

Милан Н. ЈАЊИЋ

milan.janjic@metropolitan.ac.rs

ИЗМЕЋУ ИДЕЈЕ И ПРИРОДЕ: ПОДРАЖАВАЊЕ КОД ДИДРОА И ПЛАТОНА

Факултет за стране језике
Универзитет Метрополитан
у Београду

Апстракт: Питање подражавања (*mimēsis*), представљања (*repræsentatio*) и(ли) опонашања (*imitatio*) у процесу стварања уметничког дела заокупљало је посебну пажњу философа уметности још од античке епохе. Код Платона, где влада онтолошки дуализам, поезија као миметичка уметност има ограничен домет и зависи од нестворене и непроменљиве чисте Идеје, те је, као део чулног света, који је подређен идејном, само „сенка сенке“. Дени Дидро у 18. веку расправља о томе да ли је уметник само пуки имитатор, или он ствара оригинално дело према унутрашњем моделу, и тако надилази саму природу која служи као опонашани први модел. У зависности од поимања подражавања поминути философи нуде нам различите одговоре о дометима и суштеству уметности, као створене аутономне фикције, и природе, као једног од узора у стварању. Међутим постоје и естетичке паралеле, што ће се у овом раду утврдити упоредном анализом овога појма у њиховим списима.

Кључне речи: Платон, Дидро, подражавање, опонашање, Идеја, Природа, лепа природа, унутрашњи модел, песник, естетика

1. Увод

Подражавање је један од кључних појмова западноевропске естетичке традиције, будући да од његовог одређења зависи како статус уметности као естетског феномена, тако и улога уметника као стваралачког субјекта. Ернст Касирер подсећа да су језик и уметност изворно смештени под заједничку „категорију опонашања“ (“category of imitation”), као „основни нагон човекове природе“ (Касирер 1978: 180).¹ Николај Хартман у својој *Естетичкици* (*Ästhetik*, 1953) указује на то да се теорија мимезиса зачала код Платона, а у Аристотелу пронашла свог класичара, при чему је најпре схватана као „подражавање ствари, реалних особа и њихових побуда“, а „тек касније као подражавање идеја по којима је требало моделовати ствари“ (Хартман

1 “Imitation is a fundamental instinct, an irreducible fact of human nature” (Cassirer 1944: 177). – Поред превода издвојених цитата са страних језика у фусноти се нуди изворник. За студије које нису преведене, превод је аутора овог рада.

1979: 46). Бенедето Кроче наглашава да је поимање уметности као „механичке репродукције“ и пуког „дупликата природних појава“ суштински погрешно (Кроче 1934: 82). Овај сукоб унутар традиције Хартман расветљава кроз преплитање грчких термина *μίμησις* (приказ усмерен ка објекту, који репродукује природу) и *ποίησις* (стваралаштво усмерено ка субјекту, које уметничкој творевини доноси аутономију). Иако су кроз историју ове две идеје посматране строго одвојено, савремена естетика налаже њихово повезивање.

Питање које се у овом раду поставља гласи: да ли се из извесне различитости у временски условљеној визији појма *подржававање/ојонашање* – какву проналазимо код Платона и Дидроа, будући да они припадају историјски различитим епохама и философско-онтолошким опредељењима – може извући нешто што је опште, начелно и заједничко? Тиме је ово истраживање, по методолошком приступу компаративног типа, одређено на двоструки начин: с једне стране, одабран је проблем из традиционалне естетике – а то је питање подражавања (али око ког се групише све оно што је нужно блиско с њим, попут улоге песника, природе, лепог, итд.), и, с друге, одабрани су европски мислиоци, Платон и Дидро, и њихови списи на основу којих ће се илустровати естетичке истоветности и разлике везане за питање подражавања. Према томе, почетна хипотеза рада је то да *онтолошка* разлика између Дидроа и Платона, у виду *материјализма* првог и *идеализма* другог, не утиче нужно на њихово схватање принципа подражавања, јер постоје тренуци када га ови мислиоци доживљавају на скоро истоветан начин. Међутим, њихове естетике, схваћене као особени мисаони ставови о уметности, тј. као тумачење везе уметности и живота уопште, иако имају додирних тачака на једном нивоу, показују и одређене методичке разлике када анализирамо путању стварања која се креће од узора, преко уметника, до дела као крајњег *оживљеног* естетског предмета.

2. Онтолошки оквири Платонове и Дидроове естетике

Суштину Платоновог идеализма чини онтолошка подељеност на свет идеја и чулни, материјални свет. Старогрчки философ у *Држави* користи слику пећине како би приказао људско стање: окловани сужњи гледају у зид испред себе, посматрајући само сенке које ватра, иза њихових леђа, баца. Уколико би се неко од њих ослободио и „излечио од незнања“ (Платон 1993: 207, VII, 515 С7), мукотрпним успоном изашао би на светлост дана, где би му се око постепено привикло на спознају стварних предмета. У том смислу, нарочиту и праву стварност представљају *идеје* – у њима се крије истинско сазнање, док су предмети материјалног света променљиви и рела-

тивни.² Крајње исходиште ове појмовне хијерархије огледа се у Платоновој идеји Добра, која је узрок сваке правде, али и лепоте: „када се она једном увиди, тада из самог расуђивања нужно следи да је она узрок свему што је исправно и лепо, да је у подручју видљивог родила светлост и господара светлости, а да је у подручју умног она сама господарица која даје истину и ум“ (Платон 1993: 208–209, VII, 517 B7–C5). На исти начин на који човек спознајом долази до идеје Добра, и уметник који ствара мора да тежи вечном узору, односно Идеји, јер се у том нематеријалном поретку налази истинско биће естетског феномена. Уметност је код Платона, у овој фази његовог промишљања, стављена у службу Идеје – како сазнајног узора из правог света, тако и моралног обрасца који треба следити у заједници.³

