

# novе knjige

**FILIBERTO MENNA: »PROFEZIA DI UNA SOCIETA ESTETICA«, drugo izdanje, Officina Editori, Roma 1983.**

**Piše: Ješa Denegri**

Kritički stavovi koji uspevaju da obuhvate duhovna raspoloženja određenog istorijskog trenutka, ispoljavaju se na osnovu podsticaja sasvim konkretnih prilika i nakon što se te prilike izmene počinje da se menja i pogled na smisao i karakter tih kritičkih stavova. No, događa se da se posle izvesnog vremena opet jave neke druge prilike, koje onda izazovu ponovnu pažnju prema stavovima za koje se činilo da su već definitivno zaokruženi. To je, izgleda, današnja situacija s knjigom Filiberta Menne *Proricanje estetskog društva*, čije je prvo izdanje objavljeno 1968. kod *Lericija*, a petnaestak godina zatim javlja se i drugo izdanje, propraćeno – što je za ovaj slučaj posebno indikativno – obimnim predgovorom (uvodnim tekstom) napisanim 1982. koji je, više nego sam sadržaj knjige, povod i razlog ove recenzije.

Najpre, međutim, nešto sasvim ukoliko o tome što čini uslove nastanka i tematiku same knjige *Proricanje estetskog društva*. Nije, naravno, nimalo slučajno što je ova knjiga bila napisana i objavljena 1968: zna se da je to za jedan krug levih italijanskih intelektualaca, kojima je pripadao i Menna, bio trenutak probudene nade da će se elanom koji je tada zahvatio pojedine umetničke krugove (a u širem obimu i studentske i omladinske skupine, obuhvaćene pokretom alternativne kulture i globalnog osporavanja), stići do procesa kojega je sam Menna označio kao »prelaz umetnosti u sveopštu estetičnost i življeni život«. Pod utiskom tih obećanja i nagoveštaja, Menna se upustio u pisanje knjige kojom je želeo predstaviti izvore, genezu i sam supstrat ideja o perspektivi zasnivanja jednog dugo priželjkivanog estetskog društva, a te je simptome prepoznao i analizirao u kompleksu istorijskih avangardi u umetnosti i modernog pokreta u arhitekturi.

Perspektiva estetskog društva proizlazi iz ubeđenja protagonista istorijskih avangardi i modernog pokreta da upravo oni moraju razrešavati konflikt između osećanja iskorenjenosti umetnika i arhitekta iz praktičnog života i sopstvenog poziva za učešćem u modifikovanju tog života. Drugim rečima, to je problem »angažovanja« modernog intelektualca u društvenim poslovima, a da pri tome ostane sačuvana njegova disciplinarna i etička autonomija. U stvari, estetska perspektiva javlja se kao neka vrsta korektivna dveju drugih perspektiva koje, naravno, imaju znatno delotvorniju ulogu u socijalnoj realnosti: to su politička i tehnička perspektiva kao područja u kojima se u savremenom svetu odvijaju dominantne inicijative, ali koja, uprkos tome, ne uspevaju da prevaziđu protivrečnosti nastale iz osećanja otuđenja pojedinca u odnosu na sredinu života i rada. Po stavu koji iznosi i zastupa Menna, politika i tehnika – nezavisno od svoje moći – nisu u stanju da dovedu do potpunijeg ishoda društvenog oslobodenja; tome bi moglo bitno doprineti tek jedinstvo svih triju perspektiva (estetske, političke i tehničke), pri čemu je estetska perspektiva od nezaobilaznog i upravo ključnog značaja. Ili, sasvim konkretno rečeno: društva koja postavljaju u zadnji plan estetsku i individualnu dimenziju egzistencije, ne mogu izbeći karakter totalitarnih i ekspresivnih društava, nezavisno od svoje političke konfiguracije i od svoje tehničke (tehnološke) razvijenosti.

