

МИТ, РЕЛИГИЈА И УМЕТНОСТ

Сретен Петровић

Филолошки факултет, Београд

Резиме: У раду се проблематизује једно од најзначајнијих питања теорије уметности: однос мита, религије и естетске структуре. Будући да уметност и мит, повесно гледано, иду заједно, на снази је дуго била теза да је митска и религијска подлога основ свеколике уметности. У раду се излажу три могућна становишта о поменутом односу. 1. Мит и религија, онтолошки (*ontologisch*) узев, представљају темељ, док би уметност била само историјска, манифестна форма религијског, митског. 2. Мит и уметност су истоврсне форме које израстају из заједничког онтолошког тла, чија је последица та да у знатном делу историјске егзистенције уметности мит прати уметност, али са њом нема и безусловну историјску коегзистенцију. 3. Мит и религија се у уметности посматрају као спољашњи и небитан, онтички (*ontisch*) план естетске структуре. Аутор заступа гледиште модерне феноменолошке естетике, и у том смислу аутономни статус уметности, али и мита. То, даље, значи да присуство митског и религијског не тангира естетску форму, према томе ни онај супстанцијални, вечни елемент уметности. Митско и религијско, дакле, не представљају онтолошки, већ у најбољем случају онтички хоризонт уметности, њен могућан садржај, мотив и инспирацију.

Кључне речи: мит, религија, уметност, аутономија уметности, религијска инструментализација уметности.

MYTH, RELIGION AND ART

Abstract. In this communication the author discusses one of the most significant questions of the theory of art – the relationship between myth, religion and the aesthetic structure. Because art and myth went throughout history hand in hand, it was considered for the long time that mythic and religious background had been the foundation of all forms of artistic expression. In this paper, the author analyzes three possible views of the above mentioned relationship: 1. Myth and religion, considered in their *ontological* substance, represent the foundation, while the art itself is only historical form of manifestation of religion and myth. 2. Myth and art are identical forms which grow up from a common *ontological* ground. The consequence of it is that in the substantial part of the historical existence of art, myth follows art, although it has not an unconditional *historical coexistence* with it. 3. In the art, myth and religion are considered as external and not substantial, „*ontisch*” plan of the aesthetic structure. Author's view is that of the modern phenomenological aesthetics, and in that respect, he considers art and myth as autonomous structures. Further on, it means that the presence of the mythic and religious concerns neither the aesthetic form, nor that essential, eternal element of art. Therefore, mythic and religious do not represent ontological, but at the best „*ontish*” horizon of art, its possible contents, motive and inspiration.

Keywords: myth, religion, art, autonomy of art, religious instrumentalization of art.

Када је Ернст Блох са најдубљим филозофским уверењем рекао да „нема уметности без *митолошког тла*, и никада је неће бити без неког веровања”, додавши да је *мит* трајни извор и искон уметности? [1], он је тиме потцртао приврженост Шелинговој метафизици и романтичкој идеји његове *Филозофије уметности* и *Филозофије митологије*, да је мит основ и инспирација уметности.

Прва половина XIX века у знаку је обновљеног интереса за митологију и уметност, што је последица нових духовних околности, у којима се уз успон и обоготваравање науке а са њом и нове вере у историјски напредак који се ослања

на технику, схватило да се никакав помак у будућности не може учинити на штету традиције и вредности духа које су положене у прошлим вековима. Захваљујући романтичком полету, схваћена је на прави начин идеја о неопходности очувања равнотеже између садашњости и прошлости, на којој је као на епохалном пројекту, само коју деценију раније, истрајавао Ж. Ж. Русо, устајући против оптимистички настројених енциклопедиста, да се са успоном науке и вере у Разум треба надати исто таквом успону Духа и у свим осталим његовим деривацијама, пре свега на пољу уметности и морала.

Хегел је идеју у нову рационалност и веру у просветитељски пројекат науке сасвим тачно и исправно схватио, проследивши их до свог монументалног и консеквентно сазданог система, у коме, додуше, има места и за уметност и за религију, под условом да пристану на своје саможртвовање вишим интересима нове рационалности. Насупрот томе, и пре Хегела, Русо је добро прозрео ову тенденцију духа као и већ пробуђени нови рационалистички след ствари, па немогавши да било шта друго понуди као алтернативу томе „разуму-у-успону”, закључио је како је време за аутентично уметничко постигнуће и истински морал давно изгубљено, и да га се са жаљењем још можемо присећати као херојско доба оних форми које су изнедрене на имагинацији и чувству.

XIX и посебно XX век били су у знаку рехабилитације и истраживања древних форми духа, осим уметности, још и магије, митологије и раних религија. Све је то чињено из двеју перспектива. Прва је обележена хегелијанским напором, позитивистичко-контовским и Викоовим историзмом, да је рана епоха човечанства обележена успоном уметности и мита, које су услед „напредовања” духа ка науци, почеле слабити у каснијим временима све до потпуног ишчезавања. Друга перспектива била је подстакнута романтичко-хуманистичким идеалом и критиком технификацијске рационалности, чијим су узором и императивом Духа савремености, изнова постале митологија и уметност. Веровало се да се њиховом помоћи може уравнотежити раскладно доба наше савремености и трансцендирати духовно сиромаштво света. И један и други напор имали су нешто заједничко: окретање истраживању уметности и митологије у древној култури народа.

Дамаклов мач над овим двама формама духа: *митом* и *уметности* - сатканим на имагинацији и емоцији, због њихове истоветне а безизгледне перспективе која их у рационалистичком и на науци утемељеном „духу времену” додатно још чини упитним, нагнао филозофе да управо ове две форме сагледају као онтолошки јединствене, сматрајући митологију и религију онтичким *приусом*, а уметност изведеном и накнадном.

