

Nebojša Grubor

LEPO KAO ODNOS POJAVLJIVANJA
Osnovna ideja Hartmanove estetike

APSTRAKT: U ovom radu se razmatra osnovna ideja Hartmanove estetike. U tekstu se najpre, Hartmanova filozofija određuje kao kritičko-realistička ontologija (I) i postavlja pitanje o prirodi Hartmanove estetike: da li je ona fenomenološka ili ontološka estetika (II). Zatim sledi razmatranje Hartmanove argumentacije da je lepo univerzalni predmet estetike (III), i da lepo kao celokupni fenomen (IV) treba da se zahvati kako sa subjektivno estetičke (V), tako i sa objektivno estetičke strane (VI). Na kraju se razmatra Hartmanova osnovna estetička ideja da se lepo sastoji u odnosu pojavljivanja (VII) i raspravljaju se neke kritičke primebde o granicama Hartmanove filozofije i estetike (VIII).

KLJUČNE REČI: Ontologija, estetika, lepo, odnos pojavljivanja, N. Hartman

1. Kritičko-realistička ontologija

Da bi se razumela savremena filozofija i njeni pravci, kao i pravci filozofskih disciplina unutar savremene filozofije, mora se poći od misaone pozadine tzv. „sloma idealističke filozofije“ u 19. stoleću. U tom periodu identitet filozofije dospeva u krizu, jer pozitivne, iskustvene nauke preuzimaju jednu za drugom oblasti kojima se nekada bavila filozofija. Filozofija postaje nesigurna u pogledu sopstvenog tematskog područja, u pogledu sopstvene metode, kao i u pogledu svog smisla i funkcije.

Ukoliko, pak govorimo o filozofiji 20. stoleća, trebalo bi istaći kako se na početku stoleća govori se o tzv. ponovnom rodjenju, izrastanju i uskrsnuću metafizike. Radi se o reakciji na sadržinsku prazninu novokantovstva, pozitivizma i psihologije. Novonastala metafizika razume sebe kao ontologiju odnosno kao saznanje bivstvovanja, saznanje koje se oslobadja redukcije filozofije na teoriju saznanja i logiku. Novoontološka okretnica u savremenoj filozofiji predstavlja otpor okupaciji zbilje od strane iskustvenih nauka. U tom kontekstu bi trebalo razumeti i kritičko-realističku ontologiju Nikolaja Hartmana (Nicolai Hartmann (1882- 1950))

Istorija novije ontologije se može posmatrati u fokusu rivaliteta između Hajdegerovog s jedne i Hartmanovog filozofskog koncepta s druge strane¹. Herbert Šnedelbah u svojoj poznatoj knjizi *Filozofija u nemačkoj 1831-1933* smatra da Hartmanovo stanovište ne bi trebalo razumeti kao tzv. kritički realizam (E. Fon Hartman, O. Kilpe, A. Meser, ...)². Hartman polazi od novokantovstva, on je učenik Hermana Koena i Paula Natorpa. Kod Natorpa je 1909. godine habilitirao sa radom *Platonova logika bića*, ali se pod uticajem Huserla, Šelera i, već pomenutih, kritičkih realista, okreće protiv logicistički usmerenog novokantovstva, ali, i to je ključno, ne putem projekta nove teorije saznanja, nego putem projekta preokreta odnosa teorije saznanja i metafizike. Hartmanova knjiga *Osnovne crte jedne metafizike saznanja* predstavlja filozofski program kom je Hartman posvetio svoj život, a već naslov tog dela predstavlja provokaciju za dotadašnji preovladjujući način filozofiranja. Kantova filozofija se ne tumači kao kritika metafizike u ime teorije saznanja, nego pokušaj da se jedna tradicija zakopana u pretkantovskoj filozofiji, možda i od strane samog Kanta, ponovo prisvoji, ali ne sredstvima predkantovske filozofije. Trebalo bi istaći da i Hajdegerova knjiga *Kant i problem metafizike* na istom fonu predstavlja ne samo pokušaj da se kod Kanta ponovo pronadje i obnovi metafizička tradicija, nego da se Kantova filozofija razume kao zasnivanje metafizike.

Hartman polazi od stava da saznanje nije nikakavo stvaranje, pravljenje ili proizvodjenje predmeta, nego zahvatanje nečega što postoji pre svakog saznanja i nezavisno od njega³. Međutim, kod Hartmana se ne radi naprosto o nekom novom naivnom metafizičkom realizmu, nego o tumačenju prirodnog saznanjog držanja kako svakodnevnog, tako i naučnog svesti. U odnosu na svoje realističko tumačenje fenomena saznanja Hartman ističe da „novo istraživanje neće nikakvu prednost nad idealizmom; jer da li će se sad u daljnjem slijedjenju ostati pri tome da spoznavanje znači zahvatanje bivstvjućeg po sebi ili da će ga trebati svesti na neko „pravljenje“, to ne može ništa promeniti na sadržini problema“⁴. Stvarnost, naravno može da se tumači na različite načine, ali osnovni smisao saznanjog stava ne može da se dovede u pitanje. Radi se o prirodnom shvatanju fenomena saznanja. Realizam prirodnog i naučnog saznanjog držanja je fenomen koji predstavlja nezaobilazno polazište, ali koji s druge strane predstavlja problem koji treba objasniti⁵. Trebalo bi realistički objasniti odnos koji predstavlja saznanje. Čak i da se pokaže da to o čemu se saznanjog nešto tvrdi nije tako i da ne postoji onako kako se

1 H. Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, s. 251

2 isto

3 N. Hartmann, *Osnovne crte jedne metafizike spoznaje*, s. 10

4 isto, s. 11

5 H. Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, s. 253

prethodno smatralo da postoji, to i dalje ništa ne menja na činjenici da fenomen saznanja podrazumeva odnos prema nečemu od saznanja nezavisnom i po sebi postojećem. Teorija saznanja koja bi poricala ovu dimenziju fenomena saznanja ne bi bila nikakva teorija saznanja. Zato je neohodno da se podje od objašnjenja prirode i bića samog saznajnog odnosa, pa stoga jedna metafizika saznanja mora da predstavlja polazište filozofije: „Problem spoznaje nije niti psihologijski niti logički, nego u osnovi *metafizički problem*. On se ne da obraditi niti sredstvima psihologije niti sredstvima logike, nego samo sredstvima jedne *metafizike spoznaje*“⁶ Ontologija je ratio essendi teorije saznanja, a teorija saznanja ratio cognoscendi ontologije⁷. Ovakva kritičko-realistička ontološka postavka stoji u osnovi i Hartmanove estetike.

2. Ontološka ili fenomenološka estetika

Ukoliko govorimo o savremenoj estetici i ona deli sudbinu savremene filozofije. Pod uticajem neograničenog poverenja u nauku nastalog sredinom 19. stoleća i estetika pokrenuta duhom vremena pokušava ili da se utemelji unutar neke od posebnih, pozitivnih nauka kao što su fiziologija, psihologija, biologija, sociologija itd. ili da sama bude utemeljena kao jedna od pozitivnih, iskustvenih nauka. S druge strane ostaje na delu i tradicija filozofske estetike i razvijanja estetičke problematike unutar glavnih pravaca savremene filozofije.

Hartmanaova estetika nesumnjivo pripada jednom od glavnih pravaca savremene filozofske estetike. Medjutim, kao i u slučaju Hartmanove filozofije, koja je bila pod velikim uticajem fenomenologije, ali se ipak formirala samostalno i na drugačiji način⁸, tako i sa Hartmanovom estetikom nije sasvim jasno kom strujanju u savremenoj estetici bi ona trebalo da pripada. Premda neki autori svrstavaju Hartmanovu estetiku u pravac fenomenološke estetike⁹, pa je čak smatraju najvažnijim proizvodom fenomenološke estetike¹⁰ i primenom fenomenološke metode na područje estetike¹¹; prema drugim autorima, Hartmanova estetika se samo uslovno može svrstati u fenomenološku estetiku¹² i to u smislu

6 N. Hartmann, osnovne crte jedne metafizike spoznaje, s. 11

7 H. Schnädelbach, Philosophie in Deutschland 1831-1933, s. 255

8 B. Waldenfels, Einführung in die Phänomenologie, s. 12

9 G.-M., Taljebue, Savremena estetika, s. 417-420

10 M. Perniola, Estetika dvadesetog veka, s. 124

11 M. Zurovac, „Estetika Nikolaja Hartmana“, s. 214 i dalje; upor. Takodje I. Foht, Uvod u estetiku, s. 51

12 D. Grlić, Estetika IV, s. 159

prelaska sa fenomenološke na ontološku estetiku. U tom smislu Hartman spada u fenomenologe „koji svoju metodu smatraju ontološkom“¹³. Najzad, za neke autore za Hartmanovu estetiku i pored njenog značaja nema mesta u pregledu osnovnih fenomenološko-estetičkih koncepcija¹⁴.

