RECEPCIJA HEGELOVE TEZE O KRAJU UMJETNOSTI

Delija-Trešćec, Nives

Doctoral thesis / Disertacija

2009

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Department of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski studiji**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:111:287829

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
UNIVERSITY OF ZAGREB
CENTER FOR CROATIAN STUDIES

Repository / Repozitorij:

Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

HRVATSKI STUDIJI

Doktorski rad

RECEPCIJA HEGELOVE TEZE O KRAJU UMJETNOSTI

NIVES DELIJA TREŠĆEC

MENTOR: prof. dr. sc. JURE ZOVKO

Zagreb, 2009.

SADRŽAJ

UVOD.....3

1. HEGELOVA ESTETIKA-PROŠLOST I BUDUĆNOST.....7

2. FILOZOFIJSKA RELEVANTNOST HEGELOVIH *PREDAVANJA O ESTETICI*.....14

2. 1. Odnos prirodne i umjetničke ljepote.....14

2. 2. Umjetnost, religija i filozofija.....20

2. 3. Ostvarenje ideala u umjetničkom djelu.....33

2. 4. Razvoj umjetničkih formi (simbolička, klasična i romantična).....42

2. 5. Kraj umjetnosti u subjektivnosti.....52

2. 6. Nedostatci teorije o razvoju umjetničkih formi.....68

2. 7. Duhovno u Plotinovoj filozofiji umjetnosti i njegova recepcija.....88

3. UMJETNOST PRIPADA PROŠLOSTI?.....102

3. 1. Treba li refleksija zamijeniti umjetnost?.....105

3. 2. Kraj umjetnosti religioznog svjetonazora.....112

4. TEZA O KRAJU UMJETNOSTI U KONTEKSTU HEGELOVE KRITIKE ROMANTIČKOG SVJETONAZORA.....119

4. 1. Hegelova kritika romantike u Predgovoru *Fenomenologiji duha*.....121

4. 2. Problem romantičkog koncepta umjetnosti u *Predavanjima o estetici*.....128

ZAKLJUČAK.....138

LITERATURA.....145

UVOD

Teza o kraju umjetnosti najkontroverznija je i najpopularnija tvrdnja iz *Predavanja o estetici* Georga Wilhelma Friedricha Hegela. Ona nije intrigantna samo u okvirima njegove filozofije nego naprotiv, ta teza od vremena kada je izrečena pa sve do danas predstavlja jednu od orijentacionih točaka mnogih teorija o umjetnosti i o njezinome spoznajnom i hermeneutičko- kulturološkom značaju. Ta Hegelova tvrdnja pretvorila se u jedno od osnovnih pitanja o umjetnosti i njezinoj sudbini u modernome vremenu i u budućnosti. Svaka ozbiljna teoretska koncepcija o stanju suvremene umjetnosti teško može zaobići ovo Hegelovo «pitanje» o sudbini i ulozi umjetničkog fenomena u povijesnom svijetu. Intrigantnost ove teze razbuktala se ponajprije iz jednog sasvim jednostavnog razloga. Naime, gotovo je paradoksalna činjenica da je kraj umjetnosti ili njezino raspadanje (Auflösung) proglasio netko, u ovom slučaju jedan od najvećih filozofskih autoriteta u povijesti, tko je sa iznimnim žarom posvetio umjetnosti toliko prostora i truda u svome stvaralaštvu i to u intelektualnoj klimi svoga vremena koje je obilježeno filozofskim koncepcijama koje su izrazito uvažavale umjetnost u spoznajnom, spekulativnom i kulturno- društvenom smislu. Tu prije svega mislimo na Schellinga i jenske romantičare. Ne samo da je *Estetika* možda i najopširnije Hegelovo djelo, nego je ono stvarano sa izrazitim interesom za konkretnu umjetnost i s iznimnom količinom znanja vezanih za nju, i to u vrijeme kada je disciplina povijesti umjetnosti i književnosti bila još u razvojnom stadiju. Pored toga, teorija o kraju umjetnosti, u onom obliku u kojem je nalazimo u *Predavanjima o estetici*, u prvi plan donosi i ambivalentnost Hegelova stava o umjetnosti. Naime, Hegel je postavio umjetnost na ključno mjesto u svome dijalektičnom sustavu i odredio joj je uzvišenu ulogu spoznajne i ozbiljujuće forme duha. No, unatoč tomu umjetnost ovdje ima ograničenu moć i nakon izvršenja svoje povijesno-spoznajne uloge, ona više ne odgovara «interesima duha», a neprogresivna dijalektika njezina razvoja završava u dekadenciji, te umjetnost biva određena kao prošlost. Takav paradoksalni ishod jednog idealističkog sustava po pitanju umjetnosti nalazimo u još jednog oduševljenog i inspiriranog filozofa već mnogo ranije, naime u Platona. Hegelova teza o kraju umjetnosti dolazi čak iz sličnog dijalektičko- ontološkog sklopa po pitanju znanja i umjetnosti, a u nekim, isto tako dalekim vezama ona revitalizira po posljednji put u zapadnoj filozofiji staro grčko pitanje o razmirici između filozofije i pjesništva u pogledu znanja ili spoznaje.

Hegelova čuvena i možda najčešće citirana rečenica iz Uvoda u *Predavanja o estetici* kako «umjetnost jest i ostaje za nas po svome najvišem određenju prošlost»[1], temeljni je topos našeg bavljenja ovom tematikom. Ova rečenica skupa sa teorijom o ukidanju romantičke forme umjetnosti, uvriježila se u literaturi pod imenom «kraj umjetnosti», iako Hegel nije koristio taj izraz, osim u slučaju romantičke forme umjetnosti. Ono što nas je u odabiru ove teme posebno zaintrigiralo jest pitanje u kolikoj je mjeri ova teza o kraju umjetnosti stvarno Hegelova misao i konzekvenca njegove filozofije umjetnosti, a koliko je ona s druge strane plod kasnije recepcije njegove estetike. Teza o kraju umjetnosti sa svojim epohalnim utjecajem na filozofsku teoriju umjetnosti i na samu umjetničku stvarnost nametnula se kao opće mjesto pri svakoj recepciji i refleksiji o ontološkom i spoznajnom stanju umjetnosti u tradiciji spekulativno- metafizičkog promišljanja o umjetnosti, kao i onog promišljanja o fenomenu umjetnosti koje polazi od materijalne i fenomenološke stvarnosti suvremene umjetnosti koja uporno revitalizira tezu o kraju umjetnosti u pokušajima da odredi vlastitu bit i svoje povijesno-društveno mjesto u modernoj kulturi. Teza o kraju umjetnosti ili točnije o umjetnosti kao prošlosti shvaća se tako kao linija razgraničenja između klasično-romantičke i moderne estetike, između tradicionalnog koncepta lijepe umjetnosti i novih tendencija u umjetničkom stvaralaštvu. Činjenica jest kako je ova teza uvelike eksploatirana u novijoj teoriji umjetnosti i kako su u njezinoj recepciji nastale brojne teorije koje olako tumače osnovne Hegelove intencije i zaključke o umjetnosti iz *Predavanja o estetici*. Stoga je naš zadatak da istražimo u Hegelovom djelu izvornu intenciju teorije o umjetnosti kao prošlosti i njoj sukladne teorije o ukidanju romantične forme umjetnosti kao posljednje u povijesnom razvoju. Pokušat ćemo rasvijetliti koliko je teza o kraju umjetnosti koherentna sa osnovnim postavkama Hegelove filozofije apsolutnog duha i da li je ona logična posljedica njegova idealističko-panlogističkog sustava koji se dovršava u apsolutnoj znanosti.

Hegelova estetika nije samo apstraktno, spekulativno izvođenje odredbi o umjetnosti pod aspektom pojma apsolutne ideje, nego je uvelike sasvim konkretna hermeneutička, povijesno- društvena analiza umjetničke baštine koja u kontekstu određenih «svjetonazora» i «stanja svijeta» razmatra evoluciju umjetnosti kroz vidove umjetničkih formi i posebnih umjetnosti. Tako ćemo tezu o kraju umjetnosti sagledati i obzirom na taj Hegelov manje formalan diskurs o umjetnosti koji otkriva i hermeneutički aspekt estetike koja umjetnost

[1] "In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes". Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik, Werke* 13, Hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, (Frankfurt/ M.: Suhrkamp Verlag 1970.) str. 25.

promatra u povijesnom, društvenom, religijskom i nacionalnom ambijentu. Naime, Hegel je svoju kvalifikaciju umjetnosti kao prošlosti objasnio i u povijesno-iskustvenom kontekstu kada je rekao da «naša sadašnjost po svome općem stanju nije pogodna za umjetnost». Stoga ćemo ovo dvojbeno proročanstvo o sudbini umjetnosti sagledati i u svijetlu «vladajućeg uvjerenja razdoblja» kako Hegel kaže u *Fenomenologiji duha*, što znači obzirom na estetičko-filozofski svjetonazor jenske romantike i posebice Friedricha Schlegela. Pokušat ćemo ukazati na kontinuitet Hegelove kritike romantičkoga svjetonazora koji sada obzirom na pojam umjetnosti, subjektivnosti i supstancijalnosti kulminira u *Predavanjima o estetici*. Pokušat ćemo pokazati kako je Hegelova kritika romantizma jedan od ključnih čimbenika pri interpretaciji njegove teze o kraju umjetnosti, ponajprije iz razloga što smatramo kako je Hegel govoreći o ukidanju romantičke forme umjetnosti kao zadnje u povijesti, što izrijekom, što implicitno, ukazivao na sve «opasnosti» i supstancijalne neutemeljenosti romantičkog subjektivističkog i ironijskog koncepta umjetnosti. Neosporna je činjenica da je Hegel u svojoj *Enciklopediji filozofijskih znanosti* u eksplikaciji apsolutnoga duha kao prvi stadij tematizirao umjetnost.[2] Ovaj kratki i jezgroviti prikaz umjetnosti samo je potvrda da je umjetnost kao viši stadij u odnosu na objektivni duh nešto što ima svoju legitimnu dimenziju kao što imaju država sa svojim institucijama, pravo i etička normativnost u Hegelovu misaonom sustavu.

Analizu teorije o kraju umjetnosti provest ćemo kroz tri osnovne polazišne točke iz *Predavanja o estetici* iz kojih se crpi najsnažnija argumentacija i teoretska osnova za konstituiranje teze o kraju umjetnosti, te ćemo pokušati izvidjeti relevantnost tih teorija. To su: teorija o tri umjetničke forme simboličkoj, klasičnoj i romantičkoj i o njima pripadajućim pojedinačnim umjetnostima, zatim teorija o položaju umjetnosti u odnosu na religiju i filozofiju, te konačno sama Hegelova konstatacija iz Uvoda u *Predavanja o estetici* po kojoj umjetnost više ne predstavlja najvišu formu u kojoj se posvješćuje apsolutno i koja je po svom najvišem određenju, prošlost.

Čuvenu Hegelovu konstataciju o umjetnosti kao prošlosti te o «ukidanju umjetnosti» tematizirat ćemo prvenstveno oslanjajući se na sam tekst *Predavanja o estetici* kako bismo uvidjeli izvornost same teze i njezinu situiranost u totalitetu apsolutnog sustava, kao i u povijesno-kulturnom iskustvu u čijim je okolnostima ova teza također ukorijenjena. Jedna od

[2] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, Herausgegeben von Friedhelm Nicolin und Otto Pöggeler, (Hamburg: Meiner 1969) §§ 556 – 563.

namjera nam je i ukazati na evidentan anticipirajući karakter Hegelove estetike u kojoj je moguće prepoznati neka od temeljnih pitanja suvremene estetike, odnosno filozofije umjetnosti.

1. HEGELOVA ESTETIKA- PROŠLOST I BUDUĆNOST

Estetika Georga Wilhelma Friedricha Hegela ili točnije, njegova *Predavanja o estetici*, predstavljaju vrlo opsežno i slojevito promišljanje o mnogim aspektima umjetnosti i same estetike. Ovo djelo, tj. Hegelova predavanja o estetici koja je njegov učenik Heinrich Gustav Hotho obradio i prvi objavio 1835., četiri godine nakon Hegelove smrti, izvršilo je vrlo plodan utjecaj na filozofiju umjetnosti, moglo bi se reći čitave epohe.[3] Ovdje se fenomen umjetnosti analizira, a naravno i spekulativno promišlja kroz sve aspekte bitne za umjetnost kao metafizičku temu i kulturno-povijesnu činjenicu. Hegelova estetika obiluje konkretnim analizama povijesno- umjetničke građe i jedinstvenim idejama o umjetničkim ostvarenjima minulih stoljeća. Pored njegova primarnog interesa za umjetnost kao formu apsolutnog duha, ne možemo ne primijetiti Hegelovo duboko zanimanje za samu umjetničku produkciju i njezinu materijalnu i formalnu realnost. U grandioznom idealističkom sustavu svoj diskurs u estetici obogatio je živim interesom za umjetničko djelo i njegov kulturno povijesni aspekt. Hegel se izdvaja od svojih prethodnika i suvremenika time što u svome sustavu definira i zatvara ranije polemike i ideje o umjetnosti. Njegova dijalektika rješava i ujedinjuje protuslovlja iz ranijih estetičkih tumačenja, te ih obuhvaća u totalitetu filozofskog sustava. Time njegova estetika zadobiva puninu i zadovoljenje u dijalektičkom kompleksu izmirenih suprotnosti, te se nameće kao ispunjenje težnji klasične estetike. S druge strane, Hegelova estetika sa svojim temeljnim pojmovima, iako tako konzekventno dovršena i ugrađena u sustavu svejedno pokazuje svoju otvorenost za interpretaciju i tumačenja koja u njoj vide poseban izazov filozofiji u razumijevanju onoga što je dovršeno i što je doseglo svoju puninu. Iz tog izazova proizlazi i njezina nadahnjujuća narav za nova rješenja u umjetnosti i estetici.

Iako je neosporno kako je mnogo oduzeo umjetnosti od njezine specifične biti i podredio je svome idealističkom sustavu u kojemu ona biva nadvladana superiornošću pojma i refleksije, te ostavljena u prošlosti, Hegel ipak daje i neke vrlo prihvatljive odredbe umjetnosti koje nisu uvijek u funkciji diskurzivne strogosti u izvedbi metafizičkog sustava. Umjetnost po Hegelu treba otkrivati istinu u formi osjetilnog umjetničkog oblikovanja i u njoj prikazati izmirenu suprotnost. Umjetnost tako svoju krajnju svrhu ima u samoj sebi, tj. u tom

[3] Mjerodavno je drugo izdanje: G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik. Herausgegeben von D.H.G. Hotho,* Zweite Auflage, (Berlin: Duncker & Humblot 1842/1843)

prikazivanju i otkrivanju.[4] Vrlo je znakovita i vrijedna ova odredba umjetnosti po kojoj ona ima svoju «supstancijalnu svrhu» u samoj sebi. Naime, to umjetnosti osigurava jedan vid autonomije po kojoj umjetnost nije sredstvo za izvanjske ciljeve kao što su primjerice, poučavanje, bogaćenje, ili moralno korigiranje jer ti ciljevi ne određuju pojam umjetničkog djela.[5] U Hegelovoj teoriji umjetnost definitivno zadobiva svoju autonomiju koja je doduše, u određenim segmentima rođena već u Kantovoj filozofiji.

Ako bi bilo presmjelo u ovome tražiti anticipaciju moderne estetike koja opisuje moderno umjetničko djelo kao autoreferencijalno, onda barem moramo primijetiti kako se u Hegelovoj teoriji umjetnost oslobađa nekih uvriježenih predrasuda. Naime, svrha umjetnosti nalazi se u njoj samoj, a to znači, u njezinu otkrivanju istine, tj. prikazivanju duhovnoga u osjetilnom obliku. Hegel je umjetnost poimao nadasve kao duhovnu formu ili kao duhovno u osjetilnome i pritom je negirao materijalno i oblikovno kao sadržaj umjetnosti, ali bez obzira na to uvažavao je ulogu forme i tvarnoga, materijalnoga u umjetničkom prikazivanju ideala. Pojmovi kojima Hegel određuje umjetnost, aktualni su čak i kasnije u kategorijama kroz koje se promatra moderna umjetnost u 20. stoljeću. To znači da umjetničko djelo nije proizvod prirode, nego ljudske djelatnosti, ono je kao stvaralaštvo duha namijenjeno osjetilnoj ljudskoj percepciji, te je njegova svrha u njemu samome.[6] «Tako je umjetnost po Hegelovoj definiciji, oslobađanje duha od sadržaja i oblika svrhovitosti, nazočnost i ujedinjenje apsoluta u osjetilnome i stoga otkrivenje istine: 'U tom je smislu osjetilno u umjetnosti duhovno, a duhovno se u njoj javlja kao osjetilno'. Stoga su uvjeti potrebni da se djelo okarakterizira kao umjetničko, njegova 'predmetnost' kao objekta percepcije, kao i to da je riječ o proizvodu ljudske djelatnosti. Po svojem unutarnjem značenju umjetnost je istodobno prikaz istine. Njezini su elementi osjetilnost, 'predmetnost', istina, umjetnik i gledatelj; posljednja dva uključuju stvaralački čin i čin recepcije».[7] Nadalje, kada je riječ o prihvatljivim i aktualnim stavovima Hegelove teorije umjetnosti, treba spomenuti i njegovo negiranje shvaćanja po kojima je svrha umjetnosti određena kao oponašanje izvanjskoga svijeta. «Iz jednostavnog

[4] Georg Wilhellm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke* 13. Hg. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. (Frankfurt/M: Suhrkamp 1970) str. 64.; U daljnjem tekstu navodi se samo: Hegel, *Werke*, i broj sveska. Odnosi se na ovo izdanje ukoliko nije naveden drugi izdavač i godina.
[5] Isto, str. 73.
[6] Udo Kulterman, "Georg W. F. Hegel- Enciklopedijska perspektiva" u *Kontura art magazin*, 13/ 2003. str.54.
[7] Isto

formalnog oponašanja onoga što postoji mogu proizaći samo djela tehničkog umijeća, a ne prave umjetničke tvorevine».[8]

Ono što je vrlo upečatljivo u Hegelovoj estetici jest važnost pojma istine koji određuje ontološku vrijednost umjetnosti kroz njezin veritativni karakter. Ta veritativna vrijednost umjetnosti kulminirat će u Heideggerovoj filozofiji, posebice kada on umjetničko djelo odredi kao «događanje» i «ozbiljenje» istine: «Dann ist die Kunst ein Werden und Geschehen der Wahrheit».[9] Hegel je, naime, definirao umjetnost kao «otkrivanje istine u osjetilnoj formi umjetničkog oblikovanja».[10] Hegel zapravo promišlja u duhu platoničkog idealizma, kad shvaća ljepotu kao osjetilni «sjaj ideje», jer jedino ljepota pomiruje idealno i realno, formu i sadržaj. Razmatrajući eros i ljepotu u Platonovim spisima Hans-Georg Gadamer tvrdi na tragu Hegelove koncepcije umjetnosti da se «lijepo mora pojaviti, inače nije ništa lijepo. Jer ono je sjaj i kao takvo nije ovisno o tome kakvo je neko biće, bilo čovjek ili bog ili što god je lijepo. Sjaj, pojavljivanje, prosjaj jest kao onaj *splendor* koji je, prema Plotinu, preko onoga pojavljujućeg- ako je lijepo- kao izliven, jer taj sjaj bitak ima u vlastitome samoočitovanju, kao *diffusio sui*. U *Fedru* se kaže da se ono lijepo od svega drugog odlikuje time da prosijava (*to ekphanestaton*). Tako se u Platonovim pojmovima formulira da je lijepo u svojoj biti pojavljujuće».[11]

Kada je riječ o Hegelovom promišljanju umjetnosti, nameće nam se još jedna usporedba sa Platonom. Obojica su pokazala osobnu naklonjenost i poznavanje umjetnosti te su je ipak u svojoj teoriji eksplicitno „osudili“ i nakon eruditskih riječi hvale, ontološki i spoznajno podredili ulozi dijalektike i diskurzivnog mišljenja. Doduše moguće su i drugačije interpretacije filozofije umjetnosti dvojice mislitelja kakvima smo ovdje skloniji, a po kojima dijalektička metoda, te spoznajni i ontološki uspon ka idealu uključuju umjetnost u svoj proces. Hegel je, naime, na određeni način stavio estetiku u službu vlastitog filozofskog sustava, kao primjerice i Kant koji nije pokazivao stvarni interes za umjetnička djela kada je tematizirao pojam umjetnosti i lijepoga u kritičkim razrješavanjima. Za razliku od Kanta Hegel je pokazao izuzetan interes, znanje i smisao za lijepu umjetnost. On doduše, za razliku od Schellinga koji je umjetnost smatrao istinskim organonom transcendentalne filozofije,

[8] Hegel, *Werke* 13, str. 69.
[9] Martin Heidegger, „Der Ursprung des Kuntswerkes“, u: *Holzwege. Gesamtausgabe*, sv. 5, (Frankfurt/M.: Klostermann 1977) str. 59.
[10] Hegel, *Werke* 13, str. 82
[11] Hans-Georg Gadamer, “Platon kao Portretist”, u : *Čitanka*, ur. J. Grondin, (Zagreb: Matica hrvatska 2002) str. 252.

ukazuje na sve nedostatke umjetnosti, posebice ističe njezinu nemoć u samospoznaji duha gdje glavnu riječ ipak vodi filozofija i pojmovno mišljenje. To znači da je za Hegela, u gnoseološkom pogledu umjetnost tek prvi stupanj u spoznavanju apsoluta. Teza o odumiranju umjetnosti po mnogima je tako rezultat potrebe njegova idealističkog sustava. No, kako ćemo dalje pokazati teza o kraju umjetnosti ne znači za Hegela nužno kraj postojanja umjetnosti. Radije ćemo to shvatiti kao poziv za njezinim razumijevanjem i kritičkom prosudbom, kao što je uostalom učinio i sam Hegel u svojim predavanjima o estetici,[12] a na njega se posebice nadovezao Walter Benjamin u svom djelu «Umjetničko djelo u vremenu njegove tehničke reprodukcije».[13] Umjetnost nastavlja živjeti u novom povijesnom svijetu, te može i dalje kao racionalna egzistirati kao što je slučaj sa današnjom umjetnosti.

Kroz izmjenu odredbi u iznalaženju onoga što jest najviša svrha umjetnosti, Hegel je dao i jednu od zanimljivijih definicija umjetnosti koja po svojoj humanosti i osjećaju za emocionalnost i specifičnu bit čovjeka kao ne samo racionalnog nego i emotivnog i društvenog bića, odudara od drugih odredbi umjetnosti nastalih u okvirima metafizičkog diskursa pod okriljem ideje o apsolutnom duhu. Parafrazirajući poznatu izreku rimskoga pjesnika Terencija «nihil humani a me alienum puto», Hegel naglašava da je predmet i svrha umjetnosti sve ono što se nalazi u ljudskom duhu i da bi umjetnost trebala provesti u djelo sve što je zapravo objedinjeno Terencijevom gnomskom sentencijom. Hegel, naime tvrdi da umjetnost «treba u nama ostvariti onaj poznati stav ' Nihil Humani a me alienum puto'. – Odatle se umjetnosti postavlja ova svrha: buditi i oživljavati one svakojake osjećaje, sklonosti i strasti koje u čovjeku tinjaju, ispunjavati njegovo srce i učiniti da on, razvijen ili još nerazvijen, sve proživi osjećajima, i prinijeti našem osjećaju i opažanju na uživanje sve ono što ljudska duša može u svojoj unutrašnjosti i svojoj najskrivenijoj dubini nositi, iskusiti i proizvesti, ono što je u stanju pokrenuti i uzbuditi ljudsko srce u njegovim dubinama i njegovim raznovrsnim mogućnostima i predjelima, kao i druge bitne i uzvišene stvari koje duh inače ima u svome mišljenju i u svojoj ideji, kao što je uzvišenost onoga što je plemenito, vječno i istinito;».[14] Iako ova definicija Hegelu nije ni izbliza dovoljno prikladna za filozofsko- znanstveno, «metafizičko» određenje umjetnosti i u duhu jezika kakvim se operira da bi se odredilo pravo mjesto umjetnosti u sustavu i njezina prava narav, nama je ipak zanimljiva kada je riječ o onim manje formalnim i apstraktnim segmentima Hegelove teorije koje možemo prihvatiti kao afirmativne u pogledu umjetnosti. Hegelova estetika je unatoč

[12] Usp. Hegel, *Werke* 13, str. 26-27.
[13] Walter Benjamin, *Illuminationen*, (Frankfurt/M: Suhrkamp 1977) str. 136-169, 145. sl.
[14] Hegel, *Werke* 13, str. 70.

svome formalizmu i dijalektičkoj dosljednosti koja žrtvuje umjetnost u korist idealističkog i panlogističkog sustava, bogata momentima koji iznenađuju svojom naklonjenošću umjetnosti i koji djeluju čak kao anticipacija moderne umjetnosti i estetike. Max Bense je svojedobno primijetio kako je Hegelova estetika uvjerljivo povezala teorijske i povijesne aspekte umjetnosti i opisala ih metafizičkim jezikom njegova sustava, te je stoga i mogla istodobno postati cenzurom i izvorom poticaja.[15] Iako ne zaboravljamo da je to filozof goleme stvaralačke snage koji je umjetnost osudio na prošlost i podredio njezinu moć višim formama apsolutnog duha, ipak treba izvidjeti koji su to anticipirajući elementi u pogledu novije estetike i umjetnosti, te svega onoga što je zaživjelo u umjetnosti nakon Hegelova doba, a što će nam pokazati u čemu se sastojao Hegelov vizionarski karakter kada je riječ o suvremenoj estetici i racionalizaciji moderne umjetnosti.

Govoreći o aktualnosti Hegelove estetike moglo bi se reći da se u njegovoj teoriji estetike kao znanstvene discipline mogu izdvojiti anticipirajući elementi moderne estetike kao suvremene teorije umjetnosti i kao integrativne djelatnosti u stvaranju umjetnosti. Hegel kaže kako umjetničko djelo u kojem se duh otuđuje od samoga sebe, također pripada sferi pojmovnog mišljenja, te podvrgavajući umjetničko djelo znanstvenom razmatranju, duh zadovoljava u tome najvišu potrebu svoje prirode. Budući da mišljenje predstavlja njegovu bit i pojam, duh je zadovoljen samo kad je sve produkte svoje djelatnosti prožeo mišlju i tako ih učinio svojima.[16] Umjetnost, dakle tek u znanstvenoj prosudbi, interpretaciji i estetičkoj refleksiji zadobiva svoje pravo osvjedočenje. Hegel estetiku smatra filozofskim domišljanjem i nadopunom umjetnosti. Baš na tome, za nas ključnom mjestu, kad Hegel govori kako umjetnost pripada prošlosti, on zapravo nudi i jedan optimizam, koji ovdje moramo prepoznati i naglasiti. Naime, budućnost umjetnosti sastoji se u refleksiji o umjetnosti koja primjerice danas postaje integralni dio estetičkog produkta. Hegel kaže da umjetnost više ne zadovoljava duhovne potrebe kao u prošlosti, čak se i umjetnik u svom stvaralaštvu nalazi u svijetu refleksije i takve «duhovne obrazovanosti» koja više nije podobna za umjetnost kakva je bila ranije. Zbog toga, kako kaže, ono što danas umjetnička djela izazivaju u nama, nije samo uživanje, nego i naša prosudba u kojoj misaono razmatramo sadržaj i formalna sredstva umjetničkog djela. Hegel kaže: «Umjetnost nas poziva na misaono razmatranje i to ne sa svrhom da bismo ponovno potakli umjetnost, nego da znanstveno spoznamo što je

[15] Max Bense, *Estetika*, (Rijeka: Otokar Keršovani 1978) str. 183.
[16] Hegel, *Werke* 13, str. 28.

umjetnost».[17] Hegelova poruka o kraju umjetnosti može se u hermeneutičkoj interpretaciji tumačiti i kao poziv za njezinim razumijevanjem i kritičkom prosudbom. Pored toga filozofija umjetnosti ili estetika može se gledati kao obogaćenje ili nadopuna umjetnosti u smislu njezinoga samoodređenja i više svrhe u refleksiji. Suvremena umjetnost je zapravo dobrim dijelom eksperimentalna. Ona uvažava refleksiju kao svoju kategoriju koja ispituje mogućnosti umjetnosti u odnosima sadržaja i forme, te istražuje odnos umjetnosti prema vlastitom biću, iznalazeći tako odgovore o spoznajnoj funkciji umjetnosti, njezinu ontološkom položaju, te o njezinu mjestu u povijesnom svijetu modernoga znanstveno- tehničkog doba.[18]

Hegel unaprjeđuje sam pojam estetike kao jedne «nove znanosti»[19], koja se neće baviti lijepim u prirodi, kao što je primjerice bio slučaj u Kanta i njegovih prethodnika. Ovaj eminentno «znanstveni» pristup umjetnosti želi u svom spekulativnom diskursu nadići estetiku osjećajnosti, osjetilnoga, emotivnoga i svega onoga što je poniklo u Wolffovoj školi i što je pojmu estetike ostavio Alexander Gottlieb Baumgarten. M. Bense će ustvrditi kako «samu Hegelovu estetiku, taj snažni odraz njegova sustava, obilježenu u isti mah i svim znakovima fragmenta , čini danas tako važnom to što mi imamo ne samo modernu umjetnost, nego i modernu estetiku, i što upravo Hegelova estetika obilježava u mnogim pogledima demarkacijsku liniju između klasične i moderne estetike- granicu koja nipošto nije kruta i oštra i ne razdvaja abruptno».[20] To je jedno radikalno afirmirajuće gledište na Hegelovu estetiku koje doduše ispušta iz vida ulogu romantičke filozofije umjetnosti, posebice, onu Friedricha Schlegela, koja donosi novi pogled o stvaranju i prosudbi umjetničkog djela.

Hegel će se u Berlinskim predavanjima osvrnuti na neke od svojih prethodnika i suvremenika, te će uzeti u obzir ranija filozofska razrješavanja i izmirenja mnogih proturječja i ideja u estetici. To su prvenstveno pitanja duha i prirode, zatim, umjetnosti i prirode, subjektivnoga i objektivnoga, zatim odnos konačnoga i beskonačnoga, odnos istine i umjetničkog djela kao i pitanje hijerarhijskog odnosa umjetnosti, religije i filozofije. U takvu problematiku spada i pojam umjetnosti u njegovoj unutrašnjoj nužnosti i svrhovitosti. U svom razmatranju umjetnosti sa aspekta «povijesne dedukcije pravog pojma umjetnosti»

[17] Hegel, *Werk*e 13, str. 26.
[18] O suvremenoj umjetnosti i estetici te o tome kako se njezino ontološko utemeljenje "situira u onome što Hegel naziva duhom apsolutne znanosti" možemo čitati u iscrpnoj analizi Mladena Labusa, a sve u kontekstu Benseove estetičke refleksije koja po autorovom mišljenju ponajbolje razotkriva bit moderne umjetnosti baveći se njezinim ontološkim aspektima, tj. odgovarajući na pitanje o "situiranju bitka" moderne umjetnosti u totalitetu suvremene civilizacije i znanosti. Usp. Mladen Labus, *Umjetnost i društvo: ontološki i socio-antropološki temelji suvremene umjetnosti*, (Zagreb: Biblioteka Znanost i društvo 2001.)
[19] Hegel, *Werke* 13, str. 14.
[20] Bense, *Estetika*, str. 182.

Hegel ističe kako je već Kant u svojoj filozofiji uvidio potrebu za tim izmirenjem, te mu priznaje utvrđivanje «polazišta za pravo razumijevanje umjetnički lijepoga», a zamjera mu subjektivizaciju «u pogledu prosudbe i u pogledu stvaranja»[21] Zahtjev za totalitetom i pomirenjem očit je i kod Schillera. Hegel smatra da je «probio Kantovu subjektivnost i apstraktnost mišljenja, te je «mišljenjem zahvatio jedinstvo i sjedinjenje kao ono što je istinito i to je umjetnički realizirao».[22] Sa Schellingom je «pronađen pojam umjetnosti i njezin znanstveni položaj, te je ona ipak shvaćena u svojoj uzvišenoj i pravoj namjeni».[23] Proučavanje antičkog ideala navelo je Winckelmanna da uvede novi smisao u proučavanje umjetnosti koje tako neće biti zasnovano na «običnoj svrhovitosti i pukome oponašanju prirode».[24] Na koncu, Hegel se osvrnuo i na romantičare, posebice, na braću Schlegel, te im je pored niza zamjerki, među kojima je najgora ona o nesposobnosti za spekulativno mišljenje, ipak odao priznanje za uvođenje novih pristupa i novih mjerila u prosudbi umjetnosti. U svojoj kritičkoj prirodi bili su, kako kaže Hegel, obuzeti «strasnom težnjom za onim što je novo», te su se svojim kritičkim talentom približili filozofskoj ideji i «posvetili duhovitoj polemici s ranijim shvaćanjima».[25] Hegelov polemički odnos prema romantičarima kao pretečama modernoga u umjetnosti, te poticateljima umjetničke slobode i autonomije, više je odraz njegove netrepeljivosti prema inovativnim idejama koje će, pak, imati plodnu recepciju posebice u 20. stoljeću. Hegelova averzija prema svemu teoretskome što je dolazilo iz pera Friedricha Schlegela kulminira u «Recenziji Solgerovih spisa», objavljene 1828. u časopisu *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik.*[26] Walter Jaeschke tvrdi de je u razdoblju berlinskog djelovanja glavni Hegelov protivnik bio upravo Friedrich Schlegel.[27] Hegel ipak nije mogao ignorirati filozofijski doprinos jenskih romantika pa ih je uključio kao čimbenike u povijesnom izvođenju pojma umjetnosti i rješavanju temeljnih dualizama u idealističkoj filozofiji koja bi tako pripremila plodno pojmovno- refleksivno tlo koje bi iznjedrilo umjetnost kao naročit fenomen u pomirenju suprotnosti idealnoga i osjetilnoga. U Hegelovoj estetici mogu se zamijetiti mjesta, koja ćemo kasnije tematizirati, na kojima se iščitava polemika sa romantičarima koja je u našem slučaju neizostavan faktor kada je riječ o teoriji kraja umjetnosti. Pored toga unatoč oštroj kritici «subjektivističkog» poimanja umjetnosti u

[21] Hegel, *Werke* 13, str. 84 sl.
[22] Isto, 89.
[23] Isto, 91.
[24] Isto, 92.
[25] Isto.
[26] Hegel, *Werke* 11, str. 205-274.
[27] Walter Jaeschke, *Hegel-Handbuch,* (Stuttgart: Metzler 2003) str. 50.

predstavnika jenske romantike, Hegelov koncept moderne umjetnosti u kasnijoj recepciji ostaje prožet nekim od osnovnih ideja romantičke estetike.

U povijesnom, filozofskom razvoju uvažavanje i spoznaja umjetnosti, te određivanje njezina pojma, krenuli su od zahtjeva da se «pojam umjetnosti shvati u njegovoj unutrašnjoj nužnosti». U tom povijesnom razvoju, pošto je sama filozofija savladala suprotnosti kao što su, recimo, «duh i priroda», «umjela je shvatiti i svoj vlastiti pojam, a time i pojam prirode i umjetnosti».[28] Hegel objašnjava da je upravo umjetnost ta spona koja rješava proturječje između, s jedne strane, duha koji počiva na samome sebi i s druge strane prirode, kako one koja se pojavljuje, tako i unutrašnje subjektivne prirode.[29]

2. **FILOZOFIJSKA RELEVANTNOST HEGELOVIH *PREDAVANJA O ESTETICI***

2.1. **Odnos prirodne i umjetničke ljepote**

Hegelova teorija umjetnosti neodvojiva je od njegova filozofskog sustava koji je čvrsto zasnovan na dijalektičkim principima. Hegel dijalektiku shvaća kao put samorazvoja apsolutne ideje, tj. sveukupne stvarnosti. Shodno tomu, dijalektika je i temeljna metoda Hegelove filozofije, te se odvija po obrascu trihotomija koje u sintezi sažimaju i povezuju oprečne teze. Hegelova *Predavanja o estetici* sastoje se iz tri glavna dijela, koja su opet podijeljena ili koncipirana po dijalektičkom načelu. Prvi dio obrađuje «ideju umjetnički lijepog ili ideal», zatim drugi dio donosi «razvoj ideala u posebne forme umjetnički lijepog» i na koncu «sustav pojedinih umjetnosti».

Već na samom početku uvoda prvog dijela Hegel ograničava predmet estetike kao znanstvene discipline na umjetnički lijepo, za razliku od prirodno lijepoga o kojemu se

[28] Hegel, Werke 13, str. 83.
[29] Isto.

također može govoriti ali ne bi imalo smisla zasnovati znanost o ljepoti u prirodi.[30] Naime, umjetnički lijepo za Hegela je puno važnije i uzvišenije od prirode jer umjetnička ljepota je u duhu rođena i u njemu preporođena, te ukoliko su duh i njegovi produkti uzvišeniji od prirode i njezinih pojava, utoliko je i „umjetnički lijepo uzvišenije od ljepote u prirodi».[31] Hegel definira umjetnost kao otkrivanje i prikazivanje istine, tj. apsolutnoga, ona «najviše interese duha privodi svijesti» i stoga je jasno da se duh ne može očitovati u prirodi u toj mjeri jer priroda nije prožeta mišlju. Taj viši stupanj duha i umjetničke ljepote u odnosu na prirodu Hegel pojašnjava na način da je «duh ono što je istinito i što sve u sebi obuhvaća, tako da je sve što je lijepo, uistinu lijepo samo ukoliko u tome višem sudjeluje i ukoliko iz njega proizlazi. U tom smislu prirodno lijepo pojavljuje se samo kao jedan refleks lijepoga koje pripada duhu, kao jedan nesavršen i nepotpun način koji se po svojoj supstanciji nalazi u samome duhu».[32] Razumijevanje se odvija u ljudskom duhu, ono je jedino sposobno «prevladati» ono što nam je strano, upoznati ga u njegovoj relevantnosti za današnje vrijeme.

U središtu interesa estetike treba biti umjetnička ljepota kao ona realnost koja je jedina sukladna ideji lijepoga ili idealu. Ideal je zapravo apsolutno kako ga daje lijepo umjetnosti posredstvom ideje ljepote. Ideju lijepoga ne treba promatrati u smislu u kojem se primjerice promatraju ideje dobroga ili istinitoga, na način njihove supstancijalne vrijednosti, gdje ideja predstavlja ono opće, apsolutno ili beskonačno. Hegel pojašnjava kako ispravno shvaćena ideja nije samo» supstancija ili ono opće, već predstavlja jedinstvo pojma i njegove realnosti, to jest pojam uspostavljen u okviru svoje objektivnosti kao pojam».[33] Ideja mora izaći iz svog apstraktnog određenja i biti uronjena u stvarnost i mora biti konkretizirana. Hegel tumači kako je Platon taj koji je odredio ideju kao ono što je jedino istinito i opće (allein Wahre und Allgemeine), i to kao u sebi konkretno opće. No, ipak, Platonova ideja još nije u pravom smislu konkretizirana. U svojoj općosti ona još nije realizirana i ona jest «po sebi».[34] Tu možemo dodati kako je Platon samokritički u *Parmenidu*[35] razmotrio taj problem trascendentnosti ideja, te upozorio na neprihvatljivost njihove potpune razdvojenosti (*chorismos*). Upravo se ideja ljepote, kako je eksplicirana u *Fedru*, pokazuje u svojoj specifičnosti kao pojavljujuće u osjetilnome. Hegel kaže kako je za razliku od apstraktne općenitosti samo konkretna pojedinačnost istinita i stvarna. «Ideja zadobiva stvarnost samo od

[30] Hegel, *Werke* 13, str. 15.
[31] Isto, str. 14.
[32] Isto, str. 14.
[33] Isto, str. 190- 191.
[34] Isto, str. 191.
[35] Platon, *Parmenides*, übers. und hg. von Hans Günter Zekel, (Hamburg: Felix Meiner 1972) 133 b

realne subjektivnosti koja po sebi odgovara pojmu i od njezinog idealnog samostalnog bića.»[36] Stoga ideju lijepoga treba shvaćati u realitetu pojedinačnoga bića kao «konkretnu subjektivnost» i pojedinačnost u kojoj ona ima svoju stvarnost.

Iz te perspektive trebamo poimati i razliku između prirodno lijepoga i umjetnički lijepoga, te razlučiti «zašto je prirodna ljepota nužno nesavršena» i zbog čega je nužan «ideal» kao umjetnički lijepo. Kada je riječ o jedinstvu ideje i njezine pojedinačnosti trebamo razlikovati dva oblika pojedinačnosti- «neposrednu prirodnu pojedinačnost i duhovnu individualnost». U objema formama ideja sebi pribavlja oblik pojavnosti, te je u njima isti supstancijalni sadržaj, odnosno ideja, ili ovdje ideja ljepote. Za razlikovanje prirodne ljepote i umjetnički lijepoga odlučujuću ulogu igra sama razlika između dvaju oblika pojavnosti jer je jedan puno više od drugoga prikladan za idejni sadržaj. Totalitet svoga sadržaja ideja može eksplicirati samo u njoj odgovarajućoj, sukladnoj formi. Za Hegela je prirodna pojedinačnost potpuno neprikladna forma za pokazivanje apsoluta jer se u njegovome očitovanju moraju pokazati beskonačnost i sloboda. To se događa kada pojam potpuno prožme sebi sukladnu realnost. Hegel pokazuje jedan uspon prirode od beživotnog metala i anorganske prirode preko sunčeva sustava do živih bića, biljaka i životinja do produhovljenog čovjeka koji je najljepši proizvod prirode jer su u njemu najvidljivija obilježja duha, međutim ona se ne pokazuju na cjelokupnom njegovom realitetu tjelesnog sustava. Prava «beskonačna i slobodna pojedinačnost koja ukida razlike sa svojim pojmom nije poput prirodnih pojava i prirodnog života uvjetovana, ograničena i ovisna o izvanjskome, već u sebi ima svrhu i određena je samom sobom.[37] Ono što Hegel nudi kao rješenje u ovoj situaciji jest «ideal» koji bismo mogli opisati kao apsolutno koje se pokazuje u umjetnički lijepome. To je potvrda jednog izuzetno visokog pozicioniranja umjetnosti i njezinog produkta tj. onoga što Hegel naziva umjetnički lijepim. To iz gledišta današnje estetike može biti procijenjeno kao unaprjeđujući i anticipirajući stav o estetičkom produktu koji ima zagarantiranu autonomiju u svojoj svrhovitosti, unutrašnjoj nužnosti i slobodi. Duh u ograničenosti i vanjskoj nužnosti konačnoga pojedinačnog bića ne može pronaći svoju pravu slobodu i mogućnost

[36] Hegel, *Werke* 13, str. 191. "Subjektivitet počiva na negativnom jedinstvu na temelju kojega se razlike (između ideje i pojedinačnosti) istovremeno pokazuju u svom realnom postojanju, i kao idealno dane. Jedinstvo između ideje i njezine realnosti stoga je negativno jedinstvo između ideje kao takve i njezine realnosti, jer ono predstavlja postavljanje i ukidanje razlika između jednoga i drugoga".
[37] Isto, str. 201

samorazvoja, te je «primoran da tu svoju potrebu zadovolji na jednom drugom višem tlu, a to je umjetnost i njezina stvarnost - ideal».[38]

Lijepo za Hegela mora biti «istinito po sebi». Poimanje razlike između lijepog i istinitog sastoji se u tome što se ideja poima kao istinita prema svome «po sebi» i prema principu općega. Ali ideja se treba realizirati kroz svoju vanjsku egzistenciju kao «prirodnu i duhovnu objektivnost» s kojom pojam neposredno ostaje u jedinstvu. Zahvaljujući tome ideja je i istinita i lijepa, a lijepo se definira kao «osjetilni sjaj ideje», (das sinnliche *Scheinen* der Idee).[39] Na temelju imanentnog jedinstva ideje i njezine pojedinačnosti i savršenstva koje proizlazi iz podudaranja pojma sa samim sobom u njegovom biću, lijepo jest pojam koji je «beskonačan», a istinska bit i svrha lijepoga sastoji se upravo u tom ispunjenju i podudaranju pojma sa samim sobom.[40]

Kada je riječ o razlici i primatu umjetničke ljepote nad prirodnom, tada se može primijetiti u Hegelovoj teoriji da zapravo stupnjevi ljepote odgovaraju stupnjevima pojavljivanja samosvijesti.[41] Na globalnu definiciju ljepote kao osjetilne pojavnosti ideje nadovezuje se kasnija odredba koja kaže: «središte i sadržaj prave ljepote i umjetnosti čini ono što je ljudsko. (das Menschliche)». U svojoj analizi Hegelove estetike R. Wicks tumači kako ova zadnja odredba proizlazi iz Hegelovih stajališta po kojima esencija humanosti, sa svojim principom samosvijesti, najbolje eksplicira i utjelovljuje metafizičku srž stvari, i po kojima se zadaća ljepote sastoji u toma da svijesti izloži «božanski aspekt univerzuma». Tako Hegelova teorija lijepoga visoko vrednuje ljudsku pojavnost i djelovanje za razliku od nežive prirodne ljepote kao što je zalazak sunca ili duga, i za razliku od osjetilne ljepote drugih živih bića. Stoga razina ljepote korespondira razini pojavljivanja samosvijesti.[42] Wicksova namjera je zapravo pokazati kako Hegelova estetička teorija revitalizira čuvenu platoničku trijadu ideja istine, dobra i ljepote. Ako uzmemo da je idealan umjetnički sadržaj ljudska samosvijest u svojim različitim funkcijama, tada to povezuje umjetnost i slobodu kao način postojanja koji Hegel obično izjednačava sa «razvijenom socijalnom ili duhovnom samosvijesti». Shodno tomu najbolja umjetnička djela bila bi osjetilni prikaz ljudske slobode. K tome, kako sama sloboda i moralnost prožimaju Hegelov koncept, estetske i moralne kategorije također se

[38] Isto, str. 202.
[39] Isto, str. 151.
[40] Isto, str. 152-153.
[41] Usp. Robert Wicks, "Hegel's aesthetics: An overview", u: *The Cambridge Companion to Hegel*, ed. Frederick C. Beiser, (Cambridge University Press 1993) str. 360.
[42] Isto, str. 360.

isprepliću na najvišoj razini estetske vrijednosti. Humanost sa karakterističnom moralnom slobodom, određuje tako sferu idealne ljepote. Po Hegelovom shvaćanju, kako tvrdi Wicks, ljepota i dobro po sebi, također idu zajedno. Uz sve to, kako Hegelova koncepcija idealne umjetnosti uključuje također i pojam istine kao samopodudarnosti pojma njegova estetika tako oživljava poznati Platonov *trias* ideja: dobro, istinito i lijepo.[43] Hegelovo glorificiranje ljudskog individuuma i njegove svijesti imat će odjeka, kako ćemo kasnije vidjeti i u njegovoj teoriji o kraju umjetnosti, ili bolje reći u onome što Hegel ostavlja kao izlaz u budućnost umjetnosti, a to je *humanum*.[44]

Govoreći o prirodnoj i umjetničkoj ljepoti Hegel pokazuje stupnjevitost ljepote u prirodi koja zapravo nikad ne postiže idealnu ljepotu. Sukladno tomu analizira se i «ljepota apstraktne forme» i «apstraktnog jedinstva osjetilnog materijala» što je nama ovdje izuzetno znakovito jer Hegel uzima u razmatranje samu materijalnu formu što je primjerice neizostavna referenca moderne umjetnosti. Iako se Hegel odredio prema prirodi kao takvoj i prirodnoj ljepoti kao nižim sferama totaliteta u kojima duh ne nalazi ni izbliza svoje samoispunjenje, umjetnost je ipak ta forma apsolutnog duha koja stvara sponu između duha i prirode. Umjetnost u svojoj praktičnoj i materijalnoj naravi sadrži i spomenutu apstraktnu formu, tj. svoje formalne principe i sam osjetilni materijal koji, kako smo rekli, Hegel također analizira kao neizostavan faktor u određenju biti umjetnosti i njezina stvaralaštva. U formalne principe spadaju tako pravilnost, simetrija, zakonitost i harmonija.[45] Hegel raspoređuje i ova svojstva u jednu uzlaznu stupnjevitost «ka većoj harmoniji i bogatijoj izražajnosti što se više približavaju definiciji ideala». Hegel pokazuje kako «formalni principi» simetrije i ravnoteže «ne čine ljepotu nego je kvalificiraju».[46] Te forme prirodno lijepog predstavljaju «vanjsku realnost», čija unutrašnjost može dospjeti samo do «neodređenosti i apstraktnosti», no, ne do one «konkretne unutrašnjosti» na kojoj Hegel inzistira. Stoga se ti principi pojavljuju kao izvana određeno jedinstvo u vanjskoj realnosti, što znači da ne predstavljaju unutrašnju sadržajnu puninu ideje koja bi svojim sadržajem prožimala vanjski oblik koji bi tako bio manifestacija unutrašnjeg. Dakle, formalni principi kao i materijalna realnost u umjetničkom djelu pojavljivali bi se po Hegelu kao jedno bitno vanjsko jedinstvo, a ne kao ona imanentna

[43] Isto, str. 361.
[44] Usp. Hegel, *Werke* 14, str. 237. sl. Usp. Također eksplikacije Dietera Henricha o partikularnom karakteru umjetnosti kod Hegela, D. Henrich, *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, (Frankfurt: Suhrkamp 2003) str. 77- 79.
[45] Hegel, *Werke* 13, str. 179.
[46] K. E. Gilbert/ H. Kuhn, *Istorija estetike*, (Beograd: Kultura 1969) str. 362.

forma unutrašnjeg pojma, to jest pojavljivali bi se kao jedan vanjski idealitet.[47] Hegel ovdje ističe važnost forme i osjetilne vanjske realnosti, te ih čak naziva *idealitetom* koji doduše vlada izvana.

Što se samoga materijalnoga, osjetilnoga tiče, Hegel tu govori o ljepoti kao apstraktnom jedinstvu osjetilnog materijala. To se odnosi na sklad određenog osjetilnog materijala, gdje je materijalno, uzeto samo za sebe kao osjetilna građa, receptivno. Tu nam se sviđa ljepota čistoće medija, kao što je oblik boja, linija ili ton. Hegel primjerice kaže: « Čisto povučene linije koje se jednoliko protežu..., glatke površine i tome slično, izazivaju u nama zadovoljstvo svojom točnom određenošću i svojim jednoličnim jedinstvom sa sobom».[48] Jednako na nas djeluju i boje u svojoj čistoći i jednostavnosti, te su osnovne boje takve da ih osjetila lako raspoznaju u njihovoj čistoći.[49] Zanimljivo je iz današnje perspektive suvremene estetike kako Hegel, iako sklon opširnosti i detaljiziranju u svojim analizama, govori konkretno o ljepoti i neposrednoj perceptivnosti čiste boje kao što je neko «čisto crveno» ili «čisto plavo». Poznato je da tek avangardna umjetnost njeguje čistoću i apstraktnost forme i boje. Doduše to je pokret koji potpuno dezavuira sliku kao *eikon,* te sami elementi forme postaju objekt i sadržaj umjetničkog djela koje unatoč tomu ima svoju veritativnu dimenziju i svoj konceptualni značaj. Ne tvrdimo ovdje Hegelovu anticipaciju avangarde, već ukazujemo na njegov, makar nesvjestan, doprinos estetici u pogledu uvažavanja forme i materije u umjetničkom oblikovanju, a u okviru znanstvenog ontološko- fenomenološkog uvida koji uvodi refleksiju kao integrativnu djelatnost kako u samoj estetici tako i u oblikovanju i prosudbi umjetničkog djela. Sve to u vremenu kada se klasična estetika, rođena na principima *mimesisa* i proučavanju klasičnih djela lijepe umjetnosti, jedva oslobodila svoga prirodnjačkoga usmjerenja i istraživanja osjećaja i percepcije. Hegel zaključuje ovo temu stavom kako apstraktno jedinstvo forme i čistoća osjetilne materije ipak ne predstavljaju životnost i stvarno jedinstvo jer je za to potrebna «idealna subjektivnost koja inače prirodno lijepome nedostaje».[50] Iz svih nedostataka prirodne ljepote, kao ljepote nižega ranga, Hegel izvodi nužnost ideala koji se ne može naći u prirodi nego u umjetničkome djelu.

[47] Hegel, *Werke* 13, str. 178 -179.
[48] Isto, str. 188 –189.
[49] Isto, str. 189.
[50] Isto, str. 190.

