles, inviolabiles sunt.” L. Annaeus Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium*, liber VI, ep. LVIII, Philipp Reclam jun, Stuttgart, 2006, 42 (18) („Treća vrsta su one stvari koje su *subzistentne*; ima ih bezbroj, ali sve one su nam nesagledive. ‘Koje su to stvari?’ pitaš. One su Platonovo oruđe; on ih naziva idejama, od kojih nastaje sve što vidimo i prema njima se oblikuje sve ostalo. One su besmrtnne, nepromenljive i nepovredive.”)

<sup>15</sup> “Ille cum reddere Vergilium coloribus vellet, ipsum intuebatur. Idea erat Vergilii facies, futuri operis exemplar; ex hac quod artifex trahit et operi suo imposuit idos est. Quid intersit quaeris? Alterum exemplar est, alterum forma ab exemplari sumpta et operi inposita (podv. – R. P.); alteram artifex imitatur, alteram facit. Habet aliquam faciem statua: haec est idos. Habet aliquam faciem exemplar ipsum quod intuens opifex statuam figuravit: haec idea est. Etiamnunc si aliam desideras distinctionem, idos in opere est, idea extra opus, nec tantum extra opus est, sed ante opus.” Ibid. liber VI, ep. LVIII, 44 (20–21). Kada „je on (slikar – prim. R. P.) hteo da bojom predstavi Vergilija, on je posmatrao njega samoga. Ideja je bila Vergilijevo lice, pralik budućeg dela: a ono što je umetnik preuzeo sa ovoga i preneo u svoje delo, to je idos. Pitaš kakva je razlika između jednog i drugoga? Jedno je pralik a drugo je forma, preuzeta od pralika i prenetna na delo (podv. – R. P.). Jedno umetnik podražava, a drugo sam stvara. Ako figura ima nekakav lik, onda je to idos. Ako sam pralik ima neki poseban izraz, koji je umetnik posmatrao dok je formirao lik, to je ideja. Ako želiš još neku razliku, onda znaj da je idos u samom delu, dok se ideja nalazi izvan dela: no ona nije samo izvan dela, nego mu i prethodi.”

<sup>16</sup> “Aristoteles putat causam tribus modis dici: ‘prima’ inquit ‘causa est ipsa materia, sine qua nihil potest effici; secunda opifex; tertia est forma, quae unicuique operi inponitur tamquam statuae’. Nam hanc Aristoteles ‘idos’ vocat.” L. Annaeus Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium*, liber VII, ep. LXV, Stuttgart, Philipp Reclam, 2005, 18 (4). (Aristotel smatra da uzrok treba shvatiti na tri načina: „Prvi uzrok”, kaže, „jeste sama materija bez koje ništa ne može da se ostvari; drugi je stvaralac, a treći je oblik koji se svakom delu nameće kao što se nameće statui.” Aristotel ga, pak, naziva *idos*).



Aristotelove ajtiologije rezultiralo je indiferentizmom prema ontološkom statusu prauzora, koji se na kraju svodi na mentalnu sliku u svesti umetnika.<sup>17</sup>

Relativizovanje značaja idealnog pralika umetničkog stvaranja doprinelo je upotrebi pojma ideje, odnosno forme, za označavanje konstrukcionog principa u tratkativima o različitim granama umetnosti.<sup>18</sup> Tek od tada postaje moguća pojava klasičkog ideala s njegovom težnjom ka uravnoteženosti, preglednosti i jasnoći, jer ideja, od ontološke paradigme, preko mentalne slike (*cogitata species*), postaje princip taksinomijske pravilnosti, zakonit raspored građe i tehničkih postupaka koji, zajedno sa iskustvom i imaginacijom, dovode do ostvarenja zamišljenog umetničkog dela. Utoliko je terminološka diverzifikacija pojma ideje u skladu sa disciplinarnom diferencijacijom umetničkog stvaralaštva i njenim teorijskim utemeljenjem.

