

hegelov stav o kraju umetnosti i problem filozofije umetnosti posle hegela¹

willi oelmüller

Hegelov stav: »Umetnost nam više ne važi kao najviši način na koji sebi istina pribavlja egzistenciju... Mi se možemo lepo nadati da će umetnost sve više rasti i usavršavati se, ali njena je forma prestala da bude najviša potreba duha« (139), taj stav pripada onim stavovima Hegelove filozofije koji do danas najviše provokiraju i koji se bez ostatka kritikuju. Kritika stava se vrši na dvostruki način: direktno i indirektno.

a. Različiti, i po svome nivou različiti argumenti *direktno* kritike dadu se, vrlo uproščeno, ovako sažeti: Hegel je na osnovu svoje manjkave estetičke i istorijske svesti, na osnovu svoje hibridne gnostičke filozofije, na osnovu sistemske prisile svoje filozofije apsolutnog duha, na osnovu običnog racionalističkog razlikovanja između gnoseologija-e inferior i gnoseologija-e superior nemačke prosvetiteljske estetike od Baumgartena nadalje, govorio o kraju metnosti i tako mora da govori. Hegelov sud se može objasniti intelektualnom predrasudom filozofa, konzervativnim klasicizmom Geotheovog vremena, građanskim društvom koje je na osnovu proizvodnih odnosa neprijateljsko umetnosti, njegovom filozofski i teološki neodrživom sintezom Helade i hrišćanstva, myghosa i logosa.

b. *Indirektna* kritika Hegelovog stava, koja je zamašnija i ozbiljnija, jeste sama filozofija umetnosti izgrađena posle Hegela. Ova, i to ne samo filozofija antihegelovaca i nehegelovaca, već i filozofija hegelovaca 19. stoleća (Ruke, Vischer) ali i filozofija umetnosti teoretičara 20. stoleća, polazi odatle da za samog Hegela u savremenom svetu više nema legitimne umetnosti, te da, polazeći od njegove filozofije i njenih pretpostavki, ne može biti ni filozofije moderne umetnosti u smislu umetnosti u sadašnjem svetu. Ona sebi otuda postavlja zadatak, odnosno ona misli da stoji pred nužnim zadatkom, prevashodnog osvetljavanja pretpostavki neke takve moderne umetnosti ili njihovog ponovnog postavljanja.

Da skiciramo ukratko neke od tih međusobno vrlo različitih, a delom čak i protivrečnih teorija: Kierkegaard ponovo preduzima Hegelovu kritiku romantizma s namerom koja je različita od Hegelove: on razlikuje genija i apostola, jer on hoće da prevlada nesupstancijalnu estetsku subjektivnost, jer ona ustrajava u pukoj mogućnosti, kao i etičku subjektivnost, reflektujući na neku drugu, Bogu naspramnu, paradoksnu religioznu subjektivnost. Pri tom on veruje da je kadar da iznova utemelji funkciju religioznog pisca i njegovu metodu indirektnog saopštavanja. Liberalni građanski teoretičari, pre svega hegelovci i mladonemci, pokušavaju od 1848. novo zasnivanje umetnosti u i kroz revolucionarni nacionalni pokret. Romantičarsku teoriju genija koju su kritikovali Kierkegaard i ovi teoretičari, na jedan radikaln način dalje razvijaju Schopenhauer, Wagner i Nietzsche: umetnost postaje jedini farmakon kojim čovek beži pred besmislenom stvarnošću. Pošto se misli da su filozofija i religija razobličene kao forme čovekovog samootuđenja, umetnost postaje jedinom čovekovom metafizičkom delatnošću. Za Schopenhauera uva umetnost ostvaruje momentalno oslobađanje iz službe stepoj bezumnoj volji. Wagner i mladi Nietzsche očekuju od umetnosti Dionisove prevladavanje evropske filozofije, izgrađene od vremena Sokrata, i hrišćanstva, i ponovo rađanje mita. Za kasnog Vischera i za Freuda, naprotiv, umetnost nije organon mitskog temelja čovekovog odnosa prema sebi i svetu, već neko nadomestno zadovoljenje za žrtvu racionalnoj kulturi izgrađenoj na prisili i gušenju nagona. Duhovne nauke, što ih je pre svih utemeljio Dilthey za dopunjavanje i kompenzovanje slike sveta prirodnih nauka i modernog industrijskog društva, razumeju umetnost kao objektivaciju jednog istorijsko-psihološki izgrađenog sklopa dejstvovanja.