Protagonisti umetničkih avangardi i modernog arhitektonskog pokreta toga su bili u potpunosti svesni, i osobina po kojoj se oni upravo i razlikuju od tradicionalističkih krugova u tome je što teže jedinstvu sopstvene disciplinarnе prakse i socijalne usmerenosti te prakse. U svojoj knjizi Menna je poduzeo napor ispitivanja i tumačenja procesa kroz koje se u evropskoj kulturi, u periodu dužem od jednog veka, manifestuju vidovi zagovaranja ili, kako on kaže, *proricanja estetskog društva*. Koreni tome nalaze se u nemačkom romantizmu (gde je paradigmatička figura Schiller), dalje se ide ka prvim kritičarima zastranjanja rane industrijalizacije (Fourier, Semper, Ruskin), dolazi se do slučaja Baudelairea kao ličnosti čija sudbina najdirektnije razotkriva krizu položaja intelektualca u društvu zahvaćenom nekontrolisanim industrijskim rastom, da bi se preko Morrisa, Van de Veldea, a još radikalnije preko avangardnih pokreta i pojedinaca (De Stijl, Bauhaus, Le Corbusier, Wright), stiglo do već sasvim konkretnih zahvata u zasnivanje estetske perspektive. Realne prilike uslovljavaju, međutim, kraj mnogih od tih nastojanja, koja postepeno prelaze u domen utopije, i tek će dugo nakon toga, u alternativnim kulturnim zbivanjima, koja poznih šezdesetih godina zagovaraju »prelaz umetnosti u estetsko ponašanje«, doći do ponovnog oživljavanja ideja avangarde i modernog pokreta, što je upravo trenutak i kontekst u kojem Menna piše ovu svoju knjigu.

Nije prošlo dugo vremena a Menna je, pišući predgovor za svoju sledeću knjigu, *Pravilo i slučaj (La regola e il caso – architettura e società*, Ed. *Ennesse*, Rim 1970), morao konstatovati pad svih aspiracija intelektualnih i umetničkih manjina da će se oživljavajući i objavljajući predstave o estetskom društvu naći na zajedničkoj liniji socijalne akcije sa organizovanim političkim snagama. Posle 1968. instanca politike, mada u početku uzdrmana, ipak je izišla ojačana i zato nije imala potrebe za usaglašavanjem smerova delovanja sa nezavisnim intelektualnim i umetničkim manjinama. Sve je to davalo povoda za kritiku i autokritiku zagovaranja teze o estetskom društvu:

postavke istorijskih avangardi u umetnosti i modernog pokreta u arhitekturi, kao i njihove aktualizacije u šezdesetim godinama, otkrivaju svoje nedorečenosti, čak i direktne zablude, a ideje o estetskom društvu iznova se smeštaju među neostvarljive, iluzorne i utopijske predloge. Sam Menna preorientiše svoja kritička interesovanja prema semiotičkim temama i ka umetničkoj praksi koja se zasniva na analizi autonomnih jezičkih struktura, i u tom duhu nastaje njegova sledeća i na svom području značajna knjiga *Analitička linija moderne umetnosti (La linea analitica dell' arte moderna – Le figure e le icone*, Ed. *Einaudi*, Torino 1975).

Razloge da se ponovo vrati temama svoje knjige iz 1968. Menna je našao u skorajšnjim raspravama koje se vode pod znakom zastupanja *postmodernog stanja*, čiji teoretičari – kako on tvrdi – »izgleda žele da bezuslovno likvidiraju upravo središnje instance modernog pokreta i umetničkih avangardi, gledajući na njih bezmalo netrpeljivo, kao na ostatke humanističke misli koju konačno valja odneti na tavan«. Podstaknut Habermasovim odgovorom kojim se nemački filozof založio za reafirmaciju jednog *modernog projekta* (u tekstu *Moderno, Postmoderno e Neoconservatorismo*, Alfabeta, Milano, mart 1981), Menna nastoji da ukaže na teorijsku neutemeljenost ili makar manjkavost svakog brzopleto polemičkog zastupanja *postmodernog stanja*, zastupanja u kojima se »mnoga mesta smatrana strateškim na postmodernoj karti pokazuju, zapravo, kao postavke već uveliko razrađene u umetničkoj (i ne samo umetničkoj) modernoj praksi, čiji se znak, ime i pozicija jednostavno menjaju«. Argumente za to Menna nalazi ni kod koga drugog nego kod vodećeg teoretičara *postmodernog stanja*, Lyotarda, čije analize ne samo što veoma duguju iskustvima i poetikama avangardne umetnosti, nego se i pozivaju na postavke kritičke teorije Adorna i Horkheimera, što je, u stvari, linija moderne kulture koja je i dalje i te kako prisutna, ali pod drugim, ovog puta izvana pridodatim postmodernim predznakom. Slične kontradikcije Menna zapaža i kod Barillija, koji je predgovor za drugo izdanje svoje knjige *Između prisustva i odsustva (Tra presenza e assenza*, prvo izdanje Bompiani, Milano 1974) intonirao u duhu postmodernih shvatanja, a pri tome je ostao da se i dalje najčešće poziva na eminentno moderne teoretičare kao što su McLuhan i Marcuse.