U oblasti antičke teorije umetnosti u ovom pogledu posebno je značajno Vitruvijevo (M. Pollio Vitruvius) razmatranje o osnovama arhitekture, u kome Vitruvije *idejama* imenuje ne više uzore umetničkog dela, bilo u svesti pojedinog umetnika ili van nje, već elemente rasporeda (*dispositio*) u graditeljskoj tehnici. Tako su „oblici rasporeda, koji se na grčkom nazivaju *ideai* [su] sledeći: ihnografija, ortografija i scenografija”<sup>19</sup>. Vitruvije takođe dodaje da ovi elementi (ideje) nastaju diskurzivnom aktivnošću, razumskim razmatranjem, a ne umskom kontemplacijom, određujući „iznalaženje” (*inventio*) kao put za rešavanje problema u ostvarivanju konstrukcione sheme.<sup>20</sup> Očigledno je da kod Vitruvija dolazi do potpunog preokreta u odnosu na helensko shvatanje *mimemeze*, posebno u odnosu na karakter koji ona ima u Platonovoj estetici. Platon je, kao što je poznato, smatrao da je umetničko delo paslika čulnog predmeta, koji je i sam kopija idealnog uzora, te samim tim umetnost usložnjava, zamućuje i deformiše prvobitnu jednostavnost i čistotu, dok kod Vitruvija, naprotiv, invencija, kao ideativan činilac procesa umetničkog stvaranja, racionalnim putem, dovodi do rešenja i izvesnosti. Ovako eksplicitan preokret manifestuje se kao *eulogija* stvaralačke samostalnosti umetnika i stilskog samoodređenja, nezavisno od ma kog heteronomnog uzora.

Potvrdu ove promene nalazimo u delu Marka Fabija Kvintilijana (M. Fabius Quintilianus), autora najuticajnijeg priručnika retorike u antičkom svetu. Kvintilijan konačno i odlučno odbacuje shvatanje umetnosti kao mimetičko-imitativnog postupka i otvara put – u početku u granicama govorničke veštine – autonomiji umetnosti, koja se prelama kroz stilske obrasce, kao izraz napora za preobražajem materijalnog supstrata stvarnosti. Inventivnost u umetnosti neophodan je uslov napretka i usavršavanja izražajnih sredstava, a potreba za novim dostignućima ukorenjena je u prirodi čoveka.<sup>21</sup> Evolutivan linearizam prema Platonovom involutivnom *ciklizmu*, usavršavanje prema de-

<sup>17</sup> Redukovanje platonovski shvaćene ideje očigledno je u sledećim Senekinim rečima: „His quintam Plato adicit exemplar; hoc est enim ad quod respiciens artifex id quod destinabat efficit. Nihil autem ad rem pertinent utrum foris habeat exemplar ad quod referat oculos ili intus quod ibi ipse concepit et posuit.” (podv. – R. P.) Ibid. liber VII, ep. LXV, 20 (7) Ovde Platon dodaje još peti primer, koji on sam naziva idejom: to je ono, naime, na šta se umetnik ugleda i stvara ono što je odlučio. Ali je sasvim svejedno da li taj uzor na koji gleda, ima spolja ili unutra u sebi (podv. – R. P.).

<sup>18</sup> „Seneka bezuslovno dopušta mogućnost da umetnik umesto vidljivog prirodnog objekta može da kopira predstavu koja je proizvedena u njemu samom, samo što on između ove i onoga ne samo da ne vidi nikakvu vrednosnu razliku, nego ni nikakvu suštinsku razliku: za njega to više nije pitanje vrednosti ili ubeđenja, nego čisto pitanje činjenice, da li umetnik radi prema idealnom ili prema realnom objektu, da li mu njegov predmet izlazi pred oči kao stvarna pojava ili obitava u duhu kao unutrašnja predstava. (...) Ako ona unutrašnja slika, koja predstavlja istinski predmet umetničkog dela, nije ništa drugo do predstava koja živi u umetnikovom duhu, jedna ‘cogitata species’ – šta onda umetničkom delu garantuje ono savršenstvo kojim ono treba da nadmaši pojave stvarnosti?” Erwin Panofsky, *Idea – prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti...*, op. cit. 50–51.

<sup>19</sup> Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (prev. Renata Jadrešin Milić), knj. I, Beograd, Građevinska knjiga, 2006, 19.

<sup>20</sup> „Razmišljanje se rađa iz brige, interesa, marljivosti i pažnje, da bi se sa uživanjem završilo započeto delo. Iznalaženje vodi do rešenja nejasnih pitanja (podv. – R. P.), do opravdanja nove stvari na osnovu umne sposobnosti.” Ibid. 19–20.

<sup>21</sup> Deo iz *Obrazovanja govornika (Institutio oratoria)*, u kome Kvintilijan ukazuje na izuzetan značaj inovativnosti

generaciji, razjašnjavanje prema zatamnivanju – u takvom polarizovanom odnosu stoje shvatanja platonovske sinteze helenske misaone tradicije i teorijske koncepcije posebnih umetničkih disciplina u doba Rimske republike i kasnije Carstva. Upravo su ove posebne teorije rodno mesto pojma *stila* – bilo da se on naziva idejom, formom, invencijom ili nekako drugačije.