2.2. **Umjetnost, religija i filozofija**

Kako bi objasnio položaj umjetnički lijepoga u cjelokupnoj stvarnosti, pa time i status estetike kao filozofske discipline, Hegel naglašava kako je važno uočiti da se lijepo kao takvo može staviti u kontekst mišljenja i pojma. Nasuprot stavu da se lijepo, upravo zato što je lijepo ne može smjestiti u pojmove i da prema tome ono ostaje jedan predmet koji je za mišljenje neshvatljiv i neprikladan, Hegel pak tvrdi da ljepota predstavlja «konkretan apsolutni pojam» koji biva predmet pojmovnog mišljenja.[51] Za Hegela istina nije neshvatljiva, niti su s druge strane shvatljive samo «konačne pojave u svojoj vremenskoj slučajnosti». Za njega je upravo istina ono što je jedino apsolutno shvatljivo jer se ona «zasniva na apsolutnom pojmu», i u užem smislu na ideji. Što se tiče ljepote ona je jedan određeni način iskazivanja i predstavljanja istine i upravo je zbog toga podložna refleksiji, tj. pojmovnom mišljenju i može se «uhvatiti u pojmove». Hegel tumači kako se «pojam po sebi» ne smije shvaćati kao krajnje apstraktna danost razumskog mišljenja jer se onda njime ne može zahvatiti totalitet istine, kao ni konkretnost ljepote. «Ljepota ne predstavlja apstrakciju razuma, nego u sebi konkretan apsolutni pojam ili točnije apsolutnu ideju u njenoj, njoj samoj sukladnoj pojavnosti».[52] «Apsolutna ideja» u njenoj istinskoj stvarnosti jest zapravo duh, ali ne duh u njegovoj konačnosti, nego opći, beskonačni i apsolutni duh koji sam sobom određuje što u istini jest istina. Priroda prema apsolutnom duhu ne stoji kao njegova granica, već ona svoj status dobiva time što je duh postavlja kao jedan svoj produkt koji je nemoćan da ga ograniči.[53] Priroda je kao ono «drugo» što «duh» u svojoj samospoznaji razlikuje od sebe te mu kao svome drugome, daje svoju bit, te je stoga i priroda ona koja u sebi nosi apsolutnu ideju. Stoga apsolutni duh treba shvaćati kao «apsolutnu djelatnost» (absolute Tätigkeit), tj. kao «apsolutno razlikovanje sebe u samom sebi». Priroda je dakle postavljena od strane duha kao drugo duha što znači da je stvorena. U tome je sadržana i njezina istina, a to je duh kao ono što je postavlja, tj. «duh kao idealitet i negativitet». Duh se u sebi «uposebljuje i negira», ono što je duh postavio on i ukida, pa umjesto da u tome drugome ima svoje ograničenje, on se sa svojim drugim «u slobodnoj općenitosti tijesno povezuje».[54] Hegel pojašnjava kako ovaj idealitet i negativitet čine pojam *subjektiviteta* duha. «Kao subjektivitet duh je u prvom redu

[51] Isto, str. 127-128.
[52] Isto, str. 128.
[53] Isto, str. 128.
[54] Isto, str. 129.

istina prirode pošto on svoj pravi pojam još nije proizveo za sebe sama. Prema tome priroda ne stoji prema duhu kao drugo koje je on postavio i u kojemu se on vraća samome sebi, već kao nesavladana različitost koja ga ograničava» i sa kojom, duh u svojoj subjektivnoj egzistenciji, stoji u vezi i samo je u stanju da čini drugu stranu prema prirodi. U tu sferu spadaju konačnost teorijskog i praktičnog duha.[55]

U toj sferi konačnosti duha, kao ni u prirodi pojavnost još nije u jedinstvu i jednakosti sa svojom pravom biti. Zbog te konačnosti duha u kojoj je on ograničen i zbunjen, mišljenje i svijest se uzdižu i svoju «općenitost, jedinstvo i zadovoljenje nalaze u onome što je beskonačno i istinito». Djelatna snaga duha uzdiže predmet svoje konačnosti do jedinstva i zadovoljenja i tada pokazuje svijet pojava u jedinstvu sa svojim pojmom. «Duh shvaća samu konačnost kao negaciju sebe i time osvaja svoju beskonačnost. Ta istina konačnog duha je apsolutni duh».[56] U toj formi duh postaje stvaran kao «apsolutna negativnost», što znači da on sam postavlja svoju konačnost i ukida je. Time duh u najvišoj instanci postaje sam predmet svoje spoznaje, tj. «čini sebe objektom svoga znanja i htjenja». Dakle «apsolutno» postaje objekt duha, tako što se u sebi podvaja na ono što već zna i na apsolutni predmet znanja. Apsolutni duh koji je za sebe znanje sama sebe, podvaja se u sebi na konačnost duha unutar kojega on postaje «apsolutni predmet znanja za sama sebe». Time je on apsolutni duh u svome jedinstvu onoga što je duh i apsolutno znanje o sebi.[57]

Hegel je u svojim *Predavanjima o estetici* obrazložio pojam apsolutne ideje, kako bi bilo jasno odakle treba početi estetika kao znanstvena teorija o umjetnički lijepome i kako bi rasvijetlio samu ideju umjetnički lijepoga ili ideala. Hegel kaže kako umjetnost pripada apsolutnom duhu ili točnije: «Carstvo lijepe umjetnosti je carstvo apsolutnog duha».[58] Umjetnički lijepo nije čista «logička ideja» pa da se poima kao apstraktna misao u mediju refleksije, niti je pak «prirodna ideja», nego umjetnički lijepo ili ideja lijepoga pripada duhovnoj sferi i to onoj apsolutnog duha. Umjetnost tako, isto kao i religija i filozofija, predstavlja formu apsolutnog duha. U svim formama apsolutnog duha, duh se u svome hodu prema istini oslobađa ograničenosti svoga konačnog bića. Umjetnost je najniža forma apsolutnog duha iako ima isti sadržaj kao i religija i filozofija, a to je istina ili apsolutno. Ove tri faze apsolutnog duha razlikuju se po svojoj formi u kojoj se apsolutno otkriva. U

[55] Isto, str. 129.
[56] Isto, str. 130.
[57] Isto, str. 130.
[58] Isto, str. 130.

umjetnosti to je osjetilna forma posredstvom koje se duhovni sadržaj obznanjuje, u religiji je to predodžba (Vorstellung), a u filozofiji pojmovno mišljenje. Međutim, što je nama ovdje važno, za Hegela forma nije bila beznačajna u odnosu na sadržaj, već je činila bitnu sastavnicu u sva tri oblika manifestacije apsolutnog duha, a možemo reći da je najviše do izražaja došla njezina uloga u umjetnosti. Koliko god nam je s jedne strane znakovito Hegelovo uvažavanje forme u umjetničkom oblikovanju kao važna premisa za budućnost umjetničkog stvaralaštva i same teorije, toliko s druge strane ta ista forma, budući da je osjetilna, za Hegela znači ograničenje umjetnosti u njezinoj moći eksplikacije duha. Naime, iako je umjetnosti odredio visoki položaj u sferi najviših formi apsolutnog duha, Hegel joj ipak osporava moć da svojim sadržajem i formom predstavlja «najviši i apsolutni način na koji se duhu mogu u svijesti istaknuti njegovi pravi interesi». Dakle, ograničenost osjetilne forme kao takve ograničava i sam sadržaj. «Filozofska osnova Hegelova grandioznog sustava polazi zapravo od pretpostavke da je ne samo u principu dohvatljiva, već štoviše i izrečena apsolutna istina, da je apsolut znan i fiksiran, da je načelno obuhvaćen i razriješen totalitet istine i da postoji siguran, za svagda zatvoren krug. Time je ujedno iskazano uvjerenje da je duh već prošao svoju povijest, pa ono 'kako' shvaća apsolut – da li osjetilno, pomoću predodžbe ili pojmovno – označuje samo stupnjeve u dostignuću tog povijesnog razvoja. Stoga i jest Hegel – polazeći upravo od ove teze o spoznatom apsolutu – mogao s pravom ustvrditi da umjetničko djelo stoji 'po sredini između neposredne osjetilnosti i idealne misli'».[59]

Moglo bi se reći da u svom filozofskom sustavu totaliteta apsolutnog duha Hegel pri odredbi položaja i statusa umjetnosti u sklopu najviših formi duhovnog stvaralaštva, kao što su religija i filozofija, polazi od nekih samim sustavom uvjetovanih apstraktnih odredbi. To donosi jedan neprihvatljivi podređeni položaj umjetnosti u odnosu na religiju i filozofiju što za krajnju konzekvencu ima i teoriju o kraju umjetnosti kao prevladanoj formi (samospoznaje) duha. U Hegelovoj estetici je umjetnost kao forma apsolutnog duha, iako visoko pozicionirana kao duhovna djelatnost u kojoj se otkriva istina i ogleda sam duh, doživjela i svojevrstan poraz, te je njezina moć umanjena u odnosu na principe religije i posebice u odnosu na superiornost pojmovnog mišljenja u filozofiji. Hegelova izjava koja je i temeljni topos u našoj analizi, kako «umjetnost po svom najvišem određenju jest i ostaje za nas nešto što pripada prošlosti», posljedica je dobrim dijelom upravo ove raščlambe i stupnjevanja formi apsolutnog duha u njihovom povijesnom razvoju. Naime umjetnost je po

[59] Danko Grlić, *Estetika*, (Zagreb: Naprijed 1983) str. 75.

Hegelu doživjela svoj vrhunac u razdoblju grčke kulture i umjetničkog stvaralaštva kada je vladala punina odnosa između pojma i pojavnoga bića u idealu umjetničkog djela koje je moglo izraziti puninu duha i sačinjavati ključ razumijevanja svjetonazora, religije i mudrosti jednog ethnosa i epohe. Hegel je istaknuo kako su prošli «lijepi dani grčke umjetnosti i zlatno doba kasnog srednjeg vijeka»[60] Što znači da je «Refleksivna obrazovanost» i duh novijeg doba došao na takav stupanj razvoja da umjetnost više ne može predstavljati najuzvišeniji način na koji se posvješćuje apsolutno. Naime, po Hegelu postoji jedan dublji oblik istine koji nije sukladan sa onim što je osjetilno, da bi njime mogao biti obuhvaćen i izražen. Time se misli na umjetničku formu koja više u sebe ne može primiti i izraziti svu istinu duha tadašnjeg svijeta, kršćanskog shvaćanja religije i «refleksivne obrazovanosti».

«Trijada umjetnost - religija – znanost, tj. filozofija» najprije se pojavljuje kod Hegela u Jenskim predavanjima o filozofiji duha 1805. god. Zatim se pojavljuje u *Fenomenologiji duha* 1807. god. gdje je umjetnost određena kao jedna faza religije, tj. kao takozvana religija umjetnosti ili grčka religija, naspram prirodnoj religiji koja joj prethodi i objavljenoj religiji koja joj slijedi.[61] Kao što je kasnije u *Predavanjima o estetici* Hegel uzdizao grčku umjetnost kao ostvarenje ideala, tako je već u *Fenomenologiji duha* istaknuo posebnost grčke kulture, smatrajući da je umjetnost, doduše, prolazna faza koja se može objasniti i izraziti grčkim religioznim svjetonazorom. Ta tročlana struktura ponovno se pojavljuje u svojoj konačnoj formi u *Enciklopediji filozofijskih znanosti* gdje se umjetnost pojavljuje kao samostalna i ne odnosi se više samo na grčku umjetnost, nego Hegel tu uvodi tri razvojne faze umjetnosti: simboličnu, klasičnu i romantičnu umjetnost, što kasnije razrađuje u estetici. U svome uvodu u *Hegelova Predavanja o estetici,* M. Inwood je primijetio kako se ta tročlanost umjetnosti ili poezije, religije ili mitologije i filozofije ili proze kao triju različitih načina na koje čovjek izražava svoje iskustvo, pojavljuje mnogo ranije. Naime, iako ga Hegel ne spominje, to uvodi Giambattista Vico 1725. god. u svom djelu *Načela nove znanosti o zajedničkoj naravi naroda*, gdje doduše tvrdi da se ove forme pojavljuju sukcesivno u povijesti i svaka čini bazu različitog tipa društva.[62] Hegel je u drugom izdanju *Enciklopedije filozofijskih znanosti* proširio svoje shvaćanje umjetnosti i izvan grčke epohe na ranu umjetnost istočnih naroda i na kasniju kršćansku umjetnost Europe. Njegovom kompleksnijem shvaćanju umjetnosti i intenzivnijem zanimanju za njezin fenomen doprinijelo

[60] Hegel, *Werke* 13, str. 24.
[61] Michael Inwood, Introduction, u: *Hegel- Introductory Lectures on Aesthetics*, ed. Michael Inwood, (London: Penguin Books 1993) str.xiii.
[62] Isto, str. xxxiii. n. 12.

je svakako i poznanstvo sa istaknutim filozofima i umjetnicima toga vremena kao i sam povijesni trenutak u kojem je živio kada je krajem 18. st. došlo do procvata njemačke književnosti i općeg kulturnog stvaralaštva. Tu je najznačajnija pojava Goethea i njegovog velikog doprinosa njemačkoj književnosti, zatim Schillera koji je također izvršio velik utjecaj na Hegela. Romantičari koji su razvili bogatu estetičku teoriju i kritiku, Hegelovi su suvremenici. Zatim tu je i poznanstvo sa pjesnikom Hölderlinom, te sa Schellingom čije je filozofske postavke u estetici Hegel također uzeo u obzir. Iako je Hegelovo doba obilovalo umjetničkom kreativnošću i velikim genijima poput Mozarta, Haydna, Schuberta, Webera i Beethovena, Hegel, kao ni Schelling nije smatrao da je njegovo doba bogato velikim umjetničkim stvaralaštvom, kao što je to bilo vrijeme klasične grčke umjetnosti. M. Inwood pronalazi nekoliko razloga za to. Glazba je, primjerice, ona umjetnost u kojoj je moderna Njemačka nadmašila drevnu Grčku i svaku drugu naciju i period, no svejedno nije bila visoko vrednovana i uvažavana. U to doba su romantičari uzdizali poeziju kao uzvišenu umjetnost, a Hegel je dijelio njihovo mišljenje. On nije pridavao važnost glazbi jer ona ne iskazuje ništa izvan sebe, ne izražava svijet izvan glazbe dok prava umjetnost ima temu i značenje i predstavlja apsolut u osjetilnome. Drugi razlog manjeg uvažavanja suvremenih umjetničkih dostignuća od strane njemačkih mislitelja jest njihova izuzetna upućenost u umjetnost drugih nacija i epoha. Sve bogatstvo grčke umjetnosti, posebice, skulpture, izložio im je Winckelmann kojemu je grčka umjetnost bila nikad premašeni ideal. U to vrijeme prevedena su po prvi put velika djela grčke književnosti kao *Odiseja*, 1781. god. i *Ilijada* 1793. god. Osim toga tada je i A. W. Schlegel preveo Shakespearea i dobar dio španjolske književnosti.[63] Proučavanje i oduševljenje umjetnošću minulih vremena vodilo je teoretičare toga vremena, među njima i Hegela do zaključka kako moderna umjetnost nije uzvišenija i bolja od grčke umjetnosti. Pored toga, razlika između grčke i njemačke umjetnosti nije samo pitanje estetičke vrijednosti. Umjetnost je dominirala grčkim životom i mudrošću. Homer je razvio mitologiju koja je oblikovala ne samo umjetnost nego i religiju, moralnost i način života. U modernoj Njemačkoj umjetnost nema takav položaj. «Goetheov Faust nije samo manje osebujan od likova grčke mitologije nego je i periferan za njemački život i misao». Goethe nije učinio za Nijemce ono što je Homer učinio za Grke i to ne iz razloga što je bio manji talent, nego zato što moderno društvo nema mjesta za novog Homera. Romantičari su polagali

[63] Isto, str. x- xi.; Hegel je u *Predavanjima o estetici* analizirao obilje umjetničke građe različitih epoha i naroda, no zanimljivo je da se nije osvrnuo na iznimno bogato glazbeno stvaralaštvo svojih suvremenika koji su svojim stvaralaštvom snažno obilježili umjetnički život tadašnje Njemačke. Viktor Žmegač, primjerice, u svojoj voluminoznoj studiji o njemačkoj kulturi parafrazirajući Thomasa Manna tvrdi da bi u svijetu književnih likova najdojmljiviji predstavnik njemačke duhovnosti morao biti glazbenik. Viktor Žmegač, *Od Bacha do Bauhausa, Povijest njemačke kulture*, (Zagreb: Matica hrvatska 2004) str. 227.

nade u kreaciju «moderne epike» kao «nove mitologije» koja bi prezentirala totalitet modernog svijeta i potaknula jedan viši tip umjetnosti i novu estetičku dimenziju života. Hegel naprotiv nije imao takve nade, kako tvrdi Inwood, jer po njemu mitologija pripada vremenu prije pojave «apstraktne misli». Pored toga Hegel je vjerovao da je u vremenima intenzivne umjetničke kreativnosti, kao što je Periklova Atena i Elizabetijanska Engleska, bilo vrlo malo same refleksije o umjetnosti. Estetička refleksija i filozofija umjetnosti jačaju onda kada sama umjetnost slabi, a Hegelovo doba je iznad svega doba kriticizma i estetičke refleksije.[64] Što se tiče ideje o «novoj mitologiji», romantičarima je u tom smislu Dante slovio kao uzor i prototip modernog pjesništva koje transformira kršćansku mitologiju u univerzalni svjetonazor, što je posebno razvidno iz Schlegelova spisa *Razgovor o poeziji*.[65] Iako smo svjesni da je refleksija o umjetnosti započela sa Platonom, i da je estetika kao disciplina osamostaljena sa Baumgartenom, te da je Kantova *Kritika prosudbene moći* dovela estetiku u središte filozofskog interesa, Hegel nam ostaje zanimljiv iz razloga što postavlja izazov novoj umjetnosti i teoriji da iznađe opravdanje za svoje djelovanje i budući život umjetnosti u bitno promijenjenom religijskom, kulturnom i znanstvenom modalitetu modernoga života.

U Hegelovom sustavu umjetnost, religija i filozofija pripadaju «apsolutnoj sferi duha» te imaju isti sadržaj, a to je istina. Budući da filozofija kao i religija «nema drugi predmet do li boga, ona je tako racionalna teologija i bogosluženje u službi istine». Hegel ta tri oblika naziva carstvima apsolutnog duha, a razlikuje ih po njihovoj formi u kojoj oni čine svjesnim svoj objekt, tj. apsolutno. Duh koji je istinit, ne predstavlja u odnosu na predmetnost neku transcendentnu bit, nego on u konačnome duhu shvaća sebe u svojoj biti i uslijed toga je i sam bit i apsolut.[66] «Prva forma toga shvaćanja je jedno neposredno, i stoga osjetilno znanje koje je u formi i obliku samog osjetilnog i objektivnog, te u njemu apsolutno dospijeva do opažaja i osjećaja». To odgovara umjetnosti. Druga forma koja odgovara religiji jest predodžba i treća forma pripada filozofiji, a to je «slobodno mišljenje apsolutnog duha».[67] Neposredna spoznaja tj. osjetilni neposredni uvid ili kako se često prevodi, intuicija (Anschauung) je oblik spoznavanja koji pripada umjetnosti jer umjetnost apsolutno predstavlja svijesti u osjetilnome obliku. Osjetilni moment je sastavni dio umjetnosti. Upravo u toj vrsti spoznaje koja se oslanja na zor i osjećaj Hegel vidi ograničenost umjetnosti u odnosu na religiju i filozofiju, jer tek pošto se od osjetilne spoznaje, preko predodžbe dođe do samoga pojma, moguća je

[64] Inwood, str. xi.
[65] *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe,* hg. von E. Behler unter Mitwirkung von J.-J. Anstett und H. Eichner, (Paderborn: Schöningh 1958), KFSA 2, str, 317.
[66] Hegel, *Werke* 13, str. 139.
[67] Isto, str. 139.

cjelovita spoznaja istine. Duh spoznaje svoju bit tek pomoću pojmovnog mišljenja u filozofiji. Umjetnost dakle ne može posredovati puninu istine. No, Hegel napominje da je postojalo razdoblje kada je umjetnost dosegla savršenstvo te je «u svojoj slikovitosti sadržavala jedan način izlaganja koji najviše odgovara sadržaju istine». To je bio grčki period kada je umjetnost predstavljala najvišu formu u kojoj je došlo do svijesti o istini i kada je umjetnost dala sadržaj čak i samoj religiji.[68] Hegel smatra da njegovo doba nije takvo. Naprotiv, umjetnost više «ne predstavlja najvišu potrebu duha», u njoj se ne obznanjuje punina istine jer duh spoznaje svoju bit putem diskurzivnog mišljenja. Hegel tumači kako se već vrlo rano refleksija suprotstavila umjetničkoj formi prikazivanja božanskoga u osjetilnome. Dogodilo se to primjerice kod Židova i muslimana pa i kod Grka kada se i Platon usprotivio pjesničkom prikazu božanstava.[69] U svome razvoju religijska svijest dolazi do takvih stadija u kojima religijski sadržaj nije više dohvatljiv umjetničkom prikazu. Tako je nakon velikog slikarstva povijesnih elemenata kršćanstva uslijedilo razdoblje reformacije sa većom potrebom za spoznajom i istraživanjem. S većom potrebom «unutrašnje duhovnosti» religijska predodžba biva više odijeljena od osjetilnog prikaza i usredotočena na duhovnost i mišljenje. Dakle ono što nadilazi umjetnost sastoji se u potrebi duha da se zadovolji samo u «svojoj vlastitoj unutrašnjosti kao pravoj formi za spoznaju istine». Kada se u povijesnom i kulturnom razvoju došlo do stadija da se potpuni sadržaj duha pojavio u umjetničkom djelu, tada se duh odbacujući objektivnost vraća u svoju nutrinu, a to se kako Hegel misli događa u njegovo vrijeme kada istina više ne pribavlja sebi egzistenciju u umjetničkom djelu, niti ono više predstavlja «najvišu potrebu duha». Hegel to zanimljivo ilustrira, pa kaže kako se «možemo diviti izvrsnosti likova grčkih bogova, i smatrati kako su Krist i Marija savršeno i dostojanstveno prikazani, ali to ništa ne pomaže kad se pred njima naše koljeno nikada više neće saviti».[70]

Forma apsolutnog duha koja prva nadmašuje lijepu umjetnost jest religija koja se služi predodžbom (Vorstellung) kao oblikom svijesti u spoznaji apsoluta. Unutrašnja subjektivnost predstavlja ovdje ključan moment jer je «apsolutno preneseno iz umjetničke predmetnosti u unutrašnjost subjekta». Za ovaj prijelaz od umjetnosti ka religiji Hegel će reći da «umjetnost predstavlja za religijsku svijest samo jednu njezinu stranu». Pored toga što umjetničko djelo predstavlja istinu u osjetilnoj formi, religiji pripada i «unutrašnjost predana bogu» koje u umjetnosti nema. U toj predanosti bogu unutrašnja subjektivnost zauzima stav

[68] Isto, str. 141.
[69] Isto, str. 141-142.
[70] Isto, str. 142.

prema apsolutu.[71] Treća forma apsolutnog duha jest filozofija koja nadilazi religiju i u njoj Hegel vidi «najčistiji oblik znanja» koji se sastoji u «slobodnome mišljenju». Slobodno mišljenje je forma spoznaje apsolutnoga pomoću koje znanost prinosi svijesti isti sadržaj kao i religija. Ali, ono što inače jest sadržaj subjektivnog osjećaja ili predodžbe u slučaju religije, treba sada «sustavnim mišljenjem prisvojiti i pojmovno znati».[72] Hegel smatra da su tako u filozofiji udružene «objektivnost umjetnosti» i «subjektivnost religije». «Umjetnost je doduše izgubila vanjsku osjetilnost ali ju je zamijenila najvišom formom objektivnoga tj. mišljenjem, a subjektivnost religije prečišćena je u subjektivnost mišljenja».[73] Ovdje forma mišljenja predstavlja subjektivnost, a čista misao ili ideja predstavlja objektivnost, tj. općenitost koja u mišljenju shvaća sebe u formi same sebe. Ovdje samospoznaja i realizacija apsoluta dolazi do ispunjenja, te se time pokazuje da osjetilno umjetničko predstavljanje istine nije adekvatno. Osjetilna forma svijesti, kako sam Hegel kaže pripada ranijim periodima ljudske povijesti i ranijim stupnjevima religije. Tek u «religiji duha, bog kao duh saznaje se na jedan viši način».[74]

Umjetnost, religija i filozofija tri su forme apsolutnog duha i njegove samosvijesti koje se pored svog metafizičkog ishodišta po kojemu je čitava stvarnost izvedena iz apsoluta, tj. iz forme mišljenja, prvenstveno trebaju shvatiti kao koncepcijska, tj. kao «epistemološka klasifikacija stupnjeva samo- znanja». Međutim, Hegel tu situaciju čini složenijom time što, kako napominje Frederick Beiser, on ova tri stupnja koncipira i u povijesnom smislu, tako da svaka ova etapa reprezentira specifičnu povijesnu epohu. Tako razdoblje umjetnosti odgovara klasičnoj Grčkoj, razdoblje religije srednjem vijeku i dodali bismo zapadnoj kršćanskoj kulturi, a razdoblje filozofije odgovara modernom vremenu. Međutim, nedoumica koju stvara ispreplitanje koncepcijskog i povijesnog proizlazi po Baiseru iz krivog shvaćanja budući da «Hegel nikad ne bi prihvatio striktnu razliku između epistemologije i povijesti».[75] Tomu treba dodati kako Hegelova estetika ima i hermeneutički aspekt koji se između ostalog očituje i u ovoj teoriji triju formi apsolutnog duha. Jean- Marie Shaeffer u svojoj analizi spekulativne teorije umjetnosti kaže kako je Hegelova estetika neminovno i hermeneutika čim je Hegel umjetnost definirao kao spekulativnu aktivnost koja je tijesno povezana sa religijom i filozofijom. Kako se ova tri oblika diferenciraju putem svoje forme, i kako unatoč tomu trebaju biti istovjetni, to mogu samo putem svog sadržaja. Ono što odgovara distinkciji

[71] Isto, str. 143.
[72] Isto, str. 143.
[73] Isto, str. 143- 144.
[74] Isto, str. 144.
[75] Frederick Beiser, *Hegel*, (New York: Routledge 2005) str. 287.

između umjetnosti s jedne strane i religije i filozofije s druge strane također odgovara distinkcijama koje su imanentne samoj umjetnosti kao takvoj. Različite umjetnosti zapravo predstavljaju «mnoštvo specifikacija jednog fundamentalnog sadržaja» koje su određene specifičnošću osjetilnog materijala koji više ili manje precizno ograničava sferu apsolutnoga koje je reprezentirano u toj umjetnosti. Slično tome, različite forme umjetnosti kao što su simbolična, klasična i romantična umjetnost također predstavljaju mnoštvo različitih specifikacija jednog istog sadržaja koje su određene temeljem različitih svjetonazora i specifičnih povijesnih perioda. Shaeffer dodaje kako se tako cijela *Estetika* može čitati kao istraživanje hermeneutičkih specifikacija jednog teološko- filozofskog sadržaja ukoliko je taj sadržaj modificiran u skladu sa različitim svjetonazorima i poviješću, ili u skladu sa materijalom njegove realizacije. Pritom se misli na materijale različitih umjetnosti.[76] Pojam svjetonazora (Weltanschauung) pojavljuje se kod Hegela u sklopu teorije o određenosti ideala čime ćemo se naknadno pozabaviti. Taj pojam označava, rekli bismo, utjelovljenje ili manifestaciju jednog općeg stanja svijeta (der allgemeine Weltzustand). Prilikom definiranja umjetničkog ideala i sadržaja umjetnosti Hegel ističe kako nije svako stanje svijeta prikladno za umjetničku prezentaciju nego samo ono u kojem pojedinačna individualnost neposredno utjelovljuje univerzalnost. Takvo je primjerice «herojsko doba».

Ono što zapravo pokušavamo iznaći u konačnici jest odgovor na pitanje zašto umjetnost i nakon perioda u kojemu je ostvarena punina ideala, tj. sukladnost pojma i njegova bića, ne može i dalje kao ravnopravna egzistirati među drugim, po Hegelu višim formama duha. Osim toga postavit ćemo i pitanje može li umjetnost koja je nastala nakon Hegela, kao i naša suvremena umjetnost, zadobiti značaj i status koji je imala u vrijeme svoje tijesne vezanosti za mitologiju i religiju. Drugim riječima postoji li danas nakon sekularizacije i demitologizacije umjetnosti neki drugačiji modus u kojemu dolazi do samospoznaje duha, u kojem i umjetnost kao estetički proces ima svoje mjesto. Hegelova zadnja faza spoznaje i realizacije duha jest u filozofiji, točnije u refleksiji i pojmovnom mišljenju gdje dolazi do spoznaje punine istine, tj. do realizacije apsoluta. Ono što nas intrigira jest mogućnost umjetnosti u racionalnom refleksivnom modalitetu afirmacije duha gdje bi umjetnost egzistirala u linearnom poretku predikata. Ne možemo se složiti s interpretacijom po kojoj je umjetnost bila samo jedna etapa u samospoznaji duha i po kojoj bi romantička forma umjetnosti bila posljednja u povijesti, jer se u sukcesivnoj izmjeni formi apsolutnog duha

[76] Jean- Marie Schaeffer, *Art of the Modern Age- Philosophy of Art from Kant to Heidegger*, (Princeton: Princeton University Press 2000) str. 145- 146.

umjetnost mora ukinuti pošto sadržaj duha mora prijeći u višu formu, tj. u diskurzivno mišljenje i pojmovnu spoznaju.

Istina jest kako je Hegel vjerovao da je umjetnost inferiorna u odnosu na religiju, a još više u odnosu na filozofiju ili znanost. No, ipak se nadamo kako je moguće interpretirati i shvatiti njegove stavove o sudbini umjetnosti i izvan strogosti i ograničavajućeg kompleksa njegova metafizičkog sustava. Time ne tvrdimo da je izvođenje odredbi o umjetnosti neovisno od samoga sustava, već hoćemo ukazati na to kako Hegel pored toga što umjetnosti ostavlja u naslijeđe zadatak da opravda svoju egzistenciju i iznađe modus ravnopravnog postojanja u «modernom stanju svijeta», on isto tako u konkretnoj teoriji ostavlja svjedočanstvo o tome na koji način umjetnost treba dalje živjeti. Mi taj odgovor vidimo u njegovom zahtjevu za znanstvenom estetikom, te za refleksijom o umjetnosti i njezinu razumijevanju. Hegel sam govori o jednom razvojnom hodu umjetnosti gdje se događa isto tako jedno pounutrenje individualne svijesti, povratak čovjeka u sebe, čime umjetnost odbacuje ograničenja na određeni sadržaj, a za svoju novu svetost postavlja *humanum*. Osim toga u današnjem vremenu svjedoci smo umjetnosti koja djeluje u sklopu onoga što Hegel naziva duhom apsolutne znanosti. Naše tvrdnje i očekivanja poduprlo bi tumačenje po kojemu Hegel nije ova tri momenta umjetnost, religiju i znanost promatrao isključivo u sukcesivnom nizu, kao striktno odijeljene povijesne etape u samorealizaciji i spoznaji duha što bi nužno sa ispunjenjem zadnje znanstveno, refleksivne etape zatvaralo sustav i vodilo umjetnost kraju.

M. Inwood tako smatra da to što su umjetnost, religija i filozofija tretirane u ovakvom poretku ne znači da se one pojavljuju u povijesnoj sukcesivnosti, što bi značilo da je umjetnost okončana prije nego li se pojavi religija, a kada je njezin razvoj završen da počinje filozofija. Zapravo su se većinom kroz povijest te tri forme razvijale u tandemu. Međutim, Hegel drži da je umjetnost bila prva forma apsolutnog duha koja se pojavila, i to utoliko što su rani narodi kao Egipćani mogli svoju religiju do određenog stupnja adekvatno izraziti samo u umjetnosti, a ne u religijskim dogmama neovisnima o umjetnost, a još su manje to mogli u filozofskom mišljenju.[77] Znamo da umjetnost otkriva apsolutno u osjetilnoj formi, a adekvatna ekspresija biti jest esencijalni faktor estetičke vrijednosti. S obzirom na adekvatnost ekspresije umjetnost kroz svoju povijest ima različit tijek od religije i filozofije. Po Hegelovom viđenju religija i filozofija se usavršavaju kroz svoj povijesni napredak od početaka na istoku i dosežu svoj vrhunac u modernim vremenima. Suprotno tome umjetnost

[77] Usp. Inwood, str. xiii-xiv.

doseže svoj vrhunac u klasičnoj Grčkoj i slabi kako se približava modernom vremenu. Arhaična ili simbolička umjetnost ne može adekvatno izraziti sadržaj jer je on neodređen. U grčkoj ili klasičnoj umjetnosti sadržaj je adekvatno izražen jer se u potpunosti podudara sa formom. Kršćanska ili romantična umjetnost opet ne može adekvatno manifestirati uzvišeni sadržaj jer je prekompleksan za osjetilni medij.[78]

Jedna od kontroverznijih teorija Hegelove estetike jest upravo ova o podređenosti umjetnosti kao medija istine u odnosu na religiju i filozofiju. Toj teoriji se zamjera da je pretjerano redukcionistička, te da pokazuje nedostatak uvažavanja za onaj status koji umjetnost *sui generis* ima. Tu se čini da se umjetnost može reducirati na znanost, gdje sve ono što može biti iskazano u mediju umjetnosti, može biti bolje izrečeno u filozofiji. Ova teorija je stoga po mnogima, kako kaže Beiser, osuđena kao korak unazad u estetici. To znači da je viđena kao nazadovanje od Kantove teze o autonomiji umjetnosti koja, čini se, predstavlja bolju bazu za razumijevanje moderne umjetnosti, te da ta po mnogima redukcionistička teorija vraća estetiku u «pred –Baumgartenovske dane». Problem se sastoji i u tome što je princip autonomije umjetnosti do kojega je Hegelu stalo, nekompatibilan sa teorijom o podređenosti umjetnosti koja je izloživa u kategorijama religije i umjetnosti.[79] Takve tenzije iz Hegelove estetike aktualizirao je svojedobno i Ivan Focht analizirajući «odumiranje umjetnosti» iz perspektive sveukupnosti Hegelova idealizma izloženog u ranijim Hegelovim djelima, posebice u *Fenomenologiji duha*. Focht je tako jedan od onih autora koji tvrdi kako estetika u Hegelovu sustavu ne može biti autonomna jer se podređuje samim potrebama sustava. Po njemu Hegelov racionalizam određuje «jednoznačno funkciju i mjesto umjetnosti u sustavu», gdje je estetička spoznaja koja je vezana za zor, samo jedan «prolazni pripremni stupanj za pravu spoznaju», a lijepo ima vrijednost samo ukoliko se u njemu otkriva istinito. Po tom svom stavu veli on, «Hegel tretira umjetnost čisto baumgartenovski i definira je kao Baumgarten». Focht se slaže s Croceom kao ko je «čitav Hegelov sustav po svom duhu tipično antiumjetnički» jer se romantička umjetnička forma kao posljednja u povijesti mora ukinuti kako bi se supstancijalni sadržaj duha prenio u višu formu pojmovne spoznaje.[80] Pod utjecajem Lukácsevih teorija o «ukidanju predmetnosti» gdje bi duh na koncu svoga razvoja ostao identičan sa samim sobom lišavajući se prirode i predmetnosti, Focht gradi stajalište o tome kako je «Hegel uslijed idealističkih razloga težio da ukine predmetnost i da duh vrati iz njegova otuđenja u materijalnosti, samome sebi». Kako je u umjetnosti duh opredmećen u

[78] Isto, str. xxvii.
[79] Beiser, str. 286.
[80] Ivan Focht, *Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, (Sarajevo: Veselin Masleša 1961) str. 103-104.

materijalnosti, «potrebno je da duh u svom razvoju izađe iz okvira umjetnosti».[81] U «ukidanju predmetnosti» koje za posljedicu ima identitet subjekta i objekta, a koji proizlazi iz duha Hegelova idealizma, Focht vidi najteže konzekvence za umjetnost.[82] Naime, kako bi svijest dovela do pojmovnog mišljenja, umjetnost mora transcendirati iz osjetilnoga, te se zato, kako se Focht u ovom slučaju ispravno slaže s Benseom, umjetnost mora u svom povijesnom razvoju sve više oslobađati materijalnosti i okretati se spiritualizaciji i apstrakciji gdje razvoj umjetnosti biva određen dovođenjem svijesti do čiste misli.[83] Pored toga što Hegelovo tretiranje umjetnosti vidi kao Baumgartenovsko, te poriče mogućnost autonomije umjetnosti u Hegelovoj teoriji, Focht vidi stupnjevanje instanci samospoznaje duha, tj. umjetnost, religiju i filozofiju, kao etape u njegovu razvoju, te se zato područja u kojima se duh javlja nadilaze i napuštaju, «dobivaju svoju historijsku misiju i gube je». U tom razvoju koji je moguć do jedne točke, tj. do apsolutne spoznaje duha, te u činjenici da je apsolutno znanje moguće Focht vidi «nedijalektičko shvaćanje» iz kojega proizlazi i Hegelov «nedijalektički odnos prema umjetnosti».[84]

Oni koji prigovaraju Hegelu pretjerani intelektualizam i racionalizam u poimanju umjetnosti, ne primjećuju zapravo, kako Beiser jednostavno kaže, «distinkciju između apstraktne i konkretne univerzalnosti».[85] Važno je uočiti, pojašnjava Beiser, kako su sve tri, umjetnost religija i filozofija zapravo «forme konkretne univerzalnosti». Drugim riječima svo troje poznaje ili «zna svoj objekt kao cjelinu ili jedinstvo koje prethodi svojim dijelovima, i stoga se svo troje razlikuje od čiste umne aktivnosti razumijevanja» koja analizira ili raščlanjuje cjelinu u neovisne dijelove.[86] Za razliku od neposrednog osjetilnog uvida ili intuicije u umjetnosti čiji objekti su partikularni, religijske predodžbe su automatski univerzalne i uključuju «primitivnu formu apstrakcije». U religiji odmah izražavamo božansko u određenim terminima koji isključuju njihovu suprotnost. Primjerice, odnosimo se prema božanskom kao beskonačnom, što je suprotno konačnome. U filozofiji pojmovi nisu samo «univerzalni nego također konkretni». Oni nisu apstraktni kao predodžbe religije pa da jednostavno distingviraju stvari jednu od druge, nego također uključuju znanje o tome kako svaka stvar ovisi o drugoj u potpunom sustavu. Spomenute tri forme koje predstavljaju konkretnu univerzalnost razlikuju se jedna od druge po stupnju sposobnosti poimanja cjeline

[81] Isto, str. 168.
[82] Isto, str. 107.
[83] Isto, str. 112.
[84] Isto, str. 115.
[85] Beiser, str. 290.
[86] Isto, str. 289.

ili jedinstva. Umjetnička intuicija vidi svoj objekt kao cjelinu, ali nema «artikulirano razumijevanje cjeline» jer ne vidi odjelito svaki njezin dio. «Religijska predodžba jasno vidi dijelove cjeline i kada oblikuje univerzalno apstrahira neke aspekte ili obilježja cjeline, međutim ona ima nejasno shvaćanje o tome kako svi dijelovi zajedno čine cjelinu». Konačno, filozofija «shvaća cjelinu pod aspektom svakog pojedinačnog dijela. Ona vidi cjelinu i ono kako svaki individualni dio ovisi o njoj». Beiser naglašava kako Hegelova hijerarhija precizno odražava tri faze ili stupnja pojma: univerzalni, partikularni i individualni. Kad u ovom smislu shvatimo hijerarhiju, onda optužbe na Hegelov redukcionizam postaju upitne.[87] Beiser upozorava kako Hegel tvrdi da »filozofijsko pojmovno shvaćanje ne analizira, tj. ne raščlanjuje cjelinu estetičke intuicije» (neposredni osjetilni uvid) nego «rekonstruira», ponovno uspostavlja. To nije forma apstraktnog mišljenja koja nastoji reducirati cjelinu na njezine odvojene dijelove nego je to zapravo «nastojanje da se jasno izloži svaki dio cjeline i objasni kako svaki dio ovisi o cjelini oblikujući nedjeljivo jedinstvo».[88] Ključno je tu uvidjeti da «Hegelove forme pojmovnog mišljenja trebaju uvažavati, a ne reducirati cjelovitost i individualnost estetičke cjeline».[89] Pod aspektom razlikovanja apstraktne i konkretne univerzalnosti moguće je dakle razumijevati ova tri momenta kao stupnjeve spoznaje istine o totalitetu duha, gdje se oni ne moraju nužno shvaćati kao nedijalektički odnos prema umjetnosti i kao etape koje imaju trajanje i kraj. Iz te perspektive razumijevamo tako i mogućnost održanja principa autonomije koji se kod Hegela sasvim jasno odnosi na svrhu i cilj umjetnosti, te na ta na sami umjetnički medij koji ima svoje specifičnosti i intrizičnu vrijednost u svakoj umjetničkoj formi i pojedinoj specifičnoj umjetnosti. To je odgovor na primjedbe o nemogućnosti autonomije koje su proizašle iz pretpostavke da pojam i odredba umjetnosti proizlaze iz potrebe metafizičkog sustava pa umjetnost biva podređena religiji i znanosti. Međutim, moramo uočiti da ta teorija o hijerarhiji razmatra sadržaj umjetničkog djela, a ne njezinu svrhu koju ona ima u samoj sebi i ne njezin medij. Hegel jasno kaže kako je umjetnost «slobodna po svome cilju i po svojim sredstvima» i «tek u toj svojoj slobodi ona je istinska umjetnost». Ona se u svojoj slobodnoj neovisnosti uzdiže do istine u kojoj se nadahnjuje samo svojim vlastitim ciljevima. Svoj najviši zadatak izvršava kada je u zajedničkoj oblasti apsolutnog duha zauzela svoje mjesto sa religijom i filozofijom te

[87] Isto, str. 289.
[88] Isto, str. 289-290.
[89] Isto, str. 290.

predstavlja «jedan način na koji svijesti prinosi i izražava ono božansko, najdublje čovjekove interese i najobimnije istine duha».[90]

2.3. **Ostvarenje ideala u umjetničkom djelu**

Hegel je u svojim *Predavanjima o estetici* dosta prostora posvetio analiziranju i određivanju samoga ideala, tj. onoga kako se on i pod kojim uvjetima ostvaruje u konkretnom umjetničkom djelu. Teorija o određenosti ideala, zapravo je dobrim djelom rasprava o sadržaju umjetničkog djela koja nam na najbolji način pokazuje u kolikoj je mjeri Hegelova estetika i jedan hermeneutički poduhvat. Složili smo se da hermeneutički aspekt Hegelova estetika zadobiva time što proučava umjetničke modalitete jednog teološko- filozofskog sadržaja koji je određen u skladu sa različitim svjetonazorima i povijesnim uvjetima, te u skladu sa materijalnim medijem njegove realizacije.[91] Samim time dolazimo u poziciju da s druge strane umjetničko djelo smatramo hermeneutičkim organonom jedne povijesne stvarnosti. I sam Hegel je, kao što ćemo pokazati, nerijetko takva svojstva pripisivao umjetnosti ali ih nije potencirao kao jedan od krajnjih ciljeva umjetnosti. Hermeneutički aspekt umjetnosti koji pronalazimo u Hegelovim *Predavanjima o estetici* i nadasve u ovoj teoriji o određenosti ideala, tj. o sadržaju umjetnosti, osnažuje nas u namjeri da u istom tom hermeneutičkom modusu pronađemo i dio odgovora na zagonetku o kraju umjetnosti koja po našemu viđenju u trenutku dok umjetnost prepušta prošlosti, istodobno nam ostavlja i rješenja za njezin budući život. Naime, romantična faza umjetnosti gdje Hegel ubraja i svoju suvremenost, uvijek se interpretira kao zaista i posljednja faza umjetnosti. Međutim, vidjet ćemo da se u Hegelovoj analizi sadržaja umjetnosti već otkriva ono čime bi umjetnost trebala nadživjeti svoju romantičnu fazu, a to je humanost ili ljudska stvarnost kao odraz supstancijalnosti. Kako bismo uvidjeli to rješenje moramo najprije razlučiti što je sadržaj umjetnosti i što određuje ideal kao takav.

[90] Hegel, *Werke* 13, str. 20-21.
[91] Schaeffer, str. 145.

«Određenost ideala» za Hegela je «most koji vodi pojavi» i zapravo predstavlja konkretnost ideala ili samoj ideji imanentan princip za njezin način pojavljivanja u pojedinačnosti. Ta određenost potječe iz same ideje koja određuje i konkretizira samu sebe, kako ne bi ostala apstraktna u smislu «metafizičke logike», što znači da ideja koja je u sebi konkretna nosi u samoj sebi princip svoga načina pojavljivanja. «Ideja shvaćena kao stvarnost uobličena sukladno njezinu pojmu jest ideal».[92] Ideal je zapravo umjetnički lijepo kao konkretizacija pojma gdje ideja i njezina konkretna pojedinačnost trebaju biti u potpunosti sukladne. To se događa samo u najuzvišenijoj umjetnosti. Za Hegela to je ona umjetnost koja za predmet ima božansko u ljudskome obliku. U takvoj umjetnosti ideja i njezin prikaz potpuno su sukladni, a za to je «potrebno da ideja bude u sebi i samom sobom određena kao konkretni totalitet».[93]

Sadržaj umjetnosti jest ideal, a njezina forma je osjetilni oblik. Umjetnost treba te dvije strane izmiriti i iz njih stvoriti jedan «slobodan totalitet». Ono što je sadržaj umjetnosti, samo po sebi ne smije biti nešto apstraktno. Hegel kaže, «sve što je istinito jest konkretno, kako u duhu tako i u prirodi i bez obzira na općenitost ipak je subjektivno i posebno». [94] Primjerice, ako o bogu kažemo da je najviše biće time smo izrekli samo jednu «mrtvu apstrakciju». Takav bog koji nije shvaćen u konkretnoj istini neće biti prikladan kao sadržaj za umjetnički prikaz. Hegel tvrdi da iz tog razloga Židovi i Turci nisu bili u stanju da kao kršćani svoga boga prikažu u umjetnosti na pozitivan način. «U kršćanstvu bog je zamišljen u njegovoj istinitosti kao sasvim konkretan, kao osoba, kao subjekt i u bližoj određenosti kao duh». U religijskom shvaćanju bog kao duh jest trojstvo koje se istodobno pojavljuje kao jedinstvo koje uključuje bit, općenitost i posebnost.[95] Dakle umjetnost zahtjeva konkretnost sadržaja u njegovoj istinitosti jer Hegel kaže da ono što je u apstraktnom smislu opće, nije u stanju razvijati se u pojedinačne pojave kako bi se u njima ujedinjavalo sa samim sobom. Kako god sadržaj treba biti konkretan isto tako i forma, tj. uobličenje treba biti konkretno, individualno i pojedinačno. Konkretnost koja pripada i sadržaju i formi treba tako biti ona točka u kojoj se obje te strane podudaraju. Hegel za primjer daje oblik ljudskog tijela koje predstavlja osjetilnu konkretnost koja u sebi može prikazati konkretan duh i njemu biti sukladna.[96]

[92] Hegel, *Werke* 13, str. 105.
[93] Isto, str. 106.
[94] Isto, str. 100.
[95] Isto, str. 101.
[96] Isto, str. 101.

Schaeffer smatra da se Hegelova estetika po mnogočemu oslanja na postignuća romantičkih teoretičara pa za njegovu teoriju umjetnosti kaže da je ona kao i svaka romantička teorija, zapravo «estetika sadržaja».[97] Pri tome se misli na sadržaj umjetnosti gdje je «jedinstvo umjetničkog djela zajamčeno univerzalnošću njegova sadržaja, a diferencijacija među različitim umjetnostima stvar je semiotičke raznolikosti supstrata u kojima je umjetnost utjelovljena. Zbog spekulativnog karaktera umjetnosti i zbog njezine participacije u sferi apsolutnog duha, ona ima isti sadržaj kao filozofija i religija. Razlike među ovim duhovnim djelatnostima također su realizirane kroz distinkciju njihove semiotičke forme».[98] Jasno nam je dakle, da je sadržaj filozofsko- teološki. U jednoj apstraktnijoj određenosti, kao što smo gore vidjeli, sadržaj umjetnosti jest ideja, ili točnije ideal. U konkretnijoj odredbi Hegel govori da umjetnost treba «posvijestiti i izraziti božansko, najdublje čovjekove interese i najobimnije istine duha».[99] Što se tiče božanskoga kao sadržaja, Schaeffer tvrdi da teološka referenca tu nije ni u kojem slučaju metaforička jer za Hegela je umjetnost u istinskom suglasju sa svojom biti samo kad manifestira teološki sadržaj.[100] No, ranije smo vidjeli da se božansko ne može predstaviti u umjetničkom djelu kao apsolutna univerzalnost jer je umjetnički prikaz pojedinačan i osjetilan. Stoga umjetnost može u potpunosti izraziti božansko kada je ono konkretizirano i partikularizirano kao što je slučaj sa grčkim bogovima gdje se božansko iskazuje u tjelesnoj formi. Dijelom se i u kršćanstvu uzvišeni sadržaj božanskoga može uspješno eksplicirati u umjetnosti mada ona više ne predstavlja paradigmatičnu formu njegova pojavljivanja kao što je bio slučaj u mitološkoj Grčkoj.