Најпре ваља да одредим властиту позицију, која се заснива на искуству модерне феноменолошке филозофије, која, углавном, баштини једну од значајних идеја Имануела Канта и његових следбеника, Рикерта и Касирера, о аутономном статусу свих духовних форми. Реч је о становишту да се за *језик*, *мит* и *уметност*, може с правом казати, како „свако од њих производи свој властити свет творевина које се не могу схватити никако другачије него као изрази самоделатности, „спонтаности” духа” [2]. Једном речи, „на мит, религију, уметност, језик, па чак и на науку, сада се гледа као на варијације једне јединствене теме - а задатак је филозофије да ту тему учини јасном и схватљивом” [3].

Дакле, коликогод били наклоњени становишту да су уметност и мит историјски ишли заједно, и да, првобитно, уметност и поезија извиру из митске

инспирације, ипак, филозофско-критички приступ предмету мора претпоставити, уз свеколику повезаност форми јединственог духа, и њихову самосвојност и аутономију. Утолико и аутономије „мита” и „уметности”. Касирер је своје теоријско становиште о природи односа између *мита* и *уметности* одредио у духу Кантових идеја да је естетска контемплација „посве равнодушна да ли њен објект постоји или не”, додајући како је управо таква индиферентност сасвим туђа „митској имагинацији. У митску је имагинацију увек укључен одређени акт *веровања*. Без веровања у постојање свога објекта, мит би изгубио основу” [4]. Дакле, „естетско биће” и сама „уметничка вредност” јесу сасвим аутономни, и диференцирани од домена „вере” и „објекта”, према којима је уметничка имагинација сасвим равнодушна.

Говорећи у идеално-типским категоријама постоје бар три могућна односа *мита* и *уметности*:

I. Мит је онтолошки примарна инстанца спрам Уметности. Без *мита* уметност губи снагу постојања, тако да је мит основ и извор уметности, метафизички и заснивајући њен хоризонт. Посматрано из ове перспективе, уметност би била само историјска и манифестна, оспољена форма Мита. Естетички став који из овога следи гласи: „мит” и „митско” као супстанцијално „уметности”, конституишу „естетску форму” - Биће уметничког.

II. Мит и уметност се сагледавају као истоврсне форме које израстају из истога *онтолошког тла*. У знатном делу историјске егзистенције уметности мит прати уметност. Ипак, уметност нема и безусловну *историјску коегзистенцију* са митом.

III. Најзад, Мит је у уметности спољашњи, „егзогени” елемент, сасвим небитан, чак се може казати и случајни слој уметничке структуре. Мит се може, али и не мора појавити на *онтичком* или *феноменалном слоју* структуре уметничког дела, односно у слоју стваралачке *мотивације* и *инспирације*. Према уобичајеном естетичком говору, Мит задире у домен „ванестетског”, тангирајући слојеве „садржинског”, међутим, из тога не следи да мит улази и у саму структуру вредносног и естетског аспекта уметности. Када је реч о „миту” и „митском” као инспирацији, строго узев, осим мита на овоме плану се може појавити и много тога другог а изазовног што, свакако, не представља утемељујући хоризонт естетског.

Аутор, дакле, даје предност трећем модалитету односа, сматрајући да *митско* није *онтолошки*, већ у најбољем случају *онтички* хоризонт *уметности*, оквир, садржај, мотив и инспирација. Мит не тангира естетску форму, према томе ни онај супстанцијални, вечни елемент уметности. „Мит” припада слоју инспирације, тема и мотива, он је за „уметност” једнаковредан као и било који други сегмент духа и реалности. Поборници ове демитологизујуће естетичке идеје често су тврдили да би сам Мит изгубио од своје снаге да нема продужење у *естетској*, *поетској* структури. Једном речи, Уметност може без мита и без ослоња на њега, али не може Мит без уметности, јер би се већ давно „угасио”. Захваљујући „естетској форми” и одржавању у ритуално драматуршкој процедури народне обичајности, сам мит актуализује свој свенули историјски живот.

Због тога се морају у помоћ призвати социологија и историја уметности, које би требало да се позабаве питањем: до којег су времена, историјски узев, *мит*

и уметност кореспондирала, преплитали се и тиме стварали однос најинтимније сарадње и блискости, а у којим је социјалним приликама, у стилским модалитетима и оспољењима „митског” потенцијала у уметности, сама уметност губила свој идентитет, карактер слободне продуктивности и свој елан? Чак и да је „мит” привидно зрачио утопијским потенцијалом, да ли је због тога сама уметност поништавала своју властитост, естетску снагу?

I. ДОМИНАЦИЈА МИТА И ВЕРЕ НАД УМЕТНОШЋУ

Има ли у Вагнеровим речима из његовог списка *Саопштење мојим пријатељима* истине, када композитор примећује како је „мит истинит у сваком времену, неисцрпан за сва времена” те да саоме песнику даје могућност за „увек нова тумачења на основу увек нових искустава”, на крају, да нам се „будућност оцртава у сликама прошлости” [5]? Романтичко поистовећивање Бога и Песника налазимо још код Платона који је био уверен да песници говоре „божјом снагом”. Највише биће се „служи песницима као и пророцима и божанским врачевима као својим слугама, да бисмо ми, слушаоци, видели да та драгоценост откривења [...] говори сам бог, и да их преко њих говори нама”. „Лепе песме нису људске ни људско дело, него божанске и божанско дело”, према томе, „песници нису ништа друго него тумачи богова, и то сваки у власти онога бога који га је изабрао за своје оруђе” [6]. На овој идеји Платон ће за дуго бити актуалан и имати следбенике, а међу савременицима Мартина Хајдегера, који ће и сам са своје стране поништити идеју о субјективности песника и уметника. Док код Платона уметник служи Богу само као „оруђе”, Хајдегер сматра уметника као „проход” за Биће - Бога, тако да „управо у великој уметности, а о њој је овде само реч, уметник остаје према делу као нешто равнодушно, готово као неки проход, који у стварању поништава себе да би се родило дело” [7]. Овде се недвосмислено потцртава антисубјективистички став, мисао о уметнику који је у служби Бога и Бића.

