

TM	Г. XXX	Бр. 2	Стр. 191 - 210	Ниш	април - јун	2006.
----	--------	-------	----------------	-----	-------------	-------

UDK 111.852:316.255

Прегледни чланак

Примљено: 25.03.2006.

Драган Жунић

Факултет уметности

Ниш

ЕСТЕТИЧКИ ФОРМАЛИЗАМ

Резиме

У овој раду, који је настао полемичким поводом, аутор брани своју теоријску позицију естетичког формализма, изложену у књизи *Весела естетика* (Ниш, 2004), посебно испитујући појмове "облика" и "твари" код Аристотела, и појам "форме" у философији Канта и Шилера, ради обезбеђивања тла за заснивање естетике као теорије естетске културе.

Кључне речи: естетика, формализам, форма, естетска култура

0. У броју 4/2005. часописа за друштвене науке *Теме*, који издаје Универзитет у Нишу, у рубрици "Оцене и прикази", објављен је исцрпан приказ моје књиге *Весела естетика* (Ниш: Зограф 2004), аутора Зорана Стевановића. Аутор је представио читаоцу моје намере, њихово извођење, садржај књиге, и истакао њене главне квалитете и недостатке. Наравно, истицање недостатака, поред указивања на добре стране једне књиге, у начелу је најдрагоценије упутство потенцијалним читаоцима књиге, а такође и самој аутору у даљем раду на истоме пољу.

1. Стевановић каже да сам свој покушај *веселе естетике* концептирао "помоћу три велике идеје из историје филозофије", оваплоћене у делима Адорна, Ничеа и Канта, те би ваљало размотрити могућности њиховог "спајања, прожимања и идентичности" упркос њиховим разликама. (Стр. 615) Могло би се рећи да моје полазиште јесте у поменутих идејама – премда не само у њима – и да се заиста ради о некој врсти њиховог повезивања, али свакако не и "идентичности". Приказивачу се, како вели, чини да ја, полазећи од Адорно-

ве радикалне критике грађанскога друштва изражене у негативној дијалектици, ипак сматрам "да данашња духовна ситуација мало одступа од духовне ситуације после Другог светског рата о којој нам управо сведочи Адорно", због чега тврдим да нам је "потребна једна нова ведрина, покушај једне веселе естетике" (615), што ме води ка Ничеовој *Веселој науци*, која представља "другу упоришну тачку" моје концепције. Истина је да је покушавам да нађем тачку додира између Адорнове "тужне науке" о исправном животу и Ничеове "веселе науке" неспутане креативности. Али, ја то не чиним првенствено због тога што мислим да је духовна ситуација нашега времена битно измењена у односу на ону коју Адорно има у виду, већ стога што сматрам да његова радикална негативна дијалектика, дијалектика оспоравања, додуше критички припрема тле еманципације, али не наговештава излаз из тмурне стварности, па би нека врста ничеанске ведрине била својеврсни позитивни "коректив" у напорима избављења из духовне ситуације за коју се не може доказати да је повољније од оне после Другога светског рата. Мислио сам да нам је неопходна једна веза критичкога "морализма" и стваралачкога "иморализма", тј. да је један животни, естетски подстицај неопходан моралној критици, као што је морална "корекција" неопходна еруптивном "иморализму".

Трећи "извор" моје концепције, и то онај који, сматра Стевановић, "има највећи утицај", јесте Кантова *Критика моћи суђења*. Оцена о "највећем утицају" Канта није нетачна. Али, Кантова позиција у мојој естетичкој теорији није слична позицији Ничеа и Адорна. Од ове двојице позајмио сам и покушао да комбинујем, ако већ не и да синтетишем, ставове према духу времена. Кантову *Критику моћи суђења* пак узимам, прво, као узорну трансценденталну схему превладавања двојства у душевним моћима, а потом – на кантовском-шилеровском трагу, и у повесно-антрополошкој сфери, и, друго, као извор изванредно значајних схватања о природи естетскога суђења. Али, уистину, пошао сам пре свега од Шилерових идеја естетске културе као оплемењивања човека формом, а не од Кантове синтагме "безинтересног допадања". Додуше, полазиште из Шилера у великој је мери кантовско, но опет по мотиву превладавања двојстава, па и по томе што је естетска култура у доброј мери ствар укуса (а то је код Шилера опет еминентно кантовски мотив) и, наравно, ствар форме.

2. Захваљујући аутору приказа на истицању "квалитета" и "посебних квалитета" *Веселе естетике*, ја ћу се, наравно, позабавити уоченим недостацима, који би се могли поделити у две групе: прво, изостављање неких тема и теоретичара из књиге, и, друго, некохерентност моје концепције.

2.1. Када се пише један непретенциозни увод у естетику, изазивачки назван "естетиком за младе", па још када се то ради са практичним намерама увођења одређене групе студената у естетичку проблематику, може се, начелно, сваки приговор због изостављања неких тема и аутора "амортизовати" позивањем на специфичну намену књиге, захтеве издавача, ограничен простор итд. Премда се и оправдана примедба о "непромишљању многих битних естетичких концепција" у овоме увођењу у естетику, као и о изостајању објашњења "историјског рађања естетике као дисциплине" (620), могу до некле одбијати позивањем на првобитну намену књиге и на њен диктирани обим, ја се нећу служити таквим оправдањем, јер оно нимало не доприноси самој ствари коју овде дијалошки обрађујемо. Али, заиста морам рећи да је "тек једна натукница"¹ уместо посебене тематизације појма *игре* у једном уводу у "веселу естетику", чији је квалитет, према речима приказивача, "у томе што тематизује мноштво естетичких појмова", доиста – "празнина". То поготову важи за моју позицију, која је, како год окренем, у основи шилеровска. Сматрам, такође, да је један од недостатака – премда ми то није изричито замерено – што у посебном поглављу о истини и уметничкој истини нисам своје читаоце упознао са Хајдегеровом концепцијом уметничкога дела као "себе-у-дело-стављања истине бивајућег", тј. уметничкога дела као најважнијег медија проговарања бића.

Да ли сам пропустио да истакнем симболичку природу уметности? Ако се има у виду да сам у књизи нагласио како смо ми, између осталог, бића симбола (стр. 39), да сам говорио о пребивању натчулнога у чулном као правој природи симбола, на примеру узвишеног, и о уметности као симболичкој делатности, великој симболичкој форми (53), па опет о уметничкоме делу као скупу симбола и прегнантноме симболу који је "изграђен и подупрт другим сличним формативним 'средствима' (као што су метфора, алегорија...", те поново о уметности као једној од великих симболичких форми (102/103), онда је само питање да ли сам о томе говорио у довољној мери, и да ли је требало посебно тематизовати овај проблем.