Hartmanova estetika se s pravom može smatrati ontološkom estetikom. To je estetička koncepcija prema kojoj pravilno postavljen ontološki problem omogućava da se postavi pitanje: šta i kako jeste umetničko delo odnosno estetski predmet tj. u čemu se sastoji bivstvovanje estetskog predmeta. Sam Hartman na kraju svoje estetike u poglavlju „Ontologija estetskog predmeta“, zastupa sledeću tezu „Sada se mora jasno reći: u osnovi, u estetskom predmetu su isti takvi slojevi koji čine strukturu realnog sveta. Kratko i pojednostavljeno to su ova četiri sloja: stvar (čulna) – život – duša – duhovni svet; samo je ovde svaki od njih dalje razložen, i to vrlo različito razložen u različitim umetnostima“¹⁵. Na taj način Hartman promovise usku povezanost ontičkih slojeva zbilje i njihovog ontološkog usrtojstva sa slojevima estetskog predmeta, kao i sa slojevitom struktuiranoću celokupnog estetskog fenomena. Drugim rečima, kao što je Hartmanova opšta filozofska pozicija ontološka, tako je i njegova njegova estetika jedna ontološka estetika, što ne znači da se u njoj ne mogu prepoznati uticaji primene fenomenološkog metoda.

3. Estetika lepog

Estetika se tradicionalano shvata kao filozofska disciplina koja razmatra problematiku lepote i problematiku umetnosti. Zbog toga u nekim estetičkim shvatanjima imamo manje ili više izraženu pretenziju da se filozofska estetika koncipira ili kao teorija lepote ili kao teorija umetnosti, odnosno ili kao estetika umetnosti ili kao estetika lepote. Posmatrano iz te perspektive, Hartmanova estetika je u prvom redu estetika lepog. To međjutim u Hartmanovom slučaju ne znači napuštanje problematike umetnosti ili pitanja vezanih za druge temeljne estetičke kategorije i pojmove. Hartman smatra da polazeći od pravilno protumačenog pojma lepog mogu da se reše i drugi estetički problemi. Ne samo ona pitanje koja potpadaju pod kategoriju uzvišenog ili recimo komičnog, nego i problematika umetničke, prirodne i ljudske lepote. Trebalo bi, međjutim, istaći da tako koncipirano estetičko stanovište bazirano na pojmu lepog nije samorazumljivo, a posebno to

13 M. Damjanović, *Strujanja u savremenejoj estetici*, s. 70

14 G. Bensch, *Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt. Zur Geschichte der phänomenologischen Ästhetik*, s. 101

15 N. Hartman, *Estetika*, s. 539

nije unutar savremene estetike. Prema nekim savremenim estetičarima uvod u kategoriju lepote danas više ne može da se izjednači sa uvodom u estetiku¹⁶.

S druge strane premda u svojoj estetici ni najmanje ne zanemaruje razmatranja umetničkih dela, Hartman je u smislu razumevanja umetnosti sasvim klasicistički orjentisan. U njegovoj estetici nema mesta za dela moderne, savremene ili avangardne umetnosti 20-tog stoleća. Utoliko više čitaoca njegove estetike iznenadjuje kako on ubedljivo i principijelno brani stanovište autonomije i nezavisnosti sfere estetskog u odnosu na sfere saznanja i morala. Tako Hartman premda ne tematizuje savremenu umetnost, u osnovi izgrađuje autonomno estetičko stanovište koje bi po definiciji trebalo da bude doraslo neobičnim i teško razumljivim umetničkim produktima savremene umetnosti¹⁷. Hartmanova estetika zbog toga predstavlja koncepciju koja je s jedne strane sasvim tradicionalno vezana za kategoriju lepog i klasičnu umetnost, i koja zbog toga, tako bi se barem očekivalo, nema šta da kaže o savremenim estetičkim problemima, dok je s druge strane to jedna iznenadjujuće razvijena i pročišćena estetička pozicija sposobna za razumevanje autonomnosti i osobenosti estetskog iskustva, čijoj pojmovnoj mreži ne može da izmakne gotovo ni jedan važan estetički problem i koja bi se u tom smislu mogla smatrati relativno aktuelnom savremenom estetičkom pozicijom. Međutim, da bismo bolje razumeli Hartmanovo estetičko stanovište i bazičnu ideju njegove estetike, kao i njenu moguću relevantnost, neophodno je da najpre razumemo način na koji Hartman brani i razvija svoje stanovište prema kom je lepota osnovni pojam estetike (u ovom, III poglavlju teksta), zatim bi trebalo pokazati na koji način on analizira lepo kao celokupan estetski fenomen (IV), u kom smislu se o lepom može govoriti s obzirom na estetski akt (V) a u kom smislu s obzirom na estetski predmet (VI), da bismo najzad pokušali da ekspliciramo smisao Hartmanove osnovne estetičke ideje prema kojoj se lepo sastoji u odnosu pojavljivanja (VII) i na kraju se osvrnuli na neka pitanja vezana za domete i granice Hartmanove filozofije i posebno pitanje vezana za aktuelnost njegove estetike (VIII). U tekstu će biti interpretiran pre svega uvodni deo Hartmanove *Estetike* u kom su u glavnim crtama izložene njegove osnovne estetičke ideje, koje se doduše kasnije u knjizi razradjuju i proširuju, ali čije bi ekstenzivno uzimanje u obzir prevazilazilo obim ovog istraživanja.

Hartman počinje razmatranje pitanja o položaju lepog u estetici na sledeći način „Trebalo se sada zapitati: jeli „lepo“ zaista obuhvatni predmet estetike? Ili pak: je li lepota univerzalna vrednost svih estetskih predmeta – otprilike onako kao što dobro važi kao univerzalna vrednost sveg moralnog vrednog? I jedno i drugo se najčešće prećutno pretpostavlja, ali je i jedno i drugo bilo osporeno. Ako dakle

16 J. Zimmermann, „Das Schöne“, s. 348

17 O pojmu autonomog razvoja umetnosti i heteronomnim estetikama upor. R. Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, s. 9, 31

želimo ostati pri tome, moramo to obrazložiti¹⁸, i odmah nastavlja, „Na čemu je počivao prigovor protiv centralnog položaja lepog? Na trojakom razmišljanju, a zapravo radilo se o tri različita prigovora. Prvi glasi: ono što je umetnički uspelo nipošto nije uvek lepo; drugi: postoje čitavi rodovi estetski vrednog koji se ne svode na lepo; i treći: estetika ima posla i sa ružnim¹⁹.

Treći prigovor je prema Hartmanovom mišljenju najlakše otkloniti. Naravno da u estetici imamo posla i sa ružnim. Ružno ulazi u sve vrste lepog, lepo ima svoje granice, a kontrast između vrednosti i nevrednosti je bitan kao i u slučaju drugih vrednosti. Ili kako objašnjava Hartman „U biti je svih vrednosti da imaju suprotan član, odgovarajuću nevrednost; a ono o čemu se diskutuje nikad nije samo vrednost, već i ona i odgovarajuća nevrednost²⁰.

Drugi prigovor, o tome da je lepo samo jedan od rodova estetski vrednog i da pored lepog postoji i uzvišeno, ali druge vrednosni kvaliteti: ljupko, dopadljivo, dirljivo, dražesno, komično, tragično itd., kao i da u svakom posebnom domenu umetnosti imamo dalju specijalizaciju vrednosti, za koje često i nemamo odgovarajuće ime. Ali upravo zato jer je niz tako dug i zbog toga što sve ove vrednosti pretenduju da budu uzete u obzir Hartman tvrdi da „ipak mora postojati jedna opšta vrednosna kategorija koja ih obuhvata i ima dovoljno prostora za njihovu raznolikost²¹ i nastavlja „naravno, može se osporiti da je celishodno označavati tu kategoriju lepotom. Jer „lepota“ je konačno reč svakidašnjeg govora i kao takva mnogoznačana. No ako se apstrahuje vanestetička jezička upotreba, onda se tu očigledno još uvek nalazi u konfliktu jedno šire i jedno uže značenje. Prvo značenje stoji u suprotnosti prema uzvišenom, ljupkom, komičnom itd., a drugo ih obuhvata sve bez izuzetka; ... Posmatrano na taj način, celi taj spor oko značenja svodi se na spor oko reči. Nikome se ne može zabraniti da, pojam lepog shvati u užem smislu i suprotstavi ga onim specijalnim pojmovima, ali takodje nikome ne možemo zabraniti da ga šire shvati i da ga razume kao viši pojam svih estetskih vrednosti²². Ova značenja ne bi trebalo mešati, a Hartmanovo izlaganje je zasnovano na širem značenju. U praktičnom pogledu takvo shvatanje ima prednost jer se najkonkurentniji estetički pojam uzdiže do osnovnog pojma i nema potrebe da se obrazuje neki veštački viši osnovni estetički pojam²³.

