



МАТИЦА СРПСКА ОДЕЉЕЊЕ ЗА
КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1953.

MATICA SERBICA DEPARTMENT OF
LITERATURE AND LANGUAGE

MATICA SRPSKA JOURNAL OF LITERATURE AND LANGUAGE
Established in 1953

Главни уредници

Академик МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ (1953–1978)

Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ (1979–1994)

Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ (1995–1999)

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ (2000–)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

Др ИСИДОРА БЈЕЛАКОВИЋ, секретар, Др ЈОВАН ДЕЛИЋ,
др БОЈАН ЂОРЂЕВИЋ, др ПЕР ЈАКОБСЕН, др ОЛГА КИРИЛОВА, др МАРИЈА КЛЕУТ, др
ПЕРСИДА ЛАЗАРЕВИЋ ДИ ЂАКОМО,
др ГОРАН МАКСИМОВИЋ, др ГОРАНА РАИЧЕВИЋ, др ИВО ТАРТАЉА,
др СВЕТЛАНА ТОМИН, др РОБЕРТ ХОДЕЛ, др ВИДА ЏОНСОН ТАРАНОВСКИ

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ШЕЗДЕСЕТ ДРУГА (2014), СВЕСКА 1

МАТИЦА СРПСКА

Др Нермин С. Вучељ

ГЕНИЈЕ У ФРАНЦУСКОЈ МИСЛИ ХВИИ ВЕКА

Тема *геније* једна је од три средишње теме, уз *лепо* и *укус*, коју разматра модерна естетика, чији се зачетак веже за крај ХVII века, а пун развој за ХVIII век. Овај истраживачки оглед нуди кратак преглед теорија о *генију* код француских просветитеља и енциклопедиста, од Дибоа, Крузе и језуите Андреа у првој половини ХVIII века, преко Волтера и Кондијака средином века, до Батеа и Дидроа у зениту епохе просвећености. Намера истраживања је и да критички сучељи осамнаестовековну теорију о стваралачком субјекту са седамнаестовековним класицистичким поимањем генија, али и да понуди теоријску основу за критичко вредновање француске гениологије епохе просвећености унутар опште естетике.

Кључне речи: геније, таленат, осећање, разум, осматрачки дух, ентузијазам, меланхолија, оригиналност.

1. Ко се назива *генијем* и шта значи *имати гениј* – једна је од три велике теме модерне естетике, уз *лепо* и *укус*, коју је елаборирао ХVIII век, пркосећи ауторитету претходног, класицистичког века, мада и даље спутаван теретом објективистичке традиције и картезијанске логике, да би, напоследку, добио свој крајњи теоријско-спекулативни домет у Кантовој *Критици моћи суђења* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790) која синтетише опречности *осећања* и *појма* у одређењу *генија* као духа „у срећној сразмери између уобразиље и разума“ (Кант 1975: 200), чиме је дух оспособљен да за одређени *појам* пронађе *представе* и да њима да одређени *израз* којим се саопштава „субјективно расположење“. Италијански естетичар Бенедето Кроче, међутим, на кантовско поимање уметности гледа као на „сензибилно и имагинозно одевање једног интелектуалног појма“ (Кроче 2006: 362) и естетику немачког филозофа своди на теорију „фантастичког улепшавања интелектуалних појмова делом генија“ (2006: 369–370).

Ако се следи крочевска линија размишљања с почетка ХХ века, произлази закључак да Кант даје само синхрону теоријску синтезу две дијахроне опречности – објективистичког ХVII века и претежно субјективистичког

XVIII века. Кантовска теорија је, према томе, чисто сублимисани сажетак филозофије поезије класицизма и теорије уметности епохе просвећености. У модерној естетици, а на тему природе генија као изванредног ствараоца, једно поглавље исписују и француски просветитељи и енциклопедисти. Намера овог истраживачког огледа јесте да понуди сажети увид у француску мисао XVIII века на тему *геније*.

2. Геније-и-„inGenium“. Литреов *Речник француског језика (Dictionnaire de la langue française, 1872–1877)* даје десет употребних значења речи *геније* (*génie*), полазећи од грчке митологије (*дух* или *демон* задужен да управља судбином једног човека или читаве заједнице), средњовековних легенди (шумско биће с натприродним моћима, *вилењак*, као и *дух* из чаробне лампе у *Хиљаду и једној ноћи*) и хришћанско-ренесансних алегија (крилато дете као симбол неке врлине или страсти, *анђео*), преко придодатог новолатинског значења за урођену изванредну опажајну способност код појединих људи (*таленат*) и нарочиту умешност у одређеној области бављења (*стручњак*), затим ментално-сензибилних и историјско-цивилизацијских карактеристика народа (*дух*, менталитет) и изванредне сублимисане експресивности одређеног језика (преимућство језика, *дух језика*), до војно-одбрамбене вештине (тактика опсаде) и умећа у цивилној градњи и бродоградњи (*Littre 1872–1877*). Поменути речник из прве деценије Треће Републике бележи још да је *génie* реч која је „модерна у француском језику“, да је њен најстарији правописни облик био врло близак провансалском *genh* или *geinh*, а да етимолошки на почетку стоји латински облик *genius* с којим су у вези још и каталонски *geni* и италијански *genio*.

Крајем XVII века, у првом издању *Речника Француске академије (Dictionnaire de l'Académie française, 1694)*, термин *génie* помиње се само у два вида: у основном значењу – *митолошко биће*, тј. кућни духови и анђели чувари, и у пренесеном значењу – „склоност или природна способност, или засебан дар сваког појединца“ (*académie*). Таква одредница, која се могла применити на већи број људи, неће бити измењена, ни значајно проширена, ни у једном Академијином издању у XVIII веку, као ни у петом издању *Речника* на самом крају века (1798). Једини додатак значењу јесте одредница која се јавља већ у четвртном издању (1762), према којој се појам *génie* као „природни дар и склоност“ односи на „нешто што се цени и припада духу“ (*académie*).

Насупрот Академијиној дарожљивости у додељивању атрибута *геније* сваком надареном човеку, умешном и стручном у области којом се бави, Волтер, у *Филозофском речнику (Dictionnaire philosophique, 1764)*, сматра смешним када се *генијем* назове сваки надарен човек, јер – „on ne donne ce nom qu'à un talent très supérieur“ („то име се даје само неком надмоћном таленту“ (Voltaire 2005: 1209). За Волтера, у случају *генија* у питању није чак ни „велики таленат“, то јест изузетност у бављењу одређеном вештином и уметношћу, већ „иноваторски таленат“ – изузетни појединац који доноси откриће (2005: 1208):

C'est surtout cette invention qui paraissait un don des dieux, cet *ingenium quasi ingenitum*, une espèce d'inspiration divine. Or, un artiste, quelque parfait qu'il soit dans son genre, s'il n'a point d'invention, s'il n'est point original, n'est point réputé génie; il ne passera pour avoir été inspiré que par les artistes ses prédécesseurs, quand même il les surpasserait.

(То је особито такав изум који се јављао као дар богова, онај *ingenium quasi ingenitum*, нека врста божанске инспирације. Стога, један уметник, ма колико савршен био у својој области, ако нема изума, ако није оригиналан, није сматран генијем; проћи ће само као онај ког су инспирисали уметници који су му претходили, чак и кад би их превазишао. – Н. В.)