Можда би се као приговор могла рачунати и констатација да у мојој књизи често "пробијају и социолошки мотиви", и да је то нарочито видљиво "када се говори о високој, популарној и народној уметности". (620) Присуство ових тема у *Веселој естетици* није толико мотивисано намером "да се покаже друштвена посредованост егзистенције уметности", како вели Стевановић, нити је пак само да-нак мојој основној социолошкој "вокацији". У питању је, пре свега,

¹ Тачније, појам игре помињем пет-шест пута, у следећем контексту: уметникова стваралачка игра елементима грађе (ВЕ, стр. 89), уметност као игра формама (162), уметност као игра највиших људских моћи (192), рад као игра и игрово друштво, у оквиру концепције естетичког хуманизма (193, 196, 208).

захтев моје латентне концепције естетике као теорије естетске културе, која налаже тематизацију свих нивоа културе и уметности, без њиховога радикалног супротстављања.

2.2. Указивање, пак, на извесну некохерентност у извођењу концепције, односно у консеквентирању полазишта јесте оно што највише обавезује. Кренимо редом: Ниче, Кант, Аристотел, Шилер, Хајдегер.

2.2.1. Говорећи о Ничеовој *Веселој науци* као мојој "другој упоришној тачки", Стевановић наводи познату Ничеову мисао о могућности бескрајних интерпретација света супротстављајући је мојој онтолошко-естетичкој позицији. Погледајмо шта каже Ниче. Полазећи од непознанице о томе да ли постојање без тумачења односно без смисла постаје "бесмисленост" или је пак свако постојање истовремено и тумачење смисла тога постојања, Ниче сматра смешном нескромношћу "декретирати" да се само из свога угла смеју имати перспективе, па вели да нам је свет поново постао "бескрајан" утолико што не можемо одбацити могућност да он "*укључује у себе бескрајне интерпретације*". (Nietzsche 1999: § 374) Ја иначе ово место, уз оно из претходнога параграфа о "науци као предрасуди" (§ 373),² сматрам извориштем не само херменеутичке концепције вазда обновљивих и изменљивих интерпретација, већ и антиципацијом свакога постмодернистичког схватања природе тумачења. Али, не видим зашто би једно онтолошко-естетичко становиште искључивало могућност непрекидно обновљивих интерпретација света. Схватити уметничко дело као *биће* не значи фиксирати смисао свакога појединог дела и декретирати једну обавезну интерпретацију (што би, иначе, противречило самом појму интерпретације), поготову у једноме "естетичком погледу на свет". Ако оно што има онтолошки темељ проговара, онда се тај говор мора послушати и, ради разумевања, тумачити односно интерпретирати. У противном би оно што је изговорено кроз песништво Хелдерлина, Рилкеа, Георга и других занавек било дешифровано у Хајдегеровој интерпретацији, за коју је већ више пута речено између осталог и то да је на својеврсни начин насилна (о чему би и Ниче имао шта да каже). Или је можда Стевановић мислио на евентуално проблематично спајање такве онтолошко-естетичке позиције са једним "претежно кантовским схватањем укуса"? У том случају, може се укратко рећи да уметничка дела, која су онтолошки утемељена, па стога "истиносна", у комуникацији насло-

² Тамо Ниче одбија могућност да је у праву само једна интерпретација света и вели да би "научна" интерпретација света (механицистичко-математичка) могла бити једна од "*најглупљих*", то јест смисаоно најсиромашнијих од свих могућих интерпретација света", и да је за вишезначност постојања, која превазилази наше људске хоризонте и наше сувише људске интерпретације, потребан "добар укус (...), укус страхопоштовања пред свиме што превазилази наш хоризонт".

њеној на свиђање бивају просуђивана у раду онога нарочитог чула које се зове укус, и које нас приводи култури и идејама. Као да је овде на делу једна врста изазова у "немогућем" покушају естетичкога повезивања онтолошке и трансценденталистичке позиције, којем би можда могла помоћи већ уочена чињеница неколиких Кантових онтолошко-естетичких "испада" у КМС, при говору о лепом и естетском?

2.2.2. На ред сада долази Кант – са "највећим утицајем" на моје схватање, што се, према Стевановићу, огледа "у чињеници да је весела естетика једна *формалистичка естетика*". (616), јер ја полазим од Кантовога схватања укуса, где се свиђање не везује за предмет као такав него за његову *форму*. Да је моје становиште естетички формализам, да се центрира око појма форме, то не треба ни признавати посебно, јер је експлиците обелодањено у тексту књиге. Можда је мој израз "форма = уметничко дело" прејак. Али, он се ипак налази у контексту који бар унеколико релативизује његово важење: "Може се начелно рећи: форма = уметничко дело, утолико што форма (не свака!) одлучује о томе да ли нешто јесте или није уметничко дело. Али, то ипак није све." (ВЕ, стр. 63) Следе реченице о томе да овим идентитетом није докучена тајна онога прелаза из не-уметности (грађа) у уметност. Најзад, додаје се: "ако смо и рекли да форма чини уметничко дело, не смемо рећи да је форма исто што и уметност". (63) Но, *Весела естетика* је и даље на становишту формализма.

Шта би у естетичком формализму могло бити спорно? Спорно је то, према приказивачу, "што ће Жунић узети у обзир Кантов појам форме као априорног услова, а одбацити Аристотелов појам форме који инволвира оствареност нечега", тј. оно што се код Аристотела назива ентелехија. Да ли је тачно да ја, прво, узимам у обзир Кантов "појам форме као априорног услова", и, друго, да одбацујем Аристотелов појам форме?

Прво, све и да сам хтео "узети у обзир Кантов појам форме као априорног услова" (дакле, као субјективног, трансценденталног услова и оквира искуства) то ми не би могло поћи за руком, јер таквога појма скоро да нема у *Критици моћи суђења*, упркос очекивањима да ће Кант консеквентно извести тај појам *Критике чистог ума* и у Трећој критици. Како то једноставно каже Владислав Татаркјевич, могло се очекивати да ће Кант наћи и "сталне и неопходне форме, у којима је једино могућ естетски доживљај. И ту очекује изненађење: нема кантовске форме у Кантовој естетици. У *естетици Кант није видео априорне форме*. Сматрао је да о лепом не одлучују сталне форме интелекта, него изузетне, једнократне способности стваралаца. (...) Резултат – у естетици нема места за априорне форме". (Tatarkjevič s. a.: 230/231)³

³ "Не само Кант него ни његови ученици из XIX века, који су развили његову науку, нису видели априорне форме у естетици. Но зато их је у последњој четвр-