Потпуно супротно Платону, Дидро није трагао за прафеноменима који надиласе чулни свет, већ је уметност сместио у оквир природних закона, а саму естетику (али и етику) извео из своје материјалистичке теорије. У темељу његовог учења налази се материја, те нема двојства тела и душе, већ постоји само једна супстанца, самодовољна за објашњење стварности. У троделном дијалогу *Даламберов сан* (*Le Rêve de d'Alembert*, 1769), Дидро приказује уснулог математичара који универзум описује као океан материје у вековечном току (« in flux perpétuel »), где је стално преображавање појава основно обележје природе. И док је код Платона царство Идеја права стварност која се поима само умом, у Дидроовој поставци човек је „обична последица“ (« un effet commun »), подједнако природна као део „свемирског и општег поретка“ (« dans l'ordre universel et général » – Дидро 1946: 374; Diderot 1994: 636). На тај начин, француски просветитељ превазилази онтолошки дуализам: све је један те исти свет, а стварност чини велика целина – *le grand Tout*, као тоталитет човека и природе. Из тога произлази да у свету у којем нема натчулних Идеја, уметничко дело не може бити сенка некакве небеске праистине, већ оно постаје свесни одраз свеобухватних природних односа и законитости. За француског просветитеља лепо није својство по себи, већ способност уметничког субјекта да уочи, одабере и у уму реконструише унутрашњу хармонију материјалних феномена. Стваралачки дух генија тако постаје врхунски *инструмент* кроз који природа препознаје, исправља и усавршава саму себе. Отуда је за Дидроа уметност органски наставак природног поретка,

2 Милош Н. Ђурић у *Историји хеленске етике* подвлачи како Платон није „одбацио проучавање емпиријског света“, али је предности дао идејама јер је тражио „прафеномене“, а не природне законе (Ђурић 1997: 333).

3 Због тога наша естетичарка Уна Поповић у једном раду о Платону говори о међусобно условљеном карактеру његове теорије уметности и образовања, те сматра да је само подражавање оно што „одређује уметности као уметности“, и да је такво схватање код овог старогрчког философа „изведено с обзиром на њих саме, а не уз помоћ неког вануметничког одређења“ (Поповић 2013: 122).

а естетски доживљај непосредна реакција човека на јединствени материјални и морални космос који га окружује.

Ипак, Дидро се, као ни Платон, није могао одрећи узора у стварању, који уметник има пред собом (или у свом уму). Није занемарио подражавалачки карактер уметности, највише полемишући о драми, сликарству, вајарству и глуми. Иако је код Платона уметник везан за Идеју, а код Дидроа за Природу, обојица заправо сматрају да се истинско уметничко дело рађа тек онда када се почетни подражавани модел превазиђе.

3. Проблем првог узора: Платонов *eidos* и Дидроов природни модел

Најпознатију дефиницију опонашања код Платона проналазимо у десетој књизи *Државе*, у којој антички мислилац подражавање одређује као израду копије већ постојећег модела, односно чисте Идеје.⁴ У таквом поретку ствари уметност се налази далеко од Истине, тек на трећем месту. Пошто је Истина постављена на највише место, аутор *Државе* сматра да се подражавалачке уметности уопште, а пре свега песништво, не смеју пустити у идеалну заједницу јер су сувише удаљене од стварности. Овај општепознати став се у тумачењима углавном илуструје примером занатлије који израђује кревете и столове, и сликара који потом слика оно што је занатлија претходно направио руковођен Идејом као праузором.

Небојша Грубор истиче да Платонову замисао подражавања у десетој књизи *Државе* не би требало схватити као пуко, механичко умножавање. Он сматра да овде није реч о пасивном прецртавању већ постојећих ствари, већ о специфичном односу према форми: „Вредност подражавања које се одвија у опаљљивом физичком реалном свету предмета око нас, састоји се у односу према форми или идеји, и покушају да се та форма отелови у један видљиви (опажајни) облик“ (Грубор 2012: 139). Међутим, Платонов столар управо то ради – материјализује општи појам кревета.⁵

4 У тумачењу подражавања из овог дела *Државе* треба узети у обзир добро познати контекст о ком се говори о песништву уопште, а то је социо-политичка позадина и расправа о устројству у идеалној држави. Џозеф Мегвајер напомиње: када Платон говори о уметности, често га не брине уметност сама по себи, него етички утицај који из ње проистиче (Maguire 1964: 391).

5 Груборова елаборација Платоновог подражавања можда превиђа чињеницу да у десетој књизи *Државе* уметник уопште нема директан увид у нематеријалну форму (*eidos*), већ је његов поглед ограничен на већ материјализован, занатски производ. Настојање да се уметничком чину припише „активан напор отеловљења форме“ неодрживо је унутар Платонове онтологије, јер сликар не посматра божанску идеју кревета, већ столарову несавршену чулну копију, чиме производи тек сенку сенке. Сходно томе, подражавање у овом контексту остаје строго дефинисано као пасивно,

Подражавање се, дакле, покреће када се одреди један „јединствени облик“ (eidos) за све многобројне појединачне ствари које носе исто име. Сваки занатлија (dēmiourgōs) који израђује сто или кревет, чини то тако што се угледа на њихов изворни облик (idéa), чиме у предметном свету добијамо оживотворење обрасца из света Идеја (Платон 1993: 296, 596b). Ту саму идеју занатлија није створио, већ је она дело свемоћног творца (Исто: 296, 596c). Све остало што је створено на основу већ постојећег – када столар направи предмет или када сликар наслика тај исти предмет – јесте само одраз и припада привиду, а не бићу ствари. Постоји, дакле, један кревет који по природи јесте, и он је дело бога; затим, један који је направио столар, и трећи који је насликао уметник (Исто: 297–298, 597b). Сликара је у том ланцу само подражавалац онога што су бог и занатлија већ уобличио. Отуда дефиниција: свако ко израђује нешто што „према правој природи те ствари стоји на трећем месту, назива се подражаваоцем“ (Исто: 298, 597e). Било каква стваралачка субјективност наизглед је одстрањена из ове визије мимезиса, схваћеног као дословни препис објективно постојећег. Платон говори првенствено о физичкој материјализацији чистих Идеја, због чега Радослав Ђокић закључује да се Платонова естетска свест изграђује као противречна јер се „углавном ослања на феномене који су изван уметности и од ње независни а којима се уметност бави најчешће само тако што их подражава“ (Ђокић 2008: 219).