Tek, međjutim, sa odgovorom na prvi i najteži prigovor, postaje razumljiva i prava priroda pojma lepog koji bi trebalo da služi kao obuhvatna kategorija

18 N. Hartman, *Estetika*, s. 10

19 Isto

20 Isto

21 Isto, s. 12

22 Isto

23 Isto, 13

estetike, i to kako s obzirom na ono što bi bilo ružno, tako i kao širi estetički pojam koji stoji za sve rodove lepog. Taj prigovor glasi da: umetnički uspelo nije uvek lepo. Hartman na početku argumentacije, navodi primere koji mu omogućavaju da lakše odgovori na ovaj prigovor „Na portretu nekog izrazito nelepog čoveka razlikujemo sasvim lako i prirodno umetničke kvalitete dela od izgleda prikazane osobe, i to naročito, ako je prikaz nemilosrdno realistički. Isto tako razlikovanje nam je dobro poznato u umetničkom prikazu nekog slabašnog ili odbojnog karaktera, ili na bisti antičkog boksera s unakaženim nosom. I onda kažemo otprilike: umetničko dostignuće je značajno, ali predmet nije lep“²⁴. Za nekoga ko je estetički zreo, smatra Hartman, to razlikovanje ne predstavlja nikakvu teškoću.

Medjutim, Hartman dodaje da se mora postaviti jedno drugačije pitanje: Može li se ta celina (predmeta prikazivanja na slici i samog prikaza) nazvati „lepom“? Radi se o tome da se predmet prikaza se ne može učiniti lepim, čak i ako je prikaz genijalan. Ono što je odlučujuće za razumevanje ovog drugog prigovora i njegovog opovrgavanja Hartman formuliše u sledećem stavu „Pa ipak ostaje nešto lepote u delu. To leži na drugoj ravni i ne prekriva ne lepotu onog što je prikazano. To upravo zavisi od samog prikaza. To je pravo umetnički lepo, pesnički lepo, crtački ili slikarski lepo“²⁵. Da bi sasvim razjasnio o čemu i o kakvim različitim ravnima se radi Hartman pruža sledeće objašnjenje „Tu očigledno stoje jedna za drugom dve potpuno različite vrste lepog i ružnog. One se tiču dve različite vrste predmeta. Slikarski ili pesnički prikaz već sam ima svoj „predmet“, onaj koji prikazuje. No za posmatrača sam prikaz je još jednom predmet. To ne važi za svaku umetnost, ne važi za ornamentiku, arhitekturu i muziku, ali svakako za plastiku, slikarstvo i pesništvo. Predmet je svuda ovde u prvom redu delo umetnika, prikaz kao takav, kao i ponešto što u oblikovanju ide dalje od toga; tek u drugom redu pomalja se iza toga prikazani predmet – naravno ne u smislu vremenski kasnijeg, no svakako u smislu posredovanosti. Uspeh dela označavamo s pravom kao lepotu, a neuspeh, plitkoću ili nekonkretnost (ovo poslednje npr. često u pesništvu), kao ružnoću. Jer nesumnjivo tu leži vrednost ili nevrednost umetničkog rada, a ne u kvalitetima onog što je prikazano“²⁶. Hartman smatra, dakle, da se moraju razlikovati dve vrste lepog i ružnog i zato nastavlja „Lepo u jednom i lepo u drugom smislu variraju, očigledno, u širokim granicama slobodno jedno prema drugom. No rdjavo naslikana lepota deluje pri tome najzad ipak nelepom, dobro naslikana nelepota deluje umetnički lepo. Čak u dobro naslikanom lepom jasno se može razlikovati dvojaka lepota, a rdjavo naslikanom nelepom dvojaka nelepota. Ko brka jednu s drugom – i to ne tek u refleksiji, već u samom posmatranju – tome nedostaje

24 Isto, 11

25 Isto

26 Isto

umetnički smisao²⁷. Na taj način Hartman zaključuje svoju argumentaciju i ujedno odbacuje prvi i najozbiljniji prigovor shvatanju da je lepo osnovni predmet estetike „U tom smislu potpuno je umesno držati se „lepog“ kao univerzalne osnovne estetske vrednosti i podvesti pod njega sve umetnički uspelo i delotvorno. Sasvim je drugo pitanje u čemu se sastoji ta uspelost; to pitanje se skoro poklapa s osnovnim pitanjem cele estetike: šta je upravo lepota²⁸. Upravo odgovor na drugo pitanje nudi Hartmanova teza prema kojoj je lepota shvaćena kao odnos pojavljivanja.

Hartmanova estetika je estetika lepog, a lepota je eksplicirana kao osnovni, univerzalni pojam estetike, ali lepota u smislu umetnički uspelog i delotvornog, lepote prikaza samog, a ne prikazanog. Dakle, ne radi se o svakodnevnom, uobičajenom značenje lepote, nego o lepoti u specifično estetičkom smislu. Međutim unutar estetičkog pojma lepog radi se o njegovom širem značenju. Lepo bi trebalo da se razume kao pojam koji je viši u odnosu na sve druge rodove estetski vrednog: uzvišeno, ljupko, komično, i, ali i lepo u užem estetičkom smislu. Najzad, u odnosu na taj pojam lepote i njegova suprotnost, ružno odnosno neuspelo ulazi u tematsko područje estetike. Nakon dokazivanja da lepo predstavlja osnovni pojam estetike, Hartman prelazi na razmatranje pitanja na koji je način moguće pristupiti tematskom području estetike koje je određeno pojmom lepog.

4. Lepo – celokupni estetski fenomen

Svaka naučna disciplina, pa i filozofska disciplina, mora pre svega da odredi svoj predmet i svoj metod. Hartman predmet estetike određuje kao estetski fenomen. Predmet estetike, dakle, nije isto što i estetski predmet, estetski predmet je samo deo predmeta estetike. Estetskom fenomenu, koji nije ništa drugo do fenomen lepog, prema Hartmanovom mišljenju, može da se pristupi sa nekoliko različitih strana. Estetskom fenomenu možemo da pristupimo sa subjektivne strane i sa objektivne strane, predmet estetike može da se posmatra sa strane estetskog predmeta i sa strane estetskog akta, pri čemu se oba ta pravca istraživanja dele još jednom. Putem analize estetskog predmeta može se ispitivati struktura i način njegovog bivstvovanja, ali i estetski vrednosni karakter estetskog predmeta, dok se analiza estetskog akta može usmeriti bilo na receptivni estetski akt posmatrača, bilo na produktivni estetski akt umetnika stvaraoaca. Na taj način su navedeni mogući metodički pravci istraživanja, ali svakako ostaje otvoreno pitanje da li se i u kolikoj meri ovi osnovni pravci istraživanja uopšte mogu odvojiti i izolovano slediti. Jasno je međutim jedno: u estetici postoje četiri osnovne vrste analize. Međutim, svi ovi

27 Isto, s. 11, 12

28 Isto, s. 12

putevi istraživanja nisu jednako pristupačni, a neki su čak, tako smatra Hartman, i potpuno neprohodni.

Hartman ovu situaciju objašnjava na sledeći način „Iz toga, pak, rezultiraju četiri vrste analize, od kojih su bar prve tri putevi postupka kojima se možemo kretati, dok se u četvrtoj od samog početka nailazi na nesavladive prepreke“²⁹ i nastavlja „Ništa nije tamnije i tajanstvenije od rada umetnika – stvaraoca“³⁰. Čak i sopstveni iskazi umetnika unose veoma malo svetlosti u pitanja koja nastaju iz analize estetskog produktivnog akta. Ni sami stvaraoci najčešće nisu sigurni šta ih je prilikom stvaranja zadesilo i nisu ništa manje zbunjeni od posmatrača njihovih dela. Produktivni akt kako kaže Hartman izgleda da isključuje prateću svest o aktu. Mi kao posmatrači umetnosti i kao filozofi ne poznajemo unutrašnju stranu stvaranja, nego samo njegovu spoljašnju stranu, tako da o produktivnom aktu možemo da prosudjujemo samo na osnovu njegovih rezultata.