Razvoj umjetničkih formi, sukladan je samom povijesnom razvoju duha jer on u tim formama umjetničkog oblikovanja postaje svjestan sebe kao «umjetnički duh». Razvoj tih formi može se promatrati kroz adekvatnost odnosa između sadržaja i forme. U krajnjoj liniji se i teza o «kraju umjetnosti» može razumjeti iz tog odnosa prikladnosti između sadržaja i umjetničke forme. Vidjeli smo da određenom sadržaju sasvim odgovara osjetilni umjetnički prikaz kao forma njegova pojavljivanja. To je slučaj sa grčkim bogovima. Tu bog nije apstraktan, nego je individualan i blizak prirodnom liku. Za razliku od toga sadržaja, neki drugi, kao što je kršćanski bog, po svojoj biti zahtjeva jednu višu duhovnu formu. Kršćanski bog je također konkretan pa je stoga podesan za umjetničko prikazivanje ili bolje reći za umjetnički sadržaj. Međutim, kao «konkretna osobnost», kršćanski bog je također i «čista

[97] Schaeffer, str. 140.
[98] Isto, str. 141.
[99] Hegel, *Werke* 13, str. 20.
[100] Schaeffer, str. 141.

duhovnost, te se treba poznavati kao duh i u duhu; element njegovog određenog bića je unutrašnje znanje, a ne vanjski prirodni lik» kroz koji bi umjetnost mogla taj sadržaj izraziti samo do određenog stupnja.[101] Moramo naglasiti da Hegel ipak nije sveo sadržaj umjetnosti samo na prikazivanje religijskih bogova, niti je taj sadržaj isključivo teološki. Ne smijemo ispustiti iz vida njegovu tvrdnju da umjetnost osim božanskoga treba izražavati i «najdublje čovjekove interese», te istinu duha. Svaka ljudska pojavnost koja predstavlja supstancijalnost, može biti sadržajem umjetnosti. «Kada ljudska realnost uključuje interese duha, ona participira u božanskome i izražava ga. Stoga umjetnost nije limitirana na prikazivanje svijeta grčke mitologije, iako je taj svijet za Hegela umjetnički par excellence».[102] Zanimljivo je da Hegel čak kada govori o idealu ili idealnom sadržaju umjetnosti izdvaja nizozemsko žanr slikarstvo iz doba zrele renesanse. Ono je putem umjetnikova shvaćanja i produhovljenosti, naizgled prozaične stvari i pojave iz običnog ljudskog života uzdiglo na najviši stupanj savršenstva. U tim slikama ideal se ogleda kao savršeno dostojanstvo građanskog života. Moramo naglasiti još nešto što primjećujemo u slučaju Nizozemskog slikarstva vezano za idealni sadržaj, a što tumačimo kao izuzetan novum i anticipirajući element za moderno slikarstvo. Naime, znamo da u romantičnom slikarstvu, tj. njegovoj posljednjoj fazi dolazi do rastakanja onog jedinstva između duhovne univerzalnosti i osjetilne pojedinačnosti jer se duh, tj. istina više ne može iskazivati putem umjetnosti. Kako se unutrašnja duhovnost odvaja od svog osjetilnog utjelovljenja, tako se taj osjetilni medij može emancipirati i biti sadržajem. U nizozemskom slikarstvu Hegel tako vidi i razvoj u smjeru čiste virtuoznosti po pitanju boja i ploha i chiaroscura.[103]

Kada Hegel govori o idealu, osim što ga analizira prema njegovom pojmu on svakako naglasak stavlja na ono što ideal jest u njegovoj «određenosti kao umjetničko djelo». Stoga Hegel razmatra što čini najbolji predmet ili motiv za umjetnost. Od prirodnih proizvoda čovjek je najljepši budući da je produhovljen i sam po sebi predstavlja jedan totalitet. To je prirodni organizam u kojemu se pojavljuje unutrašnji duhovni život koji se kroz umjetnost izražava likom čovjeka. U umjetnosti unutrašnji sadržaj duha treba dobiti svoj vanjski oblik, taj sadržaj kaže Hegel nalazi se u realnom ljudskom duhu koji se izražava u vanjskom obliku.[104] Međutim čovjek kao takav ne može predstavljati idealan lik jer ljepota traži ono božansko. Umjetnosti je adekvatan takav «vid božanskoga u kojemu se organski oblik,

[101] Hegel, *Werke* 13, str. 102-103.
[102] Schaeffer, str. 141.
[103] Isto, str. 142.
[104] Hegel, *Werke* 13, str. 227.

osjetilna prisutnost, nalazi na svom maksimumu».[105] Stoga se potreba umjetničkog prikazivanja najbolje zadovoljava u fazi grčkog politeizma jer «ona prirodna jedinica koja gotovo zadovoljava zahtjeve umjetnosti, a to je ljudsko tijelo, bila je u grčkim bogovima prečišćena i uzdignuta do potpune prikladnosti.[106] Božansko dakle treba biti središte umjetničkog prikazivanja. Kako se božansko oslobađa apstraktnosti ono biva u stanju da se može umjetnički prikazati. Mašta umjetnika ga treba shvatiti u formi određenosti i slikovito ga predstaviti i Hegel kaže da tek tu počinje oblast idealne umjetnosti.[107] Grčki politeizam čini najbolju platformu za takav umjetnički ideal jer je božanska supstancija podijeljena u mnoštvo samostalnih bogova koji imaju ljudska formalna obilježja. U kršćanstvu se također bog uz to što je u sebi čisto duhovno jedinstvo, pojavljuje kao konkretan čovjek koji je «neposredno upleten u zemaljski svjetovni život». Također su prikladni za idealnu umjetnost sveci, mučenici i izuzetno pobožni ljudi. S principom posebnosti božanskoga i s njegovom konkretnom određenošću pojavljuje se i «osobenost ljudske stvarnosti» jer «konkretni život sačinjava živi materijal umjetnosti, a ideal je njegov prikaz i njegov izraz».[108] Najviša čistoća ideala sastoji se u blaženoj mirnoći i zadovoljstvu samih likova. Ta mirnoća ideala ogleda se primjerice kod Herkula, a ako se bogovi stave u zaplete, oni ipak moraju ostati u svojoj «neprolaznoj, neprikosnovenoj uzvišenosti».[109] Grčki bogovi pokazani su u ljudskom obličju, tj. imaju tijela u kojima pokazuju svoje duše, ali oni su mudriji i moćniji od ljudi i to uzvišenije stanje duha iskazano je u oblicima slobodnim od deformacija i ograničenja. Bog prikazan kao otjelovljeni Krist, također zadovoljava zahtjeve umjetnosti. Stoga grčki bogovi predstavljaju glavni predmet najveće skulpture i poezije dok je «povijest kršćanskog bogočovjeka omiljeni predmet u velikom periodu slikarstva».[110]

To blaženstvo i mirnoća ideala o kojem Hegel govori, i njegovo supstancijalno počivanje na samome sebi označeno je kao «neovisnost ideala». To predstavlja jedan čisti, osnovni oblik idealnosti. No, Hegel odmah dodaje kako je onome što je duhovno po njegovoj prirodi imanentno «djelotvorno kretanje i razvoj». Princip razvoja i sukoba bitan je za ideal, stoga Hegel uvodi određenost ideala koja je u sebi «diferentna i procesivna», a to je takozvana «radnja».[111] Hegelova specifikacija ideala, tj. sadržaja je također u sebi progresivna, te on

[105] Gilbert/ Kuhn, str. 363.
[106] Isto.
[107] Hegel, *Werke* 13, str. 231.
[108] Isto, str. 231.
[109] Isto, str. 232.
[110] Gilbert/ Kuhn, str. 363.
[111] Hegel, *Werke* 13, str. 233.

uvodi tri osnovne odredbe toga ideala koje nam pokazuju sav hermeneutički smisao Hegelove estetike. To su: «opće stanje svijeta», «situacija» i «radnja». Na prvom mjestu imamo opće stanje svijeta (der allgemeine Weltzustand) koje «predstavlja pretpostavku za individualnu radnju i njezine karaktere». To je jedna, rekli bismo, društveno- povijesna civilizacijska scena sa svojim moralnim i zakonskim pretpostavkama na kojoj umjetnost treba oslikati različite karaktere i radnje. Mogli bismo slobodno reći da to «opće stanje svijeta» između ostalog zahvaća i potpunu strukturu formi objektivnog duha jednog povijesnog perioda i svjetonazor o njemu. Tu spada stanje u obrazovanosti, znanosti, gospodarstvu, pravosuđu, državnom uređenju, te isto tako nadasve pitanja morala i zakonskog života. On što umjetnost treba od tog općeg stanja svijeta jest to da se ono pojavljuje kao supstancijalnost u formi neovisnosti kako bi u sebe moglo primiti oblik ideala. Vidjeli smo da čovjek kao produhovljeni individuum ne odgovara u potpunosti kao prirodni produkt zahtjevima umjetnosti, niti pak u svojoj ograničenosti zahtjevima božanskoga. Međutim, ako čovjeka shvatimo pomoću uvjeta njegove okoline i stanja svijeta gdje on predstavlja supstancijalnu općenitost u subjektivnom obliku, tada on kao individuum biva prikladan za umjetnički prikaz. Po Hegelovu mišljenju postoje neke povijesne epohe i određena opća stanja svijeta koja su više pogodna za umjetničko stvaralaštvo. Takvo je po svome svjetonazoru takozvano «doba heroja» gdje «herojska individualnost» ostaje tijesno povezana sa svojom supstancijalnošću. U tome leži jedan od razloga zašto se idealni likovi umjetnosti javljaju u mitsko doba heroja.[112] To stanje svijeta je najprikladnije za umjetnost jer se tu supstancijalna determiniranost i ljudska individualnost u potpunosti podudaraju. To znači da ljudska individualnost utjelovljuje univerzalnost. Društveni i moralni život takve individue ili heroja nije određen društvenim normama te državnim i zakonskim poretkom. U jednoj uređenoj državi, veli Hegel, vladaju pravila u svojoj općenitosti i nužnosti, a pojedinac se tim pravilima prilagođava.[113] Nasuprot tome herojska individua zahvaljujući svojoj volji, djelotvornosti i karakteru stavlja se na čelo stvarnosti u kojoj živi i sve spomenute vrijednosti utjelovljuje, ali tako da ih sama proizvodi iz vlastitih resursa. Herojska individua jest ideal jer je potpuno vezana za «supstancijalnost onih duhovnih odnosa koje ona oživljava i ostvaruje». Ovakva individualnost ne proturječi državnoj ili društvenoj zajednici nego naprotiv ona se uvijek identificira sa univerzalnošću svoje zajednice, sa svim vrednotama društva, te utjelovljuje duh svoga naroda. Takvo je recimo herojsko doba Homerovih epova kada je vrlina u grčkom smislu bila temelj herojske naravi i u manjoj mjeri takav je svijet srednjovjekovne epske poezije. Što se tiče suvremenog

[112] Isto, str. 248.
[113] Isto, str. 242.

individuuma, on je kako kaže Hegel kao subjekt slobodan i može se razvijati kako hoće, ali ne predstavlja kao u herojsko doba potpunost lika, tj. utjelovljenje prava morala i zakonitosti.[114]

Međutim, to stanje svijeta je još uvijek u sebi nešto nepokrenuto i harmonično, te predstavlja «supstancijalno jedinstvo», a individualnosti postoje samo u svojoj «općoj formi». Stoga, na drugom mjestu imamo situaciju (die Situation) kao određenost ideala ili sadržaja. To možemo opisati kao jedno stanje koje pomoću sebi svojstvenih sukoba proizvodi «diferencijaciju i napetost», sukobe i tenzije koji potiču radnju. Supstancijalni «krug općih sila» tj. ono opće stanje uposebljava se u svoje autonomne dijelove. «Individuumi koji istupaju kao izvršitelji tih sila predstavljaju njihov individualni oblik».[115] Razlike i suprotnosti koje nastaju između stanja svijeta i njegovih individuuma otkrivaju istinski sadržaj koji se u njemu skriva. Opće stanje svijeta jest jedno tlo koje sadrži mogućnost da se stanja specijaliziraju i da tim uposebljavanjem dođe do sukoba i zapleta koji individuama daju povod da se pokažu u određenom obliku.[116]Postoje tri modusa umjetničkog ideala obzirom na «situaciju». «Odsutnost situacije» (die Situationslosigkeit) u umjetnosti se vidi kao prikazivanje individualne supstancijalnosti u njezinoj neovisnosti i samodovoljnosti u jednoj nepokretnoj mirnoći, gdje ona ne stupa u odnose. To je vidljivo na starim hramskim skulpturama arhaičnog doba, zatim u Egipatskoj skulpturi, te kasnije u nekim Kristovim poprsjima i srednjovjekovnim portretima. Zatim imamo «situaciju bezazlenosti» (Harmlosigkeit) gdje likovi istupaju iz ukočene mirnoće i stupaju u pokret ili radnju koja je nekonfliktna, ne izaziva reakciju i u sebi je dovršena. Takav je primjerice Apolon belvederski ili Mironov Bacač diska. Od suvremene umjetnosti Hegel ističe Schadowovu Djevojku koja vezuje sandale. Na koncu imamo situaciju sukoba (Kollision) koja još uvijek ne predstavlja samu radnju nego je bitna pretpostavka radnje. Sukobu kao takvom potrebno je neko rješenje koje proizlazi iz borbe među suprotnostima. To je borba između individua koje utjelovljuju supstancijalnost. Ovakva situacija sukoba predmet je uglavnom dramske umjetnosti budući da skulptura ili slikarstvo mogu iznijeti samo jedan moment radnje.[117] Na koncu «radnja» (die Handlung) kao treća određenost ideala ili umjetničkog sadržaja proizlazi iz situacije sukoba. To je borba sila koje su idealne po svojoj prirodi. Ti interesi koji stupaju jedni protiv drugih jesu bitne «potrebe ljudskog srca i ciljevi djelovanja» koji su u sebi nužni i predstavljaju sile duhovnog života. Radnja najjasnije otkriva individuum i njegova moralna uvjerenja, te ono

[114] Isto, str. 255.
[115] Hegel, *Werke* 13, str. 259.
[116] Isto, str. 258- 259.
[117] Isto, str. 267.

što on u biti jest. Motivi takve radnje u umjetnosti jesu «vječne religijske i moralne prilike: obitelj, domovina, država, crkva slava, prijateljstvo, status, dostojanstvo, a u svijetu romantike čast i ljubav».[118]

Moramo primijetiti kako Hegel u teoriji o herojskom dobu kao prikladnome stanju svijeta za umjetnost ističe da se herojski individuum, što bi bio idealan umjetnički lik, poistovjećuje sa kvalitetama svoje zajednice utjelovljujući tako duh svoga naroda. Činjenica jest da se umjetnost uvijek realizira u specifičnom duhu određene zajednice ili naroda i često je povezana sa specifičnim etničkim svjetonazorom, pa smo sve do najmodernijih vremena imali nacionalne povijesti umjetnosti. Zatim, jasno je da različiti svjetonazori proizvode različite umjetnosti, te se ono što čini supstancijalnost kao umjetnički sadržaj u različitim sredinama i svjetonazorima različito izražava ili oblikovno interpretira. Toga je Hegel bio itekako svjestan, pa se ovdje još jednom ogleda hermeneutička razina njegove estetike gdje se u ogromnom mnoštvu povijesnih, kulturnih, etničkih, religioznih uvjeta određuje uposebljavanje onoga što predstavlja jedan zajednički supstancijalni sadržaj koji je u Hegelovoj teoriji teološko – filozofske naravi. Umjetnost kao takva, budući da je izrasla iz svih tih određenosti kao opet u pojedinačnom djelu jedinstven plod duhovne djelatnosti, može se isto tako razumijevati kao jedan hermeneutički organon određenog stanja svijeta. Njezina funkcija je tako i hermeneutička. Opravdanja za to možemo pronaći i u samoj Hegelovoj teoriji. U samom uvodu on je rekao da su «u svojim umjetničkim djelima narodi izrazili i očuvali svoja najdragocjenija unutrašnja shvaćanja i predodžbe, te često umjetnost čini ključ razumijevanja mudrosti i religije, a kod nekih naroda to je jedino moguće pomoću umjetnosti».[119] Zatim govori se o tome kako svako umjetničko djelo pripada «svome vremenu, svome narodu, svojoj sredini, te je ovisno o osobitim povijesnim i drugim predodžbama i ciljevima, pa se uslijed toga i za učenost o umjetnosti zahtjeva obilje povijesnih i ujedno specijalnih znanja». Govoreći o tome što je svrha umjetnosti, a ne želeći ugroziti njezinu autonomiju time što bi joj se pripisala uloga poučavanja jer ona ima svrhu u samoj sebi, tj. u samome otkrivanju i prikazivanju istine, Hegel ipak ističe kako je «umjetnost postala prava učiteljica naroda»[120] Mada je Hegel u suštini zainteresiran za umjetnost kao spoznajnu formu i spekulativnu aktivnost, u njegovoj estetici vidljiv je i jedan hermeneutički aspekt umjetnosti gdje se kroz umjetnost dade razumijevati povijesna i kulturna stanja duha. Upravo to svojstvo umjetnosti koje traje kroz cijelu povijest, a i danas je sveprisutno, može

[118] Isto, str. 286.
[119] Isto, str. 21.
[120] Isto, str. 76.

nam dati odgovore na pitanja o kraju umjetnosti. Iako je Hegel na jednoj apstraktnoj razini koja odgovara zahtjevima njegova sustava ustvrdio kako umjetnost više ne može biti forma za ozbiljenje i spoznaju apsolutnog duha, te nam ona nema više što za reći, ipak se čini da na jednoj konkretnijoj razini analize ostaje otvoren prostor za interpretaciju pozitivnog ishoda sudbine umjetnosti. Naime, čini se da Hegel nije uzalud posvetio tako ogroman prostor analizi umjetničkih formi, oblika umjetnosti i pojedinačnih umjetničkih djela kao različitih modusa i «hermeneutičkih specifikacija» jednog supstancijalnog idealnog sadržaja koji predstavlja istinu duha, a to je u krajnjoj instanci apsolutni duh. U Hegelovoj estetici umjetnost je promišljana kao bitan kulturološki čimbenik, što se primjerice u Kantovom konceptu umjetnosti nije pojavilo. Kad Hegel promatra estetički fenomen u kontekstu viših formi apsolutnog duha kao što su religija i filozofija on se služi općim pojmovima za odredbu apsolutnog duha u sklopu sustava i pritom se umjetnost na jednoj apstraktnoj logičko- idejnoj razini određuje kao podređena u odnosu na religiju i filozofiju. Taj poredak je neprihvatljiv i umjetnost *sui generis* ne stoji u takvom odnosu koji u stvarnosti ne postoji. Razmatrajući umjetnost u okvirima tih viših formi duhovnoga stvaralaštva umjetnosti se zapravo oduzimaju njezina stvarna svojstva i ukidaju se njezine realne veze sa drugim vidovima kulture i svega onoga što je u sferi objektivnog duha (kao pravo, moral i društveno uređenje), a bitno utječe na umjetničko stvaralaštvo koje je uvijek u nekom društvenom, kulturnom i socijalnom kontekstu. No, kada se na koncu govori o umjetnosti u Hegelovu sustavu uvijek se kao relevantno uzima gotovo isključivo ono gradivo koje je u formi spekulativne pojmovne analize koja za cilj ima zatvoriti krug sustava apsolutnog znanja i odrediti mjesto umjetnosti unutar njega. Međutim, treba istaknuti da su *Predavanja o estetici* svojim najvećim dijelom jedna vrlo konkretizirana analiza estetičkog fenomena, koja uzima u obzir povijesni, kulturološki i socijalni okvir, te ulogu ljudske individualnosti. U tom vidokrugu treba se sagledavati i teza o kraju umjetnosti gdje će se njezina mogućnost tražiti u interpretaciji, *humanumu* kao novom idealu i sadržaju, te u integrativnosti umjetnosti koja problematizira postojeću stvarnost i tvori novi modus postojanja u kojemu je ona sama istina.

2.4. **Razvoj umjetničkih formi (simbolička, klasična, romantična)**

Potpuno prožimanje ideje i njezinog oblika postiže se u umjetničkom idealu. U tom slučaju, mogli bismo reći da se estetička izvrsnost sastoji u tome da umjetnički realitet u potpunosti odgovara pojmu. Kroz razvoj različitih formi umjetničkog oblikovanja duh postaje svjestan sebe kao «umjetnički duh». Razvoj unutar umjetničkog duha ima dva svojstva. Na prvom mjestu taj razvoj jest i opći duhovni razvoj jer unutar njega umjetnost uobličava različite svjetonazore (Weltanschauungen). Na drugom mjestu, taj unutrašnji razvoj umjetnosti mora zadobiti «neposrednu egzistenciju i osjetilno određeno biće» što se očituje u različitim posebnim umjetnostima.[121] Hegel je, naime, izložio u svojoj estetici kako se ideal pojavljuje u različitim umjetničkim formama kroz povijest. Te umjetničke forme određene su s obzirom na način na koji se ideja pojavljuje kao sadržaj u određenom umjetničkom obliku. Različite umjetničke forme zapravo su različiti odnosi između sadržaja i forme, postavljene su u povijesnom slijedu kao povijesno- stilske umjetničke epohe i ima ih tri: simbolička, klasična i romantična umjetnička forma. Simbolička umjetnost najprije traži savršeno jedinstvo između unutrašnjeg značenja i vanjskog oblika, klasična umjetnost ga nalazi u prikazivanju supstancijalne individualnosti u osjetilnom obliku, a romantična umjetnost nadilazi to jedinstvo uslijed prenaglašene duhovnosti.

U simboličkoj umjetnosti ideja je još uvijek nejasna i neodređena i kao takva ona još u sebi nema onu individualnost koju zahtjeva ideal. Uslijed njezine apstraktnosti vanjski lik je»nepotpun i slučajan». Zbog toga je simbolička forma određena kao «predumjetnost». U njoj ideja tek traži svoj pravi umjetnički izraz jer je ona u samoj sebi još «apstraktna i neodređena, te stoga i nema odgovarajuću pojavu po sebi, i u samoj sebi, već se nalazi nasuprot vanjskim prirodnim stvarima i ljudskim prilikama».[122] Ideja u vanjskim predmetima samo naslućuje svoju nejasnu općenitost i silom se stavlja u neko konkretno biće i time zapravo kvari te oblike i čini u njima nesklad jer ona između značenja i oblika uspostavlja samo određenu vrstu «sličnosti ili apstraktne suglasnosti» umjesto potpune identifikacije i suglasja. Dakle, u simboličkoj formi umjetnosti apstraktna ideja ima svoj oblik izvan sebe u prirodnoj osjetilnoj danosti. S jedne strane ti prirodni predmeti ostaju nepromijenjeni dok se u njih unosi supstancijalna ideja kao njihovo značenje, a oni je s druge strane trebaju izraziti i

[121] Hegel, *Werke* 13, str. 103.
[122] Isto, str. 390.

biti protumačeni kao da je sama ideja u njima. To znači, ti oblici trebaju biti simbol određenog značenja. Kod apstraktnosti odnosa između predmeta i značenja koji ne odgovaraju potpuno jedno drugome, u svijesti se javlja stranost ili otuđenost (Fremdheit)[123] između ideja i prirodnih pojava. To znači da ideja koja se ne može izraziti u raspoloživim oblicima, ipak u njima traži sebe i nalazi da joj ti oblici nisu adekvatni. Tada se pokušava uzdići pojavu ili predmet do ideje putem raskoši, hipertrofiranaja i monumentalnosti tvorevina. Uslijed takvog nesklada između ideje i predmeta, njihov odnos postaje negativan jer «kao ono unutrašnje ideja je nezadovoljna sa takvom vanjštinom i kao njezina unutrašnja opća supstancija ona se uzvišeno uzdiže iznad obilja oblika koji joj ne odgovaraju».[124]

Sve su to uglavnom odlike umjetnosti starih istočnih naroda, odnosno «prvog istočnjačkog panteizma umjetnosti» gdje se značenje nije moglo potpuno ugraditi u izraz, te pored traženja prikladnog oblika koji bi utjelovio ideju, nesklad između ideje i oblika ostaje neprevladan.[125] Hegel unutar simboličke umjetničke forme nalazi još tri faze, kao što je slučaj i kasnije sa romantičnom formom koja također ima jednu trijadu uzastopnih etapa u razvoju ideala. Jedino u klasičnoj umjetnosti nema striktno odijeljenih razvojnih etapa, nego se ona polako razvija ka idealu i potom se ukida prelazeći u romantičnu formu. Hegel razlikuje tri stadija simboličke umjetnosti, a to su: umjetnost nesvjesne simbolike, umjetnost uzvišene simbolike i umjetnost svjesne simbolike. Ranije simboličke forme proizlaze iz religijskih shvaćanja svijeta određenih naroda. Konkretne primjere za prvi stupanj simboličke umjetnosti Hegel nalazi u staroperzijskoj religiji, zatim Indiji i Egiptu. Tu je riječ o prvobitnoj nesvjesnoj simbolici gdje «uobličenja još nisu postavljena kao simboli».[126] Sadržaj i forma ujedinjeni su u jednom neskladu koji još nije prisutan u umjetničkoj svijesti jer ona ne može uočiti njihovu razliku nego polazi od identificiranja značenja sa konkretnim bićem. U uzvišenoj simbolici kao drugom stadiju odvaja se značenje kao općenitost od konkretnog određenog bića. Tu se konkretna pojedinačnost «obrađuje negativno i upotrebljava se samo kao ukras za nedostižnu moć apsolutnog značenja».[127] Takvo veličanje boga koji je za Hegela prava uzvišenost nalazimo u hebrejskoj poeziji koja uzvišenoga boga koji nije imanentan u stvorenim pojavama približava neposrednom opažanju na način da sve što postoji prikazuje kao ništavno i nemoćno u usporedbi sa božjom biti i opstojnošću. Uzdizanje supstancije kao značenja iznad pojedinačne pojave na pozitivan način, nalazimo u «panteističkoj umjetnosti»

[123] Isto, str. 108.
[124] Isto.
[125] Isto, str. 109.
[126] Isto, str. 412.
[127] Isto, str. 469.

kakva se javlja dijelom u Indiji, a dijelom u «muhamedanskom perzijskom pjesništvu», te kasnije ponešto u kršćanskoj mistici. Na koncu svjesna simbolika postaje svjesno razlučivanje značenja od njegove osjetilne slike ili znaka kako bi se danas reklo. Konkretna pojava značenja svjesno je svedena na puku sliku s kojom se značenje izjednačuje u cilju umjetničkog prikazivanja. Ovaj vid simbolike nalazi se u različitim umjetničkim oblicima kao što su basne parabole i poučne priče uključujući alegoriju, metaforu i priču u slici.[128] Simbolička umjetnost nije mogla uskladiti značenje sa vanjskom formom, te ideja koja je u sebi još apstraktna i neodređena ne može biti adekvatno i potpuno prezentirana u osjetilnom mediju umjetnosti. Ona ostaje u traženju vanjskoga izraza.

Na jednom zaista primjerenom jedinstvu sadržaja i forme što odgovara pojmu prave umjetnosti, temelji se klasična forma umjetnosti koja ostvaruje ideal ili potpuni sklad ideje i njezine konkretne pojedinačnosti. Klasična umjetnička forma ili druga epoha odnosi se na umjetnost klasične Grčke. Ovdje umjetnost ono apsolutno iznosi na vidjelo u konkretnome obliku. Ideja ne ostaje u neodređenoj apstraktnosti, a značenje i oblik u potpunoj su podudarnosti. Za razliku od simboličke umjetnosti gdje su značenje ili sadržaj koji predstavlja ideju i s druge strane njezin oblik ili prikaz bili u neskladu jer je ideja sama bila neodređena, ovdje u klasičnoj umjetnosti ideja i njezin prikaz sukladni su jedno s drugim. Sukladni su u tom smislu što je sadržaj ideje koji ona izražava istinit i ideja je «u samoj sebi i samom sobom određena kao konkretni idealitet, tako da u samoj sebi ima princip i mjeru svoga uposebljavanja».[129] Takva ideja nije apstraktna i neodređena kao u simboličkoj fazi gdje je ideja imala svoj vanjski oblik izvan sebe i nije ga ona određivala već joj je pridan. Ona je sada konkretna i nosi u sebi princip svoga pojavljivanja i predstavlja svoje «vlastito slobodno uobličenje». Na taj način prava konkretna ideja proizvodi pravi oblik, a njihova potpuna sukladnost jest ideal koji se ostvaruje u klasičnoj umjetničkoj formi. Skladnost između pojma i realiteta koja postoji u klasičnom umjetničkom djelu ne smije se shvatiti, kako upozorava Hegel, u čisto formalnom smislu doslovne podudarnosti jer bi onda svaki umjetnički prikaz ciljanog sadržaja bio klasičan. Naime klasično djelo ima jednu osobitost sadržaja, a ta je da sam sadržaj jest «konkretna ideja koja kao takva predstavlja konkretnu duhovnost jer jedino ono što je duhovno jest u pravom smislu unutrašnje».[130] Zbog toga je umjetnost na ovom stupnju dosegla svoje savršenstvo jer se ideja kao duhovni individualitet potpuno slaže sa svojim osjetilnim realitetom ili prikazom.

[128] Isto, str. 417.
[129] Isto, str. 106.
[130] Isto, str. 109.

Klasična umjetnost koja oblikuje, tj. daje formu ili prikazuje ideju kao konkretnu duhovnost za svoj idealan sadržaj odabire ljudsko tijelo ili ono što je «ljudsko» (das Menschliche). Umjetnost će dakle, ono što je duhovno najbolje predstaviti opažanju na osjetilan način preko ljudskoga lika. Hegel napominje da se tu ne radi o degradiranju duhovnosti, jer je ljudsko tijelo osjetilna pojava koja je najprikladnija duhu. Zbog toga je bitno naglasiti da se u ovoj fazi duh shvaća kao određen i poseban, dakle i kao ljudski duh, a ne kao posve apsolutan i vječan jer se kao takav može izraziti samo kao «čista duhovnost». Ljudski lik kao sadržaj klasične umjetnosti bitno je određen kao «konkretna individualnost i njoj adekvatna vanjska pojava».[131] U klasičnoj formi umjetnost je usavršavajući se postigla svoj vrhunac «tako što je duhovnost potpuno prožela svoju vanjsku pojavnost, ono prirodno ona je u ovom lijepom ujedinjenju idealizirala i učinila ga prikladnim realitetom duha u samoj njegovoj supstancijalnoj individualnosti».[132] Sasvim je jasno da upravo antropomorfizam grčke klasične umjetnosti u svom suživotu sa politeističkom mitologijom čini najbolju osnovu za razvijanje umjetničkog klasičnog ideala. Sadržaj klasične umjetnosti jest «jedinstvo ljudske i božanske prirode» što se najbolje ogleda u prikazima grčkih bogova kao i u prikazima junaka koji utjelovljuju supstancijalnu individualnost. Hegel nalazi ideal i najpotpunije umjetničko utjelovljenje duha upravo u klasičnoj grčkoj umjetnosti, posebice u skulpturi, prema kojoj pokazuje neskriveno divljenje. (Winckelmann). Hegelu je sasvim razumljivo da se ovakva umjetnost kojoj osnova stoji u slobodnoj individualnosti pojavljuje u jednom narodu koji je, kako kaže, živio u sredini «samosvjesne subjektivne slobode i etičke supstancijalnosti». Hegel dodaje kako su kod Grka, sukladno njihovu principu života, opća načela morala i apstraktna sloboda ličnosti u potpunoj harmoniji. Stoga je «grčko shvaćanje svijeta ona sredina u kojoj ljepota počinje svoj pravi život».[133] Grčki narod je putem svojih bogova došao do neposredne osjetilne i predodžbene svijesti o svome duhu, te im je kroz umjetnost dao takvo obličje koje potpuno odgovara sadržaju. Stoga je umjetnost kod Grka bila «najviši izraz za apsolutno, a grčka religija je religija same umjetnosti».[134] Tako je zapravo apsolutni duh bio individualiziran, ali u toj prevelikoj antropomorfnosti i individualnosti bogova nalazile su «klice raspada klasike».[135] Antropomorfizam je stvarao

[131] Hegel, *Werke* 14, str. 20.
[132] Isto, str. 127.
[133] Isto, str. 26.
[134] Isto, str. 26.
[135] Gilbert/ Kuhn, str. 366.

savršenu umjetnost ali je sputavao filozofiju i religiju. Da bi duh mogao u potpunosti biti svjestan sebe on mora nadići stadij u kojemu se sebi obznanjuje u materijalnoj formi.[136]

Romantična forma je zadnja umjetnička forma iz koje trebamo razumjeti i tezu o kraju umjetnosti, ili točnije tvrdnju o umjetnosti kao prošlosti. Romantična umjetnička forma je zadnja faza samospoznaje duha kao «umjetničkoga duha» tj. onoga duha koji sebe misli i predstavlja u osjetilnoj umjetničkoj formi. U Hegelovu zaključku poglavlja o romantičnoj umjetnosti mogu se iščitati ne samo razlozi zbog kojih je ovo zadnja formalna etapa ili odrednica umjetnosti kao forme znanja o duhu, nego se sasvim jasno razaznaju i smjernice kojima umjetnost može nastaviti svoju egzistenciju. Naime, umjetnost više neće biti usmjerena na božansku supstancijalnost nego na ono ljudsko i na čovjeka u najdubljem smislu, čime zapravo, ako smijemo reći, trijumfira Hegelova humanistička koncepcija estetike koja je bila u sjeni one božanske, određene filozofsko- teološkim sadržajem osnovnih formi apsolutne sfere duha.

Iako Hegel u klasičnoj formi vidi savršenstvo i puninu umjetnosti koja se uzdigla u okvirima prirode, on joj ipak prigovara vezanost duha s prirodom i tjelesnošću iako u tome leži njezina cjelovitost, ali svakako ne savršena duhovnost. Duh više ne treba tjelesnost kao svoje određeno biće, on se objektivira u samome sebi. On polako napušta potrebu da se prikazuje u materijalnome i da se spoznaje putem osjetilnosti. U klasičnoj umjetnosti ujedinjenje duha i njegova oblikovnog određenja događalo se u elementu vanjskoga čineći time osjetilnu realnost prikladnim određenim bićem. Međutim, Hegel kaže kako se to protivi pravome pojmu duha, te iz njegova pomirenja u tjelesnosti on se vraća samome sebi i u sebi dobiva svoju objektivnost. Time se ukida «totalitet ideala» i raspada se na «totalitet subjektivnosti» i na «totalitet vanjske pojave». Tim razdvajanjem duh postiže sjedinjenje u svojoj vlastitoj unutrašnjosti, što znači da duh ono jedinstvo svoga pojma i njegove realnosti nalazi sada u samome sebi. Odgovarajuće određeno biće (Dasein) duh nalazi u vlastitom duhovnom svijetu unutrašnjosti, a ne više u lijepoj pojavi. Došavši do svijesti o tome da svoju egzistenciju, tj. svoje drugo ima u samome sebi, duh postaje beskonačan i slobodan.[137]

Odnos između ideje i oblika u romantičnoj umjetnosti, na temelju kojega je Hegel između ostaloga i razlučio ove tri forme umjetnosti, ponovno se kao i u simboličnoj umjetnosti pokazuje kao neskladan, te ukazuje na odvojenost ideje i oblika. U simboličkoj

[136] Isto.
[137] Hegel, *Werke* 14, str. 128.

umjetnosti ideja je u svojoj neodređenosti bila neprikladna za umjetničko oblikovanje, a sada u romantičnoj umjetnosti ideja kao «duh i duševnost» pokazuje se kao u sebi savršena i na temelju toga ona se oslobađa odgovarajućeg ujedinjenja sa onim vanjskim pošto sada svoju realnost i pojavu nalazi u samoj sebi.[138] Duh kao «beskonačna subjektivnost», tj. apsolutna unutrašnjost da bi bio prikazan sukladno svome pojmu ne može više biti u tjelesnom uobličenju kao odgovarajućem vanjskom biću. Osnovni princip romantične umjetnosti je princip unutrašnje subjektivnosti, što znači uzdizanje duha k sebi čime on zadobiva svoju objektivnost, pa se u jedinstvu sa samim sobom osjeća i upoznaje sebe (sich empfindet und weiss).[139] Zbog toga romantična umjetnost i ukida totalitet klasičnog ideala jer je dobila sadržaj kojemu ne odgovara klasična forma umjetnosti i njezin način prikazivanja. Duh u romantičnoj fazi znade da njegova istina nije u tjelesnosti, već on postaje svjestan svoje istine time što se iz vanjskoga povlači u svoju unutrašnjost, pa tu vanjsku realnost smatra neadekvatnim bićem. Stoga klasična ljepota prelazi u «duhovnu ljepotu unutrašnjosti» kao beskonačne duhovne subjektivnosti. Hegel zaključuje kako «klasična umjetnost i njezina lijepa religija ne zadovoljavaju duh u njegovim dubinama». «U klasičnoj umjetnosti osjetilnost nije ubijena i umrla, ali zato nije ni uskrsla u apsolutnu duhovnost».[140] To se u potpunosti slaže sa onim načelom koje donosi kršćanstvo, naime da je uskrsnuće duha uvjetovano smrću tijela. Romantična forma umjetnosti javlja se s kršćanstvom i kršćanskim nazorom o bogu i duhovnosti. (Što se tiče antropomorfizma koji nije sam po sebi razlog manjkavosti sadržaja klasične umjetnosti, kršćanstvo je otišlo po tom pitanju još i dalje jer bog sada nije samo neki uobličeni ljudski lik kao ideal ljepote nego stvarni ljudski pojedinačni individuum, on je i bog i čovjek. Bog kao apsolutno nije smo apstraktna odredba tvrdi Hegel, jer se pojavljuje kao povijesni čovjek koji prelazi u ljudsku egzistenciju sa svim trpljenjima i patnjama. U tome se sastoji dijalektičko kretanje kojim se ide do krajnje točke suprotnosti, da bi se ukidanjem podvojenosti vratilo apsolutno jedinstvo. Ono apsolutno se ne uzima kao apstraktno jer ono u svome pojmu mora imati i konkretno određenje kako bi uopće moglo doći do umjetničkog oblikovanja. Naime, da bi bog postojao kao duh on se mora pojaviti kao čovjek u vanjskoj egzistenciji. Utjelovljenje boga je ključ romantičkog prikaza i prvenstveno predstavlja taj «moment razdvajanja» u apsolutnome gdje on kao pojedinačni individuum stupa u ono što je različito od jedinstva i supstancije proživljavajući usud ljudske egzistencije da bi temeljem te iste opet ukinute suprotnosti došao do beskonačnog jedinstva. Dakle, u duhu

[138] Hegel, *Werke* 13, str. 114.
[139] Hegel, *Werke* 14, str. 128.
[140] Hegel, *Werke* 14, str. 24.

kršćanstva boga treba shvatiti kao «apsolutnu slobodnu duhovnost» u kojoj dimenzija prirodne pojedinačnosti mora postojati, ali se isto tako mora i ukinuti.[141]

Spomenuli smo je da je glavni princip romantične umjetnosti unutrašnja subjektivnost što znači da umjetnost za svoj predmet ili sadržaj u svojoj religioznoj oblasti ima unutrašnji svijet ili «slobodnu konkretnu duhovnost» koja se treba pokazati u formi samosvjesne unutrašnjosti ili subjektivnosti. Romantična umjetnost osim religiozne ima i svoju svjetovnu dimenziju. Religiozni sadržaj podudara se s kršćanskim poimanjem boga kao «apsolutnog duha koji se vraća od osjetilnog predstavljanja u duhovnu unutrašnjost koju čini materijalom i određenim bićem svoga sadržaja».[142] Stoga je sadržaj umjetnosti već određen religijskom predodžbom i osjećajem. Taj sadržaj umjetnosti u njezinome prikazivanju subjektivnosti čine «sjedinjavanje duha s njegovom biti, smirenje duševnosti, izmirenje boga sa svijetom i time i sa sobom».[143] To ukratko čini ideal romantične umjetnosti religioznog tipa koji, kako Hegel u jednom trenutku kaže, za sadržaj ima «duh boga». Radi «stvarnosti subjektivnosti kao duha» potrebna je na drugom mjestu i dublja suprotnost konačnog svijeta na temelju čijeg ukidanja kao konačnosti apsolutno dolazi do izmirenja i u sebi jednakosti. Stoga se ta realnost subjektivnosti pojavljuje i u obliku ljudskog duha. Tako tjelesnost ovdje može «izraziti unutrašnjost duha ukoliko pokazuje da duša nema podudarnu odgovarajuću stvarnost u ovoj egzistenciji, nego u samoj sebi».[144] Iz toga razloga se neće više u umjetničkom prikazu ljepota odnositi kao u klasičnoj umjetnosti na idealizaciju prirodnog oblika, nego će se odnositi na unutrašnjost duše kao «ljepota usrdnosti». Sada je za umjetnost bitna ljepota unutrašnjosti subjekta, pa umjetnost ne mari kao u klasici za ono što je prirodan i vanjski oblik. Ona ga ravnodušno prihvaća i na koncu treba. Ono što je vanjsko u ovoj umjetnosti zadobiva oblik «svakidašnjosti», tj. onoga što je «iskustveno ljudsko jer sam bog silazi u konačno pojedinačno biće». Posredstvom romantičkog prikaza sam prirodni čovjek se približava samome sebi i ponire u svoju dušu jer mu vanjski oblik pokazuje ono što njegovoj duševnosti pripada. Sada se supstancijalni sadržaj javlja kroz «subjektivnu duševnost» pa se sve zbivanje premješta u ljudsku unutrašnjost što proširuje obim sadržaja u bezgraničnu raznovrsnost onoga što ljudsko i svakidašnje. Naime, romantična umjetnost prikazuje svoj sadržaj kroz «objektivnu povijest» Kristova života, smrti i uskrsnuća i to je kao povijest duha ono što čini supstancijalnost same duševnosti. Tu povijest duha umjetnost prikazuje putem ljudskih

[141] Isto.
[142] Hegel, *Werke* 13, str.112.
[143] Hegel, *Werke* 14, str. 169.
[144] Isto, str. 144.

osobina i stvari iz prirode na najraznovrsnije načine, pa stoga raznovrsnost prirode i empirijskoga života postaje neizmjerno gradivo ove treće romantične forme umjetnosti koja se na povijesnoj sceni pojavljuje s kršćanstvom i traje do «modernog doba».

Romantička umjetnička forma posljednja je faza umjetnosti. Nakon nje sudbina umjetnosti ostaje neizvjesna utoliko što umjetnost više nije esencijalno vezana za beskonačnu supstanciju koju zadobiva iz religijskog svjetonazora ili samoj religiji daje obličje kao što je slučaj u klasičnom periodu. Duh više ne nalazi svoje zadovoljenje i samosaznanje u osjetilnom uobličenju, te se na temelju ujedinjenja s njim u umjetničkom djelu ne nalazi u jednakosti sa samim sobom. Sama ta romantična umjetnost koja čini zadnju formu umjetnosti dijeli se na tri faze. Prva je bila ova religiozna koja je vezana za Kristov život. Dalje se romantična umjetnost razvija prema svjetovnosti i humanizmu, gdje ona preko čovjekovog uzdizanja prema bogu u drugoj fazi prelazi u svjetovnost. Treća faza romantične umjetnosti je i posljednja uopće, a označena je kao «formalna samostalnost karaktera». U toj fazi se vanjsko i unutrašnje potpuno razdvajaju pa na taj način «umjetnost ukida samu sebe i pokazuje kako je nužno da svijest za shvaćanje istine zadobije više forme nego što su to one koje pruža umjetnost».[145]

Druga faza romantične umjetnosti koju Hegel opisuje kroz «viteštvo», predstavlja naglašenu svjetovnost gdje se ono vanjsko u umjetnosti oslobađa čvrstog jedinstva s duhom. Na ovome stupnju pojedinačna ili ljudska subjektivnost postaje slobodna sama za sebe i neovisna od povezivanja s bogom. Duševnost čija se supstancijalnost nalazila u božanskome i religioznome, postaje sada svjetovna. «Religiozna usrdnost postaje sada svjetovna».[146] Subjekt je ovdje «samostalno postao afirmativan prema samome sebi, a supstanciju njegove svijesti i interes njegova pravog života čine vrline te afirmativne subjektivnosti».[147] Te vrline Hegel nalazi kao tri glavna svjetovna osjećaja i interesa u takozvanom srednjovjekovnom viteštvu, a to su čast, ljubav i vjernost. To nisu moralne vrline nego «forme romantične usrdnosti subjekta» koje predstavljaju beskonačnost koja ispunjava ljudsku subjektivnost. Sadržaj beskonačnosti subjekta je sama ljudska duševnost koja je usmjerena na samu sebe. Time se bavi i umjetnost u ovoj fazi te za svoj predmet osim religijskoga duha ima ljudsku dušu i čovjekov empirijski svijet. Čast, ljubav i vjernost pored religijskih segmenata koji

[145] Isto, str. 142.
[146] Isto, str. 170.
[147] Isto, str. 142.

mogu u njih biti uključeni, čine glavni sadržaj viteštva i predstavljaju prijelaz od principa «unutrašnje religioznosti» ka svjetovnosti.[148]

Hegelov interes najviše je zaokupljala religiozna umjetnost, tj. ona koja se razvila u mitološkoj Grčkoj i na kršćanskome zapadu. Onaj ideal koji je ta umjetnost pružala u smislu punine odnosa između sadržaja i forme ili ideje i njezina ozbiljenja bio je primjer najpotpunijeg prožimanja duhovnog sadržaja i vanjske forme. Međutim, M. Inwood smatra kako je Hegel vjerovao da svaka ozbiljna umjetnost ne mora biti i religiozna, pošto mnogo takozvane «ozbiljne umjetnosti» iz kršćanske epohe, kao što su Shakespeareova djela, nema eksplicitno religiozno značenje. Naime, «bog se esencijalno manifestira u svijetu i kroz racionalna bića čije misli i djela, uključujući umjetnost, konstituiraju njegovu samosvijest».[149] Stoga, kaže Innwood, «prikazati apsolutno ili esenciju svijeta ne znači samo prikazati bogove ili boga, nego također prikazati svijet i ljudske odnose». Moderna umjetnost po Hegelu otkriva božansku esenciju svijeta kroz jednostavno prikazivanje svjetovnih stvari i događaja bez eksplicitnog upućivanja na religiju. Umjetnost to može jer se esencijalnost svijeta kako to Hegel vidi ne sastoji iz osjetilnih fenomena s jedne strane i božanskoga koje s njima upravlja, s druge strane, nego postoji mnoštvo posrednih faktora.[150]

Za cijelu romantičnu umjetnost karakterističan je princip subjektivnosti koji umjetnost usmjerava na unutrašnjost duha i subjektivne duševnosti pa stoga lirsko predstavlja njezinu osnovnu značajku. Takav lirski ugođaj nalazi se u epopeji i drami, a prihvaćaju ga i likovne umjetnosti «jer tu duh i duša hoće kroz sve svoje tvorevine govoriti o duhu i duši».[151] Umjetnost se ovdje okreće ka subjektivnoj duševnosti i napušta pretpostavljenu objektivnost. Poezija je najkarakterističnija i najpogodnija posebna umjetnost za romantičnu epohu jer ona može najadekvatnije izraziti tu subjektivnu unutrašnjost. Ona slobodno stvara bez, primjerice, danog gradiva mitologije koje ona treba izraziti i postaje sasvim stvaralačka poezija. Međutim ta slobodna, stvaralačka poezija uslijed naglašene subjektivnosti pokazuje «samovolju i slučajnost jer sloboda i njezini ciljevi proizlaze iz refleksije koja je bez supstancije u sebi u pogledu moralnog sadržaja».[152] Stoga u individuama ne nalazimo patos grčkih junaka i s njim povezanu onu supstancijalnu pojedinačnost i subjektivnost. Obrađujući pojmove časti, ljubavi i viteštva u književnosti Hegel je isticao primjere od rane talijanske renesanse do

[148] Isto, str. 172.
[149] Inwood, str. xxi.
[150] Isto, str. xxii.
[151] Hegel, *Werke* 14, str. 141.
[152] Isto, str. 174.

Shakespearea i kasnije samoga Friedricha Schlegela i njegova lika Alarkosa čiji je patos, kako Hegel kaže, «za preziranje jer u toj predstavi nema ništa uzvišeno i beskonačno». Inače kroz čitava Hegelova *Predavanja o estetici* provlači se kao Arijadnina nit njegova implicitna polemika sa Schlegelom kojemu je najviše zamjerao upravo taj imperativ stvaralačke umjetničke subjektivnosti i umjetničke ironije, ne nalazeći u tome ništa supstancijalno, a u njegovoj filozofiji ništa spekulativno i znanstveno.[153] Hegel je romantičarima priznao jedino doprinos u književnoj kritici. No, mnogi su autori, kao što ćemo vidjeti, u Hegelovoj estetici prepoznali obračun s romantičarima i Friedrichom Schlegelom. Romantičari su stvarali, makar utopijsku, programsku estetiku za vremena koja dolaze gdje se život treba estetizirati i postati novi svjetonazorski poligon za umjetnost kao najvišu spekulativnu i spoznajnu formu. Za romantičare umjetnost ne umire, niti biva nadvladana religijom i filozofijom kao jedinim spekulativnim znanjem beskonačnoga. Romantička estetika imala je viziju, a njezini protagonisti jednak žar za umjetnošću i obrazovanje o njezinim klasičnim idealima kao i Hegel. Hegelov duboki filozofski, pa time slobodno kažemo i osobni konflikt između pasioniranosti fenomenom umjetničkoga s jedne strane i potrebe znanstveno- idealističkog sustava koji se u apsolutnome znanju zatvara te umjetnosti oduzima spoznajni i ontološki dignitet, s druge strane, potiho se preobražava u obračun sa romantikom. Ova Hegelova podjela umjetničkih formi na simboličku, klasičnu i romantičnu koja opisuje razvoj ideala kao savršenog jedinstva sadržaja i forme, zapravo je, kako to ocjenjuju K. E. Gilbert i H. Kuhn, «shema svjetske povijesti Friedricha Schlegela iz koje je izbačen program budućeg savršenstva. Romantička eshatologija utopljena je u povijest».[154]

[153] Usp. Otto Pöggeler, *Hegels Kritik der Romantik.* 2. Aufl.(München: Fink 1999.), str. 229.
[154] Gilbert/ Kuhn, str. 365.

2.5. **Kraj umjetnosti u subjektivnosti**

Posljednju fazu romantične umjetničke forme Hegel naziva «formalnom samostalnošću individualnih posebnosti (Besonderheiten) i u njoj leži princip ukidanja romantične umjetnosti kao zadnje u povijesnom razvoju, a ona obuhvaća i Hegelovo vrijeme. Budući da je neprihvatljiv, pogotovo uzet sam za sebe, Hegelov stav o umjetnosti kao prošlosti poznatiji kao teza o kraju umjetnosti, pokušat ćemo iz zadnje faze romantične umjetničke forme ispitati koji bi bili modusi egzistencije umjetnosti u budućnosti i ostavlja li Hegel uopće mjesta za daljnji razvoj umjetnosti. To će nam dati odgovor na pitanje treba li se prikloniti interpretacijama koje kao zadnju riječ o Hegelovoj estetici uzimaju njegov stav o tome kako umjetnost pripada prošlosti jer je u spoznajnom, ontološkom i time dijalektičkom smislu nadvladavaju religija i filozofija kao više forme samospoznaje i realizacije duha. Naime, po toj Hegelovoj odredbi moderno vrijeme nije pogodno za umjetnost jer umjetnički sadržaj više ne može imati svoju osnovu u religioznom duhu koji prožima umjetničku pojavu da bi time činio «apsolutnu umjetnost». Pitanje je ima li umjetnost u svojoj zadnjoj fazi takav sadržaj koji bi se temeljio u nekoj supstancijalnosti i u duhu kao preduvjetu kvalitetne umjetnosti, te bi li ona imala takav modus i odnos značenja i forme u kojemu bi umjetnički realitet potpuno odgovarao svome pojmu što bi bila garancija za njezin daljnji opstanak. Dio toga odgovora svakako vidimo u jednom humanističkom aspektu Hegelove estetike koji u ovoj zadnjoj fazi romantične umjetnosti eksplicitno izlazi na vidjelo, kao i u hermeneutičkoj dimenziji umjetnosti koja oslikava puninu kulturno- povijesnog stanja kroz svoj predmet supstancijalne pojedinačnosti i poziva na razumijevanje povijesnoga svijeta. Hermeneutički segment osvijetljen je u Hegelovoj teoriji o određenosti ideala, a još jednom ga apostrofira kada govori o krizi romantične umjetnosti gdje kaže da je svaki čovjek u svakoj djelatnosti, pa tako i umjetničkoj, «dijete svoga vremena, te ima zadatak izraditi njezin bitni esencijalni sadržaj i na temelju toga njezin nužni oblik, stoga se određenje umjetnosti sastoji u iznalaženju odgovarajućeg umjetničkog izraza za duh jednog naroda».[155] U modernom vremenu koje dolazi, a započinje Hegelovom suvremenošću, samostalnost vanjskog umjetničkog realiteta i sloboda subjektivnosti afirmiraju se samostalno i neovisno o sadržaju religijske svetosti i vječnosti, te umjetničko djelo kao totalitet ne prikazuje esenciju nacionalnog i religijskog stanja svijeta, te se umjetnik ne nalazi u granicama objektivnog

[155] Hegel, *Werke* 14, str. 232.

svjetonazora, njegovog sadržaja i formi prikazivanja. Mogli bismo reći da umjetnost postaje u punom smislu slobodna i time demitologizirana, ali pitanje je na koji način ostvaruje svoju hermeneutičku dimenziju koju vidimo kao jedan od odgovora na pitanje o kraju umjetnosti. Naime, ukoliko je novo stanje svijeta određeno, pogotovo u naše vrijeme, sve većom sekularizacijom i afirmacijom subjektivnosti u pogledu sve veće, kako sam Hegel kaže, «obrazovanosti refleksije i kritike, te slobode mišljenja», tada i umjetnost može nastaviti sa iskazivanjem nove supstancionalnosti stanja svijeta koja je utemeljena u znanosti, refleksiji i subjektivnosti. Njezin sadržaj zadobivat će objektivnost u onome što je «neprolazno ljudsko», a njezin predmet bit će «živa sadašnjost»[156] čovjeka i njegove refleksije. Sloboda subjektivnosti kao eminentni proizvod teorije jenskih romantičara postala je tako u Hegelovom diskursu okidač koji umjetnost po njezinu najvišem određenju stečenom u mitološkoj Grčkoj preko kršćanske Europe dovodi kraju. Međutim, isto tako, subjektivnost u njezinu širem smislu koja obuhvaća kompleksnost humanosti, refleksije i individualnosti pojavljuje kao smjernica za daljnji razvoj umjetnosti u novome stanju svijeta koje doduše sa svojom umjetničkom produkcijom izmiče idealističkoj strukturi Hegelove dijalektike u kojoj je umjetnost na svome grčkome vrhuncu kao idealna i apsolutna umjetnost izvršila svoju povijesnu zadaću u divinatorskom aspektu ozbiljenja duha u umjetničkome. U pogledu takve idealnosti možemo se čak i složiti da umjetnost pripada prošlosti, jer i stanje svijeta koje je umjetnosti davalo takav idealni sadržaj pripada prošlosti, kao i svjetonazor u kojem je svijest imala pred sobom ono što je «sveto i vječno».[157]

Zadnja faza romantične umjetnosti u kojoj se ukida umjetnost kao osjetilna manifestacija duha i istine jest moderna umjetnost Hegelova vremena koja svoj zadnji izdanak prenaglašene samovoljne subjektivnosti ima u formi humora. Umjetnost je u ranijem religioznom romantičnom periodu nadrasla samu sebe u domeni svoje vlastite oblasti tako što je u svoju osjetilnost i pojedinačnost primila bogatstvo religioznog duha i spiritualnosti što je na koncu rezultiralo neadekvatnošću vanjske forme da u potpunosti izrazi ideju, tj. duhovni sadržaj. Hegel smatra da u posljednjoj fazi romantične umjetničke forme umjetnost dolazi svome kraju kao umjetnost ozbiljenja duha i istine, te kao forma apsolutnog duha u kojoj duh kroz svoj razvoj sebe spoznaje i znade kao «umjetnički duh». Umjetnost je na svome takvome kraju prešla u jedan medij prenaglašenog iskazivanja subjektivnosti, a njezina forma također je kao ono vanjsko i pojedinačno zadobila potpunu samostalnost. U toj zadnjoj fazi

[156] Isto, str. 239.
[157] Isto, str. 235.

subjektivnosti koju Hegel naziva humorom vidljivo je podosta onih kvalifikacija koje se odnose na romantičku[158] ironiju pod kojom Schlegel podrazumijeva stvaralačku subjektivnu slobodu i moć. To za Hegela znači «umjetnikovo odbacivanje kontrole i umjetnikovo uzvišeno egoistično poigravanje sa svim ciljevima i idealima, posjedima i težnjama, tradicijama i običajima. Genij koji je dovoljno uvjeren u moć svoje umjetnosti i dovoljno neovisan od svih moralnih zahtjeva presijeca na taj način posljednju nit koja veže sadržaj sa formom, dušu sa tijelom».[159] Kod svih Hegelovih ocjena umjetnosti iz kojih se može iščitati njegov spor sa romantičarima treba u vidu imati činjenicu da su i Hegel i romantičari, točnije Schlegel imali koncepciju umjetnosti kao spekulativne aktivnosti i forme znanja, te pojedinačnosti u kojoj se otkriva i pokazuje beskonačno. I jednome i drugome to je bila spona između konačnoga svijeta i apsoluta, te spoznajna forma iste te apsolutne beskonačnosti. Samo sa bitnom razlikom u tome što kod Hegela umjetnost nad sobom ima više forme spoznaje i samoostvarenja apsolutnog duha. Umjetnost u dijalektičkom razvoju obavlja svoj zadak i ustupa mjesto religiji i filozofiji, dok kod Schlegela umjetnost nadmašuje filozofsku diskurzivnost u zahvaćanju beskonačnoga i pored toga predstavlja najviši pojavni oblik istine, a subjektivnost koja za Hegela zatvara vrata umjetnosti za romantičara je temeljna njezina moć.