Можда је претерано рећи да у КМС, бар у њеноме Уводу, нема ни трага кантовске априорне форме. Наиме, у настојању да повеже раздвојена законодавства разума и ума (са априорним принципима законитости односно крајње сврхе) на основу моћи суђења, Кант је и за ово посредујуће подручје морао да изнађе априорни принцип, па га је препознао у појму сврховитости, и то наравно формалне сврховитости. Кантов појам форме овде значи да се задовољство у акту суђења спаја са формом једнога предмета (а не са појмом, ради некаквога сазнања), па се представа доводи у везу са субјектом а не са објектом, из чега происходи да задовољство може да изражава само неку субјективну формалну сврховитост објекта". (Kant 1975: Увод, VII) Кант оваквим појмом форме само жели да одвоји суд укуса од свега материјалнога у представи једног објекта, од осета предмета, затим од појма, и да такву форму узме као узрок задовољства у представи предмета, на основу којег се он назива лепим. (Исто) То му је важно да би рефлектирање лепога одвојио од пријатности, дражи, ганућа, наклоности и интереса (§ 3). У том смислу сврховитост форме (као каузалитет једнога појма у погледу његовог објекта, а не сам предмет неког појма уколико је тај појам узрок онога предмета), јесте одредбени основ чистог суда укуса. (§ 13)

Али, ипак, шта Кант конкретније подразумева под формом у уметности? За ову прилику наводим само једно место из параграфа у којем разлику између емпиријских и чистих судова укуса објашњава примерима, па вели да се лепота приписује предмету због његове форме, а не и због придодатих дражи, и да је оно што је битно у свим ликовним уметностима управо цртеж, као основна форма, а не придодате дражи (као што су боје). "Свака форма предмета чула (не само спољашњих чула већ посредно и унутрашњег чула) јесте или *облик* (*Gestalt*) или *игра* (*Spiel*); у овом другом случају или игра многих облика (у простору мимика и плес), или проста игра многих осета (у времену). *Драж* (*Reiz*) боја или драж пријатних тонова од инструмента може да придодје, али оно што сачињава прави предмет чистог суда укуса јесте цртеж (*Zeichnung*) у боји и композиција у тону". (§ 14) Ако на тренутак занемаримо ово трансценденталистичко искључивање "дражи" и придодатих "украса" из чистог суда укуса (па и мишљење да они у емпиријском допадању такође својом формом доприносе тачнијем, одређенијем и потпунијем предочавању основне форме, "оживотворују представу" и повећавају "допадање укуса"), остаје нам да разумемо значење појма форме као цртежа односно композиције. Није ли можда овде, упркос инсистирању на

ти XIX века (1887) видео мислилац који не спада у кантовску школу, Конрад Фидлер". (231)

једноставности цртежа и композиције, на делу појам форме као склопа основних елемената ликовнога односно музичкога дела? Татаркјевич, сасвим супротно, показује да појму "цртежа" одговара појам форме као контуре а не распореда илити склопа елемената, што је, по моме суду, много лакше појмити у случају цртежа него у случају композиције. (Tatarkjevič s. a.: 227) Шта, надаље, у том смислу значи Кантово схватање да је нормална идеја лепоте само форма која је неопходни услов сваке лепоте, али да није и цели праузор, јер не садржи ништа карактеристично-специфично, дакле изражајно? (§ 17) И, најзад, за даље разумевање Кантовога појма форме у КМС може се узети још и његово разликовање лепоте, која се тиче форме предмета, и узвишености, која се може наћи и на некоме аморфном предмету (an einem formlosen Gegenstande). (§ 23) Ваљало би сада замислити бесформне предмете математички и динамички узвишеног и упоредити их са формом лепих предмета. За ову прилику то би било довољно. Наравно, нећу пропустити да наведем оно место из КМС на којем се изричито заговара примат форме у уметности: "Ипак се оно што је суштинско у свакој лепој уметности састоји у форми, која је за посматрање и просуђивање сврховита, у којој је задовољство у исто време култура и дух приволева за идеје, те га, дакле, чини пријемчивим за више таквих задовољстава и забављања; то што је суштинско у свакој лепој уметности не састоји се, дакле, у материји осећа (у надражају или ганутости)..." (§ 52). Коликогод да ми је стало до овога примата форме, ја ипак нисам *Веселу естетику* засновао на Кантовоме појму форме, бар када је реч о естетици као философији уметности, премда га не бих сасвим одбацио – додуше у шилеровској "редакцији" – у проширеној концепцији естетике као теорије естетске културе.

2.2.3. Друго, и тиме прелазим на Аристотела, да ли ја заиста одбацујем Аристотелов појам форме? Анализом текста може се видети да у најмању руку прихватам аристотеловски концепт форме као активног принципа, силе уобличења чисте могућности твари. То философско схватање се можда најефектније илуструје примерима уметничке делатности и понајбоље разуме у одговарајућој естетичкој елаборацији. Потом, мој појам форме илустровао сам "чак и" Аристотеловим увидом у значај онога "како", прилога за начин тј. за форму, док је оно "шта" заменица која у неодређеном облику означава нешто, било шта, ишта, што тек са формом постаје нешто одређено, у нашем случају уметничко дело. Овакво означавање није необично у естетици, а моје позивање на Аристотела на овоме месту чак није ни оригинално (што не значи да мора бити коректно). Сигурно је да овде не користим Аристотелов појам облика у најизворнијем метафизичком значењу. Али се, верујем с правом, позивам на изведени смисао Аристотелове схеме "облик – твар" у покушају разуме-

вања односа облика и грађе (твари) у уметничком стваралаштву, управо стога што та концепција наглашава неодвојивост облика и твари, али истиче активну димензију облика и пасивну димензију грађе. При том, не превиђам битну разлику између Платоновога схватања подражавања сенки и Аристотеловога схватања подражавања парадигми – у уметности. Али, и даље сматрам како се проблем уобличења твари у уметности може илустровати из Аристотела, а да то не буде "неоправдано учитани формализам у Аристотелову естетику и његову целокупну филозофију".

Подсетићу још да сам у тексту *Веселе естетике* на више места, па и у поглављу о форми и садржини, помињао значај "склопа догађаја", "састава догађаја", што познавалац препознаје као прилично отворену алузију на позната места из Аристотелове *Поетике* која говоре о пресудноме значају овога склопа за вредност трагедије, дакле као о ономе што је најзначајније у теорији стваралаштва, тј. теорији песништва, односно поетици.⁴ Аристотел и започиње *Поетику* речима о томе "како треба приче састављати, ако песма треба да буде лепа" (1447a), а потом да су догађаји и прича сврха трагедије, а да је сврха оно најзначајније (1450a). Али, нису најзначајнији догађаји по себи већ је најзначајнији управо "склоп догађаја" или "састав радње" (*megiston de toutôn estin hê tôn pragmatôn sustasis*), који је вазда стваралачка ствар песника, тј. његове вештине "подражавања". (1450a) Пошто је подражавање радње, трагедија без радње не би могла постојати, па јој у том погледу не би много помогло мајсторско сликање карактера, нити глумачка артифицијелност, позоришни апарат итд. (као што ни ређање најлепших шара "без плана" не производи право уживање). Прича, састав догађаја је оно што држи трагедију. Али, Аристотела, даље, занима какав треба да буде састав догађаја, ако то већ јесте оно прво и најзначајније у трагедији (1450b), па даље говори о јединству и величини трагичке радње, о подражавању онога што се могло догодити по вероватности и нужности, о једноставној и преплетеној радњи, деловима приче (преокрет, препознавање, патос), саставним деловима трагедије... тј. о свему ономе што би се данас могло назвати, на пример, структуром. Аристотел, дакле, не говори изричито о форми, али говори о значају склопа догађаја у трагедији, о структури драме, дакле, о значају онога *како* у обради и склапању догађаја. Наравно, то није могуће без

⁴ Михаил Петрушевски је, као што је познато, још 1947/48. године доказивао, на трагу Аристотелове речи о "саставу догађаја" као првом и најважнијем елементу трагедије, да је то највероватније и кључна синтагма дефиниције трагедије, утолико што, по његовој тези, стоји уместо гласовитог, а наводно погрешно учитаног "прочишћавања осећања". (Петрушевски 1979)

претпостављеног јединства онога *шта* (догађаји) и онога *како* (склоп), тј. грађе и "форме" драме.