Осим филозофско-онтолошки оријентисаних мислилаца, попут Платона, Хајдегера и Блоха, који су у миту видели супстанцијалну одредницу уметности, сличне идеје налазимо код теолога, као и код црквених људи и у пројектима њихових институција, који су у средњем веку полагали право на свеопшти ауторитет у стварима духа, настојећи да и саму „уметност” приволе служби божјој, видевиши у њој згодно средство за едукацију широких, а неуких слојева верника.

Основна идеја хришћанства била је „морално и духовно васпитање сваког човека” у циљу његовог „преображаја” и припремања још у овом земаљском животу за „спасење” и живот вечни. Црквени теоретичари су били дубоко уверени да се то може постићи пре свега ангажовањем уметности. Лазаров сматра да је сама „уметничка слика требало да узноси мисли верника к небу, усредсређујући његову пажњу на умно сагледавање чистих идеја” [8]. И за Успенског је „уметност” у литургијском чину представљала једно од „средстава богопознања”. Икона је била само „једно од средстава познања Бога, један од путева обједињења с њим”. То је и био разлог што су „византијски теоретичари и практичари тежили да прогнају из дела уметности све лично, ауторско и да остане само саборно, литургијско” [9]. И опет долазимо на Платонову и Хајдегерову мисао, да је за уметност, уколико она

треба на прави начин да открије мисао Божанску, сам Уметник као творац, нешто споредно, само „проход“, медијатор без властите аутентичности.

Није без разлога изречена критичка мисао, да је осуда уметности била највећа у време владавине пуританског морала, религијско-црквене искључивости, у доба политичког тоталитаризма као и у епохама у којима је предузимана радикална контрола уметности. У таквим системима, због свог природног глорификовања духа слободе и узношења индивидуалности и чулне партикуларности, уметност је редовно сматрана за субверзивну делатност, која смерне народне душе, верне и покорне поретку, одводи од „идеје праведности“ коју, наводно, у име тог истог народа брани владајући политички, идеолошки или религијски систем. Гете и Шилер су инсистирали на потреби потпуне независности уметности и морала. Гете је чак сматрао „да ни музика, као ни било која друга уметност, не може утицати на моралност, и увек је погрешно кад се од уметности захтева такав утицај. То могу само филозофија и религија; осећање пијетета и дужности мора се изазивати, а уметности могу само случајно бити повод да се таква осећања пробуде“ [10].

Религијска функција уметности у средњем веку. Још у раном VI веку Ипатије Ефески је добро схватио могућност инструменталне употребе уметности, као својеврсног писма за неписмене. Наиме, за „различите групе верника постоје различити путеви сазнања божанствених предмета, међу којима видно место заузима и пут узлажења према истини посредовањем црквене уметности“. На овом програму истрајавали су управо „борци за иконопоштовање“.

Да у читавој ствари није све тако једноставно утилитарно, показује специфичан положај који је имала Византија, односно источна црква, која је, баштинећи голему хеленску традицију, коликогод да је хтела, није могла до краја елиминисати хуманистички потенцијал древне јелинске културе, а са њим и две значајне, а велике идеје, које се, нарочито данас, показују као продуктивне. Са рецепцијом хеленског хуманизма и филозофије, преузета је и својеврсна онтолошка идеја о хармоничном односу Духа и Материје, чија је теолошка консеквенција веома препознатљива у „Символу вере“, у остваривању хуманистичког програма цркве што следи из идеје о Христу као „Богочовеку“. На филозофском језику, то је требало да значи и својеврсну концесију „природи“, „чулности“, односно Материји као супстанцијалној саставници Бића. Друга идеја, која из тога логички следи: сагледавање вредности „уметности“ као чулне форме, била је далекосежна, не само за потоњи развој уметности, већ и за приближавање источног хришћанства европском хуманизму знатно пре него што је тај исти хуманизам својим непромишљеним потезима радикално довела у питање католичка црква, и њена инквизиција, забранама у домену духовног стварања и сл. Не треба заборавити да је уметност, због чињенице да је уметничка структура *per definitionem* чулне нарави, уосталом као и свеколики материјални свет, у западно-европском средњем веку под доминацијом католичке цркве, прошла изузетно лоше.

На ову идеју скренуо је пажњу и Бичков, приметивши како се „Византијска култура испољила у средњем вијеку као јединствени директни наследник и настављач традиције, пре свега грчке антике, прихваћене кроз призму нове социјално-историјске и идеолошке ситуације“. Последица је, дакле, била очигледна: супротно пракси на Западу, где је прихваћено тзв. „ружно“ приказивање

Христа на сликама, на Истоку се Христ слика „лепотно”, будући да такав постав следи из схватања да „из добре душе иде рефлекс лепоте на лицу” [11].

Одјек црквених одлука на стилске и тематске оријентације у уметности. Било је, дакле, великих епоха у историји књижевности и уметности, чији је процват зависио управо од стања религијске свести. Црква и друге владајуће институције које су овој биле блиске, појавиле су се и као значајан наручилац уметности, покровитељ и мецена. У средњем веку размах црквеног сликарства и архитектуре био је под доминантним утицајем хришћанства, будизма и ислама. Уосталом, антички храмови и скулптура, рељефи на гробницама у Египту, Персији и Грчкој, нису били ништа друго до форме настале у религијској инспирацији, служећи паганској обредној пракси. Шелинг је чак сматрао да је „митологија општа грађа свеколике уметности”. И у ренесанси је религијска инспирација изнедрила врхунска ликовна и поетска дела.

Читав средњи век протиче у знаку тематизације библијских и новозаветних тема, Христових страдања, историје и живота апостолског. И много доцније у време важења праксе „социјалистичког реализма”, пре свега у тоталитарном режиму стаљинизма, само је поновљен исти општи образац. Једном речи, под одређеним друштвеним околностима, када су на историјској и политичкој сцени доминантне снаге које тотализују целокупан друштвени и духовни живот, и сама уметност бива упрегнута у коло остваривања непосредне телеологије моћи оних који владају светом. И у средњем веку, одговарајући стилски образци происходили су не само из глобалног теолошког концепта, већ и из посебних доктринарних разрада појединих његових сегмената. Покажимо то на примеру.