U zadnjoj fazi romantične forme koja je obilježena svjetovnošću i slobodnom subjektivnošću Hegel vidi kraj umjetnosti u onom smislu ideala u kojem bi ona trebala otkrivati apsolutnu istinu u formama koje su iznikle iz određenih povijesno-religijskih svjetonazora o onome što je apsolutno i što u sebi ima princip svoga načina uobličavanja. Ta zadnja romantična umjetnička forma podijeljena je kao što smo vidjeli na tri faze: religijsku, zatim viteško i na kraju fazu formalne samostalnosti individualnoga. U toj posljednjoj fazi Hegel razmatra na koji način predmet umjetnosti postaje ono što je vezano za ljudsko biće, te ono što je priroda i njezin značaj za duševnost. U ovoj zadnjoj fazi svijet pojedinačnosti i uopće onoga što je biće (Dasein) postaje slobodan i samostalan utoliko što više ne ovisi o religiji i nije obuhvaćen u «jedinstvo apsolutnoga». Ovdje iz umjetnosti nestaje «religijska građa i viteštvo sa svojim uzvišenim shvaćanjima i ciljevima proizašlima iz unutrašnjosti, a kojima ništa neposredno ne odgovara u sadašnjosti i stvarnosti».[160] Ono što se sada u umjetnosti traži jest sama ta sadašnjost i stvarnost i zadovoljavanje sa onim što je «tu» (was

[158] Izrazom "romantično" označavamo zadnju Hegelovu umjetničku formu, a izrazom "romantičko" označavamo filozofsko i književno djelovanje jenskih romantičara predvođenih Friedrichom Schlegelom.
[159] Gilbert/ Kuhn, str. 368.
[160] Hegel, *Werke* 14, str. 196.

da ist), sa «konačnošću čovjeka i uopće onim što je konačno, partikularno i portretsko».[161] U ovoj zadnjoj fazi do vrhunca dolazi nemoć ujedinjenja beskonačne subjektivnosti ili duhovnoga sadržaja sa onim vanjskim oblikom, što je inače u određenoj mjeri karakteristika cijele romantične epohe. Samostalnost obaju strana, unutrašnjosti koja se povlači u sebe i vanjskog oblika pokazuju u ovoj fazi toliki stupaj razdvojenosti koji Hegela navodi na zaključak da ideja i njezin vanjski oblik svoje ujedinjenje trebaju potražiti u nekoj drugoj formi, a ne više u umjetnosti.

«Raspadnutost i slom same umjetnosti» kako kaže Hegel, događa se na samom kraju zadnje faze romantične umjetnosti kada umjetnost prelazi u potpunu «subjektivnu slučajnost shvaćanja i prikazivanja, u humor koji pomoću duhovitosti i subjektivnog shvaćanja izobličuje svu realnost». Umjetnost tako završava sa «stvaralačkim pravom umjetničke subjektivnosti nad svakim sadržajem i nad svakom formom».[162] U toj kritici samovolje stvaralačkog subjekta nad formom i sadržajem sasvim je očito da Hegel misli na jenske romantike na način kako je njihovo djelo on interpretirao. U toj fazi humora ili sada već slobodno možemo reći ironije raspada se po Hegelovu mišljenju ona temeljna identičnost ideje i njezina oblika koja predstavlja pravi pojam umjetnosti. Budući da je razvoj umjetničkih formi kroz povijest prikazan stupnjevito, tako i ovdje prije nego li se odredi točka u kojoj se ukida romantična umjetnost, a to je sloboda i samostalnost stvaralačkog subjekta koja se poklapa sa romantičkom ironijom u literaturi i točnije poeziji Hegelova vremena, Hegel nam izlaže još jedan pripremni stupanj. To je takozvana «samostalnost individualnog karaktera». Riječ je o osobnim individualnim karakterima u književnosti koji predstavljaju individue bez one supstancijalnosti kakva je primjerice bila u herojskome dobu klasične umjetnosti. Tim individualnim karakterima koji su usmjereni sami na sebe i svoj subjektivni karakter nedostaje ona univerzalnost moralno opravdanog patosa i supstancijalni sadržaj djelovanja. Karakteri u ovoj fazi su posve individualni, a sadržaj koji čini svijet tog karaktera biva «ograničen i apstraktan» i s druge strane «slučajan». Supstancijalnost sadržaja individuuma koja inače predstavlja jednu univerzalnost ne odražava ono što ovaj individuum jest, nego to čini «prosta subjektivnost karaktera» koja se samo «formalno temelji na svojoj vlastitoj individualnoj samostalnosti, umjesto na za sebe stalnome patosu».[163] Takva individualnost čija osobitost svijeta ostaje u slučajnosti upućena je jedino na samu sebe i nema svrhu i cilj djelovanja koji bi vezala za neki opći patos. Individuum je u svom

[161] Isto.
[162] Isto, str. 198.
[163] Isto, str. 199.

djelovanju određen onim što bez svake daljnje refleksije crpi iz svoje pojedinačne prirode, a što se ne zasniva ni na čemu uzvišenom i ne opravdava s ničim supstancijalnim. Takva samostalnost karaktera razvija se tamo gdje božansko gubi svoj značaj, a zadobiva ga «pojedinačno ljudsko». Ovaj segment samostalnosti individualnog karaktera Hegel je objašnjavao na primjerima Shakespeareovih likova i ponudio je jednu iznimno duboku analizu književnih karaktera čija umjetnička realnost ocrtava povijesno i religijsko stanje svijeta kao i stanje univerzalnosti patosa utemeljenog u višim vrijednostima koji iščezava u vremenu uznapredovale refleksije, svjetovnosti i humanizma. Time se još jednom potvrđuje ona dimenzija umjetnosti koja počiva u razumijevanju i interpretaciji koja je, kako i sam Hegel priznaje, sastavni dio održavanja temeljne vrijednosti umjetnosti. «Apsolutni interes održava se samo pri svježoj djelatnosti».[164] »Duh radi na predmetima» umjetnosti dokle god se u njima, tj. u sadržaju nalazi nešto što treba otkriti, shvatiti, interpretirati. Duh vremena, stanje svijeta i kriza one univerzalne beskonačne supstancijalnosti mogu se iščitavati iz Shakespearovih karaktera za koje Hegel kaže, uz priznanje njihove postojanosti vrijedne divljenja, da nema ničega vezanog za religioznost i moralnost kao takvu, te nema «djelovanja na temelju religioznog pomirenja čovjeka u sebi». U Shakespeareovim tragedijama glavni predmet su karakteri koji su identični sa svojim ciljem koji proizlazi iz njih samih i ma kakva ih sudbina zadesi oni ostaju vjerni svome cilju. Njih stiže sudbina koja proizlazi iz samog karaktera, iz njegova djelovanja i iz unutrašnjeg razvoja karaktera. Sudbina manje zatiče i određuje grčkog junaka koji predstavlja supstancijalni individuum jer se on ne razvija dalje nego ostaje uvijek gotovo isti. Kod karaktera iz ove faze koji su određeni slučajnošću svojih ciljeva i samostalnošću svoje individualnosti, «sudbina kao najapstraktnija nužnost opet se pojavljuje, i jedino pomirenje za individuum je njegovo beskonačno biće u sebi, njegova vlastita postojanost u kojoj on stoji iznad svoje strasti i njezine sudbine».[165]

Taj «formalizam» karaktera odnosio se na određenost sadržaja, kao «potpune utonulosti karaktera u jedan cilj», postoji još jedan formalizam koji se odnosi na «zatvorenost, bezobličje i nedostatak iskazivanja i razvijanja». Međutim, uz taj nedostatak, Hegel ovdje likovima ipak priznaje određenu supstancijalnost iako bi zahtjevima njegove dijalektike koja umjetnost vodi kraju više odgovaralo da je nema. Uslijed zatvorenosti i nemogućnosti potpunoga iskazivanja i uobličenja, jedna duboka duševnost o kakvoj je ovdje riječ zadobiva ipak u svojoj moralnosti i moći refleksije, genijalnosti i inteligencije određenu dimenziju

[164] Isto, str. 234.
[165] Isto, str. 203.

supstancijalnosti. No, problem bogate duševnosti je njezina nedovoljna moć da se u potpunosti iskaže. Tako u slučaju «tihe duše» ona pokazuje svoju beskonačnu dubinu i obilje samo kroz svoje izjave koje «dokazuju da takva duša shvaća supstancijalnost postojećih odnosa sa dubokom usrdnošću».[166] Takvo iskazivanje supstancijalne duševnosti zahtjeva od umjetnika veliku genijalnost i umijeće. Po tome se čini da je takav bio Shakespeare kojemu Hegel priznaje umijeće da dubinu i bogatstvo duha pokazuje na svojim karakterima, te ih predstavlja kao «ljude slobodnog umijeća predodžbe i genijalnog duha koje njihova refleksija uzdiže iznad onoga što oni jesu po svojim određenim individualnim ciljevima».[167] Njihova ograničenost subjektivnosti samo je neki udes koji ih stiže, te okolnosti u kojima se nalaze primoravaju ih na određeno djelovanje. Primjere «tihe duševnosti» koja ima udjela u moralnoj supstanciji koja im ipak osigurava objektivnu postojanost Hegel opet vidi u Shakespeareovim karakterima, a najljepši je primjer Julija iz Romea i Julije. To je unutrašnjost duše koja nije u stanju da se u potpunosti izrazi i da se reflektivno odnosi prema okolnom svijetu. U tu kategoriju neizražene duševnosti spadaju i pojedini likovi Schillerove i Goetheoove poezije. Posebice u «Recenziji Solgerovih spisa» Hegel hvali Goethea, koji je za razliku od Schlegela, Tiecka, Novalisa i Kleista, uspio u svome umjetničkome stvaralaštvu objediniti puninu mišljenja i života. Njegova je umjetnička svijest zahvatila istinski život i pravu životnost (das recht Lebendige).[168]

Osim tih osobitosti koje se odnose na unutrašnjost i koje se u umjetnosti prikazuju, Hegel se pozabavio i vanjskim elementima, tj. okolnostima i prilikama koje potiču karakter na djelovanje i oblikom koji unutrašnjost zadobiva u vanjskoj realnosti. Karakter koji djeluje zahvatilo je takozvano «obezboženje», pa taj karakter ima «slučajne ciljeve» u «slučajnom svijetu» sa kojim se ne ujedinjuje čineći tako u sebi skladnu cjelinu kao što je slučaj bio u klasičnih junaka. Ta relativnost ciljeva i okoline u kojoj se događaju slučajni «sukobi», tj silnice koje dovode do radnje, sve skupa sačinjava ono što je Hegel označio kao «pustolovnost» (die Abenteuerlichkeit). U ovoj fazi umjetnosti to predstavlja «osnovni tip forme događaja i radnji».[169] Bez obzira na nedostatke ovakvih relativnosti u osobitostima sadržaja i forme, ovo je svejedno bila posljednja faza romantične umjetnosti u kojoj je postojala izvjesna «ograničenost i sadržaja i forme». Beskonačnost unutrašnje subjektivnosti nalazila se u pojedinačnoj individualnosti, u «određenom karakteru koji je tijesno povezan sa

[166] Isto, str. 204.
[167] Isto, str. 210.
[168] Hegel, *Werke* 11, str. 267.
[169] Hegel, *Werke* 14, str. 212.

posebnim sadržajem određenog ljudskog bića».[170] Umjetnost je time iskazivala unutrašnju vrijednost.

Nakon toga slijedi «ukidanje» romantične umjetnosti, što bi po svemu sudeći trebalo značiti kraj umjetnosti uopće ukoliko je ona shvaćena u smislu ideala koji je prikazivao božansku ili moralnu supstancijalnost, i koji se pojavljivao kao savršeno jedinstvo idejnog sadržaja i njemu potpuno odgovarajućeg vanjskog oblika. Romantično već samo po sebi predstavlja princip ukidanja klasičnog ideala, a sama ta romantična umjetnost dolazi kraju iz razloga što se napokon «razdvaja sve ono čija potpuna identičnost predstavlja pravi pojam umjetnosti».[171] Umjesto uzvišenih religioznih i moralnih sadržaja umjetnost sada prikazuje običnu stvarnost vezanu sa ljudskom konačnošću u njezinoj slučajnosti i sadašnjosti. Umjetnost zanima ono što je «tu i sada», a kao njezin sadržaj pojavljuje se realna stvarnost u njezinoj «prozaičnoj objektivnosti». S druge strane subjektivnost zadobiva toliki stupanj autonomije da umjetnik sa svojom unutrašnjom slobodom i samostalnošću nije više u svome stvaralaštvu podređen danim uvjetima određenog sadržaja i forme, nego ih sam određuje. «Subjektivnost umjetnika stoji iznad svoga predmeta prikazivanja i svoga stvaranja».[172] Kako u umjetničkim djelima ponestaje supstancijalnosti tako jača subjektivno umijeće prikazivanja. Hegel priznaje moć subjektivnog prikaza gdje subjekt pomoću svoga osjećaja, mišljenja i snage svoje duhovitosti uobličava stvarnost na način koji odgovara njegovoj genijalnosti. Očito je da Hegel pri takvim kvalifikacijama umjetnosti u vidu ima romantičku ironiju iako to nigdje eksplicitno ne kaže. Iako u negativnom tonu i bez supstancijalnosti kako je Hegel vidi, subjektivnost je ovdje određena kao autonomna stvaralačka moć što je zapravo anticipacija onih težnji koje moderna umjetnost ostvaruje dugo nakon Hegelova života. Subjektivnost koja je na ovom stupnju kobna za umjetnost pošto je u potpunosti udaljuje od klasičnog ideala, s druge strane se može promatrati kao ona komponenta koju umjetnost uvažava u vremenima koja dolaze, pa je i sam Hegel u humanizmu i ljudskom duhovnom, refleksivnom i praktičnom životu koji se nikako ne može odvojiti od subjektivnosti vidio put kojim umjetnost ide dalje.

Umjetnost u ovoj posljednjoj fazi ne uzima za svoj sadržaj ono što je u sebi nužno, nego «slučajnu stvarnost u bezgraničnim modifikacijama oblika i odnosa». To je priroda i njezina raznolikost, te svakodnevni život i djelovanje čovjeka na svim razinama. Time

[170] Isto, str. 237.
[171] Isto, str. 198.
[172] Isto, str. 231.

umjetnost znatno proširuje oblast svojih predmeta i postaje «portretska», a u skulpturi, slikarstvu i poeziji, vraća se, kako Hegel kaže, «oponašanju prirode».[173] Međutim, moramo dodati da po nekom opće prihvaćenom stavu u estetici, oponašanje kao takvo najprisutnije je kroz povijest umjetnosti upravo u onim epohama koje se mogu okarakterizirati klasičnošću u pogledu antičkoga klasičnoga ideala, a ta komponenta klasičnosti koja se između ostalog temelji na konceptu mimesisa ponovno se oživljava u razdoblju klasicizma i upravo na onim Winckelmannovskim načelima idealne ljepote. Zanimljiva bi bila i usporedba Hegelovog koncepta oponašanja sa Platonovim stavom o umjetnosti koji je u *Državi* osuđivao upravo onaj Hegelovski grčki klasični ideal kao oponašanje. Međutim, možda je baš Hegel revitalizirao po posljednji put uzvišenost grčkog ideala kao ontološki i spoznajno relevantne umjetnosti i time u pojmu «apsolutnog umjetničkog djela» koje je «sjaj istine» i otkrivanje apsolutnoga u pojedinačnome razriješio i onaj implicitni, neizrečeni Platonov stav prema umjetnosti, jer je teško povjerovati da je ona za Platona bila samo puko oponašanje. To znači da je klasični ideal dobio svoje ozbiljno mjesto u idealističkom sustavu. Dakle, komponenta klasičnosti koja podrazumijeva mitološku pozadinu po Hegelovu mišljenju jamči umjetnosti vrijednost koja je primjerice u Platonovu idealizmu, po većini interpretacija, bila osporavana zbog koncepta oponašanja. Iz toga vidimo dvije stvari: da je upravo klasični ideal koji je za Hegela ontološki i spoznajno neupitan, u drugim relevantnim idealističkim sustavima bio osporavan u smislu pukog oponašanja. U suprotnom smjeru, zahvaljujući Hegelovu konceptu umjetnosti možemo iznaći način kako razumjeti Platonov odnos prema umjetnosti ukoliko bismo uz to podržali interpretacije koje u Platonovom konceptu vide ne puko oponašanje pojedinačnosti nego približavanje ideji putem usavršavanja prirodne forme koja će iznijeti esencijalne vrijednosti. Po takvom shvaćanju kakvo nalazimo primjerice kod W. J. Verdeniusa utemeljenje koncepta umjetničkog oponašanja može se tražiti u metafizičkome pojmu *mimesisa* kao aproksimacije. Naime, umjetnost oponaša idealne vrijednosti posredstvom materijalnog svijeta jer ih mora predočiti.[174] Budući da baš oko klasičnoga umjetničkoga djela postoje dvojbenosti po pitanju oponašanja, teško se složiti s Hegelom da je oponašanje prirode nadasve karakteristika moderne umjetnosti i točnije stila novoklasicizma. Od posebnih umjetnosti kako ih Hegel klasificira, slikarstvo, i posebice poezija najkarakterističnije su izražajne vrste za romantičnu formu. Te dvije posebne umjetnosti naročito su se okrenule predmetima slučajne svakodnevne stvarnosti, te sada

[173] Isto, str. 223.
[174] Usp. W. J. Verdenius, "Plato's Doctrine of Artistic Imitation", u: *Plato: A Collection of Critical Essays (Ethic, Politics, and Philosophy of Art and religion),* ed. Gregory Vlastos, (Notre Dame: University of Notre Dame Press 1978) str. 259- 273.

bivaju promatrane kroz pojam oponašanja. Pojedinačno postaje njihov sadržaj, a forma prikazivanja, vanjska pojava u svojoj slučajnosti. Tu Hegel posebno izdvaja Diderota koji je zahtijevao prirodnost i oponašanje postojećega. U takvoj poeziji «supstanciju običnog domaćeg života čine pravičnost, snalažljivost i moral dana koji su prikazani u običnim građanskim zapletima, u scenama i figurama iz srednjih i nižih staleža».[175] Od Nijemaca Goethe i Schiller su krenuli sličnim putem, ali «u višem smislu» jer su u granicama prirodnosti i pojedinačnosti tražili «dublji sadržaj i bitne interesantne sukobe».[176]

Pošto umjetnost sada uzima kao sadržaj stvari i pojave iz svakodnevnog života i prirode, Hegel drži da ona zapravo biva oponašanje prirode, tj. «namjerno približavanje slučajnostima neposrednog bića, koje je, uzeto za sebe, ružno i prozaično».[177] Tu se Hegelu nameće pitanje da li se takvi proizvodi uopće još mogu nazivati umjetničkim djelima. U odgovoru na ovo pitanje Hegel je uzeo u obzir i činjenicu da u umjetnosti sada bitnu ulogu igra moment subjektivnosti i subjektivnog shvaćanja i stvaranja umjetničkog djela. Tu on ipak priznaje stvaralačku moć «individualnog talenta koji umije ostati vjeran supstancijalnom životu prirode kao i uobličenjima duha i u najudaljenijim slučajnostima do kojih život dolazi».[178] Sada se tu otvoreno kaže da umjetnik pomoću te «istine» i pomoću izuzetnog «umijeća prikazivanja» čini značajnim i ono što je, uzeto za sebe, svakidašnje i prozaično ili «beznačajno». Vrlo je znakovito kada Hegel u ovoj, za umjetnost naizgled beznadnoj situaciji kaže da umjetnik kao samostalni subjektivni talent «oduhovljava» predmete koje prikazuje. «Umjetnik se svojim duhom i duševnošću potpuno uživljava u biće takvih predmeta i njihov cijeli unutrašnji oblik i pojavu, pa ih u tom oduhovljavanju (Beseelung) izlaže opažanju».[179] S obzirom na sve to Hegel zaključuje da ovakva djela subjektivnog stvaralaštva koja kao sadržaj nemaju božansku ili moralnu supstanciju već svu slojevitost ljudske egzistencije trebamo smatrati umjetničkim djelima.

To je još jedno mišljenje koje ide u prilog našoj tezi da Hegel ipak nije bio suviše radikalan po pitanju ukidanja egzistencije umjetnosti kako bi to primjerice protumačio B. Croce koji u Hegelovom sustavu vidi «smrtnost i dekadenciju umjetnosti».[180] Ona nastavlja živjeti nakon što je izgubila svoj primarni religiozni i društveni status, vezujući se ponovno uz

[175] Hegel, *Werke* 14, str. 224.
[176] Isto, str. 224.
[177] Isto, str. 223.
[178] Isto, str. 223-224.
[179] Isto, str. 224.
[180] Benedetto Croce, *Estetika*, (Zagreb: Globus 1991) str. 261.

čovjeka i njegovu kompleksnost egzistencije i subjektivnosti. Osim što u Hegelovoj estetici želimo pronaći elemente koji izmiču dijalektičkoj strogosti sustava koji se završava u apsolutnome znanju i u kojemu umjetnička forma predstavlja samo povijesno-spoznajnu etapu duha u njegovome povratku sebi, te time ukazati na načine koje Hegel ostavlja umjetnosti za daljnji život. Iako je subjektivnost zadnja točka u kojoj se ukida romantična umjetnost ona se s druge strane može protumačiti i kao, ako ne novi početak, onda zajedno sa «humanusom» i hermeneutičkim segmentom, nastavak modaliteta u kojemu se razvija umjetnost. Osim te subjektivnosti koja djeluje anticipirajuće iz aspekta moderne umjetnosti, tu je još jedan moment koji isto tako Hegel nalazi u umjetnosti romantike, tj. u slikarstvu, a koji mnogo kasnije u suvremenoj umjetnosti postaje potpuno realizirani estetički zahtjev. Riječ je o autonomiji i važnosti samih elemenata forme, naročito u likovnoj umjetnosti koji sami postaju novo estetičko biće koje stvara umjetnik. Umjetnost 20. stoljeća težila je spiritualnosti upravo na način čistoće forme i likovnog jezika ili je u središte svoga interesa stavljala same te formalne elemente i izražajna sredstva koja su postajala sama sebi svrha pa je umjetnost i po tome kao i po pitanju sadržaja zadobila dimenziju autoreferencijalnosti. To osamostaljenje elemenata forme i likovnog jezika koji u kreaciji zadobiva značaj objektivnosti, Hegel prepoznaje već kod nizozemskog slikarstva u jednoj puno nevinijoj formi.

Slike nizozemskog svakodnevnog društvenog života koje također pripadaju romantičnoj formi, ponikle su u svojoj supstancijalnosti iz općeg duha povijesno- kulturnog svijeta. Hegel kaže da bez obzira na njihov predmet ovdje i sama «sredstva prikazivanja postaju svrha za sebe, te tako subjektivno umijeće i primjena umjetničkih sredstava dobivaju značaj objektivnog predmeta umjetničkih djela».[181] Schaeffer je dobro formulirao da se romantična umjetnost postupno udaljava od točke savršenog ekvilibrija koji je postignut u klasičnoj skulpturi. Romantičnu umjetnost karakterizira potpuna prevlast duhovnog elementa nad osjetilnim i stoga se njezin interes prebacuje od skulpture kao ravnoteže vanjskoga i unutrašnjega na slikarstvo, glazbu i poeziju kao umjetnosti u kojima je unutrašnjost dominantna. Konačno, tu dolazi do paradoksalne situacije da u onoj mjeri u kojoj se duhovno odvaja od svog osjetilnog uobličenja, utoliko se taj osjetilni element oslobađa i biva umjetnički kultiviran sa svrhom u sebi. Primjer za to je «nizozemsko slikarstvo koje se razvija u smjeru čiste virtuoznosti boja i chiaroscura».[182] Hegel primjećuje i da su nizozemski slikari proučavali sama fizikalna svojstva boja. Umijeće u primjeni boja i postizanje efekata zadobilo

[181] Hegel, *Werke* 14, str. 227-228.
[182] Schaeffer, str. 142.

je «samostalnu vrijednost». «Kao što duh mišljenjem, poimanjem reproducira sebi svijet u predodžbama i mislima, tako sada, neovisno od samog predmeta, subjektivno reproduciranje vanjskoga u osjetilnome elementu boja i osvjetljenja postaje glavna stvar».[183] Tu se radi o umijeću subjektivnosti da sama proizvede neku novu predmetnost tako što će samim izražajnim sredstvima dati objektivnu vrijednost. Sasvim je sigurno da su na temelju ovakvih Hegelovih minucioznih zadiranja u samu srž strukture umjetničkoga djela nastajale u novije vrijeme mnoge teorije po kojima je Hegel u svojoj estetici otvorio niz pitanja o umjetničkom djelu, o odnosu subjekta i objekta, integrativnosti umjetnosti, njezinoj ontološkoj, spoznajnoj i hermeneutičkoj dimenzije, te o svemu onome što je danas ušlo u temeljna pitanja oko estetičkog produkta. Tome svakako možemo dodati i njegovo mišljenje o modernoj umjetnosti kada kaže kako je «današnjem velikom umjetniku potrebna slobodna izgrađenost duha» i kako «slobodni duh» sam stvara novi uzvišeni sadržaj koji unosi u odgovarajuće forme.[184] Svoje anticipirajuće stavove vezane za slobodnu subjektivnost i stvaranje novog bića i nove predmetnosti iz same umjetnosti, kao i sve ostale elemente koje uvažava i najsuvremenija umjetnost, Hegel doduše iznosi u negativnom tonu jer takva nova značenja umjetnosti u potpunosti ukidaju ideal u njegovu savršenstvu kako ga daje klasično doba. Međutim, nama ostavlja prostora za interpretaciju u kojoj novi život umjetnosti kao pomirenja pojma i njegove konkretne osjetilne pojave možemo tražiti upravo u onome što Hegel opisuje kao stanje modernoga svijeta u kojemu je refleksivni čovjek i ono «opće ljudsko» (das Allgemeinmenschliche) zaprimilo dimenziju «nove svetosti».

Konačno, sama točka u kojoj se ukida romantična umjetnost jest «subjektivni humor» koji predstavja zadnji vid umjetnosti koji Hegel obrađuje, a pripada samom njegovom vremenu. Umjetnost se tu «ukida» uslijed potpune odvojenosti i samostalnosti elemenata koji samo u jedinstvu i potpunoj prožetosti vanjske forme duhovnim sadržajem i supstancijalnošću čine idealno djelo. U ovoj posljednjoj fazi razvijene su i u potpunosti osamostaljene individualna subjektivnost genija koja sama postaje sadržajem umjetnosti, s jedne strane i vanjska pojedinačnost forme s druge strane. Uslijed takve podijeljenosti ka kojoj ide cijeli razvoj romantične forme mogli bismo reći da završava ona umjetnost koju u njezinom povijesnom, ontološkom, spoznajnom i dijalektičkom svojstvu amortizira Hegelov apsolutni idealistički sustav. U umjetnosti mi imamo posla sa najozbiljnijom stvari jer kako stoji u zadnjim rečenicama *Predavanja o estetici*, «u umjetnosti se radi o oslobođenju duha od

[183] Hegel, *Werke* 14, str. 228.
[184] Isto, str. 236.

sadržaja i forme konačnosti, radi se o prezentnosti apsolutnoga u osjetilnoj pojavi i o njegovom pomirenju s njom».[185] Svrha svake umjetnosti je, kaže Hegel, onaj «identitet koji je duh proizveo i u kojemu se ono što je vječno i božansko, što je istinito po sebi i za sebe, očito pokazuje u realnoj pojavnosti i obliku za naše vanjsko opažanje, za duševnost i predodžbu».[186] Međutim, u humoru i komediji ovo «jedinstvo» ili «identitet» ideje i oblika «prikazuje se jedino u njegovom samorazumijevanju jer apsolutno koje teži realizaciji uviđa da je to njegovo realiziranje uništeno onim interesima koji su u elementu stvarnosti postali samostalni i slobodni i koji su usmjereni samo na ono što je slučajno i subjektivno».[187]

Iako humor nije karakteristika isključivo romantične umjetnosti, niti je on najreprezentativnija pojava u umjetničkom stvaralaštvu vremena koje bi kronološki odgovaralo zadnjoj fazi umjetnosti, Hegel ga ipak uzima kao savršeno mjesto na kojemu se može pokazati sva samovolja subjektivnosti. Ovdje se odlike humora kao negativni aspekti nove umjetnosti sasvim paradoksalno promatraju u domeni poezije kao najtipičnije romantične vrste umjetnosti koja je ujedno za Hegela i najuzvišenija. Ono što karakterizira moderno stanje u umjetnosti u njezinoj posljednjoj fazi jest dominacija stvaralačke subjektivnosti nad sadržajem i formom, te potreba umjetnika da pokaže svoj subjektivni svijet, a ne da oblikuje djelo sa svrhom u sebi. U humoru se u prvi plan stavlja umjetnikova osobnost jer on ne prikazuje neki objektivni sadržaj u njemu sukladnome obliku, nego on i njegova osobnost postaju predmet. U tom slučaju «glavna djelatnost umjetnika sastoji se u tome da pomoću subjektivne dosjetljivosti, munjevitih misli, neobičnih načina shvaćanja, ukine i pusti da se u sebi raspadne sve ono što se može objektivirati i dobiti neki stalni oblik stvarnosti».[188] U takvim podvizima umjetnika uništava se samostalnost objektivnog sadržaja i «unutrašnja povezanost oblika, pa prikazivanje postaje «igranje predmetima» i «lutanje» uslijed čega umjetnik «napušta sebe i svoje predmete»[189] Dovoljno je prisjetiti se Schlegelovih hvalospjeva o vicu i humoru u fragmentima iz *Lyceuma*, (16) «Genije doduše nije stvar samovolje ali jest slobode, kao vic, ljubav i vjerovanje koje će jednom morati postati umjetnost i znanost»[190] ili poznatog fragmenta br. 116 iz časopisa *Athenaeum* koji je slovio kao moto romantičkoga pokreta: «Romantička poezija je progresivna univerzalna poezija. Njezina odredba nije samo u tome da ponovno objedini sve rastavljene vrste poezije,

[185] Hegel, Werke 15, str. 573.
[186] Isto, str. 572- 573.
[187] Isto, 573.
[188] Hegel, *Werke* 14, str. 229.
[189] Isto.
[190] Schlegel, KFSA 2, str. 148.

te zbliži poeziju s filozofijom i retorikom. Ona hoće i treba jednako tako dijelom pomiješati poeziju i prozu, genijalnost i kritiku, umjetničku poeziju i prirodnu poeziju, dijelom ih stopiti, zatim pjesništvo oživotvoriti i učiniti zabavnim, a život i društvo učiniti poetskim, vic poetizirati, a forme umjetnosti popuniti i zasititi vrsnim obrazovnim sadržajem svake vrste i duhovno osvježiti lepršavošću humora… Romantička poezija je među umjetnostima ono što je vic za filozofiju, što su druženje, komuniciranje, prijateljstvo i ljubav u životu».[191] Lepršavost subjektivističkoga humora nema po Hegelu snagu univerzalne kreativnosti, pa on pokušava razraditi pojam «objektivnoga humora» kao što je razvidno iz «Recenzije Hamannovih spisa».[192]

Hegel je došao do uvjerenja o kraju romantične umjetnosti na temelju gledišta da se duh postupno povukao u svoju vlastitu unutrašnjost prema kojoj je ona vanjska realnost najprije bila irelevantna, što je slučaj u religioznoj fazi, da bi se kasnije ista ta vanjska osjetilna realnost i svjetovnost potpuno afirmirala. Umjetnost iz ove posljednje faze vraća se na određeni način simbolici u kojoj su značenje i oblik također u neskladu, ali sada subjektivnost umjetnika raspolaže sadržajem i oblikom koji su primjerice, u klasičnoj umjetnosti bili zadani postojećim religioznim stanjem svijeta i odgovarajućim svjetonazorom. Sada kao osobitost «najnovijeg vremena» Hegel izdvaja subjektivnost umjetnika koji «stoji iznad svoga gradiva (Stoff) i svoga stvaralaštva».[193] Takav umjetnik sa svojim slobodnim duhom očito nije pogodan za stvaranje apsolutne umjetnosti kao prezentnosti apsolutnoga u osjetilnome. Sukladno tome možemo smatrati da ni postojeće stanje svijeta nije pogodno za umjetnost u smislu ideala kakav je ostvarila klasična mitološka umjetnost. Umjetnik je kao stvaralački genij s prirodnim talentom uvijek bio u tijesnoj vezi i odnosu sa postojećim svjetonazorom i stanjem svijeta u kojemu je u idealnim uvjetima utemeljena i njegova individualna unutrašnja supstancijalnost iz koje kreira i daje odgovarajući oblik objektivnome sadržaju. Hegel će o tome reći da dokle god je umjetnik u «čvrstoj vjeri» i jednakosti sa odredbama odgovarajućeg «svjetonazora i religije, dotle su za njega taj sadržaj i njegovo prikazivanje zbilja ozbiljna stvar, to jest, taj sadržaj predstavlja za njega beskonačnost i istinu njegove vlastite svijesti, jednu unutrašnju vrijednost sa kojom on u svojoj najdubljoj subjektivnosti živi u izvornom jedinstvu, dok oblik u kojemu on izlaže sadržaj za njega kao umjetnika je posljednji nužni, najviši način na koji on sebi u opažanju predstavlja apsolutno

[191] Isto, str. 182-183.
[192] Hegel, *Werke* 11, str. 336.
[193] Hegel, *Werke* 14, str. 231.

biće i dušu predmeta uopće».[194] Takav je bio položaj umjetnika koji se «na temelju svoje nacionalnosti i svoga vremena prema vlastitoj supstancijalnosti» nalazio u okvirima određenog svjetonazora iz kojega je dobivao sadržaj i forme prikazivanja.[195]

Međutim, u novijem vremenu ta situiranost i ukorijenjenost umjetnika u duhu vremena, nacije i religije potpuno se promijenila, kao što je izmijenjeno i opće stanje svijeta i svjetonazora u kojemu umjetnik djeluje. Hegel daje primjer i kaže da ako bismo danas htjeli izraditi kip grčkog boga ili sliku Marije onda takav umjetnički predmet ili gradivo ne bismo shvatili uistinu ozbiljno. U tom slučaju nedostajalo bi nam «najiskrenije vjerovanje» iako, upozorava Hegel, to ne znači ni da je u doba «potpunog vjerovanja» umjetnik morao biti «pobožan čovjek», nego se zahtijevalo to da se za umjetnika sadržaj sastoji iz onoga što je supstancijalno.[196] Suvremenom umjetniku svaki predmet može biti podjednako važan za prikazivanje jer je on sada potpuno neovisan od formi oblikovanja koje su određene kao i od onog sadržaja koji bi proizlazio iz svjetonazora u kojemu je u prošlosti bilo poimano ono što je božansko i beskonačno. I sam Hegel kaže da nam «više ne pomaže da ponovno supstancijalno usvojimo svjetonazor iz prošlosti» ili da primjerice «postanemo katolici».[197] Sada umjetnik živi u jednom novom duhu vremena i njegov razvoj obilježen je refleksijom, kritikom i slobodom mišljenja, a vezanost za neki posebni sadržaj i jedino njemu sukladan vanjski prikaz, nešto je što pripada prošlosti. Hegel kaže da je umjetnost time postala «slobodan instrument» koji umjetnik pomoću svoje subjektivne spretnosti primjenjuje podjednako na različite sadržaje ma kakvi oni bili po svojoj prirodi.[198]

Nakon što je pokazao, naročito u humoru, zašto se ukida romantična forma kao zadnja epoha umjetnosti u njezinom razvoju koji odgovara putu pounutrenja samoga duha, Hegel ipak nije propustio naznačiti na koji način umjetnost dalje postoji i stvara. U tim završnim odredbama umjetnost se doduše, više ne uzima kao relevantna u dijalektičkom smislu gdje će ona kao potpuna realizacija duha u osjetilnoj pojavi značiti formu apsolutnog duha u kojoj se duh spoznaje u određenom biću na svome putu povratka u jednakost sa samim sobom. Tu umjetnost završava svoju povijesnu zadaću kako je Hegel vidi u završenom sustavu apsolutnog znanja. No, nama ostaje da iz tog promijenjenog stanja svijeta i postojećeg svjetonazora koji vlada u trenutku kada umjetnost dovršava po Hegelovoj teoriji svoj

[194] Isto, str. 232.
[195] Isto, str. 234.
[196] Isto, str. 233.
[197] Isto, str. 236.
[198] Isto, str. 235.

povijesni put, uvidimo kakvi su interesi u umjetnosti preostali i može li ona u svom novom duhovno-povijesnom okruženju nastaviti svoju egzistenciju i biti uvažavana kao prezentnost duha u osjetilnoj formi.

U onoj posljednjoj fazi humora uništena je dakle svaka «ograničenost sadržaja» i subjektivnost je u potpunosti preuzela vlast nad umjetničkim djelom. Hegel kaže da je u tom napuštanju određenosti sadržaja «umjetnost nadrasla samu sebe». Ono što držimo izuzetno važnim mjestom u ovoj teoriji jest slijedeća Hegelova konstatacija: «U ovome hodu umjetnosti iznad sebe same odvija se isto tako povratak čovjeka u sebe, poniranje u svoju vlastitu dušu, čime umjetnost odbacuje sva čvrsta ograničenja na određeni krug sadržaja kao i shvaćanja o sebi, a za svoga novog sveca postavlja *humanus*, dubine i visine ljudske duše (Gemüt) kao takve, to općeljudsko sa svim njegovim radostima i patnjama, njegovim nastojanjima, djelima i sudbinama. Ovime umjetnik dobiva u samome sebi svoj sadržaj i on je sada onaj ljudski duh koji stvarno određuje samoga sebe, koji promatra beskonačnost svojih osjećaja i situacija, ljudski duh koji novo smišlja i izražava, a kojemu ništa ne može biti strano od onoga što živi u ljudskim grudima».[199] Sada umjetnost ne treba više prikazivati one sadržaje koji su bili svojstveni jednom od njenih određenih stupnjeva nego «sve ono u čemu se čovjek može osjećati kao kod svoje kuće, a to ne isključuje nijedan drugi interes».[200]

Rekavši da umjetnost za svog novog sveca postavlja *humanum*, tj. humana čovjeka u svoj kompleksnosti njegova duhovnog i emotivnog života, Hegel je još jednom potencirao novu snagu subjektivnosti i definirao sadržaj novonastale umjetnosti. Naglasio je i kako umjetnost treba «pokazivati duh onakav kakav je sada» jer nema smisla kao umjetnik biti, recimo, «homerovac» jer ni Homer, ni Dante, niti Shakespeare «ne mogu se javiti u našem vremenu. Ta gradiva i načini njihova shvaćanja već su ispjevani». Oduševljenje za određenu epohu zbog umjetnosti za Hegela nije razlog promjena sadašnjega svjetonazora. Za njega je «jedino sadašnjost svježa, a sve je drugo blijedo i sve je bljeđe».[201] Umjetnička djela koja nasljeđujemo iz povijesti i koja su zapravo ono «prošlo» imaju, rekli bismo, svoju budućnost u razumijevanju. Mišljenje da ćemo oživljavanjem ideja određenoga autora oživjeti cjelokupni svjetonazor, za Hegela su puka tlapnje. Tu se on već razišao u ranim jenskim spisima sa Schellingom i jenskim romanticima koji su vjerovali da pozivanjem na Dantea i njegovu kršćansku mitologiju možemo ponovno izazvati u sebi «čežnju za beskonačnim» i

[199] Isto, str. 237- 238.
[200] Isto, str. 238.
[201] Isto.

pretočiti je u umjetničko djelo. Takve čežnje za Hegela su okarakterizirane kao «loša beskonačnost» u kojoj jaz između subjektivne religioznosti i umjetničkoga osjećaja ne može biti premošten neostvarenom čežnjom za beskonačnim. Dekodirati Dantea, kao što su željeli Schelling, Schlegel i Novalis, za Hegela ima samo kulturološku integrativnu odredbu.[202] Umjetnost koja je nastala u dalekoj prošlosti teško će nama danas odavati prezentnost duha i značiti ono što je značila u doba svoga punoga života kada su je podržavale odgovarajuće životne forme i odgovarajući svjetonazori u čijim je okvirima i nastajala. Jer kako i sam Hegel kaže, «svaki je čovjek dijete svoga vremena», a umjetnost duhu toga doba treba dati odgovarajući umjetnički izraz. Hegel će o tome reći kako «sva gradiva, iz kojega god vremena i nacije ona potjecala, dobivaju svoju umjetničku istinu samo kao ta živa sadašnjost».[203] U toj «sadašnjosti» u kojoj djelo živi ono ispunjava čovjeka i pruža mu neposredni uvid i predodžbu o onome što je istinito. Budući da na toj razini Hegelove argumentacije postaje jasno da ako ćemo život idealne umjetnosti kakva je bila ona klasična ili romantična u svojoj mitološko- religioznoj određenosti poslati u prošlost, onda moramo i vlastito vrijeme sagledati i uočiti kakav je odgovarajući umjetnički izraz. Tome vremenu kao posebna vrsta umjetnosti najviše odgovara poezija i to je za Hegela najuzvišenija vrsta umjetnosti. «Pjesništvo je opća umjetnost duha koji je postao samostalan i slobodan».[204] Doduše, u pjesništvu kao najkompatibilnijem izričaju duha paradoksalno se ukida umjetnost kao ideal izmirenja duhovnoga u osjetilnome. Što se tiče unutrašnjeg razvoja umjetnosti s obzirom na ideal i sadržaj, to jest na ono što je supstancijalno i odraz je samoga duha, Hegel zaključuje da je umjetnosti koja upravo živi svoju sadašnjost njezin «apsolutni sadržaj» ono što je «neprolazno ljudsko».[205]

Najprije prosvjetiteljstvo, pa sve ekonomske, društvene i nadasve znanstvene promjene odredile su sliku svijeta Hegelova vremena i stoljeća koja slijede. Pojmovno mišljenje u filozofiji nadraslo je umjetnički neposredni uvid i religijsku predodžbu kao najčistija forma znanja apsolutnoga. Ako je taj Hegelov razvoj spoznajnih formi u određenim aspektima i sukcesivno određen kao povijesno uzastopno napredovanje oblika spoznaje duha, tada novom vremenu koje je obilježeno razvojem refleksivnosti i znanosti, odgovara onaj trenutak slabljenja umjetnosti odnosno poezije u njezinoj poetičnosti, pa «poezija prelazi u prozu mišljenja» kako kaže Hegel. Ako današnju sliku svijeta shvatimo po Hegelovu receptu

[202] G.W.F. Hegel: *Gesammelte Werke* (Sigle: *GW*), Akademie-Ausgabe, (Hamburg: Meiner 1968) ff; *Werke* 4, str. 486.; usp. Schlegel, KFSA 2, str. 327.
[203] Hegel, *Werke* 14, str. 239.
[204] Hegel, *Werke* 12, str. 123.
[205] Hegel, *Werke* 14, str. 239.

na način apsolutne znanosti, te i dalje u skladu sa svjetonazorom zapadne metafizike u riječima M. Heideggera, kao onu koja je na način znanosti i tehnike- tada će u prevlasti racionalnosti uz razvoj tehnologije i novih medija, umjetnički izraz koji konvergira takvoj duhovnoj i materijalnoj stvarnosti zaista danas i biti sukladan, hegelovski rečeno, «općem stanju svijeta».

2.6. **Nedostatci teorije o razvoju umjetničkih formi**

Čuveni povjesničar umjetnosti Erst Gombrich smatra da bi buduća zadaća povijesti umjetnost trebala biti u emancipiranju od Hegelova koncepta umjetnosti jer zapravo Hegel još uvijek slovi kao «otac povijesti umjetnosti».[206] Provedba emancipacije treba li bi sadržavati tri ključna segmenta, estetički transcendentalizam, historijski kolektivizam, historijski determinizam, metafizički optimizam. U Estetičkom transcendentalizmu dolazi do izražaja Hegelov stav da umjetnost predstavlja objavljivanje transcendentnih vrijednosti. Povijesni kolektivizam polazi od pretpostavke da je u stvaralaštvu umjetničkih djela narod, odnosno nacija, neobično važan čimbenik te da se umjetnička djela trebaju sagledati u kontekstu kulture naroda u kojemu su nastala. Hegel, nadalje, ustrajava u objašnjenju umjetničkih djela ukazivanjem na «unutarnju nužnost» razvojnoga procesa pri čemu je povijest umjetnosti prožeta teofanijskim procesom koji ne ostavlja mjesto za slučaj. Nijedna od povijesnih epoha ne može biti izolirana sama za sebe nego se nadovezuje na drugu i stoji u relaciji s njom.Svi velikani povijesti umjetnosti kao što su Schnaase, Burckhardt, Wölfflin, Lamprecht, Riegl, Dvorsak, Panofsky inficirani su po mišljenju Gombricha navedenim «izmima».

Izloživši teoriju o tri forme umjetnosti, simboličnoj, klasičnoj i romantičnoj, Hegel je htio pokazati razvoj ideala u pojedinim formama umjetnosti. Te forme zapravo su različiti odnosi između sadržaja i vanjskog oblika. Taj razvoj umjetničkih formi kroz tri faze ili oblika, budući da je utemeljen na analizi konkretne umjetničke građe, što svjedoči o

[206] Usp. Ernst H. Gombrich, „The Father of Art History“, u: *Tributes. Interpreters of our cultural tradition.* (Oxford University Press 1984) str. 51-69.

interpretacijskom karakteru Hegelove estetike,[207] ima svakako i obilježja stvarnog povijesnog razvoja umjetnosti. Ova teorija integrira povijesno– umjetničke činjenice u dijalektiku idealističkoga sustava. To bismo mogli ocijeniti kao prednost Hegelove filozofije umjetnosti koja ne ostaje u sferi apstraktne metafizike nego vidi umjetnost kao živu djelatnost u povijesnom i društvenom okruženju. Međutim upravo iz te dijalektičke povezanosti proizlaze i osnovni nedostatci ove teorije o tri umjetničke forme po kojoj se u romantičnoj formi ukida umjetnost.

Ono što prvo postaje upitno jest sama podjela umjetničkih epoha koja po svojoj shemi ne odgovara u potpunosti realnome stanju u povijesti umjetnosti. Stilovi koji su se u umjetnosti izmjenjivali kroz stoljeća ne mogu biti svrstani u tri osnovne faze jer osnovni odnosi ideje i oblika, te sve ostale karakteristike određene stilske epohe ulaze duboko jedna u drugu i preklapaju se. Doduše, Hegel je tu činjenicu uzeo u obzir mada u nedovoljnoj mjeri pa se u njegovoj teoriji usputno nalaze primjedbe kako se elementi iz jedne forme opet nalaze u drugoj. Ono što je kod Hegela karakteristično za jednu umjetničku formu i neku njezinu fazu, može se u konkretnim analizama pronaći i u drugim razdobljima umjetnosti. Primjerice humor i komedija u romantičnoj formi s kojima Hegel zatvara povijesnu ulogu umjetnosti i njezin značaj u sustavu vrijednosti viših formi duha mogu se pronaći u gotovo svim periodima umjetnosti i nisu toliko presudni za razdoblje koje Hegel naziva novim vremenom. Potenciranje humora kao izričaja na kojemu se objelodanjuje sva «prozaičnost», «samovolja» i nedostatak supstancijalnosti subjekta poslužilo je vjerojatno kao implicitno osporavanje estetičkih normi romantičkoga pokreta iz toga vremena. O tome najbolje svjedoči sadržaj Schlegelova 116. fragmenta iz časopisa *Athenaeum*. Naime, u njemu stoji da «pjesnikova samovolja ne trpi ni jedan zakon iznad sebe», te da «pjesništvo treba oživotvoriti i učiniti zabavnim, a život i društvo učiniti poetskim, vic poetizirati».[208] Romantička umjetnost je «progresivna univerzalna poezija» koja teži estetizirati svakodnevni život i pri tome se usredotočiti na ljudsku svakodnevicu. Fundiranost umjetnosti u svakodnevnom životu dolazi do izražaja u afirmaciji umjetničkih izričaja kao što su vic, humor, dosjetka, ironija, fragment.

[207] Max Bense u svojoj estetici koja se inicijalno oslanja na temeljna pitanja Hegelove filozofije umjetnosti kaže kako je kod Hegela riječ o "estetici interpretacije". Hegelovo "umjetnički lijepo", koje Bense vidi kao "estetičku realnost" nije, tvrdi Bense, rezultat određene spoznaje, nego je "rezultat interpretacije povezane s ontološkim pretpostavkama koje pripadaju jednoj zatvorenoj platonsko- idealističkoj metafizici. Svaki se sustav interpretacije služi usporedbama, ekvivalencijama, koje manje znače definicije, a više metaforičke slike. Hegelov sustav interpretacije utvrđuje 'lijepo' kao pravo estetičko stanje o kojemu treba diskutirati. Ono dakle nije materijalno i ekstenzionalno…nego isključivo idealno i intencionalno, kao čista 'ideja' ograničena na 'umjetnički lijepo'". M. Bense, *Estetika,* str. 182.

[208] Friedrich Schlegel, *Kritike i fragmenti*, ur. J. Zovko, (Zagreb: Naklada Jurčić 2206) str. 143-144.

Hegel je bio iznimno zainteresiran za klasičnu umjetnost općenito, a posebice za skulpturu klasičnog grčkog perioda. Inwood napominje da se »klasična» grčka umjetnost kada stoji u razlici spram arhaične ili helenističke odnosi na umjetnost grčke u periodu između 480. i 323. god. pr. Kr. Od kraja perzijskih ratova do Aleksandrove smrti.[209] Klasična umjetnost u grčkoj skulpturi dobila je posebno mjesto u Hegelovu sustavu po pitanju ideje ljepote kao umjetnički ideal potpunog prožimanja i jednakosti duhovnoga sadržaja i tjelesnoga lika. S druge strane romantična umjetnost ima kvalitetu naglašene duhovnosti i bliskija je s duhom koji se iz prirode i predmetnoga povlači u vlastitu unutrašnjost.[210] Međutim, ono što zbunjuje jest naglašeni antropomorfizam i tjelesnost u klasičnoj skulpturi, dok primjerice u romantičnoj umjetnosti, posebice poeziji, element vanjske forme postaje manje bitan u korist spiritualnosti i puta ka višoj duhovnosti koja se tek potpuno realizira u religiji i filozofiji. Time romantična forma predstavlja daleko viši stupanj pounutrenja duha od klasične forme koja pak Hegelu predstavlja vrhunac umjetnosti. Stoga se nameće ideja o dvostrukom mjerilu: Klasična umjetnost jest vrhunska zbog balansa značenja i oblika, sadržaja i forme, a romantična je spiritualnija. Nesporazum se sastoji iz činjenice da umjetnost u romantičnoj formi svojim prelaskom iz vanjske predmentnosti ka unutrašnjoj duhovnosti čini put ka višim formama apsolutnog duha. Više je okrenuta duhovnome i bliža religiji kao višoj duhovnosti. No svejedno ona je zadnja forma umjetnosti i ne predstavlja Hegelu onaj ideal i apsolutu umjetnost kakva je klasična.