Neoplatonizam, od III veka nadalje, svojim idealizmom i emanatizmom teži tome da potisne shvatanja o autonomiji umetnosti, a upravo je ovaj filozofski pravac, preko spisâ Pseudo-Dionizija Areopagita (Pseudo-Dionisios Areopagitus), prevedenim na latinski jezik 827., ostvario znatan uticaj na srednjevekovna shvatanja umetnosti. Bledi tragovi uvažavanja inventivnosti i osobenosti stvaralaštva nalaze se tek kod sv. Tome Akvinskog (S. Toma de Aquino), i to ne u njegovim razmatranjima o pojmu lepote (*pulchritudo*), već u praktičkoj filozofiji (pojam *habitus*) i u nominalizmu u četrnaestom veku (Duns Skotov /Johannes Duns Scotus/ *heacceitas*). Čak ni kod Dantea (Dante Alighieri) umetnik nije ništa drugo do veštak (*artifex*), koji, po unapred poznatim pravilima, formira neku građu.<sup>22</sup>

Izgleda da do ponovne inauguracije inventivnosti kao osnove za nastanak stila dolazi u petnaestom, dostižući svoj zenit u šesnaestom veku, sa humanističkim visokim vrednovanjem antičkih pisaca i teoretičara, kao neospornih autoriteta u svim oblastima znanja.<sup>23</sup> Međutim, i ovde treba ukazati na dva pravca u kojima se odvijala kritika Srednjeg veka i reafirmacija klasičkih vrednosti. Jedan od njih je onaj koji je osnažio staru i još u Srednjem veku uticajnu neoplatonističku tradiciju, posredstvom Fičinovog (Marsilio Ficino) prevoda *Corpus Hermeticum*-a i osnivanjem platonističke akademije u Firenci, a drugi je onaj koji je oslonac tražio uglavnom u aristotelovskom i stoičarskom racionalizmu i etičkom rigorizmu. Ovom poslednjem pripada i svakako najznačajniji teoretičar umetnosti italijanske renesanse – Leon Batista Alberti (Leon Battista Alberti).

---

vredi navesti u celini: „U prvom redu podražavanje samo po sebi nije dovoljno upravo zato što se samo trome i lijene prirode zadovoljavaju onim što su i drugi. Šta bi se bilo dogodilo u ona vremena kada obrazaca uopće nije bilo, da su ljudi mislili da samo ono smiju činiti i misliti o čemu su imali izvjesne predstave? Naravno da gotovo ništa ne bi bilo pronađeno. Zašto onda da mi ne smijemo nešto pronaći što ranije nije postojalo? Kad su oni ljudi koji su stajali na niskom stupnju kulture samo svojim unutrašnjim prirodnim nagonom uspjeli da otkriju toliko novih stvari, zar nas neće upravo ti tuđi uspjesi istraživačkog rada natjerati da i sami nešto istražujemo? Kad su oni koji ni u jednom predmetu nisu imali učitelja ostavili u amanet potomstvu vrlo bogatu riznicu znanja, zar nas neće znanje koje imamo o nekim stvarima radije podstaći na druga istraživanja, nego da se ograničimo samo na ono što drugima dugujemo, kao što čine neki slikari kojima je jedino cilj da po mjeri i crtama točno znaju kopirati tuđe slike. I to je sramota ako se neko zadovolji dostignućima postignutim istraživanjem. Kakav bi se, pitam vas, postigao rezultat kad niko ne bi otišao dalje od onoga što je podražavao? U pjesništvu ne bismo otišli dalje od Livija Andronika, a u istoriografiji od 'Anala pontifika'. Još bismo se uvijek vozili morem splavovima. Čitavo bi se slikarstvo sastojalo samo od precrtavanja silueta koje tijela prave na suncu. Bacite pogled na sve pa ćete vidjeti da nijedna umjetnost nije ostala onakva kakva je bila kad je pronađena i da nijedna odmah u početku nije pokazala zastoj. (...) Nikakav se napredak ne može postići samo podražavanjem.” Marko Fabije Kvintilijan, *Obrazovanje govornika* (prev. Petar Pejčinović), knj. X, gl. II, Sarajevo, Veselin Masleša, 1985, 399–400.

<sup>22</sup> „Za Dantea je pesnik, dakle, proizvođač predmeta kao što su to i drugi artifices, i u tome se slaže sa celom srednjovekovnom estetikom, koju on u mnogom pogledu zaključuje. Pevač ili čitalac upotrebljava predmete koje proizvodi artifex, u ovom slučaju pesnik. Pesnik se od artifices drugih veština razlikuje jedino time što je on i autor.” Rozario Asunto, *Teorija o lepom u srednjem veku* (prev. Gligorije Ernjaković), Beograd, SKZ, 1975, 113.

