

epoha bez estetike

(transestetsko usmjerenje srednjovekovne estetike)

danko grlič

Postoje razdoblja povijesti ljudskog duha za koja nam se čini da ih je i za nas i za njih bolje ne oživljavati, koja po vrijednosti bitnih, određujućih idejnih medaša predstavljaju ponajviše prazne stranice, ispunjene tek onim što zabrtvjuje a ne oslobađa misao, epohe koje bi valjalo što prije izbrisati iz svijesti ili ih jedino spominjati pod motom: ne ponovilo se! Takvim razdobljem – baš kad je riječ o estetici, pa i predmetu njenog ispitivanja: umjetnosti – općenito se po mnogo čemu smatra upravo srednji vijek. Za razliku od antike, koja ostaje paradigmom izborne misaone nezavisnosti – upravo tada kad se rješava mitskog, tajanstvenog i vjerujućeg i osamostaljenim mišljenjem, prodiše slobodno u samu bit ljepote – srednji se vijek uobičajeno karakterizira s nekoliko suprotnih naznaka koje dominiraju tom epohom: apsolutna prevlast crkve nad svim estetskim i filozofskim konceptima, ukrućenost mišljenja određenog službovanjem teologije, što stoga ne može prekoračiti tradicijom predestinirane norme, unutar kojih pojedine »samostalnije« varijante nisu nikakav kvalitativni pomak u novo, već pretežno razrada mogućih nijansi unutar zadanog i starog. Mišljenje i umjetničko oblikovanje nije određeno njima samima, već ciljevima koji su im heteronomni: produhovljenim uzdizanjem slave božje i manje produhovljenom apologijom njihovih namjesnika na zemlji.

Takvo uobičajeno, a pomalo i samo shematsko mišljenje u odnosu na ovo razdoblje kojim doista prevladavaju mnoge standardne sheme i u kojem sve postaje ancilla theologiae, takvo vrednovanje srednjovekovnih disputa o umjetničkom, kao i procjenjivanje samog položaja umjetnosti u tom vremenu, temeljeno je – osobito kad se imaju u vidu neke okvirne pojave manifestacije – na čitavoj atmosferi duhovne discipliniranosti, ukalupljenosti, smjernosti i pokornosti, tromosti razmišljanja i trapijenju asketskog duha, prigušenosti, jednoobraznosti moralističkih poetika, ali ne manje i na inkvizitorskim osudama svakog pokušaja razbijanja te unisonosti. Ne mogu se, dakako, »preskočiti« sjene lomača koje su gorjele – upravo zbog srednjovekovne baštine – i u renesansi što se mučno i teško približala svojim istinama, pa se siromaštvo duha, njegova depersonalizacija, suspregnutost svih životnih sokova koju donosi srednji vijek, još dugo osjećala na evropskoj pozornici. Stoga ni ovaj kratki pokušaj ne sasvim uobičajenog, možda u naznakama i nestandardnog tumačenja nekih koordinata tog mišljenja, pa i iznalaženje suremenih korelata te epohe u određenim današnjim duhovnim kretanjima, niukoliko ne znači neku »rehabilitaciju« cjelokupne srednjovekovne tradicije, koja doista predstavlja i idejno i ideološki, a još više ljudski i društveno, dugotrajnu tamnu eru osakaćivanja duhovnih i osjetilnih potencijala čovjeka.

Upravo će stoga možda u prvi mah začuditi tvrdnja da bi i srednjovekovna filozofija i teološka baština misli o umjetničkom, koja je poznata po svojoj zatvorenosti, pa i neproblematičnosti, u principu mogla ostati nerazumljiva i nedostupna sagledavanju cjeline njezine vrijednosti, ukoliko ne pokušamo ući dublje u ono što ju je vjekovima određivalo kao gotovo izuzetan napor da se pređe prag antičke estetike i da se u okvirima danih društvenih i idejnih koordinata iznađe mjesto i smisao umjetnosti unutar posvema specifične povjesne zbilje te epohe. Bilo koja rekonstrukcija mnogobrojnih srednjovekovnih teoretskih tekstova mora, naime, prije svega voditi računa o tome da se ne mogu razni sistemi, kako kasnijih filozofskih estetika, tako i ranijih teorija umjetnosti, naprosto premjestiti u srednjovekovno razdoblje, nakalemiti kao kriterij valorizacije na traganja koja su u njemu prisutna, jer bi to onemogućilo sagledavanje zbiljske imanentne problematike ovog po mnogo čemu neobičnog vremena.