Medjutim, ni sa preostala tri puta analize, situacija nije potpuno jednostavna. I tu postoji hijerarhija u težini ispitivanja. U najtežem položaju je kako kaže Hartman analiza vrednosti. Razlog za to treba videti u sledećem: „jer su estetske vrednosti, konkretno shvaćene, jako individualizovane, te se svaka njihova podela po rodovima i vrstama tiče samo izvesnih spoljašnjih strana“³¹. Nauka o umetnosti je prema Hartmanu dala izvesne rezultate, ali odredbe vrednosti koje su pružene na taj način, tiču se ipak, pre svega strukture umetničkih dela (u tom smislu, takodje, analiza estetskih vrednosti pripada analizi estetskog predmeta). Drugo, dodaje Hartman, „Kao što jezik nema imena za te vrednosne komponente – osim sasvim površnih izvesnih genera – tako ni mišljenje nema pojmove za njih“³². U tom smislu nakon analize estetskog produktivnog akata, koja se gotovo ne može sprovesti, analiza estetskih vrednosti na strani estetskog predmeta je takodje veoma teška.

Zbog toga Hartman prebacuje glavne estetičke zadatke na analizu receptivnog akta i strukturalno-modalnu analizu estetskog predmeta: „Time je u isti mah rečeno da skoro sva težina onoga što je estetika u stanju da uradi pada na dva još preostala metodička puta: 1. na analizu strukture i načina bivstvovanja estetskog predmeta i 2. na analizu kontemplativnog, posmatračkog i uživajućeg akta“³³ Hartman takodje dodaje „S tim dvema vrstama ispitivanja imaćemo skoro uvek posla, čak i tamo gde se uključuju vrednosni problemi. Bilo bi pogrešno odlučiti se samo za jednu od njih, jer one se u aporetici lepog stalno ukrštaju. Obe imaju praznina i u svim

29 Isto, s. 13

30 Isto

31 Isto, 14

32 Isto, 14

33 Isto, 15

pojednostima upućene su jedna na drugu³⁴. Ovaj stav je važan jer zapravo pokazuje da se istinski odgovor na pitanje o tome šta čini prirodu lepog mora potaražiti u prvom redu u analizi receptivnog akta i analizi estetskog predmeta.

Hartman, na kraju ovog poglavlja o četverostrukoj analizi Hartman dodaje i nekoliko napomena vezanih za istorijsko-estetičku refleksiju o tome koliko je do sada učinjeno na nekim od ova dva područja analize „U izvesnom smislu, glavni zadatak najpre pripada analizi strukture predmeta, jer je ona zasad zaostala i nije održala korak s analizom akta, koja je u nekim oblastima delimično poodmakla. Estetika 19. stoleća bila je pretežno subjektivno nastrojena; u njoj su dalekosežno došli do izražaja novokantovski idealizam i psihologizam. To je donelo sa sobom ne samo greške i jednostranosti, već izvestan napredak u analizi akta. Treba, dakle, nadoknaditi ono što je propušteno u analizi predmeta. No sasvim bi nas skrenulo s puta ako bismo negovali samo predmetnu analizu. Samo povezivanjem obe vrste analize možemo se nadati da ćemo se pomeriti s mrtve tačke, na koju su nas dovele jednostranosti prošlosti“³⁵.

Rezimirajući, mogli bismo reći, da se lepo kao predmet estetike može istraživati iz dve odnosno četiri perspektive: s jedne strane imamo analizu estetskog predmeta, koja se deli na analizu strukture i načina bivstvovanja estetskog predmeta i analizu estetskih vrednosti; dok, s druge strane, imamo analizu estetskog akta koja se deli na analizu receptivnog i analizu produktivnog akta. Jedan put u toj analizi je gotovo zaprečen, to je analiza estetskog produktivnog akta, a takodje je u teškom stanju i analiza estetskih vrednosti. Osnovna tematika kojom se bavi estetika je prema tome analiza estetskog receptivnog akta i analiza strukture i načina bivstvovanja estetskog predmeta. S tim što je analiza estetskog predmeta u pogledu njegove strukture i načina bivstvovanja delimično zaostala za analizom estetskog receptivnog akta, što međutim ne znači da analiza estetskog receptivnog akta može da se napusti u korist analize estetskog predmeta.

5. Lepo estetskog akta

Nikolaj Hartman pokušava da lepo shvati i pojmi i kao subjektivno doživljavanje na strani estetskog akta, ali i kao objektivnu osobinu estetskog predmeta. Cilj Hartmanove estetike predstavlja sinteza subjektivističke i objektivističke estetike. Hartmanovo shvatanje lepog u *Estetici*, najpre polazi od razmatranja lepog kao akta i kao predmeta, a zatim razmatra slojeve lepog u različitim umetnostima, da bi najzad tematizovao različite vrste lepog. Mi ćemo se ovom prilikom zadržati na razmatranju strukture estetskog receptivnog akta, a zatim strukture i načina

34 Isto

35 isto, 15

...bivstvovanja estetskog predmeta, ali u onoj meri koja je neophodna da se iznese na videlo osnovna ideja Hartmanove estetike – odredjenje lepog kao odnosa pojavljivanja.

Na receptivnom estetskom aktu mogu se razlikovati četiri momenta (Das Moment): opažaj (Die Anschauung), uživanje (Der Genuss), procenjivanje (Die Wertung) i momenat samostalnog zalaganja i spontanog stvaranja (Das Moment eines selbsttätigen Einsatzes oder einer spontanen Leistung)³⁶. Najvažniji za razumevanje osnovne ideje Hartmanove estetike je njegova analiza prvog momenta estetskog receptivnog akta – momenta opažanja. Opažaj, zor, estetski opažaj, Hartman ga naziva i dvostrukim opažajem, predstavlja prvi, najvažniji i noseći član u strukturi estetskog akta. Momenat opažaja utemeljuje sve druge momente, drugi momenat uživanja odnosno predanosti, treći momenat procene vrednosti kao i četvrti momenat produktivnog, samostalnog zalaganja i spontanog stvaranja. Hartman na momentu opažaja razlikuje ono što on naziva opažajem prvog reda (Die Schau erster Ordnung), čulni, spoljašnji opažaj i opažaj drugog reda (Die Schau zweiter Ordnung) natčulni, unutrašnji opažaj³⁷.

Opažaj prvog reda je estetski u izvornom smislu te reči, to je čulni opažaj, u smislu spoljašnjeg čula, oka, uha. Ovaj opažaj predstavlja suprotnost intelektualnom shvatanju. Medjutim, već ovde čula nisu samo posrednici nečeg već postojećeg, kao u svakidašnjem opažanju, već se pojavljuju kao pokretači jednog procesa višeg reda. Čulna, opažajna dimenzija ima važnije značenje za celinu estetskog opažaja, nego što je to slučaj sa saznanjem. Dok npr. u aktu saznanja čitav niz opažajnih momenata ostaje zapostavljen, npr. svetlost i senka su samo sredstava da se saznaju oblici stvari i jedva se uzimaju u obzir; dotle, u estetskom aktu, u recimo crtačkom i slikarskom sagledavanju, svetlost i senka dobijaju predmetnu samostalnost i postaju ono glavno, a tako je i sa perspektivom, kontrastima boja itd. Medjutim, „Estetski opažaj je samo upola čulni opažaj. Nad ovim se uzdiže opažaj drugog reda, posredovan čulnim utiskom, ali se on ne svodi na taj utisak i, prema vrsti akta, ima jasnu samostalnost u odnosu na njega“³⁸.

Opažaj drugog reda za Hartmana doduše nije opažanje/zrenje suštine, nije Platonovsko shvatanje opšteg, niti je intuicija u smislu višeg stupnja saznanja, nego je jedan potpuni okret prema onom što je pojedinačno, prema predmetu i njegovoj jedinstvenosti i individualnosti. Putem opažanja drugog reda vidi se ono što čula ne mogu direktno da primaju. Na primer, nabraja Hartman: na pejzažu momenat raspoloženja, na čoveku momenat duševnog habitusa, na/u sceni momenat konflikta. Opažaj drugog reda nije naknadna refleksija, koja bi mogla i izostati. Opažaj drugog reda je čvrsto vezan za opažaj prvog reda i javlja se istovremeno sa njim.