<sup>23</sup> „Pretenzije na društveno i kulturalno uvažavanje, koje su vizuelne umetnosti pokazale u Italiji u šesnaestom veku, dovele su do novih momenata, koji su se u drugim evropskim državama očitovali nešto kasnije. Tri vizuelne umetnosti: slikarstvo, vajarstvo i arhitektura, po prvi put se jasno razdvajaju od zanatstva, sa kojim su se poistovećivale u prethodnom istorijskom razdoblju. Termin 'Arti del disegno', od koga je verovatno potekao i naziv 'Beaux Arts', iskovao je Vazari (...) Ova teorijska promena našla je svoj institucionalni izraz 1563, kada su u Firenci, pod neposrednim Vazarijevim uticajem, slikari, vajari i arhitekte okončali svoju dotadašnju vezanost za zanatska udruženja i osnovali Akademiju umetnosti ('Accademia del Disegno').” Paul Oskar Kristeller, “The Modern System of the Arts”, *Renaissance Thought and the Arts*, Princeton–New Jersey, Princeton University Press, 1990, 182.

Kod Albertija ponovo nailazimo na uvažavanje invencije umetnika, na prauzor kao „obrazac” (*con-cetto*) budućeg umetničkog dela i na druge elemente pomenutih rimskih teorija posebnih umetničkih disciplina. Albertijeva definicija lepote u njegovom delu *O arhitekturi* (*De re aedificatoria*) parafraza je Vitruvijevе definicije – što ukazuje na reafirmaciju značaja stilskih osobnosti u novoj viziji umetnosti u petnaestom veku. Alberti sam ukazuje na srodnost likovnih umetnosti sa pesništvom i retorikom,<sup>24</sup> s obzirom na to da sve one oblikuju svoja dela u skladu s invencijom kao određujućim činiocem umetničkog stvaralaštva. Invencija se zasniva na prirodnoj obdarenosti umetnika (*ingenium*), koja je evolutibilna i koja, prema tome, može da se svakodnevnim ulaganjem napora neprestano usavršava.<sup>25</sup> Prirodna obdarenost, međutim – i to je posebno značajno – sama po sebi nije dovoljna za umetničko stvaralaštvo. Tek kada se dovede u vezu sa promišljanjem, čulnim opažanjem i iskustvom, ona dobija konstruktivnu ulogu kao pokretač praktičnog delanja.<sup>26</sup> Veština praktičnog obdelavanja materijala suštinski je neodvojiva od njegovog konceptualnog uobličavanja u razumu i mašti umetnika. Albertijevo naglašavanje veštine stečene radom na materijalu predstavlja protivtežu preteranoj intelektualizaciji umetničkog stvaranja sadržanoj u *ingenium*-u, te bi se moglo reći da kod Albertija, ali ne samo kod njega, nalazimo skladan spoj mišljenja i delanja, kao ishodište svakog stilskog određenja.<sup>27</sup> Najzad, čak i na planu upotrebljene metaforike može da se uoči potpuna polarizacija u shvatanju porekla, smisla i zadataka umetnosti između Platona i njegovih nastavljača s jedne, i Albertija i drugih teoretičara umetnosti petnaestog veka, s druge strane.

Kada je bilo reči o Platonu pomenuli smo da on, posebno u alegoriji pećine, govori o *oku* kao metafori gnoseološko-receptivne sposobnosti čoveka da sagleda svet idealnih prauzora. Alberti koristi jedan mitološki siže kako bi metaforički prikazao nastanak slikarstva, a taj osnivački događaj jeste zaljubljanje Narcisa u sopstveni lik odražen na površini vode. Ovaj mit navode i Plinije Stariji (Plinius Maior) i Kvintilijan, od koga ga Alberti i preuzima, međutim, u kontekstu zrele Renesanse u petnaestom veku, motiv Narcisovog samozaljubljanja posebno je bremenit značenjem. Nasuprot inklinaciji čoveka ka svetu izvorne stvarnosti, koja se po Platonu zasniva na njegovom bitkovnom ustrojstvu, kod Albertija čovek teži da podražava i multiplikuje svoj čulno-materijalni lik, realizovan na **površini**. Iz ove opšte tendencije ka superficijalizaciji oblikotvornog prostora umetničkog dela, izdvaja se umetnik koji u svom delu prevazilazi ne samo uslovnu periodizaciju koja deli evropsku umetnost poznog šesnaestog veka na poznu renesansu i barok, nego i – širinom i dometom svo-

<sup>24</sup> “Questi hanno molti ornamenti comuni col pittore; e copiosi di notizia di molte cose, molto gioveranno a bello componere l’istoria, di cui ogni laude consiste in la invenzione.” („Oni imaju mnogo toga lepoga zajedničko sa slikarima, a kako imaju mnogo znanja, doprineće mnogo u komponovanju prikaza, čija se vrednost u potpunosti sastoji u invenciji”) Leon Batista Alberti, *Della Pittura*, Libro Primo, 53, 10–13, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002, 150.

