

# hegelov stav o kraju umetnosti i problem filozofije umetnosti posle hegela<sup>1</sup>

willi oelmueller

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 njenja je forma prestala da bude najviša potreba duha« (139), taj stav pripada onim stavovima Hegelove filozofije koji do danas najviše provočuju i koji se bez ostatka kritikuju. Kritika stava se vrši na dvostruki način: direktno i indirektno.

a. Različiti, i po svome nivou različiti argumenti *direktne* kritike dadu se, vrlo uprošćeno, ovako sažeti: Hegel je na osnovu svoje manjkave estetičke i istorijske svesti, na osnovu svoje hibridne gnostičke filozofije, na osnovu sistemskih prisilje svoje filozofije absolutnog 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 govoriti. Hegelov sud se može objasniti intelektualnom predrasudom filozofa, konzervativnim klasicizmom Geetheovog vremena, gradanskim društvom koje je na osnovu proizvodnih odnosa neprijateljsko umetnosti, njegovom filozofski i teološki neodrživom sintezom Hegelade 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. stoljeća (Ruke, Vischer) ali i filozofija umetnosti teoretičara 20. stoljeća, polazi odatle da za samog Hegela u savremenom svetu više nema legitimne umetnosti, te da, polazeci 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 osvjetljavanja 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 geniju i apostola, jer on hoće da prevlada nesupstancijalnu estetsku subjektivnost, jer ona ustajava 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 pisača i njegovu metodu indirektnog saopštavanja. Liberalni građanski teoretičari, pre svega heleglovcici i mladonemci, pokušavaju od 1848. novo zasnivanje umetnosti i u kroz revolucionarni nacionalni pokret. Romantičarsku teoriju genija koju su kritikovali Kiekegaard i ovi teoretičari, na jedan radikalan način dalje razvijaju Schopenhauer, Wagner i Nietzsche: umetnost postaje jedini pharmakon kojim čovek beži pred besmislenom stvarnošću. Pošto se misli da su filozofija i religija razobljećene kao forme čovekovog samootudeњa, umetnost postaje jedinom čovekovom metafizičkom delatnošću. Za Schopenhauera uva umetnost ostvaruje momentalno oslobođanje iz službe slepoj bezumnjoj volji. Wagner i mlađi Nietzsche očekuju od umetnosti Dionisovog prevladavanje evropske filozofije, izgradene 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. stoljeću 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 umjetničkog dela polazeći od prvočitno-mitskog plesa, od svečanosti i igre, od događaja le-pog 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 moderne umetnost ima još samo funkciju rasterećivanja čoveka od pritisaka 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 pozivanjem 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 literaturu dopuštaju utemeljenje neke posebne filozofije umetnosti. Unutar socijalističkog društva pokušavaju danas napr. Burovi 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 poststaljinistički 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 održuju 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, zamislimov, 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-povesen 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 uiskusivu istinu. One nisu kadre da potpuno rastumače i danas još umetnošću i samo umetnošću posredovanu carstvo duhovnog i povesnog iskustva, niti oblik i ubolicenja sadašnje umetnosti. Stoga one ne mogu polagati pravo na to da su svoje vreme obuhvaćeno u mislima.

mogu polagati pravo na to da su svoje vremena i stoljeća.

Otuda su pre otrprilike stotinu godina pojedine nauke umetnosti, npr. arhitekture, slikarstva i muzike, razvile svoje sopstvene metode i principe ophodjenja u 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 s umetnošću zbog, već uprkos oficijelnog filozofiji umetnosti posle Hegela.

Sve to što se ovde ne razumeva kao simptomi 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 iskustvu 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 komentarisana tog stava. Pored ostalog, ovde ostaje nerazmotreno kako je i zašto sam Hegel npr. utemeljio svoj stav i svojom nikad bez skokova napredujućom filozofijom, apsolutnog duha i svojom teorijom prirodnog 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.

Stav o kraju najvišeg određenja umetnosti iz Hegelovih predavanja o estetici iz 20-tih godina, koji je stajao u osnovi i njegovih velikih recenzencija Hamanna i Solgera, jeste konačna formulacija jednog, za njega samog najpre, bolnog iskustva. Mladi Hegel, kao i Schiller i Holderlin, žali zbg podvodenosti vremena; on diskutuje pretežno teološke pokušaje rešenja i političko-estetski čezne za minulim polisom i njegovom lepotom religijom. Posle 1800. za Hegela »istina«, tj. »živi svet«, nije više adekvatno iskazivati lepotom: »Lepota je mnogo više vo koji pokriva istinu nego njen prikazivanje«. Ako, dabome, u naša vremena živi svet ne gradi u sebi umetničko delo, umetnik mora prenesti svoju uobrazilju u neki prošli svet; on mora da sanja neki svet, ali to njegovom delu daje i karakter sanjanja ili neživotnosti, prošlosti<sup>6</sup>. Hegel sad, između ostalog, pokušava utemeljenje i razvijanje sistema absolutne 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, stечена u ovom ovde samo nagoveštenom razvitu, stoje u osnovi Hegelovog stava. To je važno za naš kontekst: Hegel ne destruiru 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.

Hegelovom stavu stoje u osnovi određena duljina i površina istine. Kakva su to istakta? Mi se ovde svesno ograničavamo na tri istakta 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 nrešenim pitanjima – pozitivno da shvati uni-

verzalni povesni i politički svet koji se ostvaruje. Građansko industrijsko društvo – ovde se upravljam, pre svega, po radovima J. Rittera – shvata se kao »moć podvajanja i razlike« u razlici prema klasičnoj civitas: u tom društvu društvena praksa u opreci prema predmodernoj TEHNE i majstorskoj veštini, nije bez odnosa prema teoriji. Naprotiv, ono se, pre svega, konstituiše preko modernih nauka. U tom društvu obezbožena priroda postaje materijal društvene prakse. U njemu se izvršava ukidanje staleža, obrazovanje klase, preobražavanje civisa u privatizujućeg buržuja, civitusa u sistem potreba. Isti proces podvajanja pojašnjava se Hegelom na modernoj državi i na u njoj zastupljenom sistemu političkih i pravnih posredovanja. Apstraktne pravne načine modernih država koje izoluje pojedinca, tog pojedinca ne podvaja s celinom samo u njegovoj svesti, nego i u njegovoj praksi.

Sve to je kasnog Hegela, u opreci s ranim, uprkos mnogim nerešenim problemima, nije gubitak nego dobitak. Moderna država osigurava vlasništvo i spolašnju egzistenciju čoveka (205–208), ona oslobađa čoveka za čudoređne, duhovne i religiozne povezanosti, ona i institucije utemeljene su na principu subjektivnosti. Modernim građanskim društvom i modernom državom principijelno omogućena sloboda i subjektivnost svih ljudi, za Hegela su nešto o čemu nisu imali svest ni Sokrat, ni Platon, ni Aristotel: »To nije znalo čak ni Platon, ni Aristotel.« (11,45). Staviše, sloboda i subjektivnost mogle su se, po Hegelu, shvatiti polazeći od »grčkog čudorođa« i »platonike države« same kao neka moć »uništavanja«.

