

ДАРОВИТОСТ И КРЕАТИВНОСТ НА ПРИМЕРУ ЕСТЕТИКЕ ОБРАЗОВАЊА И ВАСПИТАЊА

*/античка паидеја и педагошке потребе развијања способности и снага за
интелектуалну самосталност појединца/*

Апстракт: Према могућности вежбања и изграђивања талента античка мисао је показивала велику заинтересованост. У Платоновој филозофији могло би се рећи да питање даровитости дотиче и извесну митску димензију одређену појмовима надахнућа и удостојавања поклоњених сазнања. Умног испољена у дискурсу овладавања основним појмовима тако је преплетена са митолошком перформансом која отвара пут њеном успону. Одређена рационализација које премештају акценат на технику као знање овладалости вештинама и умећима, што показује тенденцију примене већ код Аристотела (оно шта јесте као примордијална општост, практички силогизам), има своју дугу историјску димензију пута ка савременим технолошким овладавањима природним ресурсима и креативним перформансама које га поспешују и продубљују. Аспект моћи и власти који се ту непосредније уплиће у теоријска разматрања од времена ренесансе, подређује таленат његовој реализацији, па стваралачке снаге човека окреће ка непосредности примене и успешности знања као највишем критеријуму. Беконова формулација „знање је моћ”, у примени на педагогију, као захтев за продором науке у структуре оспособљавања по теоријама експертизе и интервенције, запрема подручје психолошке експлоатације као предметно усмеравање ума на њихов учинак. Овако усмеравана прагматизација знања претвара слободу ума у објективизацију промене стварности, тако да његово отуђивање има своје избављење у суочавању са противечностима у хегеловски осмишљеном апсолутном појму и разрешењима које доноси.

Кључне речи: античка паидеја, саветодавна педагогија ренесансе, даровитост и митос, рационализација структура сазнања, ум и слобода.

Даровитост и стваралаштво одувек су ишле заједно, па као да једно објашњава друго. Античка паидеја подразумевала је продуктивност и свежину у домену талентованости на многострук начин, држећи се категорије појесиса или стваралаштва као откривања скривених домена бивствовања. Даровитост и креативна перформанса у естетичком васпитавању указују на очигледност феномена и утолико их ближе осветљавају.

Стваралачко откривање ствари било је уско повезано са образовањем и васпитавањем у конкретном друштву и држави, а изискиваатељ таквих подухвата је била теоријска снага увида као креативна перформанса. Платон је, рецимо, критиковао традиционалну митологију Хомера и Хесиода, али је ипак и на митски начин излагао своју филозофију. Његов алегоријски митос о пећини, на пример, специфичан је по томе што у њему нема богова, ни

¹ aleksandarpet1@yahoo.com

именованих јунака, а ипак, ту је у суштинском смислу дато његово учење о истини.² Уколико момент описа заге о (Зороаст)Еру као Платонове приче с оног света у десетој књизи Државе, митолошки описаног као међа паганског елисиума и геене, пренесемо у овај свет, увидећемо да се Платон у односу на устаљену праксу залагао за једну другачију врсту просуђивања од дотадашњег, за етичко, али и за правно и политичко просуђивање. Његово инсистирање на унутрашњим особинама, превасходно манама људске психе, које онај коме се суди вешто скрива; указује на то да би не само карактер одређених поступака, већ и мотиви и разлози којима се руководила личност о чијој се даљој „судбини” доносе одлуке, требало да буду предмет етичког, па чак и правног процењивања. Мисаоност и мислеће биће је пре свега оно које по Платону увиђа узглобљене односе у свету (космички), на трагу затамњеног порекла ницања и настајања (физички), толико да сеже до човека у човеку (Држава, 506е), откривајући његове светле и тамне стране. За Аристотела то је оно које суспендује језик израза стварности до присталих одређења (рецимо: медицина као уметност и /примењена/ наука). У самом појму стваралаштва тако мора да буде речи о насталости форме (пер-форм-анса), или о лику усавршавања неког естетског производа, као и о људској способности да сачињава ред у хаосу откривајући и осветљавајући односе међу стварима, разјашњавајући њихов поредак и закономерности. Оно се тиче датости опстанка и на примеру уметности показује као извесна осветљенија теорија, дакле односи се на област разума сводећи њено деловање на учвршћивање облика у твари. Тамо где се појављују споредни узроци и наступа сфера случајног и неподељеног колико и неразлучивог, сфера индивидуалног, поставља се питање на који начин ту ум може да буде носилац несумњивих истина. Ако се истина теоријског ума огледа у сазнању, онда те општости мање важе у практичком уму, па му је потребно допуњавање преко усмеравања на оно што треба да буде сагласно са мерама и нормама обичајног духа и развоја културе. Уметност тако у извесној мери преузима улогу науке у сфери случајних узрока и догађања, тичући се самог формалног елемента сазнања. У Хегеловом случају светско-историјска умност носи и комичан карактер по питању реализације појма слободе.³

² Види и: Јегер Вернер: *Paideia*, обликовање грчког човека, Нови Сад, 1991, /прев. О. Кострешевих и Д. Гојковић/[-*Paideia*. Die Formung des griechischen Menschen I-III, Berlin, 1959–1973]. Може се рећи како су Платонов хероји мита о пећини малобројни појединци, који су успели да дођу до целокупног свеутемељујућег сазнања о ономе што јесте, тако да су из потенцијалних, премда невољних 'избавитеља' човечанства, прешли у оне који могу да оријентишу смртнике, мада са отвореном могућношћу да буду убијени или у најбољем случају исмејани.