На другој страни, Мари-Луиз Рој у студији *Поетика Денија Дидроа* (*Die Poetik Denis Diderots*, 1966) напомиње да разумевање суштинских тачака Дидроове поетике зависи управо од формулације појма подражавања, јер се тиме пружа увид у његов „поглед на предмет и стваралачки процес поезије“.⁶ У списима из естетике Дидро пажњу посвећује различитим уметностима – музици, сликарству, архитектури, вајарству, поезији – а заједнички именитељ им је управо подражавање. Овај феномен он не истражује само у теоријским расправама, већ и у философским трактатима и романима. Тако у *Даламберовом сну* наилазимо на следећу дефиницију: „[П]рава поезија је умеће да се створе бића која не постоје, подражавањем оних која постоје.“⁷ Такође, у сатири *Рамоов синовац* (*Le Neveu de Rameau*, 1891), Дидро наводи да је песма „подражавање, помоћу звукова, оне лествице коју је измислила уметност или је надахнула природа“, односно „подражавање физичких шумова или израза

техничко пресликавање трећеразредног ступња стварности, без икакве сазнајне или стваралачке аутономије коју му модерна тумачења покушавају учитати.

6 „[...] denn sie gibt Aufschluß über seine Anschauung von Gegenstand und gestaltendem Verfahren der Dichtung“ (Roy 1966: 24).

7 „Sans doute; l'art de créer des êtres qui ne sont pas, à l'imitation de ceux qui sont, est de la vraie poésie“ (Diderot 1994: 670).

осећања помоћу гласа или инструмената“ (Дидро 1946: 316).⁸ Ова одредница се, како прецизира Рамо, уз мале измене може применити и на сликарство, беседништво, вајарство и песништво (Исто: 316; Diderot 2002: 673). Надаље, у *Разговорима о Ванбрачном сину* (*Entretiens sur le Fils naturel*, 1757) Дидро тврди да *лейоџа* у уметности има исти темељ као *истина* у философији: ако је истина „саобразност наших судова с бићима“ (« la conformité de nos jugements avec les êtres »), онда се лепота подражавања крије у саобразности „слике са самом ствари“ (« la conformité de l'image avec la chose » – Diderot 2000: 1181). Стога се Дидро већ у свом првом књижевном делу *Индискрејни грађући* (*Les bijoux indiscrets*, 1748) пита „да ли постоји неко друго правило до подражавање природи“, закључујући да се „савршенство неке представе састоји у тако верном подражавању извесне радње“ (Дидро 1963: 212, 214).⁹

Биолошки детерминизам, као кључни појам Дидроове онтологије, снажно прожима и његова естетичка запажања. У *Ојледима о сликарству* (*Essais sur la peinture*, 1765) француски просветитељ бележи: „Када би узроци и последице за нас били очевидни, ми не бисмо могли да урадимо ништа боље него да представимо бића онаква каква јесу“ (Дидро 1954: 198–199).¹⁰ У овој тврдњи препознајемо оно уметничко начело о ком Хартман говори у својој *Естетички*: стваралац настоји да представи ствари у њиховој датости. Уколико се *бића* – схваћена у онтолошком кључу као естетски феномени који задобијају сопствено постојање изласком из уметниковог ума – прикажу што верније, онда је „имитација савршенија и подударнија узроцима“ (Исто: 199).

Попут Платона, и Дидро често посеже за примерима из ликовних уметности. У *Ојледима о сликарству* он разликује две врсте уметника у односу на начин подражавања: *сликара жанра* (*peintre de genre*) и *сликара историје* (*peintre d'histoire*). Сликара жанра је за њега „прости и чисти имитатор природе, подражавалац опште, обичне природе“ (Исто: 240).¹¹ У овом почетном слоју Дидроове мисли, природа фигурира као први узор, баш као што код Платона то чини царство Идеја; то су њихови изворни обрасци на основу којих уметник обликује грађу. У методичком смислу, ово је сагласно са Платоновим одређењем сликара као подражаваоца занатлијине творевине,

8 „Le chant est une imitation, par les sons, d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature, comme il vous plaira, ou par la voix ou par l'instrument, des bruits physiques ou des accents de la passion [...]“ (Diderot 2002 : 673).

9 „Y a-t-il d'autre règle que l'imitation de la nature ? [...] la perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action [...]“ (Diderot 2004: 133, 135).

10 „Si les causes et les effets nous étaient évidents, nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont“ (Diderot 2000: 467).

11 „Et puis l'un est pur et simple imitateur, copiste d'une nature commune“ (Diderot 2000: 503).

јер и Дидро истиче да сликар жанра имитира сирову, статичну природу. Штавише, у уводном делу *Салона из 1767. (Salon de 1767)* Дидро користи готово истоветан платоновски речник када мери уметнички домет у односу на Истину. Расправљајући о разлици између сликара портретиста и истинских генија, он вели да портретиста приказује „Природу верно каква је“ (« le portraitiste rend fidèlement Nature comme elle est »), чиме се по укусу „смешта на треће место“ (« il se fixe par goût au troisième rang »). Насупрот њему, генији настоје да преузму друго место од истине, јер су природном милошћу ближи моделу који опонашају будући да га снагом духа улепшавају (Diderot 2000: 524).¹² Дидро чак сматра да се између Истине и Дела налази сенка (*fantôme*) у виду модела, док је само дело копија (*copie*) те сенке. На тај начин се у епохи просвећености Дидро изражава у чистом платоновском маниру.

Ову строгу зависност уметника од спољашњег модела Дидро је начео две године раније, у *Салону из 1765*, кроз оштру критику академског цртања по живим моделима, тврдећи да другогодишње, технички верно пресликавање изолованих модела у атељеима заправо сакати уметникову интуицију за општу природу. Француски просветитељ је тамо приметио да уметник који се слепо држи техничке имитације једног плаћеног модела губи из вида унутрашњу логику биолошких и анатомских веза које владају у стварном свету, па његови ликови постају лажни и извештачени. На овај начин Дидро показује да чисто техничко подражавање, иако је неопходан почетни ступањ уметничког стварања, заправо представља опасност по уметност уколико се не превазиђе. Овакво виђење подражавања повезано је с Платоновим упозорењем из десете књиге *Државе*, будући да оба мислиоца, сваки из своје онтолошке позиције, уочавају како ропско везивање за један појединачан материјални објекат води ка стварању уметничког привида који је суштински удаљен од Истине.¹³

12 Дидро је у *Салонима (Salons, 1759–1781)* писао о сликарским платнима изложеним у Лувру. У њима је оцењивао платна, њихове ауторе и записивао своје мисли о уметности уопште. Иако се превасходно бавио сликарством, као посебном граном уметности, његова запажања могу се применити и на поезију, тј. песништво у античком одређењу те речи. У том смислу се за Дидроа може казати оно што је Баумгартен у *Философским медијацијама (Meditationes Philosophicae de Nunullis Ad Poeta Pertinentibus, 1735)* забележио поводом Хорација, када се позива на његов стих „Као сликарство, песништво биће“ (Баумгартен 1985: § XXXIX, 35). Наиме, немачки философ примећује да су код Хорација сликарство и песништво изједначени не као „врста уметности“, већ по „своме дејству“ (Исто: § XXXIX, 35). Због тога, када читамо о дејству сликарства код Дидроа, његове мисли можемо схватити и као процењивање песништва, поезије или уметности уопште.