Ukidanje moderne države i modernog društva za Hegela nije ni moguće ni poželjno. Oboje neraskidivo pripadaju univerzalnom svetu koji se realizuje.

Realizovanje moderno društva i moderne država ima konsekvene za umetnost: »Naše današnje mašine i fabrike sa svojim proizvodima, kao i uopšte način kojim zadovoljavaju svoje spoljašnje životne potrebe, po toj bi strani, sasvim isto kao i moderna država organizacija, bili neprimereni onoj pozadini života koju iziskuje izvorni ep« (948). »Pozadina života« izvornog epa i predmoderne umetnosti uopšte jeste Hegelom tako nazvano »herojsko stave sveta«. Ovo je obeleženo time što su u njemu čovek i njegov društveni i politički svet bili adekvatno zorno prikazljivi umetnošću kao neki supstancialni totalitet. To herojsko stanje sveta za Hegela je principijelno ukinuto grčkim polisom i filozofijom i rimskim pravom, a konačno pak hrišćanstvom, modernim društvom i modernom državom. Sadašnji čovek, umetnik takođe, nije slučajno »spolja«, već sušćinski i otuda nepravedljivo podvoden sa sobom i sa svojim svetom. Umetnik nije samo u svojoj svesti već je i u konkretnoj delatnosti izgubio neposredno jedinstvo sa prisutnim svetom i živi reflektujući u toj podvodenosti i u njoj mora da živi. »Štaviše, delatni umetnik ne treba samo da, recimo nagovoren refleksijom koja se širi oko njega, opštimo običajem mišljenja i sudjenja o umetničkom delu, sam u svoja dela unese više misli; naprotiv, cela je duhovna obrazovanost od takve vrste da on sam stoji unutar takvog reflektujućeg sveta i njegovih odnosa, te ne bi mogao od toga apstrahovati, recimo, voljom i odlukom, ili posebnim vaspitanjem, ili udaljavanjem od životnih odnosa iznuditi i ostvariti sebi neku samotnost koja nadomešta izgubljeno« (57). »Opet sebi, tako reči, supstancialno prisvojiti minule svetonazole, tj. hteti se pričvrstiti uz neki od tih načina gledanja« (569). Umetniku ne pomaže ništa: »Subjektivnost umetnika (stoji) iznad njene građe i njene proizvodnje«, ona »u svojoj sili i izboru sasvim zadržava kako sadržaj, tako i način oblikovanja istih« (565).

Kasnije ćemo razjasniti što to pozitivno znači za modernu umetnost. Recimo da samо ovoliko: prikazivanje sadašnjeg sveta kao totaliteta umetnošću jeste, kako Hegel pokazuje na savremenim umetničkim prikazima, nemoguće. Monarh, činovnik, general, koji sada u državi čine konkretni vrh vlasti, uprave i vodenja rata, nisu više, kao poglavari kod Homera i kraljevi kod Skepsira, likovi u čijim se radnjama i doživljajima daze zorno predstaviti jedinstvo ličnog karaktera s opštom čudorednom i političkom celinom. Gotz von Berlichingen i Franz Moor, koji, u protivrečnosti s prisutnim društvenim i političkim svetom, hoće u sebi da objedine u ovome razdovjene subjektivne i objektivne funkcije, ne predstavljaju više prisutnu celinu. Pokušaj da se prisutno (sadašnje) stanje sveta i njegove povezanosti prikaže umetnošću, po Hegelu nužno vodi do »otcranih alegorija opštih refleksija« (958), do »bjek«, do »indijskih inkarnacija, (do) privida postojanja...«, čije bi bajke morale pobleđeti pred istinom svetskog duha koji se realizuje u povestim (959), kao što tome vodi i pokušaj da se u radnjama i dogadjajima prikažu sudbine, providjenje i druge supstancialne duhovne moći. »No ako se ono što se zbiva ne sprovodi kao konkretno delo, unutrašnja svrha, strast, trpljenje i ostvarenje određenih junaka čija individualnost daje oblik i sadržaj celoj toj stvarnosti, onda se zbivanje ustajava u svom ukočenom sadržaju koji se valja sam za sebe kao povest nekog naroda, carstva itd.« Poetski oblik« će se uniziti »do neke otrcane alegorije opštih refleksija o određenju ljudskog roda i o njegovom vaspitanju, o cilju humaniteta, moralne savršenosti ili (o tome) kako bi već trebalo utvrditi svrhu povesti« (958), ako se u njemu ne prikazuje subjektivnost čoveka.

Ono što se ovde razjašnjava za Hegela ima jedno opšte značenje. Pošto za njega umetnost ispunjava svoje najviše određenje samo onda ako je kada da adekvatno prikaže čoveka i njegov prisutni svet kao totalitet, to je ona u svetu obeleženom modernim društvom i modernom državom konačno i nepovratno izgubila svoje najviše određenje.

2. Jedan drugi povesni događaj koji je Hegel značajan za kraj najvišeg određenja umetnosti jeste preobražavanje sveta hrišćanstvom. Ovo Hegel, dakako, tek u kasnijim spisima jasnije potvrđuje kao neki napredak. U njegovim mladosnim spisima hrišćanstvo za nj još nije stožer svetske povesti. Ovde je Sokrat još nadmoćan nad Hristom, ovde se hrišćanstvo još ne tuži kao apsolutna religija, već se u svome nastojanju objašnjava rasapom antičke republike i samo individualnim potrebama privatizujućih građana. Ipak, kasnije, za Hegela je, jednoznačnije i pozitivno potvrđeno, »stanovište modernog sveta« i novije vreme u suprotnosti prema starom vremenu rodilo vreme posle Hrista. Za kasnog Hegela osvedočila se ova i samo ova podela epoha.

Moderna, dakle, za nj nije neka proizvoljna podela epoha, u smislu modernih teorija napretka i rasapa. Hegel ne polazi, kao kasnije npr. Marx i Comte, sa stanovišta društva i njegovih imanentnih zakona kretanja i struktura, već od pretpostavki koje stoje u temelju tog društva. Odsudnje nego modernim društvom i modernom državom, koji su za Hegela samo momenti

sadašnjeg sveta, za nj je hrišćanstvom pobijen zahtev umetnosti da je kada adekvatno iskazati najvišu istinu. »Veličina stanovišta modernog sveta jeste ovo (hrišćanstvom sprovedeno) produbljivanje subjekta u sebi, što se samo konačno zna kao beskonačno i što treba da raskrstiti sa suprotnošću koja ga je pokrenula, a s kojom je vezan. Pitanje je sad kako s njom treba raskrstiti. Suprotnost jeste: Ja sam subjekt, slobodan, ličnost sam za sebe; stoga ja i drugo ostavljam na miru, koje je s one strane i stoga ostaje drugo. Stari nisu došli do te suprotnosti, do tog podvajanja koje može da podnese samo duh. Potreba je najveća snaga da se dođe do te suprotnosti, a samo je duh ono što se samo beskonačno shvata u suprotnosti.«<sup>5</sup>