U razmatranju odnosa između povijesti i zahtjeva Hegelova sustava Schaeffer napominje kako u *Enciklopediji filozofijskih znanosti* stoji da razvoj religije daje okvir općeg povijesnog razvoja. «Povijest religija podudara se sa poviješću svijeta». Taj isti princip primjenjuje se na povijest umjetnosti. Tri forme umjetnosti simbolička klasična i romantična odgovaraju trima stadijima religije. Prirodnoj religiji, grčkom panteizmu i objavljenoj religiji. Međutim, povijesna istinitost umjetnosti nije identična s onom religijskom jer religija nije nužno vezana s pojedinim narodom, iako to može biti slučaj kao što je s grčkom religijom, dok je umjetnost uvijek izraz nacionalnog duha.[211] Ta podređenost umjetnosti sferi religije,

[209] Inwood, str. xxxiv.
[210] Međusobno ispreplitanje između „prirode izvan nas“ kao kreativne stvaralačke prirode u smislu „natura naturans“ i sposobnosti kreativne imaginativnosti i maštovitosti (Einbildungskraft) u našoj svijesti, posebice dolazi do izražaja u Novalisovu romanu *Naučnici iz Saisa*:. „Nesagledliva prostranstva ljudskoga duha iz kojih izvire stvaralačka ljepota, fascinantnost prirode koja uvijek iznova nadahnjuje čovjeka“ za Novalisa su nepresušno vrelo umjetničke kreativnosti. „Prirodu u njezinoj ljepoti i uzvišenosti ne može se analizirati oštrim rezom noža nego je potrebno promatrati je kao organsku povezanost i duhovnu cjelinu“. Usp. Novalis, *Naučnici iz Saisa/ Heinrich von Ofterdingen*, (Zagreb: Naklada Jurčić 2007) str. 178.
[211] Usp. Schaeffer, str. 154.

bilo da se gleda s aspekta njezine opće kategorijalne određenosti ili s motrišta njezine povijesne evolucije, u svakom je slučaju samo jedna značajka postavljena u estetici zbog potreba i zahtjeva sveukupnog filozofskog sustava.[212] Upravo ti zahtjevi sustava koji su koji su upravljeni prema razvoju duha i nužnosti pojma u konfliktu su s fenomenološkim analizama same umjetnosti i njezinoga povijesnoga razvoja. Utoliko i koncept po kojemu umjetnost ukida samu sebe i dolazi kraju ili bolje reći «po svome pojmu» pripada prošlosti, može se uzeti u razmatranje i u kontekstu ovih poteškoća Hegelova sustava umjetničkih formi i pojedinačnih posebnih umjetnosti u kojima se manifestiraju ove forme.

Teorija o trima umjetničkim formama, simboličkoj, klasičnoj i romantičnoj, kako Schaefer primjećuje, uključuje dva tipa povijesnosti. Jedan tip je «kontingentna povijesnost koja je empirijska i rukovodi se jednostavnom kronologijom. Svi događaji imaju istu vrijednost, a temporalna sukcesija je jedini primjeren odnos. Ovaj tip povijesnosti suprotan je drugome koji je svojstven progresivnom razvoju određenja duha. Ovaj tip vođen je nužnošću pojma i u njemu kronologija uvijek odražava pojmovne relacije».[213] Naime, Hegelu je stalo da se ova dva oblika, povijesno- empirijski i «pojmovni» tip povijesnosti prožimaju jer je to način koji je u skladu sa temeljnom koncepcijom njegova sustava jer duh također mora biti realiziran kroz empirijski povijesni realitet. Tako Hegel u *Fenomenologiji duha* nastoji pokazati da «Napoleon nije bio samo empirijska povijesna osoba, nego također utjelovljenje pojmovno (konceptualno) determiniranog stupnja u povijesti duha». Međutim teorija o tri sukcesivne forme umjetnosti pokazuje na mnogo mjesta da je teško uvijek uspostaviti takvu vezu između «empirijske povijesnosti» i one «konceptualne» koja odgovara sustavu. Jedan od primjera je vezan za skulpturu, a nalazi se u kontekstu teorije o «sustavu pojedinih umjetnosti». Naime u usporedbi grčke arhitekture sa egipatskom ne može se utvrditi realna povijesna veza u smislu da jedna proizlazi iz druge, tj. grčka iz egipatske. No, Hegel tu činjenicu ostavlja po strani i tvrdi da postoji «unutrašnja, nužna veza» ili ona koju je Schaefer označio kao «konceptualnu povijesnost». Po Hegelu, idealu i savršenoj umjetnosti treba prethoditi nesavršena umjetnost kroz čiju će negaciju i odstranjivanje onoga što je manjkavo ideal postati to što jest. Međutim, primjer egipatske skulpture pokazuje da su ta dva momenta, povijesna realnost i koncepcijska povijesnost u potpunosti neovisni jedan o drugome.[214]

[212] Isto.
[213] Isto, str. 155.
[214] Usp. Isto, str. 156.; U trećem dijelu *Predavanja o estetici*, u poglavlju o egipatskoj skulpturi i njezinoj realnoj povijesnoj vezi sa grčkom skulpturom u smislu da joj egipatska kao simbolična prethodi, Hegel kaže: "Doch dies

U Hegelovoj teoriji, dakle koncept dijalektičkog povijesnog pounutrenja duha koji odgovara razvoju ideala i sama povijesna realnost trebaju opravdavati i podržavati jedna drugu. U tom nastojanju njegov sustav triju umjetničkih formi koje čine završen ciklus umjetničkog razvoja u smislu spoznaje i realizacije duha, nailazi na probleme nedovoljne korespondencije tih dvaju momenata. Sve ono što se u povijesti empirijskog razvoja umjetnosti ne slaže sa koncepcijom razvoja duha, Hegel u svojim analizama odbacuje kao beznačajno i slučajno. Da bi opravdao odbacivanje povijesnih činjenica koje po svojoj inkopatibilnosti sa konceptom razvoja duha postaju teret njegove teorije, on ih nastoji prikazati kao kontingentne činjenice bez esencijalnog značenja, koje slabo odražavaju sam razvoj duha. Iz tog razloga uvodi «kategorije nužnosti i kontingentnosti»[215] pri analizi razvoja umjetnosti u smislu razvoja duha. Pri upornom inzistiranju na toj povijesno- dijalektičkoj determiniranosti koja čvrsto prožima cijeli Hegelov sustav javljaju se nesporazumi u teoriji koja treba kroz tri forme i pet vrsta umjetnosti kao što su arhitektura, skulptura, slikarstvo, glazba i poezija, prikazati povijesni razvoj duha na putu njegova pounutrenja i povratka k sebi iz prirode i predmetnosti. Posredstvom hermeneutičkog i interpretativnog pristupa Hegel nastoji ideju koja je umjetnički sadržaj i u svojoj biti je teološka jer je takva sfera apsolutnog duha, identificirati sa umjetničkom građom kroz spomenuti sustav formalno- materijalnih i stilskih elemenata.

Na istoj razini problema ostaje i teorija o sustavu pojedinačnih umjetnosti kao što su arhitektura, skulptura, slikarstvo, glazba i poezija. Ovaj sustav pretpostavlja pojam ideala i općih formi umjetnosti kao što su simbolična, klasična i romantična, te predstavlja realiziranje tih formi u određenom osjetilnom materijalu. Ovdje se tri opće forme umjetnosti moraju pokazati kao «osnovna odredba na kojoj se temelji podjela i određivanje pojedinih umjetnosti»; ili «vrste umjetnosti u sebi sadrže iste bitne razlike koje smo upoznali kao opće forme umjetnosti». Hegel kaže da ove forme ulaze u «vanjsku objektivnost» posredstvom osjetilnog, posebnog materijala i raspoređuju se u određene oblike svoga realiziranja, tj. u posebne umjetnosti, ukoliko svaka forma nalazi svoj određeni karakter u jednom određenom vanjskom materijalu, a u njegovu načinu prikazivanja svoje adekvatno ostvarenje. «Posebne umjetnosti, s jedne strane pripadaju specifično jednoj od općih formi umjetnosti i čine njoj sukladnu umjetničku stvarnost (Kunstwirklichkeit), a s druge strane, u svome načinu

---

rein Historische können wir hier auf sich beruhen lassen und haben nur darauf zu sehen, ob statt dessen ein innerer notwendiger Zusammenhang aufzuzeigen ist". Hegel, *Werke* 14, str. 448.

[215] Usp. Schaeffer, str. 157.

vanjskoga uobličavanja, one predstavljaju totalitet umjetničkih formi».[216] U tim pojedinim umjetnostima ideja ljepote razvija se kao objektivna stvarnost. Ideal i forme umjetnosti dobivaju utjelovljenje u specifičnom odgovarajućem materijalu. «Poredak vrsta umjetnosti od arhitekture do poezije odgovara progresivnoj interiorizaciji osjetilnog materijala i također progresivnoj konkretizaciji spiritualnoga. Poezija je oboje, umjetnost koja je najviše unutrašnja i ona u kojoj spiritualni sadržaj nalazi krajnju konkretizaciju».[217]

U poretku posebnih umjetnosti arhitektura je prva. Ona treba neorgansku prirodu obraditi na način prema kojemu će ona kao vanjski svijet postati «srodna duhu». Materijal arhitekture je samo «materijalno u njegovoj neposrednoj vanjštini kao mehanička teška masa, a njezine forme su forme neorganske prirode, raspoređene prema apstraktnim racionalnim odnosima simetrije».[218] U takvom materijalu i formama ne može se realizirati «ideal kao konkretna duhovnost». Tu prikazani realitet ostaje u odnosu na ideju nešto vanjsko koje nije njome prožeto ili stoji prema njoj u «apstraktnom odnosu». Stoga je «osnovni tip arhitekture simbolična forma».[219] Pojedinačni razvoj svake od posebnih umjetnosti Hegel promatra unutar njegove tročlane podjele umjetničkih formi na simboličku, klasičnu i romantičnu. Svaka od pet pojedinačnih umjetnosti puninu svoga razvoja zadobiva unutar jedne određene forme, pa biva njezin specifičan vanjski umjetnički izraz. Arhitektura tako najviše odgovara simboličnoj formi i najkarakterističnija je u simboličnom periodu iako svoj razvoj nastavlja preko klasične forme do gotičke crkve u romantičnoj formi. Skulpturu Hegel obrađuje unutar klasičnog perioda i ona je najpotpuniji izraz te forme. Skulptura kao i sama umjetnost doseže svoj vrhunac u klasičnom periodu. Slikarstvo, glazba i poezija na vrhuncu su u romantičnom periodu i Hegel ih promatra kao umjetnosti romantične forme. Poezija se uz to pokazuje specifičnom jer «odgovara svim formama» te ima poseban status kao univerzalna umjetnost u čemu se i sastoji jedan od paradoksa Hegelova sustava umjetnosti.

Za arhitekturu Hegel kaže da ona tek utire put «adekvatnoj stvarnosti boga» i trudi se oko objektivne prirode da bi je oslobodila zapuštenosti u konačnosti. «Time ona priprema mjesto za boga, oblikuje njegovu vanjsku okolinu i gradi njegov hram kao prostor za unutrašnje pribiranje i usmjeravanje na apsolutne predmete duha».[220] U taj hram sad ulazi sam bog i tu nastupa skulptura u kojoj «beskonačna forma duha» prožima materiju, koncentrira se

[216] Hegel, *Werke* 13, str. 114-115.
[217] Schaeffer, str. 158.
[218] Hegel, *Werke* 13, str. 116-117.
[219] Isto, str. 117.
[220] Isto.

na tjelesnost, udahnjuje joj individualnost, i uobličava je ili kao što sam Hegel kaže: «In diesen Tempel…tritt sodann der Gott selber ein indem der Blitz der Individualität in die träge Masse schlägt, sie durchdringt und die unendliche, nicht mehr bloß symmetrische Form des Geistes selber die Leiblichkeit konzentriert und gestaltet. Dies ist die Aufgabe der *Skulptur*».[221] Skulptura je tipična umjetnost klasične forme i kao takva predstavlja savršenu umjetnost. Arhitektura je mogla samo ukazivati na duhovnu unutrašnjost koja nije potpuno prožela ono što je vanjsko i objektivno i nije ga učinila adekvatnim izrazom duha. Zbog toga se umjetnost povlači iz neorganskoga i prelazi u «unutrašnjost koja se pojavljuje u svojoj višoj istini». «Na putu na kojemu se duh povlači iz sfere onoga što je ogromno i materijalno i vraća u sebe, susrećemo se sa skulpturom».[222] U skulpturi «duhovna unutrašnjost» potpuno prožima osjetilni tjelesni lik i njegov vanjski materijal. Duhovni sadržaj i materijalna forma potpuno se prožimaju u idealnom balansu, što znači da vanjska pojedinačnost potpuno odgovara ideji što je bit klasične forme. Duh se uselio u idealnu tjelesnu formu ljudskoga lika u trodimenzionalnoj prostornosti. U skulpturi se ideal ili «unutrašnjost i duhovnost» pojavljuju u mirnoći i neovisnosti, bez sukoba i radnji, a takav je i vanjski lik. Robert Wicks to formulira na način da kaže kako «svrha skulpture da utjelovi ono što je esencijalno ljudsko, tj. racionalnost, potpuno odgovara temeljnoj svrsi umjetnosti da utjelovi ono što je božansko, tj. racionalnost u prirodnoj perceptivnoj formi. Medij skulpture je najviše prirodan i fizički u svojoj trodimenzionalnosti i osim toga ima sposobnost izraziti ono što je esencijalno ljudsko. S obzirom na to postignut je balans između medija i poruke gdje ni jedno ne zasjenjuje drugo».[223] Hegel će reći da «oblik koji odgovara duhu jest njegova vlastita tjelesnost pomoću koje skulptura realizira duhovno u prostornome totalitetu». Skulptura duhovnost stavlja u tjelesni oblik jer on «prema svome pojmu pripada duhu i njegovoj individualnosti».[224] Međutim, u skulpturi je ipak limitirano utjelovljenje onoga što je «esencijalno ljudsko», a to bi bio ideal, jer s obzirom na svoj materijal ona može stvoriti samo »statičku, materijalnu, trodimenzionalnu viziju humanosti». Wicks primjećuje da ovaj prirodni trodimenzionalni aspekt skulpture ima dvojaki značaj i predstavlja i njezinu nadmoć u sferi umjetnosti i njezino slabljenje u sferi spiritualnosti.[225] Klasična skulptura može biti savršena po parametrima

[221] Isto.
[222] Hegel, *Werke* 14, str. 351.
[223] Wicks, nav dj. str. 357.
[224] Hegel, *Werke* 14, str. 352.
[225] Wicks, str. 356- 357.; R. Wicks je u svojoj analizi Hegelove estetike dosta inzistirao na principu humanosti koji se očituje kroz Hegelov vrijednosni sustav. On ističe definiciju po kojoj 'ono što ljudsko ili humano čini središte i sadržaj prave ljepote i umjetnosti'. On smatra da ta odredba proizlazi iz Hegelovog shvaćanja kako esencija humanosti, sa pripadajućim principom samosvijesti najbolje izražava i utjelovljuje metafizičku srž stvari, i kako je zadatak umjetnosti da prikaže osjetilima taj božanski aspekt univerzuma. Hegel stoga glorificira

umijeća i ljepote kao balansa ali ne može izraziti unutrašnju kompleksnost ljudskog iskustva i duhovnosti. S obzirom na taj zahtjev, romantične umjetnosti kao što su slikarstvo, glazba i poezija daleko nadmašuju moć skulpture.

Grci su mogli postići ideal u skulpturi jer je njihova religija bila fundamentalno antropomorfna pa nije bilo jaza između ideala i njegove osjetilne forme. Za Hegela kao i za Winckelmanna, grčka skulptura predstavlja vrhunac estetičkog dostignuća. Budući da je nakon grčke skulpture za umjetnost bilo nemoguće postići nešto više, F. Beiser smatra da je već tom Hegelovom konstatacijom umjetnost praktički dosegla svoj kraj, te da je teorija o odumiranju umjetnosti zapravo Hegelov žal za izgubljenim klasičnim idealom. «Umjetnost nema budućnosti jer njezina slava leži u prošlosti».[226] Hegelov stav prema skulpturi kao «središtu klasične umjetničke forme» značajan nam je i za uviđanje problema oko teorije o umjetničkim formama i posebnim umjetnostima, koji proizlaze iz upitne simultanosti i nužne korespondencije između realne povijesne sukcesivnosti empirijskih činjenica i koncepcijske povijesnosti zasnovane na samome pojmu umjetnosti. Naime, Hegel kaže da skulptura u tolikoj mjeri čini fokus klasične umjetničke forme «da uopće ne smijemo uzeti razliku između simboličnog klasičnog i romantičnog» kao princip podjele skulpture u njezinu razvoju jer je ona «prava umjetnost klasičnog ideala kao takvog». Uz to Hegel priznaje povijesnu činjenicu po kojoj je umjetnost imala svoj razvoj kroz simbolički period na istoku i kasnije kroz romantični period u kršćanstvu, međutim, on to smatra «samo povijesnim» stupnjevima, a ne «nekim razlikama koje bi zadirale u bit pravog pojma skulpture».[227] Tu opet do izražaja dolazi razlikovanje empirijske i konceptualne povijesnosti što upućuje na relativnost teorije o sustavu posebnih umjetnosti pa se onda i teza o odumiranju umjetnosti u romantičnoj formi ne treba uzeti kao apsolutna i pouzdana tvrdnja jer ne proizlazi iz konzistentnog sustava potpune korespondencije između povijesnosti pojma i fenomenološke stvarnosti. Stoga ako umjetnost dolazi kraju, onda se to događa s obzirom na sam pojam umjetnosti kao ideala koji odgovara koncepciji razvoja duha kako ga vidi Hegel, dok na fenomenološkoj razini umjetnost i dalje egzistira u punoj produktivnosti i kreativnosti, samo je pitanje može li i dalje svjedočiti o općem stanju svijeta i duha gdje će slobodni individuum izražavati fundamentalna uvjerenja i vrijednosti svoga doba i kulture.

---

ljudsku pojavnost mnogo više od prirodne neproduhovljene ljepote. Obzirom na to stupanj ljepote odgovara stupnju perceptivnosti samosvijesti. R. Wicks, "Hegel's aesthetics: An overview", u *The Cambridge Companion to Hegel*, (Cambridge University press 1993) str. 360.

[226] Beiser, str. 303.

[227] Hegel, *Werke* 14, str. 360.

Slikarstvo, glazba i poezija umjetnosti su romantične umjetničke forme i specifične su za romantično doba kršćanstva iako poezija pripada svim razdobljima. Te umjetnosti za razliku od skulpture «više odgovaraju unutrašnjosti i slobodnoj osobitosti vanjskoga koje je prožeto unutrašnjim». Ideal grčke skulpture prikazan je kao lik koji miruje. Unutrašnjost i duhovnost pojavljuju se u vječnoj mirnoći i neovisnosti, bez subjektivnosti i radnje. Tu unutrašnju subjektivnost, duhovnost i usrdnost prema bogu iskazat će romantične umjetnosti. Romantične umjetnosti izrazit će svu kompleksnost ljudskoga, što skulpturalni ideal, utopljen u tjelesnost nije mogao. No, da bi romantične umjetnosti u vanjskome prikazale sve bogatstvo unutrašnjosti, one «moraju žrtvovati klasični balans između prirodnog medija i duhovnog sadržaja i u tom procesu izgubiti mjeru osjetilne ljepote».[228] Božji hram podigla je arhitektura, a skulptura u nj postavila kip boga, onda na trećem mjestu, kaže Hegel, «stoji zajednica koja predstavlja duhovnu refleksiju u sebi određenog bića, oduhovljenu subjektivnost i unutrašnjost».[229] Sada je bog kao duh kroz to zajedništvo koje predstavlja mnoštvo pojedinačnih unutrašnjosti uzdignut kroz umjetnost u sferu «duhovnosti i znanja». Stoga je viši sadržaj romantične umjetnosti apsolutna duhovnost, ali i ljudska subjektivnost, strast i djelatnost.[230]

Prva od romantičnih umjetnosti je slikarstvo. Ono kao svoj materijal upotrebljava «vidljivost» ili njezino omogućavanje putem chiaroscura i boja. Ono se oslobađa trodimenzionalne plastičnosti u prostoru i ograničava se na dvodimenzionalnost površine. Kroz odnose svjetlosti i linearnu perspektivu slikarstvo stvara iluziju trodimenzionalnosti i dubine. Tim ograničavanjem u mediju na dvodimenzionalnost umjetnost prelazi onu točku idealnog balansa između vanjskog medija i unutrašnjeg sadržaja. Zato sada eliminiranjem tjelesne trodimenzionalnosti umjetnički sadržaj doseže veću slobodu kako bi se izrazio u vlastitoj formi. Zahvaljujući svome povlačenju u iluzorni prostor, slikarstvo može dublje prodrijeti u ljudsku subjektivnost i izazvati osjećaje kakve nisu mogle arhitektura i skulptura.[231] Specifičan idealni sadržaj slikarstva jest «dubina duše koja obiluje osjećajima» i «osobitost karaktera».[232] Ta unutrašnja duhovnost i osjećaj, manje je kompleksna nego li ona koja je kao sadržaj prikladna glazbi i poeziji, i opet više individualna nego li ona duhovnost

[228] Wicks, str. 357.
[229] Hegel, *Werke* 13, str. 119.
[230] Usp. Kazimir Drilo, *Leben aus der Perspektive des Absoluten. Perspektivwechsel und Aneignung in der Philosophie Hegels*, (Würzburg: Königshausen & Neumann 2003) str. 90-103.
[231] Usp. Wicks, str. 357.
[232] Hegel, *Werke* 15, str. 40.

koja može biti izražena u arhitekturi i skulpturi.[233] Specifičan religijski romantični sadržaj je zapravo «ljubav u sebi pomirena i zadovoljena». Slikarstvo koje treba i najuzvišeniju duhovnost prikazivati u formi ljudske tjelesne stvarnosti, treba tako i ovu ljubav prikazati kao»živu stvarnost koja je neposredno dana». Međutim, taj sadržaj romantičnog slikarstva u određenoj mjeri ponavlja na «višoj introspektivnoj razini sadržaj idealne skulpture, a to su samozadovoljni bogovi u mirnoći i pomirenju».[234] Stoga sferi religioznog sadržaja slikarstva najviše odgovaraju slikarski prikazi Svete obitelji i ljubavi Bogorodice prema djetetu. Iz tih razloga Hegel je posebno cijenio Rafaelove Madonne s djetetom. No, sadržaj slikarstva ima i svoju svjetovnu stranu jer sve što se u ljudskoj unutrašnjosti može pojaviti kao «osjećaj, predodžba ili svrha» i što ona može oblikovati u djelo pojavljuje se kao raznovrsni sadržaj slikarstva koji uključuje posebnosti od najuzvišenije duhovnosti do najsitnijih predmeta u prirodi.[235] Obzirom na svjetovnost i prikazivanje pojedinačnosti iz prirode i svakodnevnog života; Hegel posebnu pozornost pridaje nizozemskom renesansnom slikarstvu u kojemu je koncept humanizma i svjetovnosti posebno izražen i ima supstancijalnu osnovu. Za razliku od Hegela Friedrich Schlegel u Raffaelovim slikama nije više vidio lik prikazane Majke Božje, nego galantnu renesansnu damu koja je jednako tako mogla predstavljati antičke božice Dijanu ili Junonu.[236]

Glazba je druga posebna umjetnost romantične forme. Njezin materijal prelazi još dublje u subjektivnost i pojedinačnost. Glazba ukida element prostora i prelazi u temporalnost jer se njezin materijal ne pojavljuje prostorno nego kao ton koji je određen trajanjem u vremenu. Prostornost se ukida utoliko što ton kao medij glazbe ne stoji objektivno kao tijelo u vanjskom prostoru nego predstavlja titranje tijela. Iz tog titranja u vremenu proizlazi ton kao osjetilni materijal glazbe. Međutim, u taj osjetilni element ne ulazi objektivnost kao prostorni oblik u kojemu će se neka forma održati i trajati, kao što je slučaj sa svim prethodnim umjetnostima koje imaju dimenziju prostora. To potpuno ukidanje tjelesnosti i prostornosti predstavlja potpuno povlačenje u subjektivnost kako unutrašnjeg sadržaja, tako i njezina načina izražavanja. Hegel će reći da je glazba «takvo prikazivanje koje uzima subjektivno kao takvo za svoj sadržaj i za svoju formu jer glazba kao umjetnost iskazuje ono što je unutrašnje, ali u svojoj objektivnosti ona ostaje subjektivna».[237] To znači da glazba ne dozvoljava da

[233] Usp. Wicks, str. 358.
[234] Isto.
[235] Hegel, *Werke* 13, str. 121.
[236] Usp. Friedrich Schlegel, *Nachricht von den Gemählden in Paris*, Mit Kommentar und Nahcwort von Hans Eichenr und Norma Lelless, (Darmstadt: WBG 1984) str. 6-7.
[237] Hegel, *Werke* 15, str. 133.

njezin izraz dospije do «neke egzistencije koja postoji za sebe» kao što to čine likovne umjetnosti, nego ona ukida objektivnost tog izražavanja koje ne može zadobiti neko vanjsko čvrsto biće koje bi stajalo naspram nas. Dakle, glazbeni oblici zvuka jesu osjetilni i time bi trebali biti vanjski i objektivni, ali oni ostaju subjektivni, izražavaju unutrašnju ljudsku subjektivnost i brzo iščeznu nakon što su proizvedeni. Ta subjektivnost je, veli Hegel potpuno lišena objekta kao «potpuno prazno ja koje je lišeno svakog drugog sadržaja». Stoga pomoću tonova nisu predstavljeni predmeti kao u likovnim umjetnostima koje izražavaju unutrašnji život putem tjelesne predmetnosti kao objektivne pojave koja se stavlja pred nas, već ti tonovi umjesto predmetne vanjske objektivnosti predstavljaju načine na koje je unutrašnja subjektivnost uzbuđena.[238] Glazba je dakle, više usmjerena na izražavanje osjećaja nego li nekog čvrsto određenog duhovnog sadržaja koji će biti uobličen na objektivan način. Konačno, Hegel je glazbu nazvao «umjetnošću srca koja se kao takva srcu neposredno i obraća».[239] Kroz svoja zrela djela, primjerice *Enciklopediju*, «Hegel je stalno osuđivao osjećajnost, općenito uzevši, kao način znanja, povezujući je sa površnom, nerefleksivnom neposrednošću shvaćanja koje nikako ne može artikulirati unutrašnju kompleksnost stvari». Wicks kaže da je stoga Hegelov stav prema glazbi «mješovit», baš kao i njegov stav prema umjetnosti u cjelini. S obzirom na njezinu neprostornost i njezin odmak od osjetilnosti, Hegel pridaje glazbi veliku vrijednost. Ali zbog njezina ograničavanja na sferu osjećaja ona ne zadobiva mjesto na najvišoj spiritualnoj razini.[240]

Začuđujuće je što Hegel posve općenito pristupa fenomenu glazbe, te ne uzima u razmatranje konkretnu glazbu, primjerice, svojih suvremenika iz perioda klasicizma i ranog romantizma koja spada u najveća ostvarenja ljudskoga duha u mediju glazbe. Zanimljiva je i činjenica da se Hegel doslovno ispričava što nije dovoljno upućen u glazbu te se ograničava samo na «opća gledišta».[241] Hegel je izgleda glazbu promatrao samo sa gledišta pojma umjetnosti koji je bitan za razvoj duha, pri čemu sve ono što se ne uzima u obzir u povijesnome razvoju umjetnosti, smatra se nevažnim i kontingentnim. Schaeffer kaže da je poglavlje o glazbi potpuno strano tijelo unutar *Estetik*e jer Hegel ovdje ne određuje ono što bi bila «glazbena paradigma», dok se rasprava o svim drugim umjetnostima odvija oko takve paradigme koja treba izraziti hermeneutičku bit tih umjetnosti. Naime, svaka posebna umjetnost prisutna je u svim formama umjetnosti, ali nalazi svoju paradigmatičnu realizaciju

[238] Isto, str. 135.
[239] Isto.
[240] Wicks, str. 358.
[241] Isto, str. 137.

samo u formi čiji svjetonazor najviše odgovara njezinom semiotičkom materijalu. Tako primjerice imamo Grčki hram, skulpturu boga, talijansko i nizozemsko slikarstvo, Homerski ep i Sofoklovu tragediju. Jedino glazba, i uz nju lirska poezija nemaju povijesno-stilsku, svjetonazorsku paradigmu koja bi odgovarala njihovoj hermeneutičkoj biti. U ova dva slučaja radi se o ekspresiji unutrašnje subjektivnosti, samo u glazbi na mnogo radikalniji i formalniji način gdje toj unutrašnjosti nedostaje konkretna determiniranost pa se ona ispoljava kao nejasno distingviran i neodređen sadržaj. Budući da je Hegel glazbeni element zvuka i unutrašnji život, kao one u kojima se odvija sadržaj, odredio kao potpuno apstraktne i formalne, konkretizacija nije moguća. Drugim riječima, od najopćenitijih određenja glazbe kao takve prelazi se odmah u razmatranju direktno na njezine materijalne, tehničke i numeričke aspekte.[242] Schaeffer uočava kako nema kontinuiteta između ovih dvaju krajnosti, tj. nema posredne razine koja je inače u drugim umjetnostima prisutna kao određenje hermeneutičkog ideala na temelju kojega onda Hegel izvodi tehničke aspekte. Ova hermeneutička razina, «iako posredna, gledano sa aspekta ukupnog sustava ima centralnu ulogu jer omogućava vezu između općih filozofskih određenja sa konkretnim tehničkim normativima». Ta hermeneutička posredna razina koja određuje paradigmatični ideal nedostaje u slučaju glazbe zbog potpuno formalnog karaktera njezinog materijala, tj. zvuka koji nije u stanju na sasvim određen način izraziti idealni sadržaj. Ovi problemi vezani za pojam i fenomen glazbe imaju za Schaeffera «ozbiljne posljedice za unutrašnju koherentnost Hegelova sustava: glazba je umjetnost u kojoj je narušena fundamentalna pretpostavka Hegelove teorije umjetnosti, tj. ideja da je jedinstvo umjetnosti, jedinstvo hermeneutičkih odredbi».[243]

Poezija je treća umjetnost romantične forme i posljednja u hijerarhiji od pet pojedinačnih umjetnosti te paradoksalno predstavlja vrhunac umjetničkog dostignuća s jedne strane i ukidanje same umjetnosti s druge strane. Za poeziju Hegel kaže da je ona «najduhovnija» romantična umjetnost što znači de se ona gotovo potpuno oslobađa osjetilnoga umjetničkoga medija i ukida povezanost između duhovne unutrašnjosti i vanjskog osjetilnog bića do te mjere da je Hegel stavlja na sam rub umjetničke sfere jer u svome napuštanju osjetilnosti poezija izmiče prvobitnom pojmu umjetnosti i mogla bi se «potpuno izgubiti u duhovnome»[244] Kao u glazbi i u poeziji ton predstavlja onu preostalu vanjsku materijalnost koja je sada u slučaju poezije samo od sporednog značaja. Ton sada nije

[242] Schaeffer, str. 169.
[243] Isto, str. 171.
[244] Hegel, *Werke* 15, str. 235.

proizvod instrumenata nego ljudskog govornog organa. Za razliku od glazbe, u poeziji «duh odvaja svoj sadržaj od tona, pa se izražava putem riječi koje se spuštaju na nivo pukih vanjskih znakova» koji su sami za sebe beznačajni i bitno različiti i odvojeni od samog duhovnog sadržaja. Ton predstavlja znak koji je sam za sebe beznačajan i služi za označavanje unutrašnje «predodžbe koja je u sebi postala konkretna». Time se ton pretvara u riječ «čiji se smisao sastoji u tome da označava predodžbe i misli».[245] Hegel kasnije dodaje da mi uvijek «mislimo u riječima» i kako nam pritom nije potrebno govoriti te se i u tome očituje «ravnodušnost» i irelevantnost govornih glasova kao osjetilnih naspram duhovnog sadržaja radi čijeg iskazivanja se i upotrebljavaju.[246]

Poezija dobiva visoku vrijednost u sustavu jer ona kao umjetnost predstavlja stadij potpunog oslobođenja od tjelesnosti, materijalnosti i osjetilnosti. Ono što poezija gubi u vanjskoj objektivnosti time što napušta i ukida osjetilnu vanjsku realnost, ona to dobiva u «unutrašnjoj objektivnosti izravnih uvida i predodžbi koje poetski jezik izlaže pred duhovnu svijest. Fantazija treba iz tih uvida, osjećaja i misli proizvesti jedan u samome sebi zatvoreni svijet događaja, radnji, duševnih raspoloženja i strasti.[247] Na taj način fantazija proizvoditi umjetnička djela koja po svojoj vanjskoj formi i po unutrašnjem sadržaju predstavljaju «cjelokupnu stvarnost» za svijest recipijenta. Ostale posebne umjetnosti bile su ograničene svojom materijalnošću na određeni krug sadržaja, pa se svaka od umjetnosti zbog svoje specifične materijalnosti i sadržaja dovodila u tijesnu vezu samo sa jednom od tri umjetničke forme. Poezija, međutim, nema takvih ograničenja jer je potpuno napustila materijalnost koja tako ne može biti razlogom za ograničavanje na određenu vrstu sadržaja, shvaćanja i prikazivanja. Iako poeziju obrađuje kao posljednju «najduhovniju» umjetnost romantične forme u kojoj duh gotovo potpuno izlazi iz osjetilnosti i vraća se k sebi u sferu čiste duhovnosti, Hegel uz to poeziju označava i kao «opću umjetnost» koja nije karakteristika jedne umjetničke forme nego zbog neovisnosti o materijalu pripada svim formama jer može putem fantazije, koja je inače osnova svih umjetnosti, uobličiti i izraziti svaki sadržaj.[248]

U poeziji «unutrašnja predodžba» predstavlja i sadržaj i formu. To je moguće jer je objektivnost vanjskog realiteta i materijalnosti zamijenjena unutrašnjim realitetom koji zadobiva status objektivnosti i predmetnosti «u samoj svijesti» i time biva i sadržaj i forma.

[245] Hegel, *Werke* 13, str. 122.
[246] Hegel, *Werke* 15, str. 144.
[247] Isto, str. 143- 144.
[248] Isto, str. 232- 233.

Tu unutrašnji sadržaj zadobiva karakter određenog bića u samoj unutrašnjosti. Sada sama unutrašnja predodžba i uvid dolaze umjesto one vanjske objektivnosti i predstavljaju materijal koji se treba oblikovati posredstvom fantazije, dok preostala osjetilna strana izražavanja u jeziku ostaje sporedna i ima tranzitornu ulogu. Dakle unutrašnji realitet predodžbi i uvida dobiva svoju konkretnost i objektivnost u samoj unutrašnjosti, tj. u svijesti «u obliku onoga što se samo duhovno predočava i opaža». «Tako duh na svome vlastitome tlu postaje sam sebi predmetnim». Element govora služi mu samo kao sredstvo iskazivanja i dijelom predstavlja u obliku «pukog znaka» onu «neposrednu vanjsku» predmetnost «iz koje se duh u sebi vraća natrag kući» (aus welcher er von Hause aus in sich zurückgegangen ist).[249]

Visoka vrijednost poezije sastoji s u tome što ona putem unutrašnjeg sadržaja i forme predstavlja «istinitost duhovnih interesa uopće». Sam duh i njegovi interesi i djelatnosti nalaze se kao predmet ove umjetnosti i time se njezin obim sadržaja beskrajno širi i može obuhvatiti sve «duhovne i prirodne stvari, događaje, povijesna zbivanja, radnje, unutrašnja i vanjska stanja».[250] «Ono što sadržaj čini poetskim nije sama predodžba kao takva nego, nego umjetnička fantazija».[251] Sadržaj se ne shvaća u relacijama spekulativnog mišljenja niti s druge strane kao osjećajnost ili pak «vanjska osjetilna jasnost» (Deutlichkeit). U tom pogledu Hegel pridaje fantaziji kao subjektivnoj moći kroz koju opet duh djeluje, jednu iznimnu ulogu. Naime, on kaže da pjesnička fantazija treba držati sredinu između apstraktne općenitosti mišljenja i one osjetilne konkretne tjelesnosti.[252] Budući da je fantazija (die Phantasie) tu određena i kao jedna kreativna ali i racionalna duhovna sposobnost u smislu svoje relacije prema pojmovnom mišljenju, vrlo je teško odlučiti se za prikladan hrvatski prijevod te riječi. U starijoj literaturi uvriježio se izraz «uobrazilja», vjerojatno kao riječ koja označava onu koja uobličava. K tomu postoji i mogućnost da se ta riječ prevede kao mašta i maštovitost što više upućuje na hirovitu kreativnost imaginacije koja nije utemeljena u nekoj supstancijalnosti. Stoga ni ta riječ ne pokriva cijeli opseg Hegelova pojma koji se odnosi na subjektivnu, spekulativnu i kreativnu sposobnost koja treba oblikovati sadržaj u jednu organsku cjelinu u sebi povezanu i skladnu koja je jedan za sebe slobodan i apsolutan totalitet za razliku od svijeta kontingentnosti i relativnosti. Zbog toga ostajemo pri Hegelovom izboru riječi fantazija grčkoga porijekla.

[249] Isto, str. 229.
[250] Isto, str. 230.
[251] Isto, str. 231.
[252] Isto.

Konačno ono što je bitno za poeziju sa aspekta samog pojma umjetnosti i sa aspekta Hegelove teorije o ukidanju umjetnosti jest činjenica da u poeziji umjetnost ostvaruje svoj vrhunac jer je ona «opća umjetnost duha koji je postao samostalan i slobodan i koji zbog svoga realiziranja nije više vezan za vanjski osjetilni materijal nego se kreće u unutrašnjosti».[253] Ipak na tom svom najvišem stupnju umjetnost se ukida i prelazi iz unutrašnje predodžbe u više forme duha, prelazi u «prozu mišljenja». Poezija, iako vrhunska umjetnost u svome iskazivanju onoga što je duhovno i na koncu onoga što je istina, biva ipak u Hegelovoj teoriji određena kao ona točka u razvoju u kojoj se ukida sama umjetnost. Tako zapravo, slikovito rečeno, umjetnost umire na svome vrhuncu. Hegel je tako naizgled paradoksalno postavio stvari iz razloga što umjetnost sada prelazi u jednu višu duhovnost i nadilazi samu sebe, te ne odgovara više u potpunosti idealnom pojmu umjetnosti i osjetilne ljepote koji se ostvaruje u savršenom balansu ideje i oblika, duhovnoga i tjelesnoga, kao što je to bio slučaj u grčkoj skulpturi. Ovdje, naime, u slučaju poezije taj balans se ukida sa prevlašću duhovnosti te napuštanjem osjetilnoga i njegova svođenja na puki znak. Na početku povijesnog i koncepcijskog razvoja umjetnosti u simboličkoj arhitekturi, također nije bilo balansa ali iz suprotnog razloga. Tamo je prevladavala materija u odnosu na duhovno i umjetnost nije uspjela objektivni materijal prožeti idejom pa materijalni oblik ostaje u stremljenju ka ideji i ukazuje na nju kao nešto vanjsko. Hegel je objasnio kako poeziju možemo unutar granica sustava umjetnosti staviti «neposredno nasuprot arhitekturi» jer ni u jednoj ni u drugoj umjetnosti ne postoji savršen balans duhovnoga i materijalnoga kao u klasičnoj skulpturi koja čini sredinu između tih krajnosti. Beiser zato kaže da razvoj Hegelova sustava umjetnosti u pozadini ima specifičnu dijalektiku koja ne pokazuje «ni rast, ni progresiju» što bi inače trebalo biti tipično za njezinu strukturu. Putanja te dijalektike je «parabolična i označena je stupnjevima uspona, vrhunca i eventualnog opadanja» prikazivačke moći umjetnosti u odnosu na ideal.[254] Iako poezija s jedne strane ostvaruje maksimum u sferi umjetnosti i proizvodi, kako Hegel kaže, «totalitet lijepoga potpuno na način koji je u najvišem stupnju duhovan, toliko ta duhovnost čini u isto vrijeme nedostatak tog posljednjeg umjetničkog polja djelovanja».[255]

Dakle vrhunac koji umjetnost postiže ujedno predstavlja i njezin kraj. Ovo je zapravo vrlo sporna teza Hegelove estetike gdje se nameće pomisao o dvostrukom kriteriju i načinu vrednovanja umjetnost, pa s jedne strane Hegel vrhunac i ideal umjetnosti vidi u grčkoj

[253] Hegel, *Werke* 13, str. 123.
[254] Beiser, str. 302.
[255] Hegel, *Werke* 15, str. 235.

skulpturi, dakle na sredini puta, a s druge strane ga vidi na samome kraju, i to u stupnju opadanja umjetnosti u pogledu ostvarenja ideala. No, krajnja konzekvenca ove teorije o sustavu umjetničkih formi i pojedinačnih umjetnosti jest Hegelova konstatacija da umjetnost u ovome svome najvišem stupnju nadilazi i ukida samu sebe jer napušta ravnotežu očiglednog osjetilnog predstavljanja duha, pa «iz poezije predodžbe prelazi u prozu mišljenja».[256] Duh dolazi na svoje tlo unutrašnjosti i umjetnost prelazi u više forme duha, pa filozofski razvoj pojma umjetnosti ide u tom smjeru da poeziju označi kao onu točku odakle umjetnost prelazi u višu duhovnost ili čak racionalnost, što znači da «prelazi u religijsku predodžbu i u prozu znanstvenog mišljenja».[257] Hegel jasno kaže da svijet ljepote ima dvije krajnosti, s jedne strane to je «proza konačne stvarnosti i obične svijesti» iz koje umjetnost dopire do istine i s druge strane, to su «uzvišene sfere religije i znanosti u kojima umjetnost prelazi na neosjetilno shvaćanje apsolutnoga».[258] Hegelova teorija o tri forme i pet posebnih umjetnosti koja treba predstavljati organsko jedinstvo umjetnosti nije krajnje koherentna. Hegel naime smatra da treba postojati nužna veza između poretka pojedinačnih umjetnosti i odgovarajućih formi, te da osnovne tri forme trebaju biti temeljni princip prema kojemu se artikuliraju individualne umjetnosti. Međutim, obzirom da Hegel zagovara evolutivni karakter umjetničkih formi i samih umjetnosti, nije uvijek jasno koja od ove dvije razine specificira drugu. Tu najveći problem predstavlja poezija kao specifična umjetnost koja je okarakterizirana kao pojedinačna umjetnost koja pripada romantičnoj formi, ali i kao «opća umjetnost» koja odgovara svim formama. Međutim ako je poezija opća ili univerzalna umjetnost, upitna je ta nužna korespondencija između formi i pojedinih umjetnosti jer ne postoji forma univerzalne umjetnosti koja bi sintetizirala tri forme simboličku, klasičnu i romantičnu. Poezija zbog svoje univerzalnosti zadržava svoj specifičan status suplementa prisutnog u svakoj formi, iako, kao umjetnost unutrašnjosti ona nalazi svoju paradigmatičnu realizaciju u romantičnoj formi.[259] Međutim, povijesna činjenica je kako je to karakteristika svake umjetnosti da se nalazi u svim formama iako nema transtemporalni i univerzalni karakter. No, umjetnosti su za Hegela vezane za jednu odgovarajuću formu u kojoj nalaze svoj paradigmatični oblik. «Prelazeći od izvođenja umjetničkih formi na izvođenje pojedinačnih umjetnosti, Hegel je promijenio svoju polazišnu točku: Polazište u prvom slučaju nalazi se u okvirima definicije o biti umjetnosti kao sinteze osjetilnoga i spiritualnoga. Izvođenje, pak, pojedinačnih umjetnosti vođeno je razlozima koji transcendiraju odgovarajuću estetičku domenu u namjeri da se uzme u obzir

[256] Hegel, *Werke* 13, str. 123.
[257] Hegel, *Werke* 15, str. 234
[258] Hegel, *Werke* 15, str. 235.
[259] Schaeffer, str. 162-163.

sveopće kretanje apsolutnog duha».[260] To je vidljivo u činjenici da se hijerarhija ili evolutivni poredak pojedinačnih umjetnosti formira prema stupnju napuštanja materijalnosti i osjetilnosti sukladno stupnju pounutrenja i spiritualnosti. Time dobivamo u slučaju razvoja triju umjetničkih formi da je grčka skulptura idealna umjetnost, a u slučaju razvoja pojedinačnih umjetnosti, to je romantična poezija. Problemi u sustavu umjetničkih formi i posebnih umjetnosti, općenito uzevši, nastaju iz Hegelovog nastojanja da sjedini dvije spomenute derivacije ili izvođenja, koje su temeljene na dva fundamentalno različita interesa i stoga predstavljaju, kako kaže Schaeffer, «unutrašnju frakturu Estetike koja je razapeta između estetičkih zakonitosti i opće logike ontološkog sustava».[261] Schaeffer je u ovome Hegelovom sustavu umjetničkih formi i pojedinačnih umjetnosti uvidio čitav niz nekonzistentnosti i problema, istražujući različite razine povijesno- kronološke evolutivnosti, budući da je «kronološka dimenzija neminovna jer svaka kategorijalna diferencijacija je zapravo subjekt evolutivne sheme». Ti problemi zapravo proizlaze iz Hegelove težnje da za potrebe sustava dovede u vezu svaku pojedinačnu umjetnost sa određenom formom umjetnosti i prema tome sa povijesno specifičnim svjetonazorom.[262]

Hegelova tvrdnja o «ukidanju umjetnosti» i konstatacija kako «umjetnost po svome najvišemu određenju pripada prošlosti», između ostaloga je i rezultat evolutivno- povijesnog poretka u sustavu umjetničkih formi i partikularnih umjetnosti. S jedne strane, sa aspekta ideala i definicije biti umjetnosti i osjetilne ljepote, idealna umjetnost ostaje u prošlosti jer je ostvarena u grčkoj skulpturi. S druge strane umjetnost se ukida i time pripada prošlosti jer na jednom drugom svome vrhuncu, u romantičnoj poeziji, umjetnost prelazi u više forme duha, tj duh prelazi iz neposredne osjetilne spoznaje u više sfere realizacije i spoznaje o samome sebi. Međutim teorija umjetničkih formi i pojedinih umjetnosti koja vodi umjetnost kraju ima čitav niz teško rješivih kontradikcija koje uglavnom proizlaze iz Hegelova nastojanja da povijesno etablira konceptualne razdiobe. Budući da se ovdje ipak ukazuje na evolutivni karakter i formi i pojedinih umjetnosti, teško je uvijek razlučiti koja od ove dvije razine određuje drugu, što znači da forme mogu povijesno određivati pojedine umjetnosti ili obrnuto, da pojedine umjetnosti povijesno određuju forme. Povijesni razvoj se dakle odvija ili kroz tri forme, ili od arhitekture do glazbe i poezije. Pokušaj da se ujedine ova dva toka u simultani razvoj i da se identificira paradigmatična realizacija neke od pojedinih umjetnosti sa nekom od formi upitan je samim time što temeljem definicije umjetnosti, paradigmatična realizacija umjetnosti kao

[260] Isto, str. 165.
[261] Isto.
[262] Isto, str. 168-169.

takve ne može se dogoditi nigdje osim u klasičnoj umjetnosti jer samo tu umjetnost razvija puninu svoje biti. Nemoguće nam je zanemariti povijesnu evolutivnost u razdiobi posebnih umjetnosti i ravnati se samo prema povijesnom razvoju umjetnosti kroz simboličku, klasičnu i romantičnu formu. Naime, «logika sustava zahtjeva i evoluciju pojedinačnih umjetnosti», tj. razvoj koji vodi ka unutrašnjosti i duhovnosti napuštanjem vanjske materijalnosti od slikarstva, glazbe do poezije. «Takav zahtjev ne proizlazi iz strogo estetičkih analiza nego iz nužnosti integracije takve evolutivnosti u cjelokupni filozofski sustav koji pretpostavlja za cijelu sferu apsolutnog duha kretanje progresivnog pounutrenja koje završava time što misao transcendira umjetnost, a što povlači za sobom samoukidanje umjetnosti u komediji, točki s koje nema povratka za poeziju i time za umjetnost».[263]

No, unatoč ovim problemima sustava umjetnosti koji se ne može svesti pod načela stringentnosti, Hegelova estetika i dalje ostaje izazov za interprete i za konkretno umjetničko stvaralaštvo. U *Estetici* koja je dio grandioznog filozofskog sustava koji je ipak konzistentan kao jedan ontološko-dijalektički organizam, postoji isto tako čitav niz elemenata koji unaprjeđuju ontološki, spoznajni i hermeneutički status umjetnosti kao takve i koji etabliraju estetiku kao znanstvenu filozofsku disciplinu. Pored toga, kroz *Estetiku* je anticipiran i znatan dio temeljnih pitanja koja će se aktualizirati tek u stoljećima koja slijede. Obzirom na tu činjenicu, teško je prihvatiti tezu o kraju umjetnosti, pa bez obzira što je ona nastala kao nužan produkt metafizičkog sustava koji se zatvara kao totalitet apsolutnoga gdje je duh već prošao svoju povijest i sve stupnjeve svoga shvaćanja apsolutnoga, pa tako i onaj umjetnički stupanj neposrednog osjetilnog uvida i unutrašnje predodžbe. Iako teza o kraju umjetnosti konzekventno proizlazi iz takvih teoretskih osnova, to ne znači da se u Hegelovj filozofiji umjetnosti ne mogu tražiti ne samo odgovori na pitanja o kraju umjetnosti, nego i mogući modusi daljnjeg egzistiranja umjetnosti ukoliko se težište stavi na njegov manje formalan i apstraktan pravac argumentacije koji se bavi konkretnim fenomenološko- hermeneutičkim aspektima umjetnosti u povijesno- društvenom ambijentu.

Hegel na neki način završava razvojni i spoznajni put umjetnosti tvrdnjom da umjetnost ukida samu sebe i da taj «svijet ljepote» odlazi u jednu krajnost viših sfera duhovnosti kao što su religija i znanost, u kojima «umjetnost prelazi na neosjetilno shvaćanje apsolutnoga».[264] To bi bila ona tvrdnja oko koje bi se mogla razmatrati budućnost umjetnosti. Estetika koju Hegel iznosi odnosi se na umjetnost do njegova vremena, tj. na prošlost. Time

[263] Isto, str. 166.
[264] Hegel, *Werke* 15, str. 235.

naravno i njegov sustav obrađuje i organizira taj umjetnički razvoj u «prošlosti» u koju je Hegel eksplicitno i smjestio ideal umjetnosti i njezino ispunjenje povijesno- društvene, a teoretski i dijalektičke uloge u razvoju i realizaciji duha. Umjetnost je tako izvršila jedan dijalektički put, mogli bismo reći pounutrenja, koji se odvija sukladno interesima duha i završila je svoj put za Hegela u toj unutrašnjosti, duhovnosti ili, na koncu, u refleksivnoj svijesti i subjektivnosti. Naime, Hegel je rekao pod aspektom dominacije subjektivnosti, svjetovnosti i humanuma u umjetničkom sadržaju, da i čovjek kao individualna subjektivnost doživljava izvjesno pounutrenje i poniranje u vlastitu dušu. U tom prostoru unutrašnjosti, tj. duhovnosti, svijesti i refleksije umjetnost se sada treba snaći. To prijelomno vrijeme povijesno odgovara Hegelovu vremenu i događajima u umjetnosti početkom 19. st. kada je u Njemačkoj izrazito razvijeno literarno i poetsko, te glazbeno stvaralaštvo. Dostignuća u likovnim umjetnostima doista nisu od izrazitog i epohalnog značaja u odnosu na ono što u povijesti umjetnosti tek slijedi. Naime, umjetnost nakon Hegelova života koju njegova estetika nije mogla predvidjeti nego je samo nesvjesno anticipirala neka temeljna pitanja suvremene umjetnosti, zbilja se i odvijala u pravcu veće spiritualnosti i čistoće likovnoga jezika u formi apstrakcije koja će prema njezinim značajnim protagonistima[265] osiguravati upravo onu ontološku relevantnost koja se sastoji u veritativnom segmentu umjetnosti i u njezinome otkrivanju onoga što je beskonačno i istinito. Heidegger će kasnije aktualizirati upravo taj pojam istine u umjetnosti. Umjetnost druge polovice 20. stoljeća prešla je u sferu suvremenih medija i tehnologije i time se čvrsto ukorijenila u ono što Hegel naziva «opće stanje svijeta» koje je sada bitno na način znanosti tehnike i racionaliteta. Razvoj konceptualne i performativne umjetnosti intenzivirao je upravo onu dimenziju koncepta kao idejnog sadržaja koji sada svoju manifestaciju zadobiva u estetičkom događaju koji integrira estetičku refleksiju i vrši pomirenje ili jedinstvo ideje sa njezinom pojavom na jedan novi način.

