

ПОЗАДИНА ПЛАТОНОВЕ ЕСТЕТИКЕ

СОКРАТ И ТРАГЕДИЈА*)

или о етичко-политичкој позадини Платонове естетике

Сасвим претежно, ако не и искључиво, Платон усредсређује своју критику поезије, њене унутарње вредности и њеног утицаја, на она дела која су за схватање његова времена, бар за специфично атичко схватање, била најзначајнија: на Хомера и трагедију. Па иако је Хомер већ за Платона песник давне прошлости а трагичари мање или више савременици, он их гледа уједно: Хомер је за њега „вршак трагедије“, трагичари настављају његову песничку визију у новом изражају. У 2 и 3 књизи Државе, он критикује Хомера самог, са узгредним полемичним освртима на трагедију, и тек у 10 књизи од иступа директно и против врхунца савремене песничке продукције, против трагедије. То је донекле разумљиво у једној општој критици поезије као што је била Платонова јер појам Хомера био је још и тада еквивалантан појму поезије; а Хомер је усто као приказивач митова и у вези с њима људских акција, стристи и патњи, био најдубље повезан са трагедијом и у свести самих трагичких песника, и, наравно, и широких кругова публике. Тим лакше било је Платону да онако емфатично инсистира на тој вези, да прикаже Хомера као вођу трагичара, а у исти мах као њихов вршак, као првог међу трагичарима¹⁾. На тај начин он је актуализовао Хомера, а уједно је свој напад на трагедију учинио наизглед објективнијим, ублажио жаоку анимозности против савременика или бар сасвим блиских претходника. Гледајући их уједно, „синоптички“, он оснива своју критику поезије на идентификацији песничке фикције и илузије са лажи и обманом; даље, на осуди попуштања пред страхом од смрти, и пред страстима и афектима, које у поезији достиже читав култ²⁾; најзад,

*) *Напомена*. Под насловом Сократ и трагедија одржао је Ниче предавање у фебруару 1870; из њега је сачувано само нешто забележака.

¹⁾ Платон као ἡγερῶν трагичара, Resp. 598 D; као πρῶτος τραγῳδοποιῶν, ib. 607 A, као ἀκροῦς τραγῳδίας, Theaet. 152.

²⁾ Resp. 386—88.

у 10 књизи Државе он осуђује поезију не само из етичко-практичких већ и из метафизичких разлога: песник је имитатор, и то трећи (по удаљености) од истине јер даје одраз одраза, имитује материјалну стварност која је и сама имитација праве стварности, Идеја³⁾). Овом критиком продужио је Платон познату стару традицију која за нас постаје карактеристично видна прво у Ксенофану, али која је свакако још доста ранија, и почиње са периодом нове озбиљности у Хелади, почетком 6 века. Јер већ тада је млада филозофска спекулација поставила питање о унутарњој вредности поезије, и одговарала на њега махом негативно. Њена критика односила се углавном на митску садржину поезије, одн. на поезију која обрађује митове, дакле првенствено на Хомера⁴⁾). И каснији песници који су и сами обрађивали митове били су често под утицајем те критике, напр. Пиндар и Еурипид. Али се свакако појавило доста рано и супротно гледиште, оно које је касније заступала стоичка филозофија, и које имамо у Страбоновој формулацији поезије као „прве филозофије“⁵⁾; по томе схватању, Хомер је извор сваке мудрости и чак сваког знања. Платон је одлучно устао против ове идентификације, он продужава „стару чергст“ између поезије и филозофије⁶⁾, и то у много оштријем виду. Платонова критика Хомера имала је врло дуг и интересантан одјек у античкој филозофији и науци о књижевности⁷⁾, много виднији и трајнији него што га је имала његова критика трагедије. Зашто је било тако, зашто се одбрана филозофа и ретора није прихватила у већој мери и трагедије, није лако рећи; један од разлога је ипак јасан: место трагичара у школи и вишој настави било је до краја антике знатно мање него Хомерово. Дакако, један велики филозоф бранио је у првом реду трагедију, а усто уопште поступак песника, од Платона: Аристотел; и његова полемика није била само прећутна и индиректна него и доста директна, као што се види из одломака његових изгубљених списа код неоплатоничара⁸⁾). Али каснија одбрана углавном је концентрисана на Хомера, и била је врло интензивна, тако да је поделила филозофе и реторе на два табора, на апсолутне браниоце Хомера, који су били под утицајем старе

³⁾ ib. 597 E, познати израз *τρίτος ἀπὸ τῆς ἀληθείας*.

⁴⁾ О овоме се детаљно расправља у једном од ранијих, још необјављених поглавља ове студије о античкој естетици и науци о књижевности.

⁵⁾ Поезија као *πρώτη φιλοσοφία*, Страбон, 10, 3, 10, у партији о кулетима; и за писца О узвишеном Хомер је *φιλοσοφία ποιητική*; али он иначе тежи да измири Хомера и Платона.

⁶⁾ Resp. 607 B.

⁷⁾ О овом питању види St. Weinstock, *Die platonische Homer-kritik und ihre Nachwirkung*, *Philologus* 82 (1926), p. 121 s.

⁸⁾ Напр. Procl. in rep. I p. 49, 17 Kroll, и многа друга места.

стоичке филозофије, и на оне који су, идући за Посејдонијем, желели да измире два великана хеленске књижевности. Цео проблем везан је за обнову платонизма, одн. „припрему неоплатонизма“, и касније имаћемо доста прилике да се њиме позабавимо, у вези са уже стоичком естетиком и са списом О узвишеном и Дионом Хрисостомом. Међутим, напад Платонов био је уствари, како сам већ наговестила, уперен против трагедије⁹⁾, а само је из разних више спољних разлога имао много значајнији одјек у односу антике према Хомеру него у њеном односу према трагедији. А оно што је при томе руководило самог Платона, то је један необично сложен сплет мотива који ми данас не можемо до краја разложити, и који свакако није био довољно прегледан ни антици, па ни самом Платону. У томе сплету састају се мотиви лични и полулични и принципски, етичко и политичко опредељење и опште метафизичке концепције са посебном менталном структуром и посебном уметничком способношћу. Човек Платон имао је, како каже Ниче, природу сфинге, био је „чудовиште од поноса и самозадовољства“; а изражавао се стилем често у суштини ирационалним, стилем који је сав од ироничних прелива и пародичних двосмислености. Зато је тако тешко наћи средишни мотив његове критике поезије; у сваком случају он остаје тесно повезан са другим, перифернијим или посреднијим мотивима.

Који је тај мотив који би се пре свих осталих могао назвати средишним? У уводном поглављу ове студије, ја сам истакла да је то мотив дубоко везан за личне амбиције Платонове — да је то његов политички став за који се определио још у раној младости, у кругу људи с којима је растао и развијао се. То је био мотив актуелно и активно политички, много ранији од теориско-политичких разлога против поезије које је у зрело доба формулисао у Држави а у старости у Законима; он је учинио да је Платон више свега уочавао улоју трагедије у демократији, њену тесну повезаност са демократијом, коју је тако добро осећао и Аристофан кад ју је бранио од Сократа и његова круга, и од њихове жеље да трагедију и уопште „музику“ замене етиком и дијалектиком. На једном месту Државе¹⁰⁾, Платон замера трагичарима да вуку државе у тираније (!) и демократије, и ту је у другој, много озбиљнијој тачки замерке, отворено открио тај најнепосреднији и најактуелнији мотив своје борбе против трагедије; и само га је развијао на вишем плану у државничким принципима Државе и Закона, где се тражи кеумољиво дириговање духова, те се, уместо сло-

⁹⁾ О овоме види уводно поглавље ове студије, Нова мисао I (1953), стр. 615 ss.

¹⁰⁾ Resp. 568 C.

бодног развијања интелекта и воље, маште и осећајности поезијом и филозофијом, поставља одређено и једнострано етичко-политичко вођство, чијим циљевима имају да послуже побожне химне боговима и славопоји врлим људима — једина поезија која се допушта, бар у Законима¹¹⁾). Сва њена улога сведена је на то да формира човека као део идеалне државе, без обзира на то по коју цену осиромашења и личности и колектива. У стварном животу атенском, међутим, трагедија је, као и комедија, стално на свој начин учествовала у радостима и патњама народа, илустровала их на вишем плану, и на тај начин постала битан део политичког живота атенског. „Будите васпитачи народа, уздигите га и чините га бољим!“ говори Аристофан песницима трагедија. „Уклоните се из идеалне државе, заједно са вашим архегетом Хомером — коме иначе нека је свака част — да не бисте ометали рад филозофа који хоће да уздигну народ на свој начин, етиком и дијалектиком и — дисциплином!“ говори им Платон. Колико је, у целој Платоновој критици поезије, оштрица управљена против трагедије, види се и по томе што он у Гозби и Фаидру, где је много блажи према поезији него у Држави и Законима, уопште не помиње велике трагичаре кад ставља песнике и законодавце: Хомера, Хесиода, Солона, уз праве филозофе¹²⁾). Платону — етичару свакако је сметала и честа фриволност код Хомера у односу на богове; то је, дакако, био „цинизам архајских аристократија“, али и у њему је Платон налазио политичких момената који би ишли у прилог демократији, и зато му се и он чинио опасан. У модерној интерпретацији Платонова става према поезији, нарочито према трагедији, наилазимо понекад на мишљење да се Платон борио против песника трагедија који су му били најужи савременици, и да се његове оштрине уствари на њих односе. Шта да се каже о таквом методу интерпретације? Из њега се види само жеља да се отупи оштрица проблему, да се Платон некако измири са Хомером и трагичарима, и зато се приступа обичном искривљавању Платонових текстова. И антички писци желели су да некако савладају ту противречност — али не таквим методом. Кад је Платон мислио на своје најуже савременике, он је то и рекао; а кад је мислио на Хомера и Аисхила — рекао је и то. Он је водио борбу великих размера против великих противника, против творца, не против епигона. А што је та борба била руковођена пре свега мотивом политичким, и актуелно и утопистички политичким, то је не чини ни мање интересантном — ни мање хеленском.

¹¹⁾ Legg. 669 C D.

¹²⁾ Symp. 209 D; Phaedr. 278 C. О овоме и Helmut Kuhn, *The True Tragedy*, I, *Harvard Studies in Classical Philology* 52 (1951) p. 11.