Ono novo i jedinstveno hrišćanske religije i inkarnacije Boga Hegel vidi u tome što od otkrivena istina nije više, kao istina »indijskih inkarnacija« (959) i grčke umetnosti, proizvedena samo u predstavi i uobrazili na tlu umetnosti. Istina sada nije »uobraženje već je stvarno prisutna«<sup>6</sup>. Hristos je »sav Bog i sav stvarni čovek zagazio u sve uslove opstojanja« (425). »Sam Bog je postao meso, rođen, živeo, stradao, umro i vaskrsao. To je sadržaj koji nije otkrio umetnost, već je on postojao izvan nje, te ga ona otuđe nije stvorila iz sebe« (484). »Bog otkrivena religije, koji je po sadržaju i formi zaista stvarni Bog, kome bi upravo time njegovi protivnici bili puko biće predstave, koji mu se ne mogu suprotstaviti ni na kojem terenu« (485). To povesno preobraženje sveta hrišćanstvom, za Hegela, stvarno stoji u osnovi preobraženja – barem za Hegela – ne može biti ni ukinuto, ni nadmašeno, ni neutralizovano modernim društvom i modernom državom (885).

Pojam kojim Hegel označava novu stvarnost omogućenu hrišćanstvom i izgrađenu tek »principom severa, a religijski gledano, protestantizmom«<sup>7</sup>, jeste pojam subjektivnosti.

Da ne bismo unapred pogrešno razumeli ovaj pojam, neophodne su neke načelne primedbe. Za Hegela se tek hrišćanstvom otkrile istinska subjektivnost Boga i čoveka. U svom istinskom značenju ona za njega nije bila shvaćena ni u Kini i Indiji (11,163,169), ni u Grčkoj (11, 344–345) i Rimu (11,374). »Takva subjektivnost, kako je mi shvatamo, jeste jedan mnogo, mnogo bogatiji, intenzivniji i stoga mnogo kasniji pojam koji u staro vreme uopšte ne treba tražiti« (17, 71).

»Ljudsko kao zbiljska subjektivnost« (496) opštimo je principom postalо tek hrišćanstvom. Sada je čovek, a ne kosmos, mesto na kojem Bog može biti saznat u svojoj istini. »Postojanje Boga čovekome Hegelom pozitivno shvaćen »antropomorfizam doteran je mnogo dalje« (425) nego u grčkoj umetnosti, on je, štaviše, »posvećen« (485; up. i 11, 325–326; 19, 115): Sada »Bog nije samo neki na čovekovu priliku oblikovani individuum, već stvaran pojedinačni individuum, sav Bog i sav stvarni čovek, zagazio u sve uslove opstojanja, a ne neki samo ljudski oblikovani ideal lepote i umetnosti« (425). »Time je sad počastovana ova telesnost, meso, koliko god da je prirodno i čulno znano kao negativno, a antropomorfično posvećeno; ... u stvarnom opstojanju treba saznati Boga« (485).

Počovećenjem otkriveno bivstvo Boga i čoveka kao subjektivnost, za Hegela se sad više ne može misliti kao slučaj nekog opštijeg pojma bivstva ili biće među drugim bićima na horizontu prirode. Čovek sad više nije, kao kod Grka, neko biće uračunato u kosmos, koje se od besmrtnih bogova bitno razlikuje samo time što je smrtno. Čovek više ne važi kao biće koje zajedno s bogovima stoji pod najvišim zakonom sudbine i nepromenljive nužnosti. Čovek se više ne može odrediti kao puka akcidencija božanstva, kao puki član države: »U hrišćanskom svetu subjekt ne treba da bude shvaćen kao puka akcidencija božanstva, već kao beskonačna svrha u samom sebi, tako da ovde opšta svrha, božja pravednost u prokljinjanju i blagosiljanju, u isti mah može da se pojavi kao imantan stvar, večni interes i bivstvo samog pojedinca. U ovom božjem svetu stalo je naprsto do individua: u državi ona sasvim lepo može biti žrtvovana da bi se spaslo opšte, država; no u odnosu na Boga i u božjem carstvu individua je po sebi i za sebe samosvrha« (885).

Hegel je svestan toga da subjektivnost može da bude »izvor daljeg napretka i propadanja« (11,345). Za njega postoji dobra i loša subjektivnost. Kritika loše romantičarske subjektivnosti u umetnosti, religiji i filozofiji njegovog vremena i pokušaj da se subjektivnost iznova utemelji u svojoj pozitivnosti i supstancialnosti u sadašnjem vremenu jesu opšta i pokrećuća tema Hegelove filozofije. Subjektivnost je tamo gde je – nasuprot Hegelu – određena sa svojih hrišćanskih pretpostavki, a hrišćanstvo odbaćeno kao babica moderne subjektivnosti, duboko bestemeljna subjektivnost koju se hoće ukinuti. Već je pojam subjektivnosti koji u filozofiji po prvi put dolazi do opšteg značenja u razračunavanju s transcendentalnim idealizmom, 1787. preko Jacobia, 1792. preko Schluze-Aenesidimus, 1801. preko Reinholda, jedan polemički pojam. Subjektivnost je loša subjektivnost, subjektivizam koji se mora prevladati i koji se hoće prevladati. Za Reinholda npr. subjektivnost je središte u sebi kružeće »novije i najnovije filozofije«, fih-teovski-šelingovska sublimacija Kantovog transcendentalnog idealizma<sup>8</sup>. Jacobi, Schulze i Reinhold hteli su kao realisti da prevladaju transcendentalu filozofiju kao oblik loše subjektivističke filozofije polazeći od neposredno izvesnih činjenica svesti. Svu trojicu je ipak kritikovalo Hegel – Hegel između ostalih – kao filozofe refleksije loše subjektivnosti. Pored ovih oblika loše subjektivnosti, Hegel kritikuje i sadašnjim svetom i time životom istinom neposredovan estetsku i religioznu subjektivnost puke duševnosti i moralistički postulativnu subjektivnost kao »loše, grešno, zlo subjektivnosti koja prebiva u sebi« (480). Ta subjektivnost koja, po Hegelu, priprema pustosjenja u umetnosti, religiji, filozofiji, moralu i politici, jeste loša, »subjektivnost koja prebiva u sebi«.

