
UDK 821.163.41/.42(497.6).09 Andrić I.
821.163.4(497.6).09 Andrić I.
Izvorni znanstveni članak
Primljen 5. XII. 2012.

Slavica Juka ♦ Ita Lučin
Filozofski fakultet Mostar
slavica.juka@tel.net.ba

ANDRIĆEVA KRITIČKO-ESEJISTIČKA RAZMATRANJA O UMJETNIČKOME

Sažetak

Andrić je, između ostaloga, pisac koji oživotvoruje svaki fenomen čovjekova bivanja, a posebno slikovito i djelotvorno u svojim kritičko-esejističkim radovima. Ovaj referat obrađuje eseje o Goyi i Petrarci. U sabranim Andrićevim djelima objavljenima posthumno (Istorija i legenda I. dio) pisac vješto opisuje tragiku Laurine i Petrarcine nesuđene ljubavi, a filozofskoj estetici najzanimljivije i kasnije Petrarcine refleksije o Laurinu liku za boravka u Avignonu. Tu autor niže osebujne estetske predmetnosti iz prirode (krajolika) koju je i sam imao prilike vidjeti i doživjeti. Referat ih pregledno navodi u citatima. U esejima o velikome španjolskom slikaru romantizma Franciscu Goyi Andrić zapravo u obliku dijaloga zagovara opravdanost i prirodu umjetničkoga djela. Suvremene, a i one ranije, teorije filozofske estetike još nisu posve suglasne oko toga što je zapravo umjetničko djelo. Postoje četiri velike estetičke teorije koje pokušavaju odgovoriti na to pitanje. Andrić se okušao u opravdavanju karaktera umjetničkoga djela, i to vrlo smjelo kroz lik i djelo jednoga od najvećih protagonista španjolske plastične umjetnosti – Goyu, s jedne strane, te lik protagonista talijanske renesansne plodonosne književne ere – Petrarca, s druge strane. Njegov bi pristup danas estetičari nazvali andrićevskim jer bi se mogao opisati kao svojevrsan spoj ovih navedenih teorija koje su opravdane u razgovorima s Goyom.

Ključne riječi: estetika, umjetničko djelo, Goya, Petrarca, teorije filozofske estetike, umjetnik, stvaralaštvo

Uvod

Poznato je da Andrićevi književni junaci često imaju čvrstu osnovu u dokumentarnim podacima o životu njihovih prototipova. Ni u esejima, uz najskrupulozniju točnost i savršeno pronicanje u svijet drugih ljudi, nije zatajila emotivna uvjetovanost piščeve vizije. U esejima je teško odvojiti imaginarni poetski od autentičnoga memoarskog zapisa; u njima Andrić razvija filozofiju čovjeka.¹ Andrić nije znao za nacije. Svojim je neumornim spisateljskim radom svakoga znao prikazati u boljem, pozitivnijem svjetlu. Talijani se doduše pojavljuju rijetko i gotovo je uvijek riječ o zalutalim pojedincima.²

1. Legenda o Lauri i Petrarci

Godine 1927. objavljen je u *Srpskome književnom glasniku* Andrićev članak „Legenda o Lauri i Petrarki“ u kojem se pisac poziva na pomalo čudan jubilej koji su 6. travnja slavila sveučilišta, akademije i znanstvena društva u Francuskoj i Italiji u prigodi šestote godišnjice dana kada je otac humanizma upoznao Lauru u crkvi sv. Klare u Avignonu.³ Dogodilo se to prvi put ujutro 6. travnja 1327. kad su Petrarci bile dvadeset tri godine. Andrić ponovno izlaže genealogiju te renesansne ljubavi pokazujući ne samo da poznaje poetsku stranu Petrarkinih djela nego i tim razmišljanjima inherentnim postavlja i svoju neizbježnu manzonijevsku ironiju. Uvijek je bio sentimentalniji prema mrtvim pjesnicima.⁴

Odmah na počecima „Legende“ navode se dokumentarni podatci kako je Laura bila ljepotica, čedna, koju je slikao Martini Simone, a od prvoga susreta živjela je još dvadeset jednu godinu rodivši devetero djece; umire 1348. godine od kuge. Naš pisac kaže da je sve te podatke donijela tradicija na koju on gleda ni više ni manje nego kao na „ogovaranje sankcionirano vremenom“⁵, u čemu se može nazrijeti zametak sve

1 Usp. IVO TARTALJA, „Eseji i zapisi Ive Andrića“, *Ivo Andrić*, knj. I., Institut za teoriju književnosti i umetnosti, Beograd, 1962., str. 180.

2 EROS SEKVI, „Andrić, Italija i Italijani“, *Ivo Andrić*, knj. I., str. 287.

3 Usp. *isto*, str. 287.

4 Usp. *isto*, str. 295.

5 IVO ANDRIĆ, *Istorija i legenda*, Svjetlost – Sarajevo, Mladost – Zagreb, Prosveta – Beograd, Državna založba Slovenije – Ljubljana, Mislja – Skopje, 1976., str. 85.

prihvatljivijega shvaćanja da je povijest umjetnosti i književnosti zapravo „jedan trač kroz vrijeme“. Potvrda o potrebi prihvaćanja biografskoga pristupa književno-umjetničkomu djelu biva i dokaz da je riječ trač vrijedno sankcionirati.⁶ Slijede podatci iz života renesansnoga genija, odlazak u Avignon i skrbništvo obitelji Colonna. Upravo u pripovijedanjima o Provansi i Avignonu najizraženiji je Andrićev esteticizam, nevjerovatna pronicljivost i osjetljivost za lijepo. U staroj jezgri u Avignonu, u prikazu papinske palače najviše ga fascinira kamen. I sam za palaču kaže da je to jedno od najljepših djela kršćanske arhitekture. „Zidovi joj imaju vitkost stabla koje još uvijek živi i raste“⁷ i spuštaju se ispod kruna na tornjevima kao stalaktiti. Kamen od kojega je građena palača danju je siv i žućkast, sanjiv, a noću se sudi i postaje i bijel i sjajan. „Kao neke zavese od kamena, zidovi ti izazivaju kod gledaoca iluziju nečeg tkanog i krojenog, nečeg nežnog i prozračnog a jakog i trajnog.“⁸