Могуће је, примерима брани своје ставове Волтер, да велики број људи игра боље шах од самог изумитеља те игре, али само је он *геније* јер је изумитељ, а не шаховски велемајстори; Гобленове (Jean Gobelin) таписерије су вредне, али су *генијалне* првобитне таписерије које су се појавиле у Фландрији; модерни бакрорези нису што и прве гравире у дрвету (Voltaire 2005: 1208). На крају самог чланка, Волтер понавља (2005: 1209):

Nous avons dit que le génie particulier d'un homme dans les arts n'est autre chose que son talent; mais on ne donne ce nom qu'à un talent très supérieur. Combien de gens ont eu quelque talent pour la poésie, pour la musique, pour la peinture! Cependant il serait ridicule de les appeler des génies.

(Рекли смо да посебан гениј сваког човека у уметностима није ништа друго до његов таленат; али то име се даје само неком надмоћном таленту. Колико људи је имало неки дар за поезију, музику, за сликарство! Ипак, било би смешно да их назовемо генијима. – Н. В.)

У филолошком тумачењу појма *геније* Волтер указује и на етимолошку забуну (2005: 1209): Римљани уопште нису речју *genius* означавали „редак таленат“, већ су се у том смислу служили термином *ingenium*¹. Међутим, француски језик је речју *génie*, која изворно означава митолошко невидљиво етерично биће које управља човековом судбином по божјем налогу, почео да именује и смртнике које одликују изванредне интелектуалне способности и духовно-стваралачки домети.² Још у античко доба, веровало се да су

¹ Кант се осврће на појам *ingenium* у следећој дефиницији: „Геније је урођена душевна способност (*ingenium*) помоћу које природа прописује уметности правило“ (Кант 1975: 191). Вујаклија бележи српске изведенице *ингениј(ум)*, *ингениозан* и *ингениозитет*: „ингениј(ум) (лат. *ingenium*, *ingignere* усадити) природна способност, даровитост, дух, разум, геније; духовит и оштроуман човек; оштроуман проналазак; **ингениозан** (лат. *ingeniosus*) уман, оштроуман, духовит, даровит, досетљив, проницљив; **ингениозитет** (нлат. *ingeniositas*) оштроумност, досетљивост, проницљивост, даровитост, проналазачка способност“ (Вујаклија-1980: 337).

² У Литреовом речнику, под петом одредницом, од укупно десет за појам *genie*, пише: „Particulièrement, aptitude spéciale dépassant la mesure commune soit dans les lettres et les beaux-arts (concevoir et exprimer), soit dans les sciences et la philosophie (inventer, induire,

људи који чине изузетне ствари *надахнути* од стране *генија*, свог личног демона; зато је било неопходно призвати *генија* који подстиче на уметничко стварање, једног од девет, колико их је било – девет Муса (Voltaire 2005: 1209).

Римски песник Овидије (Publius Ovidius Naso), у дидактичкој збирци *Летонису (Fasti)*, каже (VI, 5): „Est deus in nobis, agitante calescimus illo“ („Има један бог у нама, он је тај који нас покреће“), што наводи и Волтер у *Филозофском речнику*, али опет у намери да оспори назив *геније* сваком надахн у том уметнику, јер се таква почаст даје само *изумитељима* (inventeurs) у науци, уметности и вештинама. Према томе, оно првобитно, што нема претходницу, већ само служи као стваралачки узор који се копира, као уметничка мера која се преузима, као идеал којем се тежи, то је *оригинал*, што је и суштинска одлика генија – тако се може сажети Волтерова мисао о генију.

3. Оригиналност-Генија. Реч *оригинал*, као придев и као именица, појављује се још у првом издању *Речника Француске академије* (1694), с објашњењем да је то оно што „није копирано на основу неког модела, нити неког примера“ (qui n'est copié sur aucun modele, sur aucun exemplaire). Оваква дефиниција појмова *оригинал* и *оригиналан* понавља се у свим издањима *Речника* у XVIII веку, уз додатак да је *оригинално* оно што није настало према неком „примерку исте природе“ (exemplaire de même nature). У пренесеном смислу каже се *оригиналан* за писца који се одликује у нечему у чему није био формиран на основу неког модела, а примери којима *Речник Француске академије* илуструје одредницу „велики оригинали“ (grands originaux), јесу Хомер и антички песници. Што се тиче именице *originalité*, поменути речник (Académie) први пут је бележи тек 1762. године у штуром одређењу као „особине оног што је оригинално“ (caractère de ce qui est original), и као појам који се користи у вези с особама и стварима.

У осамнаестовековном Фероовом (Jean-François Féraud) *Критичком речнику француског језика (Dictionnaire critique de la langue française, 1787–1788)*, пише да *original* и *originel* имају у основи исто значење, али да немају исту употребу: оба се односе на именицу *origine* (пореκλο), али да се појам *original* користи наспрам оног што је само копија, док је појам *originel* сведен само на религијски говор. Тако у примерима „оригинална мисао“ и „оригинални наслов“, реч *originel* не би значила ништа – објашњава Феро (Féraud 1787–1788) – док у теолошком речнику она означава, на пример, „првобитни грех“ (péché originel).

Специјалиста за XVIII век – професор Ролан Мортије (Roland Mortier) сматра да је *оригиналност* „нова естетичка категорија у веку просвећености“,

déduire, systématiser), soit dans l'action telle que celle de l'homme d'État, du militaire, etc.“ („Нарочито, посебна способност која превазилази уобичајене оквири, било у књижевности, било у ликовним уметностима (појмити и изразити), било у наукама или филозофији (изумевати, закључивати, образлагати, систематизовати), било у активности каква је државничка, војна, итд.“

што је, уједно, и тема и пун наслов његове студије *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières* (1982). Мортије објашњава да је период 1740–1770. означио *прелом* (cassure) у револуцији модерне естетике, посебно у области књижевног израза, који се огледа у томе што је геније схваћен не више као имитатор неприкосновених узора, већ као иноватор (Mortier 1982: 11):

L'opposition entre mimésis et originalité ne devient aiguë qu'à partir du moment où le poids de la tradition est ressenti comme un frein, et non plus comme un stimulant, lorsque l'imitation est assimilée à une dépendance servile qui bride le génie au lieu de lui révéler à lui-même.

(Супротности између мимесиса и оригиналности постају оштрије тек од тренутка када се традиционалне вредности почињу осећати као кочница, а не више као подстицај, када је опонашање изједначено с попском зависношћу која ставља узде генију, уместо да генија открије њему самом. – Н. В.)

Мортије закључује да је током друге половине XVIII века теорија опонашања поражена, посебно у области књижевног израза, и да је тај период означен као пре-романтизам зато што је најавио епоху необуздане и неповљиве субјективности, као аутентичне индивидуалности и генијалне оригиналности, наспрам класицистичке објективности у знаку неприкосновених узора и поетичких прописа. Прелаз с класицистичке гениологије XVII века на просветитељску гениологију друге половине XVIII века тема је следећег поглавља.

4. Геније-класицизма-и-Геније-Просвећености. У огледу *Дидроово поимање генија (Diderot's Conception of Genius, 1941)* Херберт Дикман (Herbert Dieckmann) прави семантичку дистинкцију у енглеској речи *genius*, употребљеној с одређеним чланом (the) и без њега: *the genius* јесте нарочито обдарена особа, а *genius* је појава изузетне менталне активности код одређених људи.³ По аналогији, Дикман тумачи и француске термине *être un génie* (бити геније) и *avoir du génie* (имати гениј). „Бити геније“ повезује *таленат* и *индивидуу* која га носи, тако да је *геније* људско биће изванредне снаге која му даје јединствено место међу људима. Дикман објашњава да је „далеко значајније опазити да је у изразу *avoir du génie* гениј превасходно схваћен као нешто одвојиво од његовог носиоца, као нешто што долази и пролази, а да не мора да промени наша уобичајена поимања и представе о човековом месту у свету“ (Dieckmann 1941: 152).