Uprkos kritici loše subjektivnosti, Hegel zadržava hrišćanstvom otkriveni najdublji oblik subjektivnosti, njenog podvajanja i pomirenja i čini ga principom svoje filozofije. Daleko od toga, subjektivnost je posle Hegela, naprotiv, bez bližih razlikovanja, jedan polemički pojam. Pun je protivrečnosti način kojim se misli da je se može i mora ukinuti i prevazići: npr. transcendentalan refleksijom na neki medijski ili nezapamćeni temelj bivstva, društvenim i političkim revolucionama ili restauracijama, vraćanjem na tobož još žive teološke i filozofske tradicije, ponavljanjem nekog predsubjektivnog mitskog svetskog odnosa ili kakvog izvornijeg bivstvenog odnosa. Uprkos dubokoj dvosmislenosti s kojom Hegel misli da se u novoj epohi svetskog duha, dosegnutoj posle Kanta i Schelinga, može i mora uz-

dići (prevazići) hrišćanska »predstava« subjektivnosti, a istorijski Veliki petak prevazići spekulativnim Velikim petkom, pomirenje kroz Hrista jednim spekulativnim pomirenjem – što ovde ne treba da bude raspravljano – uprkos toj dubokoj dvoznačnosti, ostaje nam da se čvrsto držimo toga da je za Hegela hrišćanstvom omogućeni položaj subjektivnosti i njenog same – i sveto-odnosa u svakom slučaju neka realnost nerimerena umetnosti (110).

Najdublje podvajanje i pomirenje čoveka, otkriveno postajanjem Boga čovekom, za Hegela se ne može adekvatno predstaviti umetnošću. U herojskom dobu i kod Grka, kod kojih je »uzas podvajanja samo još dremao« (218), jad, bol i smrt »još nisu bili shvaćeni u svom suštinskom značenju« (500). Pošto Grci još nisu pojimali »subjektivnost u njenom beskrajno važnom unutrašnjem bivstvu«, za njih je smrt bila »neko apstraktne prolaženje, bez užasa i strahota, neko prestajanje bez daljnijih neizmernih posledica za umrolog individuma«. Grci su stoga okruživali »smrt vedrim slikama«; oni nisu »ozbiljno mislili ono što mi nazivamo besmrtnošću« (500). »Očuvanje njihovog sopstva« u bolu i jadu ostala je za njih, kako pokazuju kipovi Niobe i Laokoona, prazna, »hladna rezignacija« (745), »neko ukočeno ostajanje pri sebi, bezutešno podnošenje sudbine« (746), božanska mirnoća i božanska tuga (467–468).

Hrišćanstvom otkriveno najdublje podvajanje subjektivnosti za Hegela, naravno, ne treba zamjenjivati s osetljivim ili herojskim koketiranjem s bolom, strahom, sopstvenom smrću, ništavljom i svim graničnim situacijama. Hegel se svesno i izričito okreće protiv »izvesne otmene osetljivosti koja se naslađuje bolom i mukama, i kojoj je tu interesantnije nego u bezbolnim situacijama koja smatra svakodnevnim« (1101). On se okreće protiv sudbinske tragedije koja je »prazno blebetanje o sudbinu« (1085) i »neki dijalektički mehanizam« u kojem je »subjekt kao ta subjektivnost samo prazna neodređena forma« (1099). Hegel, dakle, razlikuje subjektivnost utemeljenu u hrišćanstvu od »prazne, neodređene forme« subjektivnosti koja protiv izgradnog duhovnog i društvenog sveta prebiva u sebi i misli da u toj opoziciji može naći takozvani autentični oblik egzistencije.

I realnost zla, greha i »puko negativnog«, koje Grci, po Hegelu, još nisu bili shvatili, a koje je, pak, subjektivnost sada iskusila u sebi i svetu, za nj je i ostaje adekvatno nepričajljiva umetnošću. To mu, recimo, potvrđuje Geotheov Mefisto i Klopstockov Abbadonna (1968): »Davo za sebe stoga jeste jedna rđava, estetski neupotrebljiva osoba; jer on nije ništa drugo do laž u samoj sebi i stoga jedna vrlo prozaična osoba. Doduše, isto tako furije mržnje i tolake pozniye alegorije slične vrste jesu sile, ali one su lišene afirmativne nezavisnosti i oslonca, i zbog toga su nepodesne za idealno predstavljanje; mada u tome pogledu takode za posebne umetnosti – i za način na koji one iznose ili ne iznose svoj predmet neposredno pred nas – može da se utvrdi velika razlika između onoga što je dozvoljeno i onoga što je zabranjeno« (239). Hegel na ovom mestu ne shvata zlo kao inače često, npr. u svom tumačenju greha, kao ono što pozitivno ukida neposrednost i time ono nužno – što je, pre svega, izazvalo Schellingovu i Kierkegaardovu kritiku. Hegel na ovom mestu shvata zlo kao nešto iz čega može proizaći samo negativno i razaranje.

Kao što je slučaj s najdubljim podvajanjem subjektivnosti, tako se za Hegela i istinsko pomirenje Boga sa svetom ostvaruje »u jednom polju različitim od umetnosti« (542). To mu indirektno postaje jasno u prikazivanju Marije Magdalene: »Ovdje se ona pojavljuje i spolja i iznutra kao lepa grešnica na kojoj je greh isto tako privlačan kao i preobraćanje. Tada se, međutim, ni greh ni svetost ne shvataju baš tako ozbiljno« (522).

Hrišćanstvom otkriveno najdublje podvajanje i pomirenje subjektivnosti ne može se, prema tome, adekvatno predstaviti. I zbog toga je umetnost za Hegela nepovratno izgubila svoje najviše određenje.

3. Treće iskustvo koje Hegelu otkriva kraj najviše određenja umetnosti jeste neuspeh one umetnosti i onih teorija koje u sadašnjem svetu pokušavaju da ipak sačuvaju, odnosno da obновe najviše zahtev umetnosti. To se može rasvetiliti na nekim Hegelovim primerima:

Hamannovo teološko tumačenje pesnika, njegova teologija estetskog (tako Urs v. Balthasar) polazi odatle da pesnik, utemeljen na božjoj snishodljivosti u Bibliji, treba da podržava božja otkrivenja u prirodi i istoriji. Po Hegelu, Hamann, ipak, nije mogao sprečiti, uprkos svojoj stalnoj polemici s modernom teorijom podražavanja i genija, da njegova sopstvena teorija ne bude pogrešno shvaćena kao identifikovanje pesnika i proroka, genija i apostola, i time kao estetizovanje teologije. On, dalje, polazeći od svog stava, nije mogao uverljivo razjasniti ni pozitivnost prisutnog sveta i prisutnost hrišćanstva u njemu. Pri svem Hegelovom uvažavanju Hamanna, on otuda u svojoj recenziji zaključuje da se Hamann na kraju u svom negativnom rezultatu slaze s onima koje je kritikovao. Do jednog još iskrivljenijeg odnosa prema svom vremenu dovelo je, po Hegelu, Klopstockovo religiozno pesništvo, »pošto se njegovom srcu nije bio javio neki bogatiji zahtev za umnošću u stvarnošću« (1037). I Winckelmann, koji je htio da iznova odredi umetnost kao podržavanje grčke umetnosti i njenog tobož bespovesnog idealu lepotе, morao je ostaviti otvoreni odnos večne norme umetnosti prema prisutnoj umetnosti. Herder, koji je istorijski relativizovan umetnost i književnost pojedinačnih naroda i namesto teologije estetskog, svoga učitelja i prijatelja Hamanna, razvio jednu estetsku teologiju, stajao je pred sličnom dilemom. Drugi stvarno nezadovoljavajući pokušaji rešenja za Hegela su Schillerovo razlikovanje između naivnog i sentimentalnog pesnika i Schlegelovo između antičke i romantičarske umetnosti.