Што се тиче, пак, односа твари и облика у Аристотеловој *Метафизици*, подсећам да он на неколико места ради објашњења њиховог односа користи пример кипа од бронзе, где је бронза наравно – твар. Није ли ова егземплификација од извесног значаја, или бар инспиративна за естетичку употребу категоријалног пара "твар – облик"? А на једном таквом, важном месту Аристотел вели: "тако твар (*tên men hulên*) називам мјед (*ton chalkon*), лик распоред облика (*tên de morphên to schêma tês ideas*), а спој тога двога (сложевину) сам кип". (Met. 1029a) Појам "облика" (у хрватском преводу: лик) овде се ближе одређује појмом "схема" (држање тела, владање; спољашњост, облик, лик, стас, ношња; својство, положај, стање, стајалиште). Није ли и ово ближе одређење корисно, или бар инспиративно, и за естетичку употребу појма облика?

Ако сам и покушао да у естетици користим Аристотелов појам форме као основни појам његове метафизике, сада се морам још једном позвати на Татаркјевича, који каже да Аристотелу "у естетици овај појам (му) није био потребан. Ни он сâм ни његови антички следбеници у естетици нису га употребили". (Tatarkjevič s. a.: 228) Тај појам је и врхунио и био детронизован у естетичкој теорији 13. века. Његова метафоричка употреба у естетици повремено и даље оживљава.

2.2.4. На реду је Фридрих Шилер, философ којем бих, по природи стари, морао да посветим највише пажње.

2.2.4.1. Стевановић сматра да, упркос експлицитноме Шилеровом ставу да се у уметности грађа уништава формом, Шилерова позиција "може изгледати сасвим друкчије", на пример, из списка *О наивној и сентименталној поезији* (па утолико она не би могла бити подупирач мога естетичког формализма). Изабраним цитатима из овога списка показује се да Шилер сматрам могућим превладавање расцепа између реализма наивног и идеализма сентименталног песника у врхунцима уметности, у стваралаштву генија, којем је дато да захвата оно апсолутно "али само унутар људске природе". Тако се, вели Стевановић, "форма рефлексije ограничава самом природом". (618) Шта, заправо, хоће Шилер? Настоји да пронађе меру између опасности којој се излаже наивни песник када се сувише препушта деловању стварности, тј. стварне природе (без које иначе не може), и опасности којој је изложен сентимантални песник када у настојању да прекорачи ограничавајућу стварност "потпуно уклони људску природу" и почне да "сањари" (*schwärmten*); први запада у погрешку млитавости (*Schlaffheit*), други пак у погрешку пренапрезања (*Überspannung*). Узмимо да се ова места могу тумачити и као још један израз Шилеровог превазилажења Кантовог трансцендентал-

ног становишта, како подсећа Стевановић, премда се то превазилажење много боље препознаје на другим местима Шилерових дела. Наиме, није непознато да је Шилер, полазећи од трансцендентализма закорачио у "естетички хуманизам", и чак у неку врсту идеалне естетичке философије повести. Али, то још увек не значи да је Шилер одустао од схватања о примату форме у процесу постајања човека човеком, тј. у процесу култивисања човека. Шилеровско јединство нагона за материјом и нагона за формом, тј. јединство лика и живота, у нагону за игром, односно у живоме лику уметности, управо је оно што ја заступах шилеровском фигуром о савладавању, или "уништавању" грађе формом⁵. Грађа не нестаје, већ, формирана, постаје уметничко дело. Овде сам видео – уз сав херменеутички опрез у погледу различитости повесних хоризоната – и могући додир Аристотелове и Шилерове позиције. Шилер, на кога се позивам, не би дакле могао бити потпора мога формализма када би његов појам форме без остатка одговарао кантовском трансцендентализму. Али, видели смо да таквога појма нема чак ни код Канта. Осим тога, ја се у овој ствари, тј. у питању форме и примата форме позивам и на Аристотела, на Шилера свакако, али на Канта – не.

2.2.4.2. Но, да видимо и шта је са Шилеровим појмом форме у *Писмима*!

Нама је овде стало до главнога појма форме који Шилер користи у *Писмима*, наиме појма који је у корелацији са појмом материје

⁵ Шилер вели да мајстор "формом уништава (vertilgt) грађу". Глагол *vertilgen* значи: утаманити, уништити, затрти, истребити, избрисати, искоренити; фигуративно: потрошити, истрошити, изести. То чак значи – када бисмо тумачење строго извели из одабраног термина – да Шилер не допушта могућност некаквога хегеловског остварујућег "укидања" грађе, некаквога *Aufhebung*-а грађе, већ напосто говори о њеноме уништењу. Али, ја бих радије да се држим духа његове концепције него слова једнога метафоричког израза. Поготову стога што Шилер доиста има у виду смисао оваквога укидања. Наиме, он такође зна да ум мора укинути (*aufheben*) природну државу, без обзира што наместо физичкога и стварног поставља проблематичнога и моралног човека, дакле један морално нужни идеал друштва. (Треће писмо) По себи се разуме да ово укидање не значи да морална држава остаје да виси у ваздуху. Шилер каже да физичко друштво у времену не сме престати док морално у идеји настаје, па да се тиме зарад достојанства угрози егзистенција човека. Стога се ослонац даљег постојања друштва не налази ни у природноме ни у моралноме карактеру, већ у ономе трећем карактеру, који наравно припада подручју нагона за игром и лепоти, што започињу свој посао већ на нивоу чулности и нагона, тј. естетског, превodeћи човека од материје до форме, итд. Ово је још један мали прилог тези о нужном моралном-практичком примату форме. И, још конкретније, Шилер, коме је стало до јединства државе и индивидуума, ума и живог осећања, вели да у потпуној антрополошкој оцени једностраних могућности превладавања овога двојства, "са формом вреди (zählt) и садржина (Inhalt)". (Четврто писмо)

