

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

**АНАЛИ
ФИЛОЛОШКОГ
ФАКУЛТЕТА**

КЊИГА XXV
2013

Свеска I

БЕОГРАД
2013

Главни и одговорни уредник
др ВЕСНА ПОЛОВИНА, редовни професор
Филолошки факултет у Београду

Чланови уређивачког одбора

др ДАРКО ТАНАСКОВИЋ, редовни професор, Филолошки факултет у Београду
др РАДМИЛА ВУКЧЕВИЋ, редовни професор, Филолошки факултет у Београду
др ПЕТАР БУЊАК, редовни професор, Филолошки факултет у Београду
др ДАЛИБОР СОЛДАТИЋ, ванредни професор, Филолошки факултет у Београду
др РАЈНА ДРАГИЋЕВИЋ, ванредни професор, Филолошки факултет у Београду
др БОШКО СУВАЈЦИЋ, ванредни професор, Филолошки факултет у Београду
др ВЕРАН СТАНОЈЕВИЋ, ванредни професор, Филолошки факултет у Београду
др БОРКО КОВАЧЕВИЋ (секретар уредништва), доцент, Филолошки факултет у Београду

Издавачки савет

др СЛОБОДАН ГРУБАЧИЋ, редовни професор, Филолошки факултет у Београду
др ДУШАН ИВАНИЋ, редовни професор, Филолошки факултет у Београду
др АЛЕКСАНДРА ВРАНЕШ, редовни професор, Филолошки факултет у Београду
др ЉИЉАНА МАРКОВИЋ, редовни професор, Филолошки факултет у Београду

РЕЦЕНЗЕНТИ

др Весна Половина, редовни професор, Филолошки факултет у Београду
др Марија Будисављевић Опарница, редовни професор, Arizona State University
др Александар Димчев, редовни професор, Универзитет Свети Климент Охридски у Софији
др Александар Федотов, редовни професор, Универзитет Свети Климент Охридски у Софији
др Дарко Танасковић, редовни професор, Филолошки факултет у Београду
др Јелена Новаковић, редовни професор, Филолошки факултет у Београду
др Зоран Пауновић, редовни професор, Филолошки факултет у Београду
др Рајна Драгићевић, редовни професор, Филолошки факултет у Београду
др Радосав Пушић, редовни професор, Филолошки факултет у Београду
др Анђелка Митровић, редовни професор, Филолошки факултет у Београду
др Мила Самарцић, редовни професор, Филолошки факултет у Београду
др Јулијана Вучо, редовни професор, Филолошки факултет у Београду
др Јелена Филиповић, редовни професор, Филолошки факултет у Београду
др Бошко Сувајцић, ванредни професор, Филолошки факултет у Београду
др Корнелије Квас, ванредни професор, Филолошки факултет у Београду
др Татјана Самарција Грек, ванредни професор, Филолошки факултет у Београду
др Веран Станојевић, ванредни професор, Филолошки факултет у Београду
др Ивана Трбојевић Милошевић, доцент, Филолошки факултет у Београду
др Катарина Расулић, доцент, Филолошки факултет у Београду
др Зоран Скробановић, доцент, Филолошки факултет у Београду
др Борко Ковачевић, доцент, Филолошки факултет у Београду

Нермин Вучељ*

821.133.1.09 Didro D.

821.09:111.852

ДИДРО О ОПОНАШАЊУ ЛЕПЕ ПРИРОДЕ

У овом огледу се разматра Дидроово поимање поступка приказивања стварности у једној уметничкој творевини, тј. поетичко начело традиционално названо „опонашање лепе природе“. Оглед нуди сажети увид у теоријске ставове на тему *mīmēsis* које је Дидро изнео у својим естетичким списима, од првог, из 1751, до последњих записа, насталих 1782. године. Окосницу нашег разматрања чине Дидроови ставови о „унутрашњем идеалном моделу“ изнети у *Уводу у Салон из 1767*, и теоријске паралеле између овог француског филозофа и сликара Ла Тура. Дидроова поетичка начела вредносно су позиционирана и унутар естетике XVIII века.

Кључне речи: лепа природа, унутрашњи идеални модел, опонашање, улешавање природе, Дидро, Ла Тур.