Francuskom revolucionj postala je – kako Hegel pokazuje na pojedinačnim primerima savremene umetnosti i njenih teorija – neizbežna diskusija odnosa umetnosti prema prisutnoj društvenoj i političkoj revoluciji. Schiller, koji je pre revolucije očekivao neposredno predstojecje ostvarenje monarhije uma, nakon propasti revolucije verovao je neko vreme da se otuđenje pojedinca u društvu može ukinuti estetskim vaspitanjem u nekoj estetskoj državi. Na koncu, on je ipak u tragediji mogao da pева samo zalažak velikog čoveka i pobedu demonske slobode. I spekulacije romantičara o apsolutnoj umetnosti i njihovo očekivanje pomirenja od umetnosti, religije, filozofije, etike i politike, pokazuju se za sve učesnike kao ruševne utopije. U pojedinačnom Hegel pokazuje kraj najviše određenja umetnosti na teorijama umetnosti Schlegela, Schellinga i Solgera, i dalje na umetnosti Holderlina, Novalisa, Tiecka, E.T.A. Hoffmanna, Jean Pola, Kleista, C.M.v. We-

bera. Rasap romantičarske umetnosti potvrđuje uverljivije nego svaka spoljašnja kritika da je umetnost nepovratno izgubila svoj najviši zahtev.

### III

• Hegelov stav je polemičan. On se ipak ne upravlja protiv umetnosti uopšte, već samo protiv njenog preteranog zahtevanja i njenog raspadanja koje ishodi iz toga. Ovo je presudno: Hegel govori samo o kraju najvišeg određenja umetnosti, o prekoračenju njene najviše mogućnosti, on ipak ni na jednom mestu ne govori o kraju umetnosti uopšte. Naprotiv, on piše: »Možemo se lepo nadati da će umetnost sve više rasti i usavršavati se« (139). Njegova *Estetika* sadrži stav prema jednoj pozitivnoj teoriji umetnosti u hrišćanstvu, modernim društvom i modernom državom izgrađenom univerzalnom svetu. Taj stav sad treba ukratko prikazati.

I danas nužna i legitimna potreba za umetnošću za Hegela se zasniva na tome što umetnost kao istinita, tj. ljudskim duhom proizvedena umetnost, isto kao religija i filozofija, svoje poreklo ima u čudenju i divljenju. Tamo gde se čovek koji živi u »upostu i ograničenosti«, još ne čudi, i tamo gde se on, tobož prošvećen, više ne čudi, više ne može biti neke istinske umetnosti ni neke istinske potrebe za njom. Čudenje je stvarno i povesno moguće tamo gde čovek, oslobođen briga spoljašnje egzistencije i vlađajući nad prirodom (270), postaje samog sebe: »Čudenje... se pojavljuje samo tamo gde čovek, otrgnut od najneposrednije, prve povezanosti s prirodom i bliskom, puko praktičnom vezom požude, duhovno odstupa od prirode i svoje sopstvene singularne egzistencije i sad u stvarima traži i vidi nešto opšte, bivstvujuće po sebi i trajno« (323). Opšta potreba za umetnošću sastoji se, dakle, u tome što se čovek podvostručava kao duhovno biće, tj. sebe predstavlja kao ono što on jeste i što jeste uopšte. »Opšta i apsolutna potreba iz koje izvire umetnost (po svojoj formalnoj strani) nalazi svoj izvor u tome što je čovek misaona svest, tj. što on iz sebe, sebe posmatra, predstavlja, misli i samo kroz to delatno zasebivstvovanje jeste duh« (75). Ono što Hegel veli o modernoj poeziji važi za modernu umetnost uopšte: Ona je »bila i još jeste najopštija i najraširenija učiteljica ljudskog roda. Jer poučavanje i učenje jeste znanje i iskušavanje onoga što jeste. Zvezde, životinje, biljke ne znaju i ne iskušavaju svoj zakon; čovek, međutim, živi shodno zakonu svoga opstojanja tek onda kad zna što je on sam i što je oko njega; on mora poznavati sile koje ga pokreću i upravljaju, a takvo jedno znanje jeste ono kakvo daje poezija u svojoj supstancialnoj formi« (879).

Dosad predstavljena opšta potreba čoveka, za Hegela ipak nije samo izvor umetnosti, već i izvor »ostalog političkog i moralnog delanja, religiozne predstave i naučnog saznanja« (76). Specifičnu potrebu za umetnošću i specifičnu funkciju umetnosti u sadašnjem svetu Hegel vidi u tome što sad umetnost drži otvorenim i osveštava sve povezanosti subjektivnosti i njenog spoljašnjeg i unutrašnjeg sveta, (povezanosti) u kojima je »čovek uopšte kadar da bude zavičajan« (570): »Pojavljivanje i dejstvovanje neprolazno ljudskog u svom mnogostrukom značenju i beskonačnom preinčavanju jeste ono što u tom sadusu ljudskih situacija i osećanja može sad da sačinjava apsolutni sadržaj naše umetnosti« (571).

Hegelovo oslobadanje umetnosti od svih u užem smislu religioznih i svetotvorasnih tema i predmeta, i sadržajno određenje umetnosti preko ne-prolazno ljudskog i svih »svetskih svrha i interesa« čoveka, ne valja sad interpretirati ni u koi kod hegelovaca Rugea i Vischera u smislu sekularizovanja i emancipacije, ni u smislu nekog neodređenog humanističkog pledoaja za takozvano autentično ljudsko. To oslobadanje umetnosti je za Hegela, štavice, neka pod pretpostavkom hrišćanstva, tačnije postajanja Boga čovekom, ostvarjava mogućnost umetnosti. Već u srednjem veku za Hegela se izvršava zaokret umetnosti od religiozne unutrašnjosti i njenih predstava ka svetovnom svetu čoveka. U poglavju »Viteštvu« Hegel piše: »No ako se božje carstvo smestilo u svetu i nastoji da prožme i time prosveti svetske svrhe i interese... onda sad otpada i negativno držanje, najpre isključivo religiozne naravi, prema ljudskom kao takvom, duh se širi, obazire se u svojoj sadašnjosti i proširuje svoje stvarno svetsko srce. Sam temeljni princip nije izmenjen; u sebi beskonačna subjektivnost obraća se samo jednoj drugoj sferi sadržaja... (Ona je) postala afirmativna u samoj sebi« (524–525; podv. W.O.). Ono što je sebi utirašno put u srednjem veku, u našim je danima postalo nešto opšte: »Na našim se danima, gotovo kod svih naroda, obrazovanje refleksije, kritike, a kod nas Nemaca sloboda misli, dokopalo i umetnika i učinilo ih tako reći tabula rasom u odnosu na gradu i obliku njihove proizvodnje nakon što su protekli i nužni posebni stadijumi romantičarske forme umetnosti« (568; podv. W.O.). Umetnik, dakle, po Hegelu, u sadašnjem svetu nije vezan nikakvom određenim sadržajem i nikakvim posebnim stilom. Na prvi pogled zbunjujuće mnoštvo umetničkih stilova i tendencija, osamostaljivanje umetnosti i njeno postajanje artističkom, njen eksperimentisanje novim izražajnim mogućnostima, umetničko reflektovanje i konstruisanje, sve to za Hegela nije simptom gubitka središta, sekularizacije i emancipacije, već (simptom) hrišćanstvom principijelno omogućene slobode umetnosti. Čast je i zadatak umetnosti da primerenim izražajnim sredstvima osvesti konkretnie oblike ljudskog, povesno bogatstvo njegovog unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta. Moderna umetnost iskazuje nešto što i u modernom svetu može biti iskazano samo umetnošću, ali ona ne iskazuje celinu i ne iskazuje je na najviši način. Moderna umetnost je za Hegela, po red hrišćanske religije, nauka i filozofije, jedan organon istine, ali ona za njega nije, kao za Schellinga, najviši organon istine.