Socijalne i duhovne prilike nisu se, dakle, u ovim poslednjim decenijama toliko promenile da bi rasprave o estetskoj perspektivi – koju je Menna poveo svojom knjigom iz 1968. – bile danas lišene svakog razloga. Istina, predlog estetske perspektive otkrio je mnoge aporije, privremeno ili za duže vreme pala su mnoga predviđanja mogućnosti usaglašavanja političke, tehničke i estetske dimenzije postojanja u savremenoj civilizaciji, ali sve to, ipak, ne treba da uslovi odbacivanje samog verovanja u one predvodničke potencijale koje su posedovale ideje (i praksa) protagonista istorijskih avangardi u umetnosti i modernog pokreta u arhitekturi. Sama okolnost da do ponovnog objavljivanja ove knjige dolazi u trenutku prividno potpune dominacije *postmodernog stanja*, govori o tome da njeni sadržaji (dakle sadržaji o kojima ova knjiga govori) nisu ni danas izgubili poticajnu energiju.

Završavajući svoj predgovor drugom izdanju *Proricanja estetskog društva*, Menna se suočava s istinom »da ne možemo a da ne živimo u svome vremenu«, ali se samim tim ne miri sa prihvatanjem zadatog stanja toga vremena; štaviše, spreman je da se, kao i 1968. nadalje založi za potrebu kritičkog odnosa prema tom zatom stanju, predviđajući da će se još jednom otvoriti uslovi »novih upotreba pojmova projekta i racionalnosti«.

**j. chevallier – a. gheerbrant:  
rječnik simbola,  
zagreb, 1983  
piše: bogdan kosanović**

Dobro je što smo ovo voluminozno i kapitalno delo, najzad, dobili i na našem jeziku. Stiglo nam je sa zakašnjenjem od gotovo jedne i po decenije, ali je i tako svojevrsno izdavački poduhvat. Kao autori ovoga velikog *Rečnika simbola* figuriraju Žan Ševalije i Alen Gerbran Uz ekipu od četrnaest »glavnih saradnika« za pojedine oblasti, oni su obradili preko hiljadu i dvesto pojmova.

U teorijski instruktivnom uvodu Ševalije pobliže govori o nameri ovoga dela, najviše zadržavajući na pojmu *simbola*. Autorova polazna osnova je veoma bliska Bodlerovoj koncepciji: *mi živimo u šumi simbola*. Štaviše, Ševalije smatra: »Premalo je reći da živimo u svijetu simbola – svijet simbola živi u nama«. Ševalije je kategoričan: »Simbol se ne može definisati«. Značajne simbole, dakle, izmiče preciznoj definiciji, racionalnom prihvatanju, egzegiranju. U njegovom shvatanju, simbol je znak, materijalno značenje koje asocijativnim putem ukazuje na viši, duhovni smisao. Dakle, simbol je »mnogo više od običnog znaka«. Prilazeći simbolu istorijski, Ševalije iz njegove prvotne funkcije izvlači bitnu karakteristiku: u početku to beše predmet podeljen na dva dela, dva komada kamena, keramike i sl. Njihovim ponovnim spajanjem pokazuje se i dokazuje bliskost. Tako se oduvek u prirodi semantike simbola (a simbol može biti svaki predmet) nalazi komplementarno spajanje i razdvajanje. Bodler se ni ovde izričito ne pominje, ali do njegove koncepcije »univerzalne analogije simbola« očigledno nije daleko. Uostalom, o *ambivalentnosti* semantičkog potencijala simbola, te i njegove interpretacije, govore i drugi teoretičari. Čini nam se da je u ovom pogledu zanimljivo shvatanje Nortopa Fraja. On piše o dva simultana semantička smera simbola: centrifugalnom (izlazak iz pojedinačne reči) i centripetalnom (kretanje prema jezgri, kada iz reči nastojimo izdvojiti sveopšti smisao). Naravno, ova semantička sučeljanja su latentna i više ili manje diskretna. Ševalije se ne zadržava puno na deklarisanju – kako bi to rekao Ka-