односно појмом садржине, дакле стало нам је до појмова материје и форме који у Шилеровој систему имају статус категорија. Али, он у својем спису не користи појам форме само у овој главном значењу. На пример, говори о двема формама човека и о двема ограниченим формама појава, о методским формама (*schulgerechter Formen*), форми судова сировог укуса, техничким формама идеја у практичној делу Кантовог система, итд. Потом, пише да идеал остварен спојем могућег и нужног уметник треба да изражава у свим чулним и духовним формама, па ту још додаје да се уметник, који може да идеал претаче у камен и мудру реч, својим стваралачким нагоном подухвата обраде савремености, "и предузима да преобрази безобразан предмет моралног света" (*den formlosen Stoff der moralischen Welt umzubilden*). (Девето писмо) А исто тако говори и о свету као "безобразном садржају времена" (*den formlosen Inhalt der Zeit*) (Једанаесто писмо), о "безобразној природи" и о уметности, која јој је супротна (Седанаесто писмо). Полако се приближавамо оној значењу појма форме до којег нам је стало. Држава је, вели, она објективна и "канонска форма" у којој се тежи сједињавању разноликости субјеката, тј. *форма* која репрезентује чистог идеализованог човека. (Четврто писмо) Механички уметник (занатлија) али и уметник лепога подухватају се, на различите начине, да безобразној маси (*die gestaltlose Masse*) дају форму (Четврто писмо); не мислим да је овде на делу један аристотеловски појам форме, али ми се чини да би се ово место могло читати и на аристотеловски начин. Тоталност карактера једног народа способног да државу нужде замени државом слободе, у којој се ум и природа узајамно не оштећују, јесте она жељена "победничка форма", пише Шилер. (Четврто писмо) Форме уравнотеженог грчког човека давала је природа, која све уједињује, док човеку Шилеровог доба форме даје разум, који све раздваја. (Шесто писмо) Али, пазите, Шилер вели да ће уметник, који је син свога доба, но никако и његов васпитаник или, не дај боже, миљеник, грађу (*Stoff*) узимати од садашњости, али форму (*Form*) од једног племенитијег доба, или чак, изван сваког реалног доба, од "апсолутног, непроменљивог јединства свога бића (*seines Wesens*)". (Девето писмо) Као да би ово место могло указивати на сасвим кантовски трансцендентализам у Шилеровој концепцији? На сировост савременика, саветује Шилер, треба деловати "васпитном руком" (*bildende Hand*), и сировост заогртати "племенитим, великим, духовним формама (*geistreichen Formen*). (Девето писмо) Шилер се, такође, саглашава са онима који сматрају да укус који обраћа пажњу само на форму (*Form*) а не и на садржај (*Inhalt*) "занемарује сваку реалност уопште, и истину и моралност жртвује привлачном сликовитом приказивању", а врлине привлачног ефекту привида, копрене (*Hülle*) (Десето писмо).

Најзад, до се посветимо испитивању Шилерове категорије форме, тј. онога њеног значења које је отворено на почетку *Писама*, где Шилер, кад говори о покушају пунолетнога народа да своју природну државу претвори у моралну, користи глагол *преобликовати*: *umformen*. (Треће писмо) Човек који не осећа само је "форма и празна могућност", као што је и човек који само осећа и жуди "безобличан садржај (*formlosen Inhalt*) времена"; идеал је у томе да се материји да форма а форми стварност, у јединству два фундаментална закона људске природе: апсолутнога реалитета и апсолутнога формалитета, у оспољавању свега унутрашњег и оформљивању свега спољашњег (Једанаесто писмо), у јединству чулнога (*sinnlichen*) нагона илити нагона за материјом (*Stofftrieb*) и нагона за формом (*Formtrieb*) (Дванаесто писмо, и даље), у нагону за игром (*Spieltrieb*) (Тринаесто писмо, и даље), у јединству живота (*Leben*), као предмета чулнога нагона, и лика (*Gestalt*), као предмета нагона за формом – у живоме лику (*lebende Gestalt*), који је предмет нагона за игром, дакле, јединству у лепоти, лепоти као – "инструменту културе". (Петнаесто писмо) С обзиром на оплемењујуће циљеве естетске културе, није наодмет поменути како нагону за игром одмах следи нагон за образовањем (*Bildungstrieb*) (Двадесет шесто писмо), а да се сирови укус оплемењује улажењем форми у наше куће, покућство, одевање, најзад у нашу унутрашњост. (Двадесет седмо писмо) Формирати човека (како спољашњег тако и унуташњег) не значи просто сузбити природу, осећања, већ пронаћи меру сензуалности и рационалности, осећања и мишљења. (Трианесто писмо, у фусноти)

Естетско култивисање човека, према Шилеру, најпре се и на најпоузданији начин постиже естетским дејством "правог уметничког дела". Уметник мора да савладава границе, зависне од "посебне грађе (*dem besondern Stoffe*) коју он обрађује. У једном стварно лепом уметничком делу садржина не треба да буде ништа, а форма све; јер једино формом делује се на целог човека, а садржином само на појединачне снаге. Садржина ма како била узвишена и широко обухватана, увек, дакле, делује на дух ограничавајуће, а само од форме се може очекивати истинита естетска слобода. У томе се, дакле, састоји права уметничка тајна мајстора *што он грађу уништава формом*; и што је грађа сама по себи импозантнија, важнија, заводљивија, што се она сама слободније истиче својим деловањем, или што је посматрач више склон да се непосредно позабави грађом, утолико више тријумфује уметност која присиљава онога да се врати и овлада овим". (Двадесет друго писмо). Уметност тријумфује над грађом, уметник овладава грађом! Без праве форме, са превагом садржине, уметност је на путу да буде дидактична, морална, тенденциозна, премда и праву уметност може тако примати онај код кога је очигледан недостатак форме (Исто). Треба ли овим јасним пасажима нешто додати?

Наравно, оплемењујуће деловање уметности и лепоте није могуће ако у човеку не постоји једно "естетско душевно расположење" (*die ästhetische Gemüthsstimmung*), тј. одређена диспозиција већ на пољу чулности. Тако започиње свој рад естетска култура. "У најважније задатке естетске културе, дакле, спада подвргавање човека форми (*den Menschen ... der Form zu unterwerfen*) већ и у његовом чисто физичком животу и, докле год допирало царство лепоте, чинити човека естетским, јер само из естетског стања, а не из физичког може се развити морално". (Двадесет треће писмо) Естетска култура је подвргавање "законима лепоте", тј. давање форме спољашњем животу посредством лепоте (исто), и посредством рада уобразиље, која "у покушају *слободне форме* чини скок ка естетској игри". (Двадесет седмо писмо) Но, реч о законима лепоте и подвргавању форми треба узимати заједно са речју о томе да је посредничко стање – "стање естетске слободе, да је лепота једини могући израз слободе у појави (Двадесет треће писмо), и да је основни закон естетскога царства – "*давати слободу слободом*" (Двадесет седмо писмо). Последње питање које се овде не сме изоставити (што, нажалост, не важи и за његову опширнију обраду) тиче се разумевања "завршне" фазе Шилерове идеалне тростепене философије повести: Да ли је идеал људскога бића напуштање естетскога стања и прелаз у чисто морално? Наговештени одговор могао би гласити: У идеји – да, у искуству, пак, три човекова стања, односно три његове државе, преплићу се, јер ће човек увек остати и чулно биће, па се мора стремити равнотежи у естетскоме као своме врхунцу у старности.