Time su za Hegela prevladane, pre svega prosvetiteljstvom i romantizmom izgradene, »predstave« i »nadzori« o neposrednim praktičnim svrhama umetnosti. Umjetnost je, za njega, lišena svrhe. Neposredna svrha umetnosti nije i ne može da bude npr. »moralno popravljanje«, kao što se »novije vreme« često naznačuje.

Umetnost, nadalje, ne može neposredno služiti »zajedničkom životu ljudi i državi« (90). Ona nije neka ilustracija pedagoški svršišodnog posredovanja određenih običajnih, duhovnih i političkih sadržaja: »Mi Nemci... jako zahtevamo od umetničkih dela takav sadržaj u čijoj dubini umetnik zadovoljava samog sebe« (583). Umetnost pogotovu nije sredstvo kojim se

žeće »tako reći supstancialno prisvojiti minuli svetozatori, tj. pričvrstiti se za jedan od tih načina posmatranja« (569). Nasuprot svim tim »predstavama« i »azorima«, Hegel zastupa shvatanje da nas moderna istinska slobodna umetnost postavlja na jedno drugo tlo »no što je ono koje prihvatamo u svom svakodnevnom životu, kao i u svojim religioznim predstavama i radnjama, te u spekulacijama nauke« (908).

Uprkos tom oslobađanju od neposrednih običajnih, duhovnih i političkih svrha, za Hegela umetnost ipak nije puka zabava, rasterećenje od pritiska industrijskog društva, puka igra duha, »puka igra slučaja i dosetki koja se, navodno, podjednako može izostaviti kao i izvoditi« (74). Istinska umetnost za Hegela nije ni neka igra u kojoj subjektivnost, određena od izgrađenog povesnog sveta, može »svestranu da razvije sve ljudske sposobnosti i sve individualne snage«, nije neka Schlegelova ironija – kako je vidi Hegel – koja postavlja i rastavlja sve običajne i religiozne čovekove sadržaje.

Hegel poima princip moderne umetnosti kao prikazivanje i osvećivanje konkretnih oblika subjektivnosti i njenog unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta. Sadržaj umetnosti je za nj «subjektivnost koja se posreduje sobom u drugom» (514). »Duša hoće sebe, ali ona sebe hoće u nečem drugom no što je ona sama u svojoj partikularnosti« (745). Subjektivnost se ne zadržava na nekoj »nebuloznoj noviji predstavi o idealnom«. Ova je »samo jedna otmena apstrakcije moderne subjektivnosti, kojoj nedostaje hrabrosti da se upusti sa spoljašnjosti«. Istinska subjektivnost se, naprotiv, upušta u »običnu spoljašnju realnost, u svakodnevnicu stvarnosti i time u prostu prozu života« (259) – a da se, dakako, u nju ne pretvara, ili tačnije, da se u njoj ne gubi.

Šta ovo znači postaje jasnije preko Hegelove kritike obeju prvih velikih antitetičkih teorija umetnosti, nastalih na tlu moderne, teroje podržavanja i teorije genija. Hegel ne tumači umetnost kao mimesis ili odslikavanje neke autentične, prasljkovne i uvek – bivstvujeće ontološke stvarnosti, kao što su npr. Battoux, Baumgarten i Mendelsohn shvatili umetnost, tobož u smislu Aristotela, kao podražavanje lepe prirode. Ali umetnost za njega nije ni podržavanje prozaičnog gradanskog sveta i njegovog miljea, kao što su npr. Iffland i Kotzebeus »silkali dnevni život svoga vremena u prozaičnim užim prilikama, s malo smisla za pravu poeziju« (561).

Kako Hegel s pravom kaže, *Izgleda* da je princip podražavanja prirode u svom »opštem, sasvim apstraktном obliku«, izgrađenom u renesansi i pre svega u prosvjetiteljstvu, samo jedan velikim autoritetom potkrepljeni princip« (87). Predstava koja u opštoj svesti vlada sve do danas, po kojoj se umetnost može definisati apstraktnim odnosom prema nekom ontologizovanom i postvarenom pojmu prirode, odnosno stvarnosti, Hegel kritikuje kao predstavu upravo te postvarene svesti. Takva jedna predstava može se pozivati na jedan Platonov argument u »Državi«, ali sigurno ne na Aristotela. Platon se prihvata starog sukoba između pesništva i filozofije, da bi ga posle ispitivanja u »Državi« jednom za svagda okončano protjerivanjem pesnika iz polisa. On pri tom preuzima teološke argumente svojih prethodnika, pre svega Heraklita i Ksenofana, ali ipak svoju, u evropskoj filozofiji najradikalanju, kritiku pesnika zasniva na pojmu mimesisa čiji izvorno plesno-muzički smisao (MOUSIKE) menja na dvostruki način. Pošto mimesis kao oblik pesničkog prikazivanja utiče na čovekovu čulnost i navodi na identifikovanje, to se ona odbacuje kao štetna za moralno i političko vaspitanje (II i III knjiga). Prema ontologiji razvijenoj u »Državi«, slikari i tragički pesnici karakterišu se kao oni koji tek na trećem mestu podržavaju autentičnu stvarnost (IDEA), posle Boga i zanatlija. Na osnovu tog ontološkog pojma mimesisa, Platon ih je konačno lišio njihovog prvočitnog dostažanstva.