И сам етички момент његове борбе био је дубоко повезан са политичким. Модерни испитивачи падају често под сугестију самог Платона и прихватају његово гледиште да је нови, Сократов поглед на човека и његову улогу у друштву онемогућио трагедију јер је, по учењу Сократову, срећа само у унутарњој етичкој вредности, више свега у правичности, а ту срећу спољна несрећа не афицира. У таквом човеку и не може понићи трагична грешка или огрешење, *ἀμαρτία* или *αἰτία*. Гледиште да су Сократ и Платон овим етичким погледом пресекли даљи развој трагедије, некада Ничеово, заступа у наше време напр. Фридрих Золмзен¹³), а такође, у приближавању и супротстављању трагедије и Платона, Хелмут Кун¹⁴). Али то гледиште нити је довољно правично према трагедији нити довољно критично према Сократу и Платону јер имплицира да трагедија, зато што обрађује митске мотиве који великим делом потичу још из микенске епохе¹⁵), није ни сама одмакла од архајског херојског морала. Истина је да је трагедија, често и против своје воље, задржавала многе мотиве и елементе старе митске и религијске традиције, да је морала понекада оперисати схватањима која су била савладана и друштвено и духовно, али су остала у поткама митова и у техници драме — да је „тражила одговоре на питања код далеких личности једног полубожанског света, у њиховим утрираним ситуацијама и сукобима који су углавном туђи људском животу“¹⁶). То је довело до често амбивалентног става трагичара према митовима; о томе говорио је врло фино Роде: песник је могао да истакне контраст између митског дела и јунака који осећа „модерно“ као сам песник, али он то није могао често чинити, већ се морао трудити да продуби смисао тог старог митског дела у смислу свога доба¹⁷). Ипак не смемо преувеличавати размак између древног мита и тадањег — па и садањег живота, између „митолошке ситуације“ у коју свако може доћи, и која је, по Јунгу, свагда праћена дубоком емоцијом — и нормалног доживљавања. Разумљиво је, дакако, да су већ антички људи желели да приближе мит и свакодневни живот; међутим, нетачно је да је тек Сократ почео да тражи примере у свакодневном животу; њих је већ Еурипид доносио у оквиру митова, и тиме се он дичи

¹³) Fr. Solmsen, у приказу Ростањијева издања Аристотелове Поетике, *Gnomon* 5, 7 (1929), p. 404 ss.

¹⁴) Helmut Kuhn, l. c. passim.

¹⁵) Ово мишљење M. Nilsson-a, које је изнео у књизи *The Minoan-Mycenean Religion and its Survival in Greek Religion*, Lund 1950, напр. p. 29, углавном је усвојено.

¹⁶) Bruno Snell, *Aristophanes und die Aesthetik, Die Antike* 13 (1937), p. 268.

¹⁷) *Psyche* 2, p. 22 ss.

у Аристофановим Жабама, кад каже да је научио своје гледаоце размишљању:

Уводећи домаће прилике, које су нам присне,
у којима живимо...¹⁸⁾

Али то све није битно за наш проблем; оно што је битно, то је напреднији или реакционарнији однос према традицијама, према целој тој митско-религиској позадини; а у томе погледу, атички трагичари стоје изнад атичких филозофа. У поткама митова били су напр. многи елементи делфиске религије: проклетство, очишћење, пророковање; али баш то је давало повода трагичарима за прикривене или и неприкривене нападе на главно упориште реакционарне идеологије у Хелади, на делфиско пророчиште. Нарочито Аисхил и Еурипид — Софокле је био конзервативнији — борили су се и против морала делфиске религије и против њеног политичког утицаја¹⁹⁾; а како је о томе мислио Платон, види се по томе што је при крају 2 књиге Државе устао против страшне осуде Аполона коју изриче Тетида у једној трагедији Аисхиловој²⁰⁾. Јер Платон је, као у основи и Сократ, кога је делфиско свештенство прогласило најмудријим Хеленом, имао према Делфима, по изразу Дадса, став политичког католика према Ватикану — став према великој конзервативној сили²¹⁾; и већ зато био је против трагедије која је пред атенским масама прокламовала осуду делфиског бога и његових тенденција. Однос трагичара према старим митовима био је дакле у суштини много слободнији него Платонов: они су давали њихову имагинативну садржину, у сјајном низу богова и хероја, али су њиховој религиској садржини прилазили са слободном критиком, док је Платон додуше одбацивао уже-песничку страну митова али је, првенствено са свог политичког гледишта, много озбиљније узимао њихов религиски елемент — разуме се, у политичке сврхе^{21a)}.

¹⁸⁾ Ran. 959.

¹⁹⁾ О Аисхиловој борби против морала делфиске религије в. U. v. Wilamowitz, *Einleitung in die griechische Tragödie*, p. 43: Aischylos dichtete zu dem Zwecke, die Sittlichkeit der delphischen Religion zu überwinden. О политичком карактеру борбе против Делфија В. Farrington, *Science and Politics in the Ancient World*, 1939, и G. Thomson, *Aeschylus and Athens*³, 1946, *passim*.

²⁰⁾ Fr. 350 N.

²¹⁾ E. R. Dodds, *Plato and the Irrational*, *The Journal of Hellenic Studies* 65 (1945) p. 22.

^{21a)} У те сврхе он је помагао и прихватање астралне религије, која је већ тада више значила у масама него стара политичка и хомерска, одн. уопште књижевна религија, (уосталом, већ Стражар у почетку Аисхиловог Агамемнона назива звезде *λαμπροὶ δυνάστες*), а у Законама он је чак препоручивао неку врсту верске инквизиције. Ре-

А сличан је однос трагичара и Платона и према другој традиционалној садржини хеленске поезије, према мистериској и мистичкој. Кад модерни испитивачи истичу да је нови, Сократов поглед на човека онемогућио трагедију, они мисле на етичко усредсређење, на унутарњу срећу која је, за Сократа и Платона, идентична са правичношћу. Тиме они Сократовој етици приписују много шири утицај него што га можемо претпоставити; али и без обзира на конкретно-друштвену невероватноћу, та претпоставка није ни психолошки довољно основана. Истина је да је етички захтев Сократа и Платона, постављен врло радикално, померио гледиште са спољне судбине на унутарњу; али и он је, бар у Платонову приказу Сократове етике, унесен у стари орфички мит о души, само је при томе орфичка категорија космичке правде, δίκη, претворена у категорију личне правичности, δικαιοσύνη; њу су Сократ и Платон пренели из космоса у психу, и начинили је средишњом врлином идеалног човека и идеалне државе. А тај стари орфички мит, и уопште мистериско-мистичке концепције 6 века, које такође већ померају гледиште са спољне, земаљске судбине, не само што нису онемогућили трагедију него су је управо они омогућили. Мало које доба и мало која средина могу да нађу свој главни израз у трагедији; за то је потребно да се сретну врло разнородни елементи, али да се, под утицајем неког средишног импулса, савију у једном правцу. Још г. 1934 ја сам покушала да објасним рођење атичке трагедије таквим једним сусретом у коме су елементи орфичке мистике савијени у правцу борбеног морала који је преовладао у Атини око г. 500, и коме је био близак херојски идеал старе митске поезије. У 7 а још више у 6 веку, орфичка мистика се необично развила и раширила у Атици, великим делом — иако не искључиво — под утицајем тешког друштвено-економског стања широких маса²²); зато је Пеиси-

акционарност је на врхунцу у овом делу; и зато, а и због „зачуђавајућег хаоса“ који у њему влада (Виламовиц), и неких једва објашњивих отступања од главних елемената Платонових филозофских погледа, понекада се приступало атетези овог дела. Она је врло тешка јер имамо против ње изрично сведочанство Аристотелово; али и признање ауторства налази на велике тешкоће. О овоме мучном проблему види сада Gerhard Müller, Studien zu den platonischen Nomoi, Zetemata, Heft 3, 1951, и приказ Joseph-a Moreau-a, Revue des Études Anciennes 54 (1952), p. 143 ss.

²²) О овоме G. Thomson, l. c., нарочито стр. 159 ss. Он ипак опомиње да се не сме сувише брзо закључивати о социјалном саставу орфичког покрета који је у својој дугој историји продирао у све друштвене класе и утицао на демократе као Еурипид, аристократе као Платон, и respectable bourgeois као Плутарх. Ипак он износи интересантну хипотезу да је орфизам настао међу рударима у Атици и Тракији, које је првобитно сачињавала слободна сиротиња; он то изводи нарочито на основу платонске Пећине. О социјалним осно-

страт у својој културној политици упоредо неговао и орфизам и Хомера да би повратио равнотежу у народној психи. А поготову у младој атенској демократији са њеним великим подвизима и изгледима и успесима спонтано је опет преовладао активни морал, и зато је тада трагедија заменила орфичку мистику. То је омогућено пре свега тиме што је тада у хомерску поезију и архајски херојски идеал продро мистички импулс, делом преко Дионисова култа и елеусинских мистерија а делом директно из орфичке спекулације; тиме им је уливен нов живот, и то је резултовало у новим, „трагичким“ мистеријама. Орфички импулс видан је у трагедији нарочито у категоријама огрешења, правде и очишћења, које су у њој пренесене са космичке равни на животну, али се могу до краја објаснити само тим импулсом²³). Ово моје схватање потврдили су следећих година — 1935 и 1937 — радови двају енглеских научника, који додуше не улазе у проблем самог постанка трагедије, али дају мистеријском и мистичком елементу у њој врло велико место. Класични филолог-марксист Ц. Томсон, у чланку о мистеријским одјецима у Орестеји, нарочито инсистира на елеусинијама; њега у многоме исправља и допуњује М. Тирни, који истиче да су мистеријски и мистички елементи код Аисхила претежно уже орфички²⁴). Нарочито је огрешење и испаштање Ореста врло широк симбол за огрешење и посмртно лутање душе у орфичкој мистици, и ту мистичко-космичку позадину схватао је и просечни атенски гледалац Аисхилових Еуменида. А нарочито је значајно за наш садањи проблем односа трагедије и Платона што је у Еуменидама пут Ореста од Делфија до Атене приказан као дуго лутање морем и копном, као аналогија судбини непосвећеног у Хаду — а то лутање потпуно одговара оним πορτεῖαι, πλάναι, ὁδοί душе у „антидрагедији“ Фаидону, њеним посмртним тегама и лутањима и спасењу²⁵). Платон је дакле већ у трагедији нашао орфички мит о души као симбол високих интелектуалних и етичких стремљења, али, дакако, у најтешњој структуралној вези са сликама овоживотне среће и несреће; јер трагедија је настајала и развијала се у најтешњем додиру али и у латентној борби са орфизмом.

вама орфизма в. и Милош Ђурић, Орфизам и хеленска философија, Жива Антика 2 (1953), стр. 145.

²³) Мистична и трагична мисао код Грка, СК Гласник 43 (1934).

²⁴) Оба чланка изашла су у The Journal of Hellenic Studies; мени је био приступачан само чланак М. Tierney-а, The Mysteries and the Oresteia, 57 (1937), p. 11 ss.

²⁵) p. 18 Tierney. — Уз остале примере овог схватања у трагедији, напр. уз Eur. Bacch. 902 s, где је реч о πόνοι и πορτεῖαι, додала бих и завршетак чудног фрагмента Еурипидовог, 912 N, где се као крајњи циљ душевне егзистенције поставља εὐρεῖν νόμον ἀνάπαισαν. Ту је видан и заједнички извор са Платоном, и разлика у интерпретацији.