³ „In this study, we designate by genius' (without the definite article) the endowment, and by 'the genius' the individual himself.“ („У овој студији, ми означавамо 'генијем' – именицом без одређеног члана, надареност, а 'генијем' – именицом с одређеним чланом, индивидуу саму.“ – Н. В.) (Dieckmann 1941: 152).

Дикманова анализа семантичког дублета речи *гениј(е)* – енг. *genius*, фр. *génie*, служи као лингвистичка потпора у доказивању да се у XVIII веку променио мисаони приступ у филозофији поезије, тј. направио прелаз с *објекта* на *субјекат*: геније није више поиман као „непозната, неодређена врлина“ (unknown, unspecified virtue) коју поседује одређени човек, већ је *геније* схваћен као човек сâм, који је изванредан (Dieckmann 1941: 152). У питању је свесно, активно и стваралачко одређење генијалне способности појединца – прецизира амерички дидролог немачког порекла. У класицистичкој теорији, *гениј* је *особина* дарована срећном појединцу који је само пуки инструмент природе или Бога.

До краја XVIII века изграђује се гледиште према којем је *геније* израз „највишег људског типа“ (the highest human type) и тим се појмом, како то Дикман записује у свом дијахроном осврту, замењују раније одреднице истог значења: јунак, мудрац, светац, uomo universale, honnête homme.⁴ Када се каже да је геније највиши људски тип, према Дикману, то значи не само да се његово дело сматра „најсавршенијим примерком своје врсте“, већ и „највећим могућим остварењем људског духа“: кроз своје дело, сам геније представља врх духовне и стваралачке надарености.⁵

Дикманов закључак да се у XVIII веку десио ментални заокрет од поимања генија као природне надарености задобијене божанским благословом ка поимању према којем је геније појединац који поседује урођену изванредну способност, тј. схваћен као „највиши људски тип“, потврђује се и анализом ставова поетичара и филозофа с краја XVII века, као и теоретичара у XVIII веку, а једну такву анализу даје Ани Бек (Annie Besq) у хронолошкој историји модерне француске естетике, у студији *Развој модерне француске естетике 1680–1814 (Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814, 1994)*.

Промена тачке гледишта у погледу природе генија довела је до тога да се одбаци песнички мит према којем инспирација за стварање долази од некаквог, од богова дарованог, „светог лудила“ (furor divinus). Иако су песници још увек призивали Аполона и Мусе – пише Ани Бек – ни они сами „нису то схватили озбиљно“ (1994: 356).⁶ Филозофи су, са своје стране,

⁴ Дикман још бележи да су се у XVII веку изузетним сматрале ерудите, образовани људи и племићи, те да се талентован и успешан појединац називао „honnête homme“, а да су у XVIII веку у оптицају били термини „philosophe“ и „homme de lettres“ да би означили ерудиту који пише и иступа у етичкој, интелектуалној и уметничкој сфери (Dieckmann 1941: 153).

⁵ „What is meant by the statement that the genius was considered the highest type? We mean that not only was his work conceived to be the most perfect specimen of its genre, but that it was regarded as the highest possible achievement of the human mind. Thus, through his work, the genius himself represents the acme of mental and creative endowment“ (Dieckmann 1941: 151).

⁶ У *Расправу о Лену (Traité du Beau, 1715)*, Жан-Пјер Круза (Crousaz) каже: „Aujourd’hui si l’on invoque les Muses, c’est souvent par Ironie. En vue de faire plus vivement sentir le ridicule d’un sujet que l’on veut rendre méprisable, on invoque pour le traiter, un secours dont les plus

ентузијазам као божанско надахнуће почели да свODE на „загрејану машту“ – позива се теоретичарка Бек на Ла Мота (La Motte).⁷ Уместо „способности натприродног реда“, како су нас убеђивале традиционалне поетике, песници у стварању испољавају три главне одлике свог духа – *машту*, *осећање* и *разум*, чиме се из метафизичког прелази на психолошки и физикални ниво.

Опречности двеју естетика Ани Бек (1994: 92–93) одређује на следећи начин: естетика XVII века је „естетика савршенства“ (esthétique de la perfection) заснована на гледишту да је *истина* „општеважећа датост“ (un absolu universellement valable), и *разум* који је појми може бити само „свеопшти“ (universelle), а *геније* који тежи да се с њом идентификује мора бити такође „један и свеопшти“ (un et universel). Модерни приступ, што значи из друге половине XVIII века, у средиште својих размишљања ставља „појам стварања, човековог умећа“ (idée de création, d’artifice humain), тј. песника као субјекта – закључује Ани Бек (1994: 92–93).

5. Гениологија-Прве-Половине-XVIII-века. У класицистичкој традицији одређења *генија* као „природне склоности“ (disposition naturelle) да се разумски појми „општа и непроменљива истина“, уметничка активност није ништа друго до „знање и репродукција“ – тако Ани Бек (1994: 406) сажима теоријско гледиште филозофа Жан-Пјера Крузе (Jean-Pierre de Crousaz), који је изложио своју теорију у *Расправи о Лепом* (*Traité du Beau*, 1715). На *интелектуалистичко* поимање генија наилазимо и у читању *Огледа о Лепом* (*Essai sur le beau*, 1741), језуите Ив-Марије Андреа (Yves-Marie le père André), према којем „геније упознаје и преноси истину“, која се „представља истом у бити свим пажљивим духовима“, при чему је оригиналност *појединачног виђења* само начин којим се истина преуређује на основу разноликих склоности на које наилази у души која је појми (André 1741: 175).

Од средине XVIII века, у филозофској и песничкој теорији, уместо картезијанске матрице мишљења и статичне класицистичке доктрине, све више преовлађују сензуалистичко-искуствени приступ и субјективистичко

grands poètes passaient pour avoir besoin dans les sujets les plus sérieux & les plus élevés. C’est ainsi que M. Despréaux invoque agréablement les Muses à la tête de son *Lutrin*.“ („Данас ако призивамо Мусе, то је често иронично. У намери да се живље осети смешно у једној теми коју желимо да учинимо презреном, да бисмо је размотрили, призивамо помоћ која је, како се чинило, била потребна највећим песницима у најозбиљнијим и најузвишенијим темама. Тако и г. Депрео [Никола Боало] призива угодно Мусе на почетку свог *Црквеног певачког нулта*.“ – Н. В.) (Crousaz 1715: 147–148). За наш оглед цитат је преузет из књиге Ани Бек (Бек 1994: 403).

Епска пародија *Lutrin* јесте херојско-комична поема о сукобу црквеног благајника и хорског певача којом је класицистички поетичар Никола Боало желео да покаже како се и на безначајну тему може написати озбиљно дело (прим. Н. В.).

⁷ „Voilà pourtant tout le mystère, une imagination échauffée.“ („Ево, ипак, читаве тајне, загрејана машта.“ – Н. В.) La Motte, *Discours sur la poésie*, Œuvres complètes I, Paris 1754, 29–30. За наш оглед цитат је преузет из књиге Ани Бек (Бек 1994: 356).