sirer – »višeznačenjskih oznaka« simbola, verovatno imajući u vidu da je polivalentnost simbola opštepoznata. Negujući kult simbola, autor vidi u njihovom dešifrovanju značajan stvaralački poduhvat. Simbol je povezan sa »sveobuhvatnim iskustvom«, ali se više drži na funkciji negoli na fakciji. On istovremeno otkriva i skriva. On *sugerije* skrivene, pa i opskurne predstave o predmetu, situaciji... Veština simboličkog predstavljanja i tumačenja je hermeneutika nepoznatog. Transcendentalni karakter simbola prističe iz njegovog slikovitog predstavljanja apstraktnog, natčulnog. U traganju za skrivenim i samo naslućenim nedokučivim značenjima, simboličko predstavljanje, ili simbolička interpretacija simbola u velikoj meri uključuje intuiciju i maštu. Simbol je nekonvencionalan (u protivnom postaje stereotip, alegorija), ali Ševalije ispravno govori i o njegovoj »stalnosti u tome što sugerira odnos između onog što simbolizira i simboliziranog«. I opet – »njihova je stalnost – stalnost relativnosti«.

Ševalije je simbolima pripisao više bitnih funkcija: istraživačka, funkcija zamenika, posrednička, objedinjenja celokupnog ljudskog iskustva, pedagoška i terapeutska funkcija, socijalizirajuća, funkcija rezonance i transformatora psihičke energije, transcendentna funkcija (prevladavanje suprotnosti između antagonističkih sila).

Poznato je da su stilske formacije romantizma i simbolizma u velikoj meri zasnovane na simbolima. U novije vreme psihoanalitičari, strukturalisti i semiotičari pokazuju veliko interesovanje za simbol. Govoreći o simbolu kao arhetipu, Ševalije se često poziva na Frojda, Junga i Adlera. On se zadržava i na pokušajima strukturalističkih klasifikacija simbola (zapazimo tu imena Mirče Elijade, Kloda Levi-Strosa, Andre Virela i dr.). Ševalije dolazi do zaključka da su klasifikacije simbola veoma korisne iz praktičnih razloga, ali su sasvim uslovne (zbog prirodne polivalentnosti pojma), te kao takve i nedovoljne.

Ševalije je mnogo pomogao čitaocima-korisnicima ove knjige – svojim terminološkim pojmovnim razgraničenjima, neophodnim zbog toga što se pojam *simbol* široko upotrebljava i zloupotrebljava, banalizuje u svakodnevnom govoru, zamenjujući druge pojmove. Autor sažeto razgraničava sledeće pojmove: amblem, atribut, alegorija, analogija, metafora, simptom, apolog (basna), parabola, znak, arhetip, mit, simbol, simbolika i simbolizam (str. VII-X).

O jezičkom statusu simbola nije rečeno gotovo ništa, pa će čitaoci koji žele da se obaveste o rečima-jezičkim simbolima morati konsultovati drugu literaturu (Kasirera i Loseva, na primer).

Simboličke vizije, predstave, slike demonstriraju se u ovom *Rečniku* preko motiva (arhetipa), snova, običaja, gestova (rituala), likova, boja, i brojeva. Reč je o kompleksnim varijabilama misaonog i emotivnog sveta, prisutnim – kao oblik komunikacije – u svim kulturama i civilizacijama. To veoma lepo pokazuje ovaj eruditski rađen leksikon. Naš će čitalac, međutim, zapaziti da ovaj *Rečnik simbola* veoma malo koristi građu slovenskih naroda. Slovenska mitologija je sasvim zapostavljena, mada i ona pruža izuzetne mogućnosti za simboličke interpretacije. Navedimo primer: belo je kod starih Slovena, baš kao i kod starih Germana, bilo boja žalosti (tragovi toga zapaženi su doskora u nekim našim pomoravskim selima). Sada semantiku žalosti označava crnina. Primetno je da autori slabo poznaju naučne izvore iz slovenskih zemalja. Od Rusa su sasvim izostali Veselovski i Prop (da ne spominjemo ostale). U *Bibliografiji* se navode Afanasjeve *Ruske narodne bajke*, ali ne i njegovo isto tako kapitalno delo *Pogledi Slovena na prirodu*. Istovremeno figuriraju neki trećestepeni izvori na ruskom jeziku. Od Poljaka se navodi jedna knjiga Malinovskog (o Malinežanima) i studija Kopčinske-Javorske (o Karpatskoj etnografiji). Nisu uključena u razmatranje takva dela trajne naučne vrednosti kao što su *Narodna kultura Slovena* Kazimježa Močinjškog i *Literatura i folklor* Julijana Kžižanovskog. Voleli bismo da je u naučni optičaj susreta simbolike mnogih svetskih kultura i civilizacija uvršćen bogati materijal (zašto da ne?) Vuka Karadžića i Veselina Čajkanovića, na primer. Itd, itd.