Да ли уметник опонаша природу¹ каквом се она показује, без икаквих скретања у уметничком представљању, или њоме располаже по свом нахођењу, вршећи одабир и комбинујући њене појавности, тако да нуди једну фиктивну представу стварности? Да ли уметност *одражава* или *преображава*, је ли израз *стварног* или *могућег стварног* – у томе нема праве недоумице, јер уметност је сва у приступу стварности: природа предлаже, а уметност располаже. Да уметничка *имитација* није копија природе, већ да је то уметничко *представљање*, у стварном одређењу аристотеловског појма *mīmēsis*, данас се више не доказује.

Бенедето Кроче (Benedetto Croce) почетком XX века указује на то да је *mīmēsis* у нововековним поетикама био погрешно схваћен као

* Филозофски факултет у Нишу, Гирила и Методија 2, 18000 Ниш, електронска пошта: nerminvucelj@gmail.com

1 Појам *природа* не узима се у био-физичком смислу, као предметна појавност, већ као човекова природа, а што је психо-физичка и друштвено-етичка манифестација живота, као законитост урођеног, стеченог и изнуђеног поступања људи, као сензибилитет и карактер.

„практичка продукција дупликата природних објеката“ (Кроче, 2004: 252). На крају века, Ан Елисабет Сејтен (Sejten, 1999: 199) подсећа на то да Аристотел нагласак ставља на *представљање* (représentation), а не *опонашање* (imitation), те да се први појам данас узима за превод грчке речи – μίμησις (mīmēsis). Ханс Роберт Јаус (Jauss) се чак позива на Гадамерово (Hans-Georg Gadamer) одређење *мимезе* као *препознавања* себе и другог у уметности (Јаус, 1978: 71).

Ако начело слободног располагања у уметности значи „улепшавати природу“ (embellir la nature), што читамо и код Денија Дидроа (Diderot), француског филозофа епохе просветитељства и директора највећег издавачког подухвата у Француској у епохи просветитељства – *Енциклопедије* (*Encyclopédie*, 1751–1772), онда ову синтагму треба поткрепити ваљаним аргументима, како би се њено начело одбранило од могућих напада због, наизглед, семантичке површности конструкције „улепшавати природу“. У одбрани тог начела Дидро је нашао савезника у сликару Ла Туру (Maurice Quentin de La Tour), на чије се аргументе он позива у расправи насловљеној *Ла Тур*, која се налази у збирци критичких приказа о сликарству под називом *Салон из 1769.* (*Salon de 1769*).² Наиме, Дидро каже (Diderot, 1996: 845) да је радо желео да сазна шта под „улепшавањем природе“ подразумева „човек који је победио незахвалну и пркосну природу“, тј. његов пријатељ, сликар Ла Тур,³ који је и „постајао изврснији што се више трудио“, а кад је Дидро то сазнао, био је задовољан што се испоставило да обојица имају истоветна гледишта.

Најсавршеније Грезово платно (Jean-Baptiste Greuze), међу оним на које се Дидро критички осврће у *Салону из 1769*, јесте *Девојчица у кошуљи која држи црног пса* (*La Petite Fille en camisole qui saisit et joue avec un chien*). Ипак, том сликарском *савршенству* критичар је нашао ману: Дидро сматра да крајеви рукава на кошуљи изгледају пре као комад камена са усеклином у облику набора. Сликара Ла Тур објашњава нашем филозофу „порекло такве грешке“ (Diderot, 1996: 845):

2 Ово као и друга овде наведена Дидроова дела цитирана су према критичком издању Дидроовог опуса које је приредио Лоран Версини (Laurent Versini) у пет томова (1994–1997) у издању Bouquins, Paris.

3 Лоран Версини, приређивач критичког издања Дидроовог опуса, каже да је Ла Тур у Дидроовим очима представљао модел сликара код којег „глава управља руком“, али да се та глава помела од 1782. године, те да је почела да квари властите славне портрете у настојању да их ретушира (Diderot, 1996: 1568).

Cela vient de ce qu'on prêche de trop bonne heure aux enfants d'embellir la nature au lieu de la rendre d'abord scrupuleusement. Ils se livrent à ce prétendu embellissement avant de savoir ce que c'est ; en sorte que, quand il s'agit d'imiter servilement, comme il faut s'y résoudre dans les petites choses, ils ne savent plus où ils en sont.

(То долази отуда што се деца рано подучавају томе да улепшавају природу уместо да је најпре брижљиво опонашају. Они се посвећују том тобожњем улепшавању пре него што су сазнали шта је оно; тако да, када треба послушно опонашати, ваљано се разложити у ситницама, они више и не знају како стоје ствари. – превео Н. В.)

