

»ESTETIKA« U FILOZOFIJSKOJ SISTEMATICI BONIFACA BADROVA

ŽELJKO PAVIĆ

(Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, Zagreb)

UDK 111.852 Badrov
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 23. 9. 2003.

1. Ontologijski nauk o lijepom i »estetika«

U svojoj upravljivosti na spoznaju »totaliteta bitka« s obzirom na njegov zadnji temelj, iz kojeg se onda izvodi poredak bivstvjućeg u cjelini, skolastička filozofija je u skladu s timrazvila i svoj specifičan poredak znanosti koje istražuju posebna područja bivstvjućeg. U tom pogledu ontologija svakako zauzima središnje mjesto zato što ona pita o *biću kao biću*, prije svake unutarsvjetske (transcendentalne) odredbe, kao što je to razvidno poglavito kod Dunsca Scota.

Međutim, Bonifac Badrov ne razumije ontologiju u ovom tradicionalnom smislu: ona je kao dio metafizike »nauk o bitku, o onom što u pravom značenju riječi jest (το ον), za razliku od empirijskih znanosti koje proučavaju samo ono što se pojavljuje našim osjetilima (το φαινόμενον), fenomene«. ¹ U tom se pogledu sama filozofija izjednačuje s ontologijom: »*Filozofija je znanost o bitku kao bitku*«, ² čime ne samo na svoj način prevodi Aristotela nego samu filozofiju qua ontologiju razumije slično Heideggeru, s tom razlikom što on počevši od Tome pa sve do Berdjajeva uključuje sve dimenzije njezina zanimanja (duh, nadosjetilno, izvorno, duševno, antropologijsko itd.), dakako uz osobni stav koji je duboko ukorijenjen u skolastičkoj tradiciji i koji mu služi kao raščlamba filozofijskih disciplina.

Međutim, za razliku od svojih neoskolastičkih predšasnika Badrov u svoj sistematski pregled filozofije uključuje i »Estetiku«, što je dakako po-

¹ B. Badrov, *Opća metafizika ili ontologija*, u: isti, *Sabrana djela*, sv. II: *Predavanja iz filozofije*, priredio: Mirko Jozić, Livno/Sarajevo, 1997, str. 279.

² B. Badrov, *Uvod u filozofiju*, u: isto, str. 6.

sebna novina u jednom takvom sistemu koji samoga sebe razumije kao neoskolastički usmjerenog.³

Ukoliko pođemo od razumijevanja estetike u značenju koje joj daje Alexander Baumgarten, naime kao o »znanosti o sjetilnoj spoznaji« koja je utoliko »logica inferior«, tj. služi kao polazište čistog nadosjetilnog mišljenja (*logica maior*),⁴ utoliko ćemo odmah ući u konfrontaciju sa skolastičko-neoskolastičkim naukom o lijepom, za koji je lijepo ontološka kategorija i kao takvo predstavlja zadnju sastavnicu ontologijskoga nauka o biću kao biću. Naime, premda se kod Tome Akvinskog nauka o lijepom susreće u njegovu nauku o Trojstvu i u raspravi s Pseudodionizijem, on svoj nauka o lijepom ipak poglavito razvija u sklopu svojega nauka o dobru. U sklopu svoje »metafizike spoznaje« Toma razmatra pojmove proporcije, konsonantnosti, asimilacije i adekvatnosti, gdje »dopadanje« kao, uvjetno rečeno, »estetska« kategorija nije ništa drugo nego izraz radosti zbog sukladnosti između »predmeta« i »zamjedbe« ili, točnije, zrenje te sukladnosti koje stoga ne pada niti na stranu istine niti na stranu dobra, nego je čisto zrenje u izvornom smislu αἴσθησις. Samo po tomu ovaj je nauka *aisthetički* i ne može se podvesti pod baumgartenovski razumljenu estetiku. Dakako, prigovor koji se ovdje može uputiti Tominu nauku jest načelne naravi: αἴσθησις se nikada ne može uzdići iznad »štostvene« sfere osjetilno zamijećenih stvari u njihovoj adekvaciji, dakle iznad transcendentalno-kategorijalnog govora o biću kao biću koji istodobno uvijek podrazumijeva njegovo predodžbeno postvaranje u egzistenciji. Otuda ni jedan takav nauka o lijepom i »dopadanju« ne može biti ontologijski u izvornom smislu riječi, budući da čisto zrenje adekvacije nije opet ništa drugo do jedan kategorijalni zor koji u Baumgartenovu i Kantovu smislu može poslužiti za jednu transcendentalnu *logica maior*.

³ Mnogo je novina koje se donose u Badrovljevoj sistematici filozofije: nakon uvoda u filozofiju on započinje s logikom, na koju nadovezuje i metodologiju znanosti. Nakon pregleda povijesti filozofije i opće metafizike ili ontologije skicira se kozmologija, od koje se onda – što je vrlo značajno – razdvaja teodiceja. Prema neoskolastičkoj podjeli filozofijskih znanosti potom slijedi psihologija, pa tek potom teorija spoznaje, teorija znanosti i estetike – sve kao područja »teorijske filozofije«, a u sferi praktične filozofije obrađuju se pedagogija i etika. Budući da je problem dokazivanja Božje opstojnosti većim dijelom smješten u teodiceju, u potpunosti izostaje naravno bogoslovlje.

⁴ Usp. o tomu A. G. Baumgarten, *Aesthetica*, 1750, § 1. Za Baumgartena sam Badrov u svojoj »Povijesti filozofije« kaže: »Alexander Baumgarten važan je kao začetnik nove filozofske discipline, estetike (naziv potječe od njega). Polazeći od Leibnizove ideje da je estetika impresija (*la perception confuse de l'ordre et de l'harmonie de l'univers*), Baumgarten shvaća estetiku kao nauku o osjećaju (αἴσθησις) reda. Ona je uz logiku sastavni dio gnoseologije. Ljepota je 'erscheinende Vollkommenheit' (perfectio phaenomenon). Kant je smatrao Baumgartena najvećim metafizičarom svoga doba i njegove udžbenike upotrebljavao u svojim predavanjima (u predkritičkom periodu« (B. Badrov: SD II, str. 210–211). Iz gore navedenih razloga αἴσθησις ne možemo razumjeti kao »osjećaj reda«, već kao čistu osjetilnu zamjedbu kao polazište spoznaje. Jer, nije slučajno što je Kant svoju »estetiku« razvio u svojoj *Kritici moći suđenja*.

Na tragu Tome svoj je nauk o lijepom prije Badrova razvio kod nas Josip Stadler. Taj se nauk iznosi na kraju njegove *Ontologije*, gdje se govori o savršenostima bića. Kako bismo razumjeli samu Badrovljevu poziciju, ovdje smatram primjerenim iznijeti osnovne crte Stadlerova nauka o lijepom.⁵

Ljepotu Stadler promatra u srodnosti s dobrotom, jer »ono, što je dobro, ako je savršeno, uvijek je i lijepo, ter sili gledaoca na začugljenje«. ⁶ Dok ljepota izvire iz moralnoga reda bića, tj. iz sklada njegovih »razumnih« članova, »istina« nije lijepa zato što ona u svom savršenstvu nadilazi svaki moralni i lijepi poredak u svijetu. S druge strane, razlika između dobrog i lijepog utemeljena je upravo u razlici između volje i uma. To govori u prilog *aisthetičke* naravi lijepog: ono nije voljna, već spoznajna danost koja se zrije i motri. Upravo zbog toga se može kazati i da je sva *theoria* u biti *aisthetička*. Tu vezu Stadler jasno uočuje u onoj poznatoj Tominoj odredbi lijepog: »ona je stvar lijepa, koja ti se mili, pošto si ju spoznao (pulchra sunt quae visa h. e. cognita placent)«. ⁷ »Milina« koja proizlazi iz zamjedbe »lijepa« je zato što pokazuje unutarnji sklad i zaokruženost bića, sklad koji umu omogućuje adekvatnu spoznaju tog bića i da ga kao takvog iskaže u sudu. Otuda jedinstvo spoznajne teorije, ontologije i moći suđenja koje se najočitije pokazuje u ovom nauku o lijepom. Sklad i savršenost stvari u njezinoj cjelovitosti, koje uzrokuju »milinu«, ne proistječu iz lijepog kao lijepog, nego iz »istinitosti« same stvari u njezinu bitku. U tom platonovsko-augustinovskom razumijevanju lijepog Stadler vidi dvoje:

»prvo jest, da ono ne može biti lijepo, što se ne osniva na istini; a drugo jest, da sama istinitost stvari ne sačinjava njezine ljepote, nego da se povrh toga još nešto drugo za ljepotu iziskuje... To je ono isto, što i sv. Toma Akvinski tvrdi, da ono, što je lijepo, mora i u motriocu neku ugodnost prouzročiti.« ⁸

Ljepota je pojava istine, ali ne i istina sama, inače bi se ona mogla izjednačiti s ovom pukom zornom danošću ljepote. Estetska je »ugoda« osjetilne naravi i njome stvoreni užitak nema nikakav ontologijski status zato što je čisto psihičke naravi. Budući da istina po sebi nije stvar nikakve ugone, odnosno dopadanja ili nedopadanja, ljepota u svojoj ugodnoj pojavi predstavlja svojevrsnu »priredbu« ugone, tj. ona ovisi o »okolnostima« pod kojima se pojavljuje kao takva. Zbog toga se sada Stadler pita o tim »okolnostima« i kao prvu navodi »razmerje«, »jer kad je predmet takav, da su sastojine, koje ga bar virtualno sačinjavaju, megjusobno u takovu razmerju, da se skupa

⁵ O Stadlerovoj *Ontologiji* usp. Marko Josipović: 1998.

⁶ J. Stadler: *Ont.*, str. 207.

⁷ *Ibid.*, str. 208.

⁸ *Ibid.*, str. 208–209.

stječu u jedinstvu prema naravi stvari, o kojoj se radi, onda se bez sumnje mili onomu, koji ju motri«. ⁹ Ovdje Stadler poseže za tomističkim naukom o *analogia proportionis*: ljepota se iskušava onda kada se uspostavlja razmjer kontingentnih (pojavnih) svojstava koje svoj temelj ima u samoj »naravi« stvari, tj. u njezinom ontologijskom (istinskom) skladu, dakako s tim ograničenjem da se radi o osjetilnim svojstvima stvari, inače bi npr. lijep čovjek bio »po sebi« i dobar čovjek. Ova analogija proistječe iz »analogije pojma« koja se odnosi na analogiju između supstancije i akcidencije, ali se njoj kod Tome dodaje i »analogija atribucije«, prema kojoj se uspostavlja sličnost između Boga i stvorenja, odnosno između božanske i ljudske ljepote. ¹⁰

Iz toga se »razmerja« u drugom koraku spoznaje »forma« koja u ontologijskom pogledu nije ništa drugo do nužni uvjet ovoga jedinstva akcidentalnih svojstava. To je »druga forma« na razini *creatio secundaria* koja je stoga više atributivna i spojena je, kako kaže Stadler, s nekim »sjajem«, tj. ostaje upravljena prema vani, na svoje izvanjsko očitovanje. Upravo zbog toga ljepota u svojoj formalnoj proporcionalnosti nije predmet transcendentalne spoznaje (premda ona može polaziti zbog nje zbog izvorno *aistetičkog* karaktera lijepog), nego ugoda ili *gustus* »koji nije ništa drugo, nego um, u koliko raspoznaje i rasugjuje takove predmete, kojima ljepota pripada i u koliko im pripada«. ¹¹ Um koji »raspoznaje i rasugjuje« ovdje je izravno upućen na osjetilnu spoznaju koja koliko u ovom estetskom toliko i u spoznajno-teorijskom pogledu daje prvenstvo gledanju nad svim ostalim osjetilima, pa i slušanju, zato što je oko i za Aristotela i za Tomu najbogatije vrelo spoznaje. Međutim, to bi onda upravo u estetičkom pogledu impliciralo ostajanje estetskoga iskustva u okvirima čisto prostorne zamjedbe, dok bi vremenska zamjedba, čiji je instrument slušanje i koja stoji u temelju književnih i poetskih djela, bila na nižoj razini od ove aistetičke, i to upravo iz ovih ontologijskih i spoznajno-teorijskih (čisto transcendentalnih) razloga, te onda nije razvidna točka na kojoj bi se lijepo moglo misliti u svom nadosjetilnom obliku, što nam se poglavito nudi s jezičnom redukcijom prostora na vrijeme. Zbog toga je također razumljivo što Toma, a s njim i Stadler primjenjuju na svoje shvaćanje lijepoga ideal »objektivne spoznaje«, gdje ljepota ne izlazi iz suprotnosti »shodnog« i »neshodnog«, »razmjernog« i »nerazmjernog«, i ne naposljetku, »savršenog« i »nesavršenog«.