Osim u ulici u kojoj je gasio svoju „zabludelu i bezumnu želju“⁹, a koja se nalazila nedaleko od ove papinske palače, Petrarca je stanovao i pisao svoje sonete i oko tridesetak kilometara dalje od te palače, u planinskome mjestu Vaucluse; na tome brdašću još i danas postoje ruševine plemićke utvrde koju svijet zove „Petrarkin zamak“. Andrić to nazivlje komentira ovako: „Jer svet, uvek bolećiv prema mrtvim pesnicima, ne može da veruje da je u kamenom zamku sa divnim izgledom stanovao jedan moćan episkop, a duboko ispod njega, u vlažnoj dolini, živeo i radio Petrarka.“¹⁰ To je zapravo bila utvrda jednoga francuskoga biskupa. Na toj pozornici njegove ljubavi Andrić će utkati i malu dosjetku kako su „još Arapi govorili da ljubav i gospodstvo ne vole društva“¹¹, čime će podsjetiti na već učestali pojam u njegovim ranim djelima – samoću. U *Ex pontu* je izjavio: „Sva tragika mog sadanjeg života može se stegnuti

6 Usp. LUKO PALJETAK, „Begović, Andrić i Tin o Petrarki“, *Petrarkizam u hrvatskoj književnosti: Zbornik radova s međunarodnog simpozija održanog od 27. do 29. rujna 2004. u Splitu*, uredili Bratislav Lučin i Mirko Tomasović, Književni krug, Split, 2006., str. 433.

7 I. ANDRIĆ, *n. dj.*, str. 85.

8 *N. mj.*

9 *N. mj.*

10 *Isto*, str. 86.

11 *N. mj.*

u jednu riječ: samoća.“¹² Njegovi eseji uvijek u sebi nose duboke tragove putopisa; kao da nije dovoljno što o umjetnicima piše, nego i sve što putem vidi pretvara u estetski objekt. U Petrarce nema veličine ni smirenosti ni vedrine kao u tuzi koju opisuje primjerice veliki Dante, ali u njega postoji rimovan grč i vapaj bez prestanka. Sve što je radio i pisao u tim godinama nije drugo doli „bežanje od te ljubavi ili vraćanje k njoj“¹³. Ipak, po osjećaju patnje i boli, a time i nemira, Andriću je bliži Dante. Kad se neprimjetno šuljamo stranicama *Ex ponto*, pronalazimo bolne vapaje: „Veoma su česte noći kad nemir ne da usnuti. Nemir koji je isprva sladak i drag, a što duže zalazi u noći biva sve teži i mučniji [...] i još se često u noći pitam: otkud ovaj nemir?“¹⁴ ili u *Nemirima*: „Danas, dakle moja duša ide i dokle moje oko vidi nema mirna mjesta. Kao pramen vjetra i mlaz vode beskrajnih linija, sikće, struji i trepće nemir svih svjetova u kom je nekoć prvi put čovjek pomislio na Boga.“¹⁵ Naš je nobelovac međutim naglasio da se Petrarca zaboravljao dok je radio; smatrao ga je marljivim i svestranim radnikom jer je duboko volio i ozbiljno shvaćao umjetnost. Ipak, Petrarčina dugotrajna ljubav nije u njega naišla na potpunu afirmaciju jer je sam u svojim djelima tvrdio drukčije:

Ah, ljubav mnogih godina, izvržena promjenama, nemilosrdnim zakonima i brigama bez broja. Ne, ja ne tražim ljubav koja traje mnogo godina; ja znam da ljubav ne živi ni koliko jedno proljeće. Ah, ljubav koja traje mjesec, puna iznenađenja i zapreka, ljubomorna ili zasićena... Ah ljubav jednog dana! Osamljeni mladići koji maštate o nerazdavanoj ljubavi, pozivam vas da se odlučite za ljubav jednog dana!¹⁶

Međutim u govoru o ženama postoji i jedna malena sličnost:

Koga sada ljubi ona mlada žena? Ona mlada žena koju sam našao jednog ljeta od 16 godina prolazi – Bog zna zašto – jutros mojim sjećanjem. Koga ljubi sada ona mlada žena? Nikad nije bilo između nas riječi i naš odnos nije imao nikad određenog imena. Pod zvijezdama sam je ljubio

12 I. ANDRIĆ, *Ex Ponto, Nemiri, Novele*, pr. Dubravko Horvatić, Mosta, Zagreb, 1995., str. 44.

13 I. ANDRIĆ, *Istorija i legenda*, str. 88.

14 I. ANDRIĆ, *Ex Ponto...*, str. 41.

15 *Isto*, str. 101.

16 *Isto*, str. 62.

do umora i do ponoći sam ležao na travi, s glavom u njenom krilu. To je bila žena stvorena za ljubav i predavala se nijema od strasti i suznih očiju, šapćući isprekidane riječi o vjernosti!¹⁷

Andrić je doduše imao više sreće jer je njegova šesnaestogodišnjakinja bila nijema od strasti i stvorena za ljubav. Nakon Laurine smrti Petrarcini soneti bivaju „sve gorči i ljubav sve bestelesnija, dok se konačno bol nije pretvorio u kajanje, i ljubavni plač u pokajničko ridanje“¹⁸. Takva je, veli Andrić, logika kršćanskoga duha: „da se duša mora da okalja zemnom ljubavi, a ljubav da se oskrnavi kajanjem“¹⁹. Sve se na kraju završava kanconom zapravo posvećenoj Bogorodici, a ne lijepoj smrtnoj ženi. I tu je kraj legendi o Lauri i Petrarci iz Avignona jer već tada kanconijerova misao prelazi egzistencijalije gdje se i ne ženi i ne udaje!²⁰