Problemi nerešeni u ovim teorijama u 20. stoleću izazivaju čitavo mnoštvo novih međusobno protivrečnih pokušaja rešenja: pokušava se npr. dalje razviti metodu fenomenologije i ontološki osvetliti umetnošću iskusivu istinu. Drugi pokušavaju da iznova otkriju suštinu umetničkog dela polazeći od prvobitno-mitskog plesa, od svečanosti i igre, od događaja lepog ili od sudbine bivstva. Drugi se, opet, trude oko utemeljenja umetnosti u bezvremenom uvek bivstvujućem, da bi utekli istorizmu i njegovim posledicama, često u uverenju da se pri tom mogu pozivati na antičku i srednjovekovnu filozofiju. Za ostale moderna umetnost ima još samo funkciju rasterećivanja čoveka od pritiska tehniziranog i racionalno organizovanog društva.

Ono što pri tom nastavlja da živi nerešeno u građanskom i u socijalističkom društvu tera na uvek nove pokušaje rešenja. Mi se uzdržavamo od opširnog izlaganja istorije pozivanja na Marxa, preduzimanih takozvanih

marksističkih teorija umetnosti, i ukazujemo na nekolike danas na Istoku i Zapadu diskutovane, bitno Marxom sa angažovane teorije.

Sam Marx nije bio zainteresovan ni za neko novo utemeljenje umetnosti, niti njegovi, u osnovi samo usputni, stavovi o umetnosti i literaturi dopuštaju utemeljenje neke posebne filozofije umetnosti. Unutar socijalističkog društva pokušavaju danas napr. Burow i Koch jedno novo razumevanje umetnosti kao nekog organona ljudskih i društvenih sklopova, koji ne mogu biti dostatno prikazani marksističkom prirodnom i društvenom naukom. I. Lukacs, oslonjen na Lenjinovu teoriju odraza, koja, kao što je poznato, protivreči Marxovim teorijama, razume umetnost, posebno poststalinistički oblik socijalističkog realizma, kao naspram nauka adekvatnije održavanje povesnog sveta. Ono što danas unutar socijalističkog društva goni na takve teorije umetnosti može se tumačiti samo kao manifestacija bogatstva čoveka i njegovog povesnog sveta, koje marksistička ideologija i pogled na svet više ne mogu adekvatno pojmiti.

Bloch – sada u zapadnom svetu – polazeći od svoje filozofije nade, razume umetnost kao »realni po-jav (Vor-Schein) i anticipaciju utopije koja se realizuje u procesu prirode i povesti. H. Marcuse i Adorno, koji se odriču klasne borbe i političke revolucije i odbacuju istorijsko-dijalektički materijalizam kao nenaučni svetonazor i ideologiju, hoće da na izvestan način dopune Marxa Freudom. Obojica se nadaju protiv svake nade – i protiv rezultata Freudove analize – nekom budućem društvu bez vlasti i ugnjetavanja. Za obojicu umetnost pri tom dobija posebnu funkciju. Dok ona za Marcusea primarno ukazuje na neku željenu buduću kulturu bez ugnjetavanja i potiskivanja za Adorna je ona primarno negacija postojećeg društva i putokaz ka nekom budućem, zamislivom, ali jedva još željenom, zdravom svetu, u kojem sama umetnost odumire.