<sup>25</sup> “E conviensi coltivare i beni della natura con studio ed esercizio, e cosi di di in di farle maggiori.” („Preporučljivo je negovati darove prirode proučavanjem i vežbom i tako ih svakodnevno uvećavati.”) Ibid. 60, 20–21, 164.

<sup>26</sup> „U italijanskoj verziji ‘ingegno’ zastupa latinsko ‘mens’, dakle ‘duh’, ‘razum’ ili ‘um’ (*Della Pittura*, 24). U negativnom smislu ‘ingegno’ i ‘ingenium’ označavaju subjektivnu predstavu umetnika, koji se ograničava na svoj prirodan dar i koji ga ne koriguje niti poboljšava ni s obzirom na prirodu ni s obzirom na obrazovanje. Onaj ko se zatvori u ‘ingegno’ ne uči da slika dobro, pada u zabludu i promašuje ideju lepote. U afirmativnoj upotrebi ‘ingenium’ označava, kroz razum i prosuđivanje razvijenu, stvaralačku darovitost.” Oskar Bächtmann, *Einleitung...*, op. cit. 27.

<sup>27</sup> “Albertijevo oduhovljenje ‘ruke’ (mano) postavlja ugaoni kamen za viši društveni status umetnika i za oplemenjivanje njegove praktične delatnosti. Anđelo Policijano sačinio je u osamdesetim godinama dva epitafa za Đotoa i Filipa Lipija, od kojih jedan hvali ‘recta manus’ – preciznu ruku – Đotoa, a drugi ‘gratia mira manus’ – čudesno elegantnu ruku – Lipijevu. Oduhovljena ruka umetnika prisutna je kod Leonarda koji, pišući u slavu umetnika, kaže da bi on po svojoj volji mogao sve da stvori i da on sve što postoji najpre ima u svom duhu, a potom u svojim rukama: ‘a one su tako izvrsne da u isto vreme mogu da stvore istu harmoniju u jednom jedinom trenutku onako kako je i same stvari čine’. Zahvaljujući virtuoornoj hitrini, ruka postaje neposredno oruđe duha. ‘Docta manus’ postaje ‘divina manus’ kod Direra i u njegovom okruženju u Nirnbergu (...).” Ibid. 29.



jih interesovanja – konceptualne okvire klasičnog humanizma, koji je počivao na bespogovornom prihvatanju helenskog estetičkog klasicizma, te utemeljuje jedno **imanentističko** polazište, čiji ko-  
reni sežu do neoplatonizma i *Corpus Hermeticum*-a. Reč je, naravno, o Mikelandelu (ili Mikelanjo-  
lu, kako je sebe nazivao) Buonarotiju (Michelangelo Buonarotti). Mikelandelo, naime, odbacuje ili  
barem zanemaruje shvatanje o **podražavanju** kao osnovnom umetničkom postupku, a na njegovo  
mesto postavlja tezu o **oslobađanju** pra-lika ili esencijalne forme iz materijala – ili, bolje, materije  
– u kojoj je on latentno prisutan.<sup>28</sup> Ovo shvatanje, inače veoma slično kosmogenetičkim tezama  
pozne Stoe o *rationes seminales* ili suprotnostima *complicatio* i *explicatio* kod Nikole Kuzanskog  
(Nicolaus Cusanus), ne samo da podrazumeva unutrašnju nužnost strukture umetničkog dela,  
koju samo treba dovesti do punog ostvarenja, nego umetniku daje dostojanstvo i značaj koji on  
do tada, još od antike, nije imao – daje mu ulogu demijurga koji posreduje između mogućnosti i  
stvarnosti, večnosti i prolaznosti, nepromenljivosti i promene, uma i volje. Jasnoća, neposrednost,  
samoočiglednost i racionalnost proporcioniranja ustupa kod Mikeladela mesto neodredljivoj tami  
u kojoj spokojno prebivaju i *dozrevaju* forme, koje umetnik u svom otkrivačkom činu izvodi na  
svetlo dana, pa one utoliko nalikuju čoveku, čije je sazrevanje i dolazak na svet obavijeno tamom, a  
koji ipak nadmašuje sve ono što zri pod suncem:

*Ma l'ombra sol a piantar l'uomo serve.  
Dunque le notti più che e'di son sante,  
Quanto l'uom più d'ogni altro frutto vale.*<sup>29</sup>

Beskompromisnost unutrašnjeg pouzdanja u sopstveno delo, koje ruka umetnika nikada ne  
može uspešno da ostvari ukoliko on unutrašnjim okom ne sagledava transcendentnu suštinu  
lepote, upućuje na temeljnu polarizaciju između zamisli i njenog sprovođenja u delo, tj. između  
onoga što će kasnije teoretičari seičenta označiti kao *concelto* s jedne, i materije sa druge strane,  
iz koje određeni lik idealne lepote treba *osloboditi*. Ovo neoplatonizmom nadahnuo dvojstvo  
forme i sadržaja u poznom Mikelandelovom delu (dovoljno bi bilo podsetiti na *Pijetu Rondanini*)  
sve više dolazi do izražaja,<sup>30</sup> da bi svoj vrhunac dostiglo kod teoretičara umetnosti sedamnaestog  
veka, kao što su, između ostalih, Aguči (Agucci), Belori (Bellori) i Lomaco (Lomazzo).