2. Zapisi o Goji

Zapisi o Goji predstavljaju razmišljanja i dokumentarne podatke o trnovitu putu ljudskih pobjeda i ističu neumoran stvaralački napon slikara koji kao bolestan i gluh starac nastavlja raditi punim zamahom.²¹ Andrić je bio diplomat u Madridu i kao već poznati znalac španjolske kulture, jezika i umjetnosti 1927. godine odlazi na izložbu Francisca de Goye u povodu stogodišnjice njegove smrti. Zato i ima pravo konstatirati kako Goya ponese, zaprepasti, ustraši i oduševi. Život mu je legenda, ali ne prometejska ni faustovska. „To je martinij“, veli Andrić, „bez nadzemaljske utehe. Tragika čulnosti, pre svega.“²² Goya je za Andrića smioniji od Velasqueza jer je uspio slikati veliku lepezu elemenata iz prirode, ranjena radnika koji je pao sa skele i kojega suptilnim pokretima nose njegova dva druga, slijepce, borbe s bikovima, seoske svadbe, djevojačka kola i vesele igre. I sve je to slikao u vatrenome razdoblju svoga života. Kasnije ga razdoblje očitava kao pravo dijete svoje zemlje i stoljeća: „...gizdav,

17 *Isto*, str. 30.

18 I. ANDRIĆ, *Istorija i legenda*, str. 91.

19 *N. mj.*

20 *Usp. n. mj.*

21 I. TARTALJA, *n. dj.*, str. 181.

22 I. ANDRIĆ, *Istorija i legenda*, str. 133.

gurman i kavaljer. Španac kako ga je bog dao.“²³ Ustvari više je plemenit nego dobar i više srdačan nego ugladen. Sav kipti od snage, „od oštrog narodskog humora, od naivnog i zdravog egotizma, od želje za životom i uživanjem“²⁴. Kada Andrić piše o umjetnosti, onda piše tako životvorno da imamo osjećaj kako zajedno s njim nepomično kontempliramo ispred Goyinih slika. Često je estetsko pitanje: Gdje je ta estetska vrijednost djela i kako se ona može objektivno dokazati? Sudeći po Descartesu, to ne možemo dokazati, čak ne dokazujemo ni to da egzistiramo dok mislimo jer to nije dokaz nego uvid ili intuicija koju čovjek ima dok se doživljuje kao subjekt preko čina koje vrši: sumnja, niječe, potvrđuje, osjeća, hoće, ne će. Kao što čovjek na biće u sebi i na biće izvan sebe zaključuje uz pomoć doživljaja, isto se tako vrijednost umjetničkoga djela nikada ne može doseći mislima i zaključcima, nego samo emocionalno doživjeti za vrijeme promatranja.²⁵ Već je Schopenhauer zagovarao pojam genija koji uz pomoć estetske kontemplacije biva oslobođen od vječito pesimističnoga i bestijalnoga progona gladne volje. Govoreći o estetskoj kontemplaciji, njemački pesimist opisuje napredovanje pojedinca od kratkotrajna bezvoljna stanja do mistična spasenja u kojem je iracionalna volja potpuno poništena. U njoj čovjek postaje bezinteresan promatrač. Promatram li primjerice lijep objekt kao objekt žudnje ili njezin stimulant, tada moj način gledanja nije estetska kontemplacija i ja sam zainteresirani promatrač. U tom sam slučaju sluga ili sredstvo volje. Moguće je ipak da promatram lijep objekt ni kao po sebi objekt žudnje niti kao stimulant žudnje, nego jednostavno i isključivo u njegovu estetičkome značenju (određenju). Tada bivam nepristran, bezinteresan, ali ne i nezainteresiran (ravnodušan) promatrač. Oslobođen sam tada, barem na neko vrijeme, službe monstruoznoj volji.²⁶ Estetika promatra svijet kao predodžbu neovisno o načelu dovoljnoga razloga kao platonsku ideju, tj. kao objekt umjetnosti.²⁷ Schopenhauer je i argumentirao

23 *Isto*, str. 136.

24 *N. mj.*

25 Usp. IVAN FOCHT, *Uvod u estetiku*, Svjetlost, Sarajevo, 1964., str. 244.

26 Usp. FREDERICK COPLESTON, *A history of Philosophy*, vol. VII., S. J. Burns and Oates, London, 1962., str. 277.

27 Usp. DER BROCKHAUS, *Philosophie: Ideen, denken und Begriffe*, F. A. Brockhaus, Leipzig – Mannheim, 2004., str. 303.

ove stavove s toga razloga što upravo ovakav osobni čin ne može načiniti svatko. On je postupan i vrše ga samo nadmoćni – genijalni. Osnovno obilježje genija i jest u tome što u pojedinačnome uvijek vidi opće, dok normalan čovjek u pojedinačnome uvijek vidi pojedinačno. Pravi je predmet genija bit stvari uopće, ono opće u njima, a ispitivanje pojedinih fenomena područje je očitovanja darovitosti. Onaj koji spoznaje ideje čisti je subjekt spoznaje. Spoznaja mu je oslobođena od svakoga htijenja, tj. djela mu ne proistječu iz neke namjere ili slobodne ćudi nego je on pri tome vođen nagonskom nuždom. Stanje estetske kontemplacije označeno je kao uklanjanje razlikovanja subjekt – objekt. Mi u njoj više nismo sposobni odvajati promatrača od promatranoga, nego oni postaju jedno jer je cijela svijest popunjena i zaokupljena jednom jedinom promatranom slikom. Buđenje genija oslobađanje je intelekta koji razriješen neko vrijeme službe volji ne tone u nerad, već za kratko vrijeme potpuno sam i posve slobodno djeluje. Tada on postaje jasno ogledalo svijeta, potpuno odvojen od svoga počela – volje. On je sada u jednoj svijesti koncentrirani svijet kao predodžba. Nasuprot tomu pri svakome namjernom razmišljanju intelekt nije slobodan jer ga tada vodi volja, ona mu propisuje temu. Duh potiče volja i tjera ga da spoznaje odnose. No čisti objektivni vanjski svijet čovjek je sposoban shvatiti istom kada se te volje u korijenu oslobodi – kada više ne spoznaje pod njezinom palicom. Običnu glavu htijenje i ciljevi čine tako jednostranom te ona na stvarima vidi samo ono što se odnosi na to htijenje i te ciljeve; ostalo se dijelom gubi iz vida, a dijelom dolazi u svijest izopačeno. U geniju svijet kao predodžba dospijeva do cjelokupne objektivacije jer se intelekt potpuno odvojio od svoga korijena.²⁸ Upravo je svojim esejom *Zapisi o Goji* Andrić uspio dovesti do savršenstva, ako bismo se usudili reći čak, pokušao je dovesti u područje praktičnoga, ovu Schopenhauerovu zamisao o estetskoj kontemplaciji kao bijegu od zala u svijetu.