Ла Тур проналази две грешке код учитеља уметничког израза, како нам то Дидро (1996: 845–846) преноси: прва – одвише рано говоре деци о начелу „улепшавања природе“, друга – предлажу им то начело а да му не присаједињују никакву *представу*; зато се, међу децом, једни ропски потчињавају античкој узорности и *правилу*, из чега се више не извлаче, и остају заувек *лажни* и *хладни*, док се други препуштају „маштовитом слободњаштву“ (*libertinage d'imagination*), услед чега падају у *лажност* и *шаблон*, и из чега се ни они не извлаче више. Ла Тур даље објашњава, преноси нам Дидро (1996: 845–846), да је потребно да уметник код појединца, којег транспонује у своју уметност, најпре „ухвати онај отисак“ (*saisir cette empreinte*) стања његове душе, назнаку животне околности, а онда да томе дода „мало претеривања“ (*un peu d'exagération*) довољног да сцена и ликови који је сачињавају буду „чудесни“ (*merveilleux*), тако да се за ликове у уметности каже исто оно што се говори и за Рафаелове: „иако можда не постоје нигде, чини се ипак да смо их стално виђали“ (Diderot, 1996: 846).⁴

На крају опсежног цитирања Ла Туровог поетичког начела, Дидро додаје да је једно такво начело и он сам установио у свом

4 То је у складу с оним што Дидро каже о песницима у расправи *О драмској поезији* (*De la poésie dramatique*, 1758). Песник је замислио догађаје, измислио разговоре, створио причу: „Le point important pour lui eût été d'être merveilleux, sans cesser d'être vraisemblable“ (Diderot, 1996: 1299) („За њега, главно би било да оно што напише буде чудесно, не престајући да бива вероватно“ – Дидро, 2006: 158).

Уводу у Салон из 1767. (Préambule du Salon de 1767). „Унутрашњи идеални модел“ (modèle idéal intérieur) и „прави облик“ (une ligne vraie), термини су којима Дидро означава „лепу природу“ (la belle nature), ону коју уметност опонаша, ону која настаје, речено на Ла Туров начин – поступком „улепшавања природе“ (embellir la nature), тј. кориговањем обичне природе. Не постоји лепа природа дата као таква (une belle nature subsistante), „коју видимо кад пожелимо, и коју треба само копирати“ – каже Дидро (1996: 521) и наставља: између „истине“ (vérité) и „дела“ (ouvrage), постоји „истина или прототип, њена постојећа сенка“ (son fantôme subsistant), која „служи као модел“, а копија такве сенке, то је стваралачко дело (Diderot, 1996: 522).

Дефиницију естетичког појма *лепа природа* читамо у истоименом Жокуровом (Louis de Jaucourt) чланку (*La Belle Nature*), објављеном у XI тому *Енциклопедије* (1765), две године пре Дидроовог *Увода у Салон из 1767*: „*Лепа природа* је улепшана природа, усавршена посредством уметности, ради користи и пријатности“ („la belle nature est la nature embellie, perfectionnée par les beaux arts pour l’usage & pour l’agrément“) – каже Жокур (Jaucourt, 1765: 42) и додаје да су још антички Грци схватили „да није довољно опонашати ствари, треба их још и одабирати“ („qu’il ne suffisait pas d’imiter les choses, qu’il fallait encore les choisir“ – Jaucourt, 1765: 43) и да велики уметници „нису опонашали природу каква је, већ каква може бити и каква се може створити духом“ („Ils n’ont point imité la nature telle qu’elle est en elle-même; mais telle qu’elle peut être, & qu’on peut la concevoir par l’esprit“ – Jaucourt, 1765: 42). Деценију пре Жокура, један други енциклопедиста, Мармонтел (Jean-François Marmontel), дефинише *фикцију* (*Fiction*, 1756), као „производ уметности који нема потпуни модел у природи“ („production des Arts qui n’a point de modele complet dans la Nature“ – Marmontel, 1756: 679).

У погледу дефинисања „опонашања лепе природе“, јасне су теоријске паралеле између Дидроових ставова, које је он изнео у *Уводу у Салон из 1767*, и гледишта изнетих у два поменута енциклопедијска чланка која претходе Дидроовом спису, у Жокуровој *Лепој природи* (1765) и Мармонтеловој *Фикцији* (1756), на шта је указао и амерички дидролог Крокер (Lester G. Crocker) у студији *Два истраживања о Дидроу* (Crocker, 1952). Крокер подсећа на то да је

теорију о „улепшавању природе“ изнео и Винкелман (Winckelmann) у *Историји античке уметности* (1764), чији се превод на француски појавио 1766. Дидроово поимање опонашања лепе природе, закључује Крокер, у складу је с преовлађујућим естетичким схватањима у XVIII веку (Crocker, 1952: 71).