Tek kada se pravi »preskok« stvarne na bestvarnu ljepotu, svoju ulogu dobiva i jezik, odnosno jezična umjetnička djela: »Prema tomu je pjesništvo

⁹ Stadler, Ont., str. 209.

¹⁰ Usp. posebice Akvinski, In I. Sent. 35,1,4 sol. O tomu također F. J. Kovach, *Die Ästhetik des Thomas von Aquin. Eine genetische und systematische Analyse*, Berlin, 1961, str. 214–221.

¹¹ Stadler, Ont., str. 210.

(poezija) najvrsnija i najplemenitija od lijepih umjetnosti, jer tu riječ (jezik) čini formu sjetilnu, pod kojom nam se idejali očituju; jezik pak, ako i jest nešto sjetilno, ipak je u najtješnjem odnosu k idejalnomu i spiritualnomu, tako te je od puko materijalnih stvari najviše udaljen.¹² Međutim, to bi onda impliciralo i spoznajno-teorijsko i ontologijsko prvenstvo govorenja slušanja nad gledanjem, što Toma izrijeком niječe. Ne ulazeći ovdje u samo Stadlerovo razumijevanje jezika,¹³ ovdje u *estetskom* pogledu valja kazati da ovdje nedostaje argumentacija koja bi objasnila ovaj »preskok«, u kojemu govorenje dobiva prvenstvo pred gledanjem. No, to bi iziskivalo iscrpno razmatranje izvornog tomističkog nauka o lijepom, izvan čijih okvira u ovom pogledu nije izašao ni sam Stadler.¹⁴

Pred metodologijskom i problematskom pozadinom sada možemo promatrati i prinos Bonifaca Badrova neoskolastičkom razumijevanju lijepoga.

2. Bit lijepog

Ni Badrov ne promatra ljepotu estetički, već transcendentalno-ontološki: ona je za njega »transcendentalna oznaka bitka«,¹⁵ što znači da ljepota ne izvire iz samog faktuma bitka, odnosno stvorenosti, koja povrh sebe ukazuje na svojega stvoritelja. Uzdizanje lijepog na razinu »transcendentalije«, koje je već izvršeno kod Tome Akvinskog, izvire iz platonističko-neoplatonističkog nauka o lijepom, koje sudjeluje na bivstvujućeg, a da se ne može izjednačiti s njim, inače bi se i ono izjednačilo s pukom osjetilnom danošću.¹⁶ »Transcendentalno« u Tominu smislu nema novovjekovno značenje, koje npr. susrećemo kod Kanta i Husserla u smislu transcendentalne svijesti, već prije svega značenje onoga »transcendirajućeg«, onoga što prekoračuje puku fenomenalnu, tjelesno-predmetnu danost, i što se može dokučiti jedino noumenalno, na razini »duhovnoga oka«. Ona je jedna vrsta apstrakcije koja »ignorira ono niže«,¹⁷ tj. osjetilno, u korist spoznavanja njegovih kviditativ-

¹² Ont., str. 213.

¹³ Usp. o tomu Ž. Pavić, »Razumijevanje jezika i filozofijsko nazivlje u Josipa Stadlera«, u: *Radovi leksikografskog zavoda* Miroslav Krleža br. 9, Zagreb, 2000, str. 53–106.

¹⁴ Pored već spominjane Kovacheve vrlo iscrpne kritičke rasprave usp. također: Z. Posavac, »UMJETNOST I POJAM LJEPOTE U HRVATSKOJ NEOSKOLASTICI 5: Josip Stadler. Prvi hrvatskim jezikom eksplicite kao cjelina izveden i tiskom objavljen (neoskolastički) filozofski sustav«, prvi dio u: *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine* 53–54, Zagreb, 2001, str. 163–205; drugi dio: *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine* 55–56, Zagreb, 2002, str. 207–239.

¹⁵ B. Badrov, *Estetika*, u: isto, str. 611.

¹⁶ Usp. o tomu Kovach, npr. str. 144–145.

¹⁷ Usp. *ibid.*, str. 183.

nih uvjeta. To je ono »ἔποχη« u kojemu se isključuju svi stavci osjetilnoga zrenja. U tom stavu ἔποχη razum se uzdiže do bića kao bića, to jest do najopćenitijeg pojma bivstvjućeg uopće, bez ikakve odredbe.¹⁸ Dakle, kada se u Tominu smislu govori o transcendentalijama, tada u vidu treba imati one *transcendentne* kategorije koje se uzdižu iznad svih danosti one, u novovjekovnom smislu razumljene *transcendentalne* svijesti. I kada Badrov sada lijepo razumije kao »transcendentalnu oznaku bitka«, tada to znači da lijepo kao ono na bitku prisustvujuće ukazuje na njegov temelj koji leži izvan njegove neposredne danosti. Lijepo je jedan put »uspona« k temelju bitka, čak i onda kada se promatra kao zorna danost u opstojanju. »Esse est percipi« uopće ne važi kod Tome: *pravi* bitak tek čini mogućom svaku zamjebdu u bitku, a da ona nikad ne dopire do njega.

Istina, dobrota i ljepota predstavljaju samo tri različita aspekta bitka. Oni se po Badrovu »identificiraju u bitku«,¹⁹ pri čemu ova identifikacija slijedi onaj ontologijski poredak savršenstva koji se u samoj pojavi očituje u navedenom redoslijedu, dakle deduktivno, kako bi onda uopće bio moguć uspon od osjetilnog do nadosjetilnog ili od lijepog preko dobrog do istinitog. Stoga to nisu jednakovrijedni *aspekti* bitka, nego im je cjelokupna zapadna filozofija, a s njom i skolastika, uvijek jasno doznačivala njihovo određeno mjesto.

Međutim, Badrov je u pravu kada, poput svakoga neoskolastika, metafiziku, noetiku i estetiku, promatra samo kao »tri različita poglavlja metafizike«. ²⁰ Razlika se između ova tri poglavlja sastoji u tome što je istina »predmet« razuma, dobrota stvar volje i osjećajnosti, a ljepota se odnosi na sve troje, čime joj Badrov – to je u ovoj svezi vrlo značajno – daje univerzalniji karakter od istine i dobrote u pogledu njezine značajnosti za ljudsku egzistenciju, budući da ona »okupira« sve ljudske intelektualne i voljne sposobnosti.²¹

Upravo je to razlog zbog kojega Badrov locira svoju »Estetiku« u teorijskoj filozofiji: ona za njega nije nauk o osjetilnoj spoznaji, kao što je to

¹⁸ »Mjesto' uspona jest pojmovno razumijevanje ens, tj. intellectus humanus koji se odlikuje mogućnošću takvoga razumijevanja. To ujedno znači da znanosti o ens qua ens, onoj prote philosofia, nužno pripada transcendere, ukoliko je njezina zadaća da pojmovno shvati bivstvenost bivstvjućeg. U skladu s tim kako kategorije tako i transcendentalije pripadaju jednom takvom 'transcendentalnom' poimanju, pri čemu svakako samo transcendentalije prikazuju čisto pojmovno razumijevanje i otuda su za Tomu jedino u stanju artikulirati bivstvenost uopće.« (K. Opilik, *Transzendenz und Vereinzelung. Zur Fragwürdigkeit des transzendentalen Ansatzes im Kreis von Heideggers »Sein und Zeit«*, Freiburg/München, 1993, str. 28–29.

¹⁹ *Estetika*, str. 614.

²⁰ *Ibid.*, str. 614.

²¹ *Usp. ibid.*, str. 614.

slučaj kod Baumgartena, već dio transcendentalnog nauka o onome što je uvjet svake moguće, pa i osjetilne spoznaje. S druge strane, budući da je lijepo »transcendentalna oznaka bitka«, »Estetika« nema posla s αἰσθησις, nego s čistim nadosjetilnim mišljenjem koji spoznavajući »lijepo predmete« dolazi do same istine bitka, tj. do sklada između bitka i mišljenja koji se očituje kao dobrota. U tom smislu »Estetiku« možemo ontologijski razumjeti kao nauku o dobroti istine bitka u njezinoj pojavi.

To proizlazi iz Badrovljeva razumijevanja biti umjetnosti: ona ne ide poput filozofije izravno na totalitet bivstvujućeg i njegove zadnje principe, nego je najprije *individualna produkcija* koja počiva na »doživljaju i intuiciji. Ne samo razumom nego totalitetom duhovnih snaga stvara umjetnik i pjesnik svoje djelo. Toj razlici *subjektivnih funkcija* pridružuje se razlika i s obzirom na *predmet* filozofije i umjetnosti. Pjesnik i umjetnik nije kao filozof upravljen direktno na cjelokupnost, na totalitet bitka. Njegov duh smjera više, na konkretni bitak i događaj. Ali u pojedinačnom događaju prikazuje se značenje i smisao kozmičkog događanja. I time se umjetnost približuje filozofiji.«²² Umjetničko stvaranje polazi dakle od konkretne egzistencijalne situacije, od smisla koji izvire iz umjetničkoga samorazumijevanja u svijetu i svijeta kao takvog, ono je jedan nabačaj zbiljnosti, ali takav u kojem ona ne fungira »predmetno«, već kao čisto značenje, kao čista uputa na sveobuhvatni smisao bitka kao takvog. Doživljavanje i intuicija nisu ovdje mišljeni *psihologistički* – naprotiv, oni predstavljaju izvorne načine neposrednog iskustva svijeta, ne po slovu, nego po Duhu, kako bi u hermeneutičkom smislu rekao sveti Pavao. Umjetničko stvaranje nije stoga nikakva regionalna ontologija svijeta, kao što su to prirodne znanosti, nego prije svega temeljni način sebezprekoračivanja egzistencije u pukom predmetnom opstojanju, u kojemu na vidjelo izlazi sama istina bitka, a sâm umjetničko stvaranjem *filozofiranjem* kao izvršenjem razumljenoga smisla egzistencije u značenju koje mu daje Karl Jaspers. »Postavljanje istine u djelo«, o kojemu kao o biti umjetnosti govori Martin Heidegger, ne čini u takvu stvaranju istinu pukim djelom kao predmetom, već mogućim temeljnim načinom čovjekova bitka-u-svijetu. Umjetničko stvaranje postaje filozofiranjem upravo kada se ozbiljuje kao taj temeljni modus izvršenja smisla čovjekove egzistencije, u kojoj onda kao »šifra transcendencije« izlazi na vidjelo i tu-bitak cjeline, apsoluta (Scheleiermacher), za kojim upravo traga filozofija koja odgovara za svoju egzistenciju, pa i onda kada hoće zahvatiti totalitet bivstvujućeg. Jedan od temeljnih putova do cjeline svakako je i umjetnost, a »Estetika« u ovom smislu nije nikakva znanost o lijepom, već prije svega *egzistencijalno osvjetljavanje lijepog*

²² Badrov, *Uvod u filozofiju*, u: isto, str. 9.

kao upute na dobrotu istine i to u radikalno platonovskom smislu, makar se opet prihvatilo da *mogućnost prethodi zbiljnosti* kao njezin nužni uvjet. Zadaća umjetnosti nije – veli Badrov u svom duhovnom portretu Andréa Gidea – da »sablaznjuje, da destruktivno djeluje, nego da oplemenjuje, usavršuje, da budi u nama čežnju za savršenom ljepotom, koja je jedan aspekt beskonačnog bića Božjeg.«²³

Pred tom *metodologijskom* pozadinom sada – opet u rekonstruktivnom zahvatu – možemo razumjeti i Badrovljevu »estetičku« poziciju. U toj se poziciji o ljepoti govori »samo onda ako realnost koju promatramo ima neka određena svojstva koja je čine lijepom«,²⁴ tj. samo ako se ontologijska struktura zbiljnosti može osvjedočiti kao lijepa u ranije navedenom »transcendentnom« značenju, što znači da ova vrst »Estetike« izvire iz opće metafizike spoznaje. U odnosu na takvo postavljanje pitanja Badrov odbacuje Platonov, Plotinov, Schellingov, Hegelov, Jouffroyov, ali i Schopenhauerov i Baumgartenov nazor o lijepom, budući da po njemu u svim ovim slučajevima ljepota fungira kao ono osjetno,²⁵ što je pregruba ocjena, budući da se – posebice u slučaju Platona, Plotina, Hegela i Schellinga – lijepo pojavljuje upravo kao signum transcendentnog, premda s druge strane i kao privid koji samo nadosjetilno baca u osjetilno opstojanje. S druge strane, kritika je – izuzevši Platona – potpuno opravdana kada se na umu ima nauk o lijepom sa stajališta *αισθησις* kao osjetilne zamjedbe.