Dalje Andrić donosi informaciju da je Marija del Pilar, vojvotkinja od Albe, bila Goyina ljubavna utjeha. To bi mogli potvrditi vojvotkinjini portreti u svijetloj i crnoj haljini. Pretpostavlja se da mu je ona bila

28 Usp. ARTHUR SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1998., str. 446.

model za dvije Maje (koketna ljepotica iz naroda), onu голу i odjevenu, gdje je po Andrićevu mišljenju rijetko gdje slikarstvo dalo „toliko čulne draži i animalnog mira i zadovoljstva samim sobom kao u ove dvije slike žene sa savršenim tijelom i mineralnim pogledom, a bez duha i potrebe za duhom“²⁹. Portretirao je i kraljeve Karla II. i Karla IV. i njegovu obitelj, Ferdinanda Guillemardeta, francuskoga ambasadora, kralja Ferdinanda VII. Andrić primjećuje da portreti ne odaju ništa, da su vrlo elegantno i bestrasno načinjeni.

Slijedi iscrpan, gotovo anatomski opis Goyina karaktera, koji razotkriva Andrića kao osobu sa sposobnosti psihološkoga i estetskoga profiliranja genijalnih povijesnih umjetnika. Pa veli: „Taj naprasiti Aragonac imao je dušu željnu pravde, svjetla i iskrenosti. I slikajući svoju menažeriju ljudskih slabosti, strasti i poroka, on nalazi ne samo liniju i senku nego, kao što ćemo videti i dramatske akcente najdubljeg sažaljenja, krvave ironije i uzvišenog revolta.“³⁰ U svojoj zbirci bakropisa *Caprichos* Goya, primjećuje Andrić, nije štedio ni dvor ni Crkvu ni inkviziciju. To najbolje prikazuje slika „Španjolski ustanak u Aragonu 1808.“. Surađivao je s osvajačem Josephom Bonaparteom, ali ga je kasnije, zbog njegova genija, poštedio i španjolski kralj Ferdinand II. Crtao je i opake ratne nesreće. Zbirka slika *Strahote rata* smatrane su originalnim prikazima okrutnoga gerilskog rata, ali osim mrtvaca, ranjenika i izgladnjelih nije sigurno da je umjetnik promatrao rat iz prve ruke. Oslikavao je zapravo proizvode svoje mašte, kojom već tada vladaju zebnja i osjećaj prijetnje koja je možda bila intenzivirana njegovom gluhoćom. Na rat je gledao „kao na jedno od mnogih neminovnih zala kojima je čovječanstvo podložno. Sa visine svoga bola on gotovo i ne razlikuje Špance od Francuza.“³¹

Francisco se Goya u ratne prizore unosio toliko duboko da je u njima iznalazio opravdanje. A Andrićev Goya upravo pred prizorima rata pada na dno očaja.³² U tim ratnim crtežima vidi se „u savršenoj objektivnosti, samo jedno: ‘izbezumljenost ljudi koji se uzajamno uništavaju

29 I. ANDRIĆ, *Istorija i legenda*, str. 137.

30 *Isto*, str. 140.

31 *Isto*, str. 143.

32 Usp. I. TARTALJA, *n. dj.*, str. 182.

i užas toga uništavanja”³³. Komentirajući naslov slika koje redom nose nazive „Zašto“ i „Ne može se znati zašto“, a koje opet opisuju ratne strahote – vješanja, Andrić kaže: „Tu smo, dakle. Na dnu ambisa: ne može se znati zašto postoji zlo na svetu, jer sve što postoji nema smisla ni razloga.“³⁴ Upravo ovakvo dno Andrić preuzima od glasovitoga španjolskog filozofa i književnika Miguela De Unamuna.³⁵ Na tom se mjestu susreću osjećajnost koja je pala u očaj i razum koji se utopio u potpuni skepticizam da bi na tome stravičnom tlu pronašli smiraj. Na drugome mjestu Goya je na, kako će nobelovac istaknuti, „jedan jezivo naivan način dao poslednju reč i punu meru svoga nihilizma, negirajući i postojanje drugog sveta pošto je porekao smisao ovoga: na tom crtežu se vidi malko odignuta grobna ploča, a ispod nje jedan skelet pomalja ruku i pokazuje hartiju s natpisom: ‘Ništa’: Dakle, ni tamo nema ništa. To je poruka pokojnika i to je dno Gojina očaja.“³⁶

Ovaj bi se zapis mogao nazvati posebnom estetičnom baladom jer pomalo podsjeća na proročki govor o sudbini i pozivu umjetnika,³⁷ a i još šire, o čovjekovu mjestu u društvu i svemiru.

33 I. ANDRIĆ, *Istorija i legenda*, str. 143.

34 *Isto*, str. 144.

35 Miguel de Unamuno (1864. – 1936.) jedan je od najvećih španjolskih duhova novijega vremena. Podrijetlom Bask, borio se protiv svih, a i protiv sebe samoga. Bio je filozof, ali rijetko je kada poštivao zdrav razum i strogu logiku; nije bio sposoban misliti bez vizionarnosti, slutnja i strastvenosti. On misli, bori se, muči, uvjerava nas, ali uvijek ostaje čovjek, sa svim ljudskim ranama u sebi. (Usp. *Povijest svjetske književnosti*, knj. 4., Mladost, Zagreb, 1974., str. 301. – 302.) Za njega je čovjekovo srce poprište košmara između želje za životom i razumnih objekcija koje ga niječu. Neizvjesnost je za njega životni azil jer nas ona zajedno s misterijem spašava, dok bi nas, po njegovu mišljenju, potpuna istina uništila. (Usp. KREŠIMIR ČVRLJAK, „Pilastrini novije španjolske kulturne filozofije: Miguel de Unamuno, Jose Ortega y Gasset, Xavier Zubiri“, *Bogoslovna smotra*, 42 (1972.), 2-3, str. 229. – 232.) Iz svega Unamuno izvodi svoju čuvenu filozofiju tragičnoga osjećanja, filozofiju blažene i diskretne neizvjesnosti po čemu se vidi da je snažno djelovao na Andrićevo filozofsko promišljanje koje je prožimalo i najranije radove poput *Ex Ponta* pa sve do estetski oplemenjenih eseja o umjetnosti i umjetnicima.