36 N. Hartmann, *Ästhetik*, s. 16

37 Isto, s. 18

38 N. Hartman, *Estetika*, 23

Opažaj drugog reda je uvek tu, prisutan, bar u svom začetku. Ono što je međutim važno da se naglasi, jeste, da i opažaj drugog reda utiče na opažaj prvog reda. U tom smislu bi trebalo razumeti sledeći citat: „...zaključak koji će biti merodavan za sve dalje izlaganje: u estetskom receptivnom aktu radi se o sukcesivnom vezivanju dve vrste opažanja, a tek njihovo sadejstvo čini ono što je specifično u umetničkom opažanju“³⁹. Obe ove vrste opažanja čine nedeljivu celinu u kojoj se mnogostruko prepliću i uzajamno uslovljavaju. Zbog toga se mora naglasiti da opažanje odnosno obe vrste opažanja i opažanje prvog i opažanje drugog reda zajedno i u međusobnom preplitanju predstavljaju nosioca uživanja, suda ukusa o predmetu. Sukcesivna povezanost dvostrukog opažanja, predstavlja osnovu cele strukture receptivnog akta estetskog posmatranja. Dakle, ne radi se samo o tome da čulno opažanje prvog reda uslovljava, a da je unutrašnji opažaj drugog reda uslovljen, nego se radi o tome da oduvek postoji i odnos uzajamnog uslovljavanja. Tako da unutrašnji opažaj drugog reda uzdiže opažanje prvog reda iznad svakodnevnice percepcije, i daje mu poseban estetski karakter. Tek počev od te međusobne upućenosti opažanja prvog i drugog reda utemeljuju se momenti prijatnosti, vrednosnog ocenjivanja, kao i produktivnog zalaganja.

Dvostruki opažaj će prema kasnijim Hartmanovim analizama biti pokazan upravo kao struktura koja je komplementarna dvostrukim slojevima estetskog predmeta⁴⁰ „Dvoslojnost estetskog predmeta pokazala se već iz akta, koji je i sam slojevito posmatranje“⁴¹, pa iako se ideja lepog kao odnosa pojavljivanja najbolje formulisana nalazi u razmatranju načina bivstvovanja i strukture estetskog predmeta, odnos pojavljivanja nije ništa manje vezan ili je bolje reći konstituisan putem estetskog receptivnog akta i strukture opžanja prvog i drugog reda.

6. Lepo estetskog predmeta

U vezi sa načinom bivstvovanja i strukturom estetskog predmeta oduvek se smatra Hartman postavljalo pitanje: kako to da jedna realno data tvorevina, čulno data kao i sve ostalo, omogućava „pojavljivanje“ nečeg što je od te pojave sasvim različito, i to kako različitog sadržaja, tako i drugačijeg načina bivstvovanja. Za Hartmana su duh i materija, ma kako ih najpre shvatili, dva glavna elementa u strukturi umetničkog dela. U tom smislu je Hartmanova koncepcija u neku ruku slična sa Hegelovom. Za Hegela se umetnost shvata kao čulno pojavljivanje ideje odnosno umetničko delo je nešto čulno što je prožeto duhom. Premda je ovo jedna simplifikacija Hegelove koncepcije, i to reklo bi se zbog pokušaja da se sopstveno

39 Isto, 24

40 Isto, s. 90 i dalje

41 Isto, s. 111

Hartmanovo estetičko stanovište profilise što jasnije, možemo se zadržati na ovoj uobičajenoj i stereotipnoj formulaciji osnovne ideje Hegelove estetike.

Medjutim, za Hartmana postoji jedna teškoća u Hegelovom shvatanju umetnosti kao čulnog pojavljivanja ideje. Teškoća se sastoji u tome što je kod Hegela naglasak stavljen na ono što/šta se pojavljuje, ideja je ono što je odlučujuće. Za Hartmana je Hegelova estetika u tom smislu jedna sadržinska estetika. Takva estetička pozicija, kao što je Hegelova, zbog toga ne može da reši dva osnovna problema: s jedne strane ne može da objasni formativnu stranu umetničkog dela, sve ono što se tiče forme, a zbog presudnog značaja sadržaja, dok s druge strane, ona ne može da objasni autonomiju estetskih vrednosti, jer su i one zavisne od značenja onoga što se pojavljuje⁴². Za Hartmana lepo medjutim nije čulno pojavljivanje ideje, ne radi se kao kod Hegela o pojavljivanju nečega u nečemu (ideje u onome što je čulno) nego je lep sam odnos, nije odlučujuće šta se pojavljuje, nego način kako se nešto pojavljuje ili još bolje sam odnos pojavljivanja nečega u nečemu od njega raznorodnom. Osnovna ideja Hartmanove estetike u tom smislu glasi da je lepo odnos pojavljivanja, ali to je samo prva formulacija zadobijena iz kritičke distance prema Hegelovoj i Šelingovoj estetici.

Za Hartmana je, dakle, umetničko delo „objektivirani duh“, umetničko delo je „iznošenje duhovnog sadržaja u predmetnost“⁴³. Medjutim, umetničko delo sa njegovim duhovnim sadržajem ne može da lebdi u ontički praznom prostoru, nego se pojavljuje počivajući na/u nečemu ontički različitom. Hartmanovo razumevanje iznošenja duhovnog sadržaja u predmetnost povezano je sa opštim ontološkim pretpostavkama Hartmanove ontologije. Prema Hartmanu u stvarnosti bi trebalo da razlikujemo, kao što je već napomenuto, četiri osnovna sloja: najpre materijalni sloj, koji je na dnu, koji predstavlja osnovu svega i koji je najekstenzivniji sloj na kom počivaju svi ostali slojevi, zatim, na drugom mestu je organski, telesni sloj, za njim sledi psihički ili duševni sloj i najzad, kao četvrti sledi duhovni sloj. Duhovni sloj je najsloženiji, on pretpostavlja sve ostale slojeve, on je nadindividualan, pripada zajednici kao npr. moral, religija, duh naroda. Psihički sloj je pak individualan, pojedinačan i pripada pojedincu. Takodje Hartman smatra da viši sloj uvek zavisi od nižeg sloja i taj odnos ne može da se preokrene⁴⁴.

Hartman ovako shvaćenu strukturu sveta prenosi na umetničko delo odnosno estetski predmet uopšte. Estetski predmet se sastoji iz dva osnova plana: prednjeg plana (Vordergrund) i zadnjeg plana, pozadine (Hintergrund)⁴⁵. Tako se prvi sloj stvarnosti nalazi i u prednjem, prvom planu umetničkog dela odnosno estetskog predmeta, a organski, psihički i duhovni sloj, pronalaze mesto, odnosno strukturira-

42 Isto, s. 31

43 Isto, s. 99

44 N. Hartman, Estetika, s. 99-102, 203-204; Upor. M. Zurovac, „Estetika Nikolaja Hartmana“, s. 216

45 N. Hartmann, Ästhetik, s. 90 i dalje

ju zadnji plan, pozadinu umetničkog dela tj. estetskog predmeta. Samo prvi sloj, materijalni, fizički ima dignitet predjeg, prvog plana⁴⁶. U umetničkom delu to je realni sloj umetničkog dela: okvir, platno, boje, prostor. Taj materijalni sloj je realan. Drugi slojevi, koji podrazumevaju, organsko, psihičko, duhovno, su irealni, ne postoje po sebi, ne postoje nezavisno od nas. Organsko, psihičko i duhovno u pozadini estetskog predmeta su irealni, postoje samo za nas koji opažamo.

Hartman zapravo operiše sa dva principa u razmatranju estetskog predmeta: 1. Razmatra estetski predmet prema načinu bivstvovanja: prvi plan postoji realno, nezavisno od nas, a drugi plan, postoji irealno, postoji samo za nas (modalna problematika); i zatim 2. Razmatra estetski predmet prema načinu izgradjenosti, struktuiranosti slojeva, ispituje iz čega se sastoji estetski predmet (strukturalna problematika). Na osnovu goreiznetih stavova sada bismo mogli da pristupimo ekspliciranju ideje odnosa pojavljivanja koja integriše kako estetski akt, tako i estetski predmet i omogućava da se artikuliše zagonetno jedinstvo estetičke problematike u celini.

7. Lepo kao odnos pojavljivanja

Osnovna ideja Hartmanove estetike: lepo je odnos pojavljivanja, trebalo bi razumeti kako polazeći od razumevanja strukture estetskog akta, tako i strukture i načina bivstvovanja estetskog predmeta. Struktura estetskog predmeta podrazumeva prednji plan i pozadinu. Tako se prilikom opažanja onog što je čulno, realno, fizičko, ujedno opaža i ono što je nečulno, irealno, vrednosti i značenje. Na skulpturi je realno data nepokretna figura u kamenu ili metalu, ali mi ipak na njoj možemo da vidimo i dinamiku npr. konjskog trka ili hitca koji izvršava bacač diska. Na slici, su realni okvir i platno, boje i linije, ali se odnos pojavljivanja uspostavlja tako reći odmah i trenutno, čim se u onom što je realno dato počne da opaža nešto što realno tu ne postoji npr. neki lik, neko značenje itd. Prednji plan postoji realno, a pozadina predstavlja jedan svet koji nije realan. Reč pojavljivanje koju Hartman upotrebljava u ovom kontekstu upravo počiva na strogom diferenciranju, ali ujedno i osobenom povezivanju realnog i irealnog.