гедиште. Волтер је, што је на почетку овог огледа већ цитирано, поставио високе критерије за додељивање назива *геније* ствараоцима, јер га је дефинисао, не као изванредног појединца, већ као врхунског ствараоца без премца, изумитеља у науци и иноватора у уметности. Волтер је јасно поставио *генија* као иноватора који нема претходнике за узоре, изнад *талентованог* ствараоца који следи надахнуто већ зацртане путеве. Истоветно поимање стваралачког субјекта налазимо и код Кондијака (Étienne Bonnot de Condillac) који, две деценије пре Волтера, у *Огледу о пореклу човекових сазнања* (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746) види разлику између талентованог човека и генија у томе што први има обележје које може да припада и другима, док генијалан човек има оригинално обележје – непоновљив је. Кондијак објашњава (Condillac 1822: 109) да „изумевање“ (invention) у себи обједињује *таленат* и *гениј*, и да гениј додаје таленту стваралачки дух:

Il invente de nouveaux arts, ou, dans le même art, de nouveaux genres égaux, et quelquefois même supérieurs à ceux qui étaient déjà connus. Il envisage des choses sous des points de vue qui ne sont qu'à lui, donne naissance à une science nouvelle, ou se fraie, dans celle qu'on cultive, une route à des vérités auxquelles on n'espérait pas de pouvoir arriver. Il répand sur celles qu'on connaissait avant lui, une clarté et une facilité dont on ne les jugeait pas susceptibles.

(Он измишља нове вештине, или, у истој вештини, нове једнаке врсте, и понекад чак боље од оних које су већ биле познате. Он уочава ствари из углова који су само његове тачке гледишта, ствара нову науку, или у оној која се развија утире себи пут ка истинама за које нисмо очекивали да их можемо достићи. Он, оне истине које су пре њега биле познате, а за које смо просуђивали да нису кадре бити таквим, чини јасним и једноставним. – Н. В.)

Међутим, као што то обично бива, одређено стање духа које превлада у једној епохи своје прве обресе добија неколико деценија раније. Тако је 1719. године естетичар Жан-Батист Дибо (Jean-Baptiste Dubos) видео суштинску генија у стваралачкој способности, што је постало владајуће гледиште друге половине XVIII века, а не у придржавању спољних доктринарних правила, како је то налагао претходни класицистички век. Оно чему уметник прибегава да би остварио своју намеру јесте „изумевање представа и слика погодних да нас узбуде“ (l'invention des idées et des images propres à nous émouvoir) – каже Дибо (Dubos 1719: 3–4), који јасно раздваја *ствараоце* као јединствене иноваторе у једној области од *учених твораца* који и сами могу бити изузетни; али, разликујемо „великог мајстора“ (le grand Artisan) од „обичног радника“ (le simple manoeuvre) који често може бити у послу спретнији радник од мајстора. Како Дибо закључује (1719: 4): „Les plus grands versificateurs ne sont pas les plus grands poètes, comme les dessinateurs les plus réguliers ne sont pas les plus grands peintres“ („Највећи стихотворци нису

највећи песници, као што ни најпрецизнији цртачи нису највећи сликари.“ – Н. В.).

Док Херберт Дикман придаје значај Дибоовој теорији о генију као поимању којим се раскида с естетиком претходног века, Ани Бек је утрошила четири странице у својој студији (1994: 437–440) не би ли оповргла Дикманово гледиште, тврдећи како Дибо није излазио из оквира традиционалних дефиниција класичне реторике. Признајући Дибоу да се можда може сврстати у покрет који тежи да стави нагласак на друге способности, а не на разум, Ани Бек тврди да француски филозоф није проширио значење разума у контакту с осећањем, у смислу стваралачке активности, и да му је такав приступ био потпуно стран.

Више значаја Ани Бек придаје Шарлу Батеу (Charles Batteux) и његовим *Лепим вештинама сведеним на једно исто начело* (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746). Како теоретичарка перципира Батеова начела о уметничком стварању, произлази да овај поетичар, више од својих претходника у Француској, даје простора *осећању* (sentiment), а под утицајем енглеских сензуалиста, „што га води на једно уравнотеженије поимање људске природе“ (Весц 1994: 425–426). Шарл Бате, оцењује теоретичарка Бек (1994: 426), одређује уметника као „суштински осматрача“ (essentiellement observateur), који се усредсређује на природу и спознаје да се „иза предмета“ (au-delà de l’objet) одсликава „читава природа“ (toute la Nature), као и „могући пореци“ (les ordres possibles) које она нуди.

Иако се чини да уметник настоји више да подстакне *осећање* него да се обрати *разуму*, Ани Бек упозорава да не треба журити са тим да се Батеу припише „емоционалистичко поимање“ (conception émotionnaliste) уметничког стварања. Позивајући се на други Батеов спис, *Предавања из књижевности или Начела књижевности* (*Cours de belles-lettres ou Principes de littérature*, 1753), у којем аутор објашњава (Batteux 1753: 9) како је ентузијазам *осећање* произведено од стране једне *представе* (idée), али да оно није *природно осећање*, у смислу обичног или уобичајеног осећања љубави, срце, радости, дивљења и туге, оног што обичан човек „осећа самом стварношћу свог стања“, него се ентузијазмом назива осећање у уметника, песника, сликара и музичара, оно осећање које је производ „маште загрејане вештачки од стране предмета које она себи представља“ (une imagination échauffée artificiellement par les objets qu’elle se représente); и с обзиром на то што се, за разлику од „обичне емоције“ (émotion ordinaire), која се рађа из „стварног стања“ (état réel), „естетска емоција“ (émotion esthétique) рађа из „посебног представљања, из идеје, а не саме ствари“ (d’une représentation particulière, de l’idée et non de la chose même), Ани Бек закључује (1994: 428) да код Батеа *машта* не игра прворазредну улогу, не производи „идеални предмет“ (objet idéal), већ то чини *дух* (esprit), чиме је онда рационално-појмовно претежније од емотивно-маштовитог. Позитиван суд Ани Бек о Батеовом доприносу у развоју модерне естетике огледа се у њеном умереном закључку да је Бате

теоретичар који је отпочео процес филозофског превладавања „јалове супротности разума и осећајности“ (1994: 427).

Говорећи о Дидроовим претходницима у области гениологије, Херберт Дикман, у огледу *Дидроово поимање генија* (*Diderot's Conception of Genius*, 1941), ни ретка не посвећује Батеу, што овај дидролог објашњава у подужој фусноти: иако је живео после опата Дибоа и хронолошки је директни претходник Дидроов, Бате представља рану фазу у поимању генија, и он не превладава ограничења рационалистичке естетике XVII века (Диекманн 1941: 160). Међутим, у одбрану Батеа од Дикмановог неповољног суда, Ани Бек (1994: 431) прибегава самом Дидроу, који је Андреов *Оглед о лепом* и Батеове *Лепе вештине сведене на једно исто начело* оценио као „два добра рада“. Ани Бек се позива и на податак да је Батеова књига имала доброг одјека у Немачкој.⁸

6. Две-стаПе-Дидроове-Гениологије. У хронолошком смислу, Херберт Дикман смешта Денија Дидроа (Denis Diderot), иначе Батеовог вршњака, између енглеских и немачких теоретичара, што одговара и дијахроном следу развоја теорије о генију: прва трећина XVIII века припада енглеској школи и њеним утицајима на француску мисао, средина века у знаку је Кондијакових, Батеових и Дидроових естетичких гледишта, а последња трећина века доноси крајњи спекулативни домет у немачкој филозофији поезије.⁹ Дикман каже да Дидроово побијање ставова које је Хелвечијус (Claude-Adrien Helvétius) изнео у спису *О Човеку* (*De l'Homme*, 1773) представља одраз заокрета који је учинио XVIII век, поставивши у средиште разматрања субјекат, као ствараоца и као реципијента. У разматрању феномена званог *геније*, Хелвечијус полази од „општег мишљења“ (common opinion), и уметнику приступа из угла перцепције од стране јавног мњења – објашњава Дикман – (1941: 159) док Дидро, међутим, чини обрнуто: он полази од самог генија, тј. „његове урођене способности и стваралачког искуства“ (his own inner experience).¹⁰

⁸ Како то записује чувени француски дидролог Жак Шује (Chaque Chouillet), у Немачкој је први пут употребљен термин *геније* поводом Батеа, чију је књигу 1751. године на немачки превео Шлегел (Johann-Adolf Schlegel), и тако је термин практично из француског језика пренет у немачки (Сноуиет 1973: 406).