Aristotel pretpostavlja kritiku izvorno mitske funkcije pesnika koju su sproveli Ksenofan i Platon. Kako za Platon, tako i za nj u svetu polisa teolojska i praktična filozifija preuzima izvorno teološke i političke funkcije pesnika. Aristotel zbog toga ipak ne proteruje umetnost iz polisa kao nekorisnu i štetnu, kao što to čini Platon, već joj daje novi zadatak. Po »Poetic«, mimesis, izvor i zadatak pesništva, pripada suštini čoveka. Pojam mimesisa za Aristotela, dakle, nije neki pojам destrukcije. Predmet mimesisa za njega ipak nije priroda, već ono što ljudi određene kakvoće čine ili govore prema prilici ili po nužnosti (»Poetika«, 1451 b 8–9). Za Hegela se otuda, u saglasnosti s Aristotelom i u opreci prema Platonovoj »Državi«, princip moderne umetnosti ne može odrediti mimetičkim odnosom prema nekoj igda protumačenoj ontološkoj stvarnosti. Princip istinske moderne umetnosti jeste subjektivnost, i to tačnije subjektivnost posredovana sadašnjim svetom i time životom istinom.

Otuda je za Hegela nedovoljna i druga teorija umetnosti, teorija genija, razvijena protiv moderne teorije podržavanja.

Umetnost nije izraz neke sadašnjim svetom neposredovane subjektivnosti i njene unutrašnjosti, kao što to misle teorije genija u svim svojim oblicima. Umetnik nije second God koji u analogiji sa božanskim stvoriteljem stvara iz svoje unutrašnjosti i iz nekog neposrednog, nereflektabilnog jedinstva sa svetskom osnovom.

Na ovom mestu se ne možemo baviti time kako Hegel na pojedinačnim primerima tumači nastajanje novih umetničkih vrsta i mogućnosti prikazivanja izgrađenih u njegovom vremenu (npr. romana, humor, komičnog), polazeći od svog pojma subjektivnosti i povesti. Ukažimo samo na jedno: Ono što Hegel piše o »novom umetničkom obliku« Aristofanove komike, za njega ima opšte značenje: U »raspadanju starog raspolaženja, ranog patriotskog i državne mudrosti«, kada se ovo okreće »protiv opstojanja *kao sadašnjice* protiv *stvarnog političkog života svog vremena*« (podv. W.O.), nastaje jedan »novi umetnički oblik«. U njemu se »stvarnost prikazuje u ludosti svoga sopstvenog propaganja na takav način da se ona razara u samoj sebi, da bi se upravo u tom samorazaranju ništav ног, iz tog obleskava mogla pokazati istinu kao čvrsta, trajna moć, a da se strani ludosti i bezumlja ne bi dopustila neke direktne suprotnosti onome što je u sebi istinu« (490).

O nekom kraju umetnosti, u smislu gore nagovještene kritike tog stava u filozofiji umetnosti posle Hegela, kod samog Hegela, dakle, ne može biti govora. I za Hegela lično umetnost ostaje element njegovog sopstvenog života. Kada on koji – zacelo kao reakcija na tada uobičajeno lično ispovedanje u umetnosti, religiji i filozofiji – samo retko govori o sebi, na kraju svoje »Estetike« piše: »Od svega vrsnog staroga i modernoga sveta tako (ja) poznajem gotovo sve, i čovek to treba i može da upozna« (1089), onda to zaista nije, kako već pokazuje pogled u »Estetiku«, neki hibridni stav.

No zašto su – to je, dakako, vrlo težak problem, ovde ekspliziran samo u nekim momentima – u filozofiji umetnosti posle Hegela duhovna i povesna iskustva koja stoe u osnovi Hegelovom stavu i njegovu nagovješteni začetak jedne teorije moderne umetnosti, dosad na nezadovoljavajući način dalje diskutovani? Ako se na to pitanje ne želi odgovoriti u smislu uobičajenih konstrukcija povesti, shemata napretka, raspadanja i slabljenja (od Hegela do Marx-a, od Hegela do Nietzschea, od Schellinga do Freuda, od Shellinga do Hitlera, itd.), ako se ne želi prihvati da se u svetskoj povesti posle Hegela zviba potpuno bezumlje, onda će se najpre morati jednom bitno tačnije nego dosad istražiti povest filozofije umetnosti 19. i 20. stoljeća. Moraćemo se, nadalje, pitati da li Hegelov pojma gradanskog industrijskog društva i njegov pokušaj da ovo ukine i prevaziđe u državi i njenim institucijama, dovoljno obuhvata sve strukture i zakone kretanja sadašnjeg gradanskog i socijalističkog društva. Moraćemo se, nadalje, pitati da li Hegelov pojma države, mišljeni kao mesto ostvarenja subjektivnosti i njene supstančialne slobode nasuprot polisu i državi nužde i razuma, i njegov pokušaj, preduzet na kraju »Filozofije prava« (par. 340), da se država prevaziđe (aut-heben) kao igra i momenat opštег duha i svetske povesti, obuhvatajući sve momente naših sadašnjih država, našeg sadašnjeg sistema država i njihovih institucija. Moraćemo se, nadalje, pitati ne moraju li se danas na jedan teološki i filozofski način, različit od Hegelovog, osvetiliti pretpostavku subjektivnosti i društva s obzirom na njihovo (ovih pretpostavki) široko faktičko neutralizovanje od hirištanstva. Neka ovde na sve to bude samo ukazano.

Mi se, na kraju, ograničavamo samo na neke probleme Hegelove estetike, koji možda mogu učiniti razumljivim zašto filozofija umetnosti posle Hegela izgleda potaknuta i samom Hegelovom estetikom da pode putevima različitim od Hegelovih.

Kritika filozofije umetnosti posle Hegela, uprkos svih gore nagovještenih granica, razjasnila je barem to da svako vraćanje na iskustva koja je reflektovao Hegel, ako ne želi da bude epigonsko, mora sáreflektovati ono istorijski uslovljeno njegove estetike. Uz svu problematičnost te istorijske svesti, to jeste njena hasna. Tako reći je samozamisljivo i prirodno da su, uprkos Hegelovom zapanjujućem poznavanju povesti umetnosti i književnosti, naša znanja bitno šira i tačnija zaslugom istorijskih nauka razvijenih od 19. stoljeća. Istorijskim istraživanjem razjasnilo se pak i ono istorijski uslovljeno mnogih estetičkih kategorija Hegelove estetike. Hegelov pojma religijske umetnosti, napr., presuduo je saotisnut Moritzovom i Schellingovom filozofijom umetnosti, njegov pojma simbola Creuzerom, a ne Goetheom i Schellingom. Hegel je sigurno u više navrata reflektovao zategnutost između njegove naučno sistematske dedukcije i povesti umetnosti (npr. 66, 589–590, 594) i nije tu zategnutost fiksirao, kao kasniji istorizam, u sterilnu antitezu sistematskog i istorijskog mišljenja. Pa ipak, mora se reći: pojma lepe umetnosti i sistem lepih umetnosti koje Hegel veruje da može dedukovati iz ideje lepog i koje je upotrebljio za tumačenje celokupne povesti umetnosti, ti tobož iz ideje lepog dedukovani nužni pojmovi, bili su u vreme kada ih je Hegel upotrebljio stari jedva stotinu godina. Pojam lepe umetnosti i sistem lepih umetnosti uobičajili su se tek od Battuexa, D'Alemberta i njima sapobudene nemacke prosvetiteljske estetike.