Tako je, na primjer, već i temeljni pojam umjetničkog, ljepota, za srednjovekovnog čovjeka bila posvema nešto drugo no za novovjekov ili, točnije, za novovjeku estetiku: ona je, prije svega, objektivno svojstvo bivstvovanja po sebi, što ga pojedinac može otkriti, ali zapravo ne i ex nihilo, estetski proizvesti, ne dakle »kreirati« nezavisno o zbilji, pa i svi predmeti sudjeluju u ljepoti samo ukoliko se uklapaju u sveopći kozmički poredak stvari. Stoga je za to mišljenje ono što se danas uobičajeno zove specifičnim estetskim svojstvom umjetničkog djela, bilo nerazdvojno stopljeno kako s njegovim tehničkim praktičkim izvođenjem, te dakako religijskim značenjem i funkcijom, tako i njegovim mjestom u općem poretku lijepog univerzuma.

Valja, međutim, kako ne bismo bili krivo shvaćeni, visoko vrednovati umjetničke domete, slobodu i smionost mladenačke misli antike pred srednjovekovnim zatvaranjem umjetničkog u sheme kršćanskog negiranja i biotnog otupljivanja punine ljudskih osjetilnih poriva. Isto tako, međutim, valja ustvrditi da epoha srednjovekovne misli o umjetničkom – epoha koja je karakterizirana i anonimnošću pojedinca i njihovom predanosti općoj stvari vjere, ufanja i nade u transmundane ideale – nije, dakako, došlo odjednom, već je dugo pripremana i društveno i duhovno u starom vijeku, posebno u asketskim tezama Plotina. Ključ onog unutarnjeg rasula izvornih, živih ljudskih stvaralačkih mogućnosti i prevladavanja moralnog rigorizma u odnosu prema umjetničkom, koji je tako tipičan za tu epohu, kao i osnovne motive srednjovekovnog prezira zanosnog i neobaveznog dionizijskog života, možemo iznaći već odavno prije vremenskog razdoblja što ga zovemo srednjim vijekom, čak u samim počecima estetske misli starog svijeta. Ipak, srednji vijek, posebno svojom općom transestetskom dimenzijom, posje-

duje neke karakteristike koje ga u temeljnim određenjima bitno razlikuju od svih *estetskih* traktata antike, i rekli bismo, na prvi pogled pomalo paradoksalno – čini to razdoblje čak i aktualnijim od inače izuzetno lucidne antičke misli o umjetničkom.

Da bismo prodrli do najaktualnije misli čitavog razdoblja, potrebno je da odstranimo što radikalnije brojne predrasude, od kojih je vjerojatno najvruženija ona koja srednjovekovnu teoretsku opservaciju o umjetničkom izjednačava s pojmom novovjekove estetike. Tada je, dakako, mjerena tim mjerilom i na toj estetskoj tezi, antička estetika neusporedivo raznolikija i zanimljivija, poticajnija i inventivnija, da i ne govorimo o beskraju, gotovo nepreglednom bogatstvu istraživanja novovjekove estetike. No, tada ne bismo učinili samo neku kronološko-historijsku grešku, s obzirom na drugačiju društveno-ekonomsku osnovu iz koje i zbog koje mislioci nužno drugačije reflektiraju o sličnim ili istim problemima. Ne bi to bio ni promašaj samo zato jer se estetika kao filozofska disciplina zapravo formira tek unutar Leibniz-Wolffove racionalističke škole, pa i dobija svoje ime u XVIII stoljeću. Valjalo bi, naime, prije svega, uvidjeti da bilo kakvo problematiziranje srednjovekovne misli nužno vodi mnogim nesporazumima, pa i očiglednim zabudama, ukoliko ne uočimo posvema drugačiji, u biti ontološki horizont njene konstitucije, nasuprot posebne upravljenosti estetske sfere i starih i novovjekovnih rasprava. Najkraće rečeno: estetika sa svim svojim instrumentalizacijama, svojim posebnim kriterijima, definicijama, procjenama, s cjelokupnim svojim pravom da misaono otkriva bit ne samo umjetnosti već uvijek iznova i svoju vlastitu samosvijest, sa svojim pitanjima i dilemama o sudu ukusa, svim svojim apriornim ili aposteriornim kategorijama lijepog, uzvišenog, komičnog, dražesnog itd. itd. – naprosto ne postoji u srednjem vijeku. Stoga i sud o djelu nije estetski sud, pa zato ni vrijednost toga suda ni njegova mjerila ne možemo prosuđivati iz estetskog horizonta, te srednjovekovne teorije uopće procjenjivati kao manje ili više uspjele estetske koncepcije. Posrednička uloga tzv. estetske sfere između samog umjetničkog djela i filozofske koncepcije ne može nikako biti zasnovana upravo zato jer ne postoji potreba da se umjetnost iz vidokruga estetike konstituiraju kao autonomna regija, »neodgovorna« kako u odnosu na zbilju, tako i na neki višedajući apstraktni filozofski koncept. I filozofija ili, tačnije rečeno, njena pokroviteljica – teologija, ali prije svega i sama zbilja, svaka na svoj način, polažu pravo na umjetnost, umjetnost, dakle, ne živi u nekom rezervatu, posebnoj, izoliranoj prostoru, za čiju bi praktičnu primjenu bila potrebna i posebna teoretska disciplina.

