

# JE LI ROMANTIKA ZASTARJELA

(estetsko-historijska razmišljanja)

Romantizam se sigurno može odrediti i kao povijesna kategorija (kao pjesničko-umjetnički pokret koji kulminira između 1800. i 1830.), a on je i specifični stil koji se razvio iz tog pokreta. U tom smislu predstavlja on kao što je poznato i odlučno odbijanje presudnog utjecaja antike i klasicističkih normi, da bi kasnije, u povijesnoj mijeni raznih umjetničkih oblika, i sam bio sredinom 19. stoljeća prevladan realizmom. Mnogostranost, različitost, pa i unutarnja protivurječnost romantičkih strujanja, bogatstvo ideja i poticaja koji su na razne načine došli do izražaja u pojedinim sredinama (njemački je romantizam tako različit od engleskog ili francuskog, a svi ovi od romantizma u slavenskim zemljama), onemogućava zapravo preciznije generalne sudove o pravim dometima tog povijesnog pokreta u cjelini. No istovremeno je sigurno da su u nekim zemljama (a prije svega u Njemačkoj), zapravo zanimljivije duhovne pretpostavke od kojih romantičari polaze no umjetnički proizvodi što često nisu u skladu s velikim svjetsko-povijesnim planovima i namjerama najvećih romantičkih kritičara, teoretičara i filozofa.

Pjesnička mašta i osjećaj, ta dva uobičajena rekvizita što se pripisuju romantičarima, omogućuju smionu plovidbu u ono nepoznato i bezgranično, ali i udubljanje u vlastite unutarnje moći i subjektiviranje cjelokupne zbilje. Romantika je stoga doista razvila i mnoštvo do tada nepoznatih ili zapostavljenih umjetničkih formi. To, dakako, posebno vrijedi za pjesništvo, najznačajniju umjetnost romantičkog razdoblja. Tako su omiljene forme izraza romantičkog pjesnika lirika: balada i narodna pjesma, lirski epos i umjetničke bajke, dnevnici i pisma. Može se reći da je ono lirsko prevladalo i u muzičkim i slikarskim, pa i u arhitektonskim djelima — kao neposredni izraz osjećaja da je potrebno izbjeći strogu, hladnu umjetničku oblikovanost. Čežnja za izgubljenom neposrednošću i naivnošću, razbijanje svih konvencija društvene zajednice, svjesno odvratanje od banalne svakodnevnice, žed za svemirskim prostranstvima, odvratnost prema sitnom, kramarskom, neizmjeran i neizlječiv svjetski bol (*Weltschmerz, mal du siècle*) koji potresa do najintimnijih regija sva istinski ljudska bića, umjetnost kao jedina čovjeka dostojna djelatnost — sve to, i mnogo štošta drugo, karakterizira taj veliki i toliko protivurječni umjetnički pokret u cjelini. Zapravo i nije čudo da se tako svojevrsni i plodni pokret, što je zatalasao svim stvarateljima jedne epohe, nije zadovoljio samo pukom proizvodnjom djela, već je od samog početka htio misaono protumačiti i opravdati smisao svoje produkcije, odrediti neke filozofske koordinate svog djelovanja i izgraditi vlastitu filozofiju umjetnosti. I dok ga u Engleskoj i Francuskoj, Italiji, pa i u nižu slavenskih zemalja (posebno u Poljskoj, Rusiji, pa i u nas) karakteriziraju više značajna umjetnička djela, a nešto manje teorije o njima,<sup>1</sup> u Njemačkoj je, naprotiv tome, vrlo brzo dominantnu ulogu preuzela upravo filozofija, a djela su — osim nekih izuzetaka — ostala na relativno niskoj umjetničkoj razini. Napokon, i nije neočekivano da je upravo u Njemačkoj moralo doći do teoretskog osmišljavanja, jer je tu nakon 1781, dakle pojave Kantove *Kritike čistog uma*, čitav duhovni život, moglo bi se gotovo reći, podhtavao od fi-

lozofske energije i filozofskih zahtjeva.<sup>2</sup> Teorija — to je također najjasnije došlo do izražaja u Njemačkoj — nije potrebna samo za samorazumijevanje i samoopravdanje vlastitih umjetničkih nazora, već i za međusobno bolje shvaćanje i istinsko duhovno zajedništvo istomišljenika. A romantici su upravo tu najmanje istupali kao pojedinci, a mnogo više kao grupa prijatelja, gotovo kao zavjerenici, kao neka pomalo čudna i pomalo ekstravagantna estetsko-kritička stranka. Braća Schlegel, Tieck, Hoffmann, Novalis i filozofi Schelling, Schleiermacher, Solger i drugi, sačinjavali su, bez obzira na sve svoje posebnosti, djelomično zatvoren duhovni krug, a djelomično i borbeni savez. Tom su savezu kasnije prišli mnogi novi krugovi u Heidelbergu, Berlinu i Münchenu.

Slične se družbe istomišljenika javljaju i u drugim zemljama gdje se pokret proširio i ispoljio putem nekoliko izvanredno jakih ličnosti. U Engleskoj Byron, Keats, Shelly, Woodswort i Coleridge; u Francuskoj Chateaubriand, V. Hugo, Lamartine; u Rusiji Puškin, Ljermontov; u Italiji Manzoni i Leopardi; u Poljskoj Mickiewicz; u Mađarskoj Petőfi; u nas Vraz, Botić, Jakšić, Radičević, Prešern i mnogi drugi. Ova posvema slučajna »neodgovorno«<sup>3</sup> proizvoljna, ali za predmet naše rasprave potpuno nebitna nabrajanja tek ponekih imena iz širokog romantičkog pokreta, valjalo bi svakako proširiti i muzičarima (Weber, Schubert, Mendelssohn, Liszt, Berlioz, Chopin, Glinka, Smetana, Lisinski) kao i likovnim umjetnicima (Delacroix, Constable, Turner, Runge i dr). No kako se u ovoj prilici ne mislimo baviti umjetničkom proizvodnjom jednog razdoblja, već samo općim duhom romantične epohe, jer nam to može bolje poslužiti razumijevanju estetske problematike i biti romantičkog, to uopće nećemo ulaziti u analizu djela ili bilo kakvu valorizaciju ovih umjetnika.

Među romantičkim estetičarima prve generacije Friedrich Schlegel nije bio samo — kako za njega reče F. Gundolf — »genij romantičke druževnosti«, već je njemu, koji je čitavim svojim bićem i darovitošću bio ne samo umjetnički nego i misaoni duh visokog senzibiliteta, pripala zadaća da na osnovu jedne estetske filozofije povijesti razvije temeljni program romantičke umjetnosti. I premda — bez mnogo prava — Hegel za njega tvrdi da »nije filozofska već više kritička priroda«, on je upravo filozofski, povodeći se unekoliko i za Schillerom, pokušao odbraniti i svoje vlastito biće i svoje pjesništvo spram klasičke. Naivni pjesnik, tj. Grk, stvara iz prirodne punine i harmonije svog opstanka; sentimentalni pak pjesnik, a to znači i on sam, »treba da teži za lijepom prirodnošću kao za beskonačno udaljenim idealom«. F. Schlegel se, doduše, u svojoj raspravi *Über das Studium griechischer Poesie*, kao uostalom i Schiller, drži još uvijek klasicističke dogme o grčkoj umjetnosti kao paradigmatičnoj cjelokupne ljepote, no on istovremeno snažno i uvjerljivo opravdava i modernu umjetnost koja je iznijela kao nove vrijednosti, što postaju dominantne, ono interesantno i karakteristično. Grči su doista, po Schlegelu, stvarali ljepotu, jer su napokon i sami u razvitku života čovječanstva predstavljali doba mladenačke ljepote. Ali Schlegel posebno naglašava kako vrije-

me, epoha i umjetnost moraju odgovarati jedno drugom, pa se stoga moderna umjetnost ne može uopće mjeriti mjerilom antike. Nova umjetnost, a prije svega poezija, nosi u sebi neke elemente što vladaju duhom epohe, koje ne poznaje antika, racionalna i vezana uz racionalno shvaćanje prirodnih zakonomjernosti. Stoga je Schlegel kao prvu pretpostavku poetskog označio »da se ukinu tok i zakoni razuma«, a mi da se »opet prenese u lijepu zbrku mašte, u iskonski kaos ljudske prirode«. Zato je, među ostalim, potrebno oslobođenje od gvozdene zakona nužnosti prirode što se doista i zbiva u modernoj poeziji. Upravo je s kršćanstvom, naime, vodstvo preuzeo duh koji se emancipirao od prirode. Samim tim otpočele su svoj put ideje nespupane, ali često i iluzionističke slobode i napretka, a na beskonačno udaljenom povijesnom horizontu pokazuje se kao ideal nova estetska mogućnost preobrazbe što se bitno razlikuje od okoštalog savršenstva klasične. Sada je, u novom dobu, estetsko mjerilo za život, koji se u biti sastoji od napora za postizanjem udaljenog ideala, estetska snaga, napetost, uzburkanost, energija, a ne ljepota. Djela su takve umjetnosti karakteristična, odnosno zanimljiva, a ne lijepa.