Najteži problem koji se u ovim razmatranjima javlja je sledeći: kako, na koji je način ono što je irealno vezano za ono što je realno. Hartman radi sinteze uvodi subjektivni doživljaj umetničkog dela kao član koji bi trebalo da premosti ovaj zjap između realnog i irealnog. Uloga estetskog doživljaja je u tome da konstituiše estetski predmet u celini. Receptivni subjekat ima, ako ne stvaralačku, ono u najmanju ruku jednu sa-stvaralačku funkciju. Hartman analizu estetskog predmeta uvodi preko razmatranja opažaja jednog prirodnog estetskog predmeta. Hartman

46 M. Zurovac, „Estetika Nikolaja Hartmana“, s. 221

navodi jedan naizgled trivijalan primer opažaja koji dele dva čoveka koji šetaju prolećnim predelom i u vezi sa tim zaključuje: „Onaj ko uživa u prolećnom predelu isto tako očigledno nema posla samo s čulno datim realnim, kao ni onaj ko ga praktično procenjuje. Obojica imaju pred očima još nešto drugo, za obojicu se iza neposredno vidjenog pojavljuje nešto što nije vidjeno; obojica, dakle, opažaju kroz to neposredno dato nešto drugo i zastaju na tome, jedan u refleksiji koja ekonomski proračunava, a drugi u duševnoj opuštenosti podavanja. Kod prvog se lako može videti šta to drugo predstavlja, dok je kod drugog to mnogo teže reći. Ali ono postoji, i to na predmetan način – možda kao veliki ritam života u prirodi, koji tako moćno vlada u nama i van nas, mada je isto tako malo vidljiv kao i ono⁴⁷. Oba ova opažaja svedoče o tome na koji način se u opažanju razlikuju dve *strukturalne* komponente, dva sloja predmeta, ono što je neposredno dato (prednji plan) i ono što se ne može neposredno videti, bilo to ekonomski proračun, bilo estetski doživljaj (pozadina).

Nakon ovog objašnjenja razlike uobičajeno-ekonomskog i estetskog opažanja Hartman naglašava *modalnu* usmerenost dvostrukog opažaja: „Dvojaki opažaji su spojeni tako da slede jedan drugom; prvi je kroz čula upravljn na realno postojeće, a drugi na ono što postoji samo «za» nas koji opažamo. Ali ni to drugo nije proizvoljnom projekcijom uneseno, već je na jasan način zavisno od čulno opaženog. Ne može nam se javiti u svakom opaženom predmetu, već samo u određenom, te ga dakle ovaj uslovljava. Ali ono što tu vlada istovremeno je i nešto više od puke uslovljenosti: opaženo je dalekosežno sadržajno određeno onim što je realno vidjeno, «uobrazilja» tu ne vlada slobodno, već je vodjena percepcijom. Zato i ono što je na predmetu sagledano u unutrašnjem opažaju nije čist produkt fantazije, već izazvan i to izazvan čulnom strukturom vidjenog⁴⁸

U narednom koraku Hartman ukazuje na neobičnu činjenicu da nam se dvostrukim opžajem posmatran dvoslojni estetski predmet sa dva u sebi sadržana različita načina bivstvovanja, ipak pojavljuje kao jedno homogeno jedinstvo: „Tako nam se estetski predmet javlja kao jedinstven, bez praznina i šavova, mada vrlo dobro znamo da raspoloženje stvarno nije njegovo, već naše ... Taj fenomen jedinstva nipošto nije po sebi razumljiv; ovim što je ovde rečeno on ni izdaleka nije iscrpljen, a kamoli razjašnjen. To je specifično estetski fenomen i on čini pravu i osnovnu suštinu estetskog predmeta. Kako on nastaje, ostaje velika zagonetka, ...⁴⁹

Nakon povezivanja dva sloja predmeta i njihovih načina postojanja sa dva stupnja opažaja, kao i napomene o zagonetnom karakteru njihovog jedinstva Hartman iznosi stav u kom se kristališe osnovna ideja njegove estetike prema kojoj

47 N. Hartman, *Estetika*, s. 40

48 Isto

49 Isto, s. 40, 41

se lepota, estetska uspelost estetskog predmeta sastoji upravo u fenomenu pojavljivanja irealnog u realnom: „Time je nagoveštena shema po kojoj se mogu razumeti kako struktura, tako i način bivstvovanja lepog predmeta. Lepo je dvostruki predmet, pa ipak u jednome, kao jedan jedinstveni predmet. Ono je realan predmet i zato je dato čulima, ali se na to ne svodi. Ono je isto toliko i sasvim drugi predmet, irealan koji se pojavljuje u realnom – ili iza njega. Lepo nije ni samo prvi ni samo drugi predmet, već predstavlja oba ta predmeta, jedan u drugom i jedan sa drugim. Tačnije rečeno ono predstavlja pojavljivanje (Erscheinen) jednog u drugom ... Ono pravo, od čega zavisi lepota predmeta je odrednička uloga realnog (čulno datog) u njemu, što omogućuje pojavu (erscheinen zu lassen) sasvim drugog, irealnog“⁵⁰.

Svi citirani Hartmanovi stavovi i objašnjenja kako estetskog akta, tako i estetskog predmeta, svedoče o tome na koliko je Nikolaj Hartman duboko prodro u ambivalentnu strukturu fenomena estetskog. Lep estetski predmet je takav da se na njemu kao celini mogu i moraju razlikovati dva modaliteta bivstvovanja, ali na takav način da predmet strukturalno i dalje deluje jedinstveno. To je moguće samo pod uslovom da je samo pojavljivanje, sam odnos pojavljivanja integrativni faktor estetskog predmeta, a što Hartman i potvrđuje sledećim pregnantnim stavom „Jedinstvo leži u pojavljivanju (Die Einheit liegt im Erscheinen)“⁵¹. Hartman je tako reći iz prinude samog estetskog fenomena čijoj se analizi posvetio, lepo morao da koncipira kao odnos pojavljivanja irealnog u realnom. Dubina Hartmanovih uvida u fenomen estetskog i ujedno nužnost da lepo protumači kao odnos pojavljivanja formulisana je u jednom izuzetnom, dalekosežnom i istinitom estetičkom stavu koji se nalazi na početku drugog dela njegove estetike pod nazivom „Oblikovanje i slojevanje“. Razmatrajući tzv. razlaganje pozadine i suprotnosti prednjeg i zadnjeg plana Hartman konstatuje da je estetika u analizi slojeva „pošla od ontičke suprotnosti prednjeg plana i zadnjeg plana i na tome, uglavnom, zastala“, a da je upravo ono čemu bi trebalo da se posveti suprotnost „koja je i ontološki ono što je najneobičnije na umetničkom predmetu: jedinstvena tvorevina predstavlja nerazdvojnu celinu realnog i irealnog, ona je tekoreći ontički besmisao koji je samo moguć odlučnim učešćem trećeg člana, receptivnog subjekta koji, ipak, sam ostaje izvan slojeva“⁵². Razumevanje umetničkog dela kao ontičke besmislice i ujedno ontološkog jedinstva realnog i irealnog, govori upravo o ambivalentanom karateru estetskog predmeta i moguće je samo ukoliko se lepo shvati kao odnos pojavljivanja koji povezuje ovu ontičku i ontološku raznorodnost.

Takodje, tumačenje lepog kao odnosa pojavljivanja zahteva dodatnu analizu kako držanja posmatrača estetskog predmeta, tako i u držanja umetnika stvaraoa. Jedinstvo lepote koja se sastoji u odnosu pojavljivanja mora da bude konstituisano

50 N. Hartman, Estetika, s. 42; N. Hartmann, Ästhetik, s. 34

51 N. Hartman, Estetika, s. 42; N. Hartmann, Ästhetik, s. 34

52 N. Hartman, Estetika, s. 196

putem estetskog doživljaja receptivnog subjekta, a taj doživljaj zahteva analiziru preko komplemetarnih pojmova pojavljivanja i derealizovanja. Hartmanovo razmatranje odnosa realnosti i privida odnosno derealizovanja i pojavljivanja predstavlja jedan kompleksan i produbljen pokušaj da se objasni specifična autonomija i ambivalencija fenomena estetskog.