Sve pohvale izdavaču – *Nakladnom zavodu Matice hrvatske*. Veoma složen grafičko-tehnički posao štampanja knjige sa četiri stotine izvanrednih ilustracija (Bernar Gande) urađen je solidno. I prevodi su dobri. *Rečnikom* se, to je banalna činjenica, *služimo*. Korisnost *Rečnika simbola* pokazće se baš u svakodnevnom traganju za otkrivanjima skrivenih i do kraja nedokučivih značenja simbola.

## vujica rešin tucić: »reform grotesk«, nolit, beograd, 1983. piše: vojislav sekelj

Pokušat ćemo, u okviru mogućnosti jednog prikazivačkog oğleda, promisliti neka pitanja koja knjiga Vujice Rešin Tucića svojom koncepcijom u recipijentu aficira.

Zbirka pjesama naslovljena *Reform grotesk*, određena je po formuli les extremes se touchent. Kod Tucića u ovoj knjizi ekstremi se dodiruju uprošćeno, mehanički, oni niti jedan drugog traže, niti dopunjuju. Knjigu tvore dvije bitno različite cjeline, za koje je teško naći valjano estetsko opravdanje.

Prvi dio zbirke u potpunosti pokriva termin – tradicionalno, klasično pjevanje. Verbalnim označavanjem određenih ideja, nastoji se u formi teksta saopćiti, prenijeti ili oblikovati izvjesna poruka. Tucić se u ovim pjesmotvorima bavi univerzalnim temama, na proban klasično-deskriptivno-avangardni način. Većina pjesama ostaje na nivou poruke, dosjetke, benigne žaoke ili bizarnog spoja riječi. Lapidarnost izraza nema nužnu prodornost, vezivni elementi usmjeravaju ka simplifikiranom značenju. Tako ovdje ironiju nalazimo ironije radi, ona nije gradivni element nego nosilac pjesme. Tucić ide zatvorenoj strukturalnoj cjelini, u kojoj provejava lament za prošlim, za snom, za djetinjstvom, za nečim izgubljeno prisutnim: »Onaj topli vazduh prostorija u kojima smo sedeli, stisak ruke, opojno vino razgovora?/ Nama više neće se vratiti.« Ili, »Ali, /otkuda se javljaju/ uspomene /na avangardu?« Zbilja, otkuda, i zašto uopće bezrazložno uznemiriti prašinu na laticama ruža, ispjevao bi Eliot, bez vidljivih muka i nekog dubljeg povoda? Motiv smrti je centralni motiv zbirke i Tucić ga filozofemski varira u raznim tematskim cjelinama. U ovome djelu zbirke ima vrijednih ostvarenja, no ako je ovo izbor, ili prijesek iz višegodišnjeg pjesnikovog stvaranja, on je trebao biti daleko stroži. Ovako, ostaje dojam podgrejanosti i tanušnosti.

Drugi dio zbirke, naslovljen naslovljem knjige *Reform grotesk*, jeste vizualna poema, zapravo to je ples stiliziranih štamparskih slova u ravni bje-line papira na obezličenu melodiju. Iz sadržaja saznajemo: poema je nastala, ostvarila se 1970, rekonstrukcija je izvršena 1981, a iz impresuma doznajemo da je stvarnost ugledala u obliku u kojem jeste 1983. Sve bitno je pred nama. No, što sa bitnim u bitno ne-bitnom ostvarenju učiniti? Ništa! Jasno ništa, ali ipak zaključimo u formi suđa: poema inkorporira kritičko stvaralačko razdoblje pjesnika od jednog desetljeća, i u tom, nama danom, prezentiranom obliku, danas, anno Christi 1983, više nikoga i ničim ne može iznenaditi, osunupati estetski tenzirati, a pogotovu ne šokirati, jer sloboda koja je njome dana čitaocu je »tako velika da je on ne može koristiti«. Svi elementi poeme ostaju u ravni očekivanog, što znači: ne očekuje se ništa, Godo je prošao, mada nije došao, no to je bio pre njegov lični usud, a ne neka moguća zajednička tragedija, mi mu možemo poželjeti sretan put i usrdno reći hvala za sve što je učinio, a učinio je mnogo, no sav učinak je bio u iščekivanju njegova dolaska.