Sa spekulativno-povijesnim opravdanjem pojma zanimljivog našao se Schlegel na putu formuliranja pojma romantične umjetnosti u kojoj treba da se osmisli postantička kršćansko-moderna umjetnička proizvodnja. Opravdati kozmičku snagu umjetničkog no istovremeno i rehabilitirati posebnu vlastitost svakog pojedinca, to je temeljni zahtjev romantike. Umjetničko djelo u svojoj neponovljivoj minijaturnoj vlastitosti upravo zato ne želi biti mišta manje no simbol svemira. Jer najviša individualnost iskazuje baš najpotpunije bit beskonačnosti. No pojavljivanje svemira — tako piše Schlegel<sup>3</sup> — »uglavnom se zbiva negativno, naime time da se otklanjaju sve granice konačnosti«. Ovaj smjer negiranja, shvatio je Schlegel kao djelo romantične ironije, koja se u božanskoj slobodi igra sa svim formama i prelazi svaku čvrstu granicu. Ironija, koju je inače naš rigorozni Franjo Marković nazvao »nečudorednom drzosti« što slavi »besramnu pustopašnost«, jedna je od centralnih pojmova Schlegelove romantične filozofije umjetnosti, a unekoliko i umjetnosti čitave ove epohe. Pojedina se upravo pomoću nje uzdiže nad prostom svakodnevnom zbiljom. Ironični subjekt, genijalni pojedinac, ne mireći se nikad s konačnim oblikom, uživa beskonačnu slobodu, penjući se stalno sve više i prelazeći iz jednog oblika u drugi. On sam razvija zbilju i pretvara je u umjetnički uređen kaos, dražesnu simetriju protivurječnosti, čudno vječno smjenjivanje zanosa i skepse. Ironija je, stoga, samosvijest stvaralačkog uma koji se, nespupan nekom pojedinačnom formom, igra sa svime u apsolutnoj suverenoj slobodi. Ironija, međutim, istovremeno uživa i u razmatranju vlastite jalove djelatnosti, pa je u tom smislu i besmrtna raspojasanost nad svojim vlastitim proizvodima.

Dok se za Schlegela klasično umjetničko djelo zatvara u svom savršenstvu, romantično djelo ukazuje fragmentarno putem sebe na ono neizrecivo. Istovremeno, u svojoj svojoj fragmentarnosti ono je — zbog otvorenosti spram beskonačnog — neusporedivo sveobuhvatnija od bilo koje umjetnosti. »Romantična poezija jeste progresivna univerzalna poezija«. Njezino određivanje nije samo u tome da ponovno spoji sve razdvojene rodove poezije i da poeziju dovede u dodir s filozofijom i retorikom. Stoga Schlegel i tvrdi: »Ona hoće i treba poeziju i prozu, genijalnost i kritiku, umjetničku i narodnu poeziju, jednom da izmiješa, jednom da stoji, da poeziju učini živom i društvenom, a život i društvo poetičnim, da šalu poetizira, a oblike umjetnosti ispuni i zasiti valjanim odgojnim gradivom svake vrste i da ih nadahne treptajima humora.« I dalje: »Romantično pjesništvo htjelo je da obuhvati sve moguće građe i oblike; ono je u isti mah bilo univerzalno i individualno, fantastično i ironično.« Apologija toj vrsti pjesništva, što bi sveobuhvatnošću i entuzijazmom duha mašte li osjećaja htjela nadoknaditi nedostatak izbrusivosti što ga nosi klasična forma, javlja se u vremenu koje traži i u zbilji nove oblike i koje romantika doista izražava — kao što ćemo još vidjeti — gotovo paradoksalno na dva različita, mogli bismo čak reći i suprotna načina. Schlegel je u tom smislu nosio u svojoj koncepciji niz ovih imamentnih suprotnosti, koje su, uostalom, prisutne i kod nesumnjivo najvećeg filozofa romantike Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga.

Najautentičniji pjesnički izraz romantičnog životnog osećanja dao je, međutim, Novalis. Blizak i Fichte i Schilleru, a kasnije osobito F. Schlegelu, Novalis je, vizionarskom snagom koja se kadikad pretvara i u magijsku spoznaju, izrazio na pjesnički način onaj isti odnos beskonačnosti i konačnosti što ga je filozofski bio tako izvanredno problematizirao Schelling. »Mi — kaže on — sanjamo o putovanjima kroz svemir; zar svemir nije u nama?... U nama je, ili nigdje, vječnost sa svojim svjetovima, prošlost i budućnost.« Za Novalisa je upravo poezija ono »istinski apsolutno i zbiljsko«. Upravo je stoga i mogao napisati devizu koja bi mogla stajati kao motto cjelokupnom romantizmu: »Što poetičnije to istinitije«.

»Magijski idealizam« Novalisa, kojem bi transcendentalni idealizam Kanta i Fichtea (trebao da posluži tek kao predstapanj), postavila na nov i danas izvanredno aktualan način odnos poezije i filozofije. Po njemu duh mora ponajprije iznaći samog sebe ukoliko želi prirodu pokazati kao svoju vlastitu bit. No

priroda i duh sačinjavaju temeljno područje svega onog što uopće jest. Tako otvara poezija istinu o tome što jest. Ali istina o cjelini bića stvar je metafizike. Novalisov magični idealizam je stoga sama metafizika koja je postala poezija. Kad je, do romantizma, pjesništvo uopće i moglo pomisliti na zahtjev da bude na rangu metafizike, štaviše, da bude metafizika sama? Jasno je da takav zahtjev sam traži vlastito filozofsko obrazloženje i opravdanje koje je pokušao Novalis pružiti i u svojim »teoretskim refleksijama. Upravo su zato Novalisove filozofske misli neodvojive od njegovog pjesničkog djela. I ako smo inače bili skloni da dijelimo pjevanje i mišljenje kao dvije bitno različite djelatnosti, to nas upravo romantika u cjelini, a posebno Novalis, upućuju na to da ćemo u takvom dijeljenju zapravo premašiti i jedno i drugo. Novalisovo bi »literarno djelo« doista bilo ništetno bez njegovog filozofskog »magijskog idealizma«, a taj bi bio nefilozofsko i neozbiljno »filosofstvajušće« literariziranje bez njegovih poetskih uzleta.

U simboličnim slikama što slijede jedna za drugom kao stupnjevi, u vlastitoj povijesti samospoznaje, tražio je Novalis oslobođenje iz »tjeskobne stvarnosti i spas pomoću pjesništva, ljubavi i vjere, što su sve simboli magijskog praosnova koji je prožet tajnim snagama. Pri tome i za njega, kao i za Schlegela, fragmenarnost mora ostati simbol svega romantičnog pjesništva. Uostalom, ono što je beskonačno mora izmicati savršenosti u smislu zatvorenosti, mora ne samo izbjegavati, već i negirati završenost oblika. Stoga je ključ stvaralaštva u nedovršenom duhu, u težnji k beskonačnosti. U toj se težnji razvijaju treperenja čežnji, a stvari koje odslikava romantično pjesništvo bivaju magično preobražene. H. Kuhn je, zbog ove stalne upravljenosti spram magičnog, Novalisa s mnogo prava nazvao »pravim mistologom romantike« (H. Kuhn, *Schriften zur Ästhetik*, str. 147).

Ono poetsko se, po Novalisu, pojavljuje istovremeno i kao nešto daleko i strano i kao blisko, intimno: upravo se tako doživljava »uzdizanje u tajanstveno stanje« (Erhebung im Geheimnisstand). Pjesnik tako postaje profeta, »usta Boga«, on preobražava sve svojim duhom, štaviše, sve svakodneвно i banalno pretvara u njegovu suprotnost. »Romantizirati« znači davati onom prostom uzvišen smisao, običnom ugled tajanstvenosti, poznatom dostojanstvo nepoznatog, konačnom veličinu beskonačnog. Tako je i kod Novalisa na pjesnički način, kao što je to kod Schellinga filozofski, beskonačno u konačnom postao oblik ne samo romantične spoznaje svijeta, već li, jedino u umjetnosti realiziran, čovjeka dostojan način ljudske egzistencije.