С обзиром да се замамна естетичка тема Шилеровога схватања форме овде мора напустити, преостаје да само поменем два мала полемичка мотива. Најпре, нешто о моме синониму за појам форме: "*како*". Ево шта Шилер вели: захтеви које природа поставља човеку "тичу се само онога *шта он ради* (*was er wirkt*), тичу се садржаја (*Inhalt*) његовог делања; о начину *како он ради*, о *форми* (*wie er wirkt, über die Form*) делања, природним сврхама није ништа одређено. Међутим, захтеви ума строго су усмерени на форму његове делатности". (Двадесет треће писмо) Најзад, да је форма активни принцип потврђује се тиме што Шилер вели да човек, дајући материји форму, показује своју слободу, снагу и самосталност у односу на природу тиме што образује оно безоблично (*das Formlose bildet*). (Двадесет пето писмо) "Слепе масе" материје оплемењује "победничка форма". (Двадесет шесто писмо)

Да закључимо: Прво, Шилеров појам форме је и оно опште, мисао, чак понекад и у изворно трансценденталном смислу, тј. "празна" форма као могућност, или "општа форма" пристојности, "копија бескрајног". Али, неизоставно се тражи његово јединство са грађом односно садржином. Друго, Шилер ипак даје примат тако схваћеној

форми, најпре у подручју уметности, где мајстор формом уништава грађу, и чак врши над њоме насиље (*Gewalt*), а, потом, у естетској култури, култури чулности, где форма стишава и уљуђује сировост. Треће, кад би код Шилера ипак на делу био превасходно трансцендентални појам форме, онда би Шилер био доследнији трансценденталист у естетичкој области него сам Кант у области критике укуса, и следбеник слова Кантове Треће критике. Но, ипак није тако. Јер, Шилер ће разликовати активну снагу естетскога, лепоте (која је, свакако предмет нагона за формом), од "чисте логичке форме" односно појма, и "чисте моралне форме" односно закона. (Двадесет треће писмо)

Можда се примат форме може разумети на следећи начин: У временима у којима доминирају сировост, осећања, дакле материја, управо форма има улогу њиховога ублажавања. Такво је Шилерово доба, по његовој оцени (мада он наводи не само примере рђавога утицаја претежне чулности него и претежне рационалности), а и о нашем би се добу исто могло рећи. Стога, дакле, Шилеров идеал спајања два нагона вреди *idealiter*, док се у вазда сировој стварности (осим можда у префињеним кружоцима) мора тежити примату нагона за формом, док се оним кружоцима може препоручити бар мало оживотворујуће чулности. "Лепотом се чулни човек доводи до форме и мишљења, лепотом се духовни човек враћа материји и поново предаје чулном свету". (Осамнаесто писмо) У том скоро нужном подређивању чулнога нагона разумскоме, што не води хармонији него пукој једнообразности (*Einförmigkeit*), од које је боље наизменично подређивање, лежи главни недостатак трансценденталне философије. Шилер о томе вели: "У трансценденталној философији, у којој се све ради о томе да се форма ослободи садржине и нужно се одржи чистим од свега случајног, навикавамо се веома лако на то да материјално замишљамо само као сметњу, и чулност, јер се она баш *овоме* испречава, да представимо у нужној противречности са умом. Ова врста представе, додуше, никако није у *духу* Кантовога система, али би сасвим добро могла бити у његовоме *слову*". (Тринаесто писмо, у фусноти) Кад Шилер брани дух Кантовога система, онда је то још један аргумент у прилог позиције коју заступам, али уколико се код њега – упркос идеалитету јединства и равнотеже два нагона, материје и форме – може пронаћи потврда о несумњивоме примату форме, што је горе већ учињено.

2.2.5. Најзад, Хајдегер. Моје позивање на пример Ван Гогових "старих ципела" требало је да покаже како старе ципеле, као неуметничка чињеница из свакодневља, уметничким обликовањем, дакле, посредством форме, постају уметничка "чињеница", наравно, не више у свакодневљу него у уметничком делу. Стевановић, пак, подсећа на Хајдегерово тумачење исте слике, којим се, вели, долази "до сасвим другачијих закључака" (619), тј. до схватања о уметничкоме

делу као самопостављању истине бивајућег у дело, и тиме до супротстављања традиционалном и неутемељеном естетичком релационирању грађе и форме.

Хајдегер доиста каже да је појмовни пар твар-облик "појмовна схема за сву теорију умјетности и естетике" (Heidegger 1972: 454), штавише, да изворно и не спада у то подручје, већ да важи и изван естетике, и да, уз додатна појмовна повезивања, може бити универзална појмовна схема читавога света, која је можда чак и наслеђена из одређивања суштине уметничког дела. Али он ипак не одбацује ове појмове, и сматра их употребљивима уколико се избегне неоправдано проширивање и испражњење њихових значења и одреди домен бића у којем би могли важити. Полазећи и сам од примера обликовања једнога гранитног блока, он сматра да овај појмовни пар ипак потиче из одређивања суштине оруђа, одакле се шири на разумевање свакога бића, што је својствено библијскоме схватању стварања као и оним метафизикама које се, овако или онако, темеље на позајмљеноме теолошком тумачењу свеколикога бића. "Тако је излагање ствари према твари и облику, остало оно средњовјековно или било оно кантовски-трансцендентално, постало познато и саморазумљиво. Али због тога оно није мање од других наведених излагања старности ствари препад на стварност ствари". (456) Уверен да нам и овај појмовни оквир одређивања стварности затвара пут ка одређивању суштине ствари, суштине оруђа и суштине уметничког дела, Хајдегер, преко испитавања "оруђевности оруђа" на примеру ван Гогових "сељачких ципела" долази до онога што зове "деловност дела", показујући да се у уметничкоме делу истина једнога бића открила и поставила у дело, чиме је и суштина уметности одређена као то самопостављање истине у дело. (459) Даље је показано да је лепота "један начин на који истина обитава" (472), те да лепо "спада у догађање истине". (487)

Моје третирање традиционалнога проблема форме и грађе доиста никако не би могло бити хајдегеровско. Као што се и код Хајдегера види, оно би могло бити кантовско, а у којој мери то јесте показано је у одговарајућем горњем параграфу. Али, то још увек не значи – све и кад прихватим да се тематизацијом категоријалнога пара форма-грађа ступа на клизав терен – да је пример Ван Гогових "стarih ципела" Хајдегеровим тумачењем интерпретативно исцрпљен, отворен и засвагда затворен за друге интерпретације. То значи само једно, наиме оно што и стоји у тексту *Веселе естетике*: да се ја у покушају разумевања естетичкога значења појма форме дохватим једне познате слике (а могла је бити ма која), али се при том не позивам на Хајдегера и његову интерпретацију те слике (што сам, иначе, чинио на другим местима). О томе да ли би Хајдегерова интерпретација могла бити и једина важећа већ је било говора. Но, можда би заиста

било мање неспоразума проистеклих из већ стандардног естетичког асоцијативног таласа који преплављује свако помињање ове Ван Гогове слике, да сам као пример узео неку друго познато уметничко дело. Јер, кад сам већ узео "Ципеле", онда се могло очекивати или да следим Хајдегерову линију излагања проблема твари и форме, или да јој се полемички супротставим.