Kod Tucića, u poemi, dio nadređuje cjelinu i fizički guši njenu ontološku strukturu. Vizualizacija dominira nad značenjem, pa je krajnji ishod – površina uprljana bojom, slikom. Oko se pretvara u puki perceptivni kanal, bez učešća nužnih misaonih radnji: identifikacije, upoređivanja, analize, sinteze, apstrakcije, klasifikacije i sl.

Ovim djelom Tucić se priključuje odrednici avangarde kao stanja bez zalaženja iza fenomena pokazivanja, odnosno pojavljivanja. Sâm naslov knjige za sebe govori dovoljno: *Reform grotesk*, reforma kao promena koja ne dira u temelje postojećeg, nego talasa površine, premeštajući ne-bitno na bitno ne-bitan način, a uz veliku galamu i buku.

Nastavićemo parafraziranjem misli Z. J. Šmita. Konkretna umjetnost, piše on, ništa ne predstavlja, ona ostvaruje nešto što u tom obliku ne postoji u iskustvenoj stvarnosti. Prije svega, to je nova kvadratura kruga; pitanje kako se nešto može ostvariti a da pri tom ništa ne predstavlja, jeste nonsens, jer i to ostvarljivo se ostvarilo putem predstavljanja nečeg a ne ničeg. Uvijek postoji kroz predstavljanje nešto, a ne ništa. Htjeli mi to ili ne, ipak i u prkos svemu, ljudska smo bića, i tragamo za značenjima, njima smo zadani, okruženi i pomoću njih se ostvarujemo upravo u polju predstavljanja tog nečeg. Momentom iskustava, čovjek je u empiriskoj stvarnosti jednostavno lišen mogućnosti uključivanja u »postojanje« ničeg. Iskustvo je dano predstavljanjem nekog Ja koje je svo u odnosu, i svako ostvarivanje prema tome ostvaruje se putem predstavljanja nečeg što jeste to nešto, ali, nota bene, ne na vlastiti način, nego na način postojanja vlastite drugosti kroz, preko i u odnosu. Tako se u našoj predstavi i naše postojanje kroz socijalnu prizmu samo predstavlja. Iskustvo je na početku i na kraju, ostaje problem kako ga izraziti, artikulirati, a ne stvarati nešto što pre u iskustvenoj stvarnosti u tom obliku nije postojalo. M. Bense s pravom za moto svoje *Estetike* stavlja Hegelovu misao »Najviše interese duha privesti u svijest«.

Posmatrajući poemu *Reform grotesk*, koja u potpunosti zadovoljava Šmitov karikatidni postulat, jer poema zbilja u tom obliku nije postojala u iskustvenoj stvarnosti (kako je samo Tucić uspio do nje doći čista je mistika). S tim se možemo složiti, no problem nastaje u trenutku kada poema u tom i takvom obliku jednom za sva vremena biva bačena u iskustvenu stvarnost. Da li od tog momenta zadovoljava minimalizirani zahtjev »interese duha privesti svijesti«?! Jasno da ne, jer konkretno djelo, po Šmitu i drugima, ni ne predstavlja ništa. Ovdje »ništa« nije besadržajna praznina; rekli smo da se »ništa« u empiriji ne može predstaviti, ovdje je zapravo konkretno, pojmljivo kao apstraktna apstrakcija. Šmitovo određenje konkretnog, gdje vizualno u potpunosti dominira nad značenjem, pretvarajući oko u čulni kanal, kulturna je retardacija. Pobjeda je to izdvojenog oka, a ne totalnog čovjeka, koji već ume gledati na daleko složeniji način. Takva djela nemaju nužnu logičku težinu, da stvar ograde, kako bi zadovoljila središnji problem ljudske svijesti, razlikovanje postojanja stvari razlučiti od predstave tih stvari u svijesti i od same svijesti. Na toj osnovi, umjetnička djela su stvarna i postoje na jedan bitno različit i složeniji način od empiričke stvarnosti, i upravo ta razlika omo-