Kritike nije u tom smislu pošteđen ni sv. Augustin koji lijepo razumije kao *splendor ordinis*.²⁶ Augustin naime polazi od toga ne zato što čovjek čini sebi dopadljivim, već zato što se one svojim »sjajem« (*splendor*) kao takve dopadaju čovjeku kao lijepe. Poznato je da Augustin u ovoj odredbi lijepog polazi od »pitagorovske mjere, platonovskog motiva apsolutnosti lijepog i stoičkog motiva ljepote i harmonije svijeta«,²⁷ što za posljedicu ima *ordo-loško* razumijevanje lijepog, tj. kao nužnu posljedicu samoga kozmosa kao ureda, ukrasa ili harmonije naprosto. U svezi s tim Badrov kaže:

»Svakako u pojmu lijepoga sadržan je red, proporcija. To je element ljepote, ali ne bit. Riječ splendor (sjaj), kojim bi se oblikovali lijepi predmeti, jest samo opis, a ne tumačenje ljepote.«²⁸

²³ B. Badrov, »Duhovni portret André Gidea«, u: isti, SD III, str. 229. Usp. o tomu i M. Karamatić, »Povijesnički, teološki, književni i drugi prilozi Bonifaca Badrova«, u: isto, str. XIV i dalje.

²⁴ B. Badrov, *Estetika*, str. 611.

²⁵ Usp. ibid.

²⁶ Usp. Augustinus, *De vera religione* XXXII 59. Kod Badrova ibid.

²⁷ W. Tatariewicz, *Geschichte der Ästhetik*, Bd. 2, Basel/Stuttgart, 1979, str. 71. Također: K. E. Gilbert/H. Kun, *Istorija estetike*, prijevod: D. Puhalo, Beograd, 1969, str. 114 i dalje.

²⁸ Badrov, *Estetika*, str. 611.

S druge strane, »sjaj« predmeta, koji se zahvaljujući njemu pojavljuju kao lijepi, može također biti blistavi privid koji bi kao ono što djeluje na oko ponovno doveo čovjeka u kušnju pada u osjetilnost, kako to Augustin opisuje u X. glavi svojih *Ispovijesti*. Po samome Augustinu, koji upravo kroz kritiku oka odbacuje aristotelovsko-tomističku teoriju istine, upravo bi taj sjaj mogao biti temeljnim načinom *zaborava Boga*, o čemu se upravo govori u spomenutoj X. glavi. I k tomu, u pogledu slušanja, za što se kao primjer navodi glazba, odnosno pjevanja, nije po Augustinu nikakva emanacija božanskoga poretka, već upravo ono što ga odvlači od sadržaja vjere. Bit ljepote ne može dakle biti sadržana u njezinom pukom isijavanju, već prije svega u onome što to isijavanje uopće omogućuje kao takvo.

U Tominoj odredbi lijepoga: *Pulchra sunt, quae visa placent*²⁹ Badrov vidi »samo psihološki učinak lijepoga na gledaoca«, nikakvu bitnu oznaku.³⁰ Badrov je ovdje u pravu, ali samo s obzirom na *ovu* definiciju koja je istrgnuta iz konteksta njegovog cjelokupnog nauka o lijepom. Učinak lijepog na gledatelja pada ispod razine zorne danosti, budući da on kod njega uzrokuje psihički doživljaj dopadanja zbog cjelovitosti zrenoga predmeta, jednako kao što ružno predstavlja odsuće ili lišenost (*steresis*) predmeta nekoga od svojstava koji predmet čine cjelovitim i utoliko lijepim.

Međutim, zanimljivo je da Badrov, razmatrajući različita »skolastička« tumačenja lijepog dolazi ponovno u blizinu Augustina i Tome. U traganju za biti ljepote, tj. za njezinim »objektivnim« Badrov kaže:

»Objektivna ljepota stvari jest savršenost, harmonija i punina života koja se očituje u njima. Neka punina bitka, plenitudo quadem entis.«³¹

Bitni uvjet »objektivne ljepote« ovdje je spoznajno uvjetovan, tj. on – onkraj svakog psihologiziranja doživljaja lijepog – zahtijeva spoznaju potpunosti, odnosno savršenosti predmeta koliko u njegovoj samodanosti toliko i u afektu, tj. u receptivnoj svijesti. Savršenstvo, međutim, nije puka zamjedbena danost, već proizvod naknadne transcendentalne sinteze, u kojoj se predmet pojavljuje kao bitno lijep, ali ne »po sebi«, već po svojoj kategorijalnoj odredbi. I ovdje imamo na djelu skolastičko-neoskolastički zahtjev za »objektivnošću« spoznaje, u kojoj se mišljenje kategorijalno samo prispodobljuje »objektu«. Objektivna harmonija, međutim, sugerira da se ovdje radi o prirodno lijepom, dok se još uopće ne govori o »umjetničkom stvara-

²⁹ U proširenoj verziji kod Tome: »Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam; pulchra enim dicuntur, quae visa placent.« *Summa theologiae* I 5,4 ad 1. Usp. o tomu F. J. Kovach, *Ästhetik*, str. 161 i dalje.

³⁰ B. Badrov, *Estetika*, str. 611.

³¹ *Ibid.*, str. 612.

nju«. »Estetsko čuvstvo« nije za Badrova ništa drugo nego naše receptivno slaganje sa zamijećenim na način »odobravanja«. ³² Stoga »estetsko čuvstvo« nije ništa doživljajno i intuitivno, što sam Badrov pripisuje umjetničkom stvaranju, već prije svega izraz *objektivne spoznaje savršene zbiljnosti ili zateknutoga kozmosa bivstvjućeg*.

Zbog toga je razumljivo zašto, ne samo Badrov nego i cjelokupna skolastika, »apsolutnu ljepotu« pripisuje Bogu, »jer je on beskonačni i savršeni život, izvor i princip svakog života«. ³³

Na temelju toga možemo sada razlikovati ontologijski i umjetnički lijepo: dok se ontologijski lijepo pojavljuje kao *prirodna* danost, kao objektivno savršenstvo predmeta i kozmosa uopće, koje je predmet iste takve »objektivne spoznaje« (otuda *estetika*), umjetnički lijepo stoji u napetosti između savršenog i nesavršenog, između ružnog i lijepog, između dobra i zla. Umjetnički lijepo nije nikakva objektivna danost, već izraz čovjekove egzistencijalne borbe za smislenost vlastita opstojanja sub speciae objektivno se događajućega zla, što Stadler jasno pokazuje na primjeru Ibsenova književnog djela. ³⁴ Upravo se na tom primjeru pokazuje kako umjetnost ne može biti predmetom jedne *estetike poretka savršenosti* kojoj u konačnici nije stalo do lijepog, nego do Boga, i koja tragediju ljudske egzistencije, koja se rve sa samom sobom kao dobrom i zlom, kao uvijek iznova lažnom upravo onda kada želi biti istinitom i istinoljubivom, ne može polazeći od tog poretka tumačiti »moralno« kao lijepu ili ružnu, odnosno kao lijepu ili ružnu, budući da je čovjek od svih bića na zemlji najveća *lišenost*, najveći poganin koji poput Andréa Gidea ne može uvidjeti »da moralni zakon ima svoj ontološki temelj u Bogu, da je on odraz same biti Božje, da on traži reflektiranje prirodnog reda stvari, ljubav stvari i bića prema njihovoj vrijednosti«, ³⁵ ali koji

³² »Čim zapazimo u nekom predmetu izraz te savršenosti, te više i harmoničke vitalnosti, mi kažemo da je taj predmet lijep, mi simpatiziramo s njim, u nama se rađa estetsko čuvstvo.« (Ibid.)

³³ Ibid., str. 613.

³⁴ »Fundamentalna ideja svih Ibsenovih drama jest antagonizam između svijeta savršene ljepote i svijeta realnosti, koji deformira tu savršenost i ljepotu. Ibsenova lica osjećaju bolno taj divorcij, jer ga intuitivno konstituiraju u svojoj vlastitoj unutrašnjosti kao konflikt tijela i duha, a zapažaju ga izvana u svim mogućim formama: konflikt individuuma, njegove instinktivne težnje za slobodom, neograničenošću – i društva, koje svojim tradicionalnim institucijama i konvencionalnim lažima priječi njegov slobodni razvoj (*Neprijatelj puka*); konflikt slobodne ličnosti i fatalnog determinizma hereditarnosti (*Sablasti*); konflikt ljepote mladenačke ljubavi i konvencionalnih okvira modernog braka (*Komedija ljubavi*); konflikt poganstva i kršćanstva (*Car i Galilejac*); konflikt umjetnosti i lične sreće (*Gradiatelj Solness, Kad se od mrtvih probudimo*); konflikt svjesnog i nesvjesnog (*Gospoda s mora*); konflikt istine i laži (*Nora, Divlja patka*); konflikt ideala i realnosti (*Brand*).« (SD III, str. 207)

³⁵ SD III, str. 226.

istodobno jedino može vidjeti da u toj svojoj potpunoj manjkavosti i oskudnosti ima uvijek iznova pred sobom dramu izvršenja vlastite egzistencije koja nije ni lijepa ni ružna, ni moralna ni nemoralna, već prije svega neodgodiva i neodbaciva. Upravo po toj drami beskrajne kušnje ona je umjetnička i ne može biti vrednovana nikakvim ontologijski utemeljenim etičkim i estetičkim mjerilima. Bog nije »predmet« egzistencijalnog izvršenja, već njegov poticaj.

Umjetničko stvaranje kao egzistencijalno samoozbiljenje čovjeka bez »objektivnog« uvida jest jedan samoprikaz apsoluta (Schleiermacher), u kojemu čovjek nema posla sa zamišljenim idealnim savršenstvima nekoga bića, što Badrov podrazumijeva pod »idealnom ljepotom«,³⁶ nego sa stvaralačkim, egzistencijalnim odgovorom na unutarnju pogođenost.

»Prirodna ljepota«, koja je po Badrovu ostvarena u prirodi upravo na temelju onog savršenog poretka stvaranja, opet ima svoj poredak: ona je najprije *fizička* (lijepa fizionomija), potom *intelektualna* (lijepa misao, uzvišena ideja) i na koncu *moralna* (plemenit ili velikodušan čin).³⁷ Samo onoga tko ne poznaje skolastičku kozmoontologiju ili ontoteologiku može začuditi uplitanje moralnog u prirodni poredak lijepog. Taj ostatak platonizma sugerira da se moralni poredak izvodi iz prirodnog poretka, moralni zakon iz zakona svijeta, tako da je svakom bivstvujućem doznačeno mjesto »po sebi« dobro (»I vidje Bog da je dobro!«) i taj poredak dobra je istodobno lijep zato što je u skladu sa savršenstvom stvaranja. Ljepota moralnoga čina ne sastoji se dakle u slobodnoj odluci da se izvrši nešto plemenito, nego u sukladnosti tog čina prirodnom poretku stvari i njihova izvršenja. Dobrota plemenitosti dobra je samo poradi te *adekvacije*, ne kao slobodni voljni čin. Ružno bi u tom smislu bilo djelovanje suprotno prirodnom poretku i iz njega izvirućem »naravnom moralnom zakonu«.