Istovremeno, upravo Novalis, više no drugi romantični, smatra da je jedino umjetnost u stanju spasiti čovjeka, da je, štaviše, bijeg u umjetnost iz zbilje — taj odnos koji se uvijek smatrao iluzionističkim — realniji od svega zbiljskog. Jer, napokon, »tko je nesretan u ovom svijetu, tko ne nalazi što traži, taj prelazi u svijet knjiga i umjetnosti, u prirodu — vječno antiku i istovremeno modernu — i živi u toj *ecclesia pressa* u boljem svijetu. Tu će sigurno naći ljubljenu i prijatelja, domovinu i boga« (Novalis, *Gesammte Werke*, Zürich 1945/1946, IV, str. 191). Upravo je, naime, »poezija ono apsolutno realno. To je jezgra moje filozofije« (Ibidem, III, str. 141). U tom smislu, kultivirajući ono nesvjesno i neshatljivo, Novalis suprotstavlja poeziju hladnom racionalizmu znanosti. »Pjesnik razumije i prirodu bolje no znanstvena glava« (Ibidem, IV, str. 191).

U istom tom kontekstu suprotstavlja on zakonomjernosti fantazije zakonima logike i u osnovi — mnogo više od Schellinga — poetsko stvaralaštvo poistovjećuje sa stanjem nesvjesnosti. »Pjesnik je doista besvjestan« (ili čak bezuman, »sinnberaubt«). Pjesnik uređuje, ujedinjuje, izabire, iznalazi, a njemu je samom nejasno zašto to čini upravo tako a ne drugačije«. (Ibidem, IV, str. 302).

No u okviru ovih se općih razmatranja o romantici ne mislimo više posebno baviti ni Novalisom ni bilo kojim drugim romantičkim pjesnikom i teoretičarem kojih je, kao što je poznato, bilo bezbroj, pa i onih većih i nesumnjivo pjesnički značajnijih no što je Novalis (Puškin, Bayron, Leopardi, Hugo itd.). Napokon u ovoj prilici ne bismo htjeli govoriti o povijesti bilo koje umjetnosti, pa ni teorijama pojedinih umjetnosti, već prije svega ukazati problematski na neke opće, filozofsko-estetske aspekte koncepcija o umjetničkom i lijepom. A što je baš u tom smislu važno za romantiku u cjelini?

Može se u prvi mah učiniti posvema ispravnom i dovoljnom prva pretpostavka od koje smo bili pošli. Romantizam se doista pokazuje kao umjetnički pokret koji zastupa niz pjesnika što su stvorili osebniji stil i izraz i koji se, uglavnom, svojom umjetničkom praksom i estetskim programom, javljaju kao anti-teza klasiци. Moglo bi se tako reći: svjetlom ozarenoj i odmjerenoj formi izbrusene klasične suprotstavlja se tajnovito, polutamno, spram beskonačnosti otvoreno romantično stvaranje. U toj vječnosti i svemiru punom samoprepustanja naći mir — to je stalna, neispunjiva težnja. »Biti jedno sa svim što živi, u blaženom samozaboravu vratiti se u svemir prirode — to je vrhunac misli i radosti, to je sveti planinski vis, mjesto vječnog mira« (Hölderlin). Ovo stvaranje koje hoće značiti svemir, upravo stoga mora, kao što smo pokazali, u svom čujnom i vidljivom obliku ostati fragmentarno, poput arabeske. Ova formalna suprotstavljanja odgovaraju i dubljim razlikama među pojedincima što se često pokazuju i kao suprotne osobine. Tako, u klasiци, harmonijski oformljena muževna ličnost, svestrani, razumni, u samom sebi jasno zasnovani duhovi, ovdje, u ro-

mantici, mladenački lik što tumara pun nejasnih slutnji, što putem strastnosti čežnje i potpunom podavanju nečemu nutnom i nepoznatom želi nadoknaditi nedostatak razgovijetne uredenosti samog htijenja i ostvarenja.

Sve te karakteristike, odavno poznate i prepričavane do banalnosti po mnoštvu udžbenika, mogu u mnogočemu biti i ispravne. Pa ipak, osmišljavanje granica primjenljivosti ove sheme kao i niza autentičnih formula, odnosno pokušaj da se ozbiljnije promisli estetski program romantike, ubrzo nam može pokazati koliko je ta »ispravnost« površna pa i daleka od prave istine o romantici.

Određenje romantike kao literarno-estetskog pokreta što je lociran u određenom razdoblju s nekoliko bitnih osobina, pokazuje se prije svega — ako ostanemo isamo pri nekim vanjskim manifestacijama — naprosto činjenično-historijski, vrlo dubiozno. Sigurno je da postoji antiteza prema klasiци. Ali ta formula nikako ne vrijedi za sve zemlje. Tako npr. njemačka klasika — koja je, doduše, u okvirima evropske literature ponešto zakašnjeli fenomen — već je prožeta snažno naglašenim romantičnim duhom (Goethe). Još je gore ukoliko naše antitetičko stanovište želimo upotrijebiti za razgraničenje romantike spram realizma koji treba da je slijedi, pa i definitivno negira. Ubrzo ćemo uvidjeti da se umjetnički pokreti tzv. post-romantičnog vremena, sve do nadrealizma i egzistencijalizma, čak i tada vrlo često vraćaju na romantične premise kad za sebe tvrde da se neprijateljski odnose spram romantike kao što su npr. parnasovci i neorealisti. U tom je slučaju i sam klasicizam mišta drugo do samo ponovno »obuzdani romantizam«, pa ga je nemoguće vezati samo uz jedno vrijeme i jedan stilski postupak on je kao i romantizam gotovo vječni pratilac mnoštva umjetničkih pregnuća. Već je i Lunačarski uvidio kako je romantizam na neki način stalni suputnik i društvenih, a ne samo umjetničkih fenomena: »... Svaka klasa koja se razvije u borbi romantična je, te taj njen romantizam poprima tipične crte *Sturm und Dranga*; svaka klasa koja je osuđena na raspad i umiranje romantična je na drugi način, njena je romantika — sjetna romantika dekadencije i razočaranja«. U tom smislu Lunačarski čak tvrdi: »Kultura proletarijata jest kultura snažno osobena, klasna, borbena, kultura romantičnog tipa.«<sup>4</sup>

U svakodnevnici se, na taj način, uvijek iznova susrećemo s romantičnim tipom. Stoga i Viktor Žmegač ima potpuno pravo kad upisuje upravo takve romantičke karakteristike: »Sjetit ćemo se da i u svakodnevnom govoru počeoše upotrebljavamo izraz „romantično“ kada želimo reći da je nešto čudnovato i nesvakodnevno, da na neki način nije u skladu sa suvremenim shvaćanjima ili da je nestvarno i nepraktično, a pogotovo ako emocije i strasti imaju odlučujuću riječ. To znači da su romantičari i njihova pjesnička djela ostvarila tradiciju koja na izvjestan način još i danas živi«. U tom bismo smislu mogli reći da i ova nesuvremenost romantičara — o kojoj govori V. Žmegač — ostaje uvijek suvremenom, da se, naime, stalno, uvijek iznova, javlja u svim vremenima kao opća karakteristika jednog tipa što je poznat od samih nam poznatih početaka ljudske povijesti. Djevojku koja npr. ne mari toliko za materijalna dobra ili novac i sanjarski gleda u daljinu, skloni smo odmah proglasiti romantičnom, ili grad u kojem ćemo naći nekoliko starih vinskih podruma s prigušenim svjetlom romantičnim gradom. Uvijek je, doduše, u tim pojmovima prisutno ponešto i zastarjelosti, no tih je djevojaka i tih gradova bilo i prije stilskog razdoblja koji zovemo romantizmom, a bit će ih, nadam se, i ubuduće. Ili je možda i sama ta nada pomalo romantična?

No ako ostavimo šale i površne prisbodobe i ako se ozbiljno zapitamo o biti romantizma, vidjet ćemo da se taj fenomen doista ne može vremenski ograničiti na određeno razdoblje. Stoga je Helmut Kuhn bio u pravu kad je (*U Schriften zur Ästhetik*, str. 149) napisao: »Potcjenjujemo moć romantike i njenog dubokog zasjecanja u historiju kao duhovnog događanja ako je identificiramo s jednom epohom stilskog razdoblja prve polovine 19. stoljeća«. Uostalom, lako se npr. može pokazati iznošenjem filosofije umjetnosti najvećeg filozofa romantike Schellinga, da se problemi što ih je bila pokrenula romantika tiču i nas samih. A nije li i Novalisovo identificiranje poezije i metafizike jedna od najbitnijih odrednica modernog filosofiranja uopće? Pa i ona opća ugroženost čovjeka, koja je u romantici tako jasno došla do izražaja, nije isto tako neki prolazni hir, moda romantičnih Wettschmerz-izliva i patetičnih vapaja, ta je ugroženost čovječnosti i poetičnosti u čovjeku vrlo »realna«, a ono što ugrožava tu čovječnost, u međuvremenu nije nikako nestalo. Umjetnost nije u romantici veličana naprosto iz nekritičkog obožavanja jedne ljudske djelatnosti, preferiranja razbarušene, neradne, neproduktivne i neodgovorne ćeljadi — kako se to ponekad prikazuje — umjetnost se uopće ne smatra velikom zbog umjetnosti, već samo jedino stoga što ona, i samo ona, može spasiti ostatak čovječnosti u čovjeku. A taj smisao ona nije izgubila ni danas.