⁹ Херберт Дикман се не задржава даље на енглеској теорији о генију и у свом огледу се ограничава само на то да помене два велика претходника под чијим се утицајем развија Дидроова мисао: то су Шафтсбери (Shaftesbury) и Јанг (Young) (Диекманн 1941: 160). Жак Шује, међутим, детаљније цитира енглеску гениологију као претечу француске естетичке мисли у XVIII веку: Шафтсбери (Shaftesbury, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, 1711), Адисон (Addison, *On Imagination*, 1712), Ричард Блекмор (Blackmore, *Essay on several Subjects*, 1716), Хачесон (Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725), и, средином века, Берк (Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757) и Јанг (Young, *Conjectures on Original Composition*, 1759) (Сноуиет 1973: 404–407).

¹⁰ У расправи *Побијање праћено Хелвечијусовим делом названим „Човек“* (*Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'Homme*, 1783–1786), Дидро побија Хелвечијусово

Позивајући се на Дикманову анализу *Дидроовог поимања генија*, дански естетичар Ханс Мелбјерг (Hans Mølbjerg), у *Видовима Дидроове естетике* (*Aspects de l'esthétique de Diderot*, 1964), изводи „два главна раздобља“ (deux périodes décisives) у схватању уметничке активности од стране Денија Дидроа: у првом раздобљу *сензуализам* преовлађује, и *ентузијазам*, као „засебно обележје“ (le trait distinctif) генија, представља „једино организационо начело уметничког стварања“ (le seul principe organisateur de la création artistique); у другом раздобљу, „стваралачки чин“ (acte créateur) поиман је све *рационалније*, и „преимућство“ (primauté) дато *техници* доприноси смањењу „удела ентузијазма“ (Mølbjerg 1964: 87).¹¹ Мелбјерг узима 1767. као „прелазну годину“ између две етапе у Дидроовој теоријској мисли, везујући је за измене које је претрпело Дидроово првобитно гледиште о сликарству као стваралаштву у знаку *наивног сензуализма*. Р. Лојалти Кру (R. Loyalty Cru), амерички дидролог с почетка XX века, смешта преломни тренутак још раније, у 1763. годину, када је Дидро срео славног енглеског глумца Дејвида Гарика (David Garrick). Кру каже (Cru 1913: 103):

Before meeting Garrick, Diderot had freely asserted, and often endeavored to prove, that genius is essentially enthusiastic, unconscious of itself, as spontaneous and instinctive as nature itself; after he had known him, he brilliantly defended an exactly opposite theory, and defined artistic genius as being, above all, self-possessed, conscious of all its means, and very careful not to allow any admixture or interference of real with fictitious emotions.

(Пре него што је срео Гарика, Дидро је слободно устврдио, а често се трудио и да докаже, да је геније суштински ентузијаста, несвестан самог себе, спонтан и инстинктиван као сама природа; пошто га је упознао, он је сјајно одбранио сасвим супротну теорију, и дефинисао уметничког

гледиште, према којем се геније не рађа, већ је производ случајности, и ствара се образовањем и околностима. Дидро тврди да се духовност не може стећи образовањем ако је човек нема у себи урођено; а кад је има, онда се она треба развијати и усмеравати. У том смислу би и образовање требало да омогући да се код детета открију природне склоности, да се оно онда у томе у чему је надарено подржи и да се усмери да се у том правцу и развија (Diderot 1994: 783–785, 816–817, 856).

¹¹ Мелбјергова систематизација Дидроове теорије о уметниковом стварању и о генијалном појединцу може се сажети на следећи начин: први је „ентузијастички период“, чија су обележја *сензуализам* и *инстинкт* – „романтичарски наговештај“ (pressentiment romantique) о надахнутом генију како то, у вези с теоријским списима који иду уз Дидроове позоришне комаде, каже Ален Менил (Ménin 1995: 10), подсећајући на Шујеову оцену да Дидроов Дорвал, у *Разговорима о Ванбрачном сину* (*Entretiens sur le Fils naturel*, 1757), својим заносима претходи немачком покрету Sturm und Drang (Сноуи11ет 1973: 600); други је „рационалистички период“, у знаку *технике* и *рефлексије* – ту доминира стваралачка опсервација. Рене Велек види код Дидроа следећу еволуцију од раних радова до *Парадокса о глумцу* (*Paradoxe sur le comédien*): ране теорије су му *емоционалне*, а касније Дидро постаје сумњичавији у погледу „ефекта уметности“, према томе и у погледу спонтаности у уметнику и емоције у самом делу. Велек закључује да се Дидро враћа на „неокласичарски идеализам“ (We11ек 1981: 46–47).

генија као биће које, изнад свега, влада собом, свесно свега чиме располаже, и врло пажљиво у томе да не допусти да се лако помешају стварна осећања с фиктивним. – Н. В.)

Међутим, сусрет с Гариком вероватно је само један од неколико момента који су допринели да Дидроова мисао добије на *динамичности*. Тако Лео Шпицер (Spitzer 1970: 156) верује да се теорија о уметнику *хладне главе* наметнула кад је Дидро увидео да мисаона и емотивна неусаглашеност може довести до аутодеструкције: филозоф је опажао негативне последице које настају када се уметничка *сензитивност* пренесе на сам живот. Француски професор Ивон Белавал (Belaval 1973: 256) сматра да Дидро не одбацује емотивну понесеност, већ да је ставља под свесну контролу: улога расуђивања је да обузда „делиријум ентузијазма“. Тај изванредни појединац стварност сагледава у димензији недоступној обичном човеку.¹² Зато се његова појавност уобичајеним мерилима одређује као неприродна, противприродна, тиме и – *натприродна*; те овим *демонима*, што у лексичкој етимологији јесу *генији*, Дидро даје на зив *monstres*, јер су *чудовишта*, у односу на стандардизовану норму, нешто неуобичајено у односу на, од стране природе, серијско реплицирање човека до размера масе.¹³

Један Дидроов запис на две стране, насловљен *О генију* (*Sur le génie*), настао вероватно у осмој деценији XVIII века, а откривен тек стотинак година касније у Фонду Санкт Петербург, што је званични назив Дидроових рукописа које је француски мислилац тестаментарно оставио руској царици Катарини Другој, говори о „некаквом посебном, тајновитом, неодредивом својству душе, без којег се не остварује ништа тако велико и тако лепо“, а то није ни *машта* (било је изванредних маштовитости које ништа нису произвеле), ни *расуђивање* (хладна су дела оних који само расуђују), ни *дух* (он говори *лепо*, а ствара *мајушно*), ни *осећање* (има дубоко ганутих који не могу другачије да схвате дело ако се не деперсонализују и не обузме их *махнитост*), ни *укус* (он пре уклања недостатке него што ствара лепоту),

¹² У питању је *четврта димензија* код песничких генија која се испољава као *синестезија* – здруживање опажаја двају или више чула (нпр.: визуелни доживљај звука као одређене боје, познат као *audition colorée*, што је случај у Рембоовом сонету *Самогласници* (*Voyelles*), у којем се вокали визуализују посредством боја. О томе в. Рембо 2004: 99; 276, н. б. 36 [уп. Rimbaud, *Œuvres complètes*, Pléiade, Paris 1963, 103 n. *: 723–729]. За синестезију, Велек и Ворен кажу да је она остатак једног ранијег неиздиференцираног сензорија, али да је код песника претежно присутна као облик метафоричког преношења и стилизованог изражавања једног метафизичко-естетичког става према животу. Амерички *новокритичари* помињу и песникову способност *еидетичког виђења*, особену за рани дечји узраст, а која се састоји у томе да субјект „осећа и види своје мисли“ (Велек—Ворен 2004: 116).