зофске или бар полуфилософске категорије сведочи о унутарњој вези између идеалистичке философије и философске мистике; при томе се, дакако, са философском мистиком не сме везивати ни примитивни, сирово-магиски оргијазам а ни осећајност коју је у њу унела модерна романтика. И веза философске мистике са религиозношћу сасвим је секундарна, а поготову службене религије махом су јој противне и боре се против ње. Њена област сече се само са идеалистичком философијом нарочита правца какву у антици претставља Платон а још више Плотин — духови код којих је мистички импулс удружен са јаком струјом рационализма. И зато је, у крајњој тачки, Платон био противан трагедији, у којој је мистички импулс удружен са сасвим другим елементима; он је хтео да трагичку транспозицију замени својом, која је била сасвим другог карактера: не савијање у правцу борбена морала и слободе маште и емоције, већ у правцу етичког рационализма. Бар у једном периоду у коме је писао Фаидона, Платон је био за враћање старом орфичком моралу: у „антитрагедији“ уздиже се Сократ који са чежњом прелази границе живота. Ипак је таква антитрагедија блиска трагедији; оно што је био дубљи мотив за одвајање, то је етичко-рационалистички карактер јунака антитрагедије, Сократа. Начинивши њега човечанским средиштем својих излагања, Платон је морао да ограничи творачку чежњу на етику и метафизику, и да одбаци сваки други пут ка лепоти; зато он у Гозби третира сабеседнике Сократове са лаким омаловажењем. У јунаку антитрагедије, Платон је покушао да савије и старе орфичке мотиве и своју метафизику у правцу етичког рационализма; за то му је главни симбол сам Сократ који је сав разум, који је савладао у себи све страсти и афекте, и који не стоји усред земаљске судбине већ на њеној граници. То је била његова синтеза насупрот трагичкој, и на основу ње он је дигао лепоту у свет апсолутног а уједно је одвојио од уметности. И тиме је он обновио „стару чергст“ између философије и поезије.

Истина је да морал трагедије није одговарао тадашњим најновијим правцима, ни радикалном софистичком по коме је успех једино што је важно, ни радикалном сократском по коме је важна само унутарња срећа која је идентична са правичношћу; трагедија је стајала између ова два екстрема, на реално животној и уметнички плодној позицији, давала људе који се боре и греше, који су понесени идеалима али и заслепљени страстима, и које и једно и друго често баца у несрећу. Платон је знао врло добро да без такве животне концепције нема поезије, нарочито не драмске — да победа његове концепције доноси пораз поезије; и он је повукао ту консеквенцу. Знао је да у области коју оставља поезији: у славопојима боговима и херојима па и у једностраном

приказу врлине не може понићи ни трагедија нити икаква поезија од велике вредности, само песничка или полупесничка филозофија какву је он сам понекада давао. На супрот Аристофану који у Жабама каже да је Сократ „одбацио музику“, он истиче у Фаидону да је „филозофија највиша музика“, и тако убрзава развој који је и иначе органски прелазио хеленски стваралачки геније: развој од поезије ка филозофији. Уосталом, ни сама трагедија, атичка трагедија каква је постала значајна за светску књижевност, не би настала без филозофије, бар у ширем смислу; то се све више истиче у испитивању; поред многих других, то истичу напр. и Поленц и Циглер и Снел. Већ трагедија означава извесно скретање у λόγος и чак у ratio — и поред музике и мистике; њена суштина је баш у тој позицији између ирационалног и рационалног. А тада се јавља и Платон, и високи развој филозофске прозе. И овде морамо учинити једну важну дистинкцију. Платонов однос према поезији био је двострук: као филозоф и политички утопист он ју је сводио на обичну педагошку меру, без жаљења за све то што би са њоме пропало; а као човек свог времена и писац он је желео и претстављао једну нову и значајну развојну етапу поезије, етапу у којој она увире у филозофију. Његово сопствено писање, његово — смемо претпоставити — свесно откривање једног новог рода и изражаја ублажава донекле противречност између његове доктрине о лепом и његове осуде поезије. Као филозоф, он је желео да замени трагички морал новим, сократовским; као писац, он је желео да замени поезију филозофијом која би апсорбовала многе елементе поезије. Али о томе он није теоретисао; само нам је касније Аристотел изнео погледе Платонова круга на дијалоге које он назива λόγοι Σωκρατικοί и схвата их као песничка дела у прози, приказе стварног живота — филозофске мимове³⁰). Платон је стварао таква дела, не узоре за службене химне већ за стварни даљи развој хеленске књижевности. Њихов песнички значај је више свега у фигури Сократовој, која је носилац новог мита, етичко-метафизичког; и људски лик Сократа, носиоца новог филозофског мита а ипак човека живог и скоро магиски убедљивог, сведочи да је Платон био песнички високо обдарен, иако у другом правцу него велики трагичари. А на истој равни као Сократа стварао је Платон и своје митове, у стилу који се може назвати необавезно песничким; њега је он и развио у томе правцу да би њиме заменио трагички стил, као што је Сократом заменио трагичке хероје а митом о правди и бесмртности стари херојски мит. Он сам је сва-

³⁰) Aristoteles, Poet. 1447^b 11; Rhet. 1417^a 20, где их разликује од математичких λόγοι.

како најбоље осећао да се његови дијалози као апсолутна уметност не могу мерити са делима трагичара; ограничења своје песничке обдарености осетио је свакако још у раној младости, и — претпостављајући да је податак тачан — то, више него Сократов етички утицај, навело га је да спали своју тетралогију. И он никад није заборавио свој поступак ни мотив тога поступка; и мислим да се нећемо преварити ако претпоставимо да се тај мотив у његовој подсвести слио са другим такође дубоко личним мотивом његовог отпора према трагедији, са његовим раним активно-политичким антидемократским ставом који је обухватио и трагедију. Касније, у својим политички-утопистичким делима, он је том мотиву дао високо-принципски изглед; његова држава, у својој једностраности и искључивости, апсорбује до краја личности грађана; она сматра да за њихову срећу није потребна — а ни за њу корисна — слободна иницијатива, па према томе грађани не треба сами да стварају и бирају уметничка задовољства. Платон је додуше много више истицао борбу против култа афеката у трагедији, нарочито жалости, него борбу против слободних идеја које су Атењани слушали са позорнице; али ипак је ова била главни покретач Платонових мисли. Зато је он тако одлучно тврдио да песници трагедија нити чине људе бољима нити уопште теже за тим³¹⁾, и на тај начин омаловажио највишу интелектуалну и уметничку дику атенске демократије. А демократски начин награђивања најбољих дела био му је дубоко антипатичан, и због њега је ваљда он сам створио реч *θεατροκρατία*³²⁾.

Један од пресудних разлога што Платон није хтео трагедију и њену синтезу, синтезу слободне поезије и моралне функције у демократији, био је дакле тај што није хтео демократију. Али у врло сложеној личности Платоновој, до чије језгре је тако тешко продрети кроз слојеве иронично-пародичне стилизације, то није ометало стварање једне савим нове филозофске доктрине о лепом, нити, с друге стране, писање дела која својим честим прелазима из филозофске у песничку визију и експресију узнемирују таквим говором сфинге и данас, као што су бесумње узнемиравала и савременике. Писање таквих дела са двоструким ликом, једним књижевно и чак песнички ванредно живим, другим једноличним и заморним, одговарало је свакако Платоновј интимној способности; али оно је у исти мах било и програмско, утолико што је показивало пут у могућности за нову еволуцију поезије: за њено увирање у филозофију. Међутим, стварање естетске доктрине на позадини једне скоро интегралне осуде поезије, бар поезије која је оства-

³¹⁾ Gorg. 502 B.

³²⁾ О овоме Legg. 659 A B C; 700—701 A B; реч *θεατροκρατία* 701 A.

рена, и која је значила највиши домет песничког генија хеленског, остаје скроз парадоксално; и коегзистенција тих двају праваца мисли била је могућа само и једино у пародичару и ироничару, у „потајном аристофаничару“ Платону.

ЕРОС И ИДЕЈЕ

или о метафизичкој позадини Платонове естетике

Проблематика Платонове естетике простире се на две области, на доктрину о лепоти и на теорију уметности. Нормално, ове две области се више или мање поклапају, или бар приближавају, али у Платоновој мисли оне су махом бизарно одвојене а њихове садржине често чак стављене једна другој насупрот, као битност и као подражавање из друге руке. Управо, то стављање насупрот је специфично платонско, док је одвајање опште филозофске естетике и специјалне науке о уметности било често у развоју естетике, не само методског већ и принципског. Као екстрем супротан Платону, који је високи естетски доживљај стављао *ван уметности*, морамо схватити Хегела, а још више његове следбенике, нарочито Крочеа, који га мање или више *ограничавају на уметност*; с друге стране, и данас се јављају естетичари као Ф. Мирабе који сматрају да естетика *није наука о уметности*. Мирабе то доказује Кантом, који је имао концепцију естетског иако није имао никакво искуство уметничког стварања⁸³). Сурио назива све што није наука о уметничким облицима мета-естетиком; ја бих то радије назвала филозофијом естетског доживљаја — а то је оно што је Платонова естетика у својим највишим момен-тима. Иначе, то стављање насупрот доктрине о лепом и теорије уметности није изведено доследно и интегрално у целом делу Платону. Понекада је његова оцена остварене поезије доста широка и толерантна; а понекада — а то је свакако његово највише признање поезије у *принципу* — он отвара могућност да и визија највише битности, Идеја, буде изражена неком новом врстом поезије која још није остварена. Платон ту вероватно помишља на *филозофију као поезију*, на филозофију као „највишу музику“⁸⁴), насупрот старом схватању *поезије као филозофије*; колико он притом помишља на саме своје дијалоге као на остварења, то је тешко прозрети код сфинге Платона. Али то није била цела његова мисао, јер он је на разне начине наслу-ћивао још новије облике уметничког стварања. То је, да-

⁸³) F. Mirabeut, De la Belleza, Barcelona 1936, нав. La Revue Philosophique 61 (1936), p. 259.

⁸⁴) На чувеном месту Фаидона, 60 E.

како, у супротности са његовим, нарочито у Законима, израженим гледиштем против *новог* у уметности; али и ту се у Платону сукобио политички васпитаач-реакционар и човек дубоких уметничких склоности. Оно ново против којег је био, то је ново у поезији демократије; за народ, он је желео стереотиповану уметност; али као уметник и естетичар он је стварао нов правац развоја хеленске књижевности, и чак сањао о уметности толико новој и ван традиција да је почела да се остварује тек у нашем столећу.

Међутим, ови његови погледи нису изражени директно и одређено, само су наговештени; директно и одређено изражена је с једне стране његова осуда велике остварене уметности хеленске, а с друге, његова „мета-естетика“, његова доктрина о лепоти; а ова је у најтешњој вези са средиштем целе његове филозофије, са теоријом Идеја — далеко тешњој него његова осуда поезије. На тај начин, ако је Платонова естетика померена из области уметности, она је унесена у битни део његове опште филозофије. Сам парадокс да његова доктрина о лепом стоји и с ове и с оне стране уметности — као лепота видљивог, материјалног света, и као Идеја — али да *кроз уметност не пролази*, добио је на тај начин компензацију у управо неисцрпној филозофској позадини која је дата концепцији лепоте; и то је главни разлог што је Платонова вануметничка естетика постала полазна тачка за сву каснију идеалистичку естетику, и *уколико је теорија уметности* — као што је Платонова еротологија, која у основи игнорише личност, постала полазна тачка за сву каснију идеалистичку еротологију, и кад је најличнија љубавна поезија. То је, дакако, омогућено тек трансформацијом изворног платонизма која је почела врло рано, делимично већ код самог Платона; али до те трансформације не би било ни дошло да сам платонизам, бар у неким својим концепцијама, не спада у оне велике творевине људског интелекта које су неисцрпне. Као крајње идеалистичка, Платонова филозофија има својих битно негативних страна; њена основна заблуда у мишљењу, како ју је формулисао Лајзеганг, у томе је што су за њега општи појмови старији и непроменљиви, и што је он отуда извео погрешан закључак да је душа, будући да *мисли* појмове који су *замисљени* као вечни и непроменљиви, и сама вечна, непроменљива, и према томе бесмртна³⁵⁾. Али и поред ове, и других заблуда које су с овом повезане, платонизам је очитовао своју неисцрпност у скоро непрекидној линији све до данас, и она није мања у области идеализма него неисцрпност концепције Демокритове у области материјализма.