Često se, također, nedovoljno uočava bitna razlika između obrade metafizičkog pojma ljepote i konkretne teorije umjetnosti, koju novija filozofska estetika nastoji uglavnom baš na tipično estetski način (često puta stoga i prividno) prevladati i »sintetizirati«. U srednjem vijeku, naime, »estetika« (zato je, uostalom, potrebno da tu disciplinu stavljamo pod navodnike kad mislimo na teorije u srednjem vijeku) nije bila karakterizirana traženjem jedinstvenog, samo iz umjetnosti deduciranog pojma ljepote, već se najčešće svodila, kad je bila filozofska, na spekulativno teološke rasprave o raznim aspektima i same te kategorije u direktnom odnosu spram sveukupnosti prirode. S druge strane, postojale su mnogobrojne praktično-teoretske refleksije o umjetnostima (pretežno o arhitekturi, poeziji, likovnim umjetnostima i muzici), koje je nemoguće supsumirati pod jednu opću, samostalno zasnovanu koncepciju koja formira nezavisnu, na sebe upućenu sferu što bi samo paradigmatički »upotrebljavala« primjere iz pojedinih umjetnosti u dokaz nekih općih estetskih teza.

Pri tom se, također, koji puta zaboravlja da je ars, shvaćen kao prvenstveno vještina i umijeće, tada bio mnogo širi pojam no što je to danas umjetnost, i da su pod takozvane slobodne umjetnosti (artes liberales) spadale npr. i matematika i astronomija, i neke druge znanstvene discipline, a pod mehaničke umjetnosti (artes mechanicae) i sve one obrtničke djelatnosti koje su imale svoju funkciju u zadovoljavanju mnogobrojnih, vrlo prozaičnih životnih potreba. U tom bi se kontekstu moglo reći da je ono što danas smatramo estetskim kvalitetama djela bilo istovremeno uvjetovano i njegovom tehničkom izradom i znanstvenim osmišljavanjem, pa su, samim tim, to zapravo i prestale biti čisto estetske vrijednosti. Stoga, uza svu divergentnost pogleda raznih srednjovekovnih teoretičara o umjetničkom, oni svi polaze od jednog temeljnog usmjerenja umjetnosti. Umjetnost je, u krajnjoj liniji, za njih obrtnička tehnika, umješnost, vještina kojom se izrađuju predmeti. Upravo i zato i same razlike među pojedinim umjetnostima proizlaze prvenstveno iz toga što se svaka tehnika nužno, u raznim prilikama, služi različitim materijalom, a ne zbog nekog estetski zasnovanog idejnog razlikovanja pojedinih vrsta umjetnosti, umjetničkih rodova ili medija.