Poznato je da je već Pindar pjesnike usporedio s kneževima. Pa i sam je skeptički Platon pjesničkim genijima pripisao dar božanske inspiracije. Scalligero je poetu nazvao »alter deus« i činilo se da mu nitko ne može iskazati više poštovanje. Pa ipak, tek je romantizam iskazao puni trijumf umjetničkog svojim na izgled jednostavnim stavom: samo je umjetnik pravi čovjek.

Samo putem umjetnosti može se čovjek uzdići i iznad samog sebe jer se samo u poetskom djelu vidi i čuje cjelokupnost beskonačnog svemira. Upravo pjesnik dodjeljuje stvarima kojih se dotakne harmoniju što vlada univerzumom. Može se, doduše, reći, da npr. i po ocjeni Novalisa on posjeduje ta svoja božanska svojstva zajedno s još jednom drugom pojavnom formom genija: filozofom. Ali romantični filozof, čiju najvišu inkarnaciju nalazimo sigurno u mladom Schellingu, dodjeljuje prvenstvo ipak umjetniku. Stoga može umjetnost uzdići i filosofiju do dostojanstva njenog vlastitog cjelokupnog smisla, do onog bavljenja umnim poslom što samoj filosofiji tek odaje istinski filozofski karakter. Tek, naime, pomoću umjetnosti filosofija se više ne vrti u krugu stalnog pokušaja osmišljavanja besmislenog, već se bavi osmišljavanjem najvišeg ljudskog smisla. Umjetnost i jest stoga i jedini organon filosofije, jer tek ona uopće i opravdava filosofiju. Upravo se iz ovih romantičnih misli razvila specifična filozofska disciplina koja unekoliko transcendira i vlastitu disciplinarnost i koja se sigurno ne može više zadovoljiti okvirima stare estetike. Zato sebe i ne zove više estetikom već »filosofijom umjetnosti«. Za nju ljepota nije više samo duhovni fenomen što se može učiniti osjetilnim. Ona je »pojava ideje«, ali je i takvo postajanje osjetilnim duhovnog koje se, kao ono što se može zbiti samo u umjetnosti, javlja i kao izmirenje razjedinjenosti što stalno do prokletstva prijete da rascijepi, otuđi, a za tim i uništi čovjeka kao odvojeno i posebično osjetilno ili duhovno biće. Umjetnik je sebi pripisao ulogu izbavitelja iz ove provalije dvostrukosti. Kako je mogao opravdati tako visok zahtjev?

Evropska umjetnost je vrlo često svoju uzvišenost (a osobito prije, pa i nakon renesanse — sve tamo do nestanka baroka u kasnom 18. stoljeću) pokušala iznaći u svetosti, pa se ponekad našla u funkciji službe božje. U orkvenim zgradama i oltarskim slikama slavila je ona misterij trojedinstva i izbavljenja, u palačama sakralno značenja vladajućih. Čak i opera, u kojoj se barokna svečanost na neki način sjedinila u općem umjetničkom djelu, najavljuje u svoj svojoj svjetovnosti, patetično glas najvišeg stvaranja i ljubav što je s one strane smrti. U otrežnjenju koje je slijedilo ovu blještavu ali izvanjski praznu opojnost, umjetnost kao da snažno želi postati građanskom i zemaljskom. Ona to iskazuje i lociranjem na nacionalno tlo, uz javljanje nacionalnih pokreta što je jedna od bitnih karakteristika romantičnog duha. No to otrežnjenje, to prizemljenje, prijetilo je — po mišljenju mnogih umjetnika — da uništi onaj nadzemaljski polet duha što se ranije nalazio u iluzijama religioznosti. Sada ga je, međutim, trebalo »spasti« u svoj njegovoj nereligioznoj duhovnosti. Tu funkciju preuzima umjetnik romantizma koji je sebe smatrao pozvanim da otvori novi pristup u one vrhunce duha iz kojih se mora hraniti umjetnost, ako istinski i korijenito misli potresti ljudsko srce. S romantičnim mislima o čovjeku koji je doista čovjek kao umjetnik, ili o umjetniku koji kao pravi čovjek s magičnim udarcem štapića omogućuje da ponovno izbiju usahli izvori spasa, postao je, doduše, mistični, pa i religiozni interes opet važni čimbenik u umjetničkom stvaranju. Tako je umjetnost mislila da s uvodeanjem ovih iracionalnih poticaja može ponovno naći svoju uzvišenost. Pa ipak, ova rehabilitiranja umjetnosti u romantičnom duhu nisu nikako bila ponovno rađanje onog starog vjerovanja što je počivalo na sjaju religioznog službovanju. Sigurno je da u romantičnoj umjetnosti ima elemenata i stare religiozne umjetnosti, ali je isto tako sigurno da je razlika spram čitave



a . . . . . sl, 1971.

te tradicije još mnogo karakterističnija za tu filosofiju i tu umjetnost. Potpuno je, uostalom, na nov način uspostavljen odnos između umjetnosti i religije. U tom »romantičnom braku«, kako ga često nazivaju, ovih dvaju supružnika, nisu ni umjetnost ni religija ostali ono što su bili. To je od religije posvema druga, melanholična i intimno ustreptala težnja za uzvišenim, dalekim i nepoznatim, i to je posvema druga umjetnost: ne poslušna vezana uz transcendenciju ili bilo kakve norme, već samostalna i svjesna svoje samostalnosti i imanentne vrijednosti što je ne može poniziti i suziti, suspregnuti i pod sebe podvrći nikakva hipostazirana etičnost i dogmatska religioznost. Mogli bismo, dakle, ustvrditi da u romantičnoj religioznosti ima mnogo štošta ireligioznog. Uostalom, nije to jedina imanentna protivurječnost romantizma.

Može se tako reći da su romantičari, osobio prve generacije, slavili gotovo orgije druželjubivosti; pjesnici su bili nerazdvojni prijatelji. Druga strana, ali i drugi motiv, ove zanesenosti za društvo bilo je bolno iskustvo totalne usamljenosti što je romantički temeljni doživljaj. Usamljenost, međutim, znači otuđenje ne samo od izvanjskog života društva već i cjelokupne njegove tradicionalne duhovnosti, to znači tražiti vlastite neprokrčene putove i do zdvojnosti izdržati u samovanju i udublivanju u samog sebe. Tako se u romantičari javljaju, jedan uz drugi, doživljaj pune vedre druželjubivosti, neraskidive vezanosti uz družbe prijatelja što se kunu na vječnu vjernost i doživljaj očajničke usamljenosti i nesavladvog bola, zdvojnosti pred praznim ništa, sve do smrti.

Druga se suprotnost javlja u samim likovima što ih stvara romantička literatura. Romantičar nam se tako rado prikazuje u mladenačkom liku, zanesenom spram plave neodređenosti, koji je spreman da se prepusti svežini i izvornosti doživljaja, ljepoti i vedrini nepoznatog. Ali taj svijetli romantički lik ima i tamnog brata o kojem govori Hölderlinov Hyperion, koji se javlja i kao Manfred lorda Bayrona, pa i kao dandy estetskog pokreta, a napokon, u krajnjoj konzekvenaciji, kad se gotovo užas treba prevesti iz pjesništva u zbilju, u satanskom svršetku, kao portret Stavrogina iz *Demona* Dostojevskog. To je zdvojnost bez nade, usamljenost koja izvire iz osjećaja mučnine što smo se našli pred apsolutnim ili ničim.