¹³ С обзиром на чулно-сазнајне способности генија, реч је о физиолошким а не неким мистичким карактеристикама, те се у физиолошком смислу и јавља појам *monstre*. Тако је и код Шопенхауера, који сматра да је *физиологија* доделила генију „вишак мождане делатности“, што га сврстава у *monstra per excessum* (деформације због вишка). Зато Шопенхауер вели: „Генијалност се састоји у ненормалном вишку интелекта“ (Шопенхауер 1989: 24).

већ је то *осматрачки дух* (*esprit observateur*) који се исказује „без напора и зауздавања“, опажа без гледања, и нема никакву *појавност*, а ипак је при-сутан (Diderot 1994a: 19–20).

Дидро нагиње томе да се предуслов за појаву ове способности тражи у нарочитом физикално-менталном склопу, што спада у домен биологије. И у читању Батеових *Лепих вештина сведених на једно исто начело* сазнајемо да „генији само откривају оно што је постојало раније“, да су они „ствараоци зато што су осмотрили“, и обрнуто – „осматрачи су само зато да би били у стању да стварају“ (Batteux 1746: 11). Тај Батеов став кореспондира с Дидроовим *осматрачким духом* који он приписује генију.

Један други текст – чланак *Геније* (*Génie*, 1757), настао три деценије пре претходно поменутог Дидроовог записа и објављен у седмом тому *Енциклопедије*, садржи два дела, од којих први разматра првобитно митолошко одређење појма *геније*, и тај текст потписује Жокур (Jaucourt), а други део анализира термин у пренесеном смислу – као човекову изузетну духовну надареност, и тај текст је непотписан, због чега је питање ауторства постало предмет спора међу дидролозима све до средине XX века.¹⁴ У овом енциклопедијском чланку, који се данас приписује Сен-Ламберу (Saint-Lambert), геније је дефинисан (Saint-Lambert 1757: 582–583) као *чисти дар природе* (*un pur don de la nature*), ношен више *бујицом представа* (*un torrent d'idées*) „него што слободно следи мирна размишљања“, који се у орловском лету уздиже ка *бљештећој истини* (*une vérité lumineuse*) поред које смешта дела своје маште; све му измами чуђење (*le génie est frappé de tout*), и кад није потчињен ентузијазму, онда изучава, а да тога није свестан, гоњен утисцима које предмети на њега остављају, непрестано се обогаћује. Геније је (Saint-Lambert 1757: 582) „пренет у околности ликова које он покреће“ (*il est transporté dans la situation des personnages qu'il fait agir*), он преузима њихов карактер, и ако у „највећем ступњу осећа страсти“, он ствара *узвишено* (*sublime*). Дело генија је више него лепо; оно је чак опречно стандардним мерилима лепоте, објашњава Сен-Ламбер (1757: 582):

Pour qu'une chose soit belle selon les règles du goût, il faut qu'elle soit élégante, finie, travaillée sans le paraître: pour être de *génie* il faut quelquefois qu'elle soit négligée; qu'elle ait l'air irrégulier, escarpé, sauvage.

¹⁴ Енциклопедијски чланак *Геније* (*Génie*, 1757) уврстио је Нежон (Naigeon), Дидроов секретар и први биограф, у своју едицију Дидроовог опуса 1798, због чега је протествовао Сен-Ламбер, позивајући се на ауторство које му је признао и Дидроов пријатељ и сарадник Фридрих Мелхиор Грим (Grimm), а у које су у XX веку веровали Жан Тома (Thomas, 1938), Данијел Морне (Mornet, 1941) и Шарли Гијо (Guillot, 1953), а оспорили Франко Вентури (Venturi, 1939) и Херберт Дикман (1941), који је „убеђен да мора да је већи део чланка Геније био или надахнут или ревидиран од стране самог Дидроа“ (Dieckmann 1941: 163). После неколико истраживачких подухвата у XX веку, може се рећи следеће: *поуздано је* да Дидро није написао чланак *Геније*, *могуће је* да је инспирисао Сен-Ламбера да га напише, *вероватно је* да је Дидро редиговао чланак, што онда несумњиво даје тексту одређени мисаони печат овог првог енциклопедисте у Француској.

(Да би нека ствар била лепа према правилима укуса, потребно је да она буде отмена, помно израђена, неприметно дотерана; да би била од генија, потребно је понекад да она буде недотерана, да изгледа неправилно, стрменито, дивље. – Н. В.)

7. Меланхолија-Генија. Пол Вернијер (Paul Vernière), приређивач Дидровог опуса средином XX века, уврстио је у своје критичко издање Дидроових естетичких списа и енциклопедијски чланак *Геније*, у којем препознаје „исто гледиште“ које је Дидро изнео раније у чланку *Еклектицизам* (*Éclectisme*, 1755), у петом тому *Енциклопедије*, а према којем је, како закључује Вернијер (Diderot 1994a: 7), геније схваћен као „ирационална органска снага“ (une puissance organique irrationnelle). То емотивно снажно и стваралачки дивље и необуздано Дидро је осликао и у драматуршкој расправи *Разговори о Ванбрачном сину* (*Entretiens sur le Fils naturel*, 1757), у којој у поетичку полемику уводи два саговорника – аутора комада *Ванбрачни син* (*Le Fils naturel*, 1757), који је именован ознаком *Ja* (Moi), и глумца Дорвала, који на сцени тумачи лик Дорвала у комаду *Ванбрачни син*, то јест игра самог себе. Дидро је у другом разговору, од укупно три, описао ентузијазам који обухвата генија у сусрету с природом.

Природа је „свето боравиште ентузијазма“ (séjour sacré de l'enthousiasme) у којој геније тражи *неко скровиште* (un antre) које ће га надахнути – каже Дорвал свом саговорнику филозофу (Diderot 1996: 1142) – и наставља у заносу: песник је тај „који сједињује свој глас с бујицом која пада с планине“ (qui mêle sa voix au torrent qui tombe de la montagne), „који осећа узвишеност неког пустог места“ (qui sent le sublime d'un lieu désert) и „који себе послушкује у тишини осамљености“ (qui s'écoute dans le silence de la solitude); он обитава у природи и „његов геније се распростире“ (son génie s'étend). Дидро пише да је Дорвал „на тренутак био у стању које је описивао“, и када се примирио, попут човека који се пробуди из дубоког сна, запитао је шта му се десило и шта је говорио, признајући да се ничег не сећа (1996: 1142). Пол Вернијер, приређивач критичког издања Дидроовог опуса, поменути страницу из *Разговора о Ванбрачном сину*, на којој се портретише „песник Дорвал у заносу пред призором природе“ (ce portrait du poète Dorval, en transes devant le spectacle de la nature), назвао је (Diderot 1994a: 98 n1) „правим књижевним манифестом“ (un véritable manifeste littéraire) у којем се песник приказује као „ентузијаста, осетљива душа, несвесна снага која се испољава само у стању мистичке опседнутости“ (Le poète est un enthousiaste, une âme sensible, une force irrationnelle qui ne s'exprime que dans un état de possession mystique).