Među kritičarima i oživotvoriteljima Hegelove filozofije umjetnosti, Max Bense ističe se po svome afirmativnom, konstruktivnom stavu prema hegelovskoj estetici čiju je aktualnost isticao kroz svoja istraživanja ontoloških modaliteta suvremene umjetnosti. On objašnjava kako se Hegelov pesimizam u pogledu kraja umjetnosti može razumijevati i pod aspektom ideje o «oslobođenom estetičkom procesu» koji ostaje otvoren za daljnji razvoj. Ovaj sustav simboličke, klasične i romantične umjetnosti Bense vidi kao sustav formi

[265] Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, (Bern: Benteli 1952), 2004 revidierte Neuauflage, str. 58.

umjetnički lijepoga koji nastaje kao logična posljedica dijalektičkog razvoja duha i sukladno tome, kao posljedica dijalektičkog razvoja «ideala ili umjetnički lijepoga». Dakle, iz toga «nužno dijalektičkog nastajanja» dolazi do posebnih formi umjetnički lijepoga, simboličke, klasične i romantične, koje su također međusobno u dijalektičkom odnosu. «Kako nadalje, ideja ideala zahtijeva sad i realnost, umjetničke forme tvore konkretne umjetnosti u čijim se djelima one demonstriraju». To su arhitektura, skulptura, slikarstvo, glazba i poezija čije su pojedine epohe opet u dijalektičkom odnosu.[266] Ono što Bensea zanima u ovoj jednostavnoj recepciji Hegelova sustava umjetničkih formi i pojedinih umjetnosti jest odrediti ovaj razvoj formi kao «umjetnički proces». Naime, on kaže: «u estetičkoj produkciji dijalektički momenti povezuju povijesno i sistemsko, a prijelaz sa umjetničkog djela na umjetnički svijet dopušta da umjetnost promatramo sa gledišta njezina procesa». Bense će reći da je samo na toj tipično hegelovskoj osnovi moglo negdje 1900. doći do teorijskog oslobađanja «estetičkog stanja», (a to je inače ono «lijepo» u Hegela) i «estetičke produkcije» od njihova konvencionalnog fiksiranja na umjetničko djelo uzeto u tradicionalno- klasičnom smislu, a kao njegova posljedica nastalo je ono što se danas u esthétique industrielle naziva 'forma produkta'». Bense objašnjava kako Hegel reducira umjetnički proces na razvoj koji teče od simboličke, preko klasične do romantične umjetničke forme, a svaka je od tih formi određena odnosom koji ideja postiže prema svome obličju. Tako imamo u simboličkoj formi disbalans ideje i forme jer je ideja još u sebi apstraktna i neodređena pa traži svoj umjetnički izraz. Klasična forma ima primjereno jedinstvo sadržaja i forme koje se opet gubi u romantičnoj umjetnosti zbog njezina sadržaja koji kao slobodna duhovnost zahtijeva više nego što može pružiti prikaz u izvanjskom i tjelesnom. «Kao što se kod Kanta neprestano računa s tim da je postojeće, o čijoj se spoznaji diskutira, predmet (a nije možda funkcija, proces), za koji kategorije i forme neposredne spoznaje trebaju vrijediti apriorno, dakle neovisno o iskustvu, tako se Hegelova dijalektička analiza uvijek odnosi na neku estetičku produkciju, koja ima obličje umjetničkog djela. Samo za to realizirano estetičko stanje vrijedi podjela umjetničkog razvitka na faze , koje se razlikuju po stupnju ekviformnog prikazivanja nekog sadržaja, po stupnju ostvarenja ideje». Konačno, Bense zaključuje kako se Hegelov «umjetnički pesimizam», kada on kaže kako više nemamo apsolutne potrebe neki sadržaj prikazati u formi umjetnosti, može napokon shvatiti samo kao pesimizam prema «estetičkom kategoricitetu takozvanog umjetničkog djela u tradicionalnom i građanskom smislu». Bense će reći da za «oslobođeni estetički proces razvitak ostaje bez sumnje još otvoren, otvoren prije svega za njegovu integraciju u jednoj

[266] Bense, str. 182.

civilizaciji što se bitno sastoji od upotrebnih i potrošnih funkcija čija detaljizirana priroda procesa sve jasnije oslobađa tematiku bitka od klasične predmetne tematike i građanske posjedovne tematike».[267] Bense je u Hegelovoj estetici otkrio pojavljivanje takvih misaonih tokova koji, kako smatra, ne pripadaju tradicionalnoj nego modernoj estetici. Iako principi moderne umjetnosti i moderne estetike stoje «s onu stranu hegelovske estetike», oni ipak već pripadaju «polju njegove dijalektike koja ih donekle uvlači u sebe».[268]

2.7. **Duhovno u Plotinovoj filozofiji umjetnosti i njegova recepcija**

Wassily Kandinsky je zajedno sa Franzom Marcom pokretanjem «Plavog jahača» (Der blaue Reiter) na poseban način definirao temeljne odrednice apstraktnog slikarstva koje ima za zadaću artikulirati esencijalno obilježje za razliku od tradicionalne umjetnosti koja je ostajala na prikazu izvanjske forme. Kandinsky označava kao trend tadašnje umjetnosti obrat prema duhovnome, odnosno nastojanje da se «unutarnji svijet» iznese na vidjelo: «U svemu što smo spomenuli nalaze se klice težnje za onim što nije priroda, za apstraktnim i za unutarnjom prirodom. Svjesno ili nesvjesno oni slijede Sokratove riječi: 'Spoznaj samoga sebe!' Svjesno ili nesvjesno umjetnici se okreću svome materijalu, provjeravaju ga, stavljaju na duhovnu vagu unutarnju vrijednost elemenata iz kojih je prikladno stvoriti njihovu umjetnost».[269] Ovim se zapravo nastavlja kontinuitet recepcije Plotinove teorije umjetnosti koja je imala bogatu recepciju u njemačkom idealizmu, posebice nakon prijevoda Plotinove Eneade 3,8 *O prirodi, motrenju i Jednome*, a nastavila *mutatis mutandis* sa svojom povijesti djelovanja prema mišljenju Wernera Beierwaltesa kod apstraktnih slikara, kao što su W. Kandinsky i Paul Klee.[270] Hegel spada među one filozofe njemačkog klasičnog idealizma koji je umjetnost tematizirao u sklopu svoga metafizičkog sustava kao uzvišenu djetatnost duha. Sama umjetnost je forma apsolutnog duha i njezina supstancijalna svrha jest otkrivanje i prikazivanje istine. Umjetnost prikazuje duhovni sadržaj ili apsolutno u osjetilnoj formi. Time

[267] Isto, str. 184.
[268] Isto, str. 187.
[269] Kandinsky, str. 58.
[270] Usp. Werner Beierwaltes, „Einleitung“ u: F. W. J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, (Stuttgart: Reclam 1982) str. 8-9.
O utjecaju P. Kleea na Heideggerovo poimanje umjetnosti usp. Otto Pöggeler, „*Über die moderne Kunst“. Heidegger und Klee´s Jenaer Rede von 1924.* (Erlangen: Palm & Enke 1995)

se umjetnosti pridaje spekulativna dimenzija i spoznajna moć. Među te metafizički utemeljene odrednice umjetnosti spada svakako i ona definicija umjetničke ljepote kao savršenog balansa materije i duha, ideje i forme. Metafizički utemeljenu svrhu umjetnosti koja manifestira ontološki sadržaj i time njezinu veritativnu dimenziju Hegel je koncipirao u duhu novoplatonističke filozofske tradicije koja je odigrala svoju utjecajnu ulogu u metafizičkim teorijama umjetnosti njemačkoga idealizma, a njezine osnovne postavke prisutne su i novijoj povijesti estetike. Kada Hegel kaže kako umjetnost po svome najvišem određenju pripada prošlosti tada između ostalog želi potvrditi još jednom kako se vrhunac umjetnosti dogoio u prošlosti tj. u klasičnom periodu kada je postojao umjetnički ideal po svim onim principima savršenog prožimanja duha i forme što se ozbiljilo u grčkoj skulpturi boga, upravo onako kako je to mnogo ranije uvidio Plotin.

Plotin je poznat po tome da iz temelja revidira Platonov koncept mimetičke umjetnosti na način da umjetnosti dodjeljuje status uzvišene duhovne forme. Recepcija njegovih ideja kod renesansnoga prevoditelja njegovih spisa na latinski jezik, Marsilia Ficina imala je bogatu povijest djelovanja među teoretičarima renesansne umjetnosti kao što su primjerice Leon Battista Alberti, Piero della Francesca. Posebice su prijevodi Plotinovih eneada «O lijepome» (I 6) te «O duhovnoj ljepoti» (V 8) enormno utjecali na samoga Ficina kao i formiranje generalnog svjetonazora da umjetnost predstavlja ostvarenje forme savšrenosti pri čemu ljepota fungira kao duhovno-inteligibilna forma i kao duševno određenje (*arche kallous kai peras*). Ključno u Plotinovu poimanju umjetnosti jest povratak u medij apstrakcije što predstavlja stanoviti vid katarze u kojoj dolazi ne samo do oduševljenja za duhovnu ljepotu nego također i do kultiviranoga formiranja samoga umjetnika što se potom prenosi na njegovu kreativnu djelatnost.[271] Umjetnost nastoji materiju oblikovati, tj. «utisnuti» u nju idealnu formu i prožeti je dušom pobjeđujući tako njezinu bezobličnost i dajući joj ljepotu. Plotin umjetnika vidi kao kreativca koji ima direktan pristup inteligibilnoj sferi. Umjetnost ne oponaša vidljivi svijet, već se usredotočuje na inteligibilne forme iz kojih sve proizlazi. Za Plotina je poimanje ljepote u osjetilnom svijetu bilo početak putovanja duše u svoju nutrinu tijekom kojega ona otkriva vlastitu uzvišenost i izvor iz kojega i sama potječe, a dio toga puta je i motrenje istinske, izvorne ljepote po kojoj su osjetilne stvari lijepe.[272]

[271] O utjecaju Plotina na renesansne teoretičare umjetnosti usp. Werner Beierwaltes, *Marsilio Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus*, (Heidelberg: Winter 1980)
[272] A. H. Armstrong, „Beauty and the Discovery of Divinity in the Thought of Plotinus“, u: *Kephalaion, Studies in Greek Philosophy and its Continuation*, ed. C. J. de Vogel, (Assen, 1975), str. 155.

Iako se Plotin smatrao samo interpretom i sljedbenikom Platonove filozofije, njegova originalna transformacija temeljnih filozofema i misli uzdiže ga u rang originalnih mislitelja što je posebice vidljivo na njegovoj eksplikaciji o filozofiji umjetnosti, da se može s punim pravom reći da je on zapravo prvi eksplicitni teoretičar umjetnosti. Njegova osnovna koncepcija umjetnosti obzirom na ontološku utemeljenost, spekulativnu funkciju i duhovni sadržaj može se prepoznati kao onaj metafizičko- idealistički kontekst poimanja umjetnosti koji je još uvijek vrlo aktualan u njemačkome idealizmu, posebice u Hegelovoj estetici. Iako naizgled eklektična[273], njegova je filozofija jedinstven i cjelovit metafizički sustav koji je sačinjavao jednu od vodećih odrednica u zapadnoj filozofiji što je očito i u Hegelovu idealizmu.. Mnogi se autori slažu kako tek zapravo u Plotinovim *Eneadama* nalazimo «estetiku», tj. rasprave o lijepome i umjetnosti kao važan integralni dio cjelovitog filozofskog sustava. To je metafizičko učenje koje uzdiže umjetnost kao onu duhovnu djelatnost koja je upravljena prema *nousu* kao inteligibilnoj praljepoti. Žudnja za ljepotom predstavlja put ka beskonačnome, apsolutnome prauzroku, a to je Jedno, Prvo ili Dobro kao Plotinova prva hipostaza tj. najviša metafizička instanca. Stoga ne čudi da je Plotin tijesno povezao pojmove ljepote i umjetnosti, te eksplicitno izložio njihovu zajedničku funkciju. Riječ je o umjetničkoj ljepoti. Budući da umjetnikova kreacija i prosudba umjetničkog djela imaju unutarnji subjektivni karakter, tada i pojam ljepote ima subjektivnu dimenziju. Ljepota umjetničkog djela sastoji se u oblikovanju materije, tj., u izmirenju tvari i božanske ideje. Umjetnikova duša u svojoj nutrini prepoznaje inteligibilnu ljepotu forme, i pretače je u materiju. Duša onoga koji promatra umjetninu prepoznaje ljepotu kao ono što joj je blisko i srodno, te se vraća u sebe i prisjeća se istinskoga bitka i svoga pravoga prebivališta, a to je inteligibilna sfera i carstvo ideja kao racionalnih arhetipa. Duša tako u svojoj žudnji za ljepotom kreće na dijalektički put pounutarnjenja zrenjem vlastite biti. Od osjetilne ljepote ka Jednome.

U Plotinovim Eneadama, kao i u Platonovom nauku napravljena je distinkcija između osjetilnog i inteligibilnog svijeta. No, kod Plotina je taj preferirani, ontološki vredniji svijet podijeljen je u tri hipostaze (Jedno, nous, duša) koje su u hijerarhijskom odnosu i proizvode sav osjetilni svijet. Savršeno Jedno nalazi se na vrhu i daje bitak svim nižim redovima sve do amorfne materije koja je suprotan pol Jednome na ljestvici bića. Platonov utjecaj očit je i u pojmu Jednoga jer u njemu prepoznajemo Dobro iz *Držav*e (509b) i Jedno iz *Parmenida* (137-42). Kad je riječ o Plotinovoj recepciji Platonove baštine, primijetit ćemo da on to čini

[273] Usp. Paul Henry, S. J., "The Place of Plotinus in the History of Thought", u: *Plotinus – The Eneads*, translated by S. MacKenna, introduction and notes by J. Dillon, (London: Penguin Books 1991) str. xiii.

na posebno originalan i kreativan način. Platonovu eksplikaciju o besmrtnosti duše, kao dio pitagorejske tradicije te s njom povezanu teoriju prisjećanja (*anamnesis*) Plotin razrađuje kao proces poniranja u dubine vlastite svijesti. U raspravama *O ljepoti* (I.6) te *O duhovnoj ljepoti* (V.8), Plotin locira bit ljepote same, pa čak i osjetilne ljepote, ne u simetriju dijelova kako su to činili stoici, nego na tragu Platona u nematerijalni idealni princip.[274] Pri tome osjetilne stvari participiraju u idealnoj ljepoti, što za umjetnika zapravo znači ostvariti *homoiosis* s formom savršenosti, udahnuti ljepotu u materijalni svijet.

Eneada I.6 skupa sa kasnijom eneadom V.8 donosi prikaz Plotinove refleksije o umjetnosti i umjetničkom stvaralaštvu. U njoj se, naime istražuje porijeklo ili uzrok materijalne ljepote u ineligibilnoj ljepoti kao i fundiranost potonje u najvišem principu. Ova eneada *O ljepoti* koja uključuje i umjetničku ljepotu uvelike je temeljena na Platonovom *Fedru*, spisu o duši erosu i ljepoti, te na Diotiminom govoru iz *Gozbe* tj. stvaralaštvu u lijepome. U prvom poglavlju eneade I.6. Plotin tvrdi kako postoji osjetilna i inteligibilna ljepota. Naime, ljepota se ponajviše nalazi u vidljivim stvarima, ali i u čujnima, kao što su kombinacije riječi ili muzika. Isto tako ljepota je i u nadosjetilnim stvarima kao što su primjerice običaji, djela, znanosti i vrline. Postavlja se pitanje što je to što daje ljepotu materijalnim tijelima i što privlači sluh ljepoti zvukova, te zašto je lijepo sve što proizlazi iz duše? Plotinova namjera je otkriti što čini lijepima osjetilne i nadosjetilne stvari, te jesu li one lijepe zahvaljujući jednom i istom principu (I.6. 1). Možemo napomenuti da je i Platon razlikovao zamjetljivu, osjetilnu ljepotu prirode i umjetnosti i onu nadosjetilnu kao što je ljepota vrlina, duše i intelekta, odnosno uma (*Hipija Veći*, 297e- 298b; *Gozba*, 210ac).[275] Plotin se pita što je to što privlači pogled gledatelja kojemu je prezentan lijep objekt (I.6. 1.).[276] Da bi otkrio što čini lijepima osjetilne i nadosjetilne stvari, najprije se osvrće na tradicionalno stoičko poimanje ljepote koje je inače bilo relevantno u klasičnoj umjetnosti antike i zrele renesanse. Vrlo je vjerojatno da su tek stoici definirali ljepotu kao simetriju, a Plotinova kritika odnosi se na takvu koncepciju ljepote kao simetrije i sklada dijelova u cjelini uz pristalost odgovarajuće boje po kojoj jednostavne stvari ne mogu biti lijepe, nego nužno samo one sastavljene. U tom slučaju samo je cjelina lijepa, a dijelovi pridonose ljepoti iako sami po sebi nisu lijepi. Ta definicija, naime, ne može vrijediti kao odgovarajuća jer, ističe Plotin, i ružne stvari mogu biti proporcionalne, a pored toga i jednostavne stvari su lijepe bez

[274] Usp. Henry, str. xiix.
[275] Usp. Dominic J. O' Meara, *Plotinus – An Introduction to the Enneads*, (Oxford: Clarendon Press 1995) str. 88.
[276] Navedeno prema: *Plotinus – The Eneads*, translated by Stephen MacKenna, introduction and notes by John Dillon, (London: Penguin Books 1991)

odnosa proporcionalnosti među dijelovima, poput svjetlosti sunca i zvijezda. Plotin, dakle, smatra da i dijelovi trebaju biti lijepi pošto je cjelina takva. Iz ružnih dijelova ne može nastati lijepa cjelina, te s druge strane boje koje su jednostavne i lijepe ne posjeduju tu ljepotu po simetriji. Plotin primjećuje, kako bi ljepota trebala biti nešto više i izvornije od same simetrije jer primjerice, isto lice koje je uvijek simetrično, ponekad se pokazuje kao lijepo, a ponekad ne. Na koncu, Plotin tvrdi kako je i sama simetričnost na temelju nečega drugoga lijepa, te svoju ljepotu zahvaljuje višemu principu. Isto tako nadosjetilna ljepota ne može svoje porijeklo naći u simetriji. To se naročito odnosi na dušu čiju ljepotu koja je autentična i uzvišena sačinjavaju vrline. Iako je duša sastavljena, njezina vrlina ne može biti simetrična po veličini i broju (I.6. 1.20-50).

Plotin je s punim pravom pokazao kako simetrija sama nije isto što i ljepota i da nije dostatan kriterij za umjetničko stvaralaštvo. Teorija simetrije nije odgovarajuća jer bi kao princip ljepote izdignula ono što je samo uvjetovani fenomenološki oblik ljepote. Nasuprot tome, za Plotina je prirodna i umjetnička ljepota utemeljena u zajedništvu stvari i ideja (metohe ton eidos), odnosno u sudjelovanju stvari u idejama. E. Panofsky će prilikom svoga bavljenja poviješću umjetničke ideje za Plotinovu koncepciju ljepote kao prisutnosti ideje ili forme u materiji reći kako su simetrija i boja u tom slučaju zapravo samo fenomenološka svojstva u kojima ljepota nalazi svoj izraz.[277] Proporcija i simetrija svakako imaju svoju ulogu u pojavnom aspektu ljepote, no za njih je odgovorna ideja ili forma. Ljepota, naime, ima svoje ishodište u najvišoj instanci, u Jednome. Prvi stadij emanacije je inteligibilni princip, božanski um ili nous u kojemu prebivaju ideje kao arhetipi i forme koje se posredstvom aktivnosti duše spuštaju u materiju. Ideje ili forme jesu te iz kojih potječe ljepota duše i ljepota materijalnih stvari, pa tako i ljepota umjetnosti. Naša duša prepoznaje ljepotu u stvarima koje percipira i nalazi sklad s njima jer ljepota pripada njezinoj naravi.

U svijetu pojavnosti za Plotina je lijepo ono što očituje sraz materije i racionalne forme, tj. lijepo je ono što je oblikovano, ovladano formom. Ružno je ono što ne sudjeluje u ideji, pa je amorfno i bezobličnо, te nije zahvaćeno «božanskim pojmom», iako materija kao takva ne teži potpunome oformljenju. No, kada idealna forma kao jedinstvo oduhovi materiju i «uđe» u nju, tada i ono što nastaje biva jedinstvena cjelina sastavljena od dijelova kao koherentna harmonija (I.6. 2. 14-25). Ljepota se u stvarima zamjećuje već na prvi pogled. To je nešto što duša prepoznaje, prihvaća i s čim se slaže, a kada se susreće s ružnim, duša to

[277] Erwin Panofsky, *Idea – Prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti*, (Zagreb: Golden marketing 2002) str. 34.

odbacuje i povlači se jer nije suglasna s time. Duša je po svojoj prirodi usmjerena ka višemu bivstvu, višim hipostazama i osjeća bliskost sa čistim racionalnim formama iz kojih potječe i sva ljepota. Kada duša percipira nešto lijepo, što joj je srodno, ona s time pronalazi sklad jer potječu iz istoga principa. U susretu s lijepim kao srodnim, duša je ushićena i vraća se u svoju nutrinu i prisjeća se biti svoje prirode i onoga što joj je srodno (I.6. 2.1-11). Plotin je tu dosta blizak Platonovoj koncepciji gdje duša prepoznaje ideju ljepote u tijelima koja participiraju u toj ideji. Naime, duša koja se prisjeća inteligibilnih bivstava jedna je od glavnih tema dijaloga *Fedr*a. Plotin nadalje govori, a D. J. O'Maera u tome vidi «estetički sud»[278], o funkciji ili sposobnosti duše koja je naročito upravljena na ljepotu i kojom duša prosuđuje o onome što njoj pripada. Duša utvrđuje ljepotu tamo gdje zamijeti podudaranje sa idealnom formom koja je u njoj (u duši), što znači da prosuđuje ljepotu usklađujući lijepu stvar sa idejom i koristi taj idealni oblik kao kanon za sud o ispravnome. Tako primjerice arhitekt može prosuditi da je kuća lijepa uskladivši tu materijalnu kuću s unutrašnjom savršenom formom kuće jer je vanjska kuća, ako zanemarimo kamenje i ostalu izvanjsku građu, unutarnji eidos podijeljen u vanjskoj količini materije koji se pojavljuje kao mnogostrukost ali je u biti nedjeljiv ili cjelovit (I.6. 3.1-10). Upravo u skladu s time, kako primjećuje Panofsky, borio se Plotin protiv definicije ljepote kao simetrije i harmonije dijelova jer ta odredba nužno podrazumijeva dijelove. Tada bi lijepo bilo samo ono što je složeno, a ne i ono što je jednostavno, a za Plotina je «put od jednoga ka mnogome, uvijek put od savršenoga ka nesavršenome».[279]

Duša u osjetilnome opaža ljepotu i o njoj prosuđuje na temelju forme kao inteligibilne vrijednosti. Razaznajući u pojedinim objektima idealnu formu kako ovladava i oblikuje bezobličnu materiju koja je po svojoj prirodi potpuna suprotnost ideji, duša zapravo prepoznaje ono čemu je srodna i sa čime je suglasna. Plotin to uspoređuje sa ugodom koju dobar čovjek osjeća kada u mladića prepozna vrlinu koja je u skladu sa stupnjem savršenosti njegove vlastite duše (1.6. 3.10-17). U našem iskustvu ljepote, lijepo je ono što se zamjećuje na prvi pogled. Duša to prepoznaje kao eidetsku idealnu formu koju apriorno poznaje iz svoga porijekla i zajedništva sa inteligibilnim principom, a to je sfera duha ili nous. Prepoznavši idealno duša to prihvaća, s tim se slaže. Ugledavši ono što je ružno, a to je sirova bezoblična materija koju nije zahvatio racionalni princip, duša uzmiče, poriče to i odbacuje jer mu nije srodna i suglasna (1.6. 2.2-7). Plotin je, dakle, vrlo blizak Platonovom konceptu po kojemu duša prepoznaje ideju ljepote u osjetilnim danostima koje participiraju u toj ideji. Kao i u

[278] Usp. O'Meara, str. 91.
[279] Usp. Panofsky, str. 35.

Platonovom slučaju i ovdje se duša prisjeća idealnih bivstava jer je po svojoj naravi usmjerena ka najvišemu bivstvu među bićima, ka onome što je ousia. Kada ugleda nešto takvoga što joj je srodno ili trag te srodnosti, duša biva ushićena, radosna i vraća se u sebe i svoju nutrinu do svoje istinske biti i prisjeća se i sebe i onoga što joj pripada (1.6. 2.7-11). Ovakva teorija prisjećanja idealnih bivstava zastupljena je i u Platonovom *Fedru*. D. J. O' Maera razlučuje kako je Platon također ispitivao iskustvo ljepote sa dva aspekta. Platon je tretirao ljepotu kao osobinu stvari u smislu da su stvari lijepe jer sudjeluju u ideji ljepote (*Fedon*, 100bd). S druge strane je također analizirao reakciju duše na prezentnost ljepote, posebice reakciju ljubavnika na ljepotu njegova ljubljenoga (*Fedar*, 249d-252a; *Gozba*, 210a-211c). Platon vidi tu reakciju kao prisjećanje na ideju ljepote koju je duša motrila u preegzistenciji. «U čuvenim odlomcima *Fedra* (251a-256e) Platon pokazuje kako prepoznavanje, prisjećanje i težnja za uzvišenim bivstvima bivaju temeljem estetičkog iskustva čiji intenzitet pojačava konfuzija i bol duše koja žudi za posjedovanjem voljenoga koji je čisti odraz ljepote za kojom se žudi».[280]

Plotin razlikuje između lijepoga koje zamjećujemo osjetilima kao što su primjerice lijepa tijela i lijepa glazba i lijepoga koje spoznajemo, kao što je ljepota vrline. Povrh toga je duhovna ljepota ili ljepota po sebi koja daje ljepotu svim nižim bićima. Taj inteligibilni princip ili *nous*, zapravo je najviša, najpunija i prva manifestacija ljepote, a izravno potječe od Jednoga koje je Dobro i Lijepo. U petom i šestom poglavlju eneade I.6. Plotin zapravo objašnjava nadosjetilnu ljepotu duše i pokazuje kako je isti princip zaslužan za ljepotu vrline, a potom i duše, kao i za ljepotu osjetilnih stvari. Plotinova filozofija imala je svoje etičke preokupacije pa su se pitanja o etičkim vrlinama usko vezala za diskurs o lijepome što na koncu nameće i opseg grčkog pojma kalos koji izražava estetičke i moralne vrijednosti. Moralno načelo je oslobađanje i pročišćenje duše od zaslijepljenosti tijelom i materijom i pročišćenje od ružnoće i pomiješanosti sa nečistom osjetilnošću kojom je duša zahvaćena uslijed svoga spuštanja u materiju. Kako bi objasnio zašto su vrline lijepe i zašto je duša lijepa, te zašto ima isti uzvišeni izvor kao i ljepota osjetilnih stvari , Plotin najprije analizira suprotnost, tj, ono što je «ružno» u duši (I.6. 5.22-25). Tako kaže da je ružna duša razuzdana i nepravedna, ispunjena žudnjama, nemirom i zavisti, te misli neznatno i samo o propadljivome. Takva duša «prijateljica je nečistih užitaka» koja se oslanja samo na osjetilno zamjećivanje i ružno prihvaća kao ugodno (I.6. 5.26-31). Duša je u takvom stanju zbog svog priklanjanja tjelesnome i zbog miješanja s materijom koja je suprotne prirode i nije izvorno

[280] O'Maera, str. 89.

zahvaćena racionalnom formom. Duša se zapravo treba pročistiti od te nečistoće kojom je bila obmamnjena uslijed spuštanja i isijavanja u osjetilno. Duša postaje lijepa pročišćenjem i povratkom u svoju nutrinu ka svojoj izvornoj biti. Stoga, Plotin tvrdi da duša pročistivši se postaje forma, postaje racionalna i potpuno netjelesna i inteligibilna, te tako cijela pripada božanskome gdje je izvor ljepote. Duša postaje ljepša nakon što se uzdigla do inteligibilnog principa ili duha. Duh i sve ono što mu pripada jest duši bliska ljepota. To nije duši strana ljepota nego je njezina vlastita jer tada je ona doista jedino istinska duša (I.6. 6.15-18).

Dakle, pročišćenje uznosi dušu u nutrinu vlastite čistoće ka njezinom izvorištu i podrijetlu, a to je sfera duha ili intelekta, tj sfera ideja ili formi. Iz tog božanskog uma kao praljepote, svoju ljepotu zadobiva duša, a posredstvom nje i fenomeni iz osjetilnog svijeta. Za Plotina ono Jedno koje je ujedno Lijepo i Dobro, «treba postaviti kao Prvo» (I.6. 6.26-27). Direktna emanacija Jednoga je nous ili inteligibilni princip koji je prva manifestacija ljepote, po kojemu je opet duša lijepa. Ljepota u stvarima nižega reda nastaje djelatnošću duše koja oblikuje tj., generira lijepo spuštajući u osjetilno racionalnu formu i to postaje lijepo onoliko koliko može sudjelovati u formi. Duša koja je zapravo subjektivna svijest u svojoj nižoj funkciji, postaje tako autor i prepoznavatelj ljepote. U kreiranju ljepote, duša uvijek postupa kao posrednik između inteligibilne sfere i osjetilnosti. Dušu ne smijemo poimati kao zaseban svijet čija je ljepota odijeljena od one inteligibilne i one osjetilne. Njezin svijet je i sfera intelekta u kojem prebiva i u svojoj višoj razini kontemplira, kao i svijet osjetilnosti kojega ona dovodi u bivanje i udahnjuje mu život i ljepotu. No, duša nikada iz svoje više razine ne upravlja svoju kontemplativnu aktivnost na niži osjetilni svijet. A. H. Armstrong pojašnjava kako u Eneadama nemamo svjedočanstva o tome da univerzalna ili svjetska duša uživa u ljepoti koju kreira, niti čak da je svjesna te ljepote. Kreacija je za Plotina uvijek «spontani refleks kontemplacije». Ljepota u osjetilnome, doista, proizlazi iz oduševljenja, ali to je oduševljenost inteligibilnom ljepotom koju ovdašnje ljepote do određene mjere odražavaju.[281]

Plotin razlikuje imanentnu ljepotu i transcendentnu ljepotu. U pogledu imanentnosti postoji ljepota prisutna u svijetu fenomena i ljepota kao «unutarnja forma» ili unutarnja ideja (*to endon eidos)* koja je prisutna, imanentna u našoj duši. To je primjerice ona ideja kuće prema kojoj se ravna graditelj pri izgradnji (I.6. 3.5-7). Postavlja se pitanje je li ljepota sadržana u introspekciji duha. Plotin zapravo želi opisati proces stvaralaštva što se odvija u našoj svijesti, u duši. Pitanje umjetničkog stvaralaštva je tako pitanje podudaranja sa

[281] Usp. Armstrong, str. 156, 158.

unutrašnjom formom. U Eneadama je rastumačen dijalektički proces uspinjanja od manje istinitoga do onoga što istinski postoji, od osjetilne do duhovne danosti. Poniranjem u sebe duša dolazi do znakovitoga iskustva da naime pripada jednom ljepšem svijetu od ovoga što ga osjetilima zamjećujemo, svijetu iz kojega izvire sve stvaralaštvo i sva ljepota. Duh je jamačno ona zbilja iz koje potječe sva duhovna ljepota. Ono što je čista suprotnost dobru, ljepoti i noetskoj perfekciji duha, jest sirova materija koja je zapravo ružnoća i zlo. «Stoga je posve ispravno reći da se za dušu dobro i lijepo sastoji u tome da postane što sličnija bogu» (I.6. 6.19-20). Gotovo istovjetan diskurs možemo pronaći u Platonovom *Teetetu* (176b).

Za Plotina je, dakle, najviši etički cilj pročišćenje uslijed žudnje za dobrim, a time i lijepim, te postati što sličniji bogu. Etička aproksimacija koja vodi do intelektualnog zora onoga najuzvišenijega Jednoga postiže se ekstazom. Jedno kao neizrecivo prabivstvo «uzrok je svega života, uma i bića». A, to Jedno, veli Plotin, prvotna je ljepota. Lijepo je kao cjelina i mi čeznemo za sjedinjenjem s njim (*unio mystica*). Tko Jedno nije vidio u intelektualnom zoru, čezne za njim kao Dobrim. Onaj tko ga je vidio može se diviti njegovoj ljepoti (I.6. 7.5-16). «Da bi poimala lijepo, duša se mora pročistiti i učiniti djelatnom u sebi smještenu snagu, snagu ideje. Tako se u duši pored osjetilne ljepote otvara i 'drugo oko' koje joj omogućuje da promatra božansku ljepotu koja se poistovjećuje s dobrim, najvišim uvjetom blaženstva». B. Croce tvrdi da «u tu kontemplaciju pripada i umjetnost, jer ljepota, kada je riječ o stvarima što ih je sačinio čovjek, proizlazi iz uma».[282] Poveznica između nas osobno i čiste vječne ljepote jest duša kako je iskusujemo u svojoj nutrini. Umjetnici su za Plotina najbolji primjer kako istinsku ljepotu, formu savršenosti nalazimo u duhu jer su u njemu sadržane racionalne savršene eidetske forme. Umjetnost čak ispravlja nedostatak prirode. Fidija kao vrstan kipar nije se u potpunosti ravnao prema osjetilnom uzoru kad je stvarao svoje bogove, već je posegnuo za idealnim obrascem ljepote. Kada je u pitanju umjetnikova kontemplacija istinske ljepote, tada moramo reći kako Plotin nije izričito postavio umjetnika na razinu istinskog filozofa. Plotin je u skladu sa filozofskom tradicijom svojih antičkih prethodnika, posebice Platona, smatrao da su samo rijetki među ljudima kadri za filozofski poziv. No, u *Eneadama* ipak postoji jedan kontinuitet razmišljanja o umjetniku kao posebnom fenomenu koji je «filozofski kontemplativan». Naime, takav umjetnik može u procesu umjetničke produkcije postići «na razini svijesti» vrlo visok stupanj svjesnosti o inteligibilnoj zbilji koja je bila predmet njegove kontemplacije. Dokaze za to A. H. Armstrong je pronašao u nekolicini

[282] Croce, str. 154.

odlomaka u *Eneadama*,[283] te upozorio kako kod Plotina svjesnost mora biti pomno razlučena od noetske aktivnosti kojom viši dio duše koji se ne spušta nego uvijek ostaje u sferi intelekta, biva prema njemu kontinuirano upravljen. Mi možemo biti svjesni ove više aktivnosti pojma kad ona prodre i prosjaji do nižih regija naše duše koje su povezane s tijelom. Adekvatna recepcija i zrcaljenje tj., odražavanje ideje ovisit će uvelike o našem osobnom stanju.[284]

Ono što je neosporno i što je za estetičku analizu Plotinova filozofskog sustava neizmjerno važno jest to da je Plotin visoko ocijenio umjetnost i kreativno stvaralaštvo umjetnika kojemu je «osigurao» direktan pristup inteligibilnoj zbilji, te je to eksplicitno i izložio. Eneada V.8 koja je dobrano inspirirana Platonovom *Gozbom* bavi se pitanjima o duhovnoj ili noetskoj ljepoti kako bi se što bolje pojasnila sfera druge hipostaze ili inteligibilne zbilje. Priroda nousa ili inteligibilne zbilje razumijeva se putem kontemplacije ljepote. Istinska kontemplacija inteligibilnog svijeta odvija se iznutra što znači da od onoga koji je puki promatrač vanjske materijalne ljepote, trebamo prerasti u onoga koji postaje lijep u sebi i koji ljepotu inteligibilnoga svijeta duha promatra iznutra, u sebi. Takva u sebi lijepa i čista duša vidi «ljepotu kao cjelinu» jer participira u ljepoti, u inteligibilnome (V.8. 10.23-37). Platonov mit iz *Fedra* koji govori o nebeskoj vožnji u kojoj su duše predvođene Zeusom gledale polje istine, Plotin tumači kao put poniranja u vlastitu nutrinu. Objekt gledanja postaje nutarnje motrenje. Motritelj se mora usredotočiti na sebe samoga kao onaj koji je zahvaćen božanskim ili obuzet formom savršenosti

Kako bi nam razjasnio prirodu inteligibilnog principa koji je zapravo prva aktualizirana ljepota i kako bi pokazao put njegova razumijevanja iz aspekta vlastite nutrine, Plotin najprije u ovoj eneadi dokazuje da ljepota prirode i umjetničkih djela proizlazi iz forme ili ideje koja opet svoj izvor ima u inteligibilnome principu. Osjetilni svijet zapravo je odraz ili refleksija duha kao univerzalnog nediskurzivnog intelekta. Forme ili ideje u sferi inteligibilnoga su «lijepe slike koje nisu naslikane, nego su istinska bivstava» (V.8. 5.15-25). Odgovor na ishodišno pitanje u ovoj eneadi, kako netko može kontemplirati duhovnu ili inteligibilnu ljepotu, Plotin daje započinjući s umjetnošću. Zamislimo, kaže, «dva kamena bloka. Jedan je neoblikovan, umjetnost ga nije dotaknula, a drugi je umjetnički obrađen i pretvoren u kip boga ili čovjeka. Ako prikazuje boga, onda je to kip gracije ili muze, a ako je to kip ljudskog bića onda ne bilo kojega već onoga kojega je tek umjetnost stvorila izabirući iz mnogih posebnih ljudskih ljepota» (V.8. 1.8-13). Ovdje vidimo da je Plotin uvažavao

[283] Usp, Armstrong, n. 8.
[284] Usp. Isto, str. 157-158.

takozvani «elekcijski postupak» u umjetničkom stvaralaštvu koji se inače ponajbolje očituje u čuvenom primjeru slikara Zeuksida koji je, kako anegdota kaže, za svoj portret najljepše grkinje Helene, uzeo ono najbolje od pet djevojaka. Tako je i Plotinov umjetnik u navedenom odlomku stvarao kip čovjeka ne kopirajući u potpunosti postojećega čovjeka iz prirode nego stvarajući ljudski lik tako da od više ljudi uzme ono što mu odgovara. Poznato nam je Porfirijevo izviješće o tome kako se Plotin nikada nije dao portretirati. Za Plotina je portretiranje ipak samo «slika slike», tj., kopiranje ili reproduciranje već stvorenoga ljudskoga lika.[285] Mogli bismo tada reći da je Plotin bio, isto kao i Platon, protivnik pukog mimetičkog postupka pri umjetničkom oblikovanju. To je naime, onaj takozvani «loši mimesis» protiv kojega je Platon argumentirao u desetoj knjizi *Države*. No, iz spomenutog odlomka vidljivo je i to da elekcijski postupak tj., selektivni mimesis koji iz više objekata stvara jedan i jedinstven umjetnički lik čovjeka, nije i jedini način umjetničkog stvaranja. Pored principa «electio», Plotinov umjetnik stvara sliku bogova iz čiste ideje. Za Plotina se ljepota umjetničkog djela sastoji u podudaranju s unutarnjom formom, sa idejom koja svoje podrijetlo ima u inteligibilnom principu, a umjetnik ima direktan pristup toj višoj zbilji. Tako je gore spomenuti Plotinov umjetnik stvarao lik gracije ili muze po uzoru na idealni lik. I ovdje možemo povući paralelu s Platonom koji je govorio o umjetniku koji stvara sliku idealnoga čovjeka koji ne postoji u prirodi (*Država*, 472d-e), te je za slikara rekao da nije «lišen spoznaje o bitku stvari» i da može «upravljati pogled na pravu istinu» (*Država*, 484c-d). Nameće se tako usporedba između Platona i Plotina jer kako se čini, Plotin radikalizira i pojašnjava ono što je u Platonovoj teoriji umjetnosti ostalo prikriveno. Panofsky ističe kako Plotin preuzima Platonovu podjelu na mimetičko i poietičko poimanje umjetnosti, te posebno afirmira poietičko shvaćanje i proširuje opseg onoga što pod njega spada. Po poietičkom shvaćanju «umjetnost ima uzvišeni zadatak da pošalje *eidos* u materiju» i da uzima za predmet nešto što nije iz empirijske zbilje, nego iz noetske, kao što je npr. Fidijin Zeus.[286]

Osnovni cilj u ovoj priči o dva kamena bloka jest zapravo pokazati da je ljepota u osjetilnom umjetničkom objektu oslabljena jer se širi u materiji za razliku od one ljepote koja je njezin izvor i koja ostaje u sebi cjelovita. Plotin stoga tvrdi da će kameni blok kojega je umjetnost lijepo oblikovala izgledati lijepim, ne zbog kamena, jer bi onda i ovaj drugi bio lijep, nego zbog forme ili ideje koju mu je podarila umjetnost. Materijal nije posjedovao ovu formu, nego je ona bila u umjetniku prije nego li je uopće dospjela u kamen, a u umjetniku je

[285] Usp. Panofsky, str, 35.
[286] Isto, str. 35-36.

forma prisutna zato što on sudjeluje u umjetnosti. Dakle, ljepota koja je u umjetnosti, puno je veća od one u oblikovanom kamenu jer ta ljepota svojstvena umjetnosti ne odlazi u kamen nego ostaje u sebi potpuna, a u kamen odlazi manja od nje proizašla ljepota. No, i ta ljepota ne ostaje u sebi čista i u potpunoj realizaciji kako je umjetnik želio, nego je prisutna onoliko koliko kamen može podnijeti i pokoriti se umjetnosti (V.8. 1.13-24). Naime, uvijek je više ljepote u stvaratelju nego u stvorenome, tj., svaki prvi uzrok mora biti u sebi moćniji nego što to može biti njegov učinak (V.8. 1.30-31). Tako i umjetnik u svojoj kontemplativnoj duši posjeduje veću ljepotu od one pretočene u vlastita djela, a povrh te umjetnikove stvaralačke ljepote stoji umjetnost po kojoj je on umjetnik. Neosporno je kako je umjetnik taj koji u materiji ostvaruje ljepotu podarujući joj oblik tj. idealnu formu.

Plotin pokazuje kako umjetnik ima pristup inteligibilnoj zbilji, a njegovo je djelo osjetilna ekspresija inteligibilne ljepote. Umjetnik stvara ljepotu često čak i veću od prirodne ljepote jer kontemplira duhovnu, inteligibilnu zbilju iz koje proizlazi sva ljepota prirode. Ljepota koju umjetnik ostvaruje u svojim djelima prožimajući ih dušom i dajući im idealnu formu koliko to podnosi njihova tjelesna otpornost, uvijek je manja od one ljepote koja ostaje u njegovoj duši i u njegovome mišljenju. Ljepota dakle dopire do stvari iz umjetnikove nutrine. Oblikujući materiju idealnom formom, umjetnik je doziva u život, pa je tako umjetnički oblikovana stvar u kojoj je zavladala ideja kao racionalni princip, uvijek ljepša od neke prirodne stvari. Umjetnik je posrednik koji svijetlo Jednoga donosi u sirovu tvar prirode. Stoga umjetnik kada stvara svoje djelo, ne oponaša prirodu nego poseže prema nousu i usredotočuje se na racionalne forme iz kojih proizlazi i sama priroda, te dodaje ljepotu tamo gdje je priroda nema. O tome svjedoči i slijedeći odlomak (V.8. 1.33-40) koji je poznat u filozofskim, estetičkim analizama po tome što visoko vrednuje umjetnost i umjetnikovu kreativnu snagu, te samu umjetnost ontološki situira na mnogo primjereniji način od mimetičke paradigme. Plotin, naime, kaže da su «u krivu oni koji preziru umjetnost zbog toga što oponaša prirodu, budući da je istinito da i sama priroda oponaša». Pri tome se mora znati, veli Plotin, da umjetnosti jednostavno ne oponašaju ono vidljivo, nego se vraćaju na principe (logoi) iz kojih proizlazi i sama priroda. Nadalje, umjetnosti mnogo toga same stvaraju i pošto posjeduju ljepotu, dodaju je tamo gdje prirodi nedostaje. Tako Fidija nije napravio Zeusa po osjetilnome modelu, jer ga je vidio, nego onakvoga kakav bi Zeus izgledao kada bi se pojavio pred našim očima (V.8. 1.33-40). Ovdje je jasno pokazano da se umjetnik u stvaralaštvu usredotočuje na racionalne forme, a ne zaustavlja se na oponašanju puke osjetilnosti. No zanimljiva je i jedna vrsta obrane one umjetnosti koja je nazivana mimetičkom zbog

oponašanja prirode. Plotin naime kaže da su u krivu oni koji preziru umjetnost zbog oponašanja prirode jer i priroda oponaša ideju, pa tako umjetnost nije puka kopija onoga što vidi nego se vraća na principe iz kojih proizlazi priroda, na racionalne forme, tj. ideje. Jasno je da umjetnik ima kontemplativni pristup inteligibilnoj zbilji, tj. idealnoj istinskoj ljepoti, pa je Fidija napravio boga prema ideji.

Plotin se dakle zalaže za istu onu poietičku umjetnost koja je u Platonovim spisima ostala gotovo nezapažena uslijed velike skoncentriranosti na njegovo obimnije bavljenje kritikom «lošeg mimesisa» koji nije spadao u razinu onoga oponašanja koje je poželjno u kulturno-umjetničkom i moralnom odgoju i obrazovanju. Ne zaboravimo Platonovog slikara iz pete knjige *Države* koji naslika najljepšeg čovjeka, a da takav ne postoji u prirodi (*Država*, 472d-e), ili pjesnika koji stvori najčestitijeg heroja kojega također nema među ljudima. Platon je također, makar u cilju slikovite potpore objašnjujućem logosu, stavljao slikara gotovo uz bok filozofu kada je pokazao da filozof kao ni dobar slikar «nije lišen spoznaje o bitku svake stvari», te ima u duši jasne slike. Platon kaže kako slikari mogu «na pravu istinu pogledati, i onamo uvijek oči upravljati i što točnije promatrati, pa si postavljati zakone za lijepo pravedno i dobro» (*Država*, 484c-d). Plotinova koncepcija umjetnost, kako stoji gore u odlomku, ne oponaša osjetilno već je upravljena na ono idealno, na inteligibilnu ljepotu. Platon je u *Zakonima* rekao da se umjetnost ne prosuđuje po osjetilnosti, nego «prava umjetnost u sebi sadržava sličnost u oponašanju lijepoga», a to lijepo je idealni bitak ljepote, tj., ideja. (Zakoni 668b). Kod Plotina je umjetnost isto tako oponašanje ideje, jer kako kaže, umjetnik ne oponaša puku prirodu, već se vraća na njezine principe, ideje iz kojih proizlazi. Ono što vrijedi za Platoničku poietičku umjetnost, mogli bismo isto reći i za Plotinovu, posebice imajući u vidu tezu kako je umjetnički pojam oponašanja utemeljen u filozofsko-metafizičkom pojmu mimesisa kao aproksimacije, što se očituje u stupnjevitoj strukturi zbilje. Stupanj zbiljnosti nekog entiteta ovisi o stupnju aproksimacije idealnom bitku. Taj odnos slike i uzora događa se i u slučaju umjetnosti, pa je umjetnost oponašanje ideje u osjetilnom mediju, posredstvom vidljivih slika, jer Plotinov Fidija Zeusa stvara po ideji, onakvog kakav bi bio kad bi se pojavio. Platon je također, primjerice u *Fedru*, uspostavio vezu između svjetlosti i duhovne ljepote, tj. svjetlosti i ideje. Ljepota je tu noetska, inteligibilna forma, ali koja je u vezi sa osjetilnošću jer se vizualno ili osjetilno zamjećuje. Od svih ideja ljepota je najočitija jer se odlikuje time da prosijava (*to ekphanestaton*). Plotin je kasnije zapravo revitalizirao i uključio u čitav metafizički sustav stvaralačku, oduhovljenu, plodonosnu ljepotu koja se spušta i prosijava od svoga uzvišenoga izvora putem univerzalne i ljudske duše

kao idealna forma u materiju i tamo sjaji kao spomen na najvišu među ljepotama, onu duhovnu.

Plotinov Zeus kojega je stvorio Fidija upravo je onaj ideal koji Hegel mnogo kasnije u svojoj estetici ističe kao vrhunac umjetničkog postignuća. To idealno prožimanje duha i forme događa se u grčkoj skulpturi božanstva. Hegelovo oduševljenje klasičnim idealom umjetnosti i njegovo potenciranje izvrsnosti takvog savršenog pomirenja ideje i njezine forme, obilježilo je njegovu teoriju umjetnosti i odredilo je njegovu definiciju ljepote i umjetnosti kao takve. Ljepota kao savršen balans duha i materije, ljepota kao «osjetilni sjaj ideje» i umjetnost kao forma apsolutnog duha sa svojom «supstancijalnom svrhom» prikazivanja i otkrivanja istine- temeljne su spekulativne odrednice Hegelove idealističke koncepcije umjetnosti u filozofiji apsolutnog duha. Takvo tumačenje umjetnosti koja ima spekulativno svojstvo i funkciju spoznaje i ozbiljenja duha i stine, svrstava Hegela u red onih utjecajnih filozofa koji su umjetnosti dalai iznimno uzvišeni položaj u ukupnoj stvarnosti i obdarili je sposobnošću posredovanja između neposredne osjetilnosti i idealnoga, tj. onoga što je opće, beskonačno, apsolutno. Ta uzvišena uloga umjetnosti koja ima teološko- ontološki sadržaj i koja uvijek treba metafizičko opravdanje, proizašla je iz tradicije novoplatoničke filozofije i njezinoga tretiranja umjetnosti što smo opširno pokazali na primjeru Plotinovih *Eneada* koje su doživjele plodonosnu recepciju u njemačkome idealizmu, a pri tome posebno mislimo na Hegela, dok će kasnije tu veritativnu dimenziju umjetnosti opet promišljati Martin Heidegger koji će aktualizirati upravo pojam istine u umjetnosti. Međutim, takva svrha umjetnosti koju Hegel naziva supstancijalnom, a sastoji se u spekulativnoj i spoznajnoj moći umjetnosti da zahvati jedan nužni metafizički sadržaj, može se sa aspekta današnjeg stanja u umjetnosti i u teoriji, shvaćati kao jedan naslijeđeni teret još od vremena Plotina, koji ne dozvoljava da umjetnost promatramo *sui generis* i u skladu sa onim što ona po sebi jest u odgovarajućem povijesnom trenutku. Schaeffer će primjerice radikalno ustvrditi da je «spekulativna teorija umjetnosti» gotovo dvjesto godina bila «*doxa* refleksije o umjetnosti».[287] No, jedan drugi autor, A. C. Danto, na to će odgovoriti kako se ipak mora priznati da se jedan veći dio suvremene umjetnosti ne može lako razumjeti bez «spekulativne teorije umjetnosti» koja na koncu, generalno gledajući, ima ulogu u kreiranju umjetnosi.[288]

[287] Schaeffer, str. 7.
[288] Arthur C, Danto, "The Speculative Philosophers of Art", (Foreword) u: Jean-Marie Schaeffer, *Art of the Modern Age: Philosophy of Art from Kant to Heidegger,* (Princeton: Princeton University Press 2000) str. xvii.