Pojam pojavljivanja (Erscheinen) Hartman razradjuje u suprotnosti sa estetskom upotrebom pojma privida (Schein). Pri tome se misli na sledeće: to što je umetnički prikazano ne postoji stvarno, nema realnosti, ali onome ko ga opaža javlja se kao da realno postoji. Ko estetski opaža ne razlikuje čulno opaženo i duhovno opaženo. Odatle bi trebalo da sledi da suštini estetskog pripada momenat obmane ili iluzije, a suštini predmeta momenat simulacije. Na primeru pozorišne umetnosti, Hartman objašnjava o čemu se zapravo radi „posmatrač zna sasvim tačno da je zbivanje na sceni nestvarno, zna za „pocepanost“, jasno razlikuje glumca od prikazane osobe, i baš zato može uživati u njegovoj umetnosti. Ako bi smatrao realnim trijumf intriganata ili patnju i propast junaka, onda bi moralno bilo nemoguće da spokojno sedi kao posmatrač i da se prepusti uživanju u scenskoj igri“⁵³. „Svaka teorija privida i iluzije» nastavlja Hartman «koja krene ovim putem ignoriše jednu važnu, suštinsku crtu u umetničkom načinu omogućenja pojavljivanja: upravo to što ne simulira stvarnost, što, naprotiv i ono što se pojavljuje shvata tek kao nešto pojavljujuće, ne kao član uključen u realni tok života, već upravo izdvojen iz njega, te postoji tako reći zaštićen od pritiska stvarnosti“⁵⁴. Hartman ovde insistira na razjašnjanju jedne veoma važne karakteristike estetskog doživljaja. Radi se o suštinskoj crti umetničkog načina pojavljivanja koja kao svoj sa-uslov ima suprotnost prema realnosti, izdvojenost iz života i specifičan karakter zaštićenosti u odnosu na zbilju. U tom smislu Hartman ističe „Ta izdvojenost i zaštićenost ponavlja se u svim umetnostima koje prikazuju nešto iz stvarnosti uzeto ili prema njoj slobodno zamišljeno. To je najbolje poznato u slikarstvu, gde već i uokviravanje deluje izolujući. Nijednom posmatraču neće pasti na um da sliku pejzaža smatra realnim pejzažom, a portret osobom“⁵⁵. Ova izdvojenost, zaštićenost od realnosti je sa-uslovljavajuća za ono pojavljivanje koje je karakteristično za umetnost, za odnos pojavljivanja koji se javlja u sferi estetskog.

Hartman, uočava i drugu osobenost fenomena umetničkog načina pojavljivanja. Radi se o tome da izdvojenost iz okoline ne samo estetskog predmeta, nego na izvestan način i samog posmatrača, ukoliko on želi da participira u estetskom predmetu, ne onemogućava prepuštanje estetskom predmetu, nego nasuprot tome upravo omogućava istinsko prepuštanje estetskom predmetu i zaboravljanje sopstvene okoline. „Zaboravljanje okoline i svest o toj izdvojenosti

53 N. Hartman, Estetika, s. 43

54 Isto, s. 43, 44

55 Isto, s. 44

začudo ne protivreče jedno drugom, mada u izdvojenosti ostaje nešto od svesti o okolini⁵⁶. Mi se nalazimo kako kaže Hartmanu jednom lebdećem stanju (schwebende Zustand)⁵⁷, a estetski predmet ima lebdeći način bivstvovanja (schwebende Seinsweise)⁵⁸, koji naravno zavisi od dva sloja i njihovih modaliteta u predmetu: realnosti u čulno datom prednjem planu i pojavljivanje irealnog iz pozadine; bića po sebi u prvom i bića za nas u drugom. Medjutim, i to je sada odlučujuća tačka, *privid* koji bi nas obmanjivao realnošću upravo bi onemogućio ispravnu recepciju estetskog predmeta. Nasuprot tome isključivanje svakog *privida* je uslov za povezivanje oba načina bivstvovanja u jednu jedinstvenu i stabilnu celinu. *Privid* je suprotnost *čisto pojavnom karakteru*. Načini bivstvovanja su estetskom predmetu heterogeni, različiti, oni ostaju različiti i kada se međusobno povezuju i osećaju kao nedeljivi, i upravo zbog te razlike i kao ta razlika može da postoji pojavljivanje i odnos pojavljivanja.

Drugi momenat koji Hartman ističe je *derealizovanje* (Entwirklichung)⁵⁹, koje predstavlja drugu suštinsku crtu lepog predmeta i njegovog doživljaja kao predmeta koji lebdi između dva heterogena načina bivstvovanja. Hartman, medjutim, želi da pojmom *derealizovanja* zahvati pre svega aktivnost umetnika stvaraoca. Uobičajeno je da se smatra da je delanje umetnika nekakva realizacija, da se sastoji u ostvarivanju nečeg do tada nepostojećeg. U tom smislu Hartman kaže „Na prvi pogled izgleda da je i umetnička aktivnost neko ostvarivanje, možda ostvarivanje neke ideje ili nečeg što umetniku idealno lebdi pred očima⁶⁰. Ovakvo shvatanje umetničke aktivnosti je jedno od najraširenijih – umetnik poseduje nekakvu ideju, neki ideal, idealnu zamisao, i sad se muči da tu zamisao, ideju pretvori u stvarnost, da je realizuje. Medjutim, nastavlja Hartman „ako se pažljivije osmotri, nailazi se na nešto sasvim suprotno od toga. Njegovo stvaranje upravo nije realizovanje, pa dakle ni omogućavanje. Ono što umetniku lebdi pred očima uopšte se ne preobraća u stvarnost, već samo prikazuje. A to znači: dovodi do pojavljivanja⁶¹. Prema tome postupak stvaraoca predstavlja udaljavanje od stvarnosti, *derealizovanje*, umetnik ne mora da pokrene inertnu težinu ralnog, već bi trebalo samo da pruži pogledu irealno kao takvo. Realno mu je potrebno samo kao posredni član, ali ono što dolazi do pojave ostaje potpuno nestvarno, tako da pojavljivanje u čulnoj realnosti ne stvara iluziju realnosti.

56 Isto, s. 44

57 N. Hartmann, *Ästhetik*, s. 36

58 N. Hartmann, *Ästhetik*, s. 37

59 Isto

60 N. Hartman, *Estetika*, s. 45

61 Isto, 45

Prava suprotnost unutar koje kako kaže Hartman lebde i estetski predmet i posmatrač estetskog predmeta kao i umetnik stvaralac nije ona između realnosti i privida, pri čemu bi privid umetnosti trebalo valjda da nekom novom realnošću nadomesti postojeću realnost. Prava suprotnost je ona između pojavljivanja irealnog u realnom, gde postoji svest o tome da je to nešto irealno i da se kao irealno pojavljuje zahvaljujući onome što je realno. Kao što s druge strane umetnik ne proizvodi neku novu realnosti, nego u realnom derealizujući ga omogućava da se sagleda ono irealno. Pojavljivanje u estetskom predmetu koji opažamo i doživljavamo, s jedne strane, i derealizacija kojoj pristupa umetnik, s druge strane, su postupci putem kojima, umetniku putem uspelog umetničkog dela i nama koji to delo posmatramo, polazi za rukom da stvari sagledamo na jedan drugačiji, estetski način. Taj način sagledavanja i vidjenja Hartman naziva irealnim prema načinu postojanja, a njegovi preduslovi su realni prednji plan na strani estetskog predmeta i momenat izdvojenost iz života i mogućnost prepuštanja doživljaju, ali tako da ostaje ipak nešto od svesti o okolini, na strani estetskog receptivnog akta. Naime, samo uz te i takve preduslove moguće je da se estetski proizvodi, estetski reprodukuje, kao i da izvesni predmeti budu nazvani estetskim, a da suština lepote bude odnos uzajamnog delovanja između estetskog opažanja prvog i drugog reda, odnos pojavljivanja irealnog u realnom estetskog predmeta i odnos pojavljivanja u međusobnoj upućenosti pojavljivanja i derealizovanja. Ovako koncipirana Hartmanova estetička pozicija u osnovi artikuliše ambivalentni karakter fenomena estetskog i s pravom se može postaviti pitanje da li ona poseduje relevantnost i aktuelnost, ili je u medjuvremenu ostala interesantna samo za istoričare filozofske estetike?