13 Поводом ове појмовне сродности Ремон Трусон у раду „Дидро читалац Платона“ („Diderot lecteur de Platon“, 1984) исправно уочава да Дидро није само преузео Платонове концепте, већ је успео да их органски угради у сопствени систем размишљања о уметности (Trousson 1984: 85).

Из овог упоредног приказа проистиче да су оба мислиоца јасно препознала техничку димензију уметности и улогу узора у непосредном стваралачком чину. Сама онтолошка позиција тога узора у њиховим системима је потпуно различита: код Платона је модел смештен у натчулни простор чистих Идеја, док је код Дидроа он део физичког света, где је природа схваћена као неприкосновени оквир. Међутим, то никако не значи да се уметност за обојицу своди на пасивно пресликавање стварности.

4. Имитација и стварање: Дидроово улепшавање природе у огледалу Платонове космологије

Имануел Кант је у својој трећој критици подвукао да се уметност не може објаснити искључиво рационалним путем јер у себи садржи елементе маштовитости и уобразиље. При томе је разликовао механичку (*mechanische*) и лепу уметност (*schöne Kunst*), која уоквирава ову прву и у којој битан, занатски услов сачињава нешто механичко, подложно правилима и усавршавању (Кант 1975: § 47, 194).¹⁴ Међу свим уметностима, Кант је посебно ценио песништво (*Dichtkunst*) због његове способности да проширује душевност (*Gemüt*) ослобађањем уобразиље (*Einbildungskraft*). Сродно утемељење духа поезије проналазимо и код Дидроа, чиме се отвара питање границе оригиналности у стварању. Како је Николај Хартман показао, техничка страна је само један састојак уметничког чина, будући да је она у тоталитету нешто више од репродукције модела или угледања на узор. Према томе, уметност у својој пуној снази није само опонашање, већ и „откривање стварности“ (Касирер 1978: 186; Cassirer 1944: 183).

За разлику од схватања подражавања у *Држави*, где је нагласак био на техничкој страни, Платон у *Фегру* отвара простор за ентузијазам и уобразиљу. Кроз божански уплив код ствараоца наслућује се да уметник није пуки имитатор, већ задобија одређени степен аутономије; али, иако се кроз њега преноси божанска реч, то не значи да је песник потпуно самосталан и ослобођен подражавања. У *Фегру* је концепт мимезиса укореењен у дискусијама о реторици, љубави и природи душе. Истражујући реторику кроз Сократов лик, Платон контрастира истинско знање са површинским овладавањем техникама убеђивања. Како Сократ вели, „свим великим уметностима треба оштроумља и висока умовања о природи, јер оно узвишено мишљење и у свему пробојна снага зацело одавде улазе у њих“ (Платон 1970: 168). Песнички занос који долази од муза уздиже улогу аутора на ниво посредника божанских истина, упркос инхерентним

14 „[...] so gibt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann [...]“ (Kant 1921: § 47, 185).

ограничењима подражавања (Исто: 162). У дијалогу *Ијон*, Платон даље развија мисли о божанској инспирацији у стваралачком чину. Контрастирајући божанску интервенцију и уметникову техничку вештину, Сократ напомиње да тумач песме „не може извршавати свој задатак ако не зна шта песник мисли“ (Исто: 5–6). Будући да песници не поседују системско, научно знање, они стварају инспирисани музама које их „задишу божанским заносом“. Сви добри епски песници „своје лепе песме не певају својом умешношћу него у стању задахнућа и заноса“ (Исто: 11). Ова поставка подразумева да поезија није производ чисто рационалне мисли или заната, већ врста *божанској лудила*, чиме се потврђује метафизички карактер Платоновог схватања подражавања. Дидро ће, како ћемо видети, чин инспирације описивати у сличном тону, поистовећујући правог уметника са Творцем.

Поред *Федра* и *Ијона*, за поређење са Дидроом кључан је Платонов *Тимај*. Концепцијом Демијурга као градитеља космоса, Платон је, према речима Анице Савић-Ребац, „постао иницијатор једног низа представа које су постале подједнако значајне за општу историју идеја и за историју естетике“ (Савић-Ребац 1955: 149). Демијург је представљен као божански рукотворац који уређује свет на основу умне идеје о њему, чиме асоцијација на уметничко стварање постаје очигледна (Исто: 148).¹⁵ Суштина овог процеса изложена је у Тимајевом говору: постанак космоса је спој рада нужности и ума (Платон 1981: 88, 48a). Творац је градио свемир „стављајући ум у душу и душу у тело, како би начинио дело по природи најлепше и најбоље“ (Исто: 70, 30b), тежећи да га изједначи са „оним што је у свему савршено“ (Исто: 71, 30d). Наумивши да створи „покретну слику вечности, па је, уређујући небо, стварао истовремено и слику вечности која траје у једном, вечиту слику која протиче у складу с бројем, а коју смо ми назвали време“ (Исто: 76, 37d). У *Тимају* је концепт мимезиса нераскидиво везан за шири метафизички оквир. Подражавање овде надилази пуку репродукцију и постаје средство кроз које мајстор или занатлија (Демијург) организује хаотичну материју у уређен универзум. Иако Идеје задржавају примат, овај чин стварања се разуме као виши облик подражавања: Демијург имитира вечне Идеје из свог ума, како би унео ред у физички свет, отеловљујући потрагу за истином и лепотом.¹⁶ У Тимајевом говору се

15 Новија запажања Мирка Зуровца оправдавају овакву хипотезу – да се стварање света може узети и као метафора уметничког стварања. Наш теоретичар сматра да је творац космоса у *Тимају* „замишљен по аналогiji са земаљским уметником“, а не обратно, те да за њега важе „не само онтолошка правила као за било које друго стварање, већ истовремено и етичке и естетичке норме које се обично везују за поезију“ (Зуровац 2023: 272, 275).