No da li je tamniji lik doista samo brat svijetlog ili mnogo više od toga: njegova skrivena istina? Poznati su nam takvi gotovo trivijalni opisi: mladić se čeznutljivo udubljuje u krajoлик i njegova je duša sanjivo obgrllila svemir božje prirode. Harmonija blagih tonova ozarila je ružičasto obzorje. No da li je i to doista slika blažene nevinosti, ili je već i u tom ugodaju slatkoća ovog utapanja zatrovana kapljom onezih zdvajanja koje se ni s čime ne zadovoljava i čezne iz dubine svoje duše, iz samih izvora svojeg bića, za nikad dostignutim, beskonačnim. Upravo se stoga i on nalazi pred velikim Ništa. Ne živi li taj zahtjev, koji razjeda sve postojeće, također na određen način i u pojmu ironije što ga je Schlegel stavio u osnovu svoje filosofije umjetnosti i što ga, uostalom, ni Kierkegaard nije slučajno bio izabrao za temu doktorske radnje. Sve to i još mnogo toga tamnog, postavlja nam se kao protuteža »svijetlim« romantičkim likovima. Ova se imanentna dvosmislenost i dvostrukost ne iskazuje samo kod muških već i ženskih portreta u suprotnosti između nevinosti i demonstva. Bljude princeze i čiste, ljupke mlinareve kćeri, golubinje svežih, rumenih obraza, vedre i ppošne, ili pak zaplakanih očiju samo zato jer je daleki ljubljani postao nevjeran (a ona će do groba slijediti svoju prvu ljubav), sve se to rastapa u vječno djevojačkoj i nedužnoj ljupkosti. No, iponovno uz ta eterična bića izranja suprotna slika kao njihova gotovo zajedljiva sjena. No, ne vrebali ta demonska slika već u osnovi one prve — slika čarobnice Lorelei, božice na Venusovom brijegu, vampira Lamije kako ju je Keats opjevao, »belle damme sans merci«? Nije li nevinost kao i tobožnja umilnost prirode, samo fatamorgana što opsjeda u pustinjama ožednjelu dušu, što blještavo vara prozračnim zanosom tamo gdje je u stvarnosti praznina i jezivo Ništa? Nije li nevinost samo način zavodjenja što uvijek fatalno završava?

Usamljenost individuuma, kao jedno od romantičnih temeljnih iskustava, značila je uopće narušavanje intimnosti prema drugom, napuštanje susjedstva sa stvarima. Istovremeno, u predanosti onom malom, nježnom, romantičari govore o svemu najbližem kao svojem najvlastitijem, kao da je sve okolo od njih otrgnuto. No, oni su se, to je isto karakterističnija romantičara, mašili i za onim najdaljim kao da su i tamo imali svoje stalno obitavalište, svoj dom i čeznju za njim. Tako se i tu pokazivao paradoksalni romantike: s prisnošću i nježnošću povratnika, griješnog sina koji se vraća iz tuđine, obgrllili su romantičari ono patriotsko i nacionalno, utonuli u idilu vlastitih domovinskih ambijenata, vijugavih ulica, tihih trgova, svjetlički što trepere, ili zelenih krajolika prirode. Otkrivali su ljepotu vlastitosti u bliskom, ljepotu koja se gotovo bila izgubila i propala u racionalističkoj hladnoći općeg. A zatim su opet, više no bilo tko drugi, umirali od čežnje za toplim južnim zalivima i dalekim zemljama iz bajki. Tako su, iz jednog izvora, rasle domovinske budnice i literarni egzotizam, entuzijastičko proučavanje vlastitog nacionalnog bića i orijentalistika.

Neprestane izmjene stranog i intimnog, dalekog i bliskog, makrokozmosa i mikrokozmosa, svjesnog i nesvjesnog, bile su osnova i one tajanstvene alkemije duše u koju se nitko bolje razumio od Novalisa, pjesnika i teoretičara magijskog idealizma. No, u tim raznovrsnim čarobnjačkim igrama izgubila se sadaš-

njest, ili, točnije rečeno: gubljenje sadašnjosti sam je početak te fantastične igre. Stoga je, biti bolestan od sadašnjosti i spas vidjeti u uspomenama na prošlost, tipično stanje duše cjelokupnog romantičnog duha iz kojeg proizlazi ne samo temeljno nastrojenje poezije, već i raznovrsne zakonitnosti romantičkog filosofiranja. Estetska filosofija povijesti, koju je bio razvio mladi Schlegel, slijedila je taj princip, a on je vladao, tek ponegdje izmijenjen povijesnim mišljenjem, i kod kasnog Schlegela i Bachofena, Baadera, kao i njegovih ruskih učenika. U tom je smislu romantički duh proizveo i svojevrsnu utopiju s vizijom prekrasne prošlosti, što je bila poprimila i formu kršćanskog srednjeg vijeka. Istovremeno, nitko nije tako s puno čežnje kao romantičari gledao naprijed, negirajući žabokrečnu ustajale sadašnjice i borbeno kršeći konvencije što sputavaju poletni duh i režu krila smionom uzletu.

Odatle i opća idejna, pa i politička ambivalentnost romantizma. I prema izvornu neizbježne odluke u odnosu na francusku revoluciju, mogao se iz istih filosofsko-povijesnih premisa razviti i konzervativni i revolucionarni politički duh. Pri tom je važno uočiti, za romantizam tako tipičnu, no u sebi protivurečnu, istovremenost ove diferencijacije. Stoga prof. Zdenko Škreb ima pravo kad piše: »Neispravna je podjela evropskog romantizma na tzv. „reakcionarni“ i „progresivni“ — koliko ti pojmovi iz političkog života uopće imaju smisla u karakteriziranju velikih književnosti, treba reći da evropski romantizam nerazlučivo u sebi spaja i reakcionarne i progresivne ote.«<sup>6</sup> Konzervativne teorije 19. stoljeća mogu se stoga isto tako vezati uz romantičke motive, kao i medijevalno obojeni socijalizam Williama Morrisa, ili sindikalizam Georga Sorela, pa i koncepcije nekih izrazito revolucionarnih teoretičara. U tom smislu romantizam analizira izvanredno i Walter Benjamin u svojoj doktorskoj radnji *Pojam umjetničke kritike u njemačkoj romantici*. On, prije svega, ukazuje na to kako su romantičari osjećali nelagodnost spram društva koje se tada već nagovještavalo, jezui zbog opredmećenja i zamračenja svih ljudskih odnosa, u kome će svima biti cilj samo da se proizvodi roba. No, romantičarski protest, upućen nadirućem kapitalizmu, pretvorio se u pobunu okrenutu prošlosti: u društvenim odnosima srednjeg vijeka, u narodu i prisno vezanom narodnom kolektivnu, romantičari su vidjeli spas iz nadirućeg duha industrijskog modernog doba. U isto vrijeme, međutim, oni su znatno doprinijeli tome da se izgradi odvažan duh kritike, razmišljanja, subjektivizma, karakterističnih elemenata novog razdoblja. Kritika je, za romantičare, najizvorniji stvaralački akt i zapravo tek kritičar, odnosno filosof, dovršava umjetničko djelo na taj način, naime, što mu otkriva tajnu ili točnije: njegovu tajnovitost.

Romantična istovremena povezanost s arhaizmom i utopizmom znak je propadanja što ga susrećemo i davno prije i nezavisno o tom stilskom umjetničkom razdoblju: zapravo već kod Platona. U romantizmu ta dvostrukost često poprma lik zdvojnosti, rastrganosti, što opet rezultira udublivanjem u vlastitost egzistencije i usamljenost opstanka. Iz tog romantičkog iskustva zdvojnosti osamljenosti izvire unekoliko i romantična filosofija umjetnosti koja omogućuje da, povratno, samo to iskustvo bude osvijetljeno u svoj svojoj protivurečnoj vlastitosti.

Utom se smislu, u raznim popularnim pregledima literarnog stvaralaštva romantičke, premalo uzima u obzir baš Schellingovo filosofsko iskustvo i njegov misaoni prodor u dijalektičke temeljne odrednice umjetničkog djela: svjesnog i nesvjesnog, konačnog i beskonačnog, pojedinačnog i općeg. Ta je protivurečnost posredno uzrok i korijen i zdvojnosti i ništivosti pred veličnom apsoluta. Ovaj se usamljeni očaj nalazi, kao što je općenito poznato, i u mnogim kasnijim pokretima i filosofijama tih pokreta. Doista su egzistencijalistički pisci, trećeg i četvrtog desetljeća, običavali držati svečane govore o zdvojnosti što usamljenog čovjeka stavlja pred ništa, o strahu koji ga zaokuplja i iz kojeg se može spasti samo obratom ili »skokom«. Rječnik i fabula, ove često plitke lirsko-filosofske melodrame, preuzeti su najčešće iz čudesno dubokih spisa genijalnog danskog kasnog romantičara Sörena Kierkegarda. Taj izbor izvora bio je doista više nego opravdan — bez obzira koliko je kasnije kompromitiran. No, pri istraživanju tih prethodnika suvremenih egzistencijalističkih zdvajanja, treba da se sjetimo kako ovo iskustvo krize — sa svim njenim sastavnim dijelovima, otuđenjem, s Ništa, s nerastumačivim očajem, strahom i drhtajem — predstavlja, prije svega, zajednički aspekt općeg romantičkog životnog iskustva.