8. Zaključak

Već pominjani poznati nemački filozof i istoričar filozofije Herbert Šnedelbah, u vezi sa filozofijom Nikolaja Hartmana iznosi ocenu, sa kojom bi se trebalo saglasiti. Naime, premda su Hartmanova i Hajdegeova ontološka koncepcija, kako smatra Šnedelbah, odredile ontologiju u Nemačkoj 20-tih godina 20-tog stoleća, Hartmanova kritičko-realistička ontologija je doduše odredila filozofiju njegove epohe, ali nije kao Hajdegerova hermeneutičko-fenomenološka ontologija načinila novu epohu u filozofiji. Šnedelbah smatra da se mogu navesti dva osnovna uzroka skromnijeg uticaja Hartmanove filozofije na savremene tokove mišljenja. Radi se najpre o tome da je Hartmanova koncepcija o slojevima bivstvovanja u pokušaju objašnjavanja i razumevanja sveta stupila u direktnu konkurenciju sa empirijskim naukama, a to je borba koja je unapred bila osuđena na neuspeh. S druge strane recepcija analitičke filozofije i primena mnogo strožijih metodičkih sredstava koja

je ova filozofija koristila, doveli su, sada pod pretpostavkama kritike smisla i kritike jezika⁶², do jednog novog kriticizma u filozofiji koji je bio daleko strožiji od Hartmanove kritičko-realističke koncepcije.

Hartmanova estetika u velikoj meri deli sudbinu njegove filozofije. Njegova knjiga *Estetika* se, napomenimo i to, pojavila posthumno 1953. godine, pa je možda i to bio jedan od razloga što nije uspela da ponovo oživi fenomenološku estetiku u posleratnoj nemačkoj filozofiji⁶³. Međutim, verovatno se glavni razlog nedovoljne recepcije i vrednovanja Hartmanove estetike sastoji u njenoj uskoj povezanosti sa njegovom ontologijom⁶⁴. Naime, umesto da teorija slojeva bivstvovanja učini Hartmanovu estetiku prihvatljivijom i razumljivijom, dogodilo se upravo suprotno, teza prema kojoj se u umetnosti i sferi estetskog u, doduše nešto izmenjenom obliku, ponavljaju slojevi: materijalnog, živog, duševnog i duhovnog, nisu po svemu sudeći bili dovoljno uverljivi za njegove čitaoce, tako da su neki parcijalni aspekti Hartmanove estetike, kao što je slučaj sa njegovim tumačenjem muzike, naišli na veći odjek nego njegova generalna koncepcija⁶⁵. U tom smislu poslednja sistematski pisana i utemeljena estetika nije dosegla univerzalnu sistematsku primenljivost. Čini se da je u tom pogledu mnogo bolje prošla Ingardenova fenomenološka estetika koja je doživela značajniju recepciju, u najmanju ruku unutar estetike i teorije književnosti. U razloge neprihvatanja Hartmanove estetike trebalo bi svakako ubrojati i njegovo ne uzimanje u obzir moderne umetnosti i u osnovi jedno veoma klasicističko estetičko držanje koje unapred navodi na (neopravdan) zaključak o neaktuelnosti i zastarelosti Hartmanovih estetičkih refleksija.

Sve ove ocene Hartmanove estetičke misli trebalo bi, međutim, uzeti sa kritičkom distancom. Naime, premda Hartmanova estetika ne referiše na umetnička dela savremene, moderne umetnosti, upravo Hartman u svojoj estetici zastupa jedno veoma pročišćeno (moderno i aktuelno) stanovište o specifičnoj autonomiji umetnosti. U tom smislu njegovi stavovi su na liniji Kantove i kantovski orjentisanih estetika. Analize estetskog dopadanja i estetskog predmeta, kao i analiza njihovog komplemetarnog odnosa u misli o odnosu pojavljivanja kao suštini lepog sve odreda stoje u znaku odbrane osobenosti i specifičnosti sfere estetskog. Za Hartmana je, gotovo u formalističkom duhu, presudan sam odnos pojavljivanja, a ne sadržaj onoga šta se pojavljuje, i upravo počev od tog stava treba razumeti njegov zahtev za korekturom Hegelovog sadržinskog shvatanja o (čulnom) pojavljivanju ideje u umetnosti. Međutim, ni Hartmanovo sledjenje kantovskog tipa refleksije, nije nekritičko nadovezivanje, nego takodje ozbiljna, ako ne korektura, a

62 H. Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, s. 259-260

63 G. Bensch, *Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt. Zur Geschichte der phänomenologischen Ästhetik*, s. 101

64 K.-H. Brodbeck, „Nicolai Hartmann“, s. 362

65 isto

ono pomeranje akcenta u analizi estetskog akta i saglasno tome estetskog predmeta. Imajući u vidu sve gorenavedene stavove, ukoliko se u razumevanju Hartmanove ideje o lepom kao odnosu pojavljivanja kao nit vodilja uzme njegova artikulacija autonomije i ambivalentnog karaktera estetskog onda se pojavljuje jedan veoma savremen lik ove delom zapostavljene estetičke koncepcije, bazirane na sistematski obezbeđenim osnovama kritičko-realističke ontologije. Hartmanova analiza lepog kao odnosa pojavljivanja predstavlja kako objašnjenje dvostruke strukture i međusobnog upućivanja estetskog opažaja prvog i drugog reda, tako i ključ za rešavanje zagonetnog jedinstva prednjeg plana i pozadine kao i dvostrukog načina bivstvovanja estetskog predmeta – ideja lepog kao odnosa pojavljivanja u celini posmatrano predstavlja jednu veoma uspešnu artikulaciju ambivalentne suštine fenomena estetskog odnosno lepote. Upravo iz tih razloga Hartmanova estetika predstavlja relativno aktuelnu estetičku poziciju unutar savremene estetike.

Nebojša Grubor
Filozofski fakultet, Beograd

Literatura:

- Bensch, G., *Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt. Zur Geschichte der phänomenologischen Ästhetik*, München, 1994.
- Brodbeck, K.-H., „Nicolai Hartmann“, u: *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, Hg. Nida-Rümelin, J., Betzler, M., Stuttgart, 1998, s. 359-363.
- Bubner, R., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main, 1989.
- Damnjanović, M., *Strujanja u savremenoj estetici*, Beograd, 1984.
- Foht, I., *Uvod u estetiku*, Sarajevo, 1972.
- Grić, D., *Estetika IV*, Zagreb, 1979.
- Hartman, N., *Estetika*, Prev. M. Damnjanović, Beograd, 1979.
- Hartmann, N., *Ästhetik*, Berlin, 1953.
- Hartmann, N., *Osnovne crte jedne metafizike spoznaje*, Prev. B. Despot, Zagreb, 1976.
- v. Hermann, F.-W., *Hermeneutische Phänomenologie des Daseins. Eine Erläuterung von „Sein und Zeit“*, Band I, Frankfurt am Main, 1987.
- Morgenstern, M., *Nicolai Hartmann. Zur Einführung*, Hamburg, 1997.
- Perniola, M., *Estetika dvadesetog veka*, Novi Sad, 2005.
- Schnädelbach, H., *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Frankfurt am Main, 1999.
- Taljabue, G.-M., *Savremena estetika*, Prev. V. Djaković, Beograd, 1968.

- Zimmermann, J., „Das Schöne“, u: *Philosophie. Ein Grundkurs band 1*, Hg. E. Martens, H. Schnädelbach, Hamburg, 1998, s. 348-394.
- Zurovac, M., „Estetika Nikolaja Hartmana“, u: *Ka filozofiji umetnosti. U spomen Milanu Damjanoviću*, Ur. B. Milijić, Beograd, 1996., s. 202-224.

Nebojša Grubor

Das Schöne als Erscheinungsverhältnis

Die Grundidee von Hartmanns Ästhetik

(Zusammenfassung)

In dieser Arbeit wird die Grundidee von Nicolai Hartmanns Ästhetik behandelt. Im Text wird zuerst Hartmanns Philosophie als eine kritisch-realistische Ontologie bestimmt (I) und die Frage über die Natur von Hartmanns Ästhetik gestellt: ob sie eine phänomenologische oder ontologische Ästhetik ist (II). Dann folgt die Erörterung von Hartmanns Argumentation, dass das Schöne der universale Gegenstand der Ästhetik ist (III) und dass das Schöne als Gesamtphänomen (IV) von subjektiv ästhetischer (V) wie auch von objektiv ästhetischer Seite befasst werden sollte (VI). Am Ende wird Hartmanns ästhetische Grundidee behandelt, dass das Schöne im Erscheinungsverhältnis besteht (VII) und es werden auch einige kritische Bemerkungen über Grenzen von Hartmanns Philosophie und Ästhetik erörtert (VIII).

SCHLÜSSELWÖRTER: Ontologie, Ästhetik, Schöne, Erscheinungsverhältnis, Nicolai Hartmann.