Климент Александријски који је веома допринео да се у теологији устали један занимљив модел мишљења поводом изгледа Христовог, који је омогућио уметнику нови начин приказивања Христове „спољашности” у западном, односно источном сликарству. Климент је писао да Христ „није блистао лепотом тела него истинитом лепотом душе и тела: прва се пројавила у добрим делима, а друга у бесмртности тела”. Приликом оваплоћења Христ је примио телесни облик, „неугледан и презрен”, због тога да се његови слушаоци не би повели спољашњим бљеском тзв. видљиве лепоте превидевши духовну истину коју Исус излаже. Климент каже: „Јер увек треба имати посла не са лепотом, него са оним што она означава”.

Какву је практично-уметничку последицу произвео овај став? Идеја о „презреном” и „неугледном” спољашњем изгледу Христовом, била је с „натуралистичком доследношћу реализована у западној средњевековној уметности, и тамо је постала главни критериј сликања људског тела уопште”. Да је утицај одлука црквених сабора био изузетно велики, не говори само то што су уметници били приморани да следе тематско-садржајни план својих слика као и прецизно установљени стилски образац, већ су поменуте одлуке биле каткада судбоносне за читаве врсте уметности. Поједине уметности биле су уздизане на највиши ранг, друге су из перспективе одређене теолошке аксиологије сматране недостатним.

На Сабору у Nikeји 787. године, осим што је донесена одлука о потреби прихватања икона, „подвучено је да *књижевни описи* (на пример „Аврамовога жртвоприношења”) не дају тако јак емоционални ефекат као *живописно сликање*”. Није било тешко закључити какву је последицу могао произвести овај став на

убрзани развој и успон сликарства на рачун књижевне уметности. Исто тако, ово је гледиште произвело и одређене консеквенције у погледу даљњег формално-стилског развоја сликарства. „Дајући приоритет живопису у односу на речи, у питању емоционално психолошкога деловања, оци Сабора су имали у виду *илузорно натуралистичке слике*, израђене у маниру јелинистичкога живописа”. Из излагања Астерија Амасијског које је било прочитано на Сабору, а у коме се говорило о сликама које представљају муке девице Јефимије, нарочити су утисак оставиле следеће речи: „Живописац је тако добро насликао *капље крви* да је могуће помислити као да оне у самој ствари капљу из врата девојке и немогуће је гледати их без суза”. Пошто је његов извештај на Сабору прихваћен није било тешко претпоставити да су се црквени оци определили за *натуралистички стил у сликарству*, и да ће управо „*натуралистички карактер* слике потпомоћи буђење јаче емоционалне реакције византијског посматрача”.

За срећу, иако се *илузорно-натуралистички* начин сликарског приказивања божанске стварности учинио оцима Сабора најприступачнијим за култни живопис, ипак, византијска уметничка пракса иконоборачког периода није пошла тим путем. У „византијском и староруском живопису” никад нису „заборављали мисао Климентову, управо да унутрашња доброта и душевна лепота човека (пре свега гностика) налазе одраза и у његовом спољашњем виду, особито у лицу. Лице истинскога гностика излучује „сјај” Логоса који (сјај) задивљује све својом лепотом” [12]. Тако су, закључује Бичков, „византијски мајстори израдили посебан ликовни језик”, који је био далеко и од *илузионизма* и *натурализма*. Насупрот томе, „безбројне експресивно *натуралистичке* слике мучења хришћанских мученика и страдања Христових” испуњавале су храмове средњовековне Европе” [13].

Дакле, једна те иста теолошка интерпетација, каква је Климента Александријског, у западно-европској црквеној уметности имала је за последицу прихватање манира *натуралистичког* приказивања Христа, док је у византијској школи сликања дошло до неког вида *идеализације* спољњег изгледа тела и лица. То је Бичков још експлицитније изнео у одговору на питање, шта је то што је византијско осећање за уметност разликовало од западно-европског, које је било под директним утицајем католичке естетике. Он каже: „Организовање духовне неутилитарне насладе у својству основнога идеала и главнога циља људскога бића, довело је Византинце до естетизације целе културе, до преношења многих спољњих проблема културе у естетску сферу” [14].

У овом смислу, може се говорити и о сасвим позитивним ефектима једне те исте теолошке стратегије на развој неких аспеката уметности, као што је то био случај са изврнутом перспективом у средњовековној православној уметности, укључујући ту и српско сликарство, а затим, питање „светла” и „злата” као сликарских, али и композиционих могућности. Нема никакве сумње да је присуство „златне основе” суштинско обележје византијске уметности, на којим је темељима учињен изванредан успон средњовековне уметности у Европи тога доба у целини.

Пре свега, злато на сликама византијске уметности, даје ликовну, визуелну могућност метафизичког поништавања супротности. Златна основа „поседује особиту функцију укидања противречности између духовнога и материјалног, неба и земље”. Исто тако, материјализовани облици ликовне уметности, својим сложеним психолошким механизмом деловања на субјект перципирања, „побуђивали су свештени трепет у души средњовековног посматрача, и он их је

примао као својеврсне посреднике између равни емпиријскога бића и надбића”, при чему су посебно јак емоционални ефекат производили „златни фониви на искривљеним површинама”. У том смислу су и златне површине на фрескама, мозаицима под дејством промене положаја сунца, затим, ветар и лелујање свећа, у илузионистичком смислу стварали „изванредну атмосферу у цркви”. Напросто, у таквој атмосфери „злато је губило своју тежину, металну оштрину и монотонију” [15], и омогућавало да поглед склизне у метафизичко.