³⁵⁾ Чланак Платон, RE, Sp. 2385.

Тешко је, међутим, рећи од којих елемената управо потиче та неисцрпност филозофије Платонове. Само њено средиште, теорија Идеја, одувек, још од времена Платонова, сматрана је њеним најрањивијим местом; и не могу се предвидети колебања у односу на Идеје већ код самог Платона. То му је било олакшано тиме што је он у дијалозима давао о њој више наговештаје него излагања³⁶). Аристотел критиковао је ту теорију непоштедно, и она је врло рано напуштена и у самој Платоновој академији³⁷). Оно што јој се највише замерило, то је потпуно и принципско одвајање, χωρισμός, Идеја не само од света појава него и од душе и од божанства, уколико га Платон постулише (Демиург у Тимају, Идеја добра у Држави, астрални богови у Фаидру, Тимају и Државнику), и према томе непостојање икакве, нарочито узрочне, везе између два света. Супститути за ту везу коју је изнео сам Платон: извесни удео, μέρος, наше интелектуалне и моралне природе у чистим појмовима, и Ерос, тежња као посредник између света и Идеја — чинили су се Платоновим наследницима недовољни, или сувише апстрактни или сувише митски; и зато је Аристотел заменио одвојену Идеју иманентним обликом, обликом у материји и обликом у души, ἐνυλον εἶδος, εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ. А свакако на основу ове аристотеловске иманентције Идеја, супротне платонској трансценденцији, већ доста рано, најкасније око г. 100 пре н. е., оне су учињене иманентнима у другом правцу: схваћене су као мисли божанства, односно, у вези са стоичким утицајем, као делови општег логоса. Овај развој постао је изванредно значајан и за општу историју идеја и за историју естетике (о овоме види ниже, стр. 127), док је у свом првобитном, изворно-платонском облику, теорија Идеја слабо будила интересовање; тек историчари филозофије 19 и 20 века почели су да се у њу уносе и да теже за њеним пуним разумевањем³⁸). За модерне фи-

³⁶) Аристотел, кад полемише, у Метафизици, а и другде, против теорије Идеја, не само што се не позива на Платонове дијалоге на које се позива кад говори о његовим етичким и политичким мишљењима већ полемише против доктрина које су само делимично изражене у дијалозима; познавао их је дакле из Платонових предавања. То истиче нарочито Н. Gomperz, *Platons Selbstbiographie*, 1928, p. 44 — Leisegang, *Die Platondeutung der Gegenwart*, 1929, p. 12; зато, по Гомперцу, једва можемо замислити шта је све Аристотел црпао из Платона. Ово ће бити потребно имати на уму и у вези са Аристотеловом Поетиком.

³⁷) О овоме в. Ernst Hoffmann, *Platonismus und Mittelalter*, *Vorträge der Bibliothek Warburg 1923—24* (1926), бел. уз стр. 70, где говори о „великом прекиду између Стагирина и Платона“: Auch hier ist die Denkform der in der Akademie verbliebenen Schüler Platons dieselbe wie die des Aristoteles, nicht wie die des Platon. Speusipp setzt sich ganz deutlich gegen die τριμύατα und für den σύνδεσμος ein; vergl. *Ar. Metaph.* 1028^b 24.

³⁸) То чини нарочито Е. Хофман у наведеном делу; он тежи да допре до строге суштине и голе структуре мисли Платонове.

лозофе и испитиваче је врло привлачан задатак да на свој начин допуњују Платона, да дају теорији Идеја, анамнези и Еросу ону строго филозофску интерпретацију коју јој није изрично дао Платон. Нема сумње да они тиме продиру у најозбиљнију позадину Платонове мисли, да траже и чак налазе ону систематичност коју он сам није изнео у дијалозима; и код једне тако тешке концепције као што је Платонова теорија Идеја то је значајан подухват. Ипак и они настављају стару линију трансформације платонизма, само у новом правцу. Усто, и поред своје озбиљне научне тенденције, они махом припадају времену кад се развио један неоромантичан култ Платона, који достиже врхунац 20-тих и 30-тих година нашег века, напр. у делу П. Фридлендера, али је испољен и у делима мислилаца неокантовског правца, од Наторпа до Касирера, и у делима филолога као Виламовиц³⁹⁾. Па иако је код њих, насупрот ранијој трансформацији која је већином развијала идеалистичко-мистичке елементе платонизма, тежиште на развијању строго филозофских елемената, велика драж њиховог подухвата је баш у решавању филозофских тешкоћа у оквиру који обухвата и научну, нарочито математичку форму мишљења и песничко-филозофску мистику. Она је у томе што је код Платона знање, „одраз чисто мисленог у видном“⁴⁰⁾, приказано уједно као полумитска анамнеза, што су Идеје додуше потпуно одвојене од света и душе и постављене у неизмерну даљину — разуме се, не ради се о просторној даљини — а ипак докучиве за душу којој расту пера, која је и сама крилата као орфички Ерос⁴¹⁾. Затим, ту је збиља неисцрпна драж самог платонског Ероса, наше тежње на више, сина Обиља и Оскудице, који је „најдубље и најнепосредније открочење дијалектичког карактера емпириске стварности . . .“⁴²⁾ А све ове концепције са озбиљном филозофском позадином иза чудно обновљених митско-мистичких симбола имају један још ближи предњи план, једно још животније оличење у личности Сократа који је симбол за разне животне ставове и духовне односе: за напуштање живота због филозофске катарсе у

³⁹⁾ Natorp, *Platos Ideenlehre*², 1921; Ernst Cassirer, одељак *Die Philosophie der Griechen von den Anfängen bis Platon*, у *Die Geschichte der Philosophie, Lehrbuch der Philosophie*, herausgegeben von Max Des-soir, 1925; U. von Wilamowitz, *Platon*, I и II, 1920; и ја сама платила сам трибут том правцу 30-тих година.

⁴⁰⁾ E. Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*, Vortr. der Bibl. Warburg 1922—23 (1924), p. 11.

⁴¹⁾ Ма колико да је Платонова концепција *методска* а не *космичка*, сам Платон, многим фигуративним изразима, напр. о путу ка Идејама као „другој пловидби“ (*Phaed.* 99 D), а нарочито митом Фаидра, даје основа за просторно, „топичко“ схватање Идеја. Ово је после, према Аристотелу, унео у Платона Ксенократ; в. Е. Хофман, I. с., бел. уз стр. 35.

⁴²⁾ E. Cassirer, *Eidos und Eidolon*, p. 109 s.

Файдону, за животно повезивање са духовном стварношћу у Гозби и Фаидру, за грађење државе према идеалу правичности у Држави. Та дубина перспективе од животног симбола ка митско-мистичком, и од овог ка филозофском појму можда више свега и чини испитивање Платона тако неодољиво привлачним у својој сложености и вијугавости.

Ерос и Идеје — овај наслов сам се наметнуо за покушај да се објасни метафизичка позадица Платонове естетике. Јер у Еросу Платон је нашао пут ка Идејама бар делимично *кроз живош*, и зато је ту најближи уметности. Ерос, који пролази кроз многострука оличења у Гозби и кроз разне слојеве страсти и осећајности у Фаидру, он је и манифестација чулног живота, творачки нагон који држи а не руши овај свет чак ни онда кад повезује душу са најудаљенијим светом појмова. Није лако одредити пут којим Ерос повезује два света. Јасно је да он полази од чулног, али је тешко рећи где чулно прелази у чисто психичко, а где психичко прелази у чисто интелектуално; у општем појму ентузијазма у Фаидру садржано је све троје. Крајна тачка пута, испред саме границе одвајања, свакако је у чистом интелекту; али да би се до ње дошло, потребан је цео сло жени склоп људске природе којим руководи Ерос, не уништење тога склопа. Да би Идеје постојале као апсолутни узор, потребна је њихова одвојеност; али да би се оне назреле као такве, потребан је постепени елан целокупне људске природе, од њеног најдубљег чулног корена. То, дакако, није једини пут до Идеја код Платона; у Фаидону, он је изнео пут к њима кроз катарсу која најрадикалније „разграничава објективно биће према субјективном привиду“ (Касирер); у Држави, приближавање Идеји добра бива кроз идеалну правичност. Ипак та два пута немају важност пута Еросова, ни по концентрисаности на циљ ни по убедљивости самог циља. То је свакако најгенијалнији творачки потез Платонов: истицање, међу Идејама, Идеје лепог као једине која може имати свој видљиви одраз у чулном свету, и Ероса као неопходног вође ка њој самој, а тиме и ка осталим Идејама. На тај начин, Платон је омогућио, више него игде иначе у оквиру своје филозофије, удео, *μέθεξις*, у Идејама; и то је онај део његове филозофије који је највише освојио будућа поколења и зрачио у најразнородније области интелекта, маште и осећајности. Тим повезивањем Идеја са Еросом, кога нема без чулности, и истицањем међу Идејама Идеје лепог, *чију прву прештаву добијамо у свешу појави*, он је заправо отворио пут целој потоњој идеалистичкој естетици; и она се отада стално труди да иде тим путем а да уједно савлада бране које је Платон одмах по

њему поставио чим га је отворио. Чак је његова основна замисао праузора као *облика*, *ιδέα*, *εἶδος*, добила своју пуну речитост и убедљивост тиме што се један од њих може видљиво манифестовати у свету појава: Идеја лепоте којој води Ерос. Код оних праузора који су скоро само логички односи или етичке норме, њихова убедљивост као *праоблика* била би много мања без Идеје лепоте и њене везе са Еросом. Појам облика, форме, има и свој строго филозофски карактер код Платона, који је „дигао филозофско посматрање из сфере бића у сферу форме“, еманциповао га од одређено замишљеног супстрата за који је претсократска филозофија још везивала чисти појам бића: Хераклеит свој λόγος за огањ, Емпедокле Једно за Σφαῖρος⁴³⁾. Али поред овог њеног самосталног карактера, који се изражава „негативно“ и приступачан је само најапстрактнијем узлетању интелекта, форма има значајну улогу и у свету појава, она је један од главних чинилаца учествовања, удела чулног света у свету чистих облика; а видљива лепота, надахнута невидљивом, најзначајнији је претставник ових облика у чулном свету.