Dvije su posebno značajne, tako rekuć, esencijalne karakteristike razmišljanja o umjetničkom djelu, koje, doduše, možemo uvjetno nazvati i bitnim estetskim idejama čitavog ovog razdoblja, no koje istovremeno pokazuju postojanje radikalne razlike ne samo između tih zamisli i gotovo cjelokupne novije estetike kao posebne i definirane filozofske discipline, već i zapravo čitave dotadašnje teoretske baštine. Te dvije ideje koje dominiraju epohom prije svega su objektivnost i funkcionalnost samog djela, što su nerazdvojno i međusobno povezane i proizlaze kao esencijalna, po sebi razumljiva konsekvencija cjelokupnog duha epohe.

Povjesničari umjetnosti često su iznosili tvrdnju da srednji vijek uglavnom ne poznaje perspektivu, odnosno da su se pojedini umjetnici rijetko njome služili. Pri tom se često nedovoljno uzima u obzir da je perspektiva doista estetski način slikanja, koji je prilagođen subjektu, pa se predmet slika tako kako ga on vidi, a ne kakav je po sebi. Predmeti po sebi nisu, naime, manji ako su udaljeniji, već ih samo čovjek vidi manjima. To, dakle, nije neki, rekli bismo, tehnički nedostatak, već nužno izvire iz temeljne objektivističke upravljenosti cjelokupne teorije umjetnosti tog razdoblja, i on se ruši tek tada kad u renesansi čovjek i njegovo oko postaju, nezavisno od objektivne zbilje, centar svekolikog mišljenja i oblikovanja. Estetski je subjekt iznalažak moderne estetike i njegovo gledanje i prosuđivanje nije relevantno za srednjovekovnog čovjeka.

Umjetničko djelo, dakle, nije zasnovano u subjektivno kreativnom, pa ni doživljajnom aktu, već kao objektivni realitet koji je kao predmet izgrađen za to da posluži nekoj svrsi. Štaviše, moglo bi se reći da – gotovo paradoksalno – pravi kreator djela nije zapravo ni artefak, koji ga izvodi u materijalu, već prije čak i naručilac koji je zamislio kako bi djelo moralo izgledati da bi što bolje poslužilo bilo slavi Božjoj (ukoliko je bila riječ o religioznoj nam-

jeni), bilo vlastitim potrebama samog naručioca (ukoliko mu je funkcija bila profana). Prema tome, sam po sebi postojeći, objektivno dani oblik umjetničkog djela mora biti, da bi se mogao proglasiti lijepim, potpuno prožet i stopljen s njegovom funkcijom, općom idejnom zamisli i njenom praktičnom provedbom. Uostalom, umjetnički lijepo ostvareno je samo kao pomoć čovjeku da se vrati sagledavanju onog Jednog što je jedino najviše i lijepo i dobro i istina po sebi, i iz kojeg se izvode sve vrijednosti zemaljskog svijeta. I samostalna ljepota umjetnosti je, dakle, nešto nesupstancijalno, derivirano, i mora stajati u sjeni svoje funkcije. Ta funkcija ne mora, dakako, biti uvijek samo put k Bogu, no bitno je da za to mišljenje ne postoji sama, posebična, samostalna i u sebi svrhovita ljepota, već je moguća samo kad se njome kao sredstvom ispuni neki njoj heteronomni cilj i neka zbiljska namjera. Ta heteronomnost, dakako, da je zarobila i slobodni let umjetnosti i samu mogućnost njenog nesputanog doživljaja, ta službenička funkcija, na što je svedena najslabodnija od svih ljudskih djelatnosti, degradacija je onih povijesnih dometa koje je ono umjetničko, čak i uz pomoć estetike, bilo već osvojilo u antici. Istovremeno, međutim, ne valja zaboraviti kako je i u samoj antici bila, također, umjetnost sakaćena onim estetskim shemama koje su je (čak npr. u Aristotelovim normativnim zahtjevima) svodile ne samo na ispunjavanje njoj nametnutih paradigmi, već prije svega na razlikovanje od zbiljskog, praktičnog. U tom smislu srednjovjekovna »estetika« vraća umjetnost u zbilju, u njenu praktičnu smislenu ukorijenjenost koja se posljednji puta javlja kod Platona.