16 У првом тому своје *Онтолоије уметности* (2023) Мирко Зуровац подсећа да демијурска концепција уметности није оригинално старогрчка идеја, већ да своје порекло проналази у старој митологији, и то објашњава на следећи начин: „Митски

тако истиче да је створени космос дело ума који је надвладао природну нужност (Исто: 88, 48a).

На томе инсистира и Дидро: прави уметник се издиже изнад природе која дела слепо по нужним законима, стварајући на основу сопствене уобразиље и талента. Платонов поглед у *Тимају* је стога двострук: он препознаје ограничења имитативне уметности, али истовремено афирмише креативну страну подражавања, која је усклађена с универзалним редом.

Док Платоновом Демијургу идеје служе као узор који он непосредно посматра, код Дидроа уметникова стваралачка способност служи превазилажењу природног модела. На овом месту долазимо до одређења појма *йприоге*, који Дидро употребљава на начин сличан Кантовом. Код Канта, наиме, природна лепота (*Naturschönheit*) представља „лепу ствар“ („*schönes Ding*“), док је уметничка лепота (*Kunstschönheit*) одређена као „лепа представа о једној ствари“ („*schöne Vorstellung von einem Dinge*“ – Кант 1975: § 48, 195). Лестер Крокер, док тумачи Дидроову етику и естетику, уочава овај дуализам и поставља суштинско питање: Какав је „однос између уметника, чији је циљ да отелотвори своју перцепцију лепоте, и спољашње стварности која му изазива ту перцепцију“?¹⁷ На трагу платоновско-аристотеловске теорије и француске класицистичке доктрине, Крокер истиче да Дидроов „уметник мора одабрати 'лепу природу' за подражавање“.¹⁸ Шта је, онда, лепа природа?

Уна Поповић у истраживању о природи у савременом контексту естетичког вредновања и искуства, подсећа да је управо поимање природе естетичарима представљало један од основних проблема с којим су се суочили (Поповић 2017: 515). Ни Дидро није могао да заобиђе овај круцијални проблем.¹⁹ У *Разговорима*

лик демијурга доста верно одражава грчку представу уметника, који не ствара ништа *ex nihilo*, већ само наставља оно што је природа започела, уважавајући све оно што нам она нуди, уз страсну жељу да је превазиђе. Демијуршка концепција уметности нашла је свој најпотпунији теоријски израз у мишљењу старих грчких филозофа, а нарочито код оних највећих: Платона и Аристотела“ (Зуровац 2023: 264).

17 „[...] the relationship between the artist, whose purpose is to embody his perception of beauty, and the outside reality which occasions that perception to him“ (Crocker 1952: 67).

18 “What material is proper for the artist? Here Diderot largely follows the consecrated Platonic-Aristotelian theory, embodied in the French classical doctrine. The artist must select ‘beautiful nature’ to imitate” (Crocker 1952: 67).

19 Појам природе (*la nature*) код Дидроа нема једнозначно значење, већ функционише као динамична метафизичка, естетска и етичка категорија. У физичко-метафизичком смислу, на трагу Спинозе, природа је за Дидроа самодовољна, материјална целина (*le Tout*) у сталном кретању и преображају, лишена трансцендентног творца. У естетици, она се грана на „обичну природу“ (емпиријска, сирова стварност пуна случајности) и „лепу природу“ (идеални естетски поредак који уметник тек треба да дешифрира и уобличи). У етици пак, природа означава изворни људски нагон и аутентичност, који су често у сукобу с вештачким стегама друштвеног и религиозног морала.

о *Ванбрачном сину*, Дидроов јунак Дорвал описује песничко узбуђење које подстиче стварање, а које узрокује управо природа (Diderot 2002: 1142). У *Нейовезаним мислима о сликарству*, Дидро бележи да је „обична природа служила као први модел уметности“ (Исто: 1014), док у *Оіледима о сликарству* закључује да у природи нема ничег неисправног (« rien d'incorrect ») и да свако биће јесте „онакво какво мора да буде“ (Дидро 1954: 198).²⁰ Овај вишесмислен појам постављен је у темељ његовог разумевања уметности. Под природом се у Дидроовим списима подразумева како физички свет и скуп његових закона, тако и ментална природа – психо-емотивни доживљај стварности који даје сирову грађу за стварање. Чињеница да је природа први модел уметности не значи да стваралац треба да је дословно прекопира. Касирер повлачи аналогiju између научника и уметника, истичући да је, у оној мери у којој је научник „откривач чињеница или природних закона“, уметник заправо „откривач облика природе“ (Касирер 1978: 187).²¹ Управо на овој чињеници инсистира и Герхард Штенгер у студији *Природа и слобода код Дидроа* (*Nature et liberté chez Diderot, après l'Encyclopédie*, 1994) и подсећа нас да је француски енциклопедиста разликовао природу и уметност на следећи начин: природа ради слепо и пасивно испуњава законе, док уметник снагом имажинације мења своју скицу и ствара уникатно дело, покренут унутрашњим импулсом (Stenger 1994: 71). Тај моменат је сагласан са хармоничним дејством природне нужности и ума Демијурга у *Тимају*.

Герхард Штенгер уочава две фазе у Дидроовом промишљању подражавања. На почетку своје каријере критичара уметности Дидро је захтевао да „уметник треба верно да имитира природу онакву каква се налази пред његовим очима“,²² да би касније увидео да то није ни могуће ни пожељно (Исто: 43). По њему, прекретницу чини *Салон из 1767*, где Дидро показује да уметност може превазићи природу, а уметник се изједначити с Творцем, и тако француски енциклопедиста позиционира генијално дело изнад саме стварности – што се аргументује на примеру сликара Вернеа (Исто: 43–44). Одступајући од платоновског схватања подражавања у ужем смислу, Дидро се приближава Аристотелу – схвата да уметник више није „издајник“ (« traître ») него „реформатор, коректор природе“ (« un réformateur, un correcteur de la nature » – Исто: 55).

20 „[...] de tous ces êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être“ (Diderot 2000: 467).

21 „The artist is just as much a discoverer of the forms of nature as the scientist is a discoverer of facts of natural laws“ (Cassirer 1944: 184).