³ У свом спису о основним питањима систематске педагогије (коју је у деветнаестом веку тематизовао Розенкранц), Еуген Финк је потцртао како Платоново учење о идејама преко Кантове експозиције проблема света до Хегелове спекулативне онтологије, има дијалектички карактер. То дијалектичко кретање остварује се према обичајној идеји остваривој у држави која не почива на патентованим рецептима социјалне организације, него: „Die Vollendung ist die freie Selbstdurchbildung und Selbstobjektivierung des absoluten Freiheit” (Eugen Fink, *Grundfragen der systematischen Pädagogik*, Freiburg im Breisgau: Verlag Rombach, 1978., S. 262). Државу значе умни облици испољавања постојања неког народа, а појединци се налазе унутар тог постојања кроз самообликовање као циљ дијалектичког кретања. Појединачан, коначни дух, слаже се Финк,

Уметности су практичне науке, слично хирургији у медицини, тако да пратећи акциденти могу у ходу да се исправљају из аспекта ближих сазнања, и тај динамизам је она непосредна врста гипкости која уму у окретности сазнавања даје допунски погон. Са слабењем физичке силе или кварењем материјала може да се искриви тек тренутан резултат, али тиме се не поништава креативна сила или умеће мајстора, јер замисао доброг начина реализације дела не изопачава саму уметност, која важи и без тога. Наиме, ако се ту естетика види као млађа сестра логике, као наука која развија теоријски смисао из опажања предметности тако да сабирно сочиво ума концентрише на појединачно и његове појединости, то значи да може да појача конкретни смисо предметности, као и да застрани у сагледавању и темељно омаши у утемељивању претпоставки. Утолико је конституција уметничког предмета одувек спорна ствар и на њу је најтеже изнети одбрану, као и на саме њене основе.

Ипак, ваља поћи од тога да су и уметници људска разумна бића, да поседују своје мане и врлине, сазнања и достигнута познавања или знања одређених области и предмета, те да су одређени социјалном ситуацијом у којој се налазе и живе, са оваквим или онаквим степеном слободе који красе конкретну личност. Уопштено посматрано, поседовање уметничке врлине (*habitus artis*⁴), не умањује се са стварањима мање савршених уметничких дела, јер уметност у целини припада области ума што доказује усавршавање у виртуозности квалитета. То није само нека теоријска каутела или правило које понекад може и да важи, него је уметност позвана да ствара, следећи строге и одређене путеве, и то је разлог што се стално истицао значај овладавања правилима која су суштаствена уметности као таквој, и када се говорило о врлини уметности, тада се увек имала у виду уметност као таква а не уметност у неком од њених појавних облика. На примеру механичке уметности то је сасвим видљиво. Умеће градитеља брода или часовничара има непроменљив, универзални циљ одређен логичком разложношћу, да се помогне човеку да путује морем или да зна које је време, а дело (брод или часовник) је материја прилагођена том циљу. За то су потребна рационална, строга правила,

реконструирате се кроз бесконачни светски дух у оквиру гигантске анонимне апаратуре државе као усавршавани практичан ум „einen Geistsinn, gilt als objektivierte Vernunft, als realisierte Freiheit“ (ibidem, S. 265). Супстанцијалност форме обичајности према субјективности духа твори напетост која показује антрополошку комичност као евидентан естетички елемент, који сачињава и део темељних феномена људског постојања љубави и смрти, рада и управљања; а они опет указују на васпитавање на велико унутар државе према изграђујућем обликовању властитости: „...die faktischen Staaten es seit dem Untergang der antiken Polis nicht mehr zu dieser 'Totalität' bringen und 'staatsfreie Raume' offenlassen für die Kunst, die Kultur, die Religion usw“ (ibidem, S. 268).

⁴ Креативност почива на душевним моћима које не могу да се прикривају без потребе. Тако су моралне и интелектуалне врлине истовремено и оперативни хабитуси /држања, поседовања/, којима се одређују душевне моћи и нагони, као што је здравље и лепота хабитус тела или Божија благодат хабитус побожне душе. Он се разликује од обичних склоности или мњења по сталности и постојаности. Хабитус уметности је врлина практичног ума и у себи носи пуноважну истину – у музици то је хармонија, у архитектури сразмерност, у књижевности стил и проишљивост итд. (види: И. А. Ильин, *Философия Гегеля как учение о конкретности Бога и человека*, Санкт Петербург: „Наука“, 1994. год.)

одређена с обзиром на сврху и укупност услова. Ако је материја умећа променљива, као у медицини, пољопривреди или у случају ратних вештина, уз општа правила неопходно је да се користе и посебна у разборитости примене. Сама уметност се придржава строгих правила и не ослања се на плодове дискусија (*consilium, diġlogoj*), за разлику од разборитости, и са ослоном на властита правила не зависи од спољашњих ситуација и случајности. За та иманентно установљавана правила и те како је потребна надареност, која својим постојањем држи на окупу све потребне елементе за стварање.

И уметник је човек, макар и нарочитог кова, тако да се у њему боре људске и професионалне вредности у све тежим условима опстанка. Није разборито да се од уметника захтева исто што и од сељака или трговца, да ствара нешто корисно чиме ће прехранити породицу. Од уметника се очекује храброст и издржљивост, али очајавање у оном свакодневном, профаном, случајном, безвредном, тешко да доприноси стваралачкој плодности, као и у било којој другој сфери духовности. Када уметник не поседује дубоки унутрашњи мир, у случају кад није дарован највишом мудрошћу која свим његовим делима даје спокој и мир, сирово преовладава над оним што је несвесно и нагонско. Креативна перформанса мора да остане у домену форме која и формира, а само формирање уздиже оног који то чини до објективности, постављајући га изнад уобичајених разлога деловања оних који се засићују сировостима што важе понајвише за укус гомиле.⁵

Ако уметник има талента онда он има и обзира према другима и уметношћу се не користи у терапеутске сврхе, већ своје болести лечи код лекара. Уметност усавршава ум независно од тога колико му одговара потреба да има добар смер, будући да следи сврхе које се не обазире на узусе људских добара, већ на оно могуће у њима, у широј и целовитијој актуализацији, слично геометрији или астрономији што немају никакав однос спрам непосредног човековог добра. Разборитост свој ослонац има у делатној вољи са којом бира добро у свему што је дозвољено, научник је човек који се ослања на доказивање, а уметник ствара замисли и спроводи их. У антици, философи нису издвајали оне уметности које ми називамо лепим, него су их делили на несамосталне и слободне, у зависности од тога да ли је за њихово вршење потребан физички напор, а исто тако и зависно од тога да ли је њихов коначни производ неки материјални предмет или теоријски предмет који постоји у души. По таквом приступу сликарство и скулптура биле су оцењиване као несамосталне уметности, а музика је била слободна уметност (заједно с аритметиком и логиком), пре свега зато што је музичар мисаоно оперисао

⁵ Значајни савремени мислилац то је назвао оним што је у уметности озбиљно, именујући га „латосом објективности“, „који за случајну индивидуу представља нешто више и друго него што је историјски нужна недовољност“ (Адорно, Т.: *Естетичка теорија*, Београд: Нолит, (прев. Касим Прохић), 1979, стр. 84). Као игру душевних снага он уметност види како окајава своју привидност, тако да је апсолутна одговорност тера у стерилност, а неодговорност, опет, своди на шалу, мада је феноменолошки препознатљива: „Умјетност задржава то достојанство према културној индустрији: два такта Бетовеновог квартета, која смо ухватили на радију усред туробне поплаве шлагера, то откривају“ (исто, стр. 84).

звучима, као што је то математичар чинио с бројевима а логичар с појмовима, а остало је било последица спољашњих манифестација такве уметности.

Током средњег века уметник се сматрао занатлијом, он је радио за обичне грађане, урамљивао је њихове портрете и увезивао молитве, обликовао њихов ум, радовао им душу и очи. Народ се неприметно васпитавао на лепом, као што су се искрено побожни људи молили, а да тога и нису били свесни. У средњем веку људске творевине беху лепе, а људи су се мање дивили сами себи. Скрушеност и смерност уметника била је благотворна и она је током средњег века помагала развој уметникових моћи и његове слободе. Тек је ренесанса у душу уметника унела пометњу и створила несрећним свет који је престао да буде удобан, пријатан дом, када се у уметника уселила мисао о његовој посебној величини и на њега обрушила јаросна сила лепоте која је до тог времена била спутавана вером. У класичној епохи, мера и хармонија у уметности ослањале су се само на разум, а тој природној хармонији у средњем веку одговарала је хармонија виђена као последица божанског надахнућа.

У данашње време постало је уобичајено да за сваког ко се бави уметношћу кажемо како је талентован (у већој или мањој мери), како се својим даром уздиже изнад свих мерила, како га таленат ослобађа сваког суда и приговора те да је њему, као талентованом, све дозвољено. У уметничком, као и у сваком духовном стваралаштву, постоје две способности које многи надарени људи имају а које је неопходно прецизно разликовати: способност уметничке имажинације и друга – способност лаког и брзог сагледавања ствари, што је исто што и таленат као способност лаког, прецизног изражавања.

Ипак, таленат као такав нема сопствену духовну димензију и везан за површинско, за појавно, надовезује се на недуховне садржаје који му се показују једнако вредни. Не разликујући их од духовних, он се и једнима и другима артистички игра, не осећајући ни у једном од њих уметничку нужност која је неопходна за обликовање духовних садржаја. Ако талентован уметник и дотакне нешто духовно, он то чини махом случајно и несвесно, а талентована особа се задовољава тиме да пружа уживање, сјај, бљесак, тиме што очарава. Тако сам таленат није довољан за вредновање, њему се све допада без разлике, па су зато талентоване особе толико опседнуте собом, заљубљене у своје творевине и највише у саме себе, жестоко протествујући кад наиђу на оне који им се супротстављају и оспоравају, оптужујући их за недостатак разумевања њихове величине. Ово потврђује често истицану чињеницу да талентоване особе нису у исто време и стваралачке личности, јер им недостаје духовна димензија. Отуд су такви људи само преносници, преко којих може да говори њихова епоха и њихово време, али такве особе нико не схвата преозбиљно; њима се опраштају испади и њима се допушта неодговорност. Недостаје она тежина субјективног присуства која би морала да се осећа у свему што је сачињено.⁶

⁶ У својој *Естетичкој теорији* Т. Адорно је пошао од става да негаторство може да се преобрати у задовољство, али не и да постане позитивно. Како је аутентична уметност прошлости присиљена да се скрива услед дубоке повезаности историје и садржаја истине испољене у великим делима, ништа по њему не треба да буде елиминисано под изговором да припада прошлости

Уметници који су само талентовани умеју да буду и популарни, али када временом ипчезне непосредна драж њиховог утицаја, промењени укус и дух времена учини да људи просто забораве чиме су се одушевљавали, те да ту нема заправо шта више да се каже. Упркос томе што је таленат без стваралачке способности сав свој живот провео „говорећи“, „изражавајући се“, а да је то било духовно безначајно, то није било заиста спроведено, нити духовно освојено у дубини света и у сопственом духовном искуству. То се види на тзв. 'недовршеним делима', која досежу највише до лепог приказивања у површинској чулности; али не додирују и оно значајно, велико и дубоко. Ако се ту понекад нађе и нешто уметничко, то је само изузетак и последица неког срећног случаја или спољашњег ненамерног утицаја. Ослањајући се на критичност и сопствену неодговорност, такав уметник може да има успешну каријеру, може испуњавајући жеље наручилаца сумњивог знања и укуса (али моћних и богатих), да обезбеди удобнији, а у неким случајевима чак и богат живот, али зато свуд око себе сеје баналност и примитивизам очекујући да се то види као највиши израз уметности.

Таленат и стваралачку имагинацију људи не добијају у једнакој мери, па једном уметнику буде дат таленат, дар изражавања и представљања, али му не буде дата и моћ стваралачке имагинације, док другом буде дата моћ стваралачке имагинације, духовна проишљивост и оштроумност са свим духовним богатством до којег он допире, али му није дат таленат да то што види и осећа може у исто време и да изрази. Дара изражавања и представљања као благоглагољивост или хиперпродуктивност није самим тим лишен и застрањивања, поготово у судару са комуникативним социјалним тенденцијама које се другачије одвијају у простору јавних дебата или интернетовских презентација (чатовања).

Ниједан човек не може повећати свој таленат, јер је дар, али таленат се може неговати и дефицитарна места се могу попунити вежбама, учењем, техником. Зато се догађа да далеко више у животу постигне неко ко можда има и мање дара, али ко је свој таленат неговао, него онај ко се према њему

нагласио тезу: „У уметности се може замислити колективан рад, али се нимало не може замислити утрнуће субјективности која му је иманентна“ (Бгд., 1979, стр. 90 – Солипсизам, миметички табу, зрелост). Специфичне диспозиције личности као музикалност, ликовност, поетичност, имају везе са посебном обликотворном снагом која пружа оригиналност као личну ноту у дотад непостојећим облицима, појавама, синтезама. Оригинална може да буде, како је Кант духовито истицао, и бесмислица, па је смисленост *condition sine qua non* естетског стварања које се не да исцрпи у сензационализам и екстраваганције. Макс Десоар је испрено учио како видно „плачљиво кукање о томе како је све већ искоришћено одаје слабост нарицатеља. Напредак се не састоји у изналажењу нечега дотад још нечуеног, него у смисаоном оживљавању онога на шта смо навикли. Што је грађа познатија, уметничко обликовање може да буде веће. Свака књижевно-исторјска анализа извора показује у којој су мери чак и они највећи живели од мираза прошлости. Уметници се тога мање плаше од учењака“ (*Естетика и онћа наука о уметности*, Сарајево, 1963, стр. 127). Отуда „није отац једног уметничког мотива онај ко га је први пут случајно искористио, него онај ко је од њега знао нешто да направи“, са чиме пада сва арбитарна сујета опосредована кокетношћу ренесансе, те важи за трезвенији поглед и оне који ствари могу да процењују са пристојне дистанце без обузетости дилетантизмом муњења воде да се не види како се стоји у плићаку.

понашао ноншалантно. Има и оних који су у свему налазили меру омогућујући својој имагинацији да увек буде на висини талента и тако остану у могућности да све оно што духовно виде могу духовно и да изразе. Не треба никог осуђивати, већ пре свега разумети, јер „само се геније рађа са непогрешивим укусом“⁷ у разумевању, доживљавању и настојању да се стално буде у оној трећој димензији, у димензији духа. Међутим, набеђена генијалност и надареност која застрањује (а такве су у највећој мери присутне у нашем људском свету) пре затварају видике и одврћају погледе, него што их усмеравају у исправном правцу с обзиром на предметност која критеријуме објективности не може да помрачи толико да документарност фотографије претпостави уматничком раду на улажењу у позадину феноменалног и оног што га омогућава.

Козерство са знањима о феномену уметности води само површини са овде или онде набаченим пикантеријама које споредним детаљима психологизују праве критеријуме прекривајући суштинско. Понекад може бити речи о суптилним знаљцима, али они су зналци оне лаке прашине која се подиже око уметничког дела. Ти ситни детаљи од емпиријских чињеница важних за антикваре, колекционаре и музеологе, као и усмерене историјаре уметности (споменимо на пример да се у неким тзв. „европским историјама уметности“ на више од хиљаду страна нигде ни не помиње византијска уметност, а камоли такве суптилности као што је философија иконе или важност спора око њиховог поштовања), али ти поменути и нису ствараоци уметности. Служећи се њиховим знањима, ма колико талентован уметник био, остаје у предворју уметности. Познавање мноштва за суштину уметности небитних детаља наизглед зналаца у уметности, претвара се у ауторитет за оно споредно и неважно.

Када се у уметности види само њена чулна димензија, тада се пада у формализам и не види оно што је одуховљено у материји, као што у телефонском именику не пише ништа о карактеру оних чији број тражимо, тако од оних који све знају о уметности, можемо дознати само позивне бројеве, али не и оно по чему су нека дела одиста велика уметничка дела. Кад се не види духовно, тада се све земно и материјално проглашава за једину стварност као пад у обично и наизглед очигледно, а што је уистину пад у

⁷ Ако је геније у погледу прецизности укуса за октаву више надмашио душевну клавијатуру оног што би могло да се именује талентованим, Шопенхауер је тим поводом дао добро разграничење: „Таленат личи на срелца што погађа мету коју други не могу да погоде, а геније на стрелца што погађа мету до које други чак ни погледом не могу да досегну“ (Шопенхауер, А.: *О генију*, Бгд., 1989, стр. 42). Није немогуће рећи и данас да је то стваралац кога је можда Бог надахнуо да делује по милости природе, имамо ли у виду рецимо Св. Фрању Асишког, Лајбница, Пушкина, Вивалдија, Моцарта или Рахмањинова. Уопштено се та разлика ипак неутралише у општој људској ситуацији. Рецимо, Платонов поглед је ту парадигматичан, а могло би се рећи и показно искуствен као психолошки дар који се манифестује у његовом кратком, садржајем испуњеном опису унутрашњег стања човека изопаченог карактера, његовог лажног представљања и његове претеране сујете и амбиције. Он даје психолошки портрет оних политичара које су грчки ретори његовог времена величали у епидектичким беседама као генијалне, а који су заправо код њега показани као опортунистичке личности, које су сујетне, охولة, амбициозне и склоне произвођењу различитих типова обмана...

самодовољност као знак духовне кризе која је последица владавине прагматистичког полуобразовања, пад у духовно варварство, колико год да се проглашава за чаробни кључ којим се наводно отварају свака врата, ма колико то могло да буде корисно и материјално исплативо.⁸

Лепо у духовним делима не може настати само применом талента и технике, ма на ком нивоу та техника била. Да би оно настало, неопходна је стваралачка имагинација, неопходно је виђење или синоптичка извежбаност ока и уха у захваћености логички димензионисаном сфером бивствовања. Моћ синтезе у осмишљавању такође тешко да може да буде пренебрегнута.⁹ Духовно ситан, деморалисан човек, рецимо, не може створити дело достојно уметничког призива и надарености. Да би настало ишта велико и значајно, па и велико уметничко дело, неопходно је да постоји дијалог духа појединца са Духом који пребива у дубинама света из јединствене ипостаси Свете Тројице – да суштински буде предметно оријентисано према Њему.¹⁰

Истина је сложена, лепота воли да се прикрива у њој, па је зато неопходна опрема за приближавање. За овладавање њима као сложеним и узвишеним стварима, штавише је неопходно и поседовање унутрашње силе која ка њима води. И у стварању је потребно прибављање васпитаног ума који ће одредити меру држању разума (*habitus rationis*), током ког усваја скуп техничких правила, а и не само њих. Уметност није сводива на сазнања, али без њиховог учествовања може да се сведе на бесомучна понављања једних те истих варираних игара са смислом. Што је ближи духовној висини уметности, уметник постаје јединственији и непрозирнији, али не због застрањујућег ексцентризма, него због сложености обликовања грађе којом овладава и која

⁸ „Еуген Финк је у својим предавањима раних педесетих година прошлог столећа стање образованости нашег времена окарактерисао као ново варварство (Fink, E.: *Das Wesen der Bildung*, in Fink, E.: *Zur Krisenlage des Modernen Menschen: erziehungswissenschaftliche Vorträge*; E. Fink Hrsg. Von Franz-A. Schwarz. – Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1989; S. 132–174); у исто време, говорећи о образованости друштва у целини, Теодор Адорно је употребио израз полуобразованост (*Habbildung*: Adorno, Th.: *Theorie der Habbildung* (1959). In: des.: *Gesammelte Schriften Band 8. Soziologische Schriften I*, S. 93–121). Савремена криза образовања није последица стања у савременој педагогији, још мање у социологији, као што није последица ни примена разноразних образовних метода које ничу на све стране у XX столећу. Наука није и не може бити узрочник кризе, већ само средство њене дијагностике и стога излазу из ове кризне ситуације, по речима Адорна, не могу допринети ни изоловане реформе образовања које се повремено врше, будући да исте заоштравају сасвим други социјални фактори који долазе из ванпедагошке реалности, а њима, што се може учинити и парадоксалним, припада и сама категорија образовања. Проблем образовања стога није ни проблем педагогије али ни проблем социологије; данас се он манифестује као битно политички проблем, оптерећен приземним политичким мешетарењем и то у доба када би могао бити решен само у равни филозофије.” (Узелац Милан /2013/, *Филозофија образовања II*, Вршац: Виша школа за образовање васпитача, стр. 99–100).

⁹ Хегел, Г. В. Ф. (1987): *Енциклопедија филозофских знаности*, Сарајево (Б. Зонефелд) / G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1817), Hamburg: F. Meiner, 1965./ Мишљен као хришћански логос, тај појам духа надмашује касније антрополошке конституције као констелативне моделе.

¹⁰ „Из тих истих потенцијала човек црпи убјеђење да је могуће дотаћи вјечност као савршену пуноћу, 'сабирање и обнову времена' и вјечни живот 'у времену' као 'вјечно присуство цијеловитости живота'” – Керовић Радивоје (2011), *Тајна људског битка*, Бања Лука: Видици, стр. 15 (такође, стр. 110–168).

такорећи може да га заклони. Пример је Моцарт који је поред великог природног дара имао и сјајно васпитање, те је на најбољи начин организовао свој заузети положај и држање. Моцарт је ипак као геније изузетак, а најбоље је кад постоји интуитивна синтеза, замисао дела која настаје из моћи имажинације којој одговара освештеност, и која не може да се научи од других. Према је симптом времена да је изгубљена присна припадност стваралаштву, алармантна је ситуација ако не може да се задржи ни оданост позиву.

Савремене теорије које се ослањају на методе као свеукупност правила и формула, личе на протезе ума којима се у савременом свету замењују врлине, пошто су методе доступне свима, а права држања тек неким. Оно што је у том дијалогу важно да се истакне, јесте да он не може да почива на надменом надређивању, уцењивањима и ниподаштавању, већ на жељи за учењем и усавршавањем, поштовању и уважавању, дакле оној врсти сагласности без које је улажење у сферу истинствовања и уопште немогуће. Популаризација науке у тежњи за унификацијом и универзалношћу знања, као и величање здравог разума, који се окретао ка непосредним интересима самоодносног субјекта у самовласном стању, на одлучујући начин је даље одредила уметнички развој друштва, философије и науке.¹¹

У савремености је све чешће почињао да доминира тонус присећања на уметност у варварским изразима неке посређене дивљачности где је 'има' у неком потенцијалном виду, јер је права уметност наводно усахла од рационалности заузетог става. Даровитост је само предиспонована за адекватне припреме са којима се у њу улази. Урођена предиспозиција је неопходна, али без културе и марљивог, дугог и савесног учења, она никада не може да дорасте до властитог савршенства. И врлина ума је такође оно што сачињава његово усавршавање, тако да је ум онда ум када мисли или упућује на мишљење, тако да се она као врлина дубље урезује у човеков карактер него природне склоности. Догађа се и да неправилно васпитање пригуши природни дар уместо да га развије до присталог држања. То се збива у случају кад се

¹¹ У суштини, истиче се неки бег у тзв. „културу”, из које извире сва она бесомучна „културна индустрија”, опет она обавезне разоноде, свакако, опет, мање ради тога да би забављала гомилу, а више да би јој ускратила евентуалну жељу да поставља питања. Отуда, у недостатку изворнијег духовног захтева, или баш са активном потребом његовог избегавања, до унедоглед бива продукован непрекидан спектакл, подразумевајући ту телевизијско рекламирање, усмерене и исфилтриране информације култур-технолозија, довољно многоструке да би ускратиле духу да се заустави и темељно испита, да дође до питања и до закључака који су ван правила. Међутим, ово ново вредновање ствари води у готово организовану хипокризију, у којој су речи са етичким тоналитетом без сваке праве садржине, као и у државну философију где етика до те мере може да постане равнодушна ствар, да јој се свако „лако прилагођава”. / Gadamer, Hans Georg: *Hegels Dialektik, Fünf hermeneutische Studien*, Tübingen, 1971 (*Хегелова дијалектика*. Пет херменеутичких студија, прев. Е. Перунчић, Београд, 2003)/ Та обећана лакоћа постојања, да парафразирамо наслов истоименог Кундериног романа, свакако да је симптоматична за наше време. Епистемолошка подељеност у погледу теодикеје, као и целовитости друштвеног бивствовања у државној формализацији појма правде и отварања перспектива, снажно је оцртана већ и у разматрањима Ивана Иљина – И. А. Иљин (1994), *Философија Хегеля как учење о конкретности Бога и човека*, Санкт Петербург: „Наука”; Иван Александрович Иљин (2010), *Поглед у даљину*: Књига промишљања и надања, Београд.

образовање ограничавало на емпиријску страну уметности и сводило га на утврђивање застарелих поступака и канона. Усавршавање такође није успевало, ни када је образовање садржавало много теорије и теоретисања са мало праксе. Пошто је уметност врлина практичног ума, њој више одговара образовни однос ученика и мајстора, а не кад слуша предавања разних предавача који би изазивали бунт у својој основи усмерен против варварског система уметничког образовања. И врлина ума је такође оно што сачињава његово усавршавање, тако да је ум онда ум када мисли или упућује на мишљење, са чиме се сама врлина дубље урезује у човеков карактер него природне склоности.

Усавршавање такође није успевало ни када је образовање садржавало много теорије и теоретисања са мало праксе. Практични ум у ком настају правила уметности није делатан уз помоћ демонстрација и доказивања, већ према примерима и показивању успелости. Академско образовање које су створили енциклопедисти од Дидроа до Кондорсеа (претходно засићени оптерећењима сензуалистичког сцијентизма у рационализовању механичког материјализма код Хелвецијуса), неутралисало је народну уметност само за време једног поколења, као у историји прилично јединствен случај. Обичај да се не поучава у радионици него у учioniци, предаје и усваја теорија без праксе, да се објашњава, а не показује и не поправља, то је била реформа коју су замислили философи у време 'Француске револуције'. Вредности су морале да се смање барем до осредњих, да би могле да послуже као начела на основу којих ће моћи да се изврши богаћење грађанске класе. Када се једном установила на власти путем огња и мача, национализација и гилотинизација, почивајући и сама на насиљу и неправди, те вредности су отпочеле своје заживљавање у пуном смислу речи. Атеизам је ушао у моду на основу наводне сарадње владајуће Католичанске цркве са свргнутим аристократским режимом и моралистичким ригоризмом који је дезавуисао понашање свештенства, у тесној повезаности са покретом реформације, такође пуним насиља и наплаћеном проливањем људске крви читав један век. Њега је пратио етички комодитет у развијању вредности интереса индивидуума у буржоаском окружењу, као и сасечени етнички приступ који је изоставило грађанство у успону руковођено пословним успесима у премоћавањима моћи, за шта је фабриковање ствари било претпостављено рукотворству и оним рукодељама где би рука природно служила као орган духа.

Занатско умеће је спољашњи услов уметности, оно је неопходно, али све време у себи садржи опасност да се стваралаштво потчини неприкосновеним усвојеним правилима и умешности руку, гушећи са тиме стваралачке импулсе, будући да прави импулс мора да иде од разума где почива замисао ка руци мајстора да би делу предавао уметничку форму. Немогуће је немати учитеља, али, у ново време, власт учитеља се често претвара у тиранију и превазилази оквире мајсторске радионице и доспева чак у такве области у којима је мајстора тешко разумети. У свакој школи учитељ само помаже развоју унутрашњег начела које већ почива у ученику, да би у том смислу обука деловала у сагласности с природом. Уметност сарађује с

природом,¹² као што медицина сарађује са телесном природом, а педагогија са душом. Док се медицина и педагогија усмеравају на унутрашње начело субјекта и у њему траже средства за достизање свог циља, а кад је реч о правилима лепих уметности, ту делује фактор додиривања с бићем и трансценденталним својствима. То су уметности које се потчињавају променљивости и које не залазе у друга умећа. Лепота, као и биће, бескрајно је разноврсна. Њен производ је у њеној обликованој материјалности, у њеном одређеном облику. Један одређен облик не може исцрпсти бесконачност, а ван уметничког рода увек постоји мноштво других начина остваривања лепоте, а естетика то у свим временима истиче. На тај начин постоји конфликт између безграничности лепоте и материјалне ограничености производа, између формирајућег узрока лепоте, тј. сијања бића и свих трансценденталних одређења и формирајућег узрока, тј. произвођења насталог производа и његовог бивствовања.

Ствараоцем се назива онај ко је пронашао нову аналогију лепог, открио скривене везе, пронашао нови начин сијања форме у материји, с обзиром на душевну аналогију којом је мотивисан.¹³ То ново односи се на

¹² То је „природа“ која изражава колективно несвесно, или колективни менталитет друштвених хабитуса што може да се именује и на поетски начин Ђамбатиста Вико, као пореклом из „доба богова човечанства“. То „доба богова“ или првобитну епоху људског рода којој услеђују епохе хероја и људи, карактеришу и три врсте језика: хијероглифски или свештени, симболички или језик по сличностима, те писани, или народни језик договорених и у свакодневици прихваћених знакова. Једнако тако, Вико у својим начелима нове науке усваја методолошки значајне претпоставке: „Сваки је погански народ имао свог Херакла, који је био Јупитеров син. Варон, најученији истраживач древности успио их је набројити четрдесет. Тај исти, заједно с претходним аксиомом, наводи најприје многе Јупитере, а затим и Херакле код поганских народа (поред тога што нам показују да они нису могли настати без вјере, а нити се повећати без врлине, јер су у својим почецима били дивљи и затворени, те стога један о другом нису ништа знали, у складу са аксиомом према којем 'истовјетне идеје настале у међусобно непознатим народима морају имати заједнички мотив истине') износе нам још и ово важно начело: први митови су морали садржавати истине о друштвима, те су стога они били повијести првих народа. Први мудраци грчког свијета били су пјесници теолози, који су несумњиво били бројни прије херојских пјесника, јер је Јупитер био Хераклов отац (те) су сви погански народи будући да су имали своје Јупитере и Херакле били пјеснички у својим почецима, и да је код њих најприје настало пјесништво о боговима, а затим о херојима”(Ѓамбатиста Вико, *Начела нове знаности*, Загреб, 1982, стр. 93/94). За ово песништво Вико држи да је „на становит начин стварно“, тј. да су митотворни акти реакција мисли на визуелну стварност као просторно-предметну датост, у оном облику који природно проистиче. Та реакција митотворног нерва као сазнавање-сећање-мишљење, јесте митотворни лик или таутегорични ејдос у самом садржају који обликује. Тај митотворни лик у динамизму преплитања кроз чињење садржаја упечатљивим, вазда је субјект-објектан, или на све протегнут и све-присутан, али полисемантички неизгубив или „метафорички апсолутан“ (Јосев Алексей Феодорович: *Очерки античног символизма и мифологије*, Москва, 1993, стр. 679; као и студије – А. Ф. Јосев (1994), *Миф, число, суцност*, Москва). Његова логичка компетенција је по дефиницији неодређена, али у самој логици димензија његовог присуства је више него знатна. Уметност увек у себи носи такав 'митолошки остатак' чињећи комплексције душевних порива и телесних инстинката далеко вишезначнијим, апелујући на релативизме компензаторним парадигматима.

¹³ На такву мотивациону структуру психе одлично је указао Аристотел, јер она није нешто што може да буде лако занемарено, ма како се оштро разликује способност расуђивања: „Но ни расуђујућа способност и тзв. ум није покретна сила. Теоријски ум ништа не мисли о ономе шта ваља чинити и ништа не казује о ономе шта ваља да се избегне и за чиме да се иде... Наиме,

модалитет, на изворно и властито као субјекту својствено тумачење или интерпретација ствари, наиме на виђење како оне стоје у свом положају према предметности. Заједнички циљ лепих уметности је лепота, односно оно што је уметничко у уметности, њен дух. Њихов производ не треба да буде нека материјална ствар која задовољава неке практичне потребе (као кад се гради часовник или брод), већ је циљ уметника замишљено дело само по себи као особито, непоновљиво отелотворење лепоте, а то није крајњи циљ уметности, но делимични којем је потчињено конкретно деловање и у односу на које се успостављају правила и средства. Зато, за правилан суд о неком циљу, тј. да би се замислило неко дело, није потребан само разум него и правилно усмерена тежња, јер свако суди о својим појединачним циљевима зависно од расположења и стања у којем се налази. Замисао се одређује свом укупношћу духовног и чулног света уметника и његовом усмереношћу ка области лепог; принципијелно се разликује од средстава и начина остваривања који припадају врлини уметности као начини постизања моралних врлина. Замисао није скица већ крајњи облик целога дела, динамичка схема где не учествује само ум уметника, него и његова чула и његова интуиција, где он изражава структуру емоција и оно што сам назива виђењем. Уметници ранијих епоха радили су с љубављу за Бога, пред Богом, и служили су бивајући пред Њим одговорни. Испуњење правих жеља, како замисао не би проистацала само из разума, него изнутра, из срца, претпоставља религиозну димензију. Оно то претпоставља у оном смислу у ком Кант тврди да у људско достојанство спада то да има религију. Она је виђена као учење вођено љубављу, а то и јесте највише правило чији је циљ само дело као морфологија лепоте, у чему се као у понављању непоновљивог и налази блискост лепих уметности и разборитости. Његовање знања која га омогућавају, као и одгајање свих оних потребних начина држања духа да би се до њега доспело, од старине, као и данас, претпостављено је са оним извором бивствовања који се назива васпитавањем духа.

премда умерени желе и чезну за нечим, не раде оно за чиме их жеља мори, него се покуравају /εκλοουφάσι τὸ νή/ уму. Чини се да то двоје узрокује кретање: или жеља или ум, ако би неко представу узео као мишљење /TMn t'j t'34n fantas...an tiqe...h æj nŌhsin tinŌj/. Многи се опет, мимо знања, поводе за представама /fantas...aij/, а код осталог живућег нема мишљења ни просуђивања, него само представа... Оно што жели покреће, а зато и промишљање покреће, јер је његов почетак оно што жели. И кад представа покреће, не покреће без жеље" (Ар, *О души*, 432б9–433а10). Очигледно је да је Аристотел представљачко мишљење (типологије замишљања где је маштовитост својство представљачког) држао за нижу врсту мишљења, такођећи за оно мишљење које није сасвим код себе. У њему су иновације од највећег значаја јер им је ускраћен уопштенији хоризонт одредбеног подсетника на предметни положај умствених разликовања појмова. То не значи да је моћ уобразиље сметња за конституције појмова, јер њихова апстрактност често такође уме да заводи и обмањује у неконтролисаним суђењу, па је по питању тематизације и оперативности појмова далеко важнија њихова дубинска перспектива неголи олака вердиктна примена.

Литература:

- Адорно, Т. (1979). *Естетичка теорија*. Београд: Полит.
- Viko, Ђ. (1982). *Načela nove znanosti*. Zagreb: Naprijed.
- Вернер, Ј. (1991). Paideia, обликовање грчког човека, Нови Сад /прев. О. Кострешевић и Д. Гојковић/[Paideia. Die Formung des griechischen Menschen I-III, Berlin, 1959–1973].
- Gadamer, H. G. (1971). *Hegels Dialektik, Fünf hermeneutische Studien*. Tübingen. [Хегелова дијалектика. Пет херменеутичких студија, прев. Е. Перунчић, Београд, 2003].
- Ильин, И. А. (1994). *Философия Гегеля как учение о конкретности Бога и человека*. Санкт Петербург: „Наука”; Иван Александрович Ильин (2010), 'Поглед у даљину': Књига промишљања и надања, Београд.
- Керовић, Р. (2011). *Тајна људског битка*. Бања Лука: Видици.
- Лосев, А. Ф. (1993). *Бытие. Имя. Космос*. М.: Мысль.
- Лосев, А. Ф. (1993). *Очерки античного символизма и мифологии*. Москва.
- Лосев, А. Ф. (1994). *Миф, число, сущность*. Москва.
- Узелац, М. (2013). *Филозофија образовања I, II*. Вршац: Виша школа за образовање васпитача.
- Fink, E. (1978). *Grundfragen der systematischen Pädagogik*. Freiburg im Breisgau: Verlag Rombach.
- Хегел, Г. В. Ф. (1987). *Енциклопедија филозофских знаности*. Сарајево (Б. Зонефелд) [G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1817), Hamburg: F. Meiner, 1965].

Prof. Aleksandar M. Petrovic, PhD

University in Pristina

Philosophical faculty in Kosovska Mitrovica

Kosovo-Serbia

GIFTNESS AND CREATIVITY PERFORMANCE ON THE EXAMPLE OF AESTHETIC EDUCATION

/Antique and paedagogical needings for the developing of a talents and powers for the intellectual independence of the individuum/

Abstract: By the possibility of the training and growing a talent, antique thinking shows a big interesting. In the philosophy of Plato a question of a giftness touched the some mythical dimension defined by the concepts of a inspiration and a dignity of a gifted notions. Intelligence endavoured in the discourse of a fundament concepts is intercrossing with a mythical performance who open the way to her ascensus. Some rationalizations who replaced the accent on a technik as a knowledge of overcoming by the conquisting with a skills and arts, shows the tendency of a applying at the Aristoteles yet, have his long historical dimension of the starting on the way of tehnological conquisting of natural resurces and creative performances for the supposing and deeping. Aspect of a power and owningspower who immediately incrossed in theoretical considerations by the time of renaissance, supralied a talent to him realization, turning the creative forces of man to the immediativity of applying and to the success of a knowledge as a primordian criterion. Bacon`s formula knowledge Is a power`in applying to the paedagogy, as a request of a penetration of knowledge in a structures of making skill someone by the theories of expertise and intervention, conquest the field of a psychological exploitation as a objective direction of the mind on them success. On this way of direction to the pragmatism of knowledge, turn the freedom of the spirit into obiectivation of a changing the reality, and his alienation have his salvation

in a face to face with a contradictions in a Hegelian sence od absolute concept and resolving what he gives to them.

Key words: antique paideia, conciliation paedagogy of renaissance, giftness and mythos, rationalidsation of a structures of notions, intellect and freedom.