36 I. ANDRIĆ, *Istorija i legenda*, str. 144.

37 Usp. I. TARTALJA, *n. dj.*, str. 185.

3. Razgovor sa Gojom

Ovo je esej napisan 1934. godine u obliku dijaloga pisca koji je slučajni turist i Goye u svojim refleksijama kad je već starac. Radnja se događa u mjestu Croix des Huins 1819. godine. Andrić izabire to malo mjesto jer, kako i sam veli, „proste i uboge sredine su pozornice za čuda i velike stvari“³⁸. U ovom se Andrićevu književno-umjetničkome ostvaraju osobito reljefno sjenči mučna agonija podjarmljena borbom razuma koji stremi nihilizmu i grčevite potrebe za utjehom i smislom, očita protuslovnost i paradoks koji španjolski slikar i mislitelj postavlja u temelj svoga pomalo tragičnoga života. Opisi Goyine ruke koju u razgovoru Andrić promatra fascinantni su i gotovo u Marinkovićevu stilu personificni:

...strašna ruka, kao neki čarobni koren-amajlija, čvornovita, siva, snažna a suva kao pustinjska humka. Ta ruka živi, ali nevidljivim životom kamena. U njoj nema krvi ni soka, nego je to neka druga materija čije su nam osobine nepoznate. To nije ruka za rukovanje ni za milovanje, ni za uzimanje ni za davanje. Gledajući je, čovek sa strahom pita zar to može postati od ljudske ruke?³⁹

Tekst je zamišljen kao umjetnikov monolog u kojem Andrić sudjeluje kao neprimjetni slušatelj koji će refleksije netom nakon razgovora, pod očaravajućim udivljenjem, prenijeti na papir. Slijede Goyina razmišljanja: „Vidite, umetnik to je ‘sumnjivo lice’, maskiran čovek u sumraku, putnik sa lažnim pasošem [...] Sve i kad bi umetnik mogao nekako da objavi svetu svoju pravu ličnost i svoje pozvanje, ko bi mu verovao da je to njegova poslednja reč?“⁴⁰ Zapravo i kad bi skinuo krinku kako bi se iskreno nasmijao, bilo bi još ljudi koji bi ga i dalje molili da takav artefakt koji uistinu nalikuje pravom čovjeku zadrži. „Umetnikova sudbina je da u životu pada iz jedne neiskrenosti u drugu i da vezuje protivurečnost za protivurečnost.“⁴¹ Zašto umjetnik ima taj neopisiv poriv da

38 I. ANDRIĆ, *Staze, lica, predeli*, Mladost – Zagreb, Prosveta – Beograd, Svjetlost – Sarajevo, Državna založba Slovenije – Ljubljana, 1963., str. 111.

39 *Isto*, str. 112.

40 *Isto*, str. 113.

41 *N. mj.*

iz prolaznoga i ništavnoga uzima komadiće egzistencije koju potvrđuje komadićem krede na prolaznom komadu papira? To je napor, prekrasno sublimira Andrić, koji većini ljudi izgleda nerazuman i uzaludan kao i mravi koji podižu mravinjak na prometnome mjestu.

Goya u razgovoru prenosi stavove svoga prijatelja Paola koji predstavlja stav o neminovnome postojanju zla na svijetu i umjetnikovoga odnosa prema njemu. „Zato je umetnik izvan zakona, odmetnik u višem smislu reči, osuđen da natčovečanskim i bezizglednim naporima dopunjuje neki viši, nevidljivi red, remeteći ovaj niži, vidljivi, u kom bi trebalo da živi celinom svoga bića.“⁴² Dalje pokušava opravdati estetski napor: „Mi stvaramo oblike kao neka druga priroda, zaustavljamo mladost, zadržavamo pogled koji se u ‘prirodi’ već nekoliko minuta docnije menja ili gasi, hvatamo i izdvajamo munjevite pokrete koje nikad niko ne bi video i ostavljamo ih, sa svim njihovim tajanstvenim značenjem, očima budućih naraštaja.“⁴³ A time što umjetnik dodaje određenu jačinu boja i nijansā fenomenu koji stvara na platnu samo pokazuje da ga osobno doživljava, pokazuje tajanstvenu suradnju prirode i umjetnika. U ovo-me Paolo vidi demonsko podrijetlo umjetnosti. Po njemu bi umjetnik mogao biti preteča Antikrista.⁴⁴ Ako je Bog učvrstio oblike time što ih je stvorio, onda je umjetnik nezainteresirani falsifikator, misli Paolo, po nagonu, i to opasan. Tako umjetnik biva tvorac nekih, ne jednakih, nego analognih pojava po kojima ljudsko oko šeće i uživa, ali bližim dodirom „propada u ambis ništavila“⁴⁵. Između ove Paolove „teze“ i Goyina odgovora na nju potrebno je predstaviti neke osnovne estetičke teorije koje pokušavaju pronaći najsuvisliji odgovor na pitanje što je uopće umjetničko djelo, gdje i kako ono nastaje. Četiri su vladajuće paradigme:

- a) Idealistički pristup (B. Croce): idealist kategorički niječe da je umjetničko djelo fizično jer fizičke činjenice nemaju realnosti, dok je umjetnost nadasve realna. Time Croce zapravo kritizira jednostranost romantizma. Romantizam od umjetnosti traži spontan i

42 *Isto*, str. 115.