Међутим, баш ту је полазна тачка најтежег проблема Платонове естетике — који је, додуше у обрнутом смислу, и најтежи проблем Платинове естетике — тј. у овој дво-струкој концепцији форме, која је за естетику од непромеривог значаја а у исти мах је разара. Е. Касирер, у својој већ често поменутој студији *Облик и слика*, *Eidos und Eidos*, фундаменталној за метафизичке везе Платонове естетике, истиче да „историја естетског идеализма стоји свагда поново пред питањем како би се основна замисао форме, како ју је сагледао и одредио Платон, могла начинити плодном за естетику а да се у исти мах специфични *предмети* естетике, да се врста и правац уметничког обликовања не разиђе у једној универзалној апстракцији“⁴⁴⁾. С једне стране, ту је сам карактер *облика*, његова способност да се као лепота манифестује видљиво и чулно; с друге стране, карактер Идеје као општег насупрот појединачном, јединства насупрот мноштву, чини да се оне одвајају од естетике како је ми схватамо, да постају *једна специфична форма сазнања*. Да би решио ову антиномију, око које се муче генерације филозофа кроз хиљадугодишта, покушао је један естетичар 2 половине 19 века, К. Јусти, да истакне као битан, насупрот етичком и логичком, естетички карактер Платонових Идеја, да их схвати као објективирање и хипостазирање унутарњих духовних узора, који стоје јасно пред очима уметнику при стварању. На тај начин, Платон је у

⁴³⁾ ib. p. 5.

⁴⁴⁾ ib. p. 4.

објект философије, у Идеје, унео оно чега нема у његовој теорији уметности: приказ идеала и поправљање природе. Платон је, по Јустију, налазио биће лепоте тамо где му није место, и зато га није сагледао тамо где је имало права на признање⁴⁵). Касирер одлучно побија ово мишљење, као некритично брисање граница између философије и уметности, и као супституисање *идеала*, који настаје сабирањем из чулног мноштва, за Идеје које настају из „синоптичког виђења дијалектичара“. Ово Јустијево гледиште — једино које узима у обзир Касирер — није остало усамљено. На сличан начин пришао је Идејама почетком овог века Џ. Е. Стјуарт, тврдећи да само у свету естетског доживљавања има вечних и непроменљивих узора; њега су критиковали Барнет и Тејлер, који сматрају да се при тумачењу Платона не смемо руководити психолошким гледиштем већ се морамо трудити да испитамо његове исказе⁴⁶). Нема сумње да о неком битно естетском или пластичном карактеру Платонових идеја не може бити говора; то произлази из непристрасног читања. Али се не може спорити да у њима ипак постоје извесни елементи естетског карактера, у којима *учествује* свет појава: у Идеји лепоте Еросом, а затим и у реду и лепоти космоса, који је по Тимају *καλλιστος*, најлепши, нарочито у покрету звезда. Дубоки усек, *τρίγγρα*, и одвајање, *χωρισμός*, ту су, али ту је и удео света појава у свету Идеја, одрази који воде до саме суштине; и на основу њих могао је Платон да онако „дубоко укотви лепоту“ у своју метафизичку концепцију, и чак да начини основни животни нагон мате-

⁴⁵) Karl Justi, *Die aesthetischen Elemente in der platonischen Philosophie*, Marburg 1860, p. 62 — Cassirer, l. c. p. 17.

⁴⁶) J. A. Stewart, *The Myths of Plato*, 1905, и *Plato's Doctrine of Ideas*, 1909, нарочито 2 део, *The Doctrine of Ideas as expressing Aesthetic Experience*; затим у одговорима на критике његових списа J. Burnet-a, *Mind* 31 (1906) и A. E. Taylor-a, *ib.* 25 (1910). Све ово наводи W. Chase Greene у својој великој студији *Plato's View of Poetry*, *Harvard Studies in Classical Philology* 29 (1918) p. 2 s. Greene, p. 23, наводи — и он из друге руке — C. Lévêque-a, *Quid Phidiae Plato debuerit*, 1852, који сматра да је наука о Идејама поникла из великог претходног развоја хеленске уметности. Нешто слично као да претпоставља, али неодређено, и Милош Ђурић, Хеленска агонистика и ликовне уметности, или од тенејскога Аполона до Партенона и Платона [прештампано из Уметничког Прегледа 3 (1940)], стр. 27. Пластичне елементе налазе у Платоновим Идејама и неки писци из круга Георгеова, као K. Friedemann, *Platon. Seine Gestalt*. 1914. Све ово је свакако промашено, колико филозофски толико и естетски; Платонове уметничке идеали налазили су се ван пута велике уметничке традиције хеленске. Жао ми је што још нисам успела да добијем књигу P. M. Schuhl-a, *Platon et l'art de son temps*, 1933. Из друге области је студија Aloys de Margnac-a, *Imagination et dialectique, Essai sur l'expression du spirituel par l'image dans les dialogues de Platon*, 1951; в. приказ у *Revue des Études Anciennes* 53 (1951) p. 351. Иначе, за Платонове митске визије важи у многome мишљење Виламовица: *sie haben das großartig Vage des Jenseitsmenschen*.

ријалног света, Ероса — везом са Идејама, у очитој супротности са Фаидоном, где је живот сметња тој вези, „другој пловидби“ у област Идеја. Како је онда дошло да је то дубоко метафизичко укотвљење лепоте ипак довело до осуде уметности?

Пре свега свакако оним што је већ горе истакнуто: концепцијом Идеје као општег и као јединства насупрот појединачном и мноштву — док је уметност по својој природној тежњи управљена на појединачно, дакако, на појединачно које на свој, конкретан начин садржи и претставља опште. Платон то додуше није нигде директно рекао, али то произлази из пута и начина којим Ерос води Идејама, нарочито у Гозби, јер ту он иде „као стѣпеницама“⁴⁷⁾ од појединачних љубави ка општој; затим то потврђује и захтев Аристотелов да радње и личности у песничким делима треба да приказују опште, τὰ καθόλου, насупрот појединачном. Овај захтев Аристотелов нити је довољно оправдан карактером уметности, нарочито драмске, нити метафизичком концепцијом самог Аристотела која баш *исциче појединачно*⁴⁸⁾; него је он један од многих момената полемике Аристотелове против Платонове естетике, као што је то и његова позитивна оцена мимозе, насупрот Платоновој негативној, па његово правдање катарсом афеката које буди трагедија, насупрот Платоновој радикалној осуди афеката. Уз ова два момента, која су одавна позната и истакнута, треба ставити и овај трећи: тврдњу Аристотелову да су и *уметничка дела носиоци општег*. Није вероватно да би овакво аристотеловско „опште“ убедило Платона; његово опште било је сасвим друге природе. И свакако је баш значај појединачног у уметничком стварању један од разлога који су филозофски условили Платонову осуду поезије, не вештачки и крути разлог („дрвени“, како га назива Чејз Грин⁴⁹⁾) да је свако уметничко дело имитација, одраз одраза. Јер кад сам

⁴⁷⁾ Symp. 211 C — ὁππερ ἐπανεσθαιρῶν — сликом која има врло велики значај у целој мистичкој литератури.

⁴⁸⁾ О категорији општег у Аристотеловој Поетици опширније у одељку о Аристотелу. Није ми познато да је ико досада истакао извесне филозофске противречности у тој категорији са Метафизиком; Ростањи, у Уводу свог издања Поетике, стр. XXXII, каже само толико да та категорија не заузима центар система код Аристотела, већ се јавља неочекивано (sopraggiunge di sbieco) да би се оправдала поезија насупрот Платону. — Ни естетски значај те категорије није за нас довољно докучив, као ни естетски значај мимезе. Обично се сматра да се она односи на типско у карактерима и догађајима; али типско има ограничену естетску вредност, има је у ствари само у вези са појединачним, са високо-индивидуалним. А индивидуално се све више развијало у ликовима атичке трагедије, и достигло је свој врхунац у Еурипидову Хиполиту, најиндивидуалнијој личности атичке трагедије, и поред својих митско-фолклорних основа.

⁴⁹⁾ I. c. p. 17: in the same wooden way ...

Платон ставља изнад чежње за физичком лепотом чежњу за душевном, τὸ ἐν ταῖς ψυχαῖς κάλλος, а још више од душевне лепоте, ипак лично обојене, лепоту моралних поступака и интелектуалног разумевања, ἐπιτηδεύματα и μάθηματα, он очевидно даје предност творевинама душевним и духовним над делима материјалне природе; према томе, да би само уметничке творевине ставио на најниже место вредности, још испод творевина занатских које су бар у *једном* моменту биле самостално стварање према праузору, он их све ставља под врло пејоративну — бар у 10 књизи Државе — ознаку секундарног подражавања, подражавања природних објеката, не праузора. Тако цела зграда тог схватања уметности у 10 књ. Државе почива на том споредном, недовољно снажном и убедљивом темељу мимезе као основне особине уметности; и зато је било лако каснијој хеленској естетици, и кад је била платоничарска, да одбије или игнорише тај разлог осуде уметности, *а с њиме и саму осуду*. То су свакако учинили већ хеленистички филозофи, заједно са осталом трансформацијом платонизма коју су извршили; њихова дела опустошена су, као скоро сви књижевни споменици хеленизма, али нам је сачуван завршни врхунац те линије у антици, Плотин, и ми видимо како је античка филозофија спасла за себе и за модерну естетику Платонову доктрину о лепоти. Видећемо касније колико се сам Плотин држао Платонова пута а колико је од њега отступио; свакако су и Ерос и лепота добили код њега другу боју и правац. Ипак је поступак Платинов и у овој области уствари развијање концепције самог Платона, тиме што је она издвојена из екстремних закључака које је Платон извео из своје теорије Идеја за уметност. То издвајање које је извео Плотин најбоље доказује да Платон оне тешке закључке није *могао* извести из своје теорије Идеја, да је само *могао* то учинити⁵⁰). И Касирер, који Платонов став тумачи што је могуће више из постулата теорије Идеја, истиче да он *као уметник* није ушао у дијалектику, да је само уметност лишио удела у свету Идеја који је дао толиким другим делатностима духа, напр. математици, и чак техничко-занатском раду, па и самој чулној природи, у концепцији Ероса и у космогониском миту Тимаја. Заиста је чудна вредност коју Платон у оквиру свог спиритуализма понекада даје чулној лепоти, и на тај начин и материјалној природи у којој се она остварује. Тога је највише у Гозби и Файдру; а и у Тимају он високо уздиже естетске квалитете видљивог кос-

⁵⁰) В. мој поменути Увод, Нова мисао стр. 616. — Chase Greene, стр. 56, у својој доброј критици Платонових закључака у 10 књ. Државе, каже: The very excess of his argument is almost a sufficient indication that he did not mean us to take him altogether seriously.

моса, и усред похвала најсавршенијој лепоти, лепоти геометријских тела, не заборавља живот кад каже да човек, кад види лепо тело у миру, зажели да га види у покрету. Ово утиче као предах у окомитом спиритуализму; и чини се да га је као такав осетио и Плотин, и да је на њега надове-зао кад каже да је живо тело лепше од сваке статуе⁵¹⁾.