Osim Schellingove filosofije, najuvjerljiviji je svjedok za to, pored Tiecka, Leopardija i Carlyla, bio nesumnjivo Hölderlin, prije svega u svom *Hyperionu*: »Ako se ogledam po životu, što je zadnje od svega? Ništa. Ako se duhovno uspem što je najviše od svega? Ništa.«<sup>7</sup> Tako piše Hyperion prijatelju Ballarminu. Tri muška karaktera knjige predstavljaju tri različita oblika jednog te istog doživljaja: susreta s Ništa. I tu se najčešće opet zastopavlja uloga Schellinga, njegov posredni ili neposredni utjecaj na suvremena egzistencijalna pitanja. Pri tom, međutim, nije riječ samo o utjecaju Schellingove tzv. »pozitivne filosofije« na suvremene egzistencijalističke pravce — ta se činjenica u posljednje vrijeme ipak sve više priznaje — već o utjecaju Schellinga iz njegove faze »filosofije identiteta« i »filosofije umjetnosti«, o utjecaju, dakle, te ranije Schellingove filosofije, na mnoge fenomene suvremenih idejnih, filosofskih i umjetničkih kretanja. Konfrontacija, naime, s ništivošću pro-

izlazi i iz doticanja s apsolutnim što ga je posredovala umjetnost. Filozof u liku Schellinga otkriva u umjetnosti, u njenoj konačnosti ono apsolutno. Oba se iskustva, filozofsko i umjetničko, dakle, međusobno uvjetuju, ali upravo tako da je iskustvu umjetničke afirmacije prijata dala sama filozofija. Umjetnost kao organon filozofije, ljepota koja se ostvaruje u umjetnosti kao autentični dokument najviše sinteze duhovnog s osjetilnim, pjesnik kao »usta božja«, ali i pjesnik kao najljudskiji stvor među ljudima, u svim se ovim teorijama otkriva pokret putem kojeg romantički duh stalno dotiče rub apsolutnog. A iz tog doticanja slijedi nužno doživljaj mištetnosti, usamljenosti i — kao njegova pojavna forma o kojoj Schelling posebno ne govori, upravo zato da ne bi upao u psihologizam, premda je imanentna nekim njegovim projekcijama — doživljaj potpune zdvojenosti.

Romantici su iz tog odnosa prema apsolutnom i došli do pojma umjetničke religije, za koju su ustvrdili da se ostvarila u Grčkoj, prije svega u njenoj mitologiji. Nju su neki romantici htjeli ponovno oživjeti u suvremenosti. Tako je npr. William Blake miješao biblijske i gnostičke elemente, a sa svojim je školskim sudrugom, mladim Schellingom, zajedno iznašao fantastičnu religiju s arijskim elementima, koja je napokon i Krista učinila olimpijskim bogom. Friedrich Schlegel je u svojim *Rede über die Mytologie* izrazio program ove mitske poezije. Na svega nekoliko stranica ovdje je iskazano mnogo toga bitnog o romantičarima, a prije svega o očajnom položaju modernog pjesnika. On mora sve sam »izraditi iz svoje unutrašnjosti«, »svako djelo kao novo stvorenje ni iz čega«, romantički poeta ne izrasita na humusu koji je posjedovao klasični pjesnik. Stoga je pravi razlog ovog očajnog stanja, ove zdvojne usamljenosti, Schlegel izrazio stavom: »Mi nemamo mitologije«, pa je »vrinjeme da ozbiljno poradimo na tome da je proizvedemo«. A zatim se, doduše, pomalo pretjerano, zanosi umjetnik vlastitim vizijama, ali zapravo ostaje u koordinatama Schellingove filozofije umjetnosti, kad piše o romantičnoj poeziji: »Da, ovaj umjetno sređeni nered, ova dražesna simetrija protivurečja, ovo čudesno vječno mijenjanje entuzijazma i ironije, koja živi i u najmanjem dijelu cjeline, čini se samo kao indirektna mitologija.«<sup>8</sup>

Ista je ideja vidljiva i u *Najstarijem programu sistema njemačkog idealizma*, spisu kojem nije utvrđen identitet autora koji je promaden tek 1917, a diskusija o njemu traje do danas. Tu se, među ostalim, kaže: »Ovdje ću najprije govoriti o jednoj ideji koja, koliko znam, još nije došla do pameti nijednom čovjeku — mi moramo imati novu mitologiju, a ta mitologija mora biti u službi ideja, ona mora postati mitologija uma. Prije no što ideje učinimo estetskim, tj. mitološkim, one za narod nemaju nikakvog interesa i obrnuto, prije nego što je mitologija umna nje se filozof mora stidjeti. Tako, napokon, neprosvijeceni i prosvijeceni moraju sebi pružiti ruku, mitologija mora postati filozofska, a narod mora postati uman, i filozofija mora postati mitološka da bi filozofe načinila razumnim. Tada će među njima vladati vječno jedinstvo. Nikako prezriv pogled, nikako slijepo drhtanje naroda pred svojim mudracima i svećenicima... Nikakva snaga neće biti ugušivana, tada će vladati opća sloboda i jednakost duhova! — Viši duh poslan s neba, mora među nama ustanoviti tu novu religiju, ona će biti posljednje veliko djelo čovječanstva«. Spor oko autorstva ovog teksta kreće se najčešće u mogućem izboru između velike trojice: Hölderlina, Schellinga i Hegela. Nas, međutim, u ovaj čas ne interesira koliko povijesnih, odnosno činjeničkih, empirijskih istraženih razloga govori da ga pripisemo bilo kojem od njih. Mnogo je za nas zanimljivije da ovaj zanosni govor o mitologiji, ali i umu, doista *filozofski* upućuje, osim na Hölderlina upravo na svojevrstni spoj Schellinga i Hegela, dva filozofa koja se inače tako često — baš kad je riječ o umjetnosti — suprotstavljaju. To nas, stoga, i stavlja u situaciju da promislamo iz čega proizlazi mogućnost te sinteze, i da uvidimo koliko je opći duh romantike vezan uz kraj klasične filozofije, pa stoga i uz njenog najsvestranijeg filozofa koji je ostvario najveći i zadnji smisleni filozofski sistem uopće — Hegela. No, kako u ovoj prilici nemamo mogućnost da počemo na to »najdulje putovanje koje poznaje povijest« (Bloch), što bi ga zahtjevala analiza Hegela, ukažimo još jednom na bitnu poruku što je nosi cjelokupni romantizam, Schelling i njegovi sledbenici nama danas. Pokušajmo se pritom koncentrirati samo na temeljnu ideju romantizma, upravo onu po kojoj romantika transcendirala samo jedno razdoblje i nosi u sebi elemente po kojima, uvjetno rečeno, romantiku možemo identificirati s pojavom koja uvijek iznova izranja iz pustoši pukog postojanja, koja se vječno vraća, kao stalni motiv jednog vapaja za čovječnošću koji je nemoguće vremenski i prostorno odrediti.

Mnogi su napredni pisci, često i s mnogo uvjerenosti, ukazivali na mistično-iracionalni karakter romantizma pa stoga i na njegovu konzervativnost i filozofsku neprihvaćenost, bez obzira na vrijeme kad se javlja. Tako je npr. Julien Benda označio neke kobne posljedice stava kojim se onom nesvjesnom, instinktu, intuiciji, žrtvuju inteligencija i razum što je po njemu bitna karakteristika romantizma. I marksist Galvano della Volpe, ono romantično povezuje sa »spiritualističko-iracionalnim« i pokazuje kako napuštanje pojma, riječi, koneksije i u samim slikama, ne znači drugo do svodenje umjetnosti na proizvoljni besmisao, koji rezultira u isti mah i nejasnim slikama. Za njega

se, štaviše, »ni Engels, ni Plehanov, ni Lukács nisu posvema oslobodili predrasuda romantične estetike«. (Npr. u Engelsovoj tezi kako je bolje da autorovi pogledi budu skriveni, u Plehanovljevom mišljenju da umjetnik pretežno govori jezikom slika, ili Lukásevoj tvrdnji da se umjetnošću osjetilno spoznaje). Specifičnu umjetnost spram znanosti nije po njemu, dakle, u intuiciji, slikama, osjećaju — pa stoga ni u nečemu što bi bilo bezopojmno, kako to tvrdi romantična estetika — već je osobitost umjetničkog govora njegova mnogoznačnost nasuprot govora znanosti, filozofije historiografije koji je jednoznačan.