*

Где је онда „истински модел“ (le vrai modèle), ако он не постоји у природи, ни као целина, ни као део – питање је уметника, замишљеног Дидроовог саговорника, а у ствари је само реторско питање које служи овом енциклопедисти да властиту теорију учини убедљивијом. „Постоји, дакле, једна ствар, која није она коју сте насликали, и друга ствар коју сте насликали, а која је између првобитног модела и ваше копије“ – започиње Дидро елаборацију у *Уводу у Салон из 1767*, и наставља (Diderot, 1996: 524):

Convendez donc que ce modèle est purement idéal, et qu'il n'est emprunté directement d'aucune image individuelle de Nature dont la copie vous soit restée dans l'imagination, et que vous puissiez appeler derechef, arrêter sous vos yeux et recopier servilement, à moins que vous ne veillez vous faire portraitiste. Convendez donc que, quand vous faites beau, vous ne faites rien de ce qui est, rien même de ce qui puisse être. Convendez donc que la différence du portraitiste et de vous, homme de génie, consiste essentiellement en ce que le portraitiste rend fidèlement Nature comme elle est, et se fixe par goût au troisième rang, et que vous qui cherchez la vérité, le premier modèle, votre effort continu est de vous élever au second.

(Признајте онда да је тај модел чисто замишљен, и да није позајмљен непосредно од било какве појединачне слике Природе чија копија вам је остала у глави, а коју изнова можете да призовете, зауставите пред својим очима и потанко је препишете, осим уколико не желите да будете портретиста. Признајте онда да, када стварате лепо, не стварате ништа што јесте, чак ништа што би могло бити. Признајте онда да се разлика између портретисте и вас, генија, суштински састоји у томе што портретиста приказује Природу верно каква је, и тако се по укусу смешта на треће место, док ви, који тражите истину, први модел, ваш непрестани напор састоји се у томе да се уздигнете на друго место. – превео Н. В.)

Нова термилошка опозиција: *портретиста – геније*, на коју наилазимо у претходном наводу, такође је дефинисана у овде већ цитираном Жокуровом чланку (1765: 43-44):

Ou l'imitation de la *nature* se borne à un seul objet, ou elle rassemble dans un seul ouvrage ce que l'artiste a observé en plusieurs individus. La première façon d'imiter produit des copies ressemblantes des portraits. La dernière élève l'esprit de l'artiste jusqu'au beau général, & aux notions idéales de la beauté.

(Или се опонашање природе ограничава на један једини предмет, или оно окупља у самом једном делу оно што је уметник осмотрио код више појединаца. Први начин опонашања производи копије које личе на портрете. Други начин уздиже дух уметника до општег лепог и идеалних појмова лепоте. – превео Н. В.)

Према томе, еклектико-естетичар Дидро, тј. метафизичар који сакупља знања из бројних теорија и њима слободно располаже у заснивању властите филозофије поезије, закључује у *Уводу у Салон из 1767.* да *природа* нигде не показује „истински идеални модел лепоте“ (*vrai modèle idéal de la beauté*), тј. „прави облик“ (*ligne vraie*), већ да он постоји једино у главама Рафаела, Пусена, Фалконеа (Diderot, 1996: 525). О томе, иначе, Дидро пише шеснаест година пре *Салона из 1767.*, у чланку *Дивљење (Admiration)*, у I тому *Енциклопедије* (1751), који завршава следећом реченицом (Diderot, 1751: 141)

Il y a des esprits qu'il est extrêmement difficile d'étonner; ce sont ceux que la Métaphysique a élevés au-dessus des choses faites; qui rapportent tout ce qu'ils voient, entendent, &c. au possible, & qui ont en eux-mêmes un modèle idéal au-dessous duquel les êtres créés restent toujours.

(Постоје духови које је крајње тешко зачудити; то су они које је метафизика уздигла изнад створених предмета, који све што виде, чују итд., присаједињују могућем, и који имају у себи самима један идеални модел испод којег увек остају створена бића. – превео Н. В.)