3. После свега, показује се не то, како вели Стевановић, да мој естетички формализам "може да се ослони једино на Кантово формалистичко оправдање естетског" (619), што ја нисам ни покушавао, већ да представља један, усуђујем се рећи, шилеровски покушај естетичке теорије као теорије естетске културе (по којој форма има централну антрополошку функцију "култивисања" људског бића). Тај покушај свој најшири метафизички (!) оквир налази и у метафоричкој употреби аристотеловске схеме "форма – твар".

Као "највећи недостатак" *Веселе естетике* истакнут је њен "перманентни формализам" (620). Моја позиција доиста јесте естетички формализам. Али, поставља се питање шта је у једноме естетичком формализму – ако није противречан, недоследно изведен из полазних ставова, некохерентан итд. – проблематично по себи? Не мислим само да би критика естетичког формализма као концепције могла бити проглашена неком врстом критике "извана", тј. са другог естетичког становишта, па утолико не би морала бити обавезујућа, већ тврдим да естетички формализам по себи не може бити неки "недостатак". Прво, естетички "изми" не само да нису сумњиве идеолошке конструкције, него им се значење не поклапа ни са стандардним теоријско-методолошким именовањима и философским дихотомијама.⁶ Друго, без разних варијанти формализма напосто се не мо-

⁶ Својевремено је Иван Фохт показивао да у подручју естетике "нису доминантне, па понекад ни дјеломично значајне подјеле на правце, које су уобичајене на другим странама, рецимо у гносеологији или метафизици", или пак "исти називи тих праваца попримају овдје (у естетици, Д. Ж.) другачије значење и другачију вриједност". (Focht 1972: 39) Одбијајући применљивост поделе на материјализам и идеализам у естетици, он каже да "главни парови супротних праваца у естетици јесу: материјална и формална естетика, спекулативна и емпиријска, субјективистичка и објективистичка". При томе: "Материјална естетика нипошто још не значи и материјалистичка, нити је формална ео ipso идеалистичка. (...) Јер, 'материјална' значи у естетици исто што и садржајна...". (Исто) Правећи једно операционално разликовање уметничког и вануметничког садржаја, и разликујући истовремено две одговарајуће врсте форме, Фохт је, након анализе, закључио "да је подјела на садржај и форму у естетском погледу безначајна. Јер умјетнички садржај и специфично умјетничка форма се поклапају и не могу се разлучити, а једино су они естетички диферентни". (51) Али, при свему томе, Фохт, који под формом, у основи, разуме односе међу елементима, сматра да је форма конститутивна за уметничко дело: "Свих седам одредаба умјетничког бића, односно естетског предмета које га конститутивно одликују, видимо, тичу се

гу замислити ни уметност ни естетика 20. века. Мишко Шуваковић је, полазећи од Фукоове оцене да је формализам један од најутицајнијих теоријских праваца 20. века, да представља сам дух модерне епохе те да се може скоро идентификовати са појмом модернизма,⁷ навео петнаест различитих теоријских и поетичких варијанти формализма у 20. веку. (Види у: Шуваковић 2005. одреднице *Форма* и *Формализам*).

Код мене је, у *Веселој естетици*, на делу појам форме као распореда елемената грађе, њиховог међусобног односа и односа према целини,⁸ али не као пасивног резултата једног спонтаног одношења већ као активног сврховитог начела у уметности и естетској култури. Овако одређен појам форме имплиците претпоставља јединство форме и грађе, јер једно без другог нису замисливи (форма је начин постојања грађе), осим у аналитичкоме разликовању првобитне вануметничке грађе и формираног уметничког дела. Наравно да се о таквој употреби овога појма може дискутовати.⁹ Но, сасвим

форме. Оне интерне релације између елемената и нису ништа друго до форма уметничког дјела". (Исто) Још детаљнију обраду појма форме Фохт је предузео у *Тајни умјетности* (Focht 1976).

⁷ Татаркјевич, пак, вели да је инсистирање на форми својствено само неким правцима у 20. веку, али да је зато "много радикалније и полемичније" него у претходним епохама. (Tatarkjevič s. a.: 219)

⁸ У моме појму форме као распореда елемената (вероватно најстаријем значењу појма форме), претпоставља се да неке форме јесу конститутивни услов уметничког дела, али то не подразумева нормативне критеријуме "правога" распореда, симетрије, хармоније, пропорције, реда, система... као традиционалних услова "лепога". Можда би овоме појму форме донекле био близак савремени појам структуре, премда је и он скоро непрегледно вишезначан.

⁹ Али, појам форме као односа елемената у делу, његове структуре, скоро да је опште, лексиконско место естетике и теорије уметности. На пример: "*Форма* је спољашња страна уметничког дела: његова структура, укупност његових елемената и њихових међусобних односа, кроз коју се његова садржина доводи до израза". (Henckmann 1992) Уобичајене су расправе о односу грађе и форме у књижевном делу, због тога што се традиционално сматра да је у књижевности подвојеност форме и садржине најочигледнија. Зоран Константиновић, у лексиконској одредници *Форма*, каже да је форма "Начин на који чињенице, материјалне и духовне, као и њихови односи, постоје у књижевном делу, начин на који су у њему експонирани. (...) Довођењем чињеница у посебне односе, њиховим увођењем у књижевни ред или поредак остварује се нови облик, који собом носи сада ново, књижевно значење. (...) А појам *ф.* се не може ни замислити ни одредити ако се истовремено не мисли и на други корелат – на *садржину*. Садржина која улази у књижевну творевину посредована је у *ф.* и помоћу *ф.* и на тај начин и настаје особена књижевна семантика. Стога изгледа да садржина пре тога није ни имала никакве *ф.*, и да је тек у књижевном делу оформљена. Гледано из чисто књижевног аспекта, то и јесте тако. Али то јесте тако само ако се инсистира на разлици између некњижевне чињенице која касније постаје књижевно дело. У самоме пак књижевном делу проблем *садржине* и *ф.* постаје сасвим другачи-

је сигурно да се са неизбежном вишезначношћу појма форме, тј. са разноврсним комбиновањем различитих појмова форме и њихових варијанти мора и даље рачунати.

Такође се може оцењивати успешност мога крипто-покушаја да мимоиђем традиционалну и углавном неплодну расправу о садржини и форми, преко Подстицајне философске замисли сродних и општијих појмова делатнога облика и пасивне твари.