Pa ipak, sve te, djelomično i opravdane kritike romantike nemaju dovoljno u vidu temeljni motiv i pravi smisao cjelokupnog romantičnog pothvata: pokušaj da se u vrijeme već tada sve očituje prodiranja strojeva i kvantitativno određene i određujuće civilizacije putem i pomoću umjetnosti spasi čovjek, ugrožen, usamljen i otuđen u svijetu koji sve manje biva poetski. I kad se javlja ta često filozofski konfuzna i ne uvijek konzekventno logički izvedena pobuna protiv ukalupljivanja i racionalnog shematiziranja čovjeka, onda na nju nije dijalektički dosljedno gledati zdravorazumskim mjerilima i valorizirati je jedino logičko-racionalnim parametrima. U toj pobuni — uza svu zbrku pa i doista konzervativne i popuno promašene žalopojke za prošlošću — ima ipak i nešto profetsko. Racionalitet koji tada tek nagrizava neke ljudske elemente u čovjeku, kasnije doista, sa zapostavljanjem onog pjesničkog, ima tendenciju i da rastoči, rasplina, a na koncu i uništi ono ljudsko.

Zato je romantički apel i danas suvremen. Na jednoj davno otvorenoj izložbi slika u Krakovu, pod naslovom *Romantizam i romantika* kriterij za izlaganje nije bilo doba u kojem je pojedini umjetnik stvarao, mi njegova pripadnost određenom pravcu, nego samo romantična priroda djela. I upravo se tako pokazala izvanredna aktuelnost romantizma, njegovo trajno značenje. Pritom je potrebno, kad već govorimo o Poljskoj, kazati da — protivno della Volpeovim i drugim generalizacijama — ovdje romantizam jasno pokazuje stalnu i čvrstu povezanost i uz progresivna politička stremjenja. I to bez obzira da li je riječ o književnom djelu, likovnim umjetnostima ili muzici. Štaviše, ovdje još i za vrijeme drugog svjetskog rata deklarirane romantičarske stavove zastupa niz mladih pjesnika povezanih s pokretom otpora, a oni su jasno vidljivi i u progresivnom likovnom stvaralaštvu koje je ponekad nastajalo i iza žica koncentracijskih logora.

Guido Morpugro-Tagliabue s mnogo dobrih razloga tvrdi da je romantizam zapravo »antigradanska umjetnost« te da znači »takvu samokritiku tog društva koje »nijedno drugo doba nikada nije činilo«. U svijetu, već dobro obrabovan industrijskom revolucijom, romantici uznemireno traže da umjetnost ostvari svoj humani poziv i da zaustavi zahuktalu mašineriju rasta u epohi u kojoj jedine vrijednosti sve više i na očigled postaju ugodan život, profit, obilje, ravnodušnost spram ljudskih poraza, samozadovoljno tvorenje u blagostanju. Nasuprot svemu tome stoji oduvijek — od samih početaka otpora prema hladnoći neljudskog — svijet romantičnog.

Mnoge temeljne crte cjelokupne Schellingove filozofije, pa i iz njegove kasnije faze, vidljive su upravo u njegovom filozofiranju o umjetničkom. Insistiranje na opstojanju kao nečemu što je različito od značenja, pa i umno-logičke sfere — tako vidljivo u cjelokupnoj *Filozofiji umjetnosti* — upućuje i na Schellingovu kasnu tezu da se opstanak, da se to što nešto *jest*,



veliki menadžer, 1974

ne može izvesti iz mišljenja i uma. Um može sa svojim nužnim istinama shvatiti i bit i pojam i čak sve realne kvalitete neke stvari, ali ne i to da jest, ne realnu egzistenciju. Svijet, eo ipso, nije čista ideja; panlogičko samokretanje i samopotvrđivanje pojma pogada samo esenciju a ne egzistenciju, ne ono, zapravo nezamislivo, »da nešto jest« samog egzistiranja. Stoga i Schelling, kako točno ukazuje i Bloch (*Subjekt-Objekt*, str. 377) kritizira Hegela: »Ono racionalno ne smije se zamijeniti s realnim«. A upravo je to često slučaj kad je riječ o umjetnosti: estetike brbljaju o vlastitim logičkim projekcijama i pojmovnim shemama, a misle da govore o opstojnosti umjetničkog i njegovom realitetu.

Schelling prvi — prije svih filozofa egzistencije — postavlja pitanje o egzistenciji umjetničkog. Stoga Dieter Jähning (u *Die Wahrheitfunktion der Kunst*) s pravom tvrdi da je Schellingov napor upravljen protiv subjektiviranja estetike. Pravi se, međutim, odgovor na pitanje što je Schellingova filozofija uopće, može poistovjetiti s odgovorom na pitanje koje nikad ne može zastajati: šta je umjetnost? Ona je za Schellinga, prije svega, objektivno postojeći realitet, ali apsolutna, vječno opstojeća zbilja, koja je zbiljskija od svega što kao zbiljsko postoji.

Nitko doista, ni prije ni poslije Schellinga nije na tako potpun način afirmirao ono umjetničko. No, da li se uopće umjetnost može afirmirati polovično, da li to podnosi sama struktura umjetničkog, koja uvijek u sebi, u svojoj najintimnijoj, »najneznatnijoj« majušnosti, kad je doista umjetnost, nosi čitav svijet i koja nas stavlja pred dilemu: u potpunosti prihvatiti ili odbaciti to carstvo apsolutnog i univerzalnog što u svom mikrokozmosu sadrži makrokozmos, u konačnom beskonačno. Svojom tezom, koja odbacuje svaki parcijalni odgovor ili parcijalni pristup i koja zahtijeva odluku u totalitetu, Schelling i nama postavlja pitanje: da li je doista moguća i potrebna egzistencija umjetnosti kao puni totalitet ljudske egzistencije? Tog se pitanja ne možemo riješiti bilo kakvim polovičnim odgovorom, ili tako da odmahemo rukom: Schelling je tipičan pretjerani romantičar, demodirani apologeta demodirane umjetnosti.

Schelling u stvari tvrdi: kad se pojavljuje u djelu, umjetnost u odnosu na čovjeka iskazuje sam bitak cjelokupnog bića. Umjetnost otkriva čovjeku da nije naprosto nešto individualno, da nije stvar među stvarima, ni biće među bićima: on je jedino biće koje u svojoj konačnosti nosi beskonačnost, u svojoj krhkoj neznačajnoj ličnosti čitav zvezdani kozmos. On je jedini instinski i konkretno beskonačan, čak beskonačniji od samog apstraktnog boga. Čovjek koji u sebi nosi univerzum, ima pravo da se buni protiv te apstraktnosti općenosti i beskonačnosti, zvala se ona bog, ideja, država ili bilo šta što ga želi pokoriti. To je veličina Prometeja, a tu veličinu otkriva ono umjetničko. Postojanje čovjeka i njegove ljudskosti, vezana je stoga uz mogućnost egzistencije umjetnosti. Zato se i nama postavlja pitanje u svoj svojoj oštrini: da li je i danas, ili je to samo bilo Schellingu i romantičarima potrebno, da bismo egzistirali potrebna egzistencija umjetničkog? Ili bi se u našoj znanstveno-tehničkoj civilizaciji, kad odbacimo sve dokone, tople humanističke priče za malu djecu ili usidjelice, cjelokupni život mogao isto tako dobro odvijati bez bilo kakve umjetnosti. Na to pitanje njemački filozof K. H. Volkman Schluck, interpretirajući Schellinga, daje ovaj odgovor: »Ako ozbiljno postavimo pitanje, a da ne pričamo koješta, da li bi se u modernom svijetu nešto bitno promijenilo ukoliko bi izostala umjetnost, odgovor bi sigurno ispao negativan« (K. H. V. Schluck, *Das Problem der Objektivität der Kunst*, str. 4). Jer, ako umjetnosti ostaje da samo ukrasi ovaj život, da, dakle, živi život na periferiji zbiljske egzistencije kao njegova manje ili više linije dekoracija — onda je i za sam život — zbog njegovog uspješnijeg funkcioniranja — i za samu umjetnost, jer je ona doista bijedna kad se njome izražava neka parcijalna, nebitna, neživotna potreba, — bolje da umjetnosti ne bude. Život će, dakako, teći »normalno« dalje. Štaviše, bit će u mnogo čemu i normalniji, primjereniji tempu vremena, imat će manje teškoće, trenja, što izvina iz i suviše slobodnog, razbarušenog umjetničkog individualiteta, bit će samo manje, za naše vrijeme nedostojnih, sentimentalnih iluzija, lažnih suza i smijeha. Odgovornost i strogost rada bit će veća; a samim tim cjelokupni uspjeh veći kad prestane to stalno koketiranje s neodgovornima, što zavode na strampaticu i što više ni sami sebe ne smatraju ozbiljnim, šokirajući bezuspješno čak i onu malobrojnu, snobovsku i ekstravagantnu publiku koja još ima vremena i volje da se s umjetnošću dosađuje. Ono što po sebi samo životari na rubu besmisla i propada, sramoteći i samo sebe i svijet u kojem opstoji, valjalo bi odlučno gurnuti u bezdan. I to u ime što uspješnijeg napretka samog čovječanstva, što uspješnije proizvodnje dobara i sretnijeg života. No, pitanje koje i nama danas postavlja najveći filozof romantike glasi: da li će to što preostane, tada još biti ljudski život? I za koga i čemu uspjehnost takvog »uspjelog« života? To pitanje moramo postaviti uvijek iznova sami sebi i biti u stanju izdržati svu težinu njegove upitnosti.