Potreba za praktičnom svrhom te umjetnosti može se, među ostalim, vidjeti i u poznatom primjeru o staklenoj pili, što ga navodi Toma Akvinski. Sigurno je, misli Toma, da je staklena pila (već i zbog tako privlačnog prozračnog materijala koji prelama svjetlo) sama po sebi prikladnija za oko gledaoca no što je to gvozdena. No usprkos tome, ona zapravo nije ljepša, jer ne odgovara funkciji pile, svrsi zbog koje je sačinjena; njome se, naprosto, ne bi ništa moglo ispliniti. Stoga se na određen način pojam umjetnički lijepog nije bitno razlikovao od pojma korisnog. Ljepota je, štaviše, i nužno bila *podređena* namjeni, značenju i cilju predmeta.

Kad to imamo u vidu, tada i nije čudno što se takva pažnja baš u srednjem vijeku posvećuje npr. arhitekturi, za koju se, uostalom, općenito tvrdi da je, kad ničemu ne služi, tek lažna fasada, prazna kulis. Arhitektura, međutim, nije u prvom planu stoga što služi stanovanju čovjeka, njegovoj udobnosti i svrsi njegova života, već najvišoj apsolutnoj vrijednosti, samom Bogu koji obitava u hramu i koga hram mora biti dostojan, oblikovan primjerno toj svrsi.

Tako je, pomalo apsurdno, no za čitav duh epohe i razumljivo – naglašena funkcionalnost u arhitekturi premještena sa zemlje na nebo, postala zapravo nefunkcionalna funkcionalnost baš time što je poklanjala sve ljudske težnje za ljepotom Bogu i u građenju besmrtnih hramova sve projekcije čovjeka zadovoljavala u »funkcionalnom« uređenju ovostranih prostora za onostranost. Time, međutim, nije nimalo došla u pitanje ideja funkcionalnog konstituiranja ljepote. Ono čemu služi nije, doduše, zemaljsko, ali da mora nečemu služiti kako bi uopće bila ljepota – to je za srednjovjekovne majstore po sebi jasno.

Samim tim su materijal i tehnika izrade morali biti u skladu s funkcijom djela, pa je svakom materijalu morao biti svojstven takav vlastiti oblik koji je ujedno objektivno postao i kriterij cjelokupne ljepote. Štaviše, to jedinstvo djelotvornosti i oblika ispoljavalo se u takvim zahtjevima za zorno, vizualno predočavanje i književnih djela, pa su se ona ne samo svojim literarnim kvalitetama već i samim svojim izgledom morala moći promatrati tako da se smisao teksta učini i što vidljivijim i vidljivije ljepšim. Tako se likovno prikazivanje pojedinih slova (čudesna tehnika izrade inicijala), riječi ili čitavih stranica, uklapalo u onu svrhovitu ljepotu koju je, služeći istom cilju, pružao sam tekst.

Stoga uopće nije neki posebni – nazovimo ga modernijom terminologijom – estetski senzibilitet određivao vrijednost tim često prekrasnim tvorbama, već je, prije svega, usmjerenost cjelokupnog proizvoda bila bitna komponenta jedinstvene »estetičke« kvaliteta. Pri tom, međutim, umjetničko djelo kao opus artificiale može u najboljem slučaju biti isto tako objektivno lijepo kao i opus naturale, djelo prirode. Jer, jedna je od bitnih dominantnih postavki te cjelokupne »estetike« da ljepota predmeta ne zavisi od subjektivno kreativnog i doživljajnog odnosa kojeg spram njega zauzimamo, nego prije svega od samih svojstava koja se nalaze u njima neovisno od nas, i koja se mogu objektivno izmjeriti i vrednovati. Ta svojstva posjeduje, dakako, u prvom redu priroda, a tek zatim i djelo artífexa, što je, po sebi se razumije, gledano sa suvremenog stanovišta, i bitno ograničenje ove »estetske« pozicije.

Taj objektivitet ljepote, međutim, proizlazi iz činjenice, uopće neproblematične za srednjovjekovno mišljenje, da je Bog, koji je ljepota svih ljepota, nužno i stvaralac ljepote same prirode, pa ni umjetničko djelo ne može biti lijepo zato što bi izražavalo posebnost samog i »neodgovornog« majstora, već prije svega zato što on zna vješto izraditi tako savršenstvo koje se može usporediti sa savršenstvima i ljepotama prirode. Upravo stoga svaka stvar čiju relativnu savršenost možemo uživati u direktnom promatranju, postaje i alegorija ili – prema terminologiji Pseudo-Dionizija – »imago dissimilis«, to jest »neslična slika« Boga, jedine istinske savršenosti.