Slikarstvo i umetnost uopšte odriču se svoje ontološke obaveznosti i počinju da se interesuju za  
ono što je, kao kvantitativno-merljivo, pristupačno čulima i prepušteno inventivnom činu umetni-  
ka.<sup>31</sup> U ovoj inverziji odnosa između umetnosti i stvarnosti sadržana je ne samo radikalna promena

<sup>28</sup> „Za Mikelandela, suštinsko obeležje skulpture sastoji se u tome što umetnik započinje kamenim ili mramornim blokom i odstranju sa njega pojedine delove, sve dok u njemu ne obelodani ili otkrije skulpturu. Ta skulptura pred-  
stavlja materijalni ekvivalent ideje u umetnikovom umu, a kako je skulptura već potencijalno postojala u bloku i  
pre no što je umetnik počeo da ga obrađuje, moglo bi se s pravom zaključiti da je ideja u njegovom umu, takođe  
potencijalno, postojala u bloku, te da je sve što je umetnik učinio rezanjem mermera bilo otkrivanje ove ideje.”  
Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford, Oxford University Press, 1994, 73.

<sup>29</sup> Michelangelo Buonarotti, *Rime e lettere*, sonnetto XLII, Milano, Casa Editrice Bietti, s.d., 141.

<sup>30</sup> Čoveka razdire ova dvostrukost nebeskog i zemaljskog i dok ga ljubav prema nematerijalnoj stvarnosti uzdiže  
u više sfere postojanja, žudnja za čulnim zadovoljstvima (u koje se može ubrojati i uživanje u umetničkim delima)  
vezuje dušu za ono što je *nisko i zlo*:

*L'un tira al cielo, e l'altro a terra tira,  
Nell'alma l'un, l'altro abita ne' sens  
E l'arco tira a cose basse, e ville* (Ibid. LIII, 146)

<sup>31</sup> „Kako Narcis, tako i slikar uključeni su u odražavanje: njihovo iskustvo saznanja dešava se u krugu 'drakonski'  
ograničenom čulnim pojavama, u onoj iluzornoj istini koja se pokazuje 'in superficie' (kasnije će Benvenuto Čelini  
jasno i jednostavno poistovetiti sliku sa 'svim onim što se odražava u jednom izvoru'). Kao jasno svedočanstvo avan-  
ture koju je doživeo njegov mitski osnivač, slikarstvo postoji samo u okviru onoga što je određeno slučajnostima,

na planu umetničkog stvaralaštva, nego i promena opšte duhovne i intelektualne orijentacije te epohe. Ipak, sa rađanjem stila nije se izgubio pojam forme iz koga je stil i proizašao.<sup>32</sup> „U teoriji 'conchetto' – pojam kojem manirizam zahvaljuje naziv 'conceptualismo' – radi se o 'shvaćanju' koje nastaje uspostavljanjem veza između sasvim različitih i međusobno udaljenih pojava i koje nema ništa zajedničko s iskustvom apstraktno, logičke suštine. Doslovno, 'conchetto' se definira kao 'neposredan sklad, kao harmonična veza između dvaju ili triju vanjskih predmeta spoznaje (...) Taj sklad uspostavlja veze koje u sebi obuhvaćaju također i disonancije i suprotnosti.“<sup>33</sup> Kao što je racionalizacija i shematizacija pojma ideje (forme) omogućila individualizaciju i osamostaljenje umetničkog stvaranja, ona je takođe dogmatizovala njegov normativno-preceptivni aspekt, zahtevajući, u periodu klasicizma ponajviše, često krutu i neselektivnu primenu matematičko-grafičkih modela, bilo da su oni preuzimani iz antike, kao što je najčešće bio slučaj tokom renesanse, bilo da su predstavljali savremena dostignuća.<sup>34</sup>