3. **UMJETNOST PRIPADA PROŠLOSTI?**

Ideja o kraju umjetnosti zanimljiva je iz razloga što je kroz recepciju ostala aktualna do danas i čini sastavni dio filozofskog promišljanja o suvremenoj umjetnosti. Pored toga, ova teza je kao pesimistična ocjena umjetničke budućnosti iznikla iz filozofije umjetnosti jednoga od najvećih mislitelja naše povijesti koji je umjetnosti posvetio izniman trud i prostor u svome stvaralaštvu kako bi je najprije prikazao kao jednu od temeljnih duhovnih vrijednosti koja u osjetilnu stvarnosti provodi najplemenitije ideje slobode, istine i svetosti. Ideja o kraju umjetnosti provokativna je, dakle, iz razloga koji u prvi plan dovode ambivalentnost Hegelova stava o umjetnosti. Naime, osim što je Hegel tako opširno i detaljno proanalizirao empirijsku povijest i pojam umjetnosti, on je umjetnost učinio ključnim mjestom u svome filozofskom sustavu koji umjetnost ne promatra kao izdvojenu pojavu nego je uključuje kao bitan čimbenik u dijalektiku samospoznaje i samoozbiljenja duha. Uloga umjetnosti u ovom idealističkom sustavu krucijalna je utoliko što pripada samoj sferi apsolutnog duha, te uz religiju i filozofiju predstavlja jednu od formi kroz koje duh dolazi do svijesti o samome sebi. Hegel kaže da «umjetnost izvršava svoj najviši zadatak tek kada je u zajedničkom okruženju zauzela mjesto uz religiju i filozofiju i ako predstavlja jedan od načina na koji se u svijesti ističe i izražava ono što je božansko, najdublje čovjekove interese i najobimnije istine duha». Umjetnost je za razliku od religije i filozofije specifična po tome što ono što je najuzvišenije izražava na osjetilan način i time ga približava osjetilima i osjećaju.[289] Konačno, umjetnička ljepota je «osjetilni sjaj ideje».[290] Umjetnost skupa sa religijom i filozofijom čini stupnjeve pounutrenja duha koji postaje svjestan sebe u procesu koji rezultira smoozbiljenjem u apsolutnoj istini čime svjetska povijest dolazi do svoga ispunjenja. Umjetnost je dakle, prva forma apsolutnoga duha u kojoj duh dolazi do znanja i svijesti o sebi ili prva razina na kojoj duh transcendira sferu prirode u kojoj se očitovao, te je sada svjesno integrira na putu pounutrenja i povratka k sebi. Umjetnost je sa svojim konkretnim uobličenjima ključna u procesu samospoznaje duha, kao početni stadij u kojemu je jedinstvo prirode i duha izloženo neposrednom osjetilnom uvidu. Taj proces pounutrenja duha zahtjeva sve veće oduhovljenje onih formi kroz koje se taj proces odvija, pa sada druga forma religije oduhovljuje to jedinstvo prirode i duha kroz predodžbu (Vorstellung) božanskoga, da bi na kraju filozofija kao najviša sinteza i pojmovna spoznaja ranijih stadija duha došla, kroz misaono spoznate

[289] Hegel, *Werke* 13, str. 20- 21.
[290] Isto, str. 151.

pojmove, do apsolutnog znanja gdje apsolutno znade sebe kao apsolutnu istinu. Pored te spoznajne i dijalektičko- povijesne dimenzije koju Hegel pripisuje umjetnosti, on je «usprkos svojim polemikama s romantičarima, prihvatio opću romantičku teoriju o umjetnicima kao prvim učiteljima čovječanstva i o poeziji koja je bila materinji jezik ljudskoga roda. Općenito Hegel daje veliki značaj djelima umjetnosti kao mediju kulturne samosvijesti, kao manifestacijama i izrazima duha cijele epohe».[291] U samom Uvodu Hegel je sažeo tu specifičnu kvalitetu i povijesnu misiju umjetnosti u formulaciju koja glasi: «U svojim umjetničkim djelima narodi su očuvali bogatstvo svojih unutrašnjih shvaćanja i predodžbi, te često lijepa umjetnost, i to kod nekih naroda samo ona, čini ključ za razumijevanje mudrosti i religije».[292]

To su osnovne kvalifikacije umjetnosti koje proizlaze iz Hegelova pozitivnog stava prema umjetnosti kao neizostavnom segmentu razvoja duha i povijesti. Međutim, s druge strane, u Hegelovom sustavu apsolutnog duha umjetnost ima isto tako ograničenu moć i nakon što izvrši svoju povijesno- spoznajnu ulogu ona postaje irelevantna forma koja više ne odgovara «interesima duha», te se ne razvija sukladno progresivnoj dijalektici nego doživljava izvjesnu dekadenciju i zapravo biva određena kao prošlost. Teza o kraju umjetnosti zatječe nas svojom odlučnošću već u samome Uvodu u *Predavanja o estetici*. Hegelova teorija o umjetnosti koja dolazi svome kraju i «po svome najvišem određenju pripada prošlosti» postala je poznata pod imenom «teza o kraju umjetnosti» ili čak kao «smrt umjetnosti», iako Hegel nikada nije upotrijebio tu fatalnu formulaciju. Sintagma «smrt umjetnosti» kako je Croce preinačio Hegelovu skepsu u pogledu umjetničke budućnosti, u sebi dijelom sadrži i ideju o potpunom nestanku umjetnosti sa scene života i povijesti, što nikako nije Hegelovo predviđanje. Zapravo govoreći o kraju umjetnosti Hegelov pogled puno je više usmjeren na prošlost nego li na budućnost jer «umjetnost po svome najvišem određenju pripada prošlosti», što znači da je umjetnost puninu svoga pojma i ostvarila u prošlosti, tj. u klasičnom grčkom periodu. Stoga se Hegelova bojazan za budućnost umjetnosti može gledati zapravo kao njegov žal za prošlošću što se potvrđuje u činjenici da je vrhunac umjetnosti iza nas.

Ova teorija doživjela je mnoštvo interpretacija od kojih su mnoge počivale na uvjerenju da je kraj umjetnosti sasvim logična posljedica takvog idealističkog sustava koji se

[291] Beiser, str. 285.
[292] Hegel, Werke 13, str. 21.

zaključuje u apsolutnoj znanosti i gdje će umjetnost teško preživjeti pored religije i osobito filozofije. Osnovni problem je to što sve tri forme imaju istu spoznajnu ulogu i isti filozofsko-teološki predmet spoznaje gdje se onda, sasvim logično, njihove moći različito vrednuju. Na takvom tumačenju zasniva se i Croceova teorija o «smrtnosti i dekadenciji umjetnosti u Hegelovu sustavu». Po njegovu mišljenju Hegel nije želio izbjeći logičkoj posljedici svoga sustava objavivši «već odgođenu smrt umjetnosti». Croce je Hegelovu estetiku nazvao «posmrtnim govorom». Kao osnovni argument za takvu ocjenu izdvojio je Hegelovu tvrdnju da su «misao i refleksija nadvladale lijepu umjetnost» i tvrdnju kako umjetnost po najvišoj odredbi ostaje prošlost, pa zato što je «već iscrpljena stvar», dodaje on, «moguće je od nje napraviti dovršenu filozofiju». Ta estetika kao «posmrtni govor prelazi u nizu oblike umjetnosti koji slijede jedan za drugim, pokazuje postupne stadije što ih oni prikazuju u svojoj unutarnjoj iscrpljenosti te ih sve sažima u grob, s epigrafom što ga je na njemu napisala filozofija».[293] Međutim, ovoj uobičajeno radikalnoj Croceovoj tvrdnji moramo dodati činjenicu da sam Hegel nikada nije upotrijebio izraz «smrt umjetnosti», pa ni «kraj umjetnosti» što bi upućivalo na potpunu irelevantnost i kraj egzistencije umjetnosti. Prije bismo mogli reći da ono što Hegel u osnovi jest namjeravao dokazati sažeto je u definiciji da «umjetnost po svom najvišem određenju pripada prošlosti», tj. da vrhunac njezine epistemološke i kulturno-povijesne uloge ostaje iza nas. On je izrazio nadu da će se umjetnost u budućnosti «sve više razvijati i usavršavati, ali njezina forma ne predstavlja više najvišu potrebu duha».[294] Hegel je objasnio da je nakon procvata slikarstva u prikazivanju povijesnih elemenata kršćanstva i Kristova života došlo vrijeme reformacije kada se javlja potreba za znanjem i istraživanjem, te potreba unutrašnje duhovnosti, tada i religijska predodžba biva odvojena od osjetilnog elementa i usmjerena na duhovnost i mišljenje. Na taj način nakon što se istina ili «punina sadržaja potpuno pojavila u umjetničkim djelima» u duhu se javlja «potreba da se zadovolji u svojoj vlastitoj unutrašnjosti. Moderno vrijeme je takvo da se duh potpuno povlači u svoju unutrašnjost, pa umjetnička forma ne predstavlja njegovu najvišu potrebu. Hegel kaže da danas možemo smatrati da su Krist i Marija savršeno prikazani, ali to ne pomaže kad se naša koljena pred njima ne savijaju.[295] Zapravo je sasvim jasna Hegelova poruka koja proistječe iz njegove estetike po pitanju uloge umjetnosti u modernim vremenima. Naime, «umjetnost je prestala biti od presudne važnosti u modernome dobu na način na koji je bila u klasičnom periodu i u srednjovjekovlju. Umjetnost je imala ključnu

[293] Croce, str. 261- 262.
[294] Hegel, *Werke* 13, str. 142.
[295] Isto.

ulogu u tim povijesnim razdobljima jer je bila osnovna forma za reprezentiranje religije, etičkih vrijednosti i svjetonazora. Budući da je moderno vrijeme obilježeno racionalnošću, onu tradicionalnu funkciju umjetnosti sada bolje izvršava filozofija».[296]

Moramo ipak priznati da je gotovo nemoguće ustvrditi da je Hegel imao neke ozbiljnije nade za umjetnost i njezinu ulogu u modernome društvu. Činjenica je da je jasno odredio njezinu kulturnu i povijesnu ulogu koja je zaista po njegovom mišljenju u svojoj punini odigrana u prošlosti. Osim što smo hermeneutičku dimenziju umjetnosti te afirmaciju subjektivnosti i *humanuma* prepoznali kao utočišta za interpretaciju daljnjeg razvoja umjetnosti, tj. kao one elemente koji ostaju nositelji umjetničke relevantnosti, jedino što još možemo jest pitati se koji su razlozi doveli do tvrdnji o kraju umjetnosti i je li ta Hegelova teorija koherentna i prihvatljiva. Potrebno je naglasiti da teza o kraju umjetnosti ima tri temeljne uporišne točke u čitavoj Hegelovoj estetici: Prva je točka teorija o umjetnosti kao prošlosti koja govori o zahtjevima novog vremena refleksije i racionalnosti, zatim je to teorija o tri forme znanja, o umjetnosti, religiji i filozofiji, te treća teorija o umjetničkim formama, simboličnoj, klasičnoj i romantičnoj te o sustavu pojedinih umjetnosti.

3.1. **Treba li refleksija zamijeniti umjetnost?**

Prva teza govori o temeljnoj ulozi umjetnosti čiji tradicionalni značaj gubi vrijednost u modernome društvu, te ona pripada prošlosti. Ova teorija iznesena je u samom Uvodu *Predavanja o estetici* i nema obilježja dijalektičke troočlanosti kao ostale dvije. Ovaj dio *Predavanja* predstavlja središnji topos kada je riječ o kraju umjetnosti, čiju okosnici čini čuvena rečenica kako je «umjetnost po svojoj najvišoj odredbi prošlost». Naime, ono što Hegel o toj temi kaže je slijedeće. «Umjetnost ne pruža više ono zadovoljenje duhovnih potreba koje su narodi ranijih vremena u njoj tražili i samo u njoj nalazili; jedno zadovoljenje koje je barem u slučaju religije najuže povezano s umjetnošću. Prošli su lijepi dani grčke umjetnosti i zlatno doba srednjeg vijeka. Refleksivna obrazovanost (die Reflexionsbildung) u

[296] Beiser, str. 299.

našem suvremenom životu izaziva potrebu da se u pogledu volje i u pogledu prosudbe ravnamo prema onome što je opće pri odredbi onoga što je pojedinačno, tako da opće forme, zakoni, dužnosti, prava i maksime vrijede kao odredbene osnove koje uglavnom vladaju».[297] Hegel objašnjava kako u umjetnosti to opće ne postoji kao zakon i maksima, nego u njoj djeluje kao identično sa duhovnošću i osjećajima, a u fantaziji su također opće i umno sadržani u jedinstvu sa nekom konkretnom osjetilnom pojavom. Dakle, u umjetnosti ono opće postoji u jedinstvu sa osjetilnim, a suvremena kultura je bitno obilježena refleksivnošću, tj. sposobnošću kritičkog i apstraktnog mišljenja, pa joj takva umjetnička forma koja je upućena na osjetilnost i osjećaje više ne odgovara jer se sada istina hoće izraziti u formi apstraktnoga mišljenja. Hegel kaže: «Zbog toga naša sadašnjost, po svome općem stanju, nije povoljna za umjetnost».[298] To znači da je za novo refleksivno, racionalističko stanje svijeta znakovita «refleksija o umjetnosti», tj. kritika i mišljenje o umjetnosti. Hegel u takvom stanju «cjelokupne duhovne obrazovanosti» upućuje pozornost na umjetnika koji je usamljen «unutar svijeta koji reflektira» (reflektierende Welt). Konačno, Hegel kaže, «U svim tim odnosima, umjetnost jest i ostaje za nas po svome najvišem određenju, prošlost».[299] Naime umjetnost je izgubila svoju «pravu istinitost i pravu životnost i više se smjestila u našu predodžbu». Zbog toga ona ne može «u stvarnosti zadržati svoju raniju nužnost i zauzimati svoje uzvišeno mjesto».[300] Ovaj odlomak bitan je i iz razloga što Hegel naglašava potrebu za umjetničkom refleksijom, prosudbom i konačno za znanošću o umjetnosti, tj. estetikom, kao o novim zahtjevima vremena. Naime, Hegel je rekao kako danas umjetnička djela ne izazivaju samo uživanje, nego i našu prosudbu jer mi misaonom promatranju podvrgavamo sadržaj i formu umjetnosti te njihov uzajamni odnos. «Zbog toga je znanost o umjetnosti u naše vrijeme više potrebna nego li u vremenima kada je umjetnost već za sebe, kao umjetnost pričinjavala puno zadovoljenje. Umjetnost nas poziva na misaono razmatranje i to ne u svrhu ponovnog buđenja umjetnosti, nego da bismo znanstveno objasnili što je umjetnost».[301] A, prije toga ustvrđeno je kako su «misao i refleksija nadmašile lijepu umjetnost». Naime, Hegel je objasnio kako umjetnost «ne zadovoljava više našu najvišu potrebu; mi smo se uzdigli iznad toga da umjetnička djela smatramo nečim božanskim i da ih obožavamo. Dojam koji umjetnička djela ostavljaju refleksivne je naravi i to što ona pobuđuju iziskuje jedno više

[297] Hegel, *Werke* 13, str. 24- 25.
[298] Isto, str. 25.
[299] Isto.
[300] Isto.
[301] Isto, str. 25- 26.

vrijednosno ispitivanje i drugačije dokazivanje».[302] U tom smislu je refleksija nadvladala lijepu umjetnost pa je sada, kako smatra Hegel, potrebno misliti o umjetnosti i „znanstveno" je obrađivati, odnosno podvrgnuti je hermeneutičkoj refleksiji.

Ova potreba za estetikom kao misaonim razmatranjem, pojmovnom spoznajom i razumijevanjem fenomena umjetnosti može se tumačiti kao ambivalentna. S jedne strane ona nam govori o umjetnosti koja kao sama «lijepa umjetnost» ne predstavlja više «najvišu potrebu duha», te ne izražava kao takva fundamentalni svjetonazor i vrijednosti nove znanstveno- racionalističke kulture. S druge strane estetika čini upravo taj element refleksivnosti koji odgovara duhu vremena i koji je u tijesnoj vezi sa umjetničkim stvaralaštvom koje više ne može bez estetike kao svoga refleksivnog zrcala. Jer, sam Hegel kaže da «danas umjetnička djela zahtijevaju od nas kritičku prosudbu», budući da ih podvrgavamo «misaonom razmatranju». U toj misaonoj, refleksivnoj ekstenziji umjetničkog djela moguće je prepoznati preokupacije moderne estetike koja se nameće kao integrativna djelatnost u suostvarenju umjetničkog djela. Hegel kaže da nas umjetnost u modernom vremenu poziva na misaono razmatranje kako bismo objasnili što je umjetnost.[303] Upravo naša suvremena umjetnost pokazuje te preokupacije i temelji se na refleksiji koja posredstvom svih tehničkih, materijalnih sredstava i nadasve konceptualnih relacija, propituje smisao, značaj i granice umjetnosti. Osim toga potreba za znanošću o umjetnosti tj. za estetikom, može se tumačiti i kao zahtjev za razumijevanjem umjetnosti, tj. onoga što je dovršeno i što je doseglo svoju puninu stvaralaštva. Tako se sa aspekta hermeneutičkih interesa poruka o kraju umjetnosti može shvatiti kao poziv za njezinim razumijevanjem, interpretiranjem, vrednovanjem i kritičkom prosudbom. Onoga trenutka kada postane oslobođena svoga religiozno- kultnog obilježja, umjetnost može postati predmetom čiste estetičke prosudbe čime se zapravo otvara mogućnost za konstituiranje filozofije umjetnosti i znanosti o kulturi.[304] Ono prošlo, kao primjerice klasično, koje predstavlja vrhunac umjetničkog pomirenja sa duhom vremena, ali čija je životna forma nestala, ima svoju budućnost u razumijevanju. Gadamer, primjerice, «klasično» tumači kao «vrhunac jednog općeg karaktera povijesnog bitka» koje nije puko svjedočanstvo o nečemu prošlom nego «svakoj sadašnjosti nešto kaže kao da je to samo njoj rečeno». «Djela priznata kao klasična postavljaju povijesne spoznajne zadatke jednoj razvijenoj povijesnoj svijesti, koja je svjesna povijesne distance».

[302] Isto, str. 24.
[303] Isto, str. 25- 26.
[304] Usp. Jure Zovko, „The Aura of Work of Art in Benjamins Philosophy", u: Erwin Hufnagel/Jure Zovko (Hrsg), *Identität?* (Berlin: Parerga 2008) str. 145-156.

Povijesna svijest treba klasično kao povijesnu pojavu razumjeti iz njezina vlastitog vremena. Takvo razumijevanje neće se sastojati samo iz «povijesne konstrukcije prošlog svijeta kojemu je to djelo pripadalo», nego će «naše razumijevanje istovremeno, uvijek sadržavati i svijest o supripadnosti ovom svijetu». «A tome odgovara supripadnost toga djela našem svijetu».[305] Nakon što je po Hegelu umjetnost izgubila svoj primarni društveni i religiozni status, preostaje joj vezati se opet uz humanizam, uz čovjeka koji postavlja pitanje o njezinom smislu i značenju. Jer kako kaže Hegel, u romantičkom pounutrenju umjetnosti odvija se isto tako i «povratak čovjeka u sebe, poniranje u vlastitu nutrinu, čime umjetnost odbacuje sva čvrsta ograničenja na određeni krug sadržaja kao i shvaćanja o sebi, a za svoga novog sveca postavlja *humanus*».[306]

Hegelovo vrijeme je zbilja vrijeme kritike i digniteta mišljenja kada uz to egzistiraju estetičke koncepcije koje zagovaraju potpunu slobodu umjetnika koji, kako Hegel ocjenjuje, «postaje sadržaj svoje umjetnosti i sam sebe određuje», što znači da je ekskomunicirani slobodnjak bez društvene i povijesne uvjetovanosti svoga stvaralaštva, pa s obzirom i na te odnose umjetnost pripada prošlosti. Ako Hegel krizu umjetnosti vidi u takvim elementima otuđenja umjetnosti i umjetnika, onda se njegova teorija o kraju umjetnosti može tumačiti i kao strategija protiv romantičara koja je, kako Beiser primjećuje, nakon niza izravnih polemika i animoziteta, osobito prema Friedrichu Schlegelu, kulminirala u *Estetici*,[307]a dobrano se očitovala i u «Recenziji Solgerovih spisa» (*Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechels*) koja je objavljena 1828. u časopisu *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik.*[308] Hegelova konstatacija o umjetnosti kao prošlosti direktno proizlazi iz njegova stava o duhu modernoga vremena i cjelokupne «refleksivne obrazovanosti» koja zahtjeva kritičko i pojmovno mišljenje, te znanstveno- prosudbeni odnos prema umjetnosti, kao i iz njegova stava o izoliranom položaju umjetnika unutar takve kulture. Beiser naglašava da taj argument o umjetnosti kao prošlosti zapravo otkriva da problem moderne kulture nije u racionalnosti kao takvoj, nego u efektu koji taj racionalizam ima na umjetnika. «Racionalizam» koji zahtjeva od subjekta da misli kritički i neovisno, otuđuje ga od zajednice. «Umjesto da se identificira sa običajima, zakonima i religijom svoje zajednice, moderni ih pojedinac stalno preispituje, prihvaćajući ih i odbacujući ovisno o tome da li zadovoljavaju zahtjeve njegove vlastite savjesti i razuma. Harmonija pojedinca i društva koja je bila preduvjet umjetnosti

[305] Hans- Georg Gadamer, *Istina i metoda*, (Sarajevo: Veselin Masleša 1978) str. 323.
[306] Hegel, *Werke* 14, str. 237.
[307] Beiser, str. 284.
[308] Hegel, *Werke* 11, str. 205-274.

klasičnoga doba, uništena je u modernome društvu».[309] U klasičnome periodu supstancijalna individualnost utjelovljavala je idealno jedinstvo individuuma i društva, pojedinačnosti i općega stanja duha. Umjetnik je bio tijesno vezan za kulturu i religiju svoje društvene zajednice i davao joj je obličje. «Utjelovljenje umjetnikova otuđenja od svoje zajednice Hegel vidi u suvremenoj romantičnoj umjetnosti. Estetika umjetnikova otuđenja je romantička ironija. Romantički umjetnik ostaje distanciran pošto je potpuno razvio svoju kritičku sposobnost». Za Friedricha Schlegela romantička poezija treba zbližiti poeziju i filozofiju, te objediniti poeziju i prozu, genijalnost i kritiku. «Samo ona može, u svakom pogledu, postati epu zrcalo svega svijeta što nas okružuje, biti slika razdoblja». Schlegel je vrlo dojmljivo naglašavao slobodu stvaralaštva kroz romantičku ironiju koja omogućuje pjesniku da se uzdigne nad svoje djelo i vlastito stvaranje i da oboje kritički promatra. On dalje u fragmentu 116. iz *Athenaeuma* kaže kako romantička poezija može «slobodna od svega realnog i idealnoga interesa, najviše lebdjeti u sredini na krilima poetske refleksije, i tu refleksiju uvijek iznova potencirati i umnažati». «Samo je romantička poezija beskonačna kao što je i jedina slobodna, jer je uvažila kao svoj prvi zakon da pjesnikova samovolja ne trpi ni jedan zakon iznad sebe».[310] Ta suvremena romantična umjetnost i romantička ironija predstavljale su po Hegelovu mišljenju vrhunac otuđenja umjetnosti u pravcu slobodne subjektivnosti. Takva romantička subjektivnost je po njegovu mišljenju bez supstancijalnosti koja je inače vezana za temeljne vrijednosti i svjetonazor povijesnoga razdoblja pa je umjetnost prestala biti nositelj tih istih težnji i vrijednosti. «Ako je umjetnost jedino samoekspresija, onda ona prestaje imati kulturnu i povijesnu ulogu. Jasno je kako umjetnost nije mrtva i nastavit će se dokle god se umjetnici izražavaju. Temeljno pitanje je ima li umjetnost još uvijek važnost i značaj povrh individualne samoekspresije».[311] Beiser smatra kako je tu Hegel bio odlučan i njegov odgovor na ovo pitanje je, ne. Po tomu teorija o izumiranju umjetnosti počiva na Hegelovoj dijagnozi otuđenja svojstvenoga modernoj politici i kulturi. Takva teorija je čak neovisna, smatra Beiser, od Hegelova potenciranja klasičnosti kao vrhunca umjetničkog dostignuća, u kojoj je otjelovljen ideal ljepote koji počiva na savršenom jedinstvu sadržaja i forme, ideje i osjetilnosti, a koji je omogućen antropomorfnošću grčke religije. Teorija o odumiranju umjetnosti neovisna je tako i od Hegelova «uvjerenja u trajnu vitalnost kršćanstva» koje bi trebalo biti dominantna religija modernoga doba, pa u slučaju umjetnosti ona sa svojom osjetilnom formom više ne bi bila adekvatna za prikazivanje i shvaćanje duhovnih istina

[309] Beiser, str. 304.
[310] Schlegel, *Kritike i fragmenti,* str. 143- 144.
[311] Beiser, str. 305.

kršćanstva koje sada zahtjeva forme pojmovnoga mišljenja. Bez obzira na takve razloge, odumiranje umjetnosti ipak svoj temeljni razlog ima u činjenici da je pravo subjektivnosti postalo fundament i karakteristika modernoga svijeta.[312]

Ako bismo se pitali zašto takav moderni umjetnik ne bi mogao izražavati taj temeljni svjetonazor i kulturu modernoga svijeta koja je i sama u znaku subjektivnosti, te zašto ne bi bilo pomirenja između modernog umjetnika i njegova svijeta. Beiser će reći, zato što je Hegel uvijek inzistirao na tome da se pomirenje i podudaranje modernog pojedinca sa društvom i državom može dogoditi jedino na razini refleksije jer struktura modernoga društva treba zadovoljiti zahtjeve kritičke racionalnosti, a to se ne može putem umjetnosti jer ona cilja na osjetilnost i osjećaj, a ne na objektivan kritički razum.[313] Međutim, mogli bismo primijetiti da, ako se to i odnosi na umjetnost kako je u tom trenutku vidi Hegel, ono što se kasnije, nakon njegova vremena događa u umjetnosti pokazuje da je upravo refleksija odigrala značajnu ulogu u stvaranju umjetnosti kroz 20. stoljeće, i to na osobnoj razini umjetnika koji se pita o egzistenciji, istini i beskonačnome, te kroz estetiku kao integrativnu djelatnost neodvojivu od umjetničke produkcije i recepcije koju je već i vizionarski duh Hegelov inaugurirao ali u negativnom smislu kad je budućnost umjetnosti u pitanju. Za razliku od Beisera koji tvrdi da je Hegel bio kategoričan po pitanju kraja umjetnosti zbog njezine orijentacije na subjektivnost i potpune irelevantnosti u modernom društvu te zbog refleksije koja je nadvladala, istisnula i zamijenila umjetnost u skladu sa potrebama povijesno- kulturnog razdoblja, postoji naravno i niz autora koji smatraju da je Hegelova estetika ostavila otvorena vrata razvoju umjetnosti koja nije u sukobu sa refleksivno- kritičkim stanjem kulture.

Jos De Mul, primjerice, smatra da je nastanak suvremene umjetničke kritike i estetike u Hegelovu slučaju bio neizbježna posljedica sve većeg oduhovljenja umjetnosti koje kulminira u romantičkoj fazi i dovodi do «samotranscendencije umjetnosti» u kojoj se stvara temelj za povijest moderne umjetnosti, avangarde i neoavangardnih pokreta. Naime, Hegel je smatrao da su filozofija i znanost o umjetnosti preuzele vodeće mjesto, «a sama umjetnost postaje sve više refleksivna». «Budući da romantična umjetnost nije više neposredno, osjetilno izražavala ideje, odnosno jer je njezina duhovna sadržina transcendirala mogućnost adekvatne osjetilne predstave, treba je, da bismo je razumjeli, objasniti. Umjetnost sama po

[312] Isto, str. 302. 305.
[313] Isto, str. 305- 306.

sebi nije više dovoljna, treba još dodati pojmovnu refleksiju».[314] De Mul je istaknuo izuzetno pozitivne implikacije Hegelove tvrdnje o kraju umjetnosti. «Činjenica kako umjetnost više nije kadra davati čisto osjetilne reprezentacije ideje» ujedno je značila znatno povećanje slobode u romantičnoj umjetnosti. O tome govori i Hegelov tekst iz Uvoda o romantičnoj umjetničkoj formi: «Zbog toga novi sadržaj koji je time zadobiven nije vezan za osjetilno prikazivanje kao ono koje mu odgovara, nego je oslobođen toga neposrednog određenog bića koje se mora negirati, svladati i reflektirati u duhovno jedinstvo. Na taj način romantična umjetnost predstavlja uzdizanje umjetnosti iznad same sebe, ali u granicama svoga vlastitog područja i u formi same umjetnosti».[315] «Osvrnemo li se na razvoj umjetnosti u 19. i 20. stoljeću, možemo vidjeti da se ta samotranscendencija umjetnosti zbivala na dva načina. Najprije je bila „ne- više- lijepa" umjetnost. To izražava razvoj novih estetskih kategorija koje su preuzele mjesto klasične ljepote: sublimnoga (Friedrich), apstraktnoga (Cezanne), ne-figurativnoga (Kandinsky), atonalnoga (Schönberg), apsurdnoga (Beckett), ružnoga (Bacon), svakidašnjega (Warhol), kiča (Koons) itd. Ukratko, romantična ne- više- lijepa- umjetnost, izgradila je temelj za povijest moderne umjetnosti».[316] Osim te umjetnosti koja više nije lijepa umjetnost, «samotranscendencija umjetnosti izražava razvoj ne- više- umjetničke-umjetnosti». U romantici je postojala težnja unutar umjetnosti za estetizacijom cjelokupne egzistencije, pa je u tom smislu romantična umjetnost, koja više nije «umjetnička», bila temelj za razvoj avangarde sa njezinim «zahtjevom za neutraliziranjem, hegelovski rečeno, razlike između umjetnosti i života». Osim klasičnih avangardnih pokreta kao što su futurizam, dadaizam, nadrealizam, de Stijl, tu svakako treba dodati i razvoj novih neoavangardnih umjetničkih oblika kao što su hepening i performans.[317]

Vidimo da je gotovo nemoguće analizirati i interpretirati Hegelovu tezu o kraju umjetnosti koja je uvelike vezana sa teorijom o kraju romantične umjetničke forme, a da se ta ista forma i ta ista prognoza kraja razdoblja umjetnosti ne promatra u korelaciji sa estetičkim težnjama njemačke jenske romantike i njezinog estetičkog programa moderne umjetnosti. Sve više postaje jasno da je Hegel kraj umjetnosti, koja osim subjektivne ekspresije nema više što za reći vlastitome društvu i razdoblju, vidio upravo u suvremenoj romantičkoj umjetnosti i u onome što bi ona po teoretičarima romantike trebala biti. Kraj Hegelove romantične forme umjetnosti poklapa se sa estetičkim svjetonazorom romantizma (Schlegel, Novalis). Te

[314] Jos De Mul, „Svršetci umjetnosti", u: *Odjek*, (serial on the internet). 3-4/ 2006. (05. 01. 2009.), dostupno na: http://www.odjek.ba/index.php?broj=08&id=04
[315] Hegel, *Werke* 13, str. 112- 113.
[316] De Mul, str. 3-4.
[317] Isto.

romantičke filozofsko-estetičke težnje značile su jedan «prijelom» za metafizičku tradiciju čiji je vrh predstavljala Hegelova filozofija, a s time je povezan i Hegelov sud o kraju umjetnosti gdje nije samo riječ o «razrješenju romantične umjetničke forme, nego i o Hegelovom poimanju romantične umjetnosti kao «slijepe ulice u povijesti duha».[318] «Iako je romantičare kao što su Novalis, F. Schlegel i Schelling , kao i Hegela, gonila metafizička želja da dokuče totalitet života i povijesti, kod njih je ta želja išla ruku pod ruku s postmetafizičkim uvidom u konačnost i slučajnost ljudske egzistencije te nemogućnost ozbiljenja takve želje za cjelinom i jedinstvom. Za romantičnu je umjetnost i filozofiju karakteristično, kao što se izrazio Schlegel, vječno njihanje između entuzijazma i ironije. Dok romantični umjetnik entuzijastično žudi za cjelinom i jedinstvom, pomoću samoironije samokritički ometa iluziju koju je stvorilo njegovo djelo, da bi na taj način spriječio pad u iluziju zadnje, apsolutne interpretacije svijeta. U romantičnoj umjetnosti to izražavaju specifične stilske karakteristike kao što su ironija, elipsa te fragment i sadržaj, kao što su prethodnost, patnja i slučaj».[319] Tomu se mogu dodati i sve one karakteristike modernoga pjesništva kako što su «posebnost, individualnost i osebujnost», kako ih određuje Schlegel i obuhvaća pod pojam «interesantnoga».[320]

3.2. **Kraj umjetnosti religioznog svjetonazora**

Tezu o kraju umjetnosti treba sagledati i kroz prizmu religije koja je za Hegela tijesno vezana s razvojem i mijenama u umjetnosti. Kroz povijesni razvoj religija je davala umjetnosti tematski sadržaj i kultnu dimenziju. Na određeni način, taj suživot umjetnosti i religije kroz filozofsko- teološki sadržaj i kroz predmet umjetnosti osiguravao je relevantnost umjetnosti i njezina značaja za razvoj duha, jer vidimo da onoga trenutka kada umjetnost biva demitologizirana i svjetovna ona gubi značaj i govori se o njezinu kraju. Na početku ovog poglavlja rekli smo da tvrdnja o kraju umjetnosti proizlazi iz tri osnovne teze: Prva je kao što smo vidjeli ona o umjetnosti kao prošlosti koja ističe važnost estetike kao znanosti o

[318] Isto.
[319] Isto.
[320] Schlegel, *Kritike i fragmenti*, str. 10.

umjetnosti i pokazuje ekskomuniciranog umjetnika u svijetu kritike i refleksivnosti, te kazuje da umjetnost u modernome svijetu nema esencijalnu ulogu kakvu je imala u mitološkoj grčkoj kulturi i kršćanskome srednjovjekovlju. U tim povijesno- religioznim sredinama umjetnost je imala ključnu ulogu jer je predstavljala odgovarajuću formu u kojoj se reprezentira religiozni duhovni sadržaj, etičke vrijednosti i svjetonazor općeg stanja svijeta koje je po Hegelu bitno različito od stanja suvremene kulture obilježene racionalnošću, refleksijom i kritikom. Stoga će sada tradicionalnu ulogu umjetnosti zapravo preuzeti znanost i filozofija koja kao forma apsolutnog duha, ako gledamo u sukcesivnom povijesnom slijedu, dolazi nakon umjetnosti i religije te odgovara zahtjevima vremena za jednom višom pojmovnom sintezom prethodnih stupnjeva te za kritikom i diskurzivnim mišljenjem u pojmovima čime bi se trebala pojmiti apsolutna istina duha u odgovarajućem duhovnom mediju. To nam pokazuje kako je zapravo Hegelova teza iz Uvoda o umjetnosti kao prošlosti u korelaciji sa ostale dvije ključne teze iz kojih se crpi argumentacija za teoriju o kraju umjetnosti. To su teza o tri forme apsolutnog duha umjetnosti, religiji i filozofiji kao oblicima spoznaje duha i s druge strane teza o tri umjetničke forme simboličkoj, klasičnoj i romantičnoj. Unutar ta dva tročlana sustava treba razmotriti odnos i značaj religije za relevantnost umjetnosti i totalitet umjetničkog djela kao ideala jer sve Hegelove ideje o «kraju umjetnosti» vezane su za religiju utoliko što tamo gdje nedostaje religiozni sadržaj i religiozni ili supstancijalni, kreposni idealni predmet umjetnosti, riječ je o opadanju vrijednosti ili ukidanju umjetnosti. Iz ovog sklopa može se, kao što smo vidjeli, izuzeti poezija jer ona svoju estetičku vrijednost zadobiva zahvaljujući najvećem stupnju pounutrnja i oduhovljenja, te zahvaljujući potpunoj negaciji materijalne, osjetilne forme pa utoliko među umjetnostima zadobiva uzvišeni status koji nije nužno vezan za religiozni divinacijski aspekt njezinoga sadržaja. Umjetnost doživljava kraj u trećoj dijalektičkoj fazi jednog i drugog spomenutog sustava tj. u filozofiji kao znanosti i u zadnjoj svjetovnoj fazi romantične umjetničke forme što odgovara posljednjoj razvojnoj fazi duha i povijesti. U filozofiji se zaključuje spoznaja a u romantičnoj formi razrješava se (ukida) umjetnost.

Ranije smo vidjeli da ovi tročlani sustavi pokazuju manjkavosti u smislu međusobne kompatibilnosti i u smislu sinkronizacije povijesnoga konkretnoga i pojmovnoga, apstraktnoga koncepta razvoja duha i umjetnosti. Dijalektika povijesnoga razvoja umjetnosti kroz tri umjetničke forme pokazuje jednu neprogresivnu putanju uspona, vrhunca i dekadencije gdje je moguće detektirati niz nekoherentnih elemenata između empirijske povijesne strukture razvoja i one konceptualne koja odgovara zahtjevima idealističkog

apsolutnog sustava.[321] Jedna od nedoumica koja se zbog toga javlja pri interpretaciji ideje o kraju umjetnosti ili ideje o umjetnosti kao prošlosti je činjenica da se u Hegelovom tumačenju mogu razabrati najmanje dva, uvjetno rečeno, vrhunca umjetnosti koja se zapravo mogu povezati sa dva religiozna svjetonazora kao ključna u fundiranju umjetničke relevantnosti za povijest duha. Religiozna dimenzija umjetnosti koja se odnosi na njezin duhovni sadržaj bitna je u konstituiranju idealnoga umjetničkoga djela kao pomirenoga jedinstva ideje i vanjskoga oblika, duhovnog sadržaja i osjetilnog materijala. To znači da je religijska istina kao sadržaj umjetnosti bitna u ostvarenju onoga što Hegel naziva ljepotom, a to je ravnoteža između unutrašnjega sadržaja i vanjske osjetilnosti kroz koju to unutrašnje sja. Ljepota će biti ostvarena ako ideja pronađe apsolutni izraz kroz osjetilnu formu. To će omogućiti politeizam i antropomorfnost grčke religije, te kasnije, apsolutna božanska i ujedno otjelovljena ljudska priroda kršćanskoga boga. Sukladno tomu možemo reći da je kod Hegela u jednom slučaju riječ o kraju klasične forme, a u drugome slučaju riječ je o kraju romantične umjetničke forme religioznog tipa i time umjetnosti općenito. Hegel u budućnosti ne vidi esencijalnu kultno-religioznu vrijednost umjetnosti niti njezin društveni i povijesni smisao jer je potpunom afirmacijom subjektivnosti umjetnost izgubila svoju supstancijalnost koja treba počivati prvenstveno na religijskim duhovnim vrijednostima, te na etičkome patosu i na sveopćemu svjetonazoru.

Znakovito je da umjetnost u povijesnim periodima postiže puninu svoje uloge i ostvaruje ideal u situacijama kada je njezin sadržaj i predmet mitološke, odnosno religiozne naravi, kao što je slučaj sa grčkim skulpturama mitoloških bogova u klasičnom periodu i sa slikarstvom kršćanske tematike Kristova života u srednjem vijeku i renesansi. Tu je naravno riječ samo o paradigmatičnim ostvarenjima punine pojma umjetničkoga djela iako to ne znači da za Hegela nema umjetnosti izvan religijske domene i religijskoga sadržaja. O takvom Hegelovom uvažavanju nereligijskih svjetovnih tema i sadržaja svjedoči njegova obrada grčkih tragedija i njihovih junaka, nizozemskog slikarstva i Shakespeareove književnosti. Ali u svim tim vidovima umjetnosti i pojedinačnih umjetničkih djela i njihova predmeta, Hegel je stalno tražio ekvivalent supstancijalnosti koja je inače uvijek imanentna religioznome sdržaju, a najbolji primjer za to i najuspješnija realizacija takve supstancijalnosti je etički patos grčkih junaka kao supstancijalnih individua. Kako se u povijesnom razvoju unutar jedne umjetničke forme umjetnost emancipira od religioznog sadržaja i predmeta prema svjetovnome, tako se ona udaljava od onoga ideala i paradigmatičnoga odnosa sadržaja i forme, tj. ljepote, kako u

[321] Usp. Schaeffer, str. 152- 166.

klasičnoj mitološkoj formi, tako i u romantičnoj kršćanskoj formi. Kako Romantična umjetnička forma bude odmicala u povijesti tako će se javljati prevlast duhovnoga sadržaja nad formom. Religiozni duhovni sadržaj pomicat će se iz neposredne osjetilnosti u unutrašnju predodžbu. Uz to, opće stanje svijeta će se mijenjati u smjeru veće produhovljenosti i potrebe za unutrašnjom predodžbom te za pojmovnom spoznajom temeljnih duhovnih vrednota i istina. Stupanj ostvarene ljepote kao međusobnog prožimanja duhovnosti i materije ovisit će o udjelu duhovnoga sadržaja koji se još može ostvariti u osjetilnome. Umjetnost će postajati sve spiritualnija, a materija će se sve više negirati. Takav razvoj romantične forme popraćen je razvojem pojedinačnih umjetnosti slikarstva glazbe i poezije kao onih pojedinačnih manifestacija koje se sve više oduhovljuju. Taj razvoj romantične forme i predloženog kršćanskog svjetonazora nailazi na sve veću sekularizaciju društva i afirmaciju subjektivnosti. Kulminacija romantične forme je u književnosti, tj. poeziji kao najduhovnijoj umjetnosti gdje je duhovni sadržaj potpuno potisnuo materiju, a s druge strane afirmirao slobodnu individuu, sadržaj svjetovnoga života i njegove konačnosti i kontingentnosti te subjektivnu ekspresiju. Time se ukida romantična forma kao posljednja u razvoju umjetnosti, a uslijed afirmacije subjektivnosti i svih odlika umjetnosti koje donosi moderna poezija, u pitanje se dovodi opstojnost umjetnosti kao takve. Tu se u romantičnoj poeziji nalazi pak konačno ukidanje umjetnosti i to paradoksalno na vrhuncu njezinoga dostignuća u smislu duhovnosti koje potpuno odgovara sve većem oduhovljenju svijeta.

Hegel je dakle ocijenio da se umjetnost kao takva ukida u romantičnome pjesništvu jer je ono svojim potpunim negiranjem osjetilne forme izašlo iz medija umjetnosti kao suodnosa duhovnoga i materije, što predstavlja temeljni pojam umjetnosti, te polako prelazi u «znanstvenu prozu». No, osim takvoga tematiziranja «kraja umjetnosti», koje u pitanje stavlja opstanak same umjetnost kao forme i modusa eksplikacije duha u suvremenoj kulturi, Hegel je ponajprije govorio o kraju klasične umjetnosti, ali i o kraju religiozne faze romantične umjetnosti. Naime, Hegel je rekao: «Prošli su lijepi dani grčke umjetnosti i zlatno doba kasnog srednjeg vijeka».[322] Riječ je o kraju klasične umjetnosti koja je ostvarila ideal ljepote zahvaljujući politeizmu i antropomorfnosti grčke religije. Također je riječ o kraju religiozne umjetnosti romantične forme čiji se početak poklapa s pojavom kršćanstva i u kojoj je u onome trenutku što ga Hegel naziva «zlatnim dobom srednjeg vijeka» postignuto najviše što umjetnost kao osjetilna uopće može u prikazivanju kršćanskoga bogočovjeka i teološkoga sadržaja. Zahvaljujući trojedinstvu i dijelom ljudskoj prirodi kršćanskoga Boga umjetnost

[322] Hegel, *Werke* 13, str. 24.

također doživljava vrhunac kao adekvatna osjetilna manifestacija duhovnoga religioznog sadržaja. Razlog opadanja umjetničke moći u reprezentiranju toga religioznog sadržaja nalazi se u činjenici da se osjetilni prikaz umjetnosti pokazao neadekvatnim za prikaz religioznih istina koje se sada kroz daljnji razvoj romantične forme prenose u unutrašnji medij osobne spiritualnosti i duhovnosti, u predodžbu. Zadnja instanca toga razvoja je da ni predodžba koja je eminentno religiozna spoznajna forma ne može biti adekvatna za uzvišeni teološki sadržaj pa se javlja potreba da on bude spoznat pojmovno u formi mišljenja koja odgovara filozofiji. Croce je rekao da u ovakvom poretku spoznajnih formi problem umjetnosti i religije leži u činjenici što izvršavaju istu funkciju spoznaje apsolutnoga kao i filozofija, «dopuštajući sebi da budu u suparništvu s njom». Stoga ne mogu nikakvu vrijednost sadržavati, osim «vrijednost povijesnih i prijelaznih faza života ljudskog roda». Na to Croce dodaje da Hegelova težnja nije samo «antiumjetnička» nego i «antireligiozna, racionalistička».[323]

U svakom slučaju pokušavamo razabrati koliko je Hegelova teza o kraju umjetnosti vezana za religioznu dimenziju umjetnosti i religiozni svjetonazor. Budući da je religiozni sadržaj kao ideja koja treba u umjetnosti biti osjetilno uobličena, osiguravao relevantnost umjetnosti ne samo po pitanju supstancijalnosti nego i po pitanju ljepote kao temeljnoga određenja umjetnosti o čemu najbolje svjedoči skulptura grčkoga boga u kojoj se potpuno pomiruje razlika između duhovnoga i tjelesnoga. Ljepota biva ostvarena u savršenom razmjeru idejnoga sadržaja i osjetilne forme, pa u skulpturalnim tjelesnim obličjima grčkih bogova duh nalazi potpuno osjetilno ostvarenje. Apsolutni izraz ideje postignut je u formi božje individualnosti i ljudske tjelesnosti. Kao što klasična forma ostvaruje ljepotu uz pomoć antropomorfnosti bogova tako i u kršćanskim prikazima božja individualnost s ljudskim likom i patnjom doprinosi ostvarenju umjetničke ljepote kao osjetilne manifestacije ideje. Dosada smo vidjeli da teorija o kraju umjetnosti ima više lica i da se čak može odrediti više uzastopnih vrhunaca i opadanja vrijednosti umjetnosti u povijesnome razvoju. Tako je Jos De Mul rekao da se kod Hegela radi o «svršetcima umjetnosti». «Vrhunac umjetnosti nalazi se u onom razdoblju svjetske povijesti u kojemu se duh izražava na konkretan, osjetilan način. Prema Hegelu tako je bilo u grčkoj kulturi. Kada je izražavanje duha u daljnjem tijeku svjetske povijesti postajalo sve duhovnije, umjetnost je sve više postajala nesposobnom neovisno izraziti tu duhovnu istinu posve osjetilnim sredstvima». Dolaskom kršćanstva, manifestacija i spoznaja duhovne istine biva premještena u formu «predodžbe boga» i time umjetnost shvaćena po svome najvišemu određenju, dolazi do svršetka. No to nije značilo

[323] Croce, str. 261- 262.

svršetak umjetnosti kao takve jer je u kršćanskoj religioznoj fazi umjetnost dobila drugu ulogu: uprizorenje religioznih potreba. «A prijelazom prema znanosti i filozofiji, s prijelazom od srednjega vijeka na moderno doba, zlatno doba umjetnosti približilo se drukčijem, drugom svršetku».[324]

Ako ćemo i mi umjetnost promatrati po njezinom najvišem određenju kako ga definira Hegel, tada se možemo s njime složiti da umjetnost pripada prošlosti jer puninu pojma i realizacije ostvaruje u prošlosti. Naime, to najviše određenje jest pojam umjetničkog ideala ili ljepote kao «sjaja ideje». To je savršena ravnoteža između duhovnoga sadržaja i osjetilne forme, između ideje i pojavnosti. To savršeno pomirenje nalazi se u grčkoj skulpturi kao vrhuncu umjetničkog ostvarenja lijepe umjetnosti koje proizlazi iz antropomorfnog karaktera grčke religije gdje su umjetnici zapravo bili ti koji su dali oblik bogovima. Ukoliko je za ostvarenje umjetničkog ideala nužan religiozni sadržaj i svjetonazor tada je i jasno zašto Hegel nakon grčkoga vrhunca umjetnosti i kršćanskoga zlatnog doba srednjeg vijeka, smatra da naša sadašnjost po svome općem stanju svijeta nije prikladna za umjetnost. Naime, umjetnost ne pruža više ono zadovoljenje duhovnih potreba koje su narodi ranijih vremena u njoj tražili i samo u njoj nalazili. U tome pogledu, dakle možemo se složiti da lijepa umjetnost sa kultnom dimenzijom kakvu je imala nekada kada su pred kipovima klecala koljena, pripada prošlosti. Ukoliko smo dobro razumjeli Hegela po kojemu je najviše određenje umjetnosti povezano sa ljepotom, tada se možemo s njime ne samo složiti nego i ustvrditi vizionarski karakter njegove filozofije umjetnosti jer je na povijesnoj sceni doba lijepe umjetnosti zbilja završeno, kao i doba kultnog karaktera umjetničkog djela na način kako je ono postojalo u mitološkoj Grčkoj i u kršćanskom srednjem vijeku.

Hegelova teza o karaju umjetnosti izazvala je kod novijih autora koji se bave njegovom filozofijom različita tumačenja. Najodlučnija u osporavanju teze svakako je Annemarie Gethmann-Siefert koja je na temelju analize neobjavljenih rukopisa zabilješki Hegelovih predavanja o estetici (1818. u Heidelbergu te 1820/21, 1823, 1826 i 1828/29 u Berlinu), postavila novu tvrdnju da kod Hegela uopće nije riječ o «kraju umjetnosti», nego o njezinoj prijekoj potrebi u modernom vremenu da promiče humanost i kozmopolitizam. U pogledu relevantnosti umjetnosti Hegel je posebno inspiriran Goetheovom poetskom refleksijom iz spisa *Zapadno- istočni divan* (*West-östlicher Divan*) koji je objavljivan u razdoblju od 1819. do 1829., upravo kao što je i Hegel držao svoja predavanja o estetici.

[324] De Mul, str. 2.