Дорвал је несрећни заљубљеник у живот, иако живети истовремено значи и осећати тескобу; он је трагични љубавник, који је срећан што воли, али истовремено несрећан јер је та љубав неостварива; представник је младалачког полета којим се једнако стварају нови светови и упада у аутодеструкцију. То посебно душевно стање у којем се преплићу ентузијазам и депресија, усхићење и туга, особено је за преосетљиве младе душе переромантизма и

раног романтизма, у којима се сударају силина живота и егзистенцијална тескоба. Гетеов Вертер у *Јадима младог Вертера* (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774), Шилеров Карл у *Разбојницима* (*Die Räuber*, 1781), Шатобријанов Рене у истоименом роману (*René*, 1802), а пре свих њих Дидроов Дорвал у *Разговорима о Ванбрачном сину* (1757), имају менталну склоност ка расположењу које сачињавају тужне радости и радосне туге, а такво расположење назива се *меланхолијом*.

Да меланхолија никако није „непријатељица уживања“, већ да је „погодна за љубавне маштарије“ и да омогућује да се окусе „најпрефињенија задовољства душе и чула“ – записано је у енциклопедијском чланку *Меланхолија* (*Mélancolie*, 1765), који је редиговао Дидро. Појам меланхолија, првобитно старогрчка кованица *μελαγχολία*, сачињена од две речи – *μέλας* *χολή* (*mélas khōlē*), у значењу „црна жуч“, и дословно транскрибован на латински као *melancholia*, у вези је с енглеском речју *spleen*, у значењу „слезина“, што Дидро у својој преписци транкрибује као „spline“, и синонимно назива „енглеским испарењима“ (*les vapeurs anglaises*). У књизи *Иво Андрић и француска књижевност* (2001) Јелена Новаковић (Новаковић 2001: 60) подсећа да енглеска реч *spleen*, која средином XVIII века улази у француску књижевност, свој најпотпунији уметнички израз добија век касније у Бодлеровој поезији. Иако сплин означава „извесну тугу у души“ и врсту изнемоглости која „потиче од неке болести слезине“, како то објашњава Мишел Делон (*Michel Delon*) у чланку *Сенке Века просвећености* (*Les ombres du siècle des Lumières*),¹⁵ то сетно расположење, звано меланхолија, није сведено само на „негативни, деструктивни вид“, већ оно има „двоструки вид“ – како, на Дидроовом примеру, закључује професорка Новаковић – према томе, и онај други „креативни вид који подстиче осећајност и који је одлика песника и филозофа, али и заљубљеног човека“ (Новаковић 2001: 91). У том смислу, Јелена Новаковић (2001: 60) закључује следеће:

Меланхолија, која излази из области патологије, све више се схвата као гранично стање људске природе које открива истину о бићу, као извор мисли, филозофије, уметничког стваралаштва или верског заноса, као подстицајна и творачка снага, па чак и као изванредан знак супериорности.¹⁶

¹⁵ Michel Delon, *Les ombres du siècle des Lumières*, *Magazine littéraire* 244, juillet-août 1987. Овде је преузето из књиге Јелене Новаковић (Новаковић 2001: 60).

¹⁶ Српска теоретичарка нас упућује и на психоаналитичко истраживање Јулије Кристеве (*Депресија и меланхолија*, Нови Сад, 1994), која код Аристотела налази гледиште према којем је меланхолија својствена *изузетној личности*. Шопенхауер, у свом огледу о генију (Шопенхауер 1989: 31), бележи да се на (псеудо-)Аристотелов спис *Проблемата* позива и Цицерон (*Cicero, Tusc.*, I, 33), наводећи да је већ старогрчки филозоф приметио: *Omnes ingeniosos melancholicos esse* („Сви генијални људи су меланхолични“, *Aristotel, Problemata* 30, 1). У *Побијању Хелвецијуса* (*Réfutation d'Helvétius*, 1775) Дидро каже за генија (*Diderot* 1994: 840): „Mais, ils sont plus enclins que les autres à la méditation, parce qu'ils sont atteints de mélancolie.“ („Али, они су склонили од других људи медитацији, зато што болују од меланхолије.“ – Н. В.)

*

Када се повежу сва гледишта о генију: био-физиолошко, душевно-емотивно, нервно-психичко, духовно-културолошко, социо-етичко, долази се у средиште једне изузетне, несвакидашње, увишене стваралачке активности у чијем је корену способност именована *ентузијазам*. У седмом тому *Образложеног речника наука, уметности и заната* (што је шири наслов Дидроовог и Даламберовог издавачког пројекта званог *Енциклопедија*), Луј де Каизак (Louis de Cahusac) дефинише *ентузијазам* (Cahusac 1755: 720) као „живо осећање душе пред новом и добро уређеном сликом која погађа душу а коју јој разум представља“ (une émotion vive de l’âme à l’aspect d’un tableau NEUF & bien ordonné qui la frappe, & que la raison lui présente); он појашњава да постоје два вида ентузијазма – „ентузијазам који ствара“ и „ентузијазам који се диви“ (l’enthousiasme qui produit, & à l’enthousiasme qui admire) и закључује (1755: 721) како су *машта, геније, дух, таленат* само *изрази* (termes) *изнађени* да би изразили „различите операције разума“ (les différentes opérations de la raison). Тако произлази да је „ентузијазам име које је дато разуму“ да се њиме означи тренутак у ком разум производи такво стање, именовано ентузијазам, а којег нема без генија, као ни без талента, што је само *друго име* за „природну способност душе да прими ентузијазам и да га произведе“.¹⁷

Напослетку, уметност није ништа друго до свесна елаборација несвесног, рационална организација емотивног, појмовно скенирање интуитивног. Што се тиче опречности *срца* и *главе*, ентузијазма и рационалности, у праву су Велек и Ворен када кажу: „таква супротност може се лако преувеличати: критичке теорије класицизма и романтизма разликују се оштрије од стваралачке праксе њихових најбољих писаца“ (Велек—Ворен 2004: 121).

ИЗВОРИ

Вујаклија, Милан. *Лексикон страних речи и израза*. 3. изд. Београд: Просвета, 1980.

*

Académie. *Dictionnaire de l’Académie française*. 1694-1798. University of Chicago: ARTFL Project. <<http://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>> 4.8.2011.

Féraud, Jean-François. *Dictionnaire critique de la langue française*. 1787-1788. University of Chicago: ARTFL Project. <<http://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>> 4.8.2011.

Litttré, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. 1872-1877. University of Chicago: ARTFL Project. <<http://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>> 4.8.2011.