У својој критици поезије у 10 књизи Државе Платон инсистира на превасходно „миметичкој“ поезији, тј. на Хо-меру и трагичарима; али то бисмо смели узети као огра-ничење критике само у том случају да је он ту изузео и похвалио немиметичку поезију, напр. лирику, бар онолико колико стварање занатлије који прави напр. разбој према унутарњој претстави а не према материјалном узору. Али о томе нема помена не само у Држави него ни у дијалозима где је много блажи према песницима, нарочито у Фаидру где се и песницима признаје да стварају у божанском за-носу, *θεῖα μανία*. Међу песницима које ту помиње нема, како сам већ истакла, трагичара; али он ту исто тако игнорише и велике хеленске лиричаре — јер међу ове, наравно, није ни он убрајао Солона. А још мање можемо узети као по-хвалу лирике оне химне боговима и похвале хероја које до-пушта у Законима, јер њихов карактер може се замислити према ужасно уском оквиру благочестивог живота у коме им је дато место. Према томе, хеленистички филозофи и Плотин могли су са пуним правом прећи преко мимезе вид-љивог света као битне функције уметности, дакле и преко њеног удаљавања од истине и бића; код њих — обично се помиње само Плотин, али он је, како смо истакли, заврше-так развоја естетике хеленистичког платонизма — уметност није више само „подражавање и одраз обликованог света, већ продире до принципа, до основних сила обликовања“⁵²⁾. Дакако, други, далеко важнији елемент који омета код Пла-тона признавање уметности, тежња ка појединачном, није отклоњен ни код Плотина, остао је у пуној важности и по-ред тога што је Платинова еманативна концепција света и бића у многоме различна од Платонове. Видљива лепота, ма колико одражавала директно саму Идеју, ипак је и код Плотина само пут и прелаз ка трансцендентном и апсолут-ном, вредност уметничких дела условљена је тиме а не сво-јим аутономним значајем. Плотин је у томе много шири него Платон, за њега такав пут и прелаз није само лепота у при-роди и духу већ и уметничко дело; али у односу на апсо-лутно губи се материјално и појединачно остварење. Решење ове антиномије, по самој природи ствари, врло је тешко за сваку идеалистичку естетику; Аристотел је покушао да је

⁵¹⁾ Епп. 6, 7, 22.

⁵²⁾ Касирер, I. с. р. 27.

реши, према својим полуидеалистичким схватањима, захтевом елемента општег за уметничка дела, али такво решење одбио би не само Платон на основу свог „одвајања“ него и Плотин на основу усредсређења свог система на апсолутно и једно.

Још један елемент ометао је узајамни однос доктрине о лепом и уметности нарочито код Платона. То је многоструки карактер појма лепог код њега: лепота, остајући то у пуном и специфичном смислу, не задржава се у области естетике већ прелази у област етичку и гносеолошку, као што је Ерос који њој води и тежња за лепотом и стварањем у лепоти, али исто толико и тежња за сазнањем. И код Платона је појам лепог много шири од појма уметности и уопште од естетски лепог; али то умањује вредност уметничког дела само у крајној тачки, у односу на цели опсег интелектуалне лепоте, док она остаје на снази у својој ужој области, и у чулном свету у коме је симбол и веза са трансцендентним. Платон, међутим, корелацију лепоте и уметности „обрће у њену супротност“, како каже Касирер, међу осталим и због те многостручности појма лепог који се шири као у концентричним круговима. Иначе, сама та многостручност и прелажење у етичку област не мора имати такву последицу; ни Платон није одвајао лепоту и уметност зато што није умео да их повеже, што није мислио о њиховој вези и корелацији — иначе он ту корелацију не би „обрнуо у њену супротност“ — већ зато што је о томе мислио на нарочити начин; то треба истаћи насупрот Крочеу, Кристелеру, и другима, који неповезивање лепоте и уметности сматрају недостатком Платонове, а, једним скроз неправилним генералисањем, и мањевише целе античке естетике. Проблем корелације лепоте и уметности постоји бар *латентно* свугде код Платона, а нарочито у Гозби и Фаидру; да није тако, та два дијалога не би постала полазна тачка за сву потоњу идеалистичку естетику. А што се тиче прелажења појма лепог из естетске области у етичку, оно је и данас актуелно као пре више од два хиљадугодишта; његову оправданост заступају напр. тако значајни данашњи уметници-мислиоци као Томас Ман и Жан-Пол Сартр⁵³).

⁵³) Thomas Mann, *Ansprache im Goethejahr*, 1949, p. 13: Tatsächlich schwebt alle Kunst in der Doppeldeutigkeit dieses Wortes „gut“, in dem das Aesthetische und das Moralische sich treffen, vermischen, ununterscheidbar werden, dessen Sinn übers bloß Aesthetische hinausreicht ins überhaupt Zustimmungswürdige und hinauf bis zur höchsten, gebietenden Idee der Vollendung. — О Сартрову исказу (Qu' est-ce que la littérature, p. 111): да је додуше књижевност једна ствар а морал сасвим друга, али да ми у основи естетског императива видимо морални императив — в. полемику између Б. Зихерла и В. Рехара, *Нова мисао*, I (1953), св. 6. Тачно је да је Сартрова тврдња унесена у нарочити пра-

Сви моменти који, и у Гозби и Фаидру, слабе везе лепог са уметношћу, не намећу се сами читаоцима; они додуше постоје у филозофској основи али се губе у интензивности концепције лепог и у ванредном изражају дијалога. Огроман потстицај на обожавање лепоте, па сасвим природно и на обожавање уметности, полазио је одувек од стављања лепоте у највишу, „надбитну“ стварност; а недољиву чар она је добијала повезивањем са Еросом, осећањем уједно најличнијим и најуниверзалнијим. Уздизање Ероса није ослабљено тиме што је при крају Гозбе, у завршној беседи, Алкибијадовој, оно замењено уздизањем Сократа, панданом уздизањима Ероса — Сократа чија је појава ружна али који изнутра блиста лепотом душе и интелекта, и тиме постаје двојник Ероса, и он вођ ка Идеји лепоте. Мало где је висока песничка и филозофска иронија постала тако ванредно изражајно средство као у овој партији Гозбе, и уопште у ова два дијалога. Можда још више него у Гозби, она влада у Фаидру, прожима цели склоп дијалога и повезује његове несумњиво хетерогене делове⁵⁴), од полазне тачке, прве беседе о Еросу, „Лисијине“, где је све постављено на главу, до врхунца дијалога, друге беседе Сократове. И мистериска симболика, и преплитање разних митских слика душе, и приказ четири божанска заноса: пророчког, катартичког (тј. мистеришког), песничког и еротског (тј. филозофског), па и само гледање наднебесног света — све је то прожето сасвим чудним треперењем између емоције и ироније које је свакако најсвојственија особина Платонова стила, нарочито у митским партијама. Ироније колико и емоције има већ у самом повезивању највишег филозофског успона, гледања Идеја, са Еросом — што не значи да та концепција није имала за Платона озбиљан значај; а њена филозофска основа је у *гледању лепоште*, једине Идеје која се манифестује оку, нашем најоштријем чулу. „Јер правичност и мудрост и остало што је вредност душе, не поседује никакав сјај у својим појавама овде... а лепота се и тада указала светла, кад... смо гледали блажено виђење и призор... а и када смо дошли амо, њу смо обухватили својим најјаснијим чулом, њу, најсјајнији сјај... И само је лепоти пало у део да буде уједно највиднија и најљупкија“⁵⁵). Дакако „стварање у лепоти“ Гозбе, стваралачка екстаза Фаидра није песничка већ филозофска; јер иако Платон ту броји праве

вац мисли егзистенцијализма, али се не може порећи да и он тежи да на свој начин приближи естетску и етичку област.

⁵⁴) Ову хетерогеност не могу откоментарисати ни сви напори појединих тумача који се труде да то постигну, као Fr. Pfister, *Der Begriff des Schönen und das Ebenmaß (in Platons Phaedrus?)*, Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft, 1 (1946), 2 p. 341 ss.

⁵⁵) Phaedr. 250 B-D.

песнике међу људе који су захваћени божанским заносом, тиме им још не даје удела у гледању Идеја: до овога доводи само еротско-филозофска екстаза. И тако се и овде, на врхунцу Платонове естетике, сусрећемо са њеном парадоксалношћу.

Поред Гозбе и Фаидра, још један трећи дијалог постао је ванредно значајан за идеалистичку естетику: Тимај. То је дело сасвим другог карактера него Гозба и Фаидар, много мање „иронично“ и зато много приступачније каснијим столећима, и поантичким, у којима је Тимај све до ренесанса био најчитанији, такорећи једини читани спис Платонов. Тим столећима није сметала хетерогена мешавина симболско-митске и научне космологије у том спису, а претстава Демииурга, творца-уређивача космоса (наравно, не творца *ex nihilo*) приближила га је још више људима који су прошли кроз утицај хришћанства. А овим списом је Платон већ за антику до извесне мере изравнао своје недавање уметнику и његовом делању удела у Идејама; јер оно што је одрекао људским уметницима, то је дао Градитељу космоса: стварање по непосредном узору Идеја. Тиме је створио прототип претставе о *богу као уметнику* која влада у целом средњем веку и ренесансу, и допире и до модерног времена — код нас се јавља у Његошевој Лучи микрокосма — и која је добила донекле већ у антици, а још много више у модерној романтици свој корелат у претстави скоро божанског карактера уметничког стварања. Тај развој веома се удаљио од изворног платонизма који између уметника и Идеја ставља материјални свет; али касније генерације које су читале Тимаја нису повезивале Градитеља са оним мајсторима из 10 књиге Државе који праве први сто или први разбој — они никада нису утицали ни на чију машту — већ са творцима уметничких дела; јер *као Шакво*, као уметничко дело, приказује Платон и космос који ствара *ποτὶς* и отац: као најлепшу творевину. Врло често се у Тимају истиче *лейпта космоса*⁵⁶), и у њему се налазе главне Платонове дефиниције лепоте; оне су сасвим другог карактера него екстатична уздицања лепоте у Гозби и Фаидру, много прецизније и рационалније. И оне су везане за Идеје, утолико што бог-мајстор гради космос према узору Идеја,

⁵⁶) У том правцу говори Платон о космосу већ у Горгији (508 А): он је уређај и правичност и геометриски склад, *τάξις καὶ συμμετρία*. Естетски елемент у космосу истиче после и Плотин (то је значајно код екстремних спиритуалиста) и зове га видљивим и лепим обличјем, *ἄσπερον ἐναρμόνιον καὶ καλόν*, интелигибилног света, *κόσμος νοητός*-а (Епп. 2, 9, 4); и мада је код њега процес настајања света друкчији него у Тимају, и он је приближио уметност космичком стварању.

а гради најлепши космос јер је он сам најбољи⁵⁷⁾; али овде је реч о лепоти која је остварена и видљива у космосу, и зато је Платон и дефинише одређено, као закон постојања који потиче из доброг принципа, а очитује се у симетрији и равнотежи⁵⁸⁾. Поред осталих многобројних античких дефиниција лепоте као склада боја и симетрије делова које се јављају нарочито код стоичара, овај став у Тимају, где се лепота неразлучно везује са симетријом, много је утицао касније, нарочито на ренесанс. Платон ту говори о симетрији у разним видовима, о симетрији у ситним стварима које смо свесни, и о симетрији у битним односима које смо несвесни те се према њој односимо неразумно; такав је склад душе и тела, и кад се он испуни, пружа приказ најлепши и најљупкији ономе ко уме да види. И сам Платон је овде савршено ускладио две претставе. Јер признавање стварности и чак божанског порекла материјалном космосу у исти мах условљава и захтева концепцију симетрије као „основе лепоте“⁵⁹⁾, док лепота у Гозби и Фаидру нема друге основе него Идеју лепоте. Отступање од безусловног спиритуализма довело је дакле у Тимају до једне нове, много конкретније дефиниције лепоте. Дакако, то отступање је само делимично, Идеје и Градитељ су најважнији, а они остају трансцендентни⁶⁰⁾; али ипак је лепота о којој је реч у Тимају лепота видљивог света *као шаквог*, склад душе и тела *у њему*, не само одраз Идеје којој води Ерос. *Ероса је овде заменио Градитељ*, он је веза између два света, а он је принцип сасвим друге врсте него Ерос, не субјективно-психички већ објективно-космички, не симбол филозофског заноса већ „бог који се стално бави геометријом“. Зато је и лепота у Тимају најсавршенија кад је најближа лепоти геометријских тела; симетрија великог и малог света, космоса

⁵⁷⁾ 30 A: δέμης δὲ οὗτ' ἦν οὗτ' ἔστι τῷ ἀρίστωι δρᾶν ἄλλο πλὴν τὸ κάλλιστον. 29 A: εἰ μὲν δὴ καλὸς ἐστὶν ὅδε ὁ κόσμος ὁ δὲ δημιουργὸς ἀγαθός ... ὁ μὲν γὰρ κάλλιστος τῶν γεγονότων, ὁ δ' ἀριστος τῶν αἰτίων ... Тако и 30 B, а нарочито 30 D: τῷ γὰρ τῶν νοουμένων καλλίστῳ καὶ κατὰ πάντα τελεῖσι μάλιστα ὁ θεὸς ἀποιᾶσαι βουλευθεὶς ζῶιον ἐν ὁρατὸν ... ζυνέστησε. Слично и 31 C.

⁵⁸⁾ Нарочито 87 C ss; уз то и Phileb. 51 C.

⁵⁹⁾ Она је то, удвојена „законом укрштаја“, и за Л. Костића, у његовој расправи Основи лепоте у свету.

⁶⁰⁾ У врло тешко питање да ли је Демииург Тимаја који се назива најбољим идентичан са Највишим добром Државе, и да ли то Највише добро спада међу остале Идеје, нећу се овде упуштати јер оно није битно за нашу проблематику; али поменућу да против те идентификације говори то што је Демииург изрично одвојен од Идеја. Мислим да је истини најближи E. R. Dodds, који у Демииургу гледа пројекцију Платонових сасвим субјективних тежњи за неким божанским принципом; в. пом. студију Plato and the Irrational, стр. 23: If we try to identify the two (тј. Добро и Идеје с једне, и Демииурга с друге стране) in the hope that they will add up to the equivalent of a Christian deity, we make, as I think, nonsense.

и човека, има своје идеалне узорe у геометриским телима. Сам космос приказан је у Тимају као живо биће, као јединствена органска целина, савршена и вечно млада и вечно здрава, коме је бог-Градитељ дао прикладни облик — облик лопте. Овде може бити и надовезивања на Емпедоклов Сфаирос, савршено заобљени свет у периоду кад преовлада љубав; али то није био главни мотив Платонов, већ схватање да је лопта међу геометриским телима најсавршенија⁶¹). И не само лопта и круг — и остала геометриска тела истичу се као праузори лепоте, „од којих није ни једно видљиво тело лепше“⁶²). Ово је, код Платона, потекло ваљда из нарочитог идеализовања математике, њеног генерализовања у најпоузданији пут сазнања, којим је Тимај, уз Филеба, постао један од надахњивача ренесансне математике, Галилеја и Кеплера. Али отуда полазили су и врло значајни утицаји на естетику. Прво, Платон је овде дао видљивој лепоти учешће у Идеји кроз „медијум математике“, те је тим путем „област естетског могла бити примљена у свет чистих облика“; овде су геометриска тела схваћена као неки прелаз између трансцендентних чистих облика, Идеја, и материјалног света⁶³). Тиме је Платон дао принципско оправдање видљиве лепоте која зрачи у космосу и човеку; али не само то. После много столећа ова Платонова концепција нашла је врло значајно уметничко остварење у делима ранијег кубизма, нарочито Пикаса, и касније геометриско-апстрактне уметности, напр. Мондријана. Ја не познајем довољно велику, управо непрегледну литературу о томе у основи јединственом покрету, те не знам да ли су његови идеолози уопште истакли платонске основе својих концепција; али више него ико, они су интегрални платоничари у уметности, не неоплатоничари као толики други, већ носиоци генуиног платонизма у естетици. А то се не односи само на њихов „геометризам“ већ и на остале принципе којима се руководе: на одбијање сваког подражавања природе, сваке уметности као *μιμητική* и *εἰκαστική*, сваког илузионизма, заједно са перспективом. По неимитативности, Платоновој концепцији блиска је већ Кантова, по којој је слободна лепота само чиста арабеска, склад боја, игра гласова, тапетске мустре — оно што ништа не „значи“⁶⁴). На неимитативности

⁶¹) 33 А В; усто 40 А.

⁶²) 59 Е. — Занимљиво је да Платон, Protag. 344 А, наводи стих Симонидов где се реч *τετράγωνος* употребљава за општу врлину, за усклађеност душе и тела, која се осећа колико као етичка толико и као естетска особина; тога има још и у алузији на те стихове Ar. Eth. Nic. 1100^b 20. Било би вредно испитати како је настао тај термин.

⁶³) Cassirer, Eidos und Eidolon p. 19.

⁶⁴) О овоме в. М. Geiger, Aesthetik, Die Kultur der Gegenwart 1, VI, p. 321.

је тежиште и кубизма и целе апстрактне уметности, а с осудом имитације природе осуђује се и илузионизам. Већ по Сезану, природу треба приказивати каква јесте а не каква изгледа; имитовањем не продире се до њене битности. Све су то принципи који се у потпуности могу извести из Платона, и које би у потпуности признао Платон; а њихова битна унутарња веза са геометризмом види се и по томе што су они с њиме повезани и код Платона и у модерној апстрактној уметности. И не мање платонско је у њој схватање да је баш духовно и апстрактно право човечанско, да душевно не допире до висине духовног, да уметност не треба да побуђује емоцију и афекте (Theo von Doesburg). Тако је, сасвим у духу Платонову, еманципација уметности од подражавања уједно њено ослобођење од афеката и њена пуна интелектуализација. Са гледишта модерне апстрактне уметности може се дакле, много боље него са неког другог, „спасавати“ Платонова критика уметности; и не само то. Са тога гледишта може се дати сасвим нов приказ Платонове естетике и уметничке теорије. Али о свему овоме биће опширније говора у идућем поглављу, посвећеном Платоновој поетици; овде сам хтела само да навестим ову Платонову ванредно значајну антиципацију једног модерног уметничког правца, која сведочи о чудесној смелости његових концепција. У више махова, ја сам истицала да се Платонова критика уметности односи само на већ *остварену* уметност, и да је он тежио за неким сасвим новим уметничким остварењима; овим је то потврђено.

Утицај Тимаја на развој естетских концепција почео је дакле врло рано — и траје још и данас. Он је, како сам већ навестила, био много ближи позноантичким генерацијама него животни сјај и иронична треперења Гозбе и Фаидра, својим духом који је мање филозофски а више бизарно-научни и својим изражајним обликом који је мање митски а више симболски и метафорички — симболика свештене космогоније. И тако су већ познији антички платоничари налазили у њему извесну противтежу Гозби и Фаидру, тј. пуној трансценденцији Идеја и неповезивању песничког стварања са њима, а још више осуди поезије у 10 књизи Државе. Занимљиво је да је ту улогу имао баш Тимај, у коме се Платон поново враћа теорији Идеја коју је био неко време занемарио, ако не и напустио. Противтежа је, дакако, индиректна: Идеје остају и даље одвојене, оне су и изван самог божанског Градитеља, иако их он непосредно гледа, а исто тако ни уметничко стварање не улази директно у претставе Тимаја. *Али асоцијација с њиме створена је космолошком симболиком овог дијалога.* Божански Градитељ, Демиург, који носи то име, како ми се чини, у двострукој алузији, као заменик орфичког Ероса и као архетип земаљских

мајстора, ствара свет, велико живо биће, гледајући непосредно Идеју интелектуалног бића, νοητὸν ζῶον, αὐτοζῶον. Овом концепцијом, Платон је постао иницијатор једног низа претстава које су постале подједнако значајне за општу историју идеја и за историју естетике. Прво, сам Демиург, кад ствара по узору Идеја, гледа нешто што је додуше одвојено и од њега самог али чему је он веома близак; и зато је био потребан само мали корак па да се споје Демиург и Идеје, да Идеје постану његове мисли. Потстицај за то пошао је од Аристотела и његове поменуте концепције иманентног облика, и душе као „места облика“⁶⁵). Спој је бесумње извршен још у тзв. средњем платонизму, јер нам постаје јасан већ у 1 в. пре н. е.: Идеје су већ тада схватане као *мисли божанства*. А већ тада је учињен и други корак, који је произашао из првог: на основу претставе бога-уметника који ствара према иманентним Идејама, развила се претстава да и земаљски уметник ствара према „унутарњем облику“ који је *директни* одраз „савршеног и узвишеног узора“, како је касније рекао Плотин. Као прототип таквог земаљског уметника већ су хеленистички естетичари поставили Феидију и његовог олимписког Зевса⁶⁶).

Тешко је рећи колико је сав тај утицај одговарао намери Платоновој; али можда је и он сам осетио жељу да поправи неправду коју је учинио песницима и осталим уметницима, и да је то на свој начин и извршио у Градитељу Тимаја. У сваком случају, грађење света приказано је у том спису према узору уметничког стварања; а оличење трансцендентне лепоте у видној, приказано много одређеније него у Гозби и Фаидру, нарочито у категорији симетрије, врло позитивно је допунило утицај платонизма на формирање и развој идеалистичке естетике.

Београд.

Аница Савић Ребац

⁶⁵) de an. 424a 27: καὶ εὖ δὴ οἱ λέγοντες ψυχὴν εἶναι τόπον εἰδῶν, πλὴν ὅτι οὐτε ὅλη ἀλλ' ἡ νοητικὴ, οὐτε ἐντελεχεῖαι ἀλλὰ δυνάμει. εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ Met. 1032a-b 4.

⁶⁶) В. мој Увод у античку естетику, Нова мисао стр. 630. — О целом овом склопу идеја, врло богатом а тесно повезаном, упор. Е. Rappoportsky, „Idea“, Studien der Bibl. Warburg 1924, passim.