22 „Au début de sa carrière de critique d'art, Diderot, manquant encore d'expérience et de discernement, exigeait de l'artiste une copie fidèle de la nature qu'il avait sous les yeux“ (Stenger 1994: 43).

Ипак, ову хронолошку границу тешко је строго подвући. Дидро и пре 1767. године, у *Расправи о драмској поезији*, увиђа да „поезија тражи нешто што је огромно, сирово и дивље“ (Дидро 1954: 162),²³ а у *Опегу о сликарству* закључује да „имитативној уметности треба нечега дивљег, сировог, нечега што чини утисак и што је огромно“ (Исто: 233),²⁴ што може пружити једино песников надахнути дух. У овом *Опегу* он оштро критикује маниризам и учено школско цртање јер одвраћа од истине и природе, истичући да је „дело ствар надахнућа, стваралачког духа, осећања, и то изванредно тананог осећања“ (Исто: 203).²⁵ У Дидроовој мисли су се тако укрстиле класична традиција, која подражавање разуме као копију модела, и струја ближа романтизму, која предност даје стваралачком субјекту који улепшава природу.

Раније у овом раду напоменуто је да је Дидро разликовао две врсте сликара, који подражавају две различите природе. Оно што их разликује јесте способност, тј. природни дар који не може да се научи, а који естетичка мисао одређује као *талант*, јер један ће се задовољити верним преписом, а други ће, уз помоћ уобразиље, превазићи модел и тражити да га улепша. И док сликари жанра имитирају општу, обичну природу, сликари историје творци су „једне идеалне и поетичне природе“ (Дидро 1954: 240).²⁶ Прекопирати природу не значи створити уметност; дело то постаје тек када је одраз особене визије света. Како примећује Нермин Вучељ у раду „Дидро о опонашању лепе природе“, према вајдловском начелу, „природа предлаже, а уметност располаже“ (Вучељ 2013: 33). Природа не показује истински идеал; он се налази у главама великих уметника, посредством којих уметност „даље развија и ствара своју природу“ (Вучељ 2015: 178–179).

Ово нас доводи до централног Дидроовог начела: улепшавање природе (*embellir la nature*). Герхард Штенгер Дидроову лепу природу дефинише на следећи начин: „Она није директно видљива, она је чисто идеална, она је *исшина* феномена, и уметник је достиже једино путем апстракција, пречишћавања и уопштавања. Реч је о једној поново створеној природи, конструисаној, о једном уметничком идеалу, а не о сировој природи.“²⁷ О овоме Дидро полемише у *Расправи о драмској поезији* (*Discours sur la poésie dramatique*, 1758), када

23 „La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage“ (Diderot 2000: 1331).

24 „Il faut aux arts d'imitation quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme“ (Diderot 2000: 498).

25 „C'est l'ouvrage de la verve, du génie, du sentiment et du sentiment exquis“ (Diderot 2000: 471).

26 „[...] le créateur d'une nature idéale et poétique“ (Diderot 2000: 503).

27 „Quant à la « belle nature », celle-ci n'est pas directement observable, elle est purement idéale, elle est la vérité des phénomènes, et l'artiste n'y parvient que par voie d'abstraction,

каже да је песник „од природе добио, на једном вишем ступњу, способност која разликује човека стваралачког духа од обичног човека, и овога последњег од човека без памети: способност уобразиље, без које се говор своди на механичку навику да се примењују комбиновани звуци“ (Дидро 1954: 126).²⁸ Стваралац је ту да из контакта са животом црпе материјал и оне догађаје који му могу послужити за даље уметничко обликовање, и на тај начин он даје једну особену визију живота. Вељко Кораћ, у предговору за издање Дидроових списа о уметности код нас, напомиње управо то како се француски просветитељ трудио да се ослободи натурализма, који је у „самој суштини теорије подражавања“ и како је упорно понављао да „подражавање природи није одблесак чулног модела, већ транспозиција природе, у којој човек открива идеални модел“ (Кораћ 1954: XXXII). Дело зависи од генија који грађу из стварности филтрира и обликује према уобразиљи. Оно што се налази у његовом уму, Дидро одређује као *идеални модел* (*modèle idéal*) на основу којег се прониче у саме дубине људске природе, где се крију сцене које превазилазе „обичан живот“, да би тек онда уметник могао да створи дело. Када говоримо о идеалном моделу, аустријски дидролог Штенгер напомиње да „није реч о стварању *ex nihilo*, већ да се ради о менталној конструкцији која се заснива на конкретним и посматраним феноменима у природи“.²⁹

Дидроов идеални модел, развијен у *Парадоксу о њумцу и Салону из 1767*, функционише као теоријски пандан Платоновј Идеји. Као што не постоје Платонове Идеје у физичком свету, тако ни идеални модел не егзистира у сировој природи; он припада заједници која је видљива само очима ума. У *Парадоксу о њумцу* наводи се да постоји јасна „даљина од дела до модела колико од модела до идеалног“ и да би сликар на тему Лепоте могао да наслика само лепу жену, али не и саму Лепоту (Дидро 1954: 64; Diderot 2000: 1400). Стога, за Герхарда Штенгера нема дилеме: „једино уметник који се усмерава идеалном

d'épuration et de généralisation. Il s'agit d'une nature recréée, construite, d'un idéal artistique et non de la nature brute“ (Stenger 1994: 46).

28 „Il a reçu de la nature, dans un degré supérieur, la qualité qui distingue l'homme de génie de l'homme ordinaire, et celui-ci du stupide: l'imagination, sans laquelle le discours se réduit à l'habitude mécanique d'appliquer des sons combinés“ (Diderot 2000: 1300–1301).

29 „Le modèle idéal n'est donc pas considéré par Diderot comme une création *ex nihilo*, mais comme une construction mentale ayant pour base des phénomènes concrets et observables dans la nature“ (Stenger 1994: 66).

У својој студији о *Природи и слободи код Дидроа*, Штенгер се запитао о Дидроовом идеалном моделу и закључио како је Дидро превасходно елаборисао концепт идеалног модела зато што је трагао за мером, за некаквим моделом који се налази ван уметника, а који би му дозволио да заснује објективне појмове истинитог, доброг и лепог. Међутим, касније, када се ослобађао објективистичког доживљаја уметности, идеални модел, тако, није схваћен као „апсолутни судија“ („juge suprême“), већ једино као „савршени модел за опонашање“ („modèle parfait à imiter“ – Stenger 1994: 53).

моделу може бити схваћен као истински стваралац³⁰. Штавише, Нермин Вучељ проширује овај контекст и сматра како се код Дидроа може говорити о два модела, па их објашњава на следећи начин: спољни модел долази из природе и он служи као скица, док је „унутрашњи модел у основи уметничког опонашања“ (Вучељ 2015: 179). У *Видовима Дидроове естетике* (*Aspects de l'esthétique de Diderot*, 1964) Ханс Мелбјерг поводом Дидроовог идеалног модела прецизира: он не постоји само теоријски, већ и практично, „он представља збир уметникових претходних искустава“.³¹

Иако су природа и живот код Дидроа врело сваке инспирације (Финци 1946: XLVII), његово схватање подражавања осцилира између објективизације (у виду природе као почетног модела) и субјективизације (кроз снагу уметника који ту природу улепшава). Улепшавањем се, како то закључује наш дидролог, надилази почетни узор, што значи слободно располагање материјалом и стварање нове емотивне стварности (Вучељ 2013: 34; 2015: 180). Туниски професор Амор Шерни сматра да се Дидроова мисао налази између два незаобилазна концепта уметности: *имиџирања*, *ојонашања* (*imiter*) и *сћварања* (*créer*), јер његово „дело је у стању не само да прилагоди ова два концепта уметности, већ и да превазиђе разлику која их наводно раздваја“.³² Из тог разлога поменути Крокер напомиње да је природа предмет опонашања, али да је уметност креативност, процес *унавршавања* (*“process of perfectionnement”* – Crocker 1974: 71), на основу чега закључује да је „уметност, за Дидроа посебна људска манифестација универзалног и свеприсутног закона који управља свим природним процесима, тј. тежња да се створе уређене и сложене структуре“.³³

5. Закључак: синтеза и границе миметичке традиције

Универзум је код Платона хармонично Све, вођено небом чистих идеја; код Дидроа универзум је такође Све, или *le Tout*, али где господаре природни закони. Код Платона чулни свет је деградација идеје, пролазан и несавршен, а појаве су сенке, симулакрум чистих Идеја. Код Дидроа постоји двоструко виђење природе: он потврђује,

30 „[...] ce n'est que l'artiste se conformant à un modèle idéal qui doit être considéré comme un véritable créateur“ (Stenger 1994: 50–51).

31 „Le 'modèle idéal' n'a pas seulement une existence théorique, mais comme le précise le *Salon de 1767* de façon décisive, il constitue la somme des expériences artistiques précédentes“ (Mølbjerg 1964: 164).

32 „[...] l'œuvre de Diderot est en mesure non seulement d'accueillir ces deux conceptions de l'art, mais aussi de résorber l'écart qui est censé les séparer“ (Cherni 2002: 126).

33 „Art, for Diderot, is the peculiarly human manifestation of the universal and omnipresent law that governs all natural processes, the tendency to bring into being ordered and more complex structures“ (Crocker 1974: 73).

скоро као Платон, да постоје, прво, општа природа чулног света (место феномена и фантома) и, друго, лепа или идеална природа, која не постоји стварно, већ само у уму песника. Према томе, у њиховим списима присутна су два модела подражавања: имитирање лепе идеалне природе коју уметник узима као идеални модел (код Дидроа), односно Идеје (код Платона), и имитирање феноменолошке природе која је, према речима Нермина Вучеља, увек *йорџрејска койија*. Пошто Дидроов универзум није дуални, све се дешава у једном свету, а уметник у природи проналази узор који може да савлада и надвлада. Лестер Крокер је писао како, за Дидроа, естетичко искуство које нам пружа уметност није аутономно и у себе затворено, већ да је оно реакција на природни, метафизички и морални свет, а да емоција коју осећамо док посматрамо уметничко дело није уметникова емоција, већ она долази из његове представе стварности (Crocker 1974: 71).

Анализа изложена у овом раду показује да структура стваралачког процеса открива дубоки парадокс у релацији између Платонове космологије и Дидроове естетике. Док Платонов Демијург у *Тимају* делује „одозго ка горе“, превodeћи трансцендентне Идеје у уређену физичку природу, Дидроов уметник се креће у супротном смеру, односно „одоздо ка доле“. Код Платона, Демијург уноси ред у хаос тако што материју обликује према вечним идејама. Дакле, космолошко стварање јесте подражавање, али оно производи саму физичку природу. Природа је овде резултат уметничког чина Демијурга, тј. Бога. Код Дидроа смер је обрнут, али је логика иста: смртни уметник почиње од физичке природе (која делује слепо и нужно), па је снагом уобразиље „пречишћава“ и доводи у стање естетског реда. Дидроов уметник заправо ради исто што и Платонов Демијург, само у супротном смеру: Демијург од идеалног прави материјални свет (космос), а Дидроов геније од хаотичног материјалног света прави идеално уметничко дело. Тиме се подражавање, посматрано кроз призму оба аутора, коначно ослобађа пасивности и трансформише у суверени чин естетског уобличавања, који успоставља тријумф људског ума над слепом нужношћу материје.

У том смислу, крајње исходиште и крајњи резултат естетског феномена код обојице аутора су истоветни, иако се до циља крећу другачијим стазама. За праву уметност код обојице је потребно неколико заједничких састојака: замишљени модел, таленат, надахнуће и техничко умеће стваралачког субјекта. Стога, закључци које подвлачи Јелена Пилиповић у раду „Платон песник“ (2007), када каже да је поезија код Платона „испреплетена са божанским на врло конкретан начин: као надахнута, реч песника је заправо медиј кроз који божанство присуствује свету“ (Пилиповић 2007: 34) – у потпуности важе и за материјалисту Дидроа.