Ovakvo shvatanje umetnosti zadržava svoj značaj sve do baroka, kada *stil* počinje da označava individualan manir umetnika i da se, sve većom subjektivizacijom, pomera u oblast dopadljivoga, ugodnoga i utilitarnoga. U romantizmu *stil* se degradira do izraza subjektivne samovolje umetnika. Međutim, već krajem osamdesetih godina osamnaestog veka, na nemačkom kulturnom prostoru, dolazi do pokušaja reinterpretacije pojma *stila* kao onog opšteg, zajedničkog i zakonitog, kao onoga što prevazilazi puki osećaj i zahteva sazajno utemeljenje. U svojim spisima o umetnosti, jednom sadržajno-tematski heterogenom materijalu, Gete govori o istorijsko-evolutivnoj promeni odnosa između umetničkog delanja i objekta tog delanja. Dok se *jednostavno podražavanje prirode* zadovoljava vernom kopijom spoljašnjih predmeta, *manir* zahteva puno angažovanje volje i osećanja umetnika, zahvaljujući kojima svaki pojedini umetnik sagledava stvarnost na svoj osoben način. *Stil*, kako istorijski, tako i u vrednosnom pogledu, prevazilazi i podražavanje i manir i poseduje opštost kao svoju najvažniju karakteristiku.<sup>35</sup> Samo jedan korak deli Geteovo shvatanje stila od kulturalnoistorijske kategorijalnosti tog pojma koju su pokušali da izgrade, na različitim osnovama, utemeljitelji teorije umetnosti druge polovine devetnaestog i prve polovine dvadesetog veka – Hajnrih Velflin (Heinrich Wölfflin) i Maks Dvoržak (Max Dvořák).

---

prividima, promenama.” Nuccio Ordine, *Le Seuil de l'Ombre (Littérature, philosophie et peinture chez Giordano Bruno)*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, 253–254.

<sup>32</sup> „Pojam 'ideje' predstavlja teorijski osnov delovnja umetnikâ poznatih kao 'maniristi', koji su napustili proučavanje i podražavanje prirode. Ideja predstavlja jedan 'unutrašnji nacrt' (disegno interno – prim. R. P.), koji prethodi stvarnoj skici ('spoljašnji nacrt', po Cukarijevoj terminologiji), ali postoji nezavisno od njega.” Elisabetta Di Stefano, *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, Aesthetica Preprint 79, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, Aprile 2007, 16.

<sup>33</sup> Ernesto Grassi, *Moć mašte (Uz povijest zapadnog mišljenja)*, op. cit. 80.

<sup>34</sup> „Sažeto rečeno, Alberti veruje da čovek lepotu prepoznaje ne naprosto ukusom, koji je isključivo ličan, već razumskom sposobnošću koja je svim ljudima zajednička i koja dovodi do opšte saglasnosti o tome koja su umetnička dela lepa. Lepotu, zapravo, otkriva sposobnost umetničkog prosuđivanja.” Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, op. cit. 17.

<sup>35</sup> „Umetnost, preko podražavanja prirode, preko nastojanja da stvori svoj jedinstven jezik, preko pažljivog i dubokog proučavanja samih predmeta, konačno dospeva dotle da, precizno i sve preciznije, upozna osobenosti stvari i način na koji one postoje, da sagleda niz uobličavanja, da dovede u vezu različite oblike i da nauči da ih podražava (...). Kako prosto podražavanje počiva na inertnom postojanju i prijatnoj sadašnjosti, a manir lakom i razigranom osećajnošću obuhvata pojave, tako stil počiva na najdubljoj sazajnoj osnovi, na suštini stvari, ukoliko nam je dozvoljeno da je saznamo u vidljivim i opipljivim likovima.” Johann Wolfgang Goethe, „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil”, Karl Goedeke (hrsg.), *Goethes sämtliche Werke*, Bd. 30, Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1882, 146.

## Osvrt na pređeni put

Govoriti o *stilu ex cathedra*, u pokušaju da se, na osnovu pretpostavljene *ideje* lepote, izvede nekakva verodostojna, upotrebljiva ili barem pažnje vredna normativna definicija, ostaje uzaludan posao. Utoliko ni prethodno izlaganje nema za cilj ništa drugo do da naznači osnovne crte jedne duhovnopovesne fenomenologije *stila*, kao pojavnog oblika simbolizatorske delatnosti čoveka na putu asimilovanja, transponovanja i, konačno, prevladavanja određujućih snaga njegovog svagda-bitka. Jedino moguće – ako je i ono moguće – određenje *stila* u kome se povesnost odnosno čovek čiji bitak jeste njegova povest, razotkriva u svojoj temeljnoj uslovljenosti ali ništa manje i u svom bivstvovanju-ka-slobodi, jeste ono genetičko-istorijsko, jer se ne iscrpljuje u svojoj bezostatnoj datosti već se ostvaruje u sopstvenom samoprevazilaženju. Za povest *stila* koja bi uvažavala ovu ireduktibilnost i nesvodivu osobenost načela uspostavljanja stilskih obrazaca, ovaj rad predstavlja samo jednu opširnu fusnotu.