Sve ove ovde grubo skicirane, direktno ili indirektno protiv Hegelovog stava o kraju umetnosti razvijene teorije moderne umetnosti, koje su među sobom – i po svome nivou – vrlo različite, mogu se pojedinačno razumeti i diskutovati društveno, politički, naučno-povesno ili drukčije, i tako se i razumevaju i diskutuju. Sve ove teorije imaju ipak zajedničko to što one, iako bez sumnje otvaraju mnoge nove aspekte moderne umetnosti, ostavljaju za sobom neku duboku nelagodnost: one nisu kadre da na zadovoljavajući način objasne prisutnost umetnosti u sadašnjem svetu ni umetnošću konkretno iskušenu i iskusivu istinu. One nisu kadre da potpuno rastumače i danas još umetnošću i samo umetnošću posedovano carstvo duhovnog i povesnog iskustva, niti oblik i uobličena sadašnje umetnosti. Stoga one ne mogu polagati pravo na to da su svoje vreme obuhvaćeno u mislima.

Otuda su pre otprilike stotinu godina pojedine nauke umetnosti, npr. arhitekture, slikarstva i muzike, razvile svoje sopstvene metode i principe ophođenja sa umetnošću, koji ne samo da odstupaju od oficijelne filozofije umetnosti, nego su joj i oprečni. Stoga su otad veliki umetnici, kao Stravinsky, Picasso, Klee, Valery, Gide, Eliot, Brecht, Benn, Broch, Musil, Thomas Mann, razvili svoje sopstvene teorije umetnosti, koje nisu uvek i pre svega nisu nužno gore nego teorije školske filozofije. Otuda danas obrazovani ljudi i umetnički kritičari često ne žive sa umetnošću zbog, već uprkos oficijelnog filozofiji umetnosti posle Hegela.

Sve to što se ovde ne razumeva kao simptom kraja filozofije umetnosti i filozofije uopšte, već kao simptom njene sadašnje krize, možda opravdava pokušaj da se još jednom razmotri Hegelov stav kritikovan direktno ili indirektno posthegelovskom filozofijom umetnosti. Mi pitamo može li Hegelov stav o kraju umetnosti potpomoći temeljno duhovno i povesno iskustvo pri razumevanju moderne umetnosti, a pri tome se svesno ograničavamo na nekoliko Hegelova iskustva. Nije nam stalo – neka to već sad bude jasno kazano – ni do naivnog, nekritičkog aktualizovanja Hegelove filozofije umetnosti, ni do nekog hegel-imanentnog, istorijsko-filološkog komentiranja tog stava. Pored ostalog, ovde ostaje nerazmotreno kako je i zašto sam Hegel npr. utemelji svoj stav i svojom nikad bez skokova napredujućom filozofijom, apsolutnog duha i svojom teorijom prirodno lepog. Takođe, ne pitamo, kao odskora Heiler, Lucas, Preisendanz, da li se i kako mogu Hegelovom estetikom pozitivno interpretirati specijalni momenti moderne umetnosti (njena duševnost, njena apstraktnost, njen humor). Takođe, ne pitamo ni o opravdanosti i granici Hegelovog tumačenja pojedinačnih umetnosti.

II

Stav o kraju najvišeg određenja umetnosti iz Hegelovih predavanja o estetici iz 20-tih godina, koji je stajao u osnovi i njegovih velikih recenzija Hamanna i Solgera, jeste konačna formulacija jednog, za njega samog najpre, bolnog iskustva. Mladi Hegel, kao i Schiller i Holderlin, žali zbog podvođenosti vremena; on diskutuje pretežno teološke pokušaje rešenja i političko-estetski čezne za minulim polisom i njegovom lepom religijom. Posle 1800. za Hegela »istina«, tj. »živi svet«, nije više adekvatno iskaziva lepotom: »Lepota je mnogo više veo koji pokriva istinu nego njeno prikazivanje«. Ako, dabome, u naša vremena živi svet ne gradi u sebi umetničko delo, umetnik mora premestiti svoju uobrazilju u neki prošli svet; on mora da sanja neki svet, ali to njegovom delu daje i karakter sanjarenja ili neživotnosti, prošlosti. Hegel sad, između ostalog, pokušava utemeljenje i razvijanje sistema apsolutne filozofije u uvek novim stavovima, koji nikad ne napreduju bez skokova. Od 1820. kod Hegela centralnu ulogu igraju pojam i stvar građanskog industrijskog društva; njegove probleme on je bio diskutovao još daleko ranije, u kategorijama klasične, Aristotelom utemeljene, praktične filozofije.