Извори

- Didro, Deni. *Odabrana dela*. Prev. Raško Dimitrijević i Haim Alkalaj. Beograd: Državni izdavački zavod Jugoslavije, 1946.
- Diderot, Denis. *O umetnosti*. Prev. Radmila Miljanić. Beograd: Kultura, 1954.
- Diderot, Denis. *Le Rêve de d'Alembert*. In: *Œuvres – Philosophie* (tome I). Éd. Laurent Versini. Paris: Robert Laffont, 1994.
- Diderot, Denis. *Œuvres – Esthétique/Théâtre* (tome IV). Éd. Laurent Versini. Paris: Robert Laffont, 2000.
- Diderot, Denis. *Le Neveu de Rameau*. In: *Œuvres – Contes* (tome II). Éd. Laurent Versini. Paris: Robert Laffont, 2002.
- Diderot, Denis. *Les bijoux indiscrets*. In: *Contes et romans*. Éd. Michel Delon. Paris: Gallimard, 2004.
- Platon. *Ijon. Gozba. Fedar*. Prev. Miloš N. Đurić. Beograd: BIGZ, 1970.
- Platon. *Timaj*. Prev. Marjanca Pakiž. Beograd: Mladost, 1981.
- Platon. *Država*. Prev. Albin Vilhar i Branko Pavlović. Beograd: BIGZ, 1993.

Литература

- Baumgarten, Aleksander Gotlib. *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*. Prev. Aleksandar Loma. Stručna redakcija, predgovor i napomene Milan Damjanović. Beograd: BIGZ, 1985.
- Cassirer, Ernst. *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New York: Doubleday anchor books, 1944.
- Cassirer, Ernst. *Ogled o čovjeku. Uvod u filozofiju ljudske kulture*. Prev. Omer Lakomica i Zvonimir Sušić. Zagreb: Naprijed, 1978.
- Cherni, Amor. *Diderot, l'ordre et le devenir*. Genève: Droz, 2002.
- Crocker, Lester. *Two Diderot Studies: Ethics and Esthetics*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1952.
- Crocker, Lester. *Diderot's Chaotic Order. Approach to Synthesis*. New Jersey: Princeton University Press, 1974.
- Đokić, Radoslav. *Istorija estetike*, knjiga I. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- Finci, Eli. „Život i delo Deni Didroa“, predgovor. U: Deni Didro. *Odabrana dela*. Beograd: Državni izdavački zavod Jugoslavije, 1946.
- Hartman, Nikolaj. *Estetika*. Prev. Milan Damjanović. Beograd: BIGZ, 1979.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. In: *Sämtliche Werke. Ästhetische und religions-philosophische Schriften*, sechster Band. Hrsg. Felix Gross. Leipzig: Inselverlag, 1921.
- Kant, Imanuel. *Kritika moći suđenja*. Prev. Nikola Popović. Beograd: BIGZ, 1975.

- Korać, Veljko. „Filozof i estetičar Deni Didro“, predgovor. U: Deni Didro. *O umetnosti*. Beograd: Kultura, 1954, V–XXXIX.
- Maguire, Joseph. “The Differentiation of Art in Plato’s Aesthetics”. In: *Harvard Studies in Classical Philology*, 68. Massachusetts: Harvard University Press, 1964, 389–410.
- Mølbjerg, Hans. *Aspects de l’esthétique de Diderot*. Trad. Ernst Rehben. København: J. H. Schultz Forlag, 1964.
- Pilipović, Jelena. „Platon. Pesnik“. U: *Theoria*, 50 (3). Beograd: Filozofsko društvo Srbije, 2007, 29–38.
- Popović, Una. „Platonova teorija umetnosti i obrazovanja: uloga dijaloga u obrazovanju za filozofiju“. U: *Theoria*, 56 (1). Beograd: Filozofsko društvo Srbije, 2013, 119–134.
- Popović, Una. “Aesthetics of Nature in Contemporary Context”. In: *Synthesis Philosophica*, 66 (2). Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 2018, 515–526.
- Roy, Marie-Luise. *Die Poetik Denis Diderots*. In: *Freiburger Schriften zur Romanischen Philologie*, Band 8. München: W. Fink Verlag, 1966.
- Savić-Rebac, Anica. *Antička estetika i nauka o književnosti*. Beograd: Kultura, 1955.
- Stenger, Gerhardt. *Nature et liberté chez Diderot après l’Encyclopédie*. Paris: Universitas, 1994.
- Trousson, Raymond. “Diderot lecteur de Platon”. *Revue Internationale de Philosophie*, Vol. 38, No. 148/149 (1/2), DIDEROT ET L’ENCYCLOPÉDIE (1784–1984) (1984). Institut of Philosophy: Brussels.
- Vučelj, Nermin. *Didro i estetika*. Niš: Izdavački centar Filozofskog fakulteta, 2015.
- Zurovac, Mirko. *Ontologija umetnosti*, tom I. Beograd: Službeni glasnik, 2023.

*

- Вучељ, Нермин. „Дидро о опонашању лепе природе“. *Анали Филолошкој факултетејџа*, књига XXV, св. 1. Београд: Филолошки факултет, 2013, 33–46.
- Грубор, Небојша. *Лејо, надахнуће и умејносћ њодражавања. Студије о Платоновој естетикејџи*. Београд: Плато, 2012.
- Ђурић, Милош Н. *Историја хеленске еџике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- Кроче, Бенедето. *Естетика као наука о изразу и ојшћа линивистика*. Прев. Винко Витезица. Београд: Космос, 1934.

Entre idée et nature: la représentation chez Diderot et Platon

Résumé

La question de la mimesis, ou de la représentation et de l'imitation, dans le processus de la création artistique a attiré une attention particulière des philosophes de l'art depuis l'époque antique. Chez Platon, où prévaut une condition ontologique d'un univers dual, la poésie, en tant qu'art mimétique, possède un statut limité et dépend de l'Idée pure, non créée et immuable. Elle n'est, en tant que partie du monde sensible, subordonnée au monde des Idées, qu'une « ombre d'ombre ». Au XVIII^e siècle, Denis Diderot se demande si l'artiste n'est qu'un simple imitateur ou s'il peut créer une œuvre originale selon un modèle intérieur, transcendant ainsi la nature même. Selon la conception de l'imitation, ces philosophes nous offrent des réponses différentes concernant les portées et l'essence de l'art en tant que fiction autonome, ainsi que de la nature comme l'un des modèles dans la création. Bien que des différences évidentes apparaissent dans la compréhension de l'imitation chez Platon et Diderot, il existe également des similitudes esthétiques, qui seront établies dans cet article par une analyse comparative de ce concept dans leurs écrits.

Mots-clés: Platon, Diderot, imitation, représentation, Idée, Nature, belle nature, modèle intérieur, poète, esthétique

Примљено: 21. 12. 2024.

Прихваћено: 15. 5. 2026.