Свакако, теоретичари и естетичари, укључујући ту и средњовековне мислиоце, имају слободу да тумаче феномен „уметности”, појам „лепоте” према претпоставкама властитог система. И ту нема ничега спорног. Спорно је само то, када „приватне идеје” и естетички концепти појединих мислилаца постану „владајуће идеје”, када се трансформишу у канон и доктрину, иза које стоји државни, политички, односно црквени ауторитет, који не само да контролише стваралаштво, већ га и усмерава, а у најгорем случају онемогућава слободан развој талената, а каткада доводи у питање и физички опстанак прононсијера нових идеја или бар оних који су несагласни са већ промовисаним уметничким концептима. Програм „социјалистичког реализма” на Истоку, „неокласицизам” и естетички пројекат „антисемитизма” остварен у културној политици режима „трећег рајха”, попут филма „Јеврејин Зис”, више су него поучни примери.

Религијска инструментализација естетике мимезис. Теорија „мимесис”, рођена у антици, доживела је бројне трансформације, од пуког „подражавања” или „опонашања” изгледа спољашњих ствари, преко интуирања у самим стварима њихове „могућности”, као „могућног Бића” - Опште, Идеју, Сврхе, до субјективне интерпретације, пројектовања у ствар „властите позиције”. Форма „мимесиса” је, дакле, зависила од полазног филозофског становишта. За човека средњег века „лепота је била *објективно својство бића по себи*. То својство човек је могао открити, али не и *произвести*”. Све у свету, у природи, резултат је Бога, дакле, и сама тзв. „објективна лепота” јесте она која долази „из бога и зрачи у свет”. Уметност у средњем веку није настала из инспирације тзв. „безинтересног допадања”. Асунто је с правом установио, како је „оно што ми данас називамо уметничким делом, било за средњи век ствар израђена за неку практичну сврху”, а основна разлика модерног и средњовековног става према природи, сводила се на следећу једначину: „Док је за нас природа лепа уколико се приближава уметности, у средњем веку је уметност важила за лепу уколико је била слична природи” [16]. Ствар је у томе, како се прецизно изразио Кроче, што је „хришћански Бог заузео место највишег Добра или Идеје: час приказиван као Бог, час као мудрост, доброта, највећа лепота, извор свих лепота у природи, преко којих се прелази и успиње до контекмплације Створитеља” [17].

Будући да је уметност имала задатак да помогне човеку у његовом сазнању највишег Бића, али и да га подучи и припреми на одговарајуће понашања, њој је од почетка стављен читав низ задатака које је имала да изврши. Према византијској естетици уметност је имала да оствари неколико циљева: „*дидактички, симболички, сакрално-мистички, литургијски*” и на крају, када су сви остали испуњени „и *уметнички*”. Овај низ операционалних ставова, проиходи из главне одлуке коју је донео синод из Араса 1025. године, санкционишући основне циљеве уметности, по којем је „обичним људима преко слике требало саопштити све оно што нису могли да схвате путем писма”. Тако је, међу првима, Хонорије из Отена показао како је

циљ сликарства: 1) да улепша Божју кућу, 2) да призове у сећање живот светаца и 3) да развесели необразоване. Тако је сликарство постало књижевност лаика „*pictura est laicorum litteratura*” [18].

Да би се схватио смисао теорије „мимесис” примењене у сликарству, начин како су се у свести простонародног света преламали Објект и Субјект, „сама ствар”, тј. божанско биће, с једне, и „слика” - као одраз тога бића, с друге стране, довољно је подсетити на неколико примера рудиментарне магијске идентификације „слике” и „ствари”. Наиме, „верници су често стругали боју”, „раствор креча са икона или фресака да би их, помешавши их са вином или водом, користили као лек”. Прости свет је сматрао да „Христос, или било које лице, сам присуствује у слици, и „реално” се у њој јавља свету. Отуда се према слици, икони, развио молитвени однос. У народу се сматрало да икона сама све види и чује. Гоњени су често тражили уточиште [азил] код иконе Христа и Мајке божје; пред ликовима икона [људи] су се бојали да чине „грешна” дела, и у време вршења таквих [дела], иконе су често прекривали густим завесама. И тако, по мишљењу Византинаца, уз помоћ слике (нарочито у време молитве), остваривао се контакт са божанством” [19].

II. ПОИСТОВЕЋИВАЊЕ МИТА И УМЕТНОСТИ У ДОБА РОМАНТИЗМА И ДАНАС

Сличност Мита и Уметности је у тој мери пренаглашена у романтизму да се сасвим заборавило на њихову разлику. Говорило се да се „поезија и истина, мит и стварност међусобно прожимају и налазе у јединству” [20], а Гете је чак био уверен да је „грчка митологија лепа уметност коју су створили велики песници”. У раном Шелинговом спису из последње деценије XVIII века излаже се чак програм једне особене „чулне религије”, „*нове митологије*”, која је и данас као и у будућности преко потребна, која инсистира на томе да се „идеје морају учинити естетским, тј. митолошким”, а „филозофија постати митолошком”. Синтеза која се овде жели да оствари претпоставља интеграцију *маиште* и *ума*, *слике* и *појмова*, а њени парадигматични облици на страни *маиште* су *уметност* и *митологија*, док би на страни *ума* била једна нова, „интуицијска”, никако не „панлогичка” *филозофија*. Укратко, филозофија, митологија и уметност теже таквом индиферентном јединству, у коме неће постојати међу њима никакав хијерархијски однос, никаква преминација једне форме над другом.

Чувена Шелингова одредба, више него индикативна за филозофа тога доба, гласи: „уметност је једини прави и истовремено вечни органон и документ филозофије” [21] и, што је такође важно, у најужој вези с уметношћу стајала је сама митологија која је, „митологија, нужан услов и прва грађа сваке уметности” [22]. Дакле, она је темељ, основ естетског стварања, будући да митологија „јесте свет и, у неку руку, тло на којем једино могу да постоје и да цветају биљке уметности”, речју, „митологија је апсолутна поезија” [23]. И више од тога: „За поезију је митологија праматерија, из које све настаје, океан [...] из којег истичу све реке, као што се све у њега поновно враћају”. „Свеукупност божијих творевина, тиме што достижу до потпуног објективитета или до независне поетске егзистенције, јесте митологија” [24].