Tako su dvije temeljne karakteristike ljepote, njen objektivitet i njena funkcionalnost, u biti samo izraz više duhovne ljepote koju nam je podario Bog. Zato je glavni smisao djela da nam što objektivnije, sa što manje subjektivističkih »dodataka« smrtnog ljudskog stvora, prikaže najvišu i najprofijniju ljepotu, pa je tek tako umjetnost – kad iskazuje savršenstvo sklada materijala i svrhe – upravo ona djelatnost koja je – ponajviše u kasnom srednjem vijeku – priznavana kao način proizvodnje predmeta koji čovjeka čini sličnim majsavršenijskom biću, Bogu. Mi, dakako, nikad nećemo apsolutno dostići taj uzor, ali već i duhovna težnja koja nas njemu približava ima izuzetnu vrijednost za cjelokupno ljudsko htijenje.

Pri tom, međutim, ne treba zaboraviti i na određene izuzetno nelađodne, pa i tragične karakteristike artífexovog položaja u svijetu. One će se,

ponajviše u ranim srednjovjekovnim traktatima o umjetnosti, ispoljiti u teoretskoj potrebi čistog duhovnog obrata od poganske kulture, obrata kojem nikako ne pogoduju osjetilno svjetovne, materijalne i uvijek pomalo davoiske karakteristike samog načina postojanja umjetničkog djela.

Stoga ne treba zaboraviti i »oprostiti« srednjem vijeku ni rigorističko moralni asketizam, koji je sve podvrgao službi Bogu i sam tim heteronomnim ciljem ponižavao umjetnost i teoriju o njoj. Štaviše, upravo bi se na primjeru srednjeg vijeka moglo pokazati kakvu je značajnu, pa i oslobodilačku ulogu odigrala svojevremeno estetika, baš u osamostalivanju vlastite autonomne sfere od svih izvanjskih zahtjeva i uzurpacija što su umjetnost prisiljavale da služi sebi stranim svrhama. Tu povijesnu ulogu estetike ne valja, bez obzira na svu ograničenost, pa i imanentne protivurječnosti cjelokupnog njenog disciplinarnog horizonta, nikako zaboraviti i staviti u zgradu, jer je to nesumnjivo njena bitna teoretska zasluga koja je principijelno otvorila potencijale i samoj umjetnosti da bez tutorstva (osim, dakako, estetskog paternalizma) traga za vlastitim smislom i istinskim vrijednostima umjetničkog.

Srednjovjekovni su teolozi sasvim sigurno i u odnosu na kritiku, u tom pogledu, imali negativni, pokroviteljski utjecaj na čitavu umjetničku proizvodnju, pa posredstvom nje i na samog čovjeka.

Ipak, to je nužno posebno naglasiti, bila bi velika zabluda i tipična prosvjetiteljska predrasuda, proglasiti ovo razdoblje u pogledu filozofsko-teoloških opservacija o umjetnosti samo erom mraka, askeze, osiromašenja duha i pustošenja moralističkih doktrina. Nije, uzevši u cjelinu, čak ni riječ o potrebi isticanja tek nekih neuobičajenih i samostalnih prodora duha pojedinih teoretičara, kojih je nesumnjivo bilo, npr. kod Tome Akvinskog i drugih, već o dimenziji težnje da se estetska sfera ne odvoji i ne izolira od svih drugih sfera života i rada. Pitanje je, naime, nije li »nečistoća«, odnosno »neestetičnost« baš tzv. »estetske« regije i njeno u osnovi funkcionalno usmjerenje, također pokušaj negacije dualiteta između zbilje i umjetnosti, što bi ga upravo suvremeno mišljenje moralo respektirati. Napokon, nije li estetika – još od Aristotelovog razlikovanja između historija (koja prikazuje stvarnost) i poezije (koja govori o vjerojatnosti) – otvorila mogućnost rascjepa na zbilju i jednu posebnu sferu s autonomnim zakonomjernostima i normama, koja upravo zbog svoje prividne samostalnosti nije više pred zbiljom – kako je to bilo još kod Platona – odgovorna za svoje tvorbe.