Zbog toga je sada razumljivo zašto Badrov umjetničku ljepotu stavlja na najniži stupanj poretka savršenstva ljepote: kao izraz čovjekove slobode ona je u najvećem neskladu s naravnim poretkom stvari i iz njega proistječućim zakonom. S druge strane, ona je već unaprijed protivna božanskom poretku zato što stvari i iz nje oblikovanim božanskim stvorenjima daje žig i smisao onog ljudskog, istrgava ga iz božanskoga poretka i time mu oduzima prirodnu ljepotu. Tu napetost Badrov rješava preko duše u njezinu metafizičkom značenju:

»Umjetnička ljepota jest ljepota koju stvara čovjek. Sastoji se u svjesnom izražaju idealne ljepote u osjetnoj formi, npr. sonata, pjesma, kip.

³⁶ Usp. *Estetika*, str. 613.

³⁷ Usp. *ibid.*

Ljepota je bitno ekspresivna. Anorganski i organski svijet je lijep, ukoliko izražava nešto od ljudske ljepote. Čovjek je lijep ukoliko izražava u svom tijelu i na svom licu nešto od ljepote duše; a duša je lijepa ako je neki izraz ljepote Božje.³⁸

Ovdje se *estetika umjetnički lijepog* podupire »metafizičkom psihologijom« koja dušu promatra s jedne strane kao oblikovni princip tijela³⁹ i s druge strane kao zrcalo božanskoga Duha. Tijelo kao *fizičko* nije lijepo po sebi, već po svojoj duševnoj oblikovanosti, što se dijelom protivi tvrdnji o ljepoti anorganskih tijela. Duša je lijepa ako svojim mišljenjem i djelovanjem upravo zrcali i ozbiljuje božanski poredak savršenstva. Samo umjetničko djelo nije bez duše ništa drugo nego puka osjetilna danost ili, kako bi rekao Hegel za simboličku umjetnost, Duh u njoj može prisustvovati na način na koji on nikad ne može biti prisutan.

Upravo zbog svoje tjelesne danosti umjetnička ljepota je za Badrova »ekspresivna«, tj. potrebuje naknadno učitavanje smisla po »duhu« na temelju doživljene »fiziognomije«, odnosno izražene forme. Ovo ontologijsko pomirenje prirodno i umjetnički lijepog nema za svrhu užitak ili radovanje lijepom kao takvom, već upravo transcendiranje svakog lijepog predmeta na način divljenja Bogu samome. Dok Augustin odbacuje ljepotu u svakoj vrsti njezine osjetilne danosti (poglavito u zamjedbi i sluhu), Badrov smatra da je »neodoljiva snaga kojom nas ljepota privlači jedan oblik naše težnje k Bogu«,⁴⁰ pri čemu se ne smije zaboraviti da je to u pogledu na čovjekovo samozumijevanje u umjetničkom stvaranju samo jedan dio gigantomahije oko prisuća koji potpuno previđa ružnoću egzistencije.⁴¹ *Estetsko radovanje bitku nema ništa s njegovim egzistencijalnim izvršenjem* koje je »po sebi« umjetničko, samome sebi prepušteno.

Međutim, Badrov na drugoj strani također naglašava da se lijepom ne može smatrati svaka »istina« i svaki »moralni čin«: znanstvena istina u svojoj »hladnoći« izaziva odbojnost dopadanja, ljepota Venere Milske nije po njemu ni moralna ni nemoralna.⁴² To nam dakako omogućuje da s ovom po-

³⁸ Ibid.

³⁹ Usp. *Psihologija*, str. 520 i dalje.

⁴⁰ *Estetika*, str. 613.

⁴¹ »Ružnoća« egzistencije tumači se u pogledu na lijepo psihologistički, ali i egzistencijalno: »Ljepota proizvodi u nama užitak, veselje... Ipak u estetskom čuvstvu otkrivamo i neku tugu, koja dolazi od osjećaja da je sva zemaljska ljepota krhka i prolazna. A svaka ljepota zahtijeva vječnost trajanja.« (*Estetika*, str. 613) Ovdje Badrov upućuje na ono što Oskar Becker naziva »fragilnošću« umjetničkog djela, ali s druge strane on potpuno previđa vremenitost umjetničkog stvaranja, tj. da se ono odvija sub specie konačnosti i da nužno mora ostati nerealizirano kao nikad dovršena intencija apsolutnog prikaza apsolutnog.

⁴² Ibid., str. 614.

stavkom izbjegnemo radikalno skolastičko stajalište koje i u jednoj ovako razumljenoj »estetici« ne vidi ništa drugo do jednu vrst *teodiceje*.

Ljepota se također može razumjeti i kao poticaj filozofiranja, jer ona po Badrovu »začuduje«, zadivljuje »objavom tajanstvenog svijeta oblika i očitovanjem moći koju ona vrši nad čovjekom«. ⁴³ To dakako važi za prirodno lijepo kao prethodno oblikovani svijet. U umjetničkom stvaranju, mogli bismo kazati protiv Badrova, čovjek gradi novu kulu babilonsku, nastoji iz sebe i svoje izručenosti svijetu stvoriti oblike i u bivstvujuće utisnuti novu teleologiju koja više nije niti prirodna niti božanska, nego se u najradikalnijoj verziji može pojaviti kao čisto *τεχνη*, kao novi poredak savršenstva svijeta na niti vodilji vladajuće subjektivnosti i njezinog samorazumijevanja kao novoga, sveutemeljujućuga temelja, za koji sve prirodno lijepo, sve savršenstvo i cjelokupni kozmos važe samo kao puki otpad i drugobitak duha koji se utoliko treba ukinuti u svojoj drugosti (Hegel). U toj se aisthetičkoj vizuri sve prirodno lijepo pojavljuje kao tuđe, zastrašujuće i *ružno*.

Nasuprot takvoj novovjekovnoj poziciji Badrov s pravom kaže da »metafizički ružno ne postoji«. ⁴⁴ Ono postoji u realnom bitku s jedne strane zbog svoje pomiješanosti s osjetilnim i s druge strane zbog lišenosti cjelovitosti u pojavi, čime se ono u svojem nesavršenstvu opet promatra kao metafizička kategorija. Po tomu bi razdrti ljudski bitak bio »najružniji«, budući da on nakon gubitka rajskoga sklada s prirodom živi u potpunom neskladu ne samo sa svijetom, nego i sa samim sobom. Takav bi čovjek mogao producirati samo ružno, budući je on s gubitkom raja počeo gledati zemaljskim očima, vidio da je gol i da je to ružno, nemoralno. Stoga ne čudi što Badrov u slučaju prosudbe »ružnog« veliku važnost stavlja na subjektivni moment prosudbe, čak i onda kada ga koristi kao sredstvo kontrastiranja lijepog, što bi se onda moglo aplicirati i na etičku razinu. Naime, tako razumljeno ružno može po Badrovu biti i izvorom »kršćanske samilosti« i »humanosti« – »refleks božanstva u najgadnijim životinjama«. ⁴⁵ Ovdje se postavlja pitanje kako neka životinja može biti »najgadnija« ukoliko je Božje stvorenje i pripada njegovu poretku savršenstva, barem metafizički?

Čini se da Badrov ovdje pretjerano subjektivira pojam ružnog, što je u opreci s njegovim ontologijskim, »objektivnim« razumijevanjem lijepog. Ka-

⁴³ *Estetika*, str. 614.

⁴⁴ *Estetika*, str. 615. »Ali ljepota ne dolazi nikada do potpuno čistog izražaja niti u prirodi, niti u umjetnostima, niti u moralnom redu, a s tim je data mogućnost ružnog. Ružno je nešto abnormalno, nešto što se udaljava od prosječnog, tipičnog, što pokazuje neki nered, disharmoniju, nesimetričnost, što očekuje neki promašeni finalitet.« (Ibid.)

⁴⁵ Ibid.

da bismo ponovno prizvali ona »tri poglavlja metafizike«, onda bi nam se u ovom smislu ružno pojavilo i kao zlo, zato što je od Tome Akvinskog sve što je lišeno cjelovitosti, Badrov kaže »harmonije«, po sebi *malum*, a time i *turpido* kao *privatio ordinis*.⁴⁶

Nasuprot ružnome »krasno« je po Badrovu »lijepo u minijaturi«,⁴⁷ ili ono što već po svojoj klici teži k savršenstvu (dijete u razvoju, pupoljak itd.), dakle biće koje je već po svojoj unutarnjoj mogućnosti (*δυναμικς*) usmjereno na savršeno oblikovanje vlastite zbiljnosti. Upravo zbog toga što još nije realizirano u svojoj punoj ljepoti kao zbiljskoj krasno po Badrovu predstavlja još neozbiljeno puninu ljepote, odnosno njezinu cjelovitost, koja se u stvarnom opstojanju nikada i ne može ozbiljiti na razini apsolutne savršenosti.

Nasuprot »krasnom«, »dražesno« s druge strane nema snagu lijepog,⁴⁸ ono se očituje u izvanjskom držanju i kretanjama (lakoća, gipkost, vitkost) koje zbog svoje izvanjskosti lako mogu odavati i »privid« lijepog koji ne teži za ozbiljenjem savršene ljepote, nego može bitno prikrivanju nekog nedostatka. Te kretnje naime mogu biti naprosto uvježbane i ne moraju biti u skladu s unutarnjom ljepotom osobnosti.

»Uzvišeno« je po Badrovu »ono što nas svojom moći ili svojom veličinom beskrajno nadmašuje«,⁴⁹ ono kao »osjetni izražaj beskonačnosti« transcendirajući svaki svoj osjetilni samoprikaz i povrh njega upućuje na sferu beskonačnoga bitka (npr. more, piramida itd.) koji se utoliko ne može zahvatiti ni u jednom konačnom, osjetilnom prikazu. Upravo to samoočitovanje uzvišenoga ukazuje na transcendentni karakter umjetničkoga djela: ono je način prekoračivanja neposrednoga bitka i stoga predstavlja jedan od temeljnih načina iskušavanja beskonačnog, svetog, božanskog naprosto. Zbog toga je jednim dijelom razumljiva velika pozornost koju su velike religije poklanjale grandioznim umjetničkim djelima, premda se također ne smije zaboraviti da osjetilni prikaz beskonačnog, kakav imamo u svim vrstama umjetnosti, samo to beskonačno otuđuje od njega samoga bacajući ga u osjetilnost, u sferu puke imanencije, čime se ono pokazuje samo u svom jednom, postvarenom aspektu, što je npr. dobro uopćeno u islamu, ali i kod Hegela koji smatrajući umjetnost »sa stajališta njezinog najvišeg određenja nečim prošlim« želi naglasiti da je »duh« u osjetilnom prikazu umjetničkoga djela pri-

⁴⁶ *Summa contra Gentiles* 139. Usp. o tomu F. J. Kovach, *Die Ästhetik*, str. 149.

⁴⁷ *Estetika*, str. 614.

⁴⁸ Usp. *ibid.*, str. 615.

⁴⁹ *Ibid.*, str. 616.

sutan samo dotle dok se ono stvara.⁵⁰ Čim je ono dogotovljeno u bilo kojoj formi, duh iščezava iz osjetilnosti kao svojega drugobitka, tako da bi »estetska recepcija« umjetničkog djela, npr. u smislu H. R. Jauša, podrazumijevala ponovno duhovno oživljavanje djela, tj. ponovno učitavanje duhovnoga sadržaja.