Став да је *митологија* у основи општа поезија, имплицира став да је мит у уметности нешто супстанционално, без чега она као уметност не постоји. Као што

је „Дух” код Хегела метафора за Разум и Логос, *spiritus movens* Науке и Филозофије - мотор рационалних форми културе, тако је „Општа поезија” за Шелинга метафора за производе Имагинације. Постоји јединствена *имагинација*, као Органон и стваралачка снага неколиких облика: *митологије* и *уметности*, *форми фикције* и *снова*. *Уобразиља* је способност да се нека *Идеја* као апстрактна Општост може *очулотворити*, *оживети* пред нама и постати људима доступна. Уз помоћ *уобразиље* Апсолутно биће, Бог или богови ступају у *Овостраност*, они се *очулотворавају*. Нечулни и Безвременни Бог појављује се у историји, овременује се, а појмови и идеје се уз помоћ *уобразиље* *оживљавају*. *Поетско* или „појетско” означава *стваралачку моћ генија* - уметника, али и *народног генија*. На томе субјективитету реално почивају и происходе *уметност* и *митологија*.

Велики је број следбеника Шелинговог и Гетеовог програма митологије. За Морица је митологија „лепо песништво”, а за Фахрнера је „мит врста песништва”; према Мелетинском мит се „може налазити у најразличитијим културама, нарочито у књижевности и уметности” [25]. Ниче, тај врли критичар *рационалистичке филозофије* бранио је, поред осталог, и тезу да „без мита свака култура губи своју здраву, стваралачку природну снагу” [26]. И психоаналитичари, међу њима Шарл Бодуен, имају респективан став према миту и уметности. У свакој великој култури, тврди Бодуен, ми се сусрећемо са настојањем уметника који у „миту трагају за својом инспирацијом и својим темама” [27].

Митско и религијско у политичкој функционализацији уметности. Мит је успео да се усели у оне покрете и стилове уметности XX века који су лансирали нову митологију, почев од митологије комунистичких вођа и идеолога пролетаријата до хероја рада (*Човек од мрамора*, А. Вајде), које величају пројектоване јунаке, ликове идеолошко-имагинарне реалности, до митологије народа и раса, познатије као митологије *крви и тла* (*Blut und Boden*). Реч је о еухемеристичкој митизацији и обоготворењу личности из реалног живота политике, војске, рада, проглашавајући их за „свеце”, пројектујући у њих дух и елан твораца цивилизације. Пишући критички о нацизму Жан Мишел Палмије је показао како је „функција уметности била да оствари *митску*, *органску*, *политичку* и *верску* кохезију”. За нацистичке идеологе „Лепо је оно што велича германске традиције и претвара их у мит, оно у чему су садржани крв, тло, народна душа, немачко заједништво, аријевска раса” [28].

Овој политичкој митологији насели су многи, чак и изврсни интелектуалци, попут једнога Хајдегера или песника Готфрида Бена, вајара Арна Брекера, Јозефа Торака и Колбеа, најзад, нацистима је пришао и славни авангардни сликар Емил Нолде. У тој групи нашао се и, тада још млади, талентовани режисер Роселини - који је у доба бујања немачког и италијанског фашизма снимио свој познати филм *Бела лађа* са нескривеном митолошком поруком. Готфрид Бен је при покушају да дефинише своје песме инспирисане атмосфером и духом нацизма, у аутобиографији записао: „У песми се окупља раса, у њој се на тренутак одмара и налази предаха смирена људска природа. Она се не рађа сваких десет година, већ захтева један зрео народ”.

III. АУТОНОМИЈА МИТСКИХ И УМЕТНИЧКИХ ФОРМИ

Сличност мита и уметности не значи и истоветност њихових форми. Зато је Вилхелм Вунт сматрао да се „мит не поклапа са уметничким стварањем, како то мисли естетички идеализам, иако се вазда додирује са њим” [29]. Оно што је заједничко естетском и митском то је да обе настају као последица рада једне опште фантазије. У том смислу митолошка фантазија није никаква специфична душевна снага; она је истоветна са општом фантазијом. Тако су „естетско” и „митолошко” различити само према степену, али не и квалитативно, будући да су обе фантазије само „модификације једне опште функције фантазије”.

Оно што чини специфичним сваку од ових двеју форми јесте њихов однос према „предмету”, „садржају”. Ернст Касирер је у покушају дистингвирања „мита” и „уметности”, приметио да нас не сме заварити чињеница да постоји „уска веза мита са песништвом” [30]. Оно по чему се естетска контемплација разликује од митског обликовања света јесте то што је за „естетски” однос према садржају сасвим небитно да ли песнички „објект постоји или не”, док је таква равнодушност „сасвим туђа митској имагинацији”, у коју је увек укључен „одређени акт веровања”. Ствар је у томе да би „мит изгубио основу без веровања у постојање свога објекта”. Дакле, док је за митску форму особен *хоризонт Вере* који је с оне стране његове чулне датости - која се као чулна у верском нужно мора трансцендирати, дотле се оно суштинско Уметности налази у самој тој чулности чија форма гуши сваки страни *идеалитет* који би да стекне право грађанства поврх „чулности”. Ако се у естетском бићу и налазе стране Идеје, оне се морају, рекао је једном Шилер, „угасити и поништити естетском формом”.

Упркос узношења вредности и аутономног хоризонта мита и уметности, као форме које стоје супериорно над Разумом, Шелинг није превидео оно што чини супстанцију уметности, строго одвојивши „естетски смисао” дела од „митолошке његове садржајности”. Само у тој индиференцији спрам богова уметност осваја хоризонт слободе и обезбеђује властиту аутономију. На питање зашто су Грци изнедрили величанствене уметничке производе, додуше настале у митској инспирацији, Шелинг одговара, да се то десило само зато што су Хелени имали „у исти мах слободу према својим боговима”, што није случај са другим културама. На пример, „Индијац је остао још далеко дубље и унутрашње завистан од својих богова. Бесформне епске као и драмске песме Индијаца” на себи носе „један далеко догматичнији карактер него било које грчко дело исте врсте. Поетска озареност грчких богова у поређењу с индијским није нешто напросто изворно, већ плод дубљег, чак потпуног овладавања једне моћи која још увек господари индијском поезијом”. Слично је и са египатском митологијом и уметношћу. Наиме, египатска религија је била, додуше, веома развијена и „окамењена је у дивовским грађевинама, колосалним киповима”, но, и то је веома важно, „нека мобилна поезија, која би располагала са боговима као по своме пореклу слободним бићима, њима је изгледа потпуно туђа”. Једном речи, свуда тамо где је митологија транспарентно и у свом огољеном виду присутна у уметности, као код Феничана и Вавилоњана, њима би се могла „највише приписати нека [...] доктринарна поезија” [31].

Само онда поезија достиже своје звездане тренутке када је њен творац, како рече Шилер, успео да уз помоћ естетске форме потчини делу њему страни садржај,

у нашем случају богове митологије, идеје из прошлости и традицију. Зато је Шелинг с правом закључио да се „поезија показује као нешто прво, изворно” уколико је била у стању да „савлада неко раније стање и појави се утолико мобилнијом, утолико више *као* поезија што је успела више да себи потчини ту прошлост” [32]. Уметничко дело постаје узорно у својој врсти само утолико уколико је више успело да побуди утисак извесне нужности своје егзистенције, што је могућно онда када је њен садржај подигнут на ниво универзалне парадигме: „само вечан и нужан садржај у неку руку докида и случајност уметничког дела” [33].

Нема никакве сумње, Шелингу није страна идеја о присуству у уметности и митолошких идеја као и идеја строго монистичке религије, каква је хришћанство. Проблем је само у првенству форме. У уметничком делу мора бити примаран рад естетске имагинације као и доминација уметничког облика, коме је све остало потчињено. Религијска инспирација и садржај имају места у делу само онда када нису сметња остварењу у уметности естетске форме, када не гуше таленат и присуство универзалне, хуманистичке идеје. Продуктивно је само то „ако уметност из предмета које јој нуди откровење бира такве који надилазе оно ограничено хришћанско” [34].

КАКВО СЕ ГЛЕДИШТЕ ОВДЕ БРАНИ?

Увелико се слажући са идејом да је мит синкретичан феномен, специфична синтеза естетског, етичког и истинитог; да је он особени говор о Исконском и Роду човека, ипак, овим одређењем садржаја „мита”, није сагледано до краја оно у њему специфично, по чему је мит у односу на друге облике истог реда особена симболичка форма. То битно налазим у ставу: *да је мит трансценденција, укидање презентне реалности; превладавање динамичког и процесуалног, надвладавање хаоса уз помоћ Реда који се успоставља.*

Овде се брани став да *митско* и *религијско* нису *онтолошки*, већ у најбољем случају, ако их у уметности има, могу бити *онтички* хоризонт уметности, дакле, *оквир, садржај, мотив и инспирација* - што, по дефиницији, не тангира естетску форму, према томе ни онај супстанцијални елемент уметности. Осим неких националних митологија, грчке и римске, као и једног броја индоевропских, у којима се осећа знатан дах „естетичности” у уметничком облику, па се још и данас чине провокативним, можемо казати, да се оно трансцендентно у *уметничком облику* налази управо у *форми*, а не у њеном садржају. Када би *митско* и *религијско* у уметности доиста чинили *основу* без које уметности нема, тада би се морало устврдити да свака митологија свој „вечни” супстрат, ако га и колико поседује у своме језгру, добија управо од *божанског уметничког генија*, од кога и уметност црпи своју снагу. Међутим, чињеница је да је свака митологија пре свега *историјска творевина*, ствар једног народа, *као историјског ентитета*, и да као таква застарева, док би њено перзистирање у историјском и национално диференцираном облику, какав је случај са грчком митологијом, имало захвалити присуству управо естетског чиниоца у њој.

Чини ми се да је потребно темељно одвајати две ствари: а) вечну потребу човека да и у митској фантазији трансцендира свој пролазни фактицитет, од тога б)

да објективација те „вечности” у конкретном модалитету митологије никако није по себи и једном заувек, за сва времена, дата као „вечна”. Држим да се једино у *уметности* остварује својеврсно „чудо”: потреба да се домаши до „вечног” и да се тај говор о „вечном” из једне конкретне и историјске перспективе на такав начин угаси „естетском формом”, да нам се привиђа како је та генерална проба једном успелог гашења, постала „прототипом” свих надолazeћих извођења.

Када не би било те *differentia specifica мита* и *религије*, с једне, и *уметности*, са друге стране, ма колико да су ове две форме особене, тешко би опстале у духовној култури човека. Оне су, додуше, сродне, можда и најсродније од свих других по томе што носе исти филозофски потенцијал: *метафизичку тежњу ка трансценденцији*, односно по наглашеном примату естетске потенције. Додуше, у уметности ова потенција представља *conditio sine qua non* њенога бића. Сродне су, затим, по „истиносној функцији” која се у обема формама домаша на равни имагинације, вере и предавања илузији. Свакако, у миту је ова илузија трансцендентне истине доминантнија но у уметности, што чини сада, на другој страни, њихову разлику, али и утврђује особеност мита.

Докле год су „чисти рачуни” међу овим двама формама, без штете по особености једне и друге творевине, сарадња и пријатељство су могућни, чак међусобно подстицајни. Све док митска фантазија решава метафизички проблем опстанка, она је на своме властитом тлу. Исто тако, док уметност остаје у хоризонту имагинативне игре, превodeћи свет чула у трансцендентни привид анестезијом интелектуалних моћи, уметност не губи свој идентитет. Када уметност не би пристала да се слободно и безпредрасудно игра и са самим митским и религијским садржајем, она би постала „заинтересовани привид” па утолико ништа друго до *ancilla* митологије или религије, као што је у некој другој елаборацији, била у непотребној служби *идеологије* и *политике*, *сазнања* и *подражавања истине*, *опонашања моралних принципа*.

Ето због тога је наш век, у коме владају моћи Политичког или Идеолошког ума, које су до краја злоупотребиле Науку и Разум, потчиниивши их интересима сила Владања над људима, искористио *митске обрасце*, инструментализујући их, и уклопивши их у систем тоталитарне моћи. Тако су *митска* и *уметничка* супстанција, као две специфичне тежње за *заокружењем* и *тотализацијом*, за *укинућем процесуалности* и *динамизма*, које своде критицизам и сумњу на минимум, у рукама моћника тоталитарних режима који заустављају дијалектику реалнога збивања, постале своја супротност. Јер, и мит и уметност бивају „средства” у служби остваривања политички нехуманих циљева. Нацизам и етноцентризам митизирају реално збивање, проглашавајући презентну слику своје безумне имагинације за остварење колективног митског сна једног „узвишеног” народа. Свака трансценденција, поред и поврх тога реалитета, постаје сувишна. Из мита је искључена свака критичка функција, будући да он није више рефлекс на динамизам историјског, већ, средство фикције владајућег поретка, чиме ради на свом сопственом укидању.

Подсетићу још једном да је сваки *мит*, свако дело *уметности* у бити трансценденција, критички рефлекс фантазије на овосветовни пораз егзистенције. Док је *мит* зачуђеном древном човеку над замршеном и хаотичном збиљом пружао утеху у једној *заокруженој*, и од сваке противречности и сумње ослобођеној слици, дотле су *модерни мит* и *уметност*, такође форме једне особене трансценденције,

који пружају *наду* човеку наше цивилизације, скрећући пажњу како је овај *историјски застој* - етаблирање људске моћи и креативности, као и стављање целокупне духовности и слободе човека под контролу Ума и његових извршних органа: технике, политике и идеологије, само пролазни застој, те да се пробијање копрене *тоталитарног ума* може остварити у домену Утопијског, у модусу Наде.

У времену у којем владају моћне политичке воље и индивидуалности обележене тоталитарним синдромом, у којем не постоји демократска контрола власти, било да је реч о већ одиграним тоталитарним режимима, или пак о свету Владавине технике која ретко подноси контролу демократске јавности, савремени *мит* жели да запретеним моћима слободне Индивиде просветли и отвори пут Наде ка Будућем, да му поврати истински стваралачки Немир над привидом Процеснога, над онтички заустављеним кретањем. Нашем савременику индустрија свести заједно са индустријском свешћу и културом, нуди мит о „бољем” животу, али искључиво подастрт идејама технолошког успеха, идеологијом трошења.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] E. Bloch, *Prinzip Hoffnung*. 1 (Frankfurt am Main, 1959), p. 191.
- [2] E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*. Zweiter Teil. Das mythische Denken (Darmstadt, 1977), pp. 260-261.
- [3] E. Cassirer, *Ogled o čovjeku*. Uvod u filozofiju ljudske kulture (Naprijed, Zagreb, 1978. Preveli Omer Lakomica i Zvonimir Sušić), str. 99.
- [4] Isto delo, *Ogled o čovjeku*, str. 104
- [5] Према: Дитер Борхмајер, „Мит о Едипу и Прстен Нибелунга”. *Музички талас*. (No. 5-6, Београд, 1996), стр. 56.
- [6] Платон, *Ијон, Гозба, Федар* (Култура, Београд, 1970), стр. 12.
- [7] Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerks*. Mit einer Einführung v. Hans-Georg Gadamer (Philipp Reclam., Stuttgart, 1970), p. 39.
- [8] Према: Бичкову, *Византијска естетика. теоријски проблеми* (Просвета, Београд, 1991), стр. 75.
- [9] Према: Бичкову, исто дело, str. 81.
- [10] Гете, *Списи о књижевности и уметности* (Култура, Београд, 1959), стр. 29.
- [11] Бичков, исто дело, стр. 7.
- [12] Бичков, исто дело, стр. 97.
- [13] Бичков, исто дело, стр. 160-161
- [14] Бичков, исто дело, стр. 22
- [15] Бичков, исто дело, стр. 75,119.
- [16] Асунто Р. *Теорија о лепом у средњем веку*. (СКЗ, Београд, 1975), стр. 14-15.
- [17] Кроче, *Естетика као наука о изразу и општа лингвистика*. (Превео В. Витезица, Београд, Космос, 1934), стр. 257
- [18] Нав. према У. Еко, *Уметност и лепо у естетици средњег века* (Светови, Нови Сад 1992), стр. 31
- [19] Бичков, исто дело, стр. 77, 80.
- [20] J. d. Vries, *Forschungsgeschichte der Mythologie* (München, 1961), pp. 142-143.
- [21] Schelling, *System des transzendentalen Idealismus* (Reclam, Leipzig, 1979) p. 272.
- [22] Schelling, *Philosophie der Kunst* (Darmstadt, 1980), § 38, p. 49.
- [23] Schelling, исто дело. § 38.
- [24] Schelling, исто дело. §§ 42,37.
- [25] Мелетински, *Поетика мита* (Београд, 1985), стр. 9.и д.

- [26] Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*. (Култура, Београд, 1960), стр. 119
- [27] Ch. Baudouin, *Psychanalyse de l'art*. p. 21.
- [28] Ж.-М. Палмије, *Експресионизам као побуна* (Матица српска, Нови Сад, 1995), стр. 52, и даље.
- [29] Wunt, *Völkerspyschologie II*, Mythos und Religion, 1. Teil (1905), p. 335.
- [30] Ernst Cassirer, *Ogled o čovjeku*, str. 104.
- [31] Schelling, *Einleitung in die Philosophie der Mythologie*. Erstes Buch: Historisch-kritische Einleitung in die Philosophie der Mythologie (Schellings Werke. Sechster Hauptband. Schriften zur Religionsphilosophie, 1841-1854 (München, 1928), pp. 26-27.
- [32] Schelling, исто дело, str. 27.
- [33] Schelling, исто дело, str. 244.
- [34] Schelling, исто дело, str. 242.