43 *N. mj.*

44 *Usp. n. mj.*

45 *Usp. isto*, str. 116.

žestok izljev osjetila uz jaku izražajnost. Sjetimo se samo pokreta *Sturm und drang* začetoga istodobno u njemačkoj kulturi. Virgil Aldrich komentira ovaj pristup teom kako idealisti tvrde da nam o prirodi stvari umjetnost otkriva više nego znanost.⁴⁶ Metafizičku narav umjetničkoga djela posebno je predstavljao Collingwood koji je za glazbeno djelo govorio da je nastalo u umjetnikovoj glavi pa je tako izvedba tehničko, a ne stvaralačko zbivanje jer ono nije zbirka šumova ili zvukova nego stvaralački duhovni proces.⁴⁷

- b) Drugi je pristup nešto treće – *tertium quid*, kao platoničke univerzalije. Umjetničko djelo nije fizičko, ali nije ni mentalno. Ono što umjetnik čini nije toliko stvaranje umjetničkoga objekta koliko njegovo otkrivanje, preko medija, organu estetskoga gledanja, što je, naravno, vid. Uloga je umjetnikova da ograniči univerzalno predstavljajući ga osjetilima i imaginaciji drugih. Ove teorije imaju tendenciju glorificiranja materijala i medija umjetnosti nasuprot djelu umjetnika kao umjetnika.⁴⁸
- c) Treća teorija umjetničko djelo smatra skupom fenomena, zovu ga čak estetički, a ne fizički predmet. Karakteristike su mu koherentnost i opsežnost (*comprehensiveness*). Fenomenalisti tvrde da fizičko, kako nije striktno dano u percepciji, ne smije biti pomišljano kao odgovarajući dio umjetničkoga djela.⁴⁹
- d) Četvrti tip predstavlja sofisticirani jezični oblik. Umjetničko djelo jest fizičko, ali postoje zato dva pristupa umjetnosti: predmeti likovnih umjetnost (plastike) fizički su predmeti, ali u književnosti i glazbi, čiji je zajednički medij zvuk, govori se o fizičkim događajima. Postoje dakle samo dvije porabe ključnih termina u govoru o umjetnosti, što odmah ne implicira dvije različite vrste objekata.⁵⁰

46 Usp. VIRGIL ALDRICH, *Philosophy of art*, Prentice-Hall inc., United States of America, 1963., str. 29.

47 Usp. ROBIN GEORG COLLINGWOOD, *The principles of art*, Oxford University press, London – Oxford – New York, 1969., str. 139.

48 Usp. V. ALDRICH, *n. dj.*, str. 30.

49 Usp. *isto*, str. 31.

50 Usp. *isto*, str. 32.

Sam Aldrich pokušava dati neki svoj odgovor nakon što ga ne zadovoljavaju ova četiri ponuđena. On smatra da treba upitati: Gdje je umjetničko djelo? (*Where is a work of art?*) Podrobno ga analizirajući i uspoređujući s osobom i fizičkim tijelom, Aldrich daje odgovor: pronalazimo i tvarnu sastavnicu, ali i animirajuću sastavnicu, i to emocionalno nabijenu sliku.⁵¹ Možda najkonciznije izraženo moglo bi se reći „da su umjetnička djela nadređena drugim stvarima; budući da ostaju u svijetu duže od svih drugih stvari, najsvjetovnija od svih. Uz to jedine su stvari bez funkcije u životnom procesu društva; strogo uzevši, nisu napravljena za ljude već za svijet koji treba nadići životni vijek smrtnika, dolazak i odlazak pokoljenja.“⁵²

Andrić je preko Goyina lika hrabro odlučio sam predstaviti prirodu umjetničkoga djela, suprotno stavovima Paola i kompletirajući prethodne teorije. Pomalo heraklitovski i šekspirijanski navodi činjenice: „...danas znam, da je sve što postoji jedna jedina stvarnost, a da nas samo naši instinkti i nejednake reakcije naših čula zavode da u mnogostrukosti pojava kojima se ta jedina stvarnost objavljuje vidimo izdvojene i zasebne svetove, različne po osobinama i po suštini. A ništa ne postoji od svega toga. Postoji samo jedna stvarnost sa večitom tom plimom i osekom nama samo delimično poznatih a uvijek nesumnjivo istih zakona.“⁵³ Ili još više sužen pojam umjetničkog stvaranja: „ Svi ljudski pokreti proizlaze iz potrebe za napadom ili obranom. A priroda umetnosti je takva da nije moguće naslikati hiljadu sitnih pokreta koji, svaki za sebe nisu mračni ni zlokobni. Ali svaki umetnik koji hoće da slika ono što sam ja slikao, prisiljen je da prikaže pokret koji je zbir svih tih mnogobrojnih pokreta, a taj zgusnuti pokret nužno i neminovno nosi na sebi pečat istinskog porekla, napada i odbrane, besa i straha. I što je u jednom takvom pokretu veći broj pokreta utkan i zbijen, to je pokret izrazitiji i slika ubedljivija. Eto zašto su moji likovi i njihovi stavovi i pokreti mrki, često strašni i jezivi. Zato što u stvari drukčijih pokreta i nema.“⁵⁴

51 Usp. *isto*, str. 33.

52 NADEŽDA ČAČINOVIĆ-PUHOVSKI, *Estetika*, Naprijed, Zagreb, 1988., str. 127.

53 I. ANDRIĆ, *Staze...*, str. 116.

54 *Isto*, str. 120.

Zapravo se oko ljepote isprepliću uvijek „ili mrak ljudske sudbine ili sjaj ljudske krvi“⁵⁵.

Ovakvim razmišljanjem Andrić preko Goye uvjetno potvrđuje navedene teorije a) i b). O izradbi portreta Goya veli da je to „jedna velika muka slikareva, a to je: izdvajanje lika iz svega onoga što ga okružuje i vezuje za ljude i okolinu“⁵⁶. Potpunije opisano kao oslobođenje jednoga lika „ceo put kojim je išla sudbina modela mi pređemo ponovo, samo u protivnom pravcu, dok lice na koje smo bacili oko ne izvedemo na čistinu na kojoj ga postavimo samo samcito, kao na gubilištu. I tek tu, mi ga ponovno stvaramo. [...] Naslikani ljudski lik je sam, okovan, izdvojen jednom zauvek, jer portret nema oca ni majke, sestre ni deteta. On nema kuće ni vremena, ni nade, često ni imena. Dok nas gleda živim očima, on već predstavlja bivši život, ugašen da bi mogao trajati.“⁵⁷ Portret zauvijek ostaje slika jednoga umjetnikovog pogleda. Upravo se loši portreti i poznaju po tome što „slikar nije smeo ili nije umeo da izvrši teški posao izdvajanja i oslobođenja, ‘ubijanja’ i ‘ovekovečenja’ ličnosti“⁵⁸.

Goya se često pitao čemu sve ove bujice, ratovi, zla i promjene pa je došao do negativnoga odgovora – da naša osobna misao o tome nema nikakvoga udjela jer taj napor ne daje rezultate i pozitivan odgovor; kako treba osluškiivati legende i tragove utabane kolektivnim nastojanjem predaka kroz stoljeća pa tako dati odgovore na zagonetna pitanja naše sudbine. Andrić dobro primjećuje i inkorporira u *Razgovor* upravo ove spoznaje jer je sam slikar većinu rada iz ranijega razdoblja prilagođivao španjolskim legendama i folkloru.

Preko dviju posebnih slika nastalih u razdoblju od 1820. godine, kad Goya ozbiljno obolijeva, „Saturn“⁵⁹ i „San razuma rađa čudovišta“⁶⁰,

55 *N. mj.*

56 *Isto*, str. 121.

57 *Isto*, str. 122.

58 *Isto*, str. 124.

59 Saturn je strahovao da će ga sinovi svrgnuti s prijestolja pa ih je proždirao. Goya izostavlja sve reference na antički mit te jedino prikazuje humanoidno čudovište koje se mahnito hrani mrtvim tijelom. Usp. ROSE MARIE HAGEN – RAINER HAGEN, *Francisco Goya*, Taschen, Köln, 2006., str. 76.

60 Iz zbirke *Capricho 43*, predstavlja graviru i kavatintu zaspaloga umjetnika kojemu prijete fantastični likovi poput šišmiša i vampira, a naslov slike može se pročitati u kosim slovima uklesanim u kamenu. Usp. *isto*, str. 34.

slikar nam izravno daje do znanja da okrutna i nemilosrdna uporaba intelekta tjera na dvojbu o tome je li priroda po sebi dobra i lijepa. Okrutnost se tako poklapa s ljudskom prirodom, patnja je sredstvo kojim se dolazi do užitka koji je jedini cilj i svrha u zemlji bezgraničnoga razuma koji svojim noćnim morama nastanjuje svijet. Ljepota više nema duhovnih konotacija nego izražava okrutni užitak mučitelja ili muku žrtve, bez moralnoga ukrasa, i predstavlja pobjedu zla nad svijetom.⁶¹ Zbirka kojoj ova razmišljanja na platnu pripadaju, *Caprichos*, objedinjuje niz bolnih grafičkih listova koji predstavljaju optužbe praznovjerja, vjerskoga ekstremizma, podlosti i izopačenosti tadanje Španjolske.⁶²

Sam se Goya u svome monologu pokušava othrvati ovakvoj neduhovnoj slici njegove vremenske scene i uz sav napor zaključuje isto: „Živeti među ljudima ja sam se pitao stalno zašto je sve što je misaono i duhovno u našem životu tako nemoćno, bez odbrane i nepovezano u sebi, tako zazorno društvu svih vremena i tako strano većini ljudi“⁶³ i zaključuje da je svijet carstvo materijalnosti bez smisla i cilja, a smrt je završetak svega. Misaono i duhovno nađoše se u tome bunilu posve slučajno, kao brodolomci s opremom na pustome otoku. Zato sve naše ideje nose čudan i tragičan karakter predmeta koji su spašeni iz brodoloma: „Jer one su u neprestanoj borbi sa tim novim, njima u suštini protivnim svetom u kom su se obrele i u isto vreme u stalnom preobražavanju i prilagođavanju tome svetu. Otud je svaka velika i plemenita misao stranac i patnik. Otud neizbježna tuga u umetnosti i pesimizam u nauci.“⁶⁴

Razgovor je protkan kao pamukom obloženim sumnjama prema univerzalnoj valjanosti vlastitih razmišljanja, a opet se s druge strane čini kako svaki Goyin stav predstavlja stup na koji bi se mogle osloniti neke estetičke teorije koje se ni u današnje vrijeme ne mogu složiti oko temeljnih pojmova poput onih što je umjetničko djelo i gdje ono uopće nastaje.

61 Usp. *Povijest ljepote*, priredio Umberto Eco, Hena Com, Zagreb, 2004., str. 269.

62 Usp. GINA PISCHEL, *Opća povijest umjetnosti*, knj. 3., Mladost, Zagreb, 1969., str. 130.

63 I. ANDRIĆ, *Staze...*, str. 131.

64 *N. mj.*

Zaključak

U doba procvata renesansne pozornice, na kojoj se u punome sjaju dugo klanjao i Petrarca, Carstvo već gubi svoj sjaj, a papinska se kurija preselila u Avignon (Provansa). U prvi se plan stavlja pojedinac sa svim svojim akcidentalijama. Petrarca se ujedno i naziva prvim individualistom u europskoj književnosti. Subjektivizmom i introspekcijom u sonetnoj je formi na autentičan način izražavao vlastiti nemir. U ovim Petrarčinim konturama prepoznaje se i Andrić sa svojim ranijim radovima poput *Ex Ponta* i *Nemira*. Petrarčina opčinjenost Laurom počela je prvim pogledom na ljepoticu, ženu Huga de Sadea, u crkvi sv. Klare u Francuskoj. Andrić je prolazio svim predjelima Provanse u kojima je i renesansni pjesnik pisao o svojoj nikad ostvarenoj ljubavi. Prvi dio *Legendā* zauzima stara jezgra Avignona, a drugi dio obližnje mjesto Vaucluse gdje se pjesnik sklanjao od buke i vreve gradskoga života. Obje lokacije pisac obogaćuje svojim putopisnim elementima čiju potencijalnu monotoniju vješto razbija estetičkim razmatranjima.

S druge strane romantizam u umjetnosti označuje istinsko odvajanje od prethodnih koncepcija i ističe pojedinca i njegovu nestalnu osobnost, senzibilnost i osjećaje. On apstraktnosti načela suprotstavlja nepostojanu konkretnost života, beskonačno pulsiranje prirode; hladnomu i bezgraničnomu razumu rival postaju snaga osjećaja, strasti i fantazija, apsolutu relativizam. Tako u umjetnost snažno prodire smisao slobodnoga stvaranja zasnovan na subjektivnim vrijednostima osjećaja i mašte. Raniji klasicizam uporno je tražio idealno lijepo upirući u otmjenu formu i uzvišeni sadržaj držeći ga vrjednijim od individualnoga izraza, što romantizam bitko odbija pa u svojem subjektivizmu zna poletjeti u još ekstremniji senzibilizam. Razvojni put ovoga pravca ne teče pravocrtno i nije ga jednostavno opisati i precizirati. Goyino slikarstvo najavljuje nove kontradikcije s kojima se on hrabro, do iznemoglosti i do kraja svoga života, hvata u koštac. Takva su suprotna stanja strastvenost romantizma ili ratna borbenost, idiličnost i dramatičnost, smirenost ili poludjeli razum, senzualna mladost i tragična starost. Ovakve je dihotomije Andrić uspješno prikazao u kontinuitetu u kojemu imamo

dosljedan pregled Goyine genijalnosti jer ga je Andrić prikazao najprije dokumentaristički u *Zapisima*, a zatim u fiktivnome *Razgovoru sa Gojom*.

Literatura

- ALDRICH, VIRGIL, *Philosophy of art*, Prentice-Hall inc., United States of America, 1963.
- ANDRIĆ, IVO, *Ex Ponto, Nemiri, Novele*, pr. Dubravko Horvatić, Mosta, Zagreb, 1995.
- ANDRIĆ, IVO, *Istorija i legenda*, Svjetlost – Sarajevo, Mladost – Zagreb, Prosveta – Beograd, Državna založba Slovenije – Ljubljana, Mislà – Skopje, 1976.
- ANDRIĆ, IVO, *Staze, lica, predeli*, Mladost – Zagreb, Prosveta – Beograd, Svjetlost – Sarajevo, Državna založba Slovenije – Ljubljana, 1963.
- COLLINGWOOD, ROBIN GEORG, *The principles of art*, Oxford University press, London – Oxford – New York, 1969.
- COPLESTON, FREDERICK, *A history of Philosophy*, vol. VII, London, S. J. Burns and Oates, London, 1962.
- DER BROCKHAUS, *Philosophie Ideen, denken und Begrieffe*, F. A. Brockhaus, Leipzig – Mannheim, 2004.
- ČAČINOVIĆ-PUHOVSKI, NADEŽDA, *Estetika*, Naprijed, Zagreb, 1988.
- ČVRLJAK, KREŠIMIR, „Pilastrri novije španjolske kulturne filozofije: Miguel de Unamuno, Jose Ortega y Gasset, Xavier Zubiri“, *Bogoslovnà smotra*, 42 (1972.), 2-3.
- FOCHT, IVAN, *Uvod u estetiku*, Svjetlost, Sarajevo, 1964.
- HAGEN, ROSE MARIE – HAGEN, RAINER, *Francisco Goya*, Taschen, Köln, 2006.
- PISCHEL, GINA, *Opća povijest umjetnosti*, knj. 3., Mladost, Zagreb, 1969.

-
- PALJETAK, LUKO, „Begović, Andrić i Tin o Petrarki“, *Petrarca i petrarkizam u hrvatskoj književnosti: Zbornik radova s međunarodnog simpozija održanog od 27. do 29. rujna 2004. u Splitu*, uredili Bratislav Lučin i Mirko Tomasović, Književni krug, Split, 2006.
 - *Povijest svjetske književnosti*, knj. 4., Mladost, Zagreb, 1974.
 - *Povijest ljepote*, priredio Umberto Eco, Hena Com, Zagreb, 2004.
 - SCHOPENHAUER, ARTHUR, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1998.
 - SEKVI, EROS, „Andrić, Italija i Italijani“, *Ivo Andrić*, knj. I., Institut za teoriju književnosti i umetnosti, Beograd, 1962.
 - TARTALJA, IVO, „Eseji i zapisi Ive Andrića“, *Ivo Andrić*, knj. I., Institut za teoriju književnosti i umetnosti, Beograd, 1962.

SLAVICA JUKA ♦ ITA LUČIN

ANDRIĆ'S CRITICAL-ESSAYIST VIEWS ON ART

Summary

Andric is, among other things, a writer who brings to life every aspect of existence of a man, what he particularly showed in his critical essay. This paper deals with essays on Goya and Petrarca. In Andric's collected works, published posthumously, the first part, called History and Legend, skillfully describes the tragic of the undestined love of Laura and Petrarch, while the most important part for philosophical aesthetics would be Petrarch's later reflections on the image of Laura while her staying in Avignon. Here the author combines distinctive aesthetic objects from nature (landscape), which he alone had a chance to see. They will be presented in the paper through quotations. In essays about the great Spanish romantic painter Francesco Goya, Andric actually argues, in form of a dialogue, the validity and nature of a work of art. The definition of a work of art is yet to be produced neither by the contemporary, nor by the earlier aesthetic theories. There are four aesthetic theories which tried to answer this question. Andric tried to argue for the character of a work of art very boldly through on one side, the person and work of one of the greatest protagonists of Spanish plastic art – Goya, and on the other side the figure of the protagonist of Italian renaissance – Petrarch. His attitude would today be called an "Andrician" approach, because it combines priorly mentioned theories, which were validated in conversations with Goya.

Key words: *aesthetics, a work of art, Goya, Petrarch, theories of philosophical aesthetics, an artist, creation*