Ideal integralne moći ljepote, pomalo iluzionističko, no uvijek iskreno i zanosno povjerenje u preobražavajuću ulogu umjetnosti, koja će čovjeku vratiti sav njegov ponos, izgubljen u profanoj trci za dobiti i dobrima, javlja se i danas u novom valu neoromantične umjetnosti, ikako u likovnim umjetnostima tako i u literaturi. I premda svi neo-pokreti nose u sebi nešto epigonsko, pa i zadah prašnjave starine koja bi se htjela obno-

viti u potpuno izmijenjenim uvjetima, neoromantizam ima i neke svoje nesumnjive umjetničke i općeljudske zasluge, baš u odnosu na naše doba. Neoromantizam — da uopćimo, a samim tim i uprostimo ponešto mnoge raznolike tendencije — može se danas nazvati sirenjenjem u umjetnosti što se ispoljava u težnji prema onom totalnom i integralnom, u oblicima već poznatih umjetničkih medija. Tako je i tzv. »totalno slikarstvo« danas izraz romantične nostalgije za puninom i cjelovitošću kreativnog akta i za iznalaženjem ljudskog identiteta u onom umjetničkom koje postaje najviša sinteza cjelokupnog unutar-njeg i vanjskog života. Ta novoiznađena ljepota, upravo svojom sveobuhvatnošću ljudskog svijeta, obavezuje, budi osjećanje odgovornosti i time stalno, uvijek iznova uznemiruje, trga iz po-spornosti, ukazuje na nove svjetove. I premda se neoromantizam javlja vrlo često u tradicionalnim oblicima »starih« umjetnosti i nema vanjski oblik avangarde i drečave angažiranosti, premda je upućen na tihi, u općoj buci jedva čujni intimitet, to je ipak u biti njegov smisao kretanja uvijek samootkrivanje ljudskog, pa je prema tome uvijek nov, preobražavajući, nemiran, uvijek traženje, plovidba u neotkriveno, a ne tavanje u već odavno nađenom. U tom smislu i za sve kasnije neoromantičke tendencije ostala važeća proročka Baudelaireova riječ: »Onaj tko govori o romantizmu misli na modernu umjetnost«.

Očajan položaj pesnika, razapetost o kojoj pjevaju, snivaju i filozofiraju romantici, nije se nikako u vrijeme naše tehničke civilizacije ublažio, već, štaviše, zaoštrio. Zasljepljujući giganti tehnike u čijoj se sjeni sve više osjećamo bespomoćni, sićušni i što nam zamagljuje uvid u vlastitu gigantsku snagu, u beskonačnost naše konačne moći, stavljaju nas sve više u položaj objekta, sredstva za svrhe modernog civiliziranog svijeta stvari. Kao da se više ništa i ne može izmijeniti: svi oni što bi htjeli učiniti nešto subjektivno u toj potpunoj prevlasti metafizičke objektiviteta, doista izgledaju kao romantici sa svim onim prizvukom ne samo zakašnjelosti već i potpune iluzornosti što sadrži u sebi taj pojam. Pobuna protiv nesavladivog, taj bunt neuračunljivog, te pomalo smiješne apokaliptičke, zdvojne poruke protiv proračunatog konstruktivizma tehnike u ime »dekadentne« vlastitosti umjetnosti, javljaju se — ikako nas uvjeravaju — sve rjeđe i kao da će se ubrzo ugasiti prekrivene »ozbiljnijim« pitanjima općeg prosperiteta i ubrzanja proizvodnog razvoja. I premda će se nekomе stoga činiti nerealnim i nepovijesnim, razmetljivim i doista zakašnjelim, ali u ovom standardiziranom i postvarenom svijetu, kojim će, po riječima pjesnika, nastavi li tako »na koncu hodati tek vampiri«, romantička misao o tome da u majušnosti bliskog, u iskri čimtimne umjetnosti nađe spas za beskonačni univerzum ljudskosti, usprkos svemu, postaje izvanredno aktualna, aktualnija čak no što je bila kad je u određenom povijesno-stilskom razdoblju prevladala umjetničkom proizvodnjom.

Doista, kao da nas na prvi pogled ništa više ne veže za romantičnu epohu: i zbilja i ljudi te zbilje posvema su drugačiji, žive u drugoj duhovnoj i materijalnoj klimi, spotiču se o druge tuge, ranjeni su drugim, težim ranama i prijete im druga uništenja. Skrene drugim obalama, raduju se drugim radostima i muče ih druge mulke, stravične kataklizme su i veće i drugačije. Oni, uostalom, ne mogu maći samog sebe u povratku na lažne medijevalne ideale i njihovi pogledi, ako žele nešto učiniti iz ovoga svijeta, ne mogu biti okrenuti natrag. Pa ipak, postoji nešto bitno zajedničko između romantizma i naše epohe: i danas pitanje o biti i vrijednosti umjetnosti moramo povezati — kao i nekad romantici — s pitanjem o općoj mogućnosti opstojnosti umjetnosti u sadašnjosti, a ovo s pitanjem o samoj mogućoj »stinski« egzistenciji čovječjeg u čovjeku ili kraće — s pitanjem o mogućnosti čovjeka.

U općoj ugroženosti i sve gušćem sabiranju snaga što prijete, ni filozofija ni umjetnost ne mogu biti ni ljubav prema mudrosti ni ljubav prema ljepoti, ako ne rade na istom poslu: spasu ljudskog. Baš nam to i ponajviše pokazuje koliko je suvremena Novalisova misao o identičnosti poezije i filozofije, koju kao filozof tako uvjerljivo realizira i dokazuje Schelling. Upravo stoga romantika nije samo razdoblje što je za nama, ona je i istinski program humaniziranja ljudskog u umjetnosti i osvješćivanja tog očovječenja u filozofiji. Zato i nije pretjerano »romantički« misliti da će uvijek biti romantičke.

#### N A P O M E N E :

<sup>1</sup> Tako su npr. tipična pseudoteoretska Manzonijeva filozofiranja o umjetnosti daleko ispod razine njegova vremena. Ona čak, što inače nije doista karakteristika romantike, pate i od nekih pragmatičkih tendencija. Te tendencije pokušava Manzoni električki spojiti s određenim romantičnim kategorijama, pa kaže: »Poeziji, ili literaturi uopće, kao cilj treba da bude korisno, kao predmet istina, a interesantno kao sredstvo. Itd., itd.

<sup>2</sup> I sam Croce, koji inače, kao što je općenito poznato, nije bio isuviše sklon njemačkim estetičarima u svojim valorizacijama, govoreći o mitologiji romantične škole kaže kako je »romantično shvaćanje umjetnosti u svojim glavnim crtama izraženo u njemačkoj idealističkoj filozofiji, gdje ga možemo naći u najsystematiziranijoj i najkoherentnijoj formi«. (B. Croce, *Estetika*, Naprijed, Zagreb, 1960, str. 265).

<sup>3</sup> U *Neue philosophische Schriften*, izd. J. Körner, Frankfurt a/M. str. 376.

<sup>4</sup> A. Vasiljević Lunačarski: *Kulturni zadaci radničke klase*, u zborniku *Markizam i umjetnost*, uredio V. Mikecin, Beograd 1972, str. 331.

<sup>5</sup> U knjizi *Uvod u književnost, Stilske epohe*, str. 526.

<sup>6</sup> *Uvod u književnost*, Znanje, Zagreb, 1969, str. 241 (*Osnovni pojmovi poetike*).

<sup>7</sup> F. Hölderlin: *Sämtliche Werke*, Band II, str. 141.

<sup>8</sup> F. Schlegel, *Kritische Schriften*, izdao W. Rasch, II. izdanje, München, 1964, str. 496.