Umjetnost, pod brižnim skrbništvom estetike, mogla je »slobodno« ploviti samo svojim maštovitim morem, nezainteresirana za sve što se ne zbiva samo u njenom i za nju određenom carstvu». Estetika tako želi izolirati umjetnost od svih prilagođenih i ovozemaljskih motiva i prigrliti je zaštitnički i svoje profinjeno carstvo, koje zna samo za čisti ukus i koje će je zaštititi od vanjskog svijeta, gdje vladaju drugi, njoj strani zakoni, druge borbe, drugi zanosi, druge tragedije, pa čak i druga komika no što je ona sublimne estetske provenijencije.

Ta je dioba nesumnjivo nosila u sebi i mogućnost otuđenja posebično estetskog i od samog umjetničkog u svoj njegov povijesnoj ukotvorenosti i isprepletenosti s dinamičnim realnim zbivanjima. Nije li, dakle, u srednjem vijeku – bez tipično estetskog forsiranja polariteta što profesionalno razdvaja te dvije sfere – umjetnost zasnovana na samim oblicima postojećeg života, kao njegov sastavni dio, i nije li upravo stoga teorija o umjetnosti morala, poštujući tu jedinstvenost, biti daleko od svakog stručno profesionalnog estetizma, koji puta tako kobnog za sam živi život umjetničkog? Upravo u toj negaciji estetizma nalazi se bitno aktualno značenje tog razdoblja: Zbilja je presudnija, prvotnija, važnija od profesionalne estetske aktivnosti koja se kasnije od nje sve više odvajala i otpočinje misliti da je sama sebi dovoljna. Paradoksalno je, na izgled gotovo apsurdno, da uza svu neživotnost, svetačko trapaženje, obamrlost i uskoću, ova epoha u cjelini dobija baš u umjetničkom stapanju s povijesnim određenjima duhovne i društvene zbilje veću životvornost no razni prividno raskošni slobodni oblici, koji žive svoj život bez korijena što upijaju sokove iz samog historijskog humusa.

Bez obzira, dakle, na to koliko je i kako sama ta zbilja bila zamračena unutarnjim protivurječnostima ili čak očiglednim potiskivanjem osjetilnog i prkosno individualnog pred fanatično asketskim i rigorozno moralističkim, već i samo htijenje da se umjetnost, pa i sam prirodni objektivitet, tretiraju kao integralni dio te zbilje, tako rekuc kao njen ontološki supstrat, pokazuje da ovo razdoblje u cjelini možemo smatrati i paradigmatičnim za neke tendencije koje imaju svoje suvremene duhovne korelate. Nije stoga slučajno da upravo oni teoretičari koji nastoje ontološki fundirati cjelokupnu problematiku umjetnosti i koji žele svoje projekcije zasnovati s onu stranu estetike (npr. E. Grassi i R. Assunto) nalaze mnogo inspirativnih poticaja i povoda za svoja suvremena razmišljanja upravo u srednjovjekovnoj teološkoj i filozofskoj misli o umjetničkom. Tako zov iz ovih zaboravljenih starih vremena, iz ovih dalekih predjela koje smo kadikad obojili i suviše tamnim bojama nepovratne prošlosti, odjekuje ponovno u mišljenju nas današnjih, a čini se da će ta jeka prohujalih vijekova odzvanjati na putovima smionih istraživača i u budućnosti.

* Kako sam bio prihvatio poziv Propyläen Verlage da za njihovu šesterotomnu ediciju »Geschichte der Literatur« napišem veću studiju o »Umjetnosti u misaonoj tradiciji srednjeg vijeka«, to sam bio upućen na temeljitije proučavanje mnogih odgovarajućih tekstova, pa sam u određenom smislu premda ne i u općem vrednovanju čitavog razdoblja – korigirano i revalorizirao neke vlastite ranije teze (Estetika I, Zagreb 1976.). Ovo je u prednom obliku jedan posvema kratak izveštaj iz te obimne studije, u kojem su izostavljene sve detaljnije analize tekstova pojedinih srednjovjekovnih mislilaca o umjetničkom, pa se iznose skraćeno samo neki rezultati proučavanja koji bi mogli biti zanimljiviji za suvremenog čitaoca.