Iskustva, stečena u ovom ovde samo nagoveštenom razvitku, stoje u osnovi Hegelovog stava. To je važno za naš kontekst: Hegel ne destruiira umetnost, kao što je to učinio Platon u »Državi« – nasuprot Aristotelu – kad je iz etičko-političkih i ontoloških motiva interpretirao i destruirao umetnost uz pomoć svog na dvostruki način protumačenog pojma mimesisa. Hegelovom stavu stoje u osnovi određena duhovna i povesna iskustva.

Kakva su to iskustva? Mi se ovde svesno ograničavamo na tri iskustva koja su Hegela činila jasnim da je umetnost nepovratno izgubila svoje određenje najvišeg organona istine.

1. Posle 1820. Hegel je konačno razvio kategorije kojima misli da može – uprkos svim otvorenim i nerešenim pitanjima – pozitivno da shvati uni-

speha svih dosadašnjih i nemogućnosti svih budućih spekulativno-dogmatičkih pokušaja teodiceje primereniji konkretnom iskustvu uma od Hegelovih rešenja problema teodiceje na kraju njegove »Filozofije povesti« (11,569), njegove »Filozofije religije« (15,100), njegove »Povesti filozofije« (19,104,684).

Ovim samo nagoveštene povodne uslovljenosti Hegelove estetike možda čine razumljivim – a ovdje više nije bilo nameravano – zašto dosad zbog same Hegelove estetike, pored mnogih drugih razloga, nije bilo nastavljanja pozitivne diskusije duhovnih i povodnih iskustava koje je formulisao Hegel. Možda je ipak danas, kad je s jedne strane manifestna granica filozofije umetnosti posle Hegela i kad s druge strane postaje vidljivo još nepojmljeno bogatstvo iskustava u Hegelovoj estetici, veoma smisljena neka ponovna disusija ove estetike za neophodni filozofski razgovor o problemu umetnosti. Ove primedbe htele bi da isporuče samo prilog tome razgovoru.

Preveo Relja Dražić

Izvor: Philosophisches Jahrbuch 73. Jahrgang München 1965/66

BELEŠKE

- 1 Rasprava je tisk referata koji je održan na poziv mog profesora prof. dr. J. Rittera, 4.1.1965, pred radnim krugom »filozofija« fondacije Fritz-Thyssen u Frankfurtu na Majni, a koji će se u proširenom obliku pojaviti u jednom nizu tekstova u izdanju ove fondacije. Citati s prostim brojem sveake i strane odnose se na: Hegel, *Sämtliche Werke*, Jubilarno izdanje u dvadeset svezaka (Glockner), Stuttgart 1927. Citati s prostim brojem strane na »Estetiku« (Bassenge), Ost-Berlin 1955.
- 2 *Jenenser Realphilosophie* (Hoffmeister), II, predavanja iz 1805–06, Leipzig 1931, 265.
- 3 *Dokumente zu Hegels Entwicklung* (Hoffmeister), Stuttgart 1936, 337.
- 4 *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (Hoffmeister), Hamburg 1955, 14.
- 5 *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* (Lasson) Teil 1–3, Leipzig 1925–1930, Teil 3, 1, 46.
- 6 *Phänomenologie des Geistes* (Hoffmeister), Hamburg 1952, 527.
- 7 *Glauben und Wissen* (nepromenjeno preštampano iz: *Erste Druckschriften* (Lasson) 1926, Leipzig Hamburg 1962,3.
- 8 *Beiträge zur leichtern Uebersicht des Zustandes der Philosophie beim Anfange des 19. Jahrhunderts*, izd. C. L. Reinhold, prvi svezak, Hamburg 1801, s. VI.