Dok »uzvišeno« upućuje na sklad i harmoniju cjelokupnog kozmosa i njegova Tvorca, komični po Badrovu zracali u sebi »neki kontrast«,⁵¹ neki nesklad koji nije zao zato što nije lišenost, već preobilje proturječnih svojstava koja uzrokuju veselje i osjećaj prijatnosti. »Tragično«, naprotiv, nastaje »u uništenju ljudske vrijednosne realnosti s fatalnom nužnošću. To je trijumf fatalnosti nad čovjekom«. ⁵² Čini mi se da Badrov ovdje samo jednim dijelom pogađa bit tragičnog: *fatalnost*. On pritom ne diferencira jasno zbog čega dolazi do tragedije. Već od grčkih tragedija znamo da do njih dolazi onda kada se pojedinac buni protiv kolektiva ili protiv volje bogova, protiv same sudbine i kozmičkoga zakona, zbog čega upravo svršava tragično. Taj apsurd pobunjene egzistencije najjasnije izlazi na vidjelo u liku Sizifa. Tragika se dakle rađa u samoj individui, ona je izraz njezine slobodne volje da kaže Ne postojećem poretku, ali jednako tako i da podnese posljedice zbog tog Ne. Propadanje tragičnoga pojedinca preduvjet je ponovnog uspostavljanja zadanoga, sudbinski dosuđenoga poretka svijeta u cjelini. »Ali ako je ono što ništi individuu u njoj samoj, ako ona nosi u sebi klicu svoje propasti, ako njezina zla kob leži fatalno preformirana u najdubljim slojevima njena bića – takva je sudbina tragična.«⁵³ Ovdje bi pojašnjavajući trebalo kazati da je ta »klica propasti« pojedinčeva pobuna protiv poretka, ali da propast ne uzrokuje pojedinac, već poredak koji – uništavajući ga – ponovno uspostavlja samoga sebe.

Bit lijepog nije dakle u osjetilnoj pojavi, nego u njezinom duhovno-transcendentalnom karakteru koji povrh sve osjetilnosti uvodi umjetničku egzistenciju u horizont vječnog i neprolaznog, ali pritom samo to vječno skrućuje u konačnom prikazu. Upravo zbog tog duhovnog karaktera umjetnosti Badrov smatra da je prirodna ljepota prolazna i nesavršena, budući da

⁵⁰ U svojoj interpretaciji Hegelova poimanja umjetnosti Badrov s njime kaže: »Umjetnost je prikazivanje ideje u osjetnoj formi. Lijepo je apsolutno u osjetnom, beskonačno u konačnom, ideja u ograničenoj pojavi« (*Povijest filozofije* u: SD II, str. 233). Ona je zbog toga najniži stupanj znanosti o apsolutnom duhu, budući da se u njoj ideja najviše miješa s osjetilnošću i time je otuđuje od nje same. U pogledu dominantnosti jednog ili drugog elementa Badrov zatim kratko analizira orijentalnu, klasičnu i romantičnu umjetnost.

⁵¹ *Estetika*, str. 616.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, str. 617.

priroda u svojem samorazvoju napušta mnoge lijepe forme, kombinira lijepo i ružno, prema čemu je u svojem samousavršavanju u biti ravnodušna. U tom se smislu umjetničko stvaranje može po Badrovu razumjeti i kao čovjekov pokušaj da te lijepe forme sačuva od propadanja, »da izdvoji iz prirode njezine aspekte ljepote i da ih fiksira u umjetničkim djelima. Umjetnost je svjesno nastojanje čovjeka da reproducira, zadrži i ovjekovječi ljepotu prirode«.⁵⁴ Međutim, to svjesno izdvajanje lijepih prirodnih formi ne dopušta reduciranje umjetničkog stvaranja na puko oponašanje prirode ili na stvaranje »najčišćih užitaka«. Ne može umjetnost biti »samo odmor na teškom i mučnom životnom putu«,⁵⁵ kako to misli Badrov, nego je ona upravo izraz te muke, patnje i osjećaja prepuštenosti vlastitoj sudbini. U svojoj pukoj pojavi ona nas, veli Badrov s pravom, može »odvesti od Boga«,⁵⁶ što se doista i događa kada ono osjetilno postane pukim predmetom estetskog užitka, za volju kojega se potpuno zanemaruje smisao, tj. onaj duhovno-transcendentalni sadržaj. Takva je »demonaska ljepota«, ljepota poradi same sebe, koja obuzima čovjeka, a da ne »vodi čovjeka natrag u nebo«, kako s Michelangelom kaže Badrov. Dakle, bit umjetničkog stvaranje jest jedan od temeljnih načina iskušavanja transcendentnog i vlastita bitka s obzirom na njegov prekosvjetni smisao. Bez te »funkcije« umjetničko stvaranje svršava u obuzimajućem prividu ljepote koja odvraća od istine i time čini zlo.

Ova »estetska« razmatranja Bonifaca Badrova mogu nam sada poslužiti kao metodologijska pozadina, iz koje on promatra umjetnost i umjetničko stvaranje u svojim analizama poznatih spisatelja, što ćemo prikazati u narednom paragrafu.

3. Umjetnička egzistencija između pobožnosti i otpadništva

Zbog svojega dvostrukoga karaktera umjetničko djelo, kao što smo vidjeli kod Badrova, upućuje na Boga i istodobno odvraća od njega, kada za svrhu ima osjetilni užitak u ljepoti kao ljepoti, bez one transcendirajuće »funkcije«. Umjetnost je »pobožna« kada otkriva te dimenzije transcendentnog, kada nas uzdiže iznad puke osjetilnosti, iznad pukog predmetnog opstojanja svijeta. Ona tada nije puka $\alpha\sigma\theta\epsilon\iota\varsigma$, već duhovno uzdizanje k duhovnom. Umjetnička »egzistencija« je otpadnička kada se odriče tog uspona, kada žudi jedino za svojim bitkom i unutarstvjetkim danostima, kada samu sebe putem $\alpha\sigma\theta\epsilon\iota\varsigma$ svodi na $\theta\epsilon\omega\rho\iota\alpha$, na predmetno predočavanje

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

svijeta, čime stoji u izravnoj svezi s $\tau\epsilon\chi\nu\eta$ kao »po-stavom« (Gestell, Heidegger). »Bezbožna« umjetnost upravo svjedoči o tom otpadništvu, u njoj se upravo očituje potpuno odsuće sklada i smisla za transcendentno. Ona tada postaje pukim lutanjem pojedinca u svijetu koji ga doživljava kao nešto tuđe i prijeteće, ne kao svoj zavičaj i blizinu. To ćemo s Badrovom pokazati kroz nekoliko konkretnih primjera, pri čemu moramo imati u vidu ove njegovo objektivno-duhovne, racionalne upute za pristup »predmetu« umjetničkog stvaranja, a to su po njemu Bog i čovjekova vjerska pogođenost Bogom u vlastitoj stvaralačkoj egzistenciji.

3.1 Psihologija, estetika i metafizika romantizma

U romantizmu Badrov, kao njegovu »psihološku« stranu, vidi »predominaciju osjećajnosti i mašte nad razumom«. ⁵⁷ U romantizmu doista imamo prvenstvo »čuvstva« nad razumom, budući da se romantizam može razumjeti i kao reakcija na novovjekovni racionalizam, tj. na novovjekovno bezgranično povjerenje u um, u odnosu na koje su u drugi plan kao iracionalni potpuno potisnuti vjera, imaginacija, fantazija, a time i samo umjetničko stvaranje. Totalitet života ne može biti ozbiljen razumski zato što razum upravo cijepa taj život na njegove momente, skrućuje ih u dogotovljenim kategorijama te ga time zaustavlja u njegovu događanju i ukida u njegovoj životnosti i cjelovitosti. Badrov smatra da su se u tom romantičarsku okretu rodile »pretjerana senzibilnost« i »melankolija«, jednako kao i »težnja za emacipacijom vlastite ličnosti od svih zakona i konvencionalnosti i svijest robovanja najmračnijim instinktima animalnog života; disproporcija između neograničenosti duha i ograničenosti tijela kao i brutalnosti društvenih granica; težnja za misterijem, za božanstvom i manjak svakog pozitivnog vjerovanja; bolesni ushit za ljepotom i ljubavi i gorko konstatiranje tragičnog svršetka svake ljubavi; čežnja za neizmjernim, neograničenim i misao o efemernosti ljudskog života i užasnoj ispraznosti svega«. ⁵⁸ Ove se kvalifikacije ne mogu promatrati samo *psihološki*. U njima se krije sama bit romantičnoga duha. Zahtjev za emancipiranjem ličnosti nije ništa drugo do pobuna protiv »lukavstva uma« koji svakoga pojedinca čini slugom totaliteta. Ta pobuna doista svršava ponekad u robovanju najmračnijim instinktima, ali kao pročišćena forma pjesničkoga stvaranja ona se najviše udaljava od onog osjetilnog, tj. uranja u jezik kao ono vremensko događanje u kojem na vidjelo izlazi smisao egzistencije, koji ostaje transcendentan svakom »pozitivnom« (umnom)

⁵⁷ B. Badrov, »Francuski romantizam«, u: SD III, str. 179.

⁵⁸ Ibid., str. 189–190.

vjerovanju i na njemu zasnovanoj religiji. Neograničenost duha izvire iz »čuvstva« s jedinstvenosti čovjeka s univerzumom koji nije ništa drugo do jedno veliko umjetničko djelo, a sam je pojedinac njegov individualni samoprikaz, tako da to »čuvstvo« nije psihološke, nego *ontologijske* naravi, budući da ono kao izraz univerzuma nije ni racionalno ni iracionalno, već tu-bitak beskonačnog (F. D. E. Schlegel). Divljenje ljepoti »bolesno« je stoga samo za zdrav razum koji je ne može pojmiti osim kao predmet »estetskog užitka«. Sva se tragedija romantičnoga duha sastoji upravo u toj individualnoj predanosti beskonačnom i nemogućnosti da se ono u potpunosti prikaže u individualnoj egzistenciji. Štoviše, dok novovjekovni racionalizam ide na uspostavljanje apsolutnog totaliteta, u kojemu se svemu posebnom i pojedinačnom jasno doznačuje njegovo mjesto, romantizam razumije bitak kao tijek beskonačnog diferenciranja individualnosti i otuđenja od cjeline. Samo se jednim dijelom može reći da je romantizam u konačnici izraz »mračnog revolta protiv Boga«. ⁵⁹ Možda bi bilo bolje kazati da je to revolt prema Bogu racionalne filozofije i teologije, prema Bogu filozofa koji su racionalnim dokazivanjem njegove egzistencije upravo zanijekali vjernički odnos prema njemu, a time i sam *smisao* vjerničke egzistencije. Vjera nije slijepa bez razuma, ali je razum bogohulan bez vjere. »Trijumf individualizma« samo je izraz nastojanja romantičnoga duha da između njega i beskonačnog više nema nikakvog posredovanja, nikakvog predočavajućeg i popredmećujućeg odnosa. Unutarnje čuvstvo dovoljno je jamstvo i nit vodilja ozbiljenja čovjekova bitka-u-svijetu. Stoga čudi da Badrov u ovom psihološkom pogledu vidi samo »mračnu« stranu romantizma.

U »estetskom« smislu romantizam je za Badrova »reakcija protiv klasicizma«. U odnosu na klasicizam on je originalan, slobodan, liberalan, protestantski, revolucionaran, demokratski, lirski, bolestan, životan. ⁶⁰

Međutim, za sam estetski aspekt romantike najvažnije je oslobađanje umjetnosti od klasičnih formi, od jasno definiranih literarnih vrsta, na koje se zbiljski život ne može podvesti ni na koji način, a da se on sam ne zaniječe time u svojoj životnosti. Budući da je svaki pojedinac individualni samoprikaz univerzuma, umjetničko stvaranje kao život ne može biti oponašanje, već »originalnost« i »neponovljivost« koliko u jeziku toliko i u formi. Jezik romantičnoga duha više ne počiva na uzvišenim riječima, nego na riječima konkretnoga života umjetničke egzistencije i njezina individualno razumljivoga i prikazanoga svijeta. Otuda svaki romantični umjetnik ima svoj jezik i svoju »formu« prikaza.

⁵⁹ Ibid., str. 190.

⁶⁰ Usp. *ibid.*, str. 181.