Temeljna Goetheova misao jest obogatiti vlastitu samosvijest kulturom drugih naroda pri čemu se Goethe i Hegel u srži podudaraju da se u razumijevanju umjetničkih djela ne radi samo o hermeneutičkoj rekonstrukciji i ponovnom oživljavanju (Wiederbeleben) nego o duhovno-misaonoj integraciji. Na primjeru Gotheova *Divana* možemo spoznati kako je zapravo moguće modernoga građanina obrazovati da postane kozmopolit sa širokim svjetskim horizontom, pri čemu umjetnost ima primarno edukativnu ulogu u kreiranju humane egzistencije. Umjetnost kao *conditio humana* zapravo je Goetheova teza koju Hegel vješto integrira u svoju spekulativnu eksplikaciju filozofije kulture. Upravo zato i završava Hegel svoje poglavlje o «Kraju romantičke umjetnosti» osvrtom na autoritet Goethea i njegovo djelo *Zapadno-istočni divan* u kojem su objedinjeni bogatstvo duha slobode i subjektivna dubina fantazije. U *Divanu* ne susrećemo «subjektivnu čežnju, niti zaljubljenost kao ni požudu», nego «duboku unutarnju osjećajnost (Innigkeit) i radost ljudskoga duha (Gemüt) koji sam sebe pokreće» i koji se uzdiže iznad subjektivne patnje duševnih stanja.[325] Filozofija umjetnost treba, kaže Hegel na kraju ovog dijela predavanja, «misaono pojmiti» ono što je umjetnost kao sadržajno prikazala. U tom smislu Gethmann-Siefert je Hegelovu «tvrdnju o autonomiji umjetnosti» zamijenila tezom o «kulturnoj relevantnosti umjetnosti» što je posebno razvidno iz Hegelove recepcije Goethea.[326] Hegel je uočio, kaže Annemarie Gethmann-Siefert, da «umjetnost uprizoruje puninu mogućih životnih formi i stavlja ih na odabir i provjeru».[327] A. Gethmann-Siefert sažima svoje osporavanje da je Hegel ikada izrekao tvrdnju o kraju umjetnosti riječima: «umjetnost služi svrsi obrazovanja čovječanstva».[328] Ovakvo gledište zagovarat će posebice Theodor W. Adorno te predstavnici novije marksističke estetike u pogledu shvaćanja umjetnosti kao «kritike društva» (Gesellschaftskritik).[329]

Dieter Henrich tvrdi da se Hegelov «teorem o kraju umjetnosti» treba sagledati u kontekstu razvoja svjetskoga duha koji je «motor svjetske povijesti», jer za Hegela je anakrono i nespojivo s duhom moderne da moderni umjetnik priredi skulpturu grčkih bogova, odnosno da prosvijećeni protestant naslika Bogorodicu ili izradi njezin kip.[330] Umjetnost se sada

[325] Hegel, *Werke* 14, str. 242.
[326] Usp. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophie der Kunst. Vorlesungen von 1826.* hg von Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon und Karsten Berr, (Frankfurt: Suhrkamp 2005) str. 32. Usp. također Annemarie Gethmann-Siefert, *Einführung in Hegels Ästhetik*, (München: Fink 2005) str. 345. sl.
[327] Annemarie Gethmann-Siefert, *Einführung in die Ästhetik.* (München: Fink 1995) str. 231.
[328] Isto, 231.
[329] Usp. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, Bd. 7. Hrsg. Von Grete Adorno und Rolf Tiedemann, (Frankfurt: Suhrkamp 1970) str. 9-10.
[330] Usp. Hegel, *Werke* 14, str. 233.

okrenula jednom novom izvorištu koji Hegel naziva «humanus», tako da ona mkože samo artikulirati ono što predstavlja «subjektivnu stranu onoga što sačinjava život duha». Stoga, zaključuje Henrich, umjetnost može imati samo parcijalni karakter koji se u razumijevanju, tj. filozofijskoj refleksiji pokušava univerzalizirati, kao što je pokazao Gadamer.[331]

Svaki Hegelov govor o «kraju umjetnosti» treba također sagledati u kontekstu višeznačnosti pojma «aufheben» koji on učestalo koristi u *Estetici.* Duhovno obrazovanje koje je prioritet Hegelove filozofije ne može epohu prošlosti ostaviti kao «anfibiju» tako da u našoj svijesti žive dva života, život prošlosti i onaj sadašnjosti.[332] Naprotiv, Hegel tu zagovara refleksijsko-spoznajnu primjenu sadržanu u pojmu «aufheben»: dokinuti u smislu «tollere», sačuvati u smislu «conservare», te uzdići na višu razinu u značenju «elevare».[333]

4. **TEZA O KRAJU UMJETNOSTI U KONTEKSTU HEGELOVE KRITIKE ROMANTIČKOG SVJETONAZORA**

U razmatranje odnosa između ovih dvaju estetičko- filozofskih koncepcija ulazimo iz razloga što smatramo da Hegelova cjelokupna estetika uvelike predstavlja ključni dio polemike sa romantičarima, prvenstveno sa njegovim rivalom Friedrichom Schlegelom, te isto tako Hegelova estetika ostavlja dojam razračunavanja sa vlastitom mladenačkom aspiracijom prema umjetnosti koja je bila pod utjecajem ranoromantičarskih strujanja. Povrh svega treba naglasiti kako držimo da je Hegel pri razradbi zadnje faze romantične umjetničke forme kao posljednje u razvoju umjetnosti, cijelo vrijeme zapravo imao na umu romantičku estetiku i poeziju te nadasve romantičku ironiju. Humor, subjektivnost i kontingentnost predmeta umjetnosti u kojima se umjetnost ukida, nesumnjivo su vezani za romantičku ironiju. Govoreći o umjetnosti koja se ukida ili samotranscendira u vremenu refleksivne i kritičke preokupacije razdoblja u kojemu i sam živi, Hegel je govorio zapravo i o romantičkoj

[331] Usp. Dieter Henrich, *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst,* (Frankfurt: Suhrkamp 2003) str. 81.
[332] Uspr. Hegel, *Werke* 13, str. 80-81.
[333] Usp.Werner Marx, *Das Selbstbewußtsein in Hegels Phänomenologie des Geistes*, (Frankfurt/M: Klostermann 1986) str. 89-90.; Werner Marx, *Heidegger and the Tradition*, (Evanston: Northwestern University Press 1971) str. 50.

estetici i umjetnosti koja je po njegovu mišljenju bez nužnog predmeta, bez supstancijalnosti i bez sadržajne esencijalne veze sa kulturno- povijesnim stanjem svijeta gdje subjektivno samoprikazivanje ne može značiti relevantnu smjernicu umjetnosti. Tu se radi o sukobu metafizičkog koncepta i postmetafizičke svijesti o konačnosti i kontingentnosti subjekta koji putem umjetnosti pokušava nadvladati vlastitu konačnost. Radi se o sukobu diskurzivnosti apstraktne refleksije i poetske refleksije. Sve kulminira u estetici koja sudom o kraju umjetnosti treba pokazati da je za povijest duha, opće stanje svijeta i kulture - bezvrijedna i irelevantna puka sloboda subjektivnosti bez supstancijalnog patosa fundiranog u temeljnim vrednotama i nazorima. Samovolja subjektivnosti i besadržajna umjetnost slučajnoga predmeta, za povijest duha, u trenutku kada Hegel zastupa svoj metafizički totalitet znanja i refleksije, nema značaja. Spekulativno mišljenje diskurzivnost i pojmovna refleksija trebaju biti, u trenutku samoozbiljenja svjetske povijesti kada duh spoznaje sebe u sebi samome, jedini ispravni organon i medij istinske znanosti, tj. filozofije i jedini interes duha. Naspram takvog Hegelovog dovršenog sustava znanosti stoji sva sloboda poetske refleksije, i stoji Schlegelovo poimanje po kojemu je «razumijevanje primarno zasnovano na kriterijima pjesničke refleksije, pa se kao takvo odvija u mediju umjetnosti i hermeneutičkoj eksplikaciji veritativne relevantnosti umjetničkoga djela».[334]

Hegel se u Uvodu u *Predavanja o estetici* kritički osvrnuo na svoje prethodnike i suvremenike počevši od Kanta, prilikom razmatranja povijesne dedukcije pravog pojma umjetnosti. U tom kratkom osvrtu najviše je prostora posvetio nemilosrdnoj kritici romantike, a posebno kritici Friedricha Schlegela i romantičke ironije. Hegel je u estetici, a to znači u razdoblju pune filozofske zrelosti našao povoda da još jednom svim romantičkim težnjama suprotstavi diskurzivno- spekulativnu, znanstvenu narav mišljenja i univerzalnost znanja. U estetici za koju je Rudolf Haym smatrao kako predstavlja Hegelov pojednostavljeni, plauzibilni prikaz njegova sustava apsolutnog idealizma[335] još jednom se, sada obzirom na pojam umjetnosti i umjetničku praksu, pokazuje sav animozitet prema filozofsko- estetičkom programu i doktrini ranoromantičkog pokreta sa Schlegelom na čelu. To Hegelovo kritičko razračunavanje sa romantikom, tj. sa pogrešnim «uvjerenjem razdoblja» i sa programom besupstancijalne umjetnosti događa se kroz estetiku dijelom eksplicitno kao što je slučaj u spomenutom povijesnom rezimeu, a dijelom implicitno u čitavim poglavljima o romantičnoj umjetnosti. No, osim toga, dobro je poznato kako je Hegel već u Predgovoru *Fenomenologiji*

[334] Schlegel, *Kritike i fragmenti*, Uvod, J. Zovko, str. 10.
[335] Rudolf Haym, *Hegel und seine Zeit*, 2. Aufl., Hg. von Hans Rosenberg, (Leipzig: Wilhelm Heims Fachbuchhandlung für Philosophie 1927) str. 434.

duha (1807.) koji predstavlja svojevrstan pregled «sustava znanosti» i čini jedno ozbiljnije izlaganje cjelokupnosti sustava nego što je to estetika, kritički upozoravao na vladajuće «uvjerenje razdoblja» misleći pri tome na svjetonazor jenske romantike. Sve to podupire našu pretpostavku da je Hegel, govoreći o ukidanju romantične umjetničke forme govorio zapravo o romantičkom konceptu umjetnosti kako ga iznose i provode teoretičari i umjetnici romantike, prvenstveno Schlegel i Novalis. Umjetnost stvarana samovoljom genijalnog pjesnika na principima ironije koja treba oslikati konačnost i krhkost ljudske egzistencije u čežnji za beskonačnim, zatim težnje za estetizacijom života i znanosti, društvena i povijesna izoliranost slobodnog stvaralačkog subjekta koji je upućen na svakidašnje, slučajno i svjetovno- sve su to značajke romantičkog filozofskog, tj. estetičkog koncepta kako ga vidi Hegel kada govori o ukidanju romantične forme umjetnosti i o stanju modernoga pjesništva. Stoga držimo kako je nemoguće tematizirati tezu o kraju umjetnosti ili tezu o umjetnosti kao prošlosti, a da se pri tome ne uzme u obzir Hegelov odnos prema romantičkoj estetici i romantičkome svjetonazoru.

4.1. **Hegelova kritika romantike u Predgovoru *Fenomenologiji duha***

U novije vrijeme Hegelova kritika jenske romantike izaziva sve veće zanimanje.[336] To posebice vrijedi za *Fenomenologiju duha,* djelo za koje je Emanuel Hirsch rekao da se u njemu na poseban način osjeća «zadah romantike».[337] U Predgovoru *Fenomenologiji* Hegel ističe kako je za ostvarenje istinitoga znanja prijeko potrebno provesti kritičko suočavanje s postojećim «uvjerenjem razdoblja» (Überzeugung der Zeitalters). Budući da Hegel u *Fenomenologiji* ne spominje izrijekom imena mislitelja koji su kreirali tadašnje javno mnijenje i uvjerenje, a koje on osporava, potrebno je pri objašnjenju osloniti se na istraživanja relevantnih autora u kojima je provedena detaljna analiza kontekstualnosti nastanka *Fenomenologije*. Otto Pöggeler u svojoj knjizi *Hegelova kritika romantike* koja će nam ovdje

[336] Usp. Pogovor drugom izdanju knjige: Otto Pöggeler, *Hegels Kritik der Romantik*, 2. Aufl. (München: Fink 1999) str. 229, sl.
[337] Emanuel Hirsch, "Die Beisetzung der Romantik in Hegels Phänomenologie", u : *Materielen zu Hegels Phänomenologie des Geiste*, Hg. von. H. F. Fulda, D. Henrich, (Frankfurt: Suhrkamp 1973) str. 265.

poslužiti kao glavni oslonac, razlikuje tri oblika neuspjeloga posredovanja duha i povijesti koje Hegel zamjera romantičarima. To su: subjektivnost bez supstancijalnosti; nedozrela supstancijalnost loše subjektivnosti; čežnja nepomirene subjektivnosti.[338]

Neosporno je da sva tri navedena prigovora romantičarima susrećemo već u Predgovoru *Fenomenologije*. Tu je Hegel kritizirao stavove koji su ukorijenjeni u postojećem «uvjerenju razdoblja», a koji su u proturječju sa «znanstvenošću» i sa Hegelovom tvrdnjom da «istina element svoje egzistencije ima jedino u *pojmu*».[339] Poznata i često citirana rečenica iz tog konteksta kritike uvjerenja koje po svemu sudeći pripada romantičarima jest ona da se apsolutno ne treba pojmiti, nego dosegnuti osjećajima i zorom.[340] U toj formulaciji ističe se onaj prvi oblik misaone nedorečenosti, naime, subjektivnost koja još nije zahvatila supstancijalnost. Kao mogući adresanti Hegelove kritike najčešće se spominju Friedrich Heinrich Jacobi, Friedrich Daniel Schleiermacher i Friedrich Schlegel. Oskar Walzel primjećuje kako je Hegel već u svome ranome spisu *Vjera i znanje* (*Glauben und Wissen,* 1802.) utvrdio «da je Schleiermacher viša potencija Jacobija...Dodirna im točka leži na polju, koje je romantika prepustila jedino čuvstvu, u vjeri...Jacobi ruši sve mostove vjere i znanja i stavlja oboje u potpunu i načelnu opreku. I on bi htio shvatiti beskrajnu i prvotnu bit svijeta; metafizička je potreba u njemu vrlo snažno razvijena. Ali kod toga mu nastojanja mišljenje samo smeta, i jedino mu vjera otvara traženi put, vjera koja izvire isključivo iz individualnog čuvstva».[341] Hegel je već u svome prvijencu *Vjera i znanje* upozorio na zabrinjavajuće stanje duha koje je rezultiralo iz subjektivnosti filozofije refleksije, da je naime slavodobitni um prosvjetiteljstva doživio sudbinu barbarskih naroda koji su samo u izvanjskom pogledu pokorili civilizirane nacije, ali su u kulturnom pogledu nad vojnim pobjednicima zavladali njihovi podanici. Hegel zamjera najutjecajnijim filozofima epohe, Kantu, Jacobiju i Fichteu du su ljudski um proglasili nesposobnim spoznati najznačajnije metafizičke filozofeme, apsolutno, boga i svijet noetskoga. Prazni prostor koji je proizašao iz filozofije refleksivnosti, Jacobi i romantici popunjavaju čežnjom (Sehnen, Sehnsucht) i slutnjom (Ahnen, Ahnung) smatrajući ih novim organonom u naslućivanju beskonačnoga i božanskoga. Romantičari su

[338] Pöggeler, (München: Fink 1999) str. 43 ff.
[339] "Ako naime istina egzistira samo u onome ili štaviše samo kao ono što se naziva čas zorom, čas neposrednim znanjem apsolutnoga, religijom, bitkom- ne u središtu božanske ljubavi, nego bitkom njega samoga- onda se odavde ujedno za izlaganje filozofije zahtijeva naprotiv suprotnost obliku pojma". G. W. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, preveo M. Kangrga, (Zagreb: Naprijed 1987) str. 6.
[340] Isto, str. 6. "Ono apsolutno ne bi trebalo da se pojmi, nego da se osjeća i opaža, ne njegov pojam nego osjećaj i zor trebaju voditi glavnu riječ i izraziti se".
[341] Oskar Walzel, *Njemačka romantika*, preveo Zdenko Škreb, (Zagreb: Hrvatski izdavalački bibliografski zavod 1944) str. 17- 18.

stavljali u prvi plan svojih razmišljanja osjećaj i čežnju za beskonačnim. Za Schleiermachera biti religiozan znači, kako veli u spisu *O religiji*, «nazirati univerzum» (das Universum anschauen); bit religije nije sadržana ni u mišljenju niti u djelovanju, nego u zrenju (Anschauung) i u osjećaju. Osjećaj posvemašnje ovisnosti o beskonačnome ključni je motiv Schleiermacherove filozofije religije koji Hegel podvrgava oštroj kritici. Religija i religioznost koja počinje osjećajem ovisnosti i gubi se u ekstazi, ne može nadvladati svoju ovisnost o «lošoj subjektivnosti» i pronaći stabilnost u kultu vjerske zajednice. Glavna misao Hegelove kritike subjektivnosti koja kulminira u Schleiermacherovim refleksijama o religiji jest da filozof ne smije žrtvovati tzv. «napor pojma» (Anstrengung des Begriffes) i nadomjestiti ga nečim što je sušta suprotnost metodi filozofiranja. U tom kontekstu Hegel govori o često prakticiranoj «nemetodi slutnje i oduševljenja» (Unmetode des Ahnens und der Begeisterung) koja se može jedino poistovjetiti sa samovoljom.[342] Samovolja koju Hegel veže uz pojam subjektivnosti česta je tema njegovih govora o ukidanju romantične forme umjetnosti u estetici. Upravo u takvom samovoljnom odnosu individue prema svijetu i supstancijalnosti, u odnosu koji nije sadržajno određen, počivaju neki od razloga za kritiziranje romantičke poezije. Ono što je Hegel u svojoj kritici primijenio na romantički filozofski nazor, to je isto zamjerio njihovoj estetsko- umjetničkoj doktrini koja je nerazdvojiva od filozofske. To je samovoljna subjektivnost bez supstancijalnosti.

Drugi prigovor romantičarima odnosi se na takozvanu «lošu subjektivnost» (schlechte Subjektivität) koja nije sposobna spoznati apsolutno i pojmiti u njegovoj konkretnosti, nego ga ostavlja apstraktnim.[343] «Loša subjektivnost» ne može prevladati vlastitu posebnost u razotkrivanju i spoznavanju supstancijalnosti. Osjećaj i vjera služe kao osnovno sredstvo da se dosegne apsolutno u njegovoj onostranosti. Ono što Hegel ovdje posebno osporava jest mogućnost takozvanog «intelektualnog zora» (intellektuelle Anschauung) u spoznaji apsolutnoga. Rezultat takvih bezuspješnih nastojanja jest apstraktna praznina u kojoj svaki oblik diferencijacije ostaje i postaje nemoguć. Apsolutno koje se navodno spoznaje intelektualnim zorom Hegel je okarakterizirao «kao noć u kojoj su... sve krave crne», gdje zapravo nije moguće nikakvo razlikovanje niti odredba.[344] Naivnost vjerovanja kako je apsolutno u njegovoj identičnosti moguće dosegnuti bez dijalektičkoga naprezanja, u hipu, Hegel smatra početnom fazom duha koja treba prerasti u pojmovno- spekulativno mišljenje.

[342] Hegel, *Fenomenologija*, str. 34; Usp. G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke* Bd. 9, hg. von Wolfgang Bonsiepen und Reinhard Heede, (Hamburg: Meiner 1980) str. 36.
[343] Usp. Pöggeler, (München: Fink 1999) str. 62- 63.
[344] Hegel, *Fenomenologija*, str. 12.; Usp. Hegel, *Werke* 9, (Hamburg: Meiner 1980) str. 17.

Prigovor se ne odnosi samo na Schellingovu filozofiju identiteta nego i na romantički program kako ga je u časopisu *Athenäum* proklamirao Friedrich Schlegel. Schlegel je, naime, intelektualni zor proglasio «kategoričkim imperativom» romantičke poetske refleksije.[345]

Treći oblik promašenoga posredovanja duha i povijesti, «čežnja nepomirene subjektivnosti» (Sehnsucht der unversöhnten Subjektivität), prvenstveno je usmjeren protiv predstavnika jenske romantike koji su u čežnji da dosegnu beskonačno svratili posebnu pozornost na krhkost i bespomoćnost individualne egzistencije. Ne začuđuje da je Friedrich Schlegel, njihov *spiritus movens*, završio svoju čežnju za beskonačnim obraćanjem na katolicizam.

Priređivači kritičkog izdanja *Fenomenologije duha*, Wolfgang Bonsiepen i Reinhard Heede upozoravaju u svom komentaru da je završetak Predgovora Hegel usmjerio prvenstveno protiv Schlegelove koncepcije takozvane «transcendentalne poezije».[346] Zbog važnosti citiramo odlomak u cijelosti: Nije utješno primijetiti kako neznalaštvo i sama bezoblična i neukusna sirovost, koja je nesposobna da svoje mišljenje čvrsto usmjeri na jedan apstraktni stav, a još manje na povezanost više njih, čas uvjerava da je sloboda i tolerancija mišljenja, čas opet da je genijalnost. Ova posljednja, kao sada u filozofiji, uzela je jednom maha, kao što je poznato u poeziji; umjesto poezije pak, ako je produciranje te genijalnosti imalo nekoga smisla, ono je proizvelo trivijalnu prozu ili, kad ju je prevladalo, budalaste govore. Tako sada nekakvo prirodno filozofiranje, koje sebe smatra predobrim za pojam i uslijed njegova nedostatka zornim i poetičkim mišljenjem, iznosi na trg proizvoljne kombinacije jedne mislima samo dezorganizirane uobrazilje- tvorevine koje nisu ni riba ni meso, ni poezija ni filozofija».[347] Romantičko stajalište koje Hegel ovdje najodlučnije odbacuje formulirao je Friedrich Schlegel jezgrovito u već ovdje spominjanom 116. odlomku *Athenaeuma*. Dio spomenutoga fragmenta koji u sebi sadrži osnovni program jenske romantike glasi: «Romantička poezija je progresivna univerzalna poezija...Romantičko pjesništvo još je u nastajanju; i to je njegova zbiljska narav da može vječno postojati, a nikada nebiti dovršeno. Ne može se iscrpiti ni kroz koju teoriju, a samo bi se divinacijska kritika smjela odvažiti pa htjeti okarakterizirati njegov ideal. Samo je romantička poezija beskonačna kao što je i jedina slobodna jer je uvažila kao svoj prvi zakon, da pjesnikova samovolja ne trpi

[345] Usp. Jure Zovko, *Schlegelova hermeneutika*, (Zagreb: Globus 1997)
[346] Hegel, *Werke* 9, (Hamburg: Meiner 1980.) str. 493.
[347] Hegel, *Fenomenologija*, str. 47- 48.; Usp. Hegel, *Werke* 9, (Hamburg: Meiner 1980) str. 47.

ni jedan zakon iznad sebe».[348] Schlegel tvrdi da romantička poezija «može između prikazanoga i onoga koji prikazuje, slobodna od svega realnog i idealnoga interesa, najviše lebdjeti u sredini na krilima poetske refleksije, i tu refleksiju uvijek iznova potencirati i umnažati kao u nekom beskonačnom nizu zrcaljenja».[349] To pjesništvo intelektualnog zora dopušta pjesniku da se izdigne nad svoje djelo i svoje vlastito stvaranje i da oboje promatra kritičkim pogledom; «ono dopušta jednom riječju *romantičku ironiju*».[350]

Ovdje su predstavljena dva posve oprečna modela filozofiranja i svjetonazora. Jedan je spekulativno- pojmovni, a drugi, romantički zasnovan je na zoru i poetskoj refleksiji te uključuje «transcendentalnu poeziju» i ironiju kao svoj organon u zahvaćanju apsolutnoga. U tome je sadržana i bitna razlika između Hegelova i romantičkog poimanja umjetnosti. Za Hegela je ona, kako kaže kasnije u estetici, forma apsolutnog duha koja čini prvi i najniži stupanj pored religije i znanosti u spoznaji istine. Za romantičare, prvenstveno za Schlegela umjetnost ima spekulativnu dimenziju i najviši je medij obitavanja i spoznaje apsolutnoga. Kod Schlegela umjetnost nadmašuje filozofsku diskurzivnost u zahvaćanju beskonačnoga i predstavlja najviši pojavni oblik istine. Dok Hegel s druge strane u *Fenomenologiji* kaže da «pravi oblik u kojemu egzistira istina može biti samo njezin znanstveni sustav». «Istina element svoje egzistencije ima jedino u pojmu».[351] Hegel se trudi zadržati mišljenje u granicama diskurzivnoga, odnosno pojmovno- spekulativnoga što podrazumijeva dug put obrazovanja i stjecanja znanja. Filozofija se na koncu treba odreći deklarativne ljubavi za znanjem i mudrošću i postati stvarno znanje. U kontekstu takvih Hegelovih težnji možemo promatrati kasnije u *Predavanjima o estetici* i njegovu provedbu znanstvenog utemeljenja estetike. Tu se pokazuje da umjetnost nakon što je završila svoju povijesnu ulogu spoznajne forme i ozbiljenja duha i istine, ona sada kada više ne zadovoljava potrebe modernoga društva kako je to činila u prošlosti, treba prerasti u znanje o umjetnosti da bi se pojmovno spoznalo što umjetnost jest ili kako Hegel kaže, «da bismo znanstveno uvidjeli što je umjetnost». To znači da treba prijeći na pojmovnu refleksiju i misaono razmatranje umjetnosti koja više ne izaziva svojom osjetilnom formom samo oduševljenje i religiozni osjećaj nego poziva na refleksiju i pojmovno mišljenje o umjetnosti kao takvoj. U tome svijetlu smo pokušali protumačiti i samu tezu o kraju umjetnosti ili, Hegelovim riječima tezu o umjetnosti koja po

[348] Schlegel, *Kritike i fragmenti*, str. 143- 144.
[349] Isto, str. 144.
[350] Walzel, str. 44.
[351] Hegel, *Fenomenologija*, str. 5- 6.; Usp. Hegel, *Werke* 9, (Hamburg: Meiner 1980) str. 11- 12.

svom najvišem određenju pripada prošlosti, za koju se veže i zahtjev za «znanošću o umjetnosti» ili za estetikom.

U Predgovoru *Fenomenologije duha* kao što smo vidjeli Hegel suprotstavlja dva modela filozofiranja i svjetonazora i zalaže se za sustavno spekulativno- pojmovno mišljenje kako bi filozofija postala stvarno znanje. Tu se želi pokazati kako svi misaoni pokušaji koji se zasnivaju na zoru i poetskoj refleksiji (ein anschauendes und poetisches Denken) ne mogu izići iz sfere vlastite subjektivnosti i osjećajnosti. U tom pogledu Hegel tvrdi: «Time što obični ljudski razum poziva na osjećaj kao na svoje unutrašnje proročište, on je obračunao s onim tko se s njime ne slaže; on mora izjaviti kako nema ništa više kazati onome koji u sebi ne nalazi i ne osjeća to isto».[352] Hegel sada ukazuje na drugu vrstu jednostranosti: pozivanje na vlastiti osjećaj, u ime slobode i tolerancije mišljenja, kao na najvišu instanciju. Hegel će ustvrditi kako se upravo na taj način gaze «korijeni humanosti» jer se bit humanosti sastoji u tome «da teži za suglasnošću s drugima», a njezina je egzistencija samo u ozbiljenome zajedništvu svijesti».[353] Postignuto zajedništvo svijesti omogućuje međusobnu komunikaciju, suživot i obostrano respektiranje. Uporno inzistiranje na vlastitim osjećajima ne uzdiže nas po Hegelovu sudu iznad animalističke razine. «ono protivljudsko sastoji se u tome da zastaje u osjećaju i da sebe samo njime može saopćiti».[354]

Nadalje, Hegel se zalaže za sustavan oblik filozofiranja i univerzalnost znanja, a protivi se samopromoviranju neprovjerljive genijalnosti koja se razbacuje originalnim idejama i mislima «što poput munja sijevnu kroz glavu».[355] Pöggeler je upozorio da su ovi Hegelovi citati usmjereni prije svega protiv aforističkoga i nesustavnoga oblika filozofiranja što ga je u *Athenäumu* izričito zagovarao i prakticirao Friedrich Schlegel.[356] Aforističke misli su za Hegela diletantski oblik izricanja subjektivnoga stanja duše i kao takve teško se dadu povezati u jednu suvislu, koherentnu cjelinu. Takve misli nalik su munjama što sijevnu ili ispaljenim raketama koje nikada neće postići status svjetlosti nebeskog empireja. Romantički protest protiv sustava filozofije za Hegela je odraz njihove nesposobnosti da sustavno promišljaju , analiziraju i filozofiraju. Pravo i istinsko znanje ne postiže se poetskim izražavanjem stanja duše, inače bi svatko imao posebno svoju filozofiju i neki svoj misaoni sustav, nego se ostvaruje tako što će subjekt promisliti sveukupnu supstancijalnost kao ono općenito i nužno

[352] Hegel, *Fenomenologija*, str. 48; Usp. Hegel, *Werke* 9, (Hamburg: Meiner 1980) str. 47.
[353] Isto.
[354] Isto.
[355] Hegel, *Fenomenologija*, str. 49.; Usp. Hegel, *Werke* 9, (Hamburg: Mainer 1980) str. 48.
[356] Pöggeler, (München: Fink 1999) str. 132- 133.

što se treba spoznati. U tom kontekstu Hegel veli da ono što je na prvi pogled poznato, još ni iz daleka nije spoznato. Neobjektivno pozivanje na produktivnu genijalnost imat će za posljedicu neprimjereni i hod mišljenja kraljevskim trijemom i u odori «velikoga svećenika».[357]

Hegel je uočio kako romantička potencirana subjektivnost pokušava prevladati svoju izoliranost, i emotivni solipsizam čežnjom za beskonačnim koje bi trebalo imati objedinjavajuću funkciju među individualnim monadama. Pri tom se kao posebna metoda javlja romantička ironija. O njezinoj kreativnoj ulozi piše Walzel: «Ako gledamo s ljudskog stajališta, naći ćemo da na dnu slave, kojom su romantici obasuli oprečnosti i protejske crte, počiva faustovsko uvjerenje: 'Čim stanem robujem'. Duša se želi potpuno slobodno kretati. Ako se čovjek može protejski mijenjati, najsigurnije će sačuvati beskrajnu duševnu spremnost, koju i Schiller smatra prednošću. Zapravo pak počiva protejska pokretnost romantičke duše na svijesti, da se svaki čas može izdići nad samu sebe. Iz te svijesti izvire romantička ironija. Novalis jednom kaže da se plemstvo ljudskoga ja sastoji u tome da se može slobodno dići nad sebe samoga. Fichteovo naučavanje o intelektualnom nazoru opravdalo je običaj romantičkih drugova, da u svako doba stanu promatrati igranje svoga vlastitog ja...Ali romantik - i to je ono novo – nije stao kod promatranja, nego je pošao dalje, nastojao je da s potpunom sviješću svoje ja samovoljno vodi, ugađa, potiče i stavlja u svako moguće raspoloženje».[358] Hegel je svojom razornom kritikom privremeno zaustavio ovu protejsku kreativnost poetske i ironijske refleksije. Njegova kritika romantike zapravo je, kako smatra Pöggeler, obračun s vlastitom romantičkom mladošću.[359] To razračunavanje ne treba se poistovjećivati s posvemašnjim odbacivanjem, nego predstavlja jedan vid kritičke integracije. Kako Hegel spretno provodi ovaj misaoni proces kritičke integracije romantičkih zahtjeva za «novom mitologijom» vidljivo je na primjeru njegova objašnjenja boga Bakha u različitim stvaralačkim fazama. U *Jenskim fragmentima* Hegel objašnjava lošu subjektivnost u umjetnosti na primjeru indijskoga boga Bakha koji nije jasni duh, sposoban spoznati samoga sebe, nego duh koji se oduševljava, koji se odjenuo osjećajem i slikom pa tako prikriva ono plodonosno u sebi.[360] Nekoliko godina kasnije u *Fenomenologiji*, Hegel će potpunost istine i puninu spekulativnoga promišljanja objasniti upravo na primjeru bakhovske opojnosti: «Ono što iščezava ima se naprotiv i samo razmotriti kao bitno... Pojava je nastajanje i nestajanje, što

[357] Hegel, *Fenomenologija*, str. 49.; Usp. Hegel, *Werke* 9, (Hamburg. Mainer 1980) str. 48.
[358] Walzel, str. 27.
[359] Pöggeler, (München: Fink 1999) str. 7.
[360] Isto, str. 65.

samo ne nastaje i ne nestaje, nego je po sebi i sačinjava zbiljnost i kretanje života istine. Tako je ono istinito bakantski zanos, u kojemu nema člana koji ne bi bio opijen; a kako se svaki član, time što se izdvaja, isto tako neposredno razrješava, taj je zanos također providno i jednostavno mirovanje».[361] *Fenomenologija* kao prikaz nastanka apsolutnoga znanja sabire različita iskustva znanja sa svijetom iskustva. U posvemašnjoj prolaznosti i procesualnosti znanje jest ono što opstaje, što se transformira i čini jednu koherentnu cjelinu: «U cjelini kretanja, ako se ona shvati kao mirovanje sačuvano je ono što se u kretanju razlikuje i što daje posebni opstanak, kao nešto takvo što se sjeća, čiji je opstanak znanje o samome sebi, kao što je znanje isto tako neposredno opstanak».[362]

Hegelova kritika jenske romantike često je tumačena na način da se u njoj prepoznaje izvjesna kritička integrativnost, a ne puko odbacivanje. Tako Emanuel Hirsch tvrdi kako Hegel svoje najveće misaono postignuće u vremenu od 1800. do 1806. god. zahvaljuje razračunavanju sa romanticima. Riječ je o pojmu osobnosti i subjekta koji je u dijalektičkom odnosu s vlastitom supstancijalnošću.[363] Na toj problematskoj liniji subjektivnosti i njezina odnosa sa supstancijalnošću gradi Hegel kasnije u estetici, obzirom na pojam umjetnosti, svoju izričitu kritiku prema romantičarima i nadasve prema poetskoj ironiji koju možemo prepoznati kao središnji problem i u poglavljima o ukidanju romantične umjetničke forme, a time i kao jedan od motiva u teoriji o kraju umjetnosti.

4.2. **Problem romantičkog koncepta umjetnosti u *Predavanjima o estetici***

Hegelova kritika romantičkog estetičkog svjetonazora koji potencira «poetsku refleksiju» i afirmira individualnost i ironijski, poetički odnos prema univerzumu i apsolutnome javlja se opet u *Predavanjima o estetici* gdje Hegel nastoji u skladu sa svojim sveopćim sustavom znanja, utemeljiti estetiku kao znanost o umjetnosti u smislu pojmovnog mišljenja i sistematizacije pojmova i znanja o umjetnosti. Osim izričite kritike romantičara u

[361] Hegel, *Fenomenologija*, str. 32.; Usp. Hegel, *Werke* 9, (Hamburg: Meiner 1980) str. 34- 35.
[362] Isto.
[363] Hirsch, str. 265.

Uvodu *Predavanjima o estetici*, moguće je u poglavljima o romantičnoj umjetničkoj formi prepoznati i Hegelovo implicitno ukazivanje na sve opasnosti romantičke ironije, fragmentarnosti, humora i svih elemenata slučajnosti i svakidašnjega koji udaljavaju umjetnika i djelo od objektivne esencijalne utemeljenosti njihova nužnog teološko - ćudorednog predmeta, u čemu Hegel vidi krizu aktualnog stanja svijeta i svjetonazora, pa i krizu same umjetnosti koja se konačno po njemu i ukida u takvoj romantičkoj formi subjektivnosti. Da koherentnost i objektivnost vlastite doktrine dijelom apostrofira i ukazujući na romantički svjetonazor kao bitno drugačiji, vidljivo je i iz kontinuiteta njegove kritike romantičkog pokreta. Tako i u *Recenziji Solgerovih spisa* (1828.) nalazimo kritiku Friedricha Schlegela i Ludwiga Tiecka. Hegel tu prigovara nedostatak supstancijalnosti u ironijskome odnosu prema stvarnosti, a u težnji za sveopćom estetizacijom života i znanosti Hegel prepoznaje sve opasnosti subjektivističkog relativizma i kontingencije čime se negira supstancijalna, objektivna utemeljenost ljudske egzistencije, tj. «nijekanje životnosti uma i istine i njihovo srozavanje na razinu privida u subjektu».[364]

Istu nepodnošljivost prema samovoljnoj subjektivnosti i ironiji kao umjetničkoj formi i stvaralačkom principu Hegel je pokazao i u svojoj estetici. Svoje negiranje bilo kakve vrijednosti romantičke ironije Hegel je iznio u Predgovoru, a prije nego li je krenuo u objašnjenje pojma umjetnosti i njezine utemeljenosti u apsolutnoj ideji kao nužnom sadržaju umjetnosti. Ironija je kako ističe Hegel dijelom nastala iz Fichteove filozofije koja «postavlja Ja kao apsolutni princip svega znanja, uma i spoznaje i to Ja koje je potpuno apstraktno i formalno».[365] Hegel tvrdi da u tako apstraktnim formama ne može postojati neka općenitost kao ono što je objektivno, nego svaki sadržaj ima vrijednost u onoj mjeri u kojoj ga prihvaća i priznaje ta slobodna i neovisna subjektivnost. Tu Hegel misli na romantičku ironiju koja, kako je sažeto u *Athenäumu* 116., promovira neovisnost subjekta od svakog zadanog sadržaja i svakog realnog i idealnog interesa.[366] Hegel ironiju shvaća na način potpune samovolje i nesupstancijalnosti koja se tako uzdiže iznad svakog relevantnog sadržaja ne samo božanskog nego i profanog. Ako se ostane kod tih apstraktnih «praznih formi ...onda se ništa ne promatra kao nešto što ima vrijednost po sebi i za sebe i u samome sebi, nego samo kao nešto što je proizvela subjektivnost od Ja».[367] Budući da to subjektivno Ja samo postavlja i ukida vrijednosti, Hegel smatra da je onda u takvom slučaju sve što postoji samo jedan «privid»

[364] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Schriften und Entwürfe II. (1826- 1831) Gesammelte Werke*, Band 16. Unter Mitarbeit von Christoph Jamme, Herausgegeben von Friedrich Hogemann. (Hamburg: Meiner 2001) str. 84-85.
[365] Hegel, *Werke* 13, (Frankfurt: Suhrkamp 1970) str. 93.
[366] Schlegel, *Kritike i fragmenti*, str. 144.
[367] Hegel, *Werke* 13, (Frankfurt: Suhrkamp1970) str. 93-94.

(nur ein Schein) jer ništa nije istinito po sebi nego se temelji u slobodnome Ja čijoj je volji prepušteno na raspolaganje.[368]

Hegel je ovdje kritizirao i romantički zahtjev za sveopćom estetizacijom života i njihovu radikalnu miso da je svaki čovjek umjetnik. Zahtjev da svaki čovjek živi kao umjetnik i da svoj život umjetnički uređuje nema u slučaju romantičara dovoljnu ozbiljnost, kako smatra Hegel jer živjeti kao umjetnik za romantičara znači da svako njegovo djelovanje i svako iskazivanje obzirom na «sadržaj» ostaju za njega «privid» čiji «oblik»je potpuno u njegovoj vlasti. Tu se ne uzima ozbiljno ni sadržaj ni forma, jer prava ozbiljnost, kaže Hegel dolazi kroz «supstancijalni interes, na temelju neke stvari koja u samoj sebi ima vrijednost kao što je istina ili moralnost».[369] Za Hegela je neprihvatljivo da se takav jedan «ironično-umjetnički život shvaća kao božanska genijalnost» jer za takvu umjetničku subjektivnost svaki sadržaj zapravo je jedna danost bez biti (wesenloses Geschöpf). Umjetnik se ne vezuje za taj sadržaj jer je njegovo stvaralaštvo u toj mjeri slobodno i neovisno da svaki sadržaj može stvoriti i ukinuti. Odnos romantičkog umjetnika prema vlastitoj stvarnosti kao i prema onome što je opće jest prazan i on se prema njemu odnosi ironično.[370] Hegel, dakle, romantičku ironiju vidi kao okrenutost subjekta ka sebi samome koji je sam sebi predmet i sadržaj jer ne postoje nužne veze sa supstancijalnim sadržajem s kojim bi se individua poistovjetila ili na njega ukazivala. Predmet romantičke umjetnosti nije one supstancijalne naravi temeljene na teološko- moralnom sadržaju. Tako romantički umjetnik izgleda kao izolirani subjekt koji nije tijesno vezan za svjetonazor i objektivne temeljne vrijednosti nego uživa u samoprikazivanju. Međutim, Hegel dalje kaže da takav subjekt ipak može osjetiti potrebu za nečim neprolaznim, supstancijalnim, ali u tome opet leži proturječje jer subjekt koji teži za beskonačnim nije u stanju osloboditi se, okrenuti se od sebe i svoje «nezadovoljne apstraktne unutrašnjosti», pa ga onda obuzima «čežnja».[371] Romantičku čežnju za beskonačnim Hegel je opiso kao «osjećaj praznine tog subjekta kojemu nedostaje snaga da se oslobodi taštine i da se ispuni supstancijalnim sadržajem».[372]

Ironija nije samo način izražavanja vlastitog života ironičnog subjekta nego i umjetnička forma koja se najbolje očituje kroz poeziju koja se, kako Hegel kaže, sastoji u «prikazivanju božanskog kao ironičnog». Isto tako dodaje da će «čak i u objektivnim

[368] Isto, str. 94.
[369] Isto.
[370] Isto, str. 95.
[371] Isto, str. 96.
[372] Isto.

umjetničkim djelima ironična umjetnost prikazivati samo princip apsolutne subjektivnosti jer se u njima sve što za čovjeka ima vrijednost i dostojanstvo...pokazuje kao ništavno».[373] Za Hegela je nedopustivo da se u umjetničkom stvaralaštvu ironija poigrava sa onim što je istinito i moralno i što predstavlja srž supstancijalnosti umjetničkog sadržaja. Za razliku od «komičnoga» koje će negirati ono što je po sebi bezvrijedno, ironija će omogućiti ne samo opovrgavanje i autoironiju svojih karaktera i njihovih radnji nego će kroz svoje karaktere negirati i ono što je po sebi vrijedno i opće i što predstavlja «supstancijalni sadržaj».[374] Hegel kaže da «ironiju beskarakternosti voli ironija». To konkretno znači da romantičke individue kao i poetski likovi ili karakteri nisu u stanju zadržati svoj određeni cilj i svrhu kao što su to u stanju «pravi karakteri» čiji ciljevi imaju supstancijalni sadržaj. Oni ne odustaju od čvrstih ciljeva i od sadržaja koji jamče opstojnost čitavog bića jedne takve subjektivnosti koja svoj karakter temelji u supstancijalnosti.

Na ove prigovore sasvim se logično nadovezala u kasnijim poglavljima i Hegelova teorija o krizi subjektivnosti, posvemašnjem relativizmu i kontingentnosti u suvremenom romantičkom pjesništvu koje predstavlja zadnju fazu razvoja umjetnosti. Romantična forma umjetnosti ukida se u trenutku kada kulminira sloboda subjekta i kada umjetnički predmet gubi svaku teološku i moralnu sadržajnu osnovu te biva pomaknut ka onome što je individualno, svakidašnje, svjetovno, humorno i prozaično. Kada je riječ o krizi ili kraju umjetnosti, Hegel zapravo smatra da je u suvremenoj romantičkoj umjetnosti do punog izražaja došlo otuđenje umjetnika od njegove društveno- povijesne sredine, tj. od njegove zajednice. Upravo suprotno onome idealu grčkoga umjetnika koji je bio u potpunosti suživljen sa svojom društvenom zajednicom i vladajućim svjetonazorom o temeljnim vrijednostima. K tome, grčki je umjetnik, kao opreka romantičnome, davao obličje mitološkim bogovima. Karakteri grčke književnosti temeljeni su na najvišim općim vrijednostima postojeće kulture. U romantičkoj umjetnosti koja se udaljila od takvih ideala zavladala je svjetovnost i subjektivizam umjetnika i njegova djela. Beiser je rekao kako je za Hegela upravo ta «estetika umjetničkog otuđenja» zapravo romantička ironija.[375]

Govoreći u *Predavanjima o estetici* o «ukidanju romantične forme umjetnosti» Hegel je romantičnu umjetnost, posebice onu kasnu, svjetovnoga tipa opisao kao suprotnost klasičnoj formi umjetnosti u kojoj je dosegnut umjetnički vrhunac. Najprije kaže Hegel,

[373] Isto, str. 97.
[374] Isto.
[375] Beiser, str. 305.

«romantično već samo po sebi predstavlja princip ukidanja klasičnog ideala».[376] Potom se ovdje želi pobliže objasniti koja je to točka u kojoj se taj proces ukidanja realizira u potpunosti. To je, rekli bismo upravo romantička ironija. Ono što Hegela najviše navodi na takvo razrješavanje umjetnosti jest činjenica da romantična umjetnost za svoj predmet i sadržaj ima ono što je slučajno i prolazno, tj svu raznolikost pojedinačnosti vanjskoga svijeta. Romantička subjektivnost će tako svakome sadržaju dati proizvoljan oblik, tj. svoje «subjektivno uobličenje. Hegel kaže da u djelima romantične umjetnosti ima mjesta za sva životna područja od najnižih do najuzvišenijih stvari i što više postaje svjetovna to više uvažava «prolaznost svijeta».[377] Za hegelovski koncept «prave umjetnosti» od iznimne važnosti jest sama priroda sadržaja kojemu umjetnost daje adekvatan oblik. U idealnim vremenima to je bila supstancijalnost sadržaja koji je objektivan po sebi, dok u romantici stvari stoje drugačije. Hegel samo raspadanje (Zerfallen) romantične umjetnosti vidi upravo u «slučajnosti predmeta» umjetnosti. To je «sadržaj svakidašnjeg običnog života koji se ne shvaća u njegovoj supstancijalnosti u kojoj je sadržana moralnost i božansko, nego u njegovoj promjenljivosti i konačnoj prolaznosti».[378] Za najnoviju umjetnost svoga vremena Hegel će reći da je njezina osobitost u tome što «subjektivnost umjetnika stoji iznad svoga predmeta prikazivanja (Stoffe) i iznad svoga stvaranja jer ona više nije podređena danim uvjetima nekoga po sebi određenoga kruga sadržaja i forme, nego zadržava u svojoj vlasti i sebi na izbor kako sadržaj tako i način njegova oblikovanja». Zapravo postaje jasno da Hegel ukidanje umjetnosti vidi u «samovoljnoj» romantičkoj subjektivnosti koja nije vezana za esencijalni sadržaj i njemu primjerenu formu te u u onoj «slučajnosti predmeta» koji nema objektivnosti po sebi jer nije temeljen u supstancijalnosti moralnoga i svetoga. Kroz sve Hegelove stavove o suvremenoj umjetnosti provlači se zapravo još jednom i njegova kritika romantičke ironije. Teorija o kraju romantične umjetničke forme ujedno je i teorija o krizi umjetnosti na općem planu, pa nam se čini gotovo nemogućim ignorirati ili razdvojiti problematiku Hegelova odnosa prema romantičkoj subjektivnosti od njegove teze o kraju umjetnosti ili o umjetnosti kao prošlosti.

Kada je govorio o kraju romantične forme umjetnosti Hegel je jasno dao do znanja da je romantičko u bitnoj opreci prema klasičnome kao idealnome ili kao vrhuncu umjetničkog stvaralaštva. Tako je kriza ili posvemašnja dekadencija umjetnosti, sabrana u onome što je naročito romantičko. Po Hegelovu mišljenju umjetnost je ta koja bi trebala naći odgovarajući

[376] Hegel, *Werke* 14, (Frankfurt: Suhrkamp 1970) str. 220.
[377] Isto, str. 221.
[378] Isto, str. 222.

umjetnički izraz za postojeći svjetonazor koji je «sačinjen od religije, supstancijalnog duha naroda i vremena».[379] Upravo se u takvom određenju umjetnosti očituje sva razlika između klasičnoga kao paradigmatične forme umjetnosti i romantičnoga kao njegove suprotnosti koja je izražena u naglašenoj subjektivnosti. Kako bi pojasnio u čemu se sastoji kriza ili čak «raspadanje» romantične umjetnosti još jednom je suprotstavio ova dva oblika kulture i duha, klasični i romantični. Ono što je karakteristično za klasičnu životnu i umjetničku formu, te za kasnije «zlatno doba srednjeg vijeka» Hegel je sažeo u slijedećim riječima: «Dokle god je umjetnik tijesno vezan u neposrednoj identičnosti i čvrstoj vjeri sa odredbama takvoga shvaćanja svijeta i religije, dotle su za njega sadržaj i njegovo prikazivanje ozbiljna stvar, to znači da taj sadržaj predstavlja za njega beskonačnost i istinu njegove vlastite svijesti...a oblik u kojemu ga on izlaže, za njega je kao umjetnika posljednji, nužni, najviši način na koji on sebi predstavlja u opažanju apsolutno biće i dušu predmeta uopće. Njemu imanentna supstancija umjetničkog predmeta veže ga za određeni način prikazivanja. Jer tada umjetnik neposredno u sebi nosi sadržaj i njemu odgovarajuću formu kao pravu bit svoga bića».[380] Hegel će reći da je to bilo takvo vrijeme u kojemu se je umjetnik nalazio u granicama određenog svjetonazora kojemu je pripadao, te je tako bio ograničen i na određeni krug sadržaja i forme koji je proizlazio iz tog svjetonazora. Kao potpunu suprotnost tome, Hegel opisuje novo «stanje svijeta» i novi duh romantičke umjetnosti, pa kaže da su danas i umjetnike obuzeli «obrazovanje refleksije», «kritika» i «sloboda mišljenja». Kada Hegel opisuje modernog umjetnika, očito je da opisuje romantičkog pjesnika. On Kaže: «Vezanost za neki osobit sadržaj i za neku samo tome sadržaju odgovarajuću formu, za današnjeg umjetnika je prošlost, te je s time umjetnost postala jedan slobodan instrument koji on može na temelju svoje subjektivne sposobnosti jednako primjenjivati na svaki sadržaj ma kakav bio. Umjetnik stoga stoji iznad određenih posebnih formi i uobličavanja, i kreće se slobodno i samostalno, neovisno od sadržaja i od onog načina shvaćanja u kojemu je svijest nekada pred sobom imala ono što je sveto i vječno».[381] U klasičnom periodu postignut je ideal umjetnosti koji se nalazio u savršenom jedinstvu sadržaja i forme, ideje i oblika. Grčka skulptura za Hegela predstavlja vrhunac umjetničkog dostignuća jer je savršeno utjelovila antropomorfno božanstvo. Klasična forma je pokazala maksimum osjetilne manifestacije duha. Za Hegela to ne znači da bi u modernome vremenu trebalo oponašati ili oživljavati grčku kulturu i umjetnost jer ona odgovara samo onome vremenu u kojemu je nastala. Osim toga, kritičko i

[379] Isto, str. 232.
[380] Isto.
[381] Isto, str. 235.

refleksivno stanje modernoga društva ne bi prihvatilo «lijepe mitove koji su bili srž grčke religije».[382] Beiser smatra da je Hegel iz tog razloga i odbio romantički san o novoj mitologiji.[383]

Iako su Hegel i romantički filozofi u opreci po pitanju odnosa umjetnosti i filozofije, novija teorija estetike stavlja ih pod isti nazivnik modernizma i romantičkog koncepta umjetnosti u čijemu je središtu ontološka dimenzija i spoznajna funkcija umjetnosti. Te mislitelje J.-M. Schaeffer je nazvao tvorcima «spekulativne teorije umjetnosti» koja je izvedena iz opće metafizike i koja nastoji definirati umjetnost obzirom na njezin filozofski sadržaj. «Sakralizacija poezije i umjetnosti prožela je većinu modernog umjetničkog i književnog života i konstituirala je u zapadnom svijetu umjetnosti estetički horizont iščekivanja».[384] Po spekulativnoj teoriji umjetnosti, umjetnost treba prezentirati ontološko – teološki sadržaj i treba biti metafizički opravdana. Arthur C. Danto je rekao da romantička egzaltacija umjetnosti progovara kroz svaki redak Hegelove estetike.[385] Za romantičke mislitelje, a posebice za Schlegela, umjetnost je kroz svoju «poetsku refleksiju», «intelektualni zor» i ironiju predstavljala organon u spoznaji apsolutnoga i u tome je nadvladala moć filozofske diskurzivnosti. Hegelu je također umjetnost bila jedna od formi u kojoj se realizira i spoznaje ono istinito i apsolutno. No međutim, za razliku od romantičara po kojima spekulativna moć umjetnosti stoji iznad svake pojmovne refleksije, Hegel je zastupao sustav apsolutnog znanja gdje znanost, tj. filozofija predstavlja najviši oblik spoznaje i ostvarenja apsolutnog duha i istine. Kod Hegela umjetnost uživa također visoki status u sveukupnoj stvarnosti i u sustavu spoznajnih formi pa tako biva smještena u sferu apsolutnog duha, ali kao prvi oduhovljeni stupanj stvarnosti na kojemu duh postaje svjestan sebe. Iznad umjetnosti stoje religija i nadasve, filozofija kao istinsko znanje i ozbiljenje duha. No, iako je Hegel podredio umjetnost religiji i filozofiji, ona je ipak zadržala ključno mjesto u njegovom sustavu. Mnogi su autori zaključili da je ipak prihvatio romantičku doktrinu o uzvišenom ontološkom i spoznajnom statusu umjetnosti.

Iako Hegelov odnos prema romantičarima nije ključan i presudan za njegovo tematiziranje umjetnosti, niti je romantička umjetnost i estetika središnja preokupacija njegovih *Predavanja o estetici*, Hegel se ipak, kao što smo vidjeli, na mjestima koja su

[382] Beiser, str. 303.
[383] Isto.
[384] Schaeffer, str. 12.
[385] Arthur C. Danto, "The Speculative Philosophers of Art", (Foreword), u: Jean- Marie Schaeffer, *Art of the Modern Age*, (New Jersey: Princeton University Press 2000) str. 14.

ključna za teoriju o kraju umjetnosti, uvelike kritički osvrnuo na suvremeno romantičko stanje umjetnosti. Neki autori su u aktualiziranju toga odnosa išli mnogo dalje, pa je primjerice Beiser u tumačenju teorije o kraju umjetnosti krenuo još od pretpostavke da su dvije temeljne Hegelove estetičke teze o podređenom položaju umjetnosti usmjerene protiv romantičke vjere u nadmoć umjetnosti. Naime, dvije temeljne Hegelove teze koje umanjuju značaj umjetnosti su: Kao prvo, Hegelova tvrdnja da je umjetnost kao forma znanja s obzirom na svoj osjetilni medij inferiorna u odnosu na filozofiju i njezinu transparentnu formu mišljenja. Kao drugo, Hegel smatra da «umjetnost nema budućnost, da je izgubila svoju tradicionalnu važnost te nema ulogu u modernoj kulturi». Beiser tako smatra kako se može pretpostaviti da prva tvrdnja pogađa romantičko uvjerenje kako umjetnost kao medij istine stoji iznad filozofije, dok druga Hegelova teza napada romantičku doktrinu po kojoj umjetnost treba zamijeniti religiju i filozofiju u stvaranju «ideologije moderne kulture».[386] Bez obzira na ovu mogućnost tumačenja, Hegel je imao i drugih razloga za takvo pozicioniranje umjetnosti kao forme duha u sveukupnoj stvarnosti. Mnoštvo argumenata, od kojih smo osnovne i uvažavali u ovome radu, ide u prilog tvrdnji da je Hegel dobrim dijelom odgovorio logičkim potrebama svoga metafizičkog sustava kada je umjetnost podredio višim formama duha i kada je vrhunac njezina ostvarenja smjestio u prošlost. No, ostaje činjenica da je romantički koncept umjetnosti bio ključna tema Hegelove teorije o ukidanju romantičke forme umjetnosti svjetovnoga tipa gdje je izražen sav pesimizam u pogledu postojanja snažne povijesno-kulturne uloge umjetnosti u budućnosti, a kakva je zasigurno postojala u prošlosti. Romantička težnja da se božansko izrazi ironijski bila je za Hegela nepodnošljiva kao i sve one značajke «transcendentalne univerzalne poezije» koja ima ironiju za svoj temeljni princip. Jos De Mul je napisao da se ovdje «umjetnička ironija suočava s autