

Милослав Шутић

ЕСТЕТИЧКЕ СТУДИЈЕ

Уредник
Нева Саравија

Милослав Шутић

ЕСТЕТИЧКЕ
СТУДИЈЕ

Београд,
2021.

Садржај

Увод	7
Ветар и меланхолија	25
Тихо пада снег (Прилог естетици <i>природно лепог</i>).....	41
Ка естетици грубе материје.....	73
Феноменологија „естетске идеје”	93
Бахтиново заснивање <i>естетике књижевности</i>	117
Бичевање Христа.....	139
О <i>дирљивом</i>	159
<i>Лирско</i> и лирика	229
Одбрана <i>Лепе душе</i> или <i>Лепа душа</i> као лирска субјективност	335
Белешка о аутору.....	459

УВОД

Избор текстова у овој књизи је мањи део естетичких студија и есеја који су, почев од прве ауторове књиге *Мисао која не одустаје* (1971), били централни или самостални текстови у појединим књигама, или су у целини обележавали те књиге (какво је *Златно јагње*, посвећено Андрићевој естетици). Сам наслов ове књиге упућује на једну науку, естетику, која је исходниште естетичког приступа књижевности као ауторовог основног методолошког усмерења. А када је реч о науци или наукама уопште, онда треба имати у виду два момента. Најпре, постојање основних елемената који су неопходни да се једна духовна дисциплина сматра науком, а који су препознати још у старогрчкој филозофији као: *метод, предмет проучавања и терминологија*. Затим, чињеница да постоје две основне врсте наука – *природне и друштвене (хуманистичке) науке*.

Ако пођемо од предмета проучавања у естетици онда одмах морамо имати у виду разлике између две поменуте врсте наука.. Јер, док је предмет проучавања у природним наукама најчешће јасно дефинисан као једна одредница, дотле је у друштвеним наукама тај предмет често раздвојен у више одредница. Ова разлика је разумљива ако се има у виду чињеница да у природним наукама предмети проучавања припадају материјалној, физичкој појавности, док су у друштвеним наукама предмети проучавања припадни сложенијој духовно-душевној, психичкој сфери. Естетика је управо једна таква друштвена наука која и номинално има више предмета проучавања. Тако је одмах на почетку заснивања везаног за име Баумгартена, доста касно, у осамнаестом веку, естетика усмерена на два појма-предмета проучавања: на *лепо* и *уметност*. Ово двојство остаће и до данас, с тим што се понекад предмет проучавања своди на једну одредницу, уметност, што је недопустиво, и што, због поменутих околности, а и због оних које ћемо навести, значи поједностављивање предмета проучавања у естетици.

Касније ће, у време када се говори такође понекад неутемељено, о „модерној естетици”, Пол Валери, који је својим животом и стварањем

спојио два века, деветнаести и двадесети, у дефиницији естетике лепом прикључити један нови појам, *осећања*. Валери каже да на њега естетика оставља „утисак пуне засећености ако не и уплашености”, јер његов дух присиљава да „оклева” између „необично заводљиве идеје” о једној „Науци о лепоме” и једне „Науке о Осећањима”, која је „можда заводљивија од прве”. И док естетика као наука о лепоме омогућава да „*сигурним путем* спознамо шта треба волети... мрзети... одобравати... уништити”, као што нас може „подучити да *сигурним путем* остварујемо уметничка дела непорециве вредности”, дотле естетика као наука о осећањима одређује нашу „судбину човека који зна шта значи *осећати*”. Валери закључује: „Чврсто верујем да бих одабрао другу, с прикривеном мишљу да би ми то сазнање, уколико би било могуће (а ја се плашим да је готово незамисливо) убрзо открило све тајне уметности” (В.: Пол Валери, *Песничко искуство*, Београд, Просвета, 1950. Прев. Коља Мићевић, стр. 28).

Као што се види, Валери сматра да је „сазнање шта значи осећати” „готово незамисливо”, јер су осећања по општем уверењу тешко „ухватљива” због njihове неодређености и експанзивности, што онда изазива и сумњу у могућност постојања естетике као науке. Али док је код Валерија присутна сумња у могућност „сазнања шта значи осећати”, па тиме и у могућност постојања естетике као науке о осећањима, дотле противници естетике као науке, којих је, чини се, бивало све више, ову сумњу узимају као још један доказ о немогућности постојања такве естетике. Тиме они поричу естетици објективност и трагање за (естетском) истином, што је тешко прихватљиво и када је реч о осећањима, јер су осећања један од најважнијих елемената естетике, а Валерију треба одати признање што је ову чињеницу озваничио. Треба зато подсетити да су осећања филозофски и научно објективно проучавали неки од најпознатијих филозофских и естетичких ауторитета: Платон, Аристотел, Декарт, Хегел, Шлајермахер, Фолкелт, Ш.Лало, укључујући посебно два писца – Толстоја и Андрића. Истина, неки од њих (Платон, Декарт) су употребљавали термин „страсти” а не „осећања”, што је, посебно када је у питању естетика, неоправдано ако се нема у виду разлика између ова два појма-термина. Наиме, страсти превасходно подразумевају припадност телесној, физичкој појавности, док је код осећања таква припадност занемарљива. Појављује се овде и трећи термин, „емоције”, као заједнички појам за два поменута, што опет није оправдано, јер су емоције различите од њих по томе што подразумевају већу припадност телесности (физиологији) него осећања, а мање су повезане са том телесношћу него страсти. Али и ова ипак терминолошка таутологија захтева додатне напомене: приликом употребе

термина емоције и страсти, често се имју у виду и осећања; затим, чињеница је да се у естетици најчешће употребљава термин „осећања” и то се чини упркос чињеници да су у „старој онтологији” (Парменид) осећања као нешто ирационално или антирационално посматрана као не-биће, односно као оно што је непостојеће или што је ништа, у односу на биће које једино постоји. Али, „нова онтологија” налази место ирационалним појмовима и у Бићу. Још нешто, као завршна напомена, посебно важно за естетику као науку: осећања јесу ирационална али нису апстрактна. Она су, како је то доказао М.Шелер, увек интенционална, односно увек су упућена на конкретне појаве, као што су то у уметности језик и књижевни ликови а у стварности природа и предмети из свакодневног живота. Зато је омогућена и, упркос њиховој изворној нејасности, спознаја ових психичких квалитета и њихово објективно, научно испитивање.

Посветили смо овде мало више пажње осећањима, зато што су то најважнији међу неколико предмета проучавања у естетици, на шта је, видели смо, уз одређене сумње, први експлицитно скренуо пажњу Валери. Постоје, међутим, још два појма који заслужују посебну пажњу у кругу естетичких појмова. Ти појмови су: *естетско* и *стваралаштво*. Први, естетско, помиње се често, нарочито у последње време у естетичким теоријама, али га нема номинално присутног ни у дефиницији естетике, нити међу најважнијим предметима проучавања у естетици, што му свакако, према посебном естетичком значају, припада. Овај појам такође потиче од Баумгартена, који је естетику дефинисао као науку о „чулном сазнању”. Али, треба додати да то сазнање, по њему, није логичко, како се најчешће сазнање одређује, већ филозофско, што у случају естетике значи да је реч о емоционалном, доживљајном сазнању одређених естетских вредности или о доживљају-сазнању лепог као врховне естетичке категорије. И естетско упућује на доживљај лепог, па ће убрзо Хегел оправдано поистоветити ова два појма, а у даљем развоју естетичке мисли естетском ће бити посвећивана све већа пажња јер је, видело се, ова придевска именица везана за области које су биле на неки начин запостављене у односу на уметност и ширину појма лепог. Те области су: природа и људски свет, са којима лепо јесте повезивано, али је та веза мање наглашавана него веза лепог са уметношћу. Или, природно лепо и људски лепо ређе него уметнички лепо су били у центру пажње, можда и зато што је Хегел, како је познато, негирао постојање природно лепог. Али, да поновимо, естетско се у новијем времену све више наметало као најважнији естетички појам, па му је у том смислу признат статус „метакатегорије” (Борјев), односно категорије изнад естетичких категорија међу којима је врховну

позицију задржао појам лепог. Има још један разлог зашто је естетско посебно важан појам у естетици, са којом је повезује и номинална, па и значењска блискост једне именице и једне придевске именице. Појам естетског је, наиме, номинално присутан у неким од најважнијих естетичких појмова: *естетска идеја*, *естетски укус*, *естетски доживљај*, *естетски суд*, *естетска вредност...* што указује на то да је естетско у одређеном смислу шири појам од појма уметности. Истовремено, овај појам треба разликовати од појма *естетичко*, што у неким језицима (француски, руски) није до краја учињено, док у српком језику та разлика постоји, иако се често не поштује. Естетско је посебно важно за естетику и за методолошку употребу ове науке јер овом појму припада, популарније речено, улога „предворја” уметности.

Може се, дакле, рећи да се естетско продужава у уметности и, као регионално Естетско-уметничко биће, заједно са другим регионалним Егзистенцијалним бићем чини јединствено *Биће као биће* укупно постојећег. Ова два упосебљења Бића као бића нису изолована иако су у питању различити естетско-анестетски и естетско-антиестетски квалитети. Па ако су у егзистенцијалном садржани и антиестетски, етички негативни квалитети а Естетско-уметничко биће је идеална, хармонична естетско-етичка целина, онда се повезаност ова два феномена остварује једним поступком који, као и естетско, није доживео пуну сатисфакцију у естетичким теоријама. Тај поступак је *естетизовање*, којим естетика као наука остварује два важна учинка. Најпре, естетизовање подразумева, може се тако рећи, оплемењивање човекове свакодневице превазилажењем, путем естетских квалитета, етички негативних појава у свакодневици Друштвеног бића. У овом смислу примери естетизовања су *естетско понашање* и *естетско стваралаштво*. Али, најважнији су примери естетизовања у књижевности, где се овај поступак везује за пишчев стваралачки поступак као прву фазу настајања књижевних уметничких дела. Рецимо одмах да се естетизовање у књижевности разликује зависно од жанровске димензије овог облика уметничког стваралаштва. Оно је јасније артикулисано у прози него у поезији, из разлога којима се сада нећемо бавити. А у прози се најчешће овај поступак везује за ликове, зависно од њихових карактера.

У овом кратком осврту на естетизовање поћи ћемо од Андрића, јер је овај писац, то можемо рећи после искуства бављења његовом естетиком (књига *Златно јагње*) том поступку посветио посебну пажњу, слично естетском доживљају, по коме се издваја међу свим осталим значајним писцима. Видљиво је естетизовање у остваривању више ликова из Андрићеве прозе: Алије Ђерзелеза, Мустафе Маџара, Ћоркана, фра-Марка,

Ћамила из Проклете авлије. Посебно је то случај са Мустафом Маџарем, чије се естетизовање мора повезати пре свега са естетизовањем лика Алије Ђерзелеза, јер се тај поступак одвија у оквиру другог Андрићевог поступка, *демистификације* епског јунака, о коме је посебно говорио Мелетински, а што је такође важан естетички поступак у књижевности. Оба епска јунака писац спушта из висина хероја које им је обезбедила ратничке слава, и смешта их у свакодневну ситуацију чаршије која у новим, баналним условима демистификује њихове ореолом славе овенчане ликове. И док се то код Ђерзелеза дешава готово на нивоу комедије ситуације, дотле је у случају Мустафе Маџара добило сасвим супротне, трагичне размере. Али је у оба случаја путем естетизовања писац успео да више или мање очува везу ових ликова са лепим, као врховним естетичким појмом, односно са *човечношћу* као врховном људском етичко-естетичком категоријом. Код Ђерзелеза је поступком естетизовања указано на његов естетски доживљај женске лепоте, или на његово „безинтересно”, есетско „уживање погледом” у тој лепоти. Код Мустафе Маџара писац је пошао истим путем, указао је на естетско *понашање*, и чак естетско *стваралаштво* (читање књига и свирање у музички инструмент зурну) у најраној младости овог лика. Али је у ратним походима ове естетске моменте потиснула сасвим супротна акција ратног злочинца, праћена његовом сексуалном изопаченошћу. Ове друге особине на крају су у Мустафином животу однеле победу, с тим што је пишевим поступком естетизовања стално истицана свесна и несвесна приврженост овог лика његовим младалачким естетским принципима. Код њега су, као танка нит свести и подсвести, ти принципи активни упоредо са његовим, као знак кажњавања, у сновима присутним ратним, перверзијом обележеним злочинима. Али, поменути принципи оданости естетском или лепом су присутни и у призорима његове рушилачке акције на негативне „јунаке” чаршије, јер је за њега „свијет пун гада, и крштеног и некрштеног”, што је опет, један врховни, изнад етике и религије постављен филозофско-естетички принцип. Поред пробуђене савести, као етичког и естетичког принципа, код овог лика постоје и изразито алтруистичке естетске емоције кајања и саосећања са жртвама злочина које је починио и те емоције, опет у сновима, изазивају „кажњеничке” слике тих жртава као невиних особа (анђела). Физичке патње као последица сећања на почињене злочине, али и социјалне беде у младости, у овом случају достижу степен мучења и самокажњавања каквих је по упечатљивости и изbezумљености мало у нашој књижевности. Међутим, поред естетизовања свести и поступака, не мање је важан контраст овог лика у односу на један лик из

друге Андрићеве приповетке. Реч је о мула Јусуфу из кратке приче „За логоровања” који је остварен такорећи на „нултом степену” књижевног израза, без стилских фигура и без покушаја било каквог естетизовања. Овај злочинац, такође сексуалном изопаченошћу усмерен према супротном женском полу, остао је у Андрићевом остварењу карактеролошки дефинисан као огољени антиестетски, искључиво нагоном вођен егзистенцијални преступник. Насупрот овоме лику Мустафа Маџар је, како смо видели, на различите начине повезан са естетским, и, као такав, има статус *трагичног јунака*, који није лишен човечности као врховне етичко-естетичке категорије.

Нећемо се сада бавити поменутиим, естетизовањем оствареним књижевним ликовима. Указаћемо на један специфичан, по много чему јединствен однос према појмовима „естетско” и „естетизовање”. Реч је о односу опет једног од најзначајнијих српских писаца Милоша Црњанског према наведеним појмовима. Тешко је, наиме, наћи неког другог писца који је, као Црњански готово читаво своје ствралаштво подредио естетском и естетизовању. Или, који је у својим прозним и песничким делима естетизовао тако велики распон појава у целини укупно постојећег. Али се такође мора рећи да је он појам естетско опширније коментарисао само у једном разговору, док је детаљно објаснио појам *поетично* или *поетичност*, који је значењски подударан са естетским као естетичком категоријом.

Ако хоћемо да суштински спознамо естетички појам *поетично*, јер језички облик овог појма (придевска именица) упућује на естетичке категорије, онда најпре морамо имати у виду једну за те категорије важну напомену естетичара и филозофа Николаја Хартмана у његовој *Естетички*. Та напомена је исказ да су неке од тих категорија „на граници према уметничкој форми” (В.: Николај Хартман, *Естетика*, Београд, 1968. Предговор и превод др Милан Дамњановић, стр. 385). Иако није до краја прецизирано на које се категорије мисли, јасно је да је реч о *лирском, поетском, трагичном, комичном...* а не о *лепом, узвишеном, дирљивом, љупком...* Наиме, лирско упућује на лирику као „уметничку форму”, поетско на поезију, трагично на трагедију, комично на комедију, док остале поменуте категорије на челу са лепим, не упућују на одређене родовне или жанровске појмове већ на облике укупне појавности укључујући и различите врсте уметности. На основу претходних напомена можемо закључити да се наведени поредак естетичких појмова и поредак жанровских књижевних термина уклапају у филозофску појмовну схему *опште – посебно – појединачно*. А ако је реч о поетичном, које нас сада интере-

сује, онда овај појам-термин, полазећи од његове језичке формулације, и Хартманове напомене, припада естетичко-књижевној схеми: *поетско* као естетичка категорија (опште), *поезија* (посебно) и *песма, песник* (појединачно). У тој схеми, оријентишући се Хартмановом синтагмом „граница према уметничкој форми”, закључујемо да се поетично, с једне стране додирује са поетским као естетичком категоријом, али је истовремено повезано са поезијом као „уметничком формом”. На тај начин, поетично је варијанта или подпојам поетског, али истовремено оваплоћује поезију, односно песму и песника. Као естетичка категорија поетично је, рекли смо, значењски подударно са категоријом естетско и са естетизовањем.

Црњански је детаљно објаснио појам поетичног и његову употребу (поетизовање), имајући у виду једног песника, Змаја. Учинио је то у три есеја посвећена овом песнику: „Непролазно у Змају” (1929), „Змај као песник живота” (1929), „Змај” (1933).

Може се одмах рећи да ова три есеја, посматрана у целини, представљају један од најзначајнијих доприноса наших писаца не само естетици једног појма, поетичности, него и естетици поезије па и естетичкој теорији уопште. Јер, поред поетичности коју су ретко помињали наши писци и естетичари, у наведеним есејима се разматрају још неки, такође у текстовима тих писаца ретко присутни проблеми. Тако, на почетку првог међу наведеним есејима Црњански каже да је „спомен ... Змају, најомиљенијем песнику Српства, поводом 25 година од његове смрти био „...” неспорно, незнатан, неугледан”. Ову, код нас такође ретку, нимало нежну критику обележавања неких јубилеја, бројних и често без критеријума, Црњански ће најсажетије образложити четири године касније, у трећем есеју, тврдњом да се поводом наведеног јубилеја говорило искључиво о Змајевој поезији а не о једном другом много важнијем појму од те поезије, о Змајевој „поетичности”. Јер, како Црњански, у есеју „Змај”, каже: „... велико у Змају јавља се као поетичност више него као поезија”. Или, како касније, у истом есеју додаје: „Цео Змај није песник, али је она цела његова популарна поетичност права вредност његовог књижевног дела”.

Нећемо се сада детаљно бавити теоријскоестетичким објашњењима поетичности садржаним у наведеним есејима Црњанског. Та тема захтева опширнији текст који ће бити укључен у књигу *Црњански* коју је аутор овог Увода припремио за штампу. Само ћемо навести примере поетичног и поетизовања, који су по својој разноврсности и обиму, понављамо, на јединствен начин дошли до израза у стваралаштву овог писца, и у којима се улога тог поетизовања у потпуности подудара са естетизовањем. Подуд-

дара се, да поновимо и то, позитивним естетским и етичким утицајем на просторе живота и стварности изван уметности.

Указаћемо, дакле, само на неке од најбитнијих момената односа Црњанског према поетичном и поетизовању. Може се рећи да је овај писац настојао да сагледа целину овог појма, то јест и његову субјективну и његову објективну димензију. Само што је он у финалном односу према овом појму говорио искључиво о објективној димензији поетичног, док је подразумевао субјективну димензију као нешто што се у стваралачком поступку мора превазићи. Црњански је, како то показују његови поетички и естетички ставови исказани на другим местима, о којима смо више пута писали, сматрао да се сви садржаји поезије, па и они који превазилазе овај књижевни жанр, морају обликовати у језику поезије као објективном појму, како је то и у Змајевом случају била неминовност. Ово се подудара са ставовима Хегела, као филозофа који је најдетаљније истраживао стваралачки поступак у лирској поезији и поменуо субјективну поетичност, односно „поетичну унутрашњост” која, будући локална појавност, мора бити превазиђена универзалном, објективном појавношћу овог појма. Ово превазилажење субјективности поетичног, према Хегелу, одвија се укључивањем поетичне унутрашњости у „поетски излив”, као процес објективације лирских песничких садржаја, а та објективација остварује се посредством два елемента: „представе” и „језика”. Ако постоје две врсте представа, које Хегел не акцентује: *чулне* и *менталне* представе, онда се, као што ћемо видети, подразумева за естетички приступ књижевности битна повезаност те уметничке врсте са светом.

Наведени ставови могу се препознати и у ставовима Црњанског о лирском стваралачком поступку, само што их он у есејима о Змају не артикулише, већ, да поновимо, највише пажње посвећује *објективној* поетичности, односно Змајевој поезији из које та поетичност проистиче. Како, дакле, Црњански сагледава објективну поетичност везану за Змајеву поезију?

Пошто има у виду постојање две врсте поезије, *поезију ума* и *непосредну поезију*, које су производ његове оригиналне класификације песничког стваралаштва, Црњански констатује да се друга од наведених врста бави *пролазношћу* живота, док је прва окренута *вечним* темама. По њему, непосредна поезија је искључиво исходиште поетичности, јер та поезија није „усамљена” у својој окренутости вечности, већ је „здружена” са својим временом, са пролазношћу живота, или, метафорички речено, није хладна као „лед” попут умне поезије, већ је пуна тоpline човековог

дах. Управо је овај човеков дах Црњанском најбоље послужио да обједини субјективну и објективну димензију поетичности.

Јер, тај дах, с једне стране, долазећи из човекове унутрашњости упија интимност и боју осећања, утемељену у „душевности” (коју помиње Хегел) као основном садржају поетичности. С друге стране, он у себи има нешто од *апелрона*, као једне од универзалних, космогонијских „ваздушастих” вредности. Човеков дах је упућивао и на нови сликовни моменат у једном призору који је Црњански видео као модел песниковог преношења поетичности у просторе живота и околине изван уметности. То преношење било је за најшири круг читалаца тако пријемчиво, да је пола столећа изазивало, како Црњански луцидно примећује, заносни фолклорни узвик: „Певај, брате.” Случај песника који, наднесен над простором на све стране „расипа” поетичност Црњански је нашао на примеру Андрића, чију је поезију посебно ценио. „Сањам једну доброту без граница, којом би хтјео да некога обаспем...”, писао је Андрић, а Црњански додаје: „Још никад се у нас по версу није тако широко разливала душа, као у њега. Има их снажнијих може бити, али тешко да је на чијим речима, толико раскиданих комадића душе, као на његовим”.

Црњански истиче да разлика између „заносног песништва ума” и поетичности живота и околине није нова, и као пример за то наводи Лукреција, песника филозофа, и Хорација, у чијим се строфама, далеко мање узвишеним, појављује поетичност, односно „игра лепота незаборавна и видна...”. А Змаја, као популарног песника, или као, према Скерлићу, песника чије дело „чини утисак једне велике и срећне импровизације” пореди са Французом Беранжеом.

А ево, најзад, поменутих примера Змајеве поетичности, која се нарочито истиче у ширим оквирима „поетичности нашег романтизма”, и која „није уопште песништво литерарно”, већ је обележје „читаве друге поле нашег 19. века, заједно са својим грађанским животом, политичким борбама, устанцима, неизмерним патњама и ратовима, романтичним личностима и патетичном свакидашњицом”. „У песништву Змаја”, наставља Црњански, „сачуване су поетичности зимских вечери наших варошица, пролећа, сав један живот прошлог столећа, од своје младости до старости, све горчине, сва одушевљења и све слике, што су прошле нашим земљама од година буна до почетка 20. века”.

А ево, у духу Змајеве или „романтичне поетичности”, и личне поетичности Црњанског. У једном интервјуу он каже да је његово „летење” авионом и „превртање у ваздуху” било „више поетично од многих објављених и штампаних песама и литерарних радова” његових „цење-

них другова”. У другом случају повод је опет Змај, али на други начин. Сада, наиме Црњански не истиче вредност поетичности у односу на Змајеву поезију, већ вредност једне природне појавности, „лепоте земље” у односу на једну врсту уметности, „скулптуру”: „А што се тиче споменика песнику, шума једна на Змајевцу, са неком плочом, над хладним извором, више вреди од свих калемегданских песничких скулптура”, каже он у завршном од три поменути есеја о Змају.

Завршница у односу Црњанског према Змају и његовој поетичности опет је у знаку естетике као синтезе његових ранијих супротстављених ставова. Јер, за њега су поједини стихови и песме у Змајевом песништву „безначајни”, али је „целина једна велика, романтична поетичност, чију чар, како му светла пред очима трепери, осећа још увек сав предратни наш свет и то тако дубоко да му се чини да је непролазна”. Непролазна је, дакле, поетичност, коју Црњански, због емоционалног, „апстрактног” карактера субјективне поетичности, видели смо, пластично, сликовно, метафорички изражава људском топлином обележеним „дахом”, „играњем лепоте незаборавне и *видне* (подвукао М. Ш.), „треперењем”, и коју искључиво преноси на живот и околину песник који пише *непосредну* поезију. Преноси је „обасипањем” „раскиданим комадићима душе” поменутих области. Примери такве непосредне поезије у целини Змајевог песништва, према Црњанском, пре свега су: „Снохватице”, затим „Ђулићи увеоци” и његове дечије песме. Пролазна су међутим „времена” 19. века које је обележила романтична поетичност, а пролазна на посебан начин је и та поетичност, јер је изгубила *непосредност* важећу једино за та времена и људе који су у њима живели. Оно што је остало од те непосредности је на први поглед супротна али ипак наследна посредност исте поезије у којој су сачувани трагови њене раније непосредности.

И та разлика је довољна да се превазиђе строгост раније поделе на „песништво ума” као поезију „ванредно изграђених стихова” и непосредну поезију, која „додирне жаром” „пролазност живота”. Остаје, према Црњанском, стална дилема која је од ове две врсте поезије „поетичнија”, али је и имплицирани одговор на постављено питање утемељен у естетици. Он, наиме, подразумева да је овде нијанса разлике садржана у укусу и *естетском доживљају* као естетичким појмовима И док је први појам везан за одређено време, дотле је други, естетски доживљај стални пратилац естетске и уметничке појавности.

Задржали смо се на ставовима Црњанског о поетичности, јер су ти, истовремено интуитивно проницљиви и до краја документовани ставови допринос естетици књижевности, која је наше основно методолошко

опредељење. Нарочито је овај писац посебно допринео схватању естетског као појма комплементарног поетичном, и као, поред уметности, најважнијег предмета проучавања у естетици. Треба рећи да је појам естетског препознат пре више од два века (Баумгартен) али је том појму у односу на уметност придавано мање пажње, што се све више исправља у двадесетом веку и у савремености. На крају, још само две напомене о ширем естетичком значају поетичности.

Најпре, поетичност се, поред естетског, у потпуности подудара са *лиризмом*, односно са лирским које је, као естетичка категорија, обележило целину стваралаштва Црњанског. О томе смо више пута писали, као што ће и ова подударност наћи место у најављеном опширнијем тексту о виђењу поетичности у том стваралаштву. Затим, када говоримо о поетизовању књижевних ликова, то поетизовање је у случају Црњанског опет посебно, различито од свих поменутих ликова у делима осталих писаца. Јер док су, нарочито код Андрићевих ликова, трагови поетизовања, односно естетизовања, налетом антиестетски и етички негативних животних појава (зло и понижавање) потпуно поништени, поетизовање лика Павла Исаковича, уздигнуто до узвишености, остаје трајно обележје тога лика, упркос антиестетским, агресивним притисцима „наказе” Гарсулија.