stablo je sasvim skraćeno

bora milić

NAJLJUPKIJE

Rasejavanje polena.
Možemo ih naći i u šumi.
Stoka ih ne jede.
Profil daje otpornost biljkama.
Sunčeva energija se pretvara u hemijsku.
Listovi moraju biti tako postavljeni.
Tako svetlost stiže i do najudaljenijih krajeva.

Stoka ih ne jede.
Amin.
Listovi moraju tako postavljeni.
Možemo ih naći i u šumi.

STABLO JE SASVIM SKRAĆENO

Izazov za istraživače.
Muzika.
Još bolje uživanje svetlosti.
Za list ljutiće, kažemo da je prstasto složen.
Živi u senci drveća.
Uspeva da se uzdigne.

POLJSKI MIŠEVI NEDALEKO OD BESKRAJA

Ponekad se pitamo da li zelenilo ima neku (Još) šansu.
(Naći će se nešto za doručak.)
Zaista nije nekakvo junaštvo ubiti sovu preko dana.
Kola su zamenila krupniju stoku.
Prvo što ugledaš kada otvoriš prozor, to su – kola.
Veća ili manja. Raznih boja i izgleda.
Ako još dodamo kupastl kljun, onda se sove ne treba bojati.

dve pesme

svetlana gajinov

portret, sa sviralom

ovo je moj portret. sa glavom. i sen
prilike iza leđa koja nailazi. kroz
mrak bodeža
prekoračiti ogromne visine u boga
tim naborima, bleđa. ubiti, svo to
meso. ružičasto, u butinu. u smrt joj
u um kao hrast koji opčinjava. igrom
linija
ukrotiteljke zmijs, vetrova
možda ako poprimim oblik. daždeva
što daždi
krilatog stvora slede kružno sa gore
galada koji potiče kao udeo
od mrtve prirode zadavljenih u staklu
pre mene. dok daždi daždi
budući
voda je to. sa one strane po
sečenih stabala. mirisa
neodređeno plovno. i trske.
kao svirale

prozorska. noć i svetiljka

predao kao povod. prostor kao ishodište
bivša da. ali ne i započeta svetlost. ne
skulptura, koju treba opipati, liznuti i
onjušiti. ne mramor. nema težine nema za
umlja. ukida sebe i telo. nosi. bez leve
ruke. umesto crne, crvenu. svetiljku

ukoliko uhvati kompoziciju nadiruće vo
de. tri različita stanja tačke. koja raste
može i može da se raspadne. u kvadrat u
ništa u tri naredne. . .

1 kvadrat je početak strasti. za raspadanjem
2 ništa kroz samogovor stoji u sebi. i
3 kao broj bilo čega. tri brojna stanja
mirovanja. ili stanja prividnog hoda

samo treba svet proreći malo. iznutra
kao narednu smrt. i kao želju. dragi, golo
guzi kamene. spasi se ovdje od zemlje. idi
ka zemlji. pretvori sve u čestice. u plju-
vačku. prhni iz tog postanja. u vitičasto deblo

dobar dan

želidrag nikčević

ROĐAKA

Ta žena
nešto je progutala
i šta sad
da započne
Suvišna noga
koju usplahireno
prečutkuje
sasvim je očigledna
Ta žena
je oprezna
Ima neko lukavo ime
Umreće

DOBAR DAN

Čiča se blago poguri
unese se u lice zabezeknutim
ženama (pevne im čadavu dušu)
Posle one rode mnogo
dece Ali
čiča više nikad ne kaže
dobar dan
Od toga žene postanu
dekoncentrisane
i prosto se kuvaju