I Hegelovo tumačenje estetike kao nauke o apsolutu, ukoliko se ovaj pojavljuje u lepom, samo je jedno od u relativno kratkoj povešti pojma estetike izgrađenih tumačenja. Ono se bitno razlikuje od tumačenja estetike kao gnoseologije-e inferior, koja je u Nemačkoj utemeljio Beumgarten, i dalje ga razvijali Meier, Mednelsohn, Sulzer i drugi na tlu Wolffove škole: »Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi...) est scientia cognitionis sensitivae« (Beumgarten, *Aesthetica* par. 1). Međutim, Hegelovo tumačenje estetike razlikuje se i od onog od sredine 19. stoljeća u opštoj jezičkoj upotrebi uobičajenog pojma estetike, koji se sad koristi za svaku teoriju lepog, umetnosti i umetnika. Danas se, opet, govori o marksističkoj estetici, antičkoj estetici, teologiji estetskog.

U antici i u srednjem veku ne postoji Hegelov pojam lepog. Pojmovi KALON i pulchrum, koji su u antici i srednjem veku imali etičko i metafizičko značenje i koje Platon, Plotin i Augustin nisu upotrebljavali za utemeljenje onoga što se kasnije nazvalo lepim umetnostima – ti pojmovi se veoma razlikuju od modernog estetičkog pojma lepog. Još je Kant, npr., smatrao nauku o lepom, u smislu objektivne ideje lepog, prekoračenjem granica ljudskog uma, te je ostavio otvoreним pitanje »da li je ono što je subjektivno svršishodno takode objektivno« (Cassirer, 5,209) nasuprot Schillleru, Schellingu i Hegelu. To da je Kant, kako tvrdi Hegel, saznao i potom »opet odbio« (97) »apsolutnost uma«, jeste uobičajena figura idealističke kritike Kanta, koja misli da mora i može razlikovati između slova i duha Kantovog i Kantovo slovo prevazići.

Sve to ima konsekvenke za sistematski začetak Hegelove estetike, koje se ovde mogu samo nagovestiti. Univerzalnom primenom pojma lepih umetnosti i tumačenja umetnosti kao oblike apsolutnog duha Hegel nije, odnosno nije dovoljno reflektovao razliku između antičke i srednjovekovne umetnosti, te estetske umetnosti novoga doba i estetskog odnosa sadašnjeg čoveka prema sadašnjoj i prošloj umetnosti. Za Hegela, npr. grčka skulptura pripada najvišem obliku umetničkog duha klasične umetnosti, a sami Grci su ipak stvarače arhitekture, skulpture i slikarstva ubrajali u zanatlige. Za njihove TEHNAI nije bilo muza. Pojmovi TEHNE i ars obuhvatali su sve ljudske delatnosti koje se mogu poučavati i učiti. Ono što je kasnije u prosvjetiteljstvu i kod Hegela nazvano lepom umetnošću, u antici i srednjem veku je bilo povezano sa zanatstvom, retorikom i matematikom.

Zamašnija i presudnija za sudbinu Hegelove estetike bila je ipak ona pretpostavka, sačinjena opet tek u novovekovnoj filozofiji, da je naučno istinito samo ono što je u sistemu razvijeno kao celina. Pa ipak, možda celina razvijena filozofijom u sistemu nije uvek i nužno ono istinito. Možda je, npr., uprkos Hegelovoj opravdanoj kritici estetske i religiozne subjektivnosti i savremene filozofije refleksije – koja Kantova filozofija sigurno nije bila – možda uprkos toj Hegelovoj kritici nije svaka subjektivnost koja može samo da prihvati muke opstojanja i realno povešne podvajanje i koja ne može da izbriše »vreme« u pojmu niti može i hoće da ga ukine i prevaziđe u »sećanju« (Er-Innerung) i »dubini« duha (možda ona, dakle, nije) stoga loša subjektivnost. Možda je, s obzirom na iskustvo zla u svetu, Kantov dokaz neu-

speha svih dosadašnjih i nemogućnosti svih budućih spekulativno-dogmatičkih pokušaja teodiceje primereniji konkretnom iskustvu umu 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 nagovještene povesne uslovjenosti Hegelove estetike možda čine razumljivim – a ove više nije bilo nameravano – zašto dosad zbog same Hegelove estetike, poređ mnogih drugih razloga, nije bilo nastavljanja pozitivne diskusije duhovnih i povesnih 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 nepojmljivo bogatstvo iskustava u Hegelovoj estetici, veoma smislena neka ponovna disuisija 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 kružkom »filozofije« fondacije Fritz-Thyssen u Frankfurtu na Majni, a koji će se u prošlom obliku pojaviti u jednom nizu tekstova u izdanju ove fondacije. Citat s prostim brojem svešta i strane odnose se na: Hegel, Samtliche Werke, Jubiläumsausgabe u dvadeset svežaka (Glockner), Stuttgart 1927. Citati s prostim brojem strane na »Estetiku« (Bessenge), 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 (nepromjenjeno preštampano iz: Erste Druckschriften (Lasson) 1928, Leipzig Hamburg 1962, 3.

8 Beiträge zur leichten Übersicht des Zustandes der Philosophie beim Anfang des 19. Jahrhunderts, izd. C. L. Reinhold, prvi svežak, 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 svjetlost 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 svjetlosti.  
Za list ljutiće, kažemo da je prastato složen.  
Živi u senči dreveća.  
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.  
Pro što ugledaš kada otvorioš prozor, to su — kola.  
Veća ili manja. Raznih boja i izgleda.  
Ako još dodamo kupasti kljun, onda se sove ne treba bojati.

## dve pesme

svetlana gajinov

#### portret, sa sviralom

ovo je moj portret. sa glavom. i sen  
prilike iza leda koja nailazi. kroz  
mrak bodeža  
prekoračiti ogromne visine u boga  
tim naborima, bleda. ubiti, svo to  
meso. ružičasto, u butinu. u smrt joj  
u um kao hrast koji općinjava. igrom  
linija  
ukrotiteljke zmija, 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 plov ног. 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 miramor. nema težine nema za  
umla. 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 ovde od zemlje. idi  
ka zemlji. pretvorи 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  
Suvršna noge  
koju usplahireno  
prečutkuje  
sasvim je očigledna  
Ta žena  
je opreznia  
Ima neko lukavo ime  
Umreće

#### DOBAR DAN

Čiča se blago poguri  
unesec se u lice zabezečnutim  
ženama (pevnim im čađavu dušu)  
Posle one rode mnogo  
dece Ali  
čiča više nikad ne kaže  
dobar dan  
Od toga žene postanu  
dekonzentrisane  
i prosto se kuvaju