Kao reakcija na novovjekovnu racionalnost, romantizam kroz »čuvstvo« upravo nastoji raskomadati novovjekovnog subjekta, oduzeti mu moć konstituiranja bitka u cjelini te osloboditi prirodu od okova duha, za koji je ona samo »otpad« ili »apsolutni drugorbitak« (Hegel). U tom se »čuvstvu« ponovno oživljavaju temeljne egzistencijalne teme: »religija, ljubav, samilost prema bijednicima, melankolija ljudske sudbine, strah pred misterijem smrti, osjećaj za prirodu. Romantizam je otkrio prirodu, koju je klasicizam, ističući superiornost čovjeka nad vanjskim svijetom, bio eliminirao«. ⁶¹ *Spontanost individualnog stvaranja nadvladava receptivnost spekulativnog uma*, bujaju ritam i melodičnost, bogatstvo lirskih detalja, opisâ konkretnoga života, ali i bol zbog neprevladivosti vlastite individualnosti i nemogućnosti sjedinjenja s drugom individualnošću u ljubavi.

Čovjek – veliki misterij: ograničen po svojoj naravi, neograničen po svojim aspiracijama; nesretan a željan sreće; čezne za ljubavlju, a predmet njegove ljubavi tako je prolazan; smrtan čovjek, a umire s nadom u besmrtnost.«⁶²

Ljudski život je »efemeran« zbog svoje bačenosti u puko prostorno-vremensko opstojanje koje Schleiermacher naziva »ropskim«, u kojemu vladaju jedino kauzalni odnosi i »predmeti« iskorištavanja. Potpuna otuđenost od transcendencije, kojoj se »pali bog, koji se sjeća neba« (Lamartine)⁶³ ponovno želi vratiti kako bi sa skončavanjem patnje svoje individualnosti u prostorno-vremenskom bitka iskusio pravu ljubav i ležao na grudima beskonačnog. Pomisao na smrt izaziva melankoliju, ali ta je melankolija istodobno ljekovitija od neposrednog osjetilnog užitka koji se želi dovesti do vječnoga trajanja. Smrt je bol prijelaza, nužni uvjet radosnog sjedinjenja.

Tako Badrov u svojoj »estetici romantizma« pokazuje »da je on stvorio modernu poeziju davši joj sve glavne teme i označivši joj formu. On je dezintelektualizirao poeziju i oslobodio je samovoljnih pravila i konvencionalnosti. A što je glavno: romantizam je postavio princip, da poezija treba biti odraz života, integralnoga života...«. ⁶⁴ Treba također dodati da je ova romantična »poezija apsoluta« (F. Schlegel) odbacila baumgartenovsko razumijevanje estetike kao puke osjetilne zamjedbe, a time i ono što Badrov podrazumijeva pod estetikom, budući da za romantiku razumijevanje umjetničkog djela nije nikakav akt receptivnosti, nego je zbog svoje su-izvršujuće

⁶¹ Ibid., str. 182.

⁶² Ibid., str. 183.

⁶³ Usp. ibid., str. 183.

⁶⁴ Ibid., str. 184.

spontanosti i to razumijevanje također jedno novo umjetničko djelo, izraz razumijevajuće individualnosti.

U tom se svjetlu sada treba promatrati i Badrovljevo osvjetljavanje »metafizičke« strane romantizma. On naime smatra da je romantična poezija »neprestano vezanje psihičkih emocija za transcendentne probleme ljudskog duha.«⁶⁵ To dakako opet važi ako se romantični duh promatra *psihološki*, a ne metafizički. Jer, kao što sam ranije rekao, »čuvstvo« je u romantici ontologijska kategorija putem kojega apsolut dolazi do svojega samoprikaza u egzistenciji. Čuvstvo čuva sveto od njegova postvarenja u »pozitivnoj religiji«, do koje je stalo i Badrovu. »Religiozno čuvstvo« izvire iz iskustva neposredne blizine, a bol i patnja romantičnoga duha izviru iz uvida u nemogućnost da se to beskonačno prikaže u svojoj konačnoj egzistenciji kao beskonačno. Ono nije niti »neodređeni deizam« ni »panteizam« niti neka vrsta »estetskog misticizma«, premda je Badrov u pravu kada kaže da je romantični Bog »inherentan« bivstvujućem,⁶⁶ ali tako da on toj individualnosti inherira upravo na transcendentan način. I upravo ono što i sam Badrov naziva »divinizacija«, »tamna slutnja« transcendentnog u imanenciji koja ga čuva od te imanencije, od svakog popredmećenja i svakog »estetskog užitka« koji Badrov pripisuje romantizmu. Budući da »čuvstvo« kao tubitak svetog nije ni racionalno ni iracionalno, ono ne može biti nikakva estetska kategorija niti pružati »estetski užitak«. Naprotiv, upravo zbog svog stvaralačkog, spontanog karaktera akta razumijevanja umjetničkog djela, prirode i samoga božanstva, ovdje se ne radi ni o kakvoj estetici, nego o neposrednom individualnom razumijevanju života i njegova smisla na način koji ostaje nedostupan i nerazumljiv svakoj znanosti o lijepom (estetika) i svakoj pozitivnoj znanosti o onom religioznom (teologija).

U tom *manjku* »pozitivne religije« Badrov sada vidi uzrok »dekristijanizacije« romantike, te se tvrdi da su romantici »iz svojih spisa sisali 'sterilno mlijeko bezbožnosti' (Musset), koje je otrovalo njihov um, a njihovu dušu bacilo u očaj užasne praznine, koja se nije mogla ničim ispuniti, jer je to bila praznina istjeranog Boga.«⁶⁷ Treba reći da je metafizika romantizma prva postala svjesna mnogih opasnosti »pozitivnosti kršćanstva«, što npr. kod Martina Heideggera dobiva svoje radikalno zaoštavanje, te se ti uvidi ne mogu smatrati »dekristijanizacijom«, već prije svega kao zahtjev za povrat-

⁶⁵ Ibid., str. 184.

⁶⁶ »Romantički Bog nije transcendentan stvarima nego inherentan, zato se i religija kreće samo u horizontalnoj liniji, a ne u vertikalnoj: nema mističkog zanosa za apstraktnim, transcendentnim nego samo udivljenje i gotovo senzualna ljubav prema konkretnom. Religiozno čuvstvo postaje sinonim za estetski užitak.« (ibid., str. 185).

⁶⁷ Ibid., str. 185.

kom izvornoj, praktičarskoj vjeri. Praznina koju su osjećali nije posljedak njihove izgubljenosti u svijetu, već posljedak razočaranosti onim što im je nudilo pozitivno kršćanstvo. U njemu nisu nalazili Boga, već *positum* kao Boga. I treće: divljenje prirodi i kozmosu ne može biti »bezbožno«. Ono samo može biti izrazom pobožnosti prema stvorenju koje je stvorio Bog. Samilost prema stvorenju izraz je najdublje odgovornosti prema svijetu uopće, odgovornosti lišene svake želje za raspolaganjem, za *positum*-om, koje je iznjedrila racionalna metafizika i njezin najradikalniji izraz, planetarna tehnika. U pjesništvu romantike ne nastupa spekulativni teolog, već čovjek-vjernik koji smisao svoje egzistencije crpi iz vlastite pobožnosti prema bivstvujućem u cjelini, prema redu i harmoniji, bez koje nema ni blizine s onim božanskim. Time se religija nije htjela ukinuti umjetnosti, kako misli Badrov,⁶⁸ jer umjetnost je jedan od temeljnih načina individualnog samoozbiljenja apsoluta u egzistenciji, ali takav da to apsolutno ne postaje nikakvom »pozitivnom« danošću. Pobožnost takve umjetnosti stupa na mjesto bezbožnosti »pozitivnog sadržaja« kršćanstva ili drugačije: Sveto pismo i Kristov nauk mrtvi su ukoliko ne postoji novi pisac Biblije, tj. ukoliko vjernik svojom egzistencijom ne izvršuje tu vjeru. Taj radikalni egzistencijalni zaokret postaje vidljiv počev od Schleiermachera pa sve do Dietricha Bonhoeffera, te onda nije vidljivo zbog čega se radi o »dekristijanizaciji« ili »estetiziranju« religije. To bi se prije moglo reći za pozitivno kršćanstvo koje odbacuje ovo »protestantsko« razumijevanje religije i vjere.

No, povrh ovih »pozitivno-kršćanskih« predrasuda Badrov ipak naglašava »da u romantizmu ima vrednota koje sačinjavaju bit svake poezije uopće. A to je najbolja kritika romantizma.«⁶⁹

3.2 »Novi čovjek« *Andréa Gidea* (*Summa diabolica*) i »sveta poezija« *Paula Claudela*

Kada primjerice razmatra filozofiju egzistencije, Badrov jasno naglašuje Heideggerovo »ignoriranje« apsolutnoga bitka,⁷⁰ što se pretvara u radikalno

⁶⁸ »Tražila se zamjena religije i umjetnosti. Od umjetnosti se je očekivala revelacija božanstva. Pjesnik se je smatrao nekim višim bićem, genijem, prorokom, posrednikom između vidljivog i nevidljivog svijeta (odatle velike pretenzije i strastvene političke ambicije romantika), ali na koncu se je konstatalo, da genijalnost stvara još veću tugu i dosadu u srcu (Vignyjev Mojsije – snažni simbol bijede genija izolirana svojom vlastitom veličinom).« (Ibid., str. 186).

⁶⁹ Ibid., str. 186.

⁷⁰ Usp. o tomu B. Badrov, »Martin Heidegger«, u: *Sabrana djela*, sv. II: *Predavanja iz filozofije*, Livno/Sarajevo, 1997, str. 267. O tomu također Ž. Pavić, »Prinos fra Bonifaca Badrova razvoju neoskolastičke misli u Bosni i Hercegovini«, u: *Bosna franciscana* 11, Sarajevo, 1999, posebice str. 94–102.

nijekanje postojanja Boga kod J.-P. Sartrea, budući da se ona protivi činjenici ljudske slobode. Taj samoga sebe projektirajući čovjek prepušten je u potpunosti samome sebi: »Sloboda je jedini izvor ljudske veličine«,⁷¹ ali sloboda koja nije ograničena ničim nego samom tom ljudskom veličinom, tj. sposobnošću čovjeka da svoju egzistenciju ozbilji (*nabaci*) kao slobodnu. Taj, kako kaže Badrov, »etički nihilizam« odriče se utoliko svakog korektiva u svom, na samome sebi zasnovanom slobodnom ozbiljenju. To je po njemu jedna od najvećih zabluda Sartreove filozofije zato što »bez nekog višeg, transcendentnog cilja ličnost se rasipa u inkohherentnosti i diskontinuitetu egoističkih težnja i prohtjeva«. ⁷² To je tragika koja povezuje filozofiju egzistencije s Nietzscheovim nihilizmom, ali i sa »sotonskom« egzistencijom Andréa Gidea: »ja nikad nisam, ja postajem«. ⁷³ U tomu Badrov ne vidi nikakav puki estetski čin ovog spisatelja, već najdublji pokušaj samoj sebi prepuštene egzistencije da u zbilji ozbilji vlastito ništavilo. Takvo umjetničko stvaranje za Ništa ne može po Badrovu imati nikakav *ontologijski* karakter. Ono kao »djelo« pripada samo toj egzistenciji koja samu sebe uništava u neprestanom postajanju kao ništa. To nije nikakav uspon ili zadobivanje sebe u egzistenciji, već korak svega svetoga. Tek požuda očiju, tijela i »oholost života« jamče slobodu umjetničkog stvaranja, stvaranja koje utoliko mora biti potpuno obezboženo, lišeno svega svetoga, utonuti u sve ono što su kao uvjet spasenja izravno kritizirali apostol Pavao i sv. Augustin. Takvo stvaranje nije niti dobro niti zlo, niti grešno niti svetačko, jer budući da nema Boga, nužno nema ni Sotone. ⁷⁴

Tek život koji se izvršuje *sub speciae* smrti ima svoju punu vrijednost ili, kako bi rekao Heidegger: »smrt je najviša i nenadmašiva mogućnost tu-bitka«, bez ikakvog obećanja, nade ili mogućnosti spasenja. Egzistencija koja je prepuštena samoj sebi, s onu stranu dobra i zla, ne poznaje nikakvu nadu osim one koju je proizvela iz same sebe. »Gnjilež grijeha« jest izraz jedne takve egzistencija, on je duboko utonuće u Ništa kao tu najvišu mogućnost vremenskoga bitka. U tom smislu za Gidea ne postoji ni »ličnost«: ona kao neprestano postajuća i sebeuništavajuća, jer niječući sebe nikada se ne može doći do »autohtonog ja«, za kojim je Gide bezuspješno tragao cijeloga života. Uviđajući s pravom tu aporiju tog Gideovog umjetničkog nauka o Ja Badrov mu s druge strane uzvraća kako on »nije htio, ili nije mogao uvidjeti, da moralni zakon ima svoj ontološki temelj u Bogu, da je on odraz same biti

⁷¹ B. Badrov, »Jean-Paul Sartre«, u: *ibid.*, str. 271.