RÉSUMÉ

A. Savić Rebac:

LE FOND DE L'ESTHÉTIQUE PLATONICIENNE

*Socrate et la tragédie*ou le fond politique et éthique de l'esthétique
platonicienne

Platon contemple Homère et la tragédie d'une manière „synoptique“, mais sa critique est principalement dirigée contre la tragédie. Il y est conduit par un enchevêtrement de motifs fort compliqué, qui probablement n'était par distinct ni à lui-même; s'étaient des motifs personnels et principaux, des motifs éthiques, politiques et métaphysiques. Le motif personnel et le motif politique s'étaient rencontrés de bonne heure: Platon — si l'on peut se fier à la tradition — avait brûlé sa tétralogie; et il l'avait fait sans doute parce qu'il sentait que son génie strictement poétique n'équivalait pas à celui des grands tragiques. Ce moment s'était confondu dans son sous-conscient avec un autre motif également personnel, avec sa conviction antidémocratique. Car il savait fort bien que la tragédie était la plus haute expression artistique de la démocratie athénienne, et qu'en rejetant l'une il rejetait à la fois l'autre. En exprimant cette conviction dans les principes de la République et des Lois, il y exprimait sur un plan plus haut ses motifs de politique actuelle et active. Cet élément politique ne rend pas, cependant, sa résistance à la tragédie ni moins intéressante ni moins hellénique. — Avec ce moment politique, le moment éthique et religieux se rencontre souvent, et parfois même se confond avec lui. En général, on croit que la tragédie gardait l'ancienne morale héroïque, tandis que Socrate et Platon voulaient la remplacer par une morale nouvelle. Mais les poètes tragiques, surtout Eschyle et Euripide, tout en représentant le contenu imaginaire des mythes, étaient beaucoup plus libres envers leur contenu religieux que Socrate et Platon, qui, eux, étaient attaché à Delphes par leur politique conservatrice et réactionnaire. D'autre part, avec les éléments mystiques de sa philosophie, qui déplacent le centre humain de la destinée terrestre dans le sort cosmique de l'âme, Platon n'avait apporté rien que la tragédie, elle aussi, ne contient pas; car elle est imbue d'orphisme, et c'est en vérité par l'orphisme qu'elle a pris essor, par la rencontre de l'orphisme avec la morale active du mythe et des guerres contre les Persans — ce qui, dans la tragédie, est effectué par un étroit lien structural du mythe orphique avec la destinée terrestre. Platon cependant voulait substituer à l'interprétation tragique de l'orphisme la sienne propre, qui cherchait la synthèse de l'orphisme avec le socratisme, avec le mythe de l'équité dans la cité fondée sur l'éthique, la dialectique — et — la discipline. C'est surtout dans l'„antitragédie“ du Phédon qu'il désirait réaliser cette synthèse, en pliant le mythe orphique et sa propre métaphysique dans le sens d'un rationalisme éthique; le symbole de cette synthèse, c'est Socrate, qui est la raison elle-même, qui a vaincu toutes les passions et les affects, et qui se trouve, au moins dans le Phédon, à la frontière de la destinée terrestre, tout en restant un homme presque magiquement persuasif.

Tout ceci est d'une importance essentielle pour l'esthétique de Platon, car de cette manière il a renouvelé, avec une nouvelle pointe, le „vieux conflit“ entre la philosophie et la poésie. A la base de cette nouvelle synthèse il est parvenu à développer le paradoxe de son esthétique: d'élever la beauté dans la région de l'absolu, et en même temps de la séparer de l'art — le paradoxe qui n'a pu être conçu que dans la personnalité extrêmement complexe de Platon, dont l'essence est voilée par de couches innombrables de stylisation ironique et parodique.

Éros et les Idées

ou le fond métaphysique de l'esthétique platonicienne

Comment était-il possible que ce paradoxe devint la base de toute l'esthétique idéaliste postérieure? Car il fut posé d'une manière tranchante : la région de la beauté, la métaesthétique ou la philosophie de l'expérience esthétique, n'était pas seulement séparée de celle de l'art, mais ces deux régions furent opposées l'une à l'autre, au moins dans le dixième livre de la République, en tant que lien avec la substance et imitation de seconde main. La réponse est probablement avant tout dans le fait que la doctrine platonicienne de la beauté est beaucoup plus étroitement liée au centre de sa philosophie, à la théorie des Idées, que sa condamnation de l'art, et que de telle manière, quoique séparée de l'art, la beauté est entrée dans l'essence de sa philosophie. Car tout en se tenant au delà et au delà de l'art, comme beauté du monde visible et comme Idée, mais *sans passer par l'art*, la beauté reçut un fond philosophique insondable, et c'était là une compensation sans prix. Pareillement l'érotologie platonicienne, qui se désintéresse de la personnalité aimée, devint le point de départ de toute érotologie idéaliste future, même de la plus personnelle. Ce ne fut rendu possible que par la transformation du platonisme, qui commença de bonne heure, et qui modifia mainte conception de Platon, surtout la séparation des Idées, d'après l'immanence aristotélicienne de la forme dans la matière et dans l'âme; et par là la création artistique fut rattachée, sans doute bien avant Plotin, directement aux Idées, „au modèle parfait et haut“, d'après l'expression plotinienne. Mais les conceptions basiques appartiennent à Platon; irresistiblement attractives et inépuisables, ce sont elles qui ont inauguré toute l'évolution future, surtout par la conception de l'Éros, qui est le désir rationnel de savoir, et en même temps l'instinct créateur universel, le chemin qui mène aux Idées au moins partiellement *par la vie*. Ce n'est pas le seul chemin, chez Platon, qui y mène; il y a le δεύτερος πλοῦς, par la catharse, du Phédon, l'équité idéale de la République; mais ceux-ci n'ont pas l'importance du chemin d'Éros. Celui-ci mène surtout à l'Idée de la beauté, mais par cela même il mène aussi aux autres, qui ne sont presque que des relations logiques et des normes éthiques et par conséquent beaucoup moins suggestives comme formes premières. Mais il faut se garder d'exagérer, dans la conception platonique, cet élément de *la forme*, de l'eidos; car les Idées sont le général vis-à-vis de l'individuel, l'unité vis-à-vis de la multiplicité; et c'est par là que l'étroit fondement métaphysique de la beauté pouvait aboutir à éliminer l'art de la plus haute expérience esthétique. Car l'art est orienté vers l'individuel, quoique vers un individuel contenant à sa manière concrète le général. Cela ressort du Banquet, ainsi que de l'assertion d'Aristote que l'art contient le général, τὰ κοινά — assertion qui n'a d'appui ni dans la métaphysique d'Aristote ni dans le caractère de l'art dramatique, mais qui sert à défendre l'art de la critique de Platon. L'importance de l'individuel dans l'art était sans doute le principal motif métaphysique de la critique platonicienne, beaucoup plus important que celui du dixième livre de la République, basé, au surplus, sur le fondement peu solide et persuasif de la mimèse. Ce fondement de l'„imitation de seconde main“ fut facilement ignoré ou réfuté par l'esthétique du platonisme moyen et du plotinisme, et avec lui la critique platonicienne elle-même. C'était moins facile pour l'autre objection; car la contradiction entre l'Idée, conçue comme générale et absolue, et l'art avec ses tendances individuelles subsiste toujours chez Plotin: pour lui aussi, la beauté visible est une transition au transcendant et à l'absolu, et c'est par elle qu'est constituée sa valeur et non par son importance autonome. Cette antinomie est sans doute la plus grave de l'esthétique idéaliste, avec la multivalence de la notion du beau, qui, tout en restant dans la région de l'esthétique, passe pourtant dans celle de l'éthique et de la gnoséologie.

Platon lui-même a substitué à Eros le médiateur entre le monde et les Idées, une fois, Socrate, dans le discours d'Alcibiade, du Banquet, qui est la plus subtile fusion de l'ironie et de l'émotion; une autre fois, le Démon de Timée, qui porte ce nom dans une double allusion, comme remplaçant de l'Eros orphique, et comme archétype des artisans terrestres. Il est un principe d'un tout autre ordre qu'Eros, non pas subjectif et psychique mais objectif et cosmique, non pas le symbole de l'enthousiasme philosophique mais „le dieu qui fait toujours de la géométrie“; et c'est pour cela que la beauté, dans le Timée, est conçue comme la plus parfaite quand elle est la plus proche des formes géométriques. Platon y a donné à la beauté visible la *πρότυπον* dans l'idée par „le moyen des mathématiques“, et pour cela la beauté est représentée dans l'univers matériel comme basée sur la symétrie, tandis que dans le Banquet et le Phèdre elle n'a pas d'autre base que l'idée de la beauté. Elle est par conséquent beaucoup plus réelle, dans le Timée que dans les dialogues antérieurs, et son influence fut grande sur l'esthétique du stoicisme et de la renaissance. Elle est fondée sur le caractère réel et même divin de l'univers visible dans le Timée; et Platon y a donné au Démon ce qu'il a refusé aux artistes terrestres: la création en face du modèle directe des Idées. Et quoique la création artistique humaine n'entre pas dans l'horizon du Timée, elle y est par l'association avec le symbolisme cosmogonique du dialogue. Le Démon, le dieu-artiste, a donné essor à la conception du caractère divin de la création artistique, il a évoqué son corrélat dans l'artiste humain qui crée en face du modèle directe des Idées. On ne peut pas deviner combien cette évolution fut dans les intentions de Platon; mais, que ce soit intentionné ou non, par le Démon de Timée il a corrigé l'injustice faite aux artistes terrestres.

Очекујући последњу ревизију овог рада од наше вредне сараднице и уредника Живе Антике, блажене

АНИЦЕ САВИЋ РЕБАЦ,

сазнали смо за њену прерану и за нас трагичну смрт којој је она смело и радо пошла у сусрет још почетком августа о. г. када је изгубила свога вољеног друга од којег није ни у смрти желела да се одвоји. У тој њеној намери и чврстој одлуци само су привремено успели да је спрече и отргну од загрљаја смрти њени пријатељи и лекари. 7 октобра о. г. она је коначно спровела у дело своју вољу и одузела себи живот.

Извршујући последњу жељу наше почивше сараднице да уместо некролога објавимо њене скице „Obiter reperta“ из римске књижевности“ доносимо их на следећим страницама овог броја.

Нека јој је вечна памет!

ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΕΙΣ ΑΙΔΩ ΕΛΘΟΥΣΑ, ΑΟΙΩΜΕ ΠΡΟΣ,
ΑΜΜΕ ΛΠΙΟΥΣΑ ΔΕ ΣΕΥ ΔΕΥΟΜΕΝΟΥΣ ΕΣ ΑΕΙ.
ΚΑΙ ΤΟΙ ΙΜΕΙΡΕΣ ΘΑΝΑΤΟΥ ΜΑΛΛΟΝ ΒΙΟΤΟΙΟ,
ΜΟΙΡΑ ΣΕΘΕΝ ΜΕΓΑΛΗ ΔΕΙΓΝΕΤΑΙ ΕΣΣΟΜΕΝΟΙΣ.