Стваралаштво би, рекли смо, такође могло бити основни предмет проучавања у естетици. Оно је довољно широк појам да обухвата уметност у целини, а истовремено, попут лепог и естетског, сеже у просторе људског света и природе изван те уметности (*natura naturans*). Поред тога, Јунг говори о „стваралачком нагону”, као посебном елементу психе. Стваралаштво, као могући основни предмет проучавања у естетици, такође актуелизује два посебна, ређе коришћена естетичка појма: *естетско стваралаштво* и *новина*.

На самом крају овог Увода, ево и ауторовог завршног погледа на естетику књижевности или на естетички приступ књижевности. Видели смо колико у нијансама различитих предмета проучавања обухвата естетика као наука. Наведеним предметима треба прикључити оне које подразумевају спољне релације естетике (космологија, географија, ботаника, егзистенција, антропологија, социологија...) и ону духовну дисциплину која суштински одређује профил естетике као науке, филозофију, односно онтологију као врховну филозофску науку, са својим, за наш метод незаобилазним појмовима: *бићем* и *сликом света*.

Ово се може остварити под условима да поменути појмовно-предметну апаратуру утемељимо у једној врсти мишљења, *схематском мишљењу*: да концепт метода остваримо полазећи од личног погледа на

свет и најзад, да све ово буде у складу са *новом* а не са старом онтологијом. А одредити се за схематско мишљење које је, између осталог, јасно афирмисано у Аристотеловим и Кантовим листама филозофских категорија и у различитим списковима естетичких категорија, значи, у ситуацији наше естетичке методолошке оријентације, учити најважније филозофске и естетичке појмове, усвојене као објективне истине материјалне и духовне стварности и адекватно их применити и проверити у приступу књижевности као предмету проучавања.

У овом одређењу треба поћи од објективних схематских приказа реалног материјално-духовног света, па тек онда од личних духовних нахођења. Односно треба најпре имати у виду један општефилозофски појам, *схему света*, или јасније и популарније речено, основне димензије света, које су, као саставни део човековог свакодневног искуства, често више прећутно садржане у свести појединаца, него што се јавно исказују. У оба случаја поменута синтагма треба да буде објективна представа о свету, сажета језичка формула која репрезентује свет, укључујући све најбитније његове елементе, али често није тако из два позната разлога. Најпре, због постепених нових сазнања човечанства о положају земље у космичком простору света, и због постојања те представе у свести великог броја поједнаца као различитих карактера и различитих моралних профила. Али, ако је схема света присутна у научној методологији или у свим другим методским приступима одређеним темама, та схема мора да буде максимално адекватна тим темама као предметима проучавања, што се, опет, не дешава увек и до краја. Позната је у овом смислу Хајдегерова схема света која претходи његовом одређењу за филозофски појам егзистенције као теме проучавања. Та схема ослоњена је на четири елемента света: *небо, земља, богови, смртни*. На први поглед ови елементи су адекватни егзистенцији као предмету проучавања. У суштини, међутим, два завршна елемента, богови и смртни, нису до краја сагласни са појмом егзистенције. Јер, ако оставимо по страни Ничеову истовремено парадигматичну али и контроверзну тврдњу: „Бог је мртав”, наведени, у основи религиозни појмови нису у сагласности са Хајдегеровом тврдњом да једино људско биће егзистира, то јест да је егзистенција као посебан начин постојања једино везана за људску јединку. Како онда ускладити егзистенцијалну тоталност људске јединке са веровањем у бога, када се одвајкада зна да неки припадници тога рода нису религиозни верници већ атеисти или скептици? Претходна критичка напомена једино није оправдана ако Хајдегер реч бог употребљава у још неком преносном значењу (“виша сила”), што је такође могућно.