⁷² B. Badrov, »Duhovni portret André Gidea«, u: SD III, str. 225.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Usp. *ibid.*, str. 220.

Božje, da on traži reflektiranje prirodnog reda stvari, ljubav stvari i bića prema njihovoj ontološkoj vrijednosti. A prirodni red stvari, njihova ontološka vrijednost jest nešto apsolutno, objektivno, neosobno, nužno i nepromjenjivo, i zato može postojati samo jedan moralni zakon za sve ljude. Individualni moralni zakon jest non-sens«. ⁷⁵ Badrov ovdje, neovisno o Gideu, zastupa ne samo staru teoriju naravnoga moralnoga zakona koja počiva na hijerarhiji vrednota, nego istodobno neizravno sugerira izričiti način na koji bi se trebalo odvijati i samo umjetničko stvaranje: *kreposna egzistencija trebala bi biti legitimitetom moralnosti i istinitosti umjetničkoga djela*. Badrov pritom zanemaruje ne samo Gideov uvid u »šutnju Boga«, koju i sam spominje, ⁷⁶ a to je tema koja je predmetom žučnih rasprava, posebice kod židovskih i protestantskih mislitelja i koja je u današnjem diskursu o »naravnom zakonu« postala neizostavna. I dok u skolastičko-neoskolastičkom nauku čovjek, oslobađajući se tjelesnosti, ide k sve većem spiritualiziranju, Gide upravo teži k spolno-tjelesnoj redukciji duhovnog momenta čovjekova bića koja se po Badrovu pretvara u potpunu perverzност i besmislenost koja ukida *teleologiju spolnih nagona* ⁷⁷ vođenih ljubavlju. Zbog toga Gide nije ni mogao uvidjeti da »zadaca umjetnosti nije da sablažnjuje, da destruktivno djeluje, nego da oplemenjuje, da buđi u nama čežnju za savršenom ljepotom, koja je jedan aspekt beskonačnog bića Božjeg«. ⁷⁸ I u ovom pogledu Badrov dakle ne izlazi iz skolastičkog poimanja umjetnosti: ona mora imati etičku svrhu, dakle kreposno djelovanje zasnovano na naravnom moralnom zakonu. Umjetničko stvaranje treba dakle biti ne samo poticaj kreposnoga života nego i sam takav život. Egzistencija u svim svojim momentima mora izražavati težnju k savršenstvu u ljepoti, dobroti i spoznaji, k većem veživanju (*religio*). Sve što se protivi tomu, i u umjetničkom stvaranju, nosi negativni vrijednosni karakter. Stvaranje za ništa Nietzscheovog nauka o (nad-)čovjeku ne mora međutim nužno implicirati i amoralizam jednako kao što ni Sartreov »ateistički humanizam« ne implicira nužno mržnju prema bližnjem. To je upravo pokazala teologija mrtvoga Boga koja je htjela novu odgovornost bez bijega u »naravni zakon«. Druga je stvar što je Gide doista u svojim kasnim djelima naginjao prema obožavanju zla, što u estetskom i ontologijskom pogledu znači ponovno vrednujući stav prema vlastitu stvaralaštvu, za koje očigledno nije mogao snositi odgovornost, a time ni spasiti slobodu. Ja i slobodu umjetničkoga stvaranja. No posebice u pogledu umjet-

⁷⁵ Ibid., str. 226.

⁷⁶ Usp. ibid., str. 222.

⁷⁷ Usp. ibid., str. 228.

⁷⁸ Ibid., str. 229.

ničkoga stvaranja otpad od cjeline ne znači nužno *malum*, kao što je to mislio Toma, jer u XX. stoljeću cjelina ne samo da se pokazala neistinitom nego i masovno-ubilačkom, takvom koja je u totalitarnim sistemima zatrla svaku individualnost.

No s obzirom na Badrova to nam u konačnici pokazuje da on nije odustao od čvrste skolastičko-neoskolastičke sheme razumijevanja lijepog i biti umjetničkoga stvaranja, ali da se u mnogim svojim književnim raspravama upustio u vrlo zanimljiv i plodan dijalog sa spisateljima koji su u bitnome obilježili prošlo stoljeće. Premda nije poput Stadlera čvrsto ontologijski fundirao svoju estetiku, nego je pošao od njezina utemeljitelja Baumgartena, Badrov je ipak u bitnom kao i Stadler ostao na Tominoj crti, dakako sa snažnim književnokritičkim iskorakom koji ga čini pravim suvremenikom njegova doba.

Ono što za svoju književnokritičku i estetsku koncepciju *samorazumljivo* nije našao kod Gidea Badrov je našao u teocentričnoj poeziji i dramaturgiji Paula Claudela. »Zemaljskoj hrani«⁷⁹ Gideova umjetničkog stvaralaštva na niti vodilji grijeha i zla Badrov suprotstavlja duhovnu hranu Claudelova spisateljstva koje u nekim svojim momentima ide dotle da osobne religiozne nedoumice želi riješiti upravo estetskim putem. Badrova dakle zanima utjecaj Claudelova obraćenja na njegovo književno stvaralaštvo i na razumijevanje biti umjetnosti uopće.⁸⁰

Borba za postajanje Claudela umjetničkom individualnošću tekla je na potpuno suprotnoj razvojnici od Gideove: on ne odbacuje religiju, ne niječe postojanje Boga niti prezire sve opće vrednote i hijerarhijske poretke koji pojedince sputavaju u njegovoj individualnosti i bezgraničnoj, na samoj sebi zasnovanoj slobodi, nego nakon obraćenja upravo uviđa da svijet i bližnje treba promatrati s obzirom na jedan viši, nadnaravni poredak koji jamči sklad i ljepotu, iz kojega izvire ljubav i sloboda, ali sloboda kao zahtjev da se taj sklad ne narušava onim što je upravo učinio novovjekovni subjekt: bezgraničnim i bespoštednim iskorištavanjem svega u korist postavljanja sebe kao zadnje instancije svega bivstvjućega u cjelini. Naprotiv, upravo je sebegubitak jednog takvog subjekta nužni uvjet stjecanja prave čovječnosti i slobode u harmoniji s drugim bićima i bližnjima. To je radikalna promjena stava prema svijetu, u kojem se na niti vodilji nadnaravne milosti pokazuje

⁷⁹ Usp. B. Badrov, »Paul Claudel«, u: SD III, str. 256.

⁸⁰ Premda je tekst o Gideu objavljen 1928. (*Franjevački vijesnik* br. 10, str. 292–299), a o Claudelu 1959. godine (*Dobri pastir*, str. 57–67), ova se dva teksta doimaju kao da su pisani u izravnoj vezi jedan iza drugoga, budući da se Badrov na više mjesta u tekstu o Claudelu poziva na Gidea i, štoviše, ovaj drugi tekst završava povlačenjem paralela između njih.

da svjetski bivstvujeće nije nikakav proizvod puke tvarne kauzalnosti, nego da se s onu stranu svakog materijalizma, empirizma i pozitivizma stvari ponovno trebaju promatrati kao zrcalo ili bolje kao »upute« (simboli) koji povrhu sebe ukazuju na ono transcendentno.⁸¹ Nasuprot sveopćem sekulariziranju Claudel želi u svom književnom stvaranju pokazati povratak svetog u imanenciju, ali tako da se ono ne izjednači s njom, nego da stoji u potpunom skladu. »Estetski doživljaj« dobiva ontologijsko značenje: realnost postaje »sveta realnost« zato što sva bića dobivaju smisao svoje egzistencije po svojem svjedočenju svetosti. Kako bi to uprizorio, on se čak poziva na Aristotelovo razumijevanje Boga kao »prvoga pokretala«⁸² koji daje impuls, odnosno udahnuje život ne po pukom služenju u raspoloživosti, nego po smislu. To nije život jednog fizičara koji, kako bi rekao Heidegger, u izlasku sunca vidi puku fizikalnu pojavu ili se poput Humea skeptički dvoji o tomu hoće li sunce izaći i sutra. To je život u nedodirljivom dostojanstvu stvaranja i stvorenja, ne puka reprezentacija bogosličnosti i svetosti, već ono što je već po samome sebi dostojno poštovanja, pjesničkog i filozofskog divljenja, što vrijednost nikada nema u svojoj vrijednosti kao upotrebljivom oruđu.

Dok kod Gidea Bog već odavno šuti, dok kod Pascala beskonačni prostori bivaju umotani u vječnost šutnje, Claudelovi svjetovi i harmonije svjetova pjevaju, sama je priroda Biblija, reći se Claudel poput Spinoze (*Deus sive natura*), svijet je koliko govornik toliko i tekst – slušanje, čitanje i razumijevanje tog svetog teksta zbiljnosti postaje glavnom zadaćom umjetnosti. To nije Baconovo pokoravanje prirodi poradi ovladavanja njezinim zakonima, već njezino oslušivanje u njezinom smisaonom razumijevanju i sjedinjavanju s njom. To nije nikakav eksperiment sa zbiljom, već način prepoznavanja odsustvujućeg prisuća. Tako umjetnost u Claudelovim očima postaje svojevrsnom »hermeneutikom prirode« na niti vodilji svetog – onim što su kasnije u filozofiji htjeli primjerice Martin Heidegger, Hans Jonas i Manfred Riedel. Takva hermeneutika mora u obliku poezije biti nužno *simbolička*, budući da zadaća pjesnika nije »da opisuje realnosti, nego da otkriva njezin smisao, njezino značenje. A jer su stvari simboli božanskih savršenosti, zato poezija, kao simbolička interpretacija realnosti, ima čisto 'sakralni' karakter, a pjesnik upravo sacerdotalnu funkciju: otkrivajući božanski smisao stvari, on ih transformira, spiritualizira i u takvoj formi prikazuje

⁸¹ »Negiranje nadnaravnog bila je glavna dogma pozitivističke i materijalističke filozofije XIX. stoljeća. A i književnost i umjetnost bile su profane: svijet nadnaravnih stvarnosti nije u njima dolazio do izražaja. Rastava naravnog i nadnaravnog bila je potpuna. Claudelova je smjela zamisao bila da spoji naravno s nadnaravnim, imanentno s transcendentnim, profano sa svetim. I tu je zamisao on ostvario. Ona dolazi do izražaja u njegovoj koncepciji svijeta i života.«

⁸² Usp. P. Claudel, *Ars poétique*, str. 43; kod Badrova na str. 238.

Bogu, njihovu principu.«⁸³ Dok u filozofijskoj hermeneutici pjesmotvorenje stoji u izravnoj vezi s ontologijskim uvidom, Claudel pjesniku daje ne samo ulogu pjesnika i filozofa nego i svećenika koji tumačeći zbiljnost »po smislu« (simbolički, ne alegorijski) izravno posreduje između imanencije i transcencije. Poezija postaje molitvom, prinošenjem i žrtvovanjem, sebegubitkom naprosto. Najveća je sreća za pjesnika »da nađe adekvatan pjesnički izraz za ovu svoju viziju i da onda umre, svjestan da je odgovorio pozivu, za koji ga je Bog od vječnosti odredio.«⁸⁴ Ovo Badrovljevo »od vječnosti odredio« pretvara poeziju u dramu ljudske slobode. Naime, *od-vječnosti-određenost (moira, fatum)* pjesnika ne ostavlja mu nikakvu slobodu i onda se s pravom postavlja pitanje o slobodi umjetničkog stvaranja i njegovoj individualnosti.

Drama nastaje onda kada u umjetnost ulazi sloboda. Pod dramom Claudel više podrazumijeva tragediju nego pravu dramu u njezinoj dogotovljenoj estetskoj formi. Drama slobode nadilazi dakle poeziju kao temeljni način vjerničkog bitka-pri-smrti. Drama želi iskusiti slobodu prije smrti. Njezin cilj nije smrt, već borba, *gigantomahia*, od Prometeja do danas. Drama, odnosno grčka tragedija, nastaje onda kada pojedinac želi ostati pojedinac, tj. iskoristiti mogućnosti svoje neodbacive slobode, čak i onda kada mu je i ona poklonjena u obliku »poziva.«⁸⁵ Pobunjeni pojedinac nije predmet ovako razumljene drame, već pojedinac koji pati, pa čak ni onda kada se fatum zamijeni božanskom voljom. Tu se radi o konfliktu naravi i milosti, u kojemu pojedinac pati zato što je to najveća snaga i najaktivniji princip ljudskoga djelovanja i ozbiljenja slobode. Što bi na to rekli Job, Nietzsche i Janko Polić Kamov?

Razlika u »kršćanski« razumljenoj tragici u odnosu na grčku sastoji se »jedino« u tomu što čovjek sada propada ne samo na ovom nego i na onom svijetu!⁸⁶ Umjetnost stoga ima zadaću premošćivanja ovoga konflikta i ona je stogau svojoj najdubljoj biti religiozna: ona je jedan od mogućih putova

⁸³ Ibid., str. 239.

⁸⁴ Ibid., str. 240.

⁸⁵ »Vječna sudbina svakog pojedinca«, kaže Badrov istumačući ovo mjesto, »a i nedogledne posljedice za sve, s kojima on dolazi u kontakt, vezane su za ovaj božanski poziv.« (Ibid., str. 240) To bi u konačnici impliciralo da dramatska interpretacija ljudske egzistencije ne podlježe umjetničkom ili egzistencijalnom, već teološkom sudu, što bi opet vodilo dogmatizmu koji nije ništa bolji od onog materijalističkog i pozitivističkog.

⁸⁶ »Ova kršćanska forma tragike, bazirane na konfliktu naravi i milosti, doima se isto tako snažno kao i tragika grčke i moderne drame, štaviše i snažnije, jer u tragediji kršćanske koncepcije slobode tragičnog junaka da odbije božanski poziv povlači za sobom ne samo njegovu vremensku, nego i vječnu propast, kao i uništenje onog providencijalnog plana, koji je bio vezan za taj poziv.« (Ibid., str. 243–244) Ako je tomu tako, onda s obzirom na Claudelovo razumijevanje drame tako možemo razumjeti i Badrovljevu interpretaciju uloga Krista-Logosa kao simbola iskupljenja i ljubavi.

spasenja, jedna moguća interpretacija Biblije kao uputa za ispunjenje vjerničke egzistencije. Stoga estetsko stvaranje kod Claudela postaje najviše moralni čin u kojemu umjetnička egzistencija prevladava samu sebe upravo u svom osjetilnom izrazu. Ono što je Ignacije Loyola učinio u religiji Claudel želi učiniti u umjetnosti: prognati herezu i udahnuti joj kršćanski duh. Dok god Gidea mržnja prema svakom uzoru i formi postaje stvaralačkim principom, Claudela u njegovoj želji za sakraliziranjem umjetnosti vodi ljubav kao izraz težnje za beskonačnim. To nije puka tjelesna požuda, već ljubav prema transcendentnom samom, ljubav u kojoj žena ponovno poprima svoje izvorno biblijsko značenje kao ona koja podaruje život, život kao put sjedinjenja s apsolutom.⁸⁷

Umjetnost se dakle ne smije rukovoditi stvorenjem, nego Stvoriteljem, ona ne može biti samoj sebi svrha. Supstancijalna ljepota jest samo ona koja svoj temelj ima u Bogu, tj. ako je isijavanje božanske ljepote i dobrote. Takav se Claudelov stav posebice naglašuje u njegovoj prepisci s Andréom Suaresom i Victorom Segalenom kojima prigovara apsolutiziranje ljepote i nastojanje da se njome nadomjesti i Bog. U tom smislu on zauzima gotovo inkvizitorski stav: »Tko napada Crkvu, za mene je isto kao da tuče moga oca ili majku.«⁸⁸ Ovo izjednačavanje vjere i Crkve svakako da onda i samu umjetnost mora ponovno vratiti u okvire njezinog vrijednosnog sustava, tako da bi ona u konačnici trebala biti predmetom teologijske, a ne filozofijske ili estetske prosudbe, što je dakako vrlo negativna implikacija Claudelova »crkvenog«, ne umjetničkog poimanja umjetnosti. No svakako je značajno njegovo shvaćanje umjetnosti kao jednog od temeljnih načina iskušavanja transcendencije i, štoviše, povezivanja s njome. Po Badrovu, važnost Claudelova obrata upravo se sastoji u smjelosti da se u doba potpunoga sekulariziranja ponovno unese moment svetog u umjetnost koji bi joj po Claudelu trebao povratiti smislenost i vrijednost u čovjekovom traganju za samim sobom. Vjernička je egzistencija, smatra Badrov s Augustinom i Claudelom, izložena mnogo većoj kušnji nego nevjernička: vjernik u sebi nosi jedan »duboki metafizički nemir, koji mu ne da, da se zadovolji s onim, što je materijalno, osjetno, instinktivno; s onim, što je vremensko, kontingentno, relativno.«⁸⁹ U tom je uvjerenju Claudel bezuspješno pokušavao »obratiti« i Gidea koji se

⁸⁷ »Ljubav nam omogućuje da živimo u dimenziji vječnosti. Prema Claude žena upravo ima tu zadaću s obzirom na muškarca. Ona je za njega poticaj da nadvisi sama sebe, da ostvari sve mogućnosti svoga bića i da ga poveže s Apsolutnim. Njezina je uloga analogna ulozi milosti: ona je svjetlo, inspiracija i aspiracija za nečim višim.« (Ibid., str. 247).

⁸⁸ P. Claudel, *Correspondance*, 5, II, str. 190, kod Badrova na str. 252.

⁸⁹ Badrov, *ibid.*, str. 255. Dakako da s ovdje ne moramo složiti s Badrovim upravo uzimajući kao primjer Gidea koji je strašno patio u svojoj samodestrukciji, iz koje nije mogao naći nikakva izlaza.

nije nipošto htio odreći svojega ja, a time ni svoje nevjere.⁹⁰ On se do kraja života hranio »zemaljskom hranom« i time ostao jedan od najradikalnijih branitelja potpuno slobodne novovjekovne subjektivnosti,⁹¹ kojoj Badrov suprotstavlja pretkantovskog Gidea koji religiozna pitanja rješava kroz umjetnost. Dakako da takvo podvrgavanje umjetnosti teologijskim kriterijima može imati one negativne implikacije koje je gledom na filozofiju papa Ivan Pavao II. htio izbjeći u svojoj enciklici *Fides et ratio* odričući se svake »službene« crkvene filozofije. Ovako i Badrov stječe »dojam da čitamo tekstove nekog nepoznatog crkvenog oca ili kakvog sredovječnog mistika. I kao što je za Claudela priroda kriptogram, u kojem se Bog i očituje i skriva, tako je i Sveto pismo, iako teofanija, objava Boga čovjeku, ipak i neka vrsta kriptograma, izražena slikama i simbolima, iza kojih se krije tajanstveni smisao. Claudel ide za tim, da otkrije taj tajanstveni smisao. On i pretjeruje tu simboličku interpretaciju Svetog pisma na račun literarnog smisla, ali za nas nije važna egzegetska vrijednost njegovih djela, nego njegova intencija: da pokaže, kako Sveto pismo ima aktuelnu vrijednost i za suvremenog čovjeka, koji će u njemu naći rješenje vitalnih pitanja svoga intimnoga života, smisao svjetskog događanja i tajnu svoga porijekla i svoje vječne sudbine.«⁹² Ali tada nam nije potrebna umjetnost kao interpretacija Svetoga pisma, već samo sveto pismo. U tom pogledu Claudel pada ispod razine najboljih novovjekovnih postignuća u umjetnosti, premda mu se to pravo ni na koji način ne može poreći. Taj »predmoderni« zaokret u njegovu djelu upravo ga je uspio sačuvati od svih onih negativnih posljedica apsolutnoga subjekta kojemu je podlegao Gide.

Ovdje ne treba ni spominjati razloge zbog kojih se Badrov oduševljava za Claudela,⁹³ no on u svezi s njim ne tematizira pitanje opravdanosti jednog

⁹⁰ »Ipak čitajući Gidea, dobivamo dojam da je Gide očekivao, da će uz Claudelovu pomoć doživjeti religioznu transformaciju svoga bića. Odatle njegova ustrajnost u dopisivanju. Ali ta transformacija nije došla. Zašto? Zato, jer se njegov dijalog s Claudelom nije nastavljao u intimni dijalog s Bogom. On se nije htio odreći svoga ja.« (Ibid., str. 252)

⁹¹ Dok se Gide hrani »sokovima i mirisima zemlje« i time pada u sve dublji ponor života lišenog duše i duhovne hrane, Claudel »svađa na Boga ljepotu svijeta. ... Ponor koji rastavlja Claudela od Gidea, jest ponor između dobra i zla, svjetla i tame, Boga i Sotone. To je onaj ponor, što ga sv. Augustin stavlja između nebeske i zemaljske države, između vremenske i vječne, između države Božje (civitas Dei) i država đavla (civitas diaboli). To je onaj ponor, koji je nastao u nebeskom carstvu pobunom anđela, koji se nastavlja na zemlji u antitezama ideologija, i koji će postojati i onda, kada vrijeme prijede u vječnost« (ibid., str. 256).

⁹² Ibid.

⁹³ »Čovjek kakav je Claudel, bio je nadahnuće B. Badrovu. On o njemu piše s radošću. On ga drži smjelim i odvažnim čovjekom, što tako jasno svjedoči svoju vjeru u modernom svijetu koji u duhovnoj sferi sve više gubi duhovnu orijentaciju.« M. Karamatić, »Povijesnički, teološki, književni i drugi prilozi Bonifaca Badrova«, u: B. Badrov: Sv. III, str. XV.

ovakvog (kršćanskog) shvaćanja umjetnosti, premda uočuje Claudelova »egzegetska« pretjerivanja. To bi mogla biti naznaka za to da i Badrov ostaje u okvirima predmodernog, navlastito skolastičkog razumijevanja lijepog koje izravno suprotstavlja njegovom potpuno novovjekovnom sekulariziranju, u čemu svakako, barem na razini korektiva, leži velika vrijednost ovih Badrovljevih »estetičkih« i književnokritičkih studija.

»ESTETIKA« U FILOZOFIJSKOJ SISTEMATICI BONIFACA BADROVA

Sažetak

U ovom prilogu posvećenom Bonifacu Badrovu, bosanskom franjevcu i dugogodišnjem profesoru filozofije na Franjevačkoj teologiji u Sarajevu, autor razmatra njegove estetičke koncepcije koje je on obradio kako u okviru svoje filozofijske sistematike kao zasebnu disciplinu toliko i u svojim književnokritičkim studijama. Premda u važnim točkama u svojem nauku o ljepoti brani svoju skolastičko-neoskolastičku poziciju, ono mu u drugom koraku služi kao polazište za iscrpnu raspravu s novovjekovno sekulariziranim pojmom umjetnosti.

DIE »ÄSTHETIK« IN DER PHILOSOPHISCHEN SYSTEMATIK BONIFAC BADROVS

Zusammenfassung

In diesem, dem bosnischen Franziskaner und langjährigen Philosophieprofessor an der Franziskanischen Theologischen Fakultät in Sarajevo Bonifac Badrov gewidmeten Beitrag erörtert der Verfasser seine ästhetische Konzeptionen, die er sowohl im Rahmen seiner philosophischen Systematik als besondere Disziplin als auch in seinen literarisch-kritischen Studien bearbeitet hat. Obwohl er in wichtigen Punkten in der Schönheitslehre seine scholastisch-neuscholastische Position verteidigt, dient sie ihm – im zweiten Schritt – als der Ausgangspunkt für eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit dem neuzeitlich säkularisierten Begriff der Kunst.