Уметници који узимају своје моделе у уметности која им је

претходила, изучавају „природу као савршену“ (la nature comme parfaite), а не, што би иначе требало, природу као „усавршиву“ (perfectible) – каже Дидро (1996: 526) у *Уводу у Салон из 1767*, и наставља: „Они је траже, не да би се приближили идеалном моделу или правом облику, већ да би се што више приближили копији оних који су је поседовали“ („Ils la cherchent, non pour approcher du modèle idéal ou de la ligne vraie, mais pour approcher de plus près de la copie de ceux qui l’ont possédée“). Оно што су Стари, тј. антички уметници, називали „правилном“ (règle), то је за Дидроа „идеални модел“ или „прави облик“, а суштина му је у следећем: „проћи кроз природу“ (parcourir la nature), и из ње, од „мноштва јединки“ (infinité d’individus), „узети“ (emprunter) најлепше делове од којих ће се сачинити „целина“ (un tout). Један једини предмет треба да „сакупи у себи лепоте које природа даје расуте у великом броју“ – на истом је теоријском становишту Дидро (1996: 1014) и у *Одвојеним мислима о сликарству, вајарству и поезији* (*Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie*, 1782), у свом последњем естетичком спису:

La nature commune fut le premier modèle de l’art. Le succès de l’imitation d’une nature moins commune fit sentir l’avantage du choix ; et le choix le plus rigoureux conduisit à la nécessité d’embellir ou de rassembler dans un seul objet les beautés que la nature ne montrait éparées que dans un grand nombre. Mais comment établit-on l’unité entre tant de parties empruntées de différents modèles ? Ce fut l’ouvrage du temps.

(Обична природа била је први модел уметности. Успех опонашања необичајеније природе показао је предност одабирања; а најпробирљивији избор довео је до потребе за улепшавањем или окупљањем у једном једином предмету лепота које је природа показивала само разасуте у великом броју. Али, како се установило јединство између толико делова преузетих од различитих модела? То беше производ времена. – Н. В.)

Да уметник „сакупља у једном предмету лепоте расуте у природи“, то је пре Дидроа утврдио Мармонтел. У чланку *Фикција* он каже да су уметници „сакупили расуте лепоте постојећих модела“ (les beautés éparées des modèles existants) и од тога су сачинили „једну мање-више савршену целину“ (un tout plus ou moins parfait) према

„мање-више срећном одабиру из тих окупљених лепота“ (Marmontel, 1756: 679). И Мармонтелова дефиниција уметничке фикције као „производа уметности који нема потпуни модел“ у природи, тј. готов модел који се само преузима, већ онај који ствара из себе, сагласна је с Дидроовим уметничким идеалом који надмашује природу, о чему он говори и у *Парадоксу о глумцу* (*Le Paradoxe sur le comédien*, 1831), полемичком спису о теорији глуме на ком је радио у периоду 1771–1777, а који је објављен тек 47 година после ауторове смрти.⁵ Саговорници у овој расправи именовани су као *Први* и *Други*. Уметност полази од *модела* из природе, али га она даље развија и „ствара своју природу“ – објашњава *Први* свом саговорнику, и додаје како је у природи „стварно лепо“ (le beau réel), а у уметности „идеално лепо“ (le beau idéal). Није ли онда „идеални модел“ обична *химера*, и није ли можда случај да он заправо и не постоји, с обзиром на то да је *идеалан* – пита *Други*, што је само реторско питање, будући да кроз читав теоријски спис и нема два равноправна саговорника, већ постоји само *Први*, а то је сâм Дидро, који полемиче са самим собом. На реторско питање теоретичар одговара (Diderot, 1996: 1400):

Il est vrai. Mais prenons un art à son origine, la sculpture, par exemple. Elle copia le premier modèle qui se présenta. Elle vit ensuite qu'il y avait des modèles moins imparfaits qu'elle préféra. Elle corrigea les défauts grossiers de ceux-ci, puis les défauts moins grossiers, jusqu'à ce que, par une longue suite de travaux, elle atteignît une figure qui n'était plus dans la nature.

(То је тачно. Али узмимо уметност у њеном зачетку, на пример вајарство. Оно је верно пресликало први модел који му је изашао пред очи. Затим је видело да има других, мање несавршених модела, па је њих претпоставило ономе првоме. У тим другим моделима поправило је прво грубе, затим мање грубе недостатке и све тако, док преко дугог низа радова није стигло до једног обличја које више није природа. – Diderot, 2004: 41–42)

5 Иначе, Дидро у *Парадоксу о глумцу* упућује читаоце да потраже ширу елаборацију теорије о „идеалном моделу“ у *Уводу у Салон* из 1767.