Најзад, моје инсиситирање на примату форме мотивисано је не неком неодрживом намером да "укинем" моменат грађе (садржине) и значења дела (па утолико и његовога симболичког или алегориског значења), већ представља настојање да се укаже на конститутивну улогу уметничке форме у настајању уметничког дела из ма какве не-уметничке грађе, тј. на форму као носиоца уметничке вредности дела насталог у трансформацији ма какве, па и вредносно индиферентне не-уметничке грађе; иста конститутивна функција намењена је форми у области естетске културе. Та намера, изведена насловном тематизацијом проблематичног пара форма – садржина (чије је разликовање операционалног а не супстанцијалног карактера), имала је још и нескривену дидактичку мотивацију, оправдану, чинило ми се, у нашим просветно-васпитним околностима преовлађујућег миметичко-гносеологистичког "категоријалног" апарата у типичној "пред-естетичкој" свести просечнога припадника моје "циљне групе".

Ако је главни закључак (и експлицитна примедба) Стевановићевога полемичког осврта требало да буде да је моја концепција формалистичка, онда је то куцање на отворена врата, јер она то, такође експлиците, јесте, с тим што је показано, надам се, да није реч о Кантовоме трансценденталистичком формализму. Познато је, одавно, да естетички формализам по себи није ни добар ни лош, већ напосто једно естетичко становиште међу другима. Ако је главни, имплицитни, закључак требало да буде како је моја позиција некохерентна, онда би га у најмању руку, требало преиспитати, имајући у виду изложене одговоре. Ако је, пак, претпостављени закључак требало да буде како је моја концепција еклектичка, онда је то, такође, случај отворених врата, јер је тај еклектицизам обелодањен у Предговору.

Разговарати о покренутим естетичким питањима за мене доиста представља задовољство, чак и онда кад је то скопчано са мукама

ји, јер се *ф.* више не може одвајати од садржине; права садржина књижевног дела, његова семантика, у ствари је сам начин постојања свих чињеница које су ушле у дело. Формализовање садржине је њена књижевна семантизација. Тако се *ф.* дела не може ни замислити ни одредити изван и независно од садржине дела". (Živković 1985)

аргументовања и оповргавања. Да је мало више среће у нашим ванестетичким животним околностима, можда бисмо се са више посвећености, и чешће, узајамно подстицали на естетичка и, уопште, теоријска трагања. Утолико сам ја, уистину, а не само у изражавању "формалне" учтивости, захвалан колеги Стевановићу на пажљивоме читању *Веселе естетике*, коректном оцењивању, уочавању недостатака и постављању озбиљних питања, која не би могла бити заобиђена у некоме другом издању ове књиге. Зато и мотиви за писање овога текста нису првенствено полемичке природе (премда ће га Редакција свакако уврстити у неку такву рубрику), већ происходе из онога естетичко-дијалогског ероса који ме је, верујем, надахњивао и при писању књиге.

Литература

- Aristotel. 1988. *Metafizika*. (Prijevod izvornika i sedmojezični tumač temeljnih pojmova /grčki, latinski, engleski, francuski, njemački, ruski, novogrčki/ Tomislav Ladan). Globus – Sveučilišna naklada Liber, Zagreb.
- Aristotle. *Metaphysics*. The Perseus Digital Library. Gregory Crane, Editor-in-Chief, Tufts University, <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?lookup=Aristot.+Met.+7.1029a>, 13.03.2006.
- Aristotel. 1912. *Aristotelova Poetika*. (S prijevodom i komentarom izdao Martin Kuzmić). U Zagrebu: Tisak Kr. Zemaljske tiskare.
- Aristotle. *Poetics*. Perseus Digital Library. Gregory Crane, Editor-in-Chief, Tufts University, <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?lookup=Aristot.+Poet.+1447a>, 13.03.2006.
- Živković, Prof. dr Dragiša (ed.). 1985. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Žunić, Dragan. 2004. *Vesela estetika*. Niš: Zograf.
- Kant, Immanuel. 1975. *Kritika moći suđenja*. (Preveo Nikola Popović). Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, Redakcija "Kultura".
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Projekt Gutenberg – DE – Kultur – SPIEGEL ONLINE, <http://gutenberg.spiegel.de/kant/kuk/kukp141.htm>, 10.03.2006.
- Niče, Fridrih. 1984. *Vesela nauka*. (Preveo s nemačkog Milan Tabaković). Beograd: Grafos.
- Nietzsche, Friedrich. 1999. *Die fröhliche Wissenschaft*. In: Fr. Nietzsche: *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*. Kritische Studienausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Deutscher Taschenbuch Verlag, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin – New York.
- Petruševski, M. D. 1979. Aristotelova "Poetika" i tzv. tragična katarza. *Književna kritika* 5 (X), 36-44.
- Стевановић, Зоран. 2005. Формализам веселе естетике. *Теме* 4 (XXIX), 615-620.
- Tatarkjevič, Vladislav. s. a. *Istorija šest pojmova*. Beograd: Nolit.
- Focht, Ivan. 1972. *Uvod u estetiku*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Focht, Ivan. 1976. *Tajna umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Heidegger, Martin. 1972. *Izvor umjetničkoga djela*. U: Danilo Pejović (ed.), *Nova filozofija umjetnosti: antologija tekstova*. Zagreb: Nakladni zavod MH.

Henckmann, Wolfhart and Konrad Lotter (eds.). 1992. *Lexikon der Ästhetik*. München: Verlag C. H. Beck.

Šiler, Fridrih. 1967. *O naivnoj i sentimentalnoj poeziji*. U: Fridrih Šiler: *O lepom*. (Prevod i komentari Dr Strahinja Kostić. Izbor i predgovor Dr Miljan Mojašević). Beograd: Kultura.

Schiller, Friedrich. *Über naïve und sentimentalische Dichtung*. Projekt Gutenberg – DE – Kultur – SPIEGEL ONLINE, <http://gutenberg.spiegel.de/schiller/naivsent/naivsen7.htm>, 15.03.2006.

Šiler, Fridrih. 1967. *Pisma o estetskom vaspitanju čoveka*. U: Fridrih Šiler: *O lepom*. (Prevod i komentari Dr Strahinja Kostić. Izbor i predgovor Dr Miljan Mojašević). Beograd: Kultura.

Schiller, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Projekt Gutenberg – DE – Kultur – SPIEGEL ONLINE, <http://gutenberg.spiegel.de/schiller/aesterz/aesterz.htm>, 15.03.2006.

Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton

Dragan Žunić, Niš

AESTHETIC FORMALISM

Summary

In this paper, motivated by a polemic reason, the author stands for the theoretical position of aesthetic formalism exposed in his book *The Gay Aesthetics* (Niš, 2004), especially investigating the concepts of "shape" and "matter" in Aristotle, and the concept of "form" in the philosophy of Kant and Schiller, in order to prepare foundations for the aesthetics as a theory of aesthetic culture.

Key Words: Aesthetics, Formalism, Form, Aesthetic Culture