¹⁷ „Il n’est point d’enthousiasme sans génie, c’est le nom qu’on a donné à la raison au moment qu’elle le produit; ni sans talent, autre nom qu’on a donné à l’aptitude naturelle de l’âme à recevoir l’enthousiasme & à le rendre“ (Cahusac 1755: 721).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Велек, Рене и Остин Ворен. *Теорија књижевности*. Александар И. Спасић и Слободан Ђорђевић (прев.). Београд: Утопија, 2004.
- Кант, Имануел. *Критика моћи суђења*. Никола Поповић (прев.). Београд: БИГЗ, 1975.
- Кроче, Бенедето. *Естетика као наука о изразу и општа лингвистика*. Винко Витезица (прев.). Београд, 1934. Ниш: Зограф, 2006.
- Новаковић, Јелена. Меланхолија и величање изузетног човека: Дени Дидро. *Иво Андрић и француска књижевност*. Београд: Народна књига, 2001, 57–69.
- РеМбо, Артур. *Сабрана поетска дела*. Никола Бертолино (прев. и прир.). Београд, 2004.
- Шопенхауер, Артур. *О генију*. Божидар Зец (прев.). Београд: Графос, 1989.
- *
- André, Yves-Marie. *Essai sur le beau*. Paris: Guérin, 1741.
- Беск, Annie. *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*. Paris: Albin Michel, 1994.
- Batteux, Charles. *Cours de belles-lettres ou Principes de littérature*. Vol. 3. Paris: Durand, Desaint & Saillant, 1753.
- Batteux, Charles. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Paris: Chez Durand, 1746.
- Belaval, Yvone. *L'Esthétique sans le paradoxe de Diderot*. Paris: Gallimard, 1973.
- Casuar, Louis de. Enthousiasme. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 5. Eds. Diderot, Denis & Jean le Rond d'Alembert. Paris, 1755, 719–722.
- СНОВИИет, Jacques. *La formation des idées esthétiques de Diderot*. Paris: Librairie Armand Colin, 1973.
- СондиИас, Etienne Bonnot de. *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746). Paris: Librairies Lecointe, 1822.
- Сросаз, Jean-Pierre de. *Traité du Beau*. Amsterdam: Chez François L'Honoré, 1715.
- Сру, R. Loyalty. *Diderot as a Disciple of English Thought*. New York: Columbia University Press, 1913.
- дидерот, Denis. Original/originalité. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 11. Eds. Diderot, Denis & Jean le Rond d'Alembert. Paris, 1765, 648.
- дидерот, Denis. Mélancolie. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 10. Eds. Diderot, Denis & Jean le Rond d'Alembert. Paris 1765a: 307.
- дидерот, Denis. Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé *L'Homme*. *Œuvres – Philosophie*. Vol. 1. Laurent Versini (Ed.). Paris: Robert Laffont, 1994, 777–923.
- дидерот, Denis. Sur le génie. *Œuvres Esthétique*. Paul Verniere (Ed.). Paris: Classiques Garnier, 1994a, 19–20.
- дидерот, Denis. Entretien sur *Le Fils naturel*. *Œuvres – Esthétique & Theatre*. Vol. 4. Laurent Versini (Ed.). Paris: Robert Laffont, 1996, 1132–1190.
- диесКМанн, Herbert. Diderot's Conception of Genius. *Journal of the History of the Ideas* 2, vol. 2 (april 1941). University of Pennsylvania Press, 151–182.

- duBos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Paris 1719. Institut National de la Langue Française. <<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-88225&M=imageseule> > 19.2.2011.
- MØBjerg, Hans. *Aspects de l'esthétique de Diderot*. København: J. H. Schultz Forlag, 1964.
- Mortier, Roland. *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*. Genève: Droz, 1982.
- MéniI, Alain. *Diderot et le drame*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
- Saint-Lambert, Jean-François de. Génie. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 7. Eds. DIDEROT, Denis & Jean le Rond d'Alembert. Paris 1757: 582–584.
- SPitzer, Leo. The Style of Diderot. *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics, Princeton*. 2d ed. New Jersey: Princeton University Press, 1970, 135–169.
- VoItaire. Génie. *Dictionnaire philosophique*. Paris 1765. Los Gallardos: Le chasseur abstrait, 2005, 1207–1209.
- WeIleK, René. Diderot. *A History of Modern Criticism 1750-1950*. Vol. 1. London – New York – Sydney: Cambridge University Press, 1981, 46–61.

Nermin S. Vučelj

LE GÉNIE DANS LA PENSÉE FRANÇAISE DU XVIII^E SIÈCLE

Résumé

Le XVIII^e siècle a fait naître l'esthétique moderne basée sur trois sujets majeurs : le beau, le goût, le génie. La nouvelle approche théorique a marqué le passage de l'esthétique classique à celle des Lumières. L'esthétique traditionnelle était orientée vers l'objet contenant la vérité universelle qui se montrait au génie créateur doté d'une disposition naturelle de dévoiler un absolu universellement valable. Tandis que le génie du classicisme ne figurait qu'un instrument de la Nature véhiculant la Vérité, l'esthétique des Lumières appréciait dans le sujet créateur un individu unique qui, grâce à son génie inné, doté de deux facultés particulières : l'enthousiasme et l'esprit observateur, devenait un inventeur original et un poète sublime. Cet article offre un précis des théories sur le génie dans la France du XVIII^e siècle.

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
nerminvucelj@gmail.com

Рецензенти

Мр Мирјана Бошков
Др Радојка Вукчевић
Др Јасмина Грковић-Мејџор
Др Јован Делић
Др Бојан Ђорђевић
Др Мирка Зоговић
Др Пер Јакобсен (Копенхаген)
Др Војислав Јелић
Др Марија Клеут
Др Персида Лазаревић ди Ђакомо (Пескара)
Др Горан Максимовић
Др Слободан Павловић
Др Михајло Пантић
Др Зоран Пауновић
Др Љиљана Пешикан Љуштановић
Др Радосав Пушић
Др Оливера Радуловић
Др Иво Тартаља
Др Светлана Томин
Др Роберт Ходел (Хамбург)
Др Дарко Тодоровић

CONTENTS

LJILJANA Ž. PEŠIKAN-LJUŠTANOVIĆ. The Unusual House: The Grave Area in Oral Poetry. DANIJELA R. PETKOVIĆ. Geometrical Images of Topical Models. DANIJELA B. VASIĆ. The Suitors and Difficult Tasks Motif in Serbian and Japanese Variants. SNEŽANA Z. ŠARANČIĆ ČUTURA. Genre and Style Verbosity of the Variant. An Oral Fairytale of Cindarella after the Notes of Jovan Subotić. NERMIN S. VUČELJ. Genius in the French Thought of the 18th century. DAVORKA M. MARAVIĆ. Beginning of duality in the work of F. M. Dostoevsky (novella *Dvoynik*). SNEŽANA Z. KALINIĆ. Duelistic aspects of Confessional Self-Accounting of Dostoevsky's *Underground Man*. OLIVERA V. RADULOVIĆ. Icons, Iconic Representations and Orthodox Ornaments in the Stories of Laza Lazarević. SNEŽANA M. VUKADINOVIĆ. Plautus' *Amphitryon* in the Guise of French Avangarde. SANJA J. PARIPOVIĆ KRČMAR. Poets of the Modernized Tradition (Literary-Historical Context of the Serbian Neosymbolism Poetry). JELENA G. MILINKOVIĆ. Love Story in *One Correspondence* by Julka Hlapec Đorđević. MILAN D. ŽIVKOVIĆ. Language in Dystopia: Samuel Delany's *Babel-17*. MARINA M. PETROVIĆ-JÜLICH. Theoretical postulates about empirical literature science. CONTRIBUTIONS AND MATERIALS. OCCASIONS. REVIEWS.

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази трипут годишње,
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 1. св. LXII књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 24. фебруара 2014.

Штампање завршено септембра 2014.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.rs
e-mail: zmskj@maticasrpska.org.rs

За издавача:
Доц. др Борђе Турић
генерални секретар Матице српске

Стручни сарадник: *Јулица Ђукић* Секретар

Уредништва: *др Исидора Бјелаковић* Лектор и

коректор: *др Исидора Бјелаковић* Технички

уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вишекруна*

Тираж: 500

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

Штампа: Сајнос, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
80+82(082)

ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик /
главни и одговорни уредник Јован Делић. – 1953, књ. 1– .
– Нови Сад : Матица српска, 1954– . – 24 cm
Три пута годишње.

ISSN 0543-1220

COBISS.SR-ID 9627138