### Literatura:

- Agamben, Giorgio, *The Man Without Content*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- Alberti, Leon Batista, *Della Pittura*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.
- Aristotel, *Organon* (prev. Ksenija Atanasijević), Beograd, Kultura, 1970
- Aristotel, *Retorika* (prev. Marko Višić), Novi Sad, Svetovi, 1997.
- Asunto, Rozario, *Teorija o lepom u srednjem veku* (Gligorije Ernjaković), Beograd, SKZ, 1975.
- Barbarić, Damir, (ur.), *Platonova 'Politeia' (knjiga VI i VII)*, Zagreb, Demetra, 1991.
- Barbarić, Damir, *Politika Platonovih Zakona (Uvod u studij Platona)*, Zagreb, Centar za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu, 1986.
- Blunt, Anthony, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- Buonarroti, Michelangelo, *Rime e lettere* (ed. Ferdinando Martini), Milano, s. d.
- Cicerone, Marco Tullio, *Tuscolane (Tusculanae disputationes)*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2001.
- Ciceronis, M. Tullio, *De Oratore*, Paris, Société d'édition 'Les belles lettres', 1959.
- Di Stefano, Elisabetta, *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2007.
- Goethe, Johann Wolfgang, "Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil", u: Goedeke, Karl (hrsg.), *Goethes sämtliche Werke*, Bd. 30, Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1882.
- Grasi, Ernesto, *Teorija o lepom u antici* (prev. Ivan Klajn), Beograd, SKZ, 1974.
- Grassi, Ernesto, *Moć mašte (Uz povijest zapadnog mišljenja)* (prev. Maja Hausler), Zagreb, Školska knjiga, 1981.
- Kristeller, Paul Oskar, *Renaissance Thought and the Art*, Princeton–New Jersey, Princeton University Press, 1990.
- Kvintilijan, Marko Fabije, *Obrazovanje govornika* (prev. Petar Pejčinović), Sarajevo, Veselin Masleša, 1985.
- Ordine, Nuccio, *Le Seuil de l'Ombre (Littérature, philosophie et peinture chez Giordano Bruno)*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- Panofsky, Erwin, *Idea – prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti*, Bogovađa, Samostalno izdanje, 1997.
- Schapiro, Style Meyer, Donald Preziosi (eds.), *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

- Seneca, L. Annaeus, *Epistulae morales ad Lucilium*, liber VI–VII, Stuttgart, Philipp Reclam, 2006.
- Tatarkjevič, Vladislav, *Istorija šest pojmova*, Beograd, Nolit, 1984.
- Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi*, Beograd, Građevinska knjiga, 2006.
- Žunec, Ozren, *Mimesis (Grčko iskustvo svijeta i umjetnosti do Platona)*, Zagreb, Latina et graeca VPA, 1988.

### The scheme of genesis of the concept of *style* in older theoretical and artistic thought or addition to the forming of historical space of art

**Summary:** During the course of its historical-intellectual shaping, the *style*, gradually but obviously and positively shifting from one framework of onto-logical deliberation – within which it was being constituted on the margin of what Plato determined to be the *essence of mind* as the *essence in mind* or, in other words, idea – to another, assuming the form of probable knowledge or the knowledge of things presumed, being the ability of creative imagination which reveals but does not make evident (*ars inveniendi*), the importance of which is pointed out in man's practical self-accomplishment as a community-being, which disposes not only of the truth of apodictic reasoning but also of convictions and truisms (*loci communes*) which, transposed into the canons of rhetoric, represent since Hellenism and the period of Roman domination (Cicero, Seneca, etc.) not only a stronghold of variability and expressive abundance of dialectical argumentation but also a generic basis which gives to understand *originality* and *irreducibility to normativity* (Quintillian) as motivators of the overall progress of civilization. Having considered that, and also reaching anew for the sources of antiquity, the *uomini universali* from the period of European history which we traditionally name the Renaissance assuming to their spiritual sensibility founded upon the religious experience of Christian subjectivity the heritage of logical and axiological structure of hellenico-roman pattern of thinking, form a notion or at least an idea of *style* which is then, probably for the first time, beginning to be brought in relation to literature and pictorial art as their *differentia specifica*, in opposition to philosophy, theology and jurisprudence. Until the end of the eighteenth century however, the *style* remains more or less firmly attached to purely contemplative aesthetic deliberations which tend to draw from the inexhaustible wealth of concretizations of *style* in the artistic creation examples to illustrate their proposed theses. The consideration of *style* outside aesthetics as a philosophical discipline emerges about the mid-nineteenth century and especially at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries when, in the works of theorists such as Heinrich Wölfflin and Max Dvořák, the style assumes its role of analytical and critical category on the one hand, and the frameworks in which art acquires its own worth and importance on the other.

**Keywords:** style, invention, originality, idea, expressive form