Према томе, „спољни модел“ (*modèle extérieur*) долази из природе, и он служи као скица, док је „унутрашњи модел“ (*modèle intérieur*) у основи уметничког опонашања. Где се налази модел за уметничко опонашање – одговор на то налазимо у овде већ поменути Дидроовим *Одвојеним мислима о сликарству, вајарству и поезији*: у души, у духу, у живој машти, у ствараочевом срцу (Diderot, 1996: 1057). Дидро упозорава да не треба помешати „унутрашњи модел“ (*un modèle extérieur*) са „спољним моделом“ (*un modèle intérieur*). У тумачењу Дидроове теорије о *опонашању природе*, пољски теоретичар Фолкјерски (Wladislaw Folkierski) каже да песник не копира стварност непосредно, већ копира њен одраз који налази у својој машти и закључује (Folkierski, 1925: 404): „Песников модел је пренет из света који га обухвата у свет који он обухвата својим унутрашњим устројством“ („*le modèle du poète se trouve être transporté du monde qui l’entoure dans celui qu’il entoure de son organisation intérieure*“).

Према *хуманистичком* тумачењу Дејвида Фанта (Funt, 1968: 154) – „уметност користи природу, и онда је враћа човеку хуманизовану“, тако да човек ступа у приснији однос с природом, какав раније, услед отуђења, није имао.⁶ И Псеудо-Лонгин нас учи у спису *О узвишеном* (Аноним, 1969: 331) да је уметност *савршена* тек кад се чини да је *природна*, а природа је *најцеловитија* кад је у њој *скривена* уметност. Према томе, уметност нас подстиче мисаоно и емотивно и тако постаје наша мисаоно-емотивна стварност. Фикција усмерава наш живот, делује на расположење, утиче на поступке. Људска природа обликована је уметношћу. Живот опонаша уметност. То нас директно води на вајлдовско начело *природа опонаша уметност*. Ивон Белавал (Belaval, 1973: 81–82) експлицитно повезује Дидроа и Вајлда:

C’est la nature qui nous enseigne la technique ; et c’est la technique, en retour, qui nous apprend à voir la nature. Par là s’explique que, si l’art imite la nature, en contre-partie – Diderot le proclame bien avant Oscar Wilde et avec plus de profondeur – la nature imite l’art.

6 Дејвид Фант додаје да „хуманизована природа“, о којој говори, није природа физичара, већ естетички и духовно-емоционално схваћена природа, сам живот. То кореспондира с нашом примедбом на термин *природа*, у подножној белешци на почетку овог огледа.

(Природа је та која нас подучава техници, а техника нас, заузврат, учи да видимо природу. Тиме се објашњава да, ако уметност опонаша природу, онда узвратно – Дидро то обзнањује пре Оскара Вајлда, и с више дубине – природа опонаша уметност. – Н. В.)⁷

*

Из досадашњег разматрања Дидроовог поимања уметничког представљања стварности, традиционално названог *опонашањем лепе природе*, можемо извести следећи теоријски сажетак: *унутрашњи идеални модел* је у основи изузетне перцептивно-рецептивне способности, перцептивне – у смислу вишег духа, генија, који види продубљеније и свеобухватније од обичних људи, а рецептивне – у смислу ентузијастичке сензитивности, тј. потпуног уживљавања у туђа осећања и поступке.⁸ То „унутрашње начело“ – како Дидро каже у *Одвојеним мислима о сликарству, вајарству и поезији* – налази се у *души, духу, машти, срцу*. Идеални модел у нама је *савршен* и он се не може одразити у уметничком делу у потпуности, у савршенству у којем се приказује нашој машти – препушта се Дидро метафизичким висинама у писму вајару Фалконеу (Étienne-Maurice Falconet), од 2. маја 1773. године, и додаје (Diderot, 1997: 1160-1161):

[...] et si je ne craignais de vous trop émouvoir, j'oserais avancer qu'il y a tel individu sous le ciel qui n'ai jamais tenu le crayon, mais dont l'imagination est si vive, si tenace, si juste, tellement exercée

7 И Ханс Мелбјерг (Mølbjerg, 1964: 166) закључује да Дидро већ у *Расправи о Лепом (Traité du Beau)*, објављеној најпре као чланак у *Енциклопедији* (1751), изводи став да „природа опонаша уметност“.

8 Дидро користи појам „унутрашњи идеални модел“ да њиме означи не само изузетно стваралачко начело које уметник носи у себи, већ и начело саме уметничке рецепције, тј. врхунског естетског вредносног суда, који се именује као „добар укус“ (bon goût). Добар укус је „стално начело“ (principe constant), „непроменљиво мерило“ (la mesure invariable) и у том смислу схваћен идеални модел, тј. као мера која је успостављена у човеку. О томе Дидро говори у енциклопедијском чланку *Лепо (Beau, 1752)*. Иначе, Дидроов *унутрашњи модел*, као постојано начело доброг укуса, сасвим одговара Батеовом (Charles Batteux) одређењу унутрашњег модела као узвишеног идеала, неприкосновеног правила у одлучивању (в. Batteux, 1746: 116).

par la vue de la nature et des grands modèles, qu'il n'a jamais existé et qu'il n'existera peut-être jamais un artiste capable de faire sur la toile ou avec le marbre, aussi vivement, aussi fortement, aussi correctement, que les figures sont dans sa tête ou la mienne.

([...] и да се не бојим да вас одвише не узнемирим, усудио бих се да тврдим да нема такве јединке под небом која је икада држала оловку, а чија је машта тако жива, тако јака, тако основана, тако увежбана погледом на природу и велике моделе, да никада није постојао, и да можда никада неће постојати уметник способан да створи фигуре, на платну или у мермеру, једнако живо, једнако јако, једнако тачно, као што су у његовој глави или мојој. – превео Н. В.)

Да је оно што песник пише „далеко од онога што замишља“ – како Дидро каже даље у писму Фалконеу, гледиште је које француски енциклопедиста заступа и у свом првом естетичком спису, *Писму о глувим и немим (Lettre sur les sourds et muets, 1751)*. Песнички језик као *симболички транскрипт стварности* – како Дидро (1996: 28) одређује уметност вербалног израза, полази од „унутрашњег модела“ сваке речи, а он је дат у „истовременим покретима душе“ (mouvements simultanés de l'âme) које песник настоји да изрази вербално, најверније што може. Међутим, истинито у уметности није дословни одраз истинитог у духу, јер су представе у нашем духу не само многобројне већ и истовремене – каже Дидро – те језик, који је линеаран, никако не може обухватити и верно и потпуно изразити симултаност представа у души (Diderot, 1996: 26).

И поред тога, уметност почива на веродостојности. Истинито у природи узима се као „основа веродостојног у уметности“ – записује Дидро (1996: 1040) у свом последњем естетичком спису – *Одвојеним мислима о сликарству, вајарству и поезији* (1782). У истом духу Дидро нас подучава и у *Огледима о сликарству* (1766): у „доброј књижевности“, као и у добром сликарству, не треба да се одигра „све могуће“. Постоји и могуће чија се вероватноћа да ће се одиграти не може порећи, али оно је такво да се „можда никада није десило, а можда се неће ни десити“ (Diderot, 1996: 483). *Могуће* које треба да се употреби, то је „вероватно могуће“ (les possibles vraisemblables); јер „вероватно могуће“ има више аргумената који говоре у прилог

томе да је оно прешло из „стања могућности“ (état de possibilité) у „стање постојања“ (état d'existence) у одређеном временском оквиру „одређеном временом радње“ (limité par celui de l'action) (1996: 483).

То нас враћа на почетак нашег огледа: уметност не приказује *стварно*, већ *могуће*, које тиме што је могуће, у уметности постаје стварно за нас. Обичне животне ситуације могу послужити да се домисле чудесни а вероватно могући догађаји. Необичне и изванредне ситуације могу бити контекст за обичну свакодневну причу. У једном од последњих естетичких записа, обједињених под насловом *Одвојене мисли о сликарству вајарству и поезији*, Дидро (1996: 1054) дефинише стваралаштво на следећи начин: „Уметност је повезивање обичних околности у најизванреднијим стварима и изванредних околности у најобичнијим темама“ („L'art est de mêler des circonstances communes dans les choses les plus merveilleuses, et des circonstances merveilleuses dans les sujets les plus communs“).

Литература

- [Непознати аутор] (1969). „О узвишеном“. *Могућности*, 3, 308–351.
- Јаус, Ханс. Р. (1978). *Естетика рецепције*. Београд: Нолит.
- Кроче, Б. (2006). *Естетика као наука о изразу и општа лингвистика*. Ниш: Зограф.
- *
- Belaval, Y. (1973). *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Gallimard.
- Crocker, L. G. (1952). *Two Diderot Studies: Ethics and aesthetics*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- Folkierski, W. (1925). *Entre le classicisme et le romantisme, étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII^e siècle*. Cracovie – Paris: Académie polonaise des Sciences et des Lettres – Librairie Ancienne Honoré Champion.
- Funt, D. (1968). *Diderot and the aesthetics of the Enlightenment*. Ed. Diderot Studies XI. Genève: Droz.
- Jaucourt, L. (1765). La Belle Nature. In D. Diderot (ed.), *Encyclopédie*, XI (pp. 42–44). Paris: Chez Briasson–David–Le Breton–Durand.

- Les Beaux-Arts réduits à un même principe, Paris, 1746, p. 116.
- Marmontel, J.-F. (1756). Fiction. In D. Diderot & J.-R. d'Alembert (eds.), *Encyclopédie*, VI (pp. 679–683). Paris: Chez Briasson–David–Le Breton–Durand.
- Mølbjerg, H. (1964). *Aspects de l'esthétique de Diderot*. Trad. Ernst Rehben. København: J.H. Schultz Forlag.
- Sejten, Anne. E. (1999). *Diderot ou le déficit esthétique*. Paris: J. Vrin.

Извори

- Дидро, Д. (2006). *Парадокс о глумцу и други есеји*. Београд: Валера.
- *
- Diderot, D. (1751). Admiration. In D. Diderot & J.-R. d'Alembert (eds.), *Encyclopédie*, I (pp. 140–141). Paris: Chez Briasson–David–Le Breton–Durand.
- Diderot, D. (1996). De la poésie dramatique. In *Œuvres: Esthétique – Théâtre*, t. IV (pp. 1271–1350). Paris: Robert Laffont.
- Diderot, D. (1996). Essais sur la peinture. In *Œuvres: Esthétique – Théâtre*, t. IV (pp. 466–516). Paris: Robert Laffont.
- Diderot, D. (1996). Lettre sur les sourds et muets. In *Œuvres: Esthétique – Théâtre*, t. IV (pp. 11–50). Paris: Robert Laffont.
- Diderot, D. (1996). Paradoxe sur le comédien. In *Œuvres: Esthétique – Théâtre*, t. IV (pp. 1377–1426). Paris: Robert Laffont.
- Diderot, D. (1996). Pensées détachées sur la peinture, sculpture et la poésie. In *Œuvres: Esthétique – Théâtre*, t. IV (pp. 1013–1058). Paris: Robert Laffont.
- Diderot, D. (1996). Préambule du Salon de 1767. In *Œuvres: Esthétique – Théâtre*, t. IV (pp. 517–530). Paris: Robert Laffont.
- Diderot, D. (1996). Salon de 1769: La Tour. In *Œuvres: Esthétique – Théâtre*, t. IV (pp. 845–847). Paris: Robert Laffont.
- Diderot, D. (1997). Lettre à Falconet (du 2 mai 1773). In *Œuvres: Correspondance*, t. V (pp. 1153–1168). Paris: Robert Laffont.

Nermin Vučelj

Résumé

DIDEROT SUR L'IMITATION DE LA BELLE NATURE

Cet article a pour but d'éclaircir la conception diderotienne de l'imitation de «la belle nature» dans une œuvre d'art. Notre essai offre un précis de la théorie de *mīmēsis* que Denis Diderot a exposée dans ses écrits, à partir de son premier traité esthétique – *Lettre sur les sourds et muets* (1751), jusqu'à ses dernières notes esthétiques intitulées *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie* (1782).

Dans le *Préambule du Salon de 1767*, Diderot propose «le modèle idéal intérieur» et dans son article *La Tour* au *Salon de 1769*, il tire des parallèles théoriques entre lui-même et le peintre Maurice Quentin de La Tour; ces écrits forment la pierre d'angle de notre essai. Notre propos est également d'évaluer la théorie diderotienne sur l'imitation de la belle nature dans le cadre de l'esthétique des Lumières.

Entre la vérité et l'ouvrage, il y a le prototype nommé «la belle nature» qui sert de modèle à la création artistique. Il n'existe point «une belle nature subsistante» qu'il ne faut que copier scrupuleusement, mais l'artiste est guidé par «modèle idéal intérieur» qui réside dans l'âme, dans l'esprit, dans l'imagination et dans le cœur de l'auteur – affirme Diderot. La vérité de l'art ne réside pas dans le vrai réel mais dans le vrai possible.

VUČELJ, Nermin. „Didro o oponašanju lepe prirode.“ *Anali Filološkog fakulteta*, br. 25, sv. 1. Beograd: Univerzitet u Beogradu, 2013, 33-46.

ISSN 0522-8468. UDK: 821.133.1.09 Didro D. DOI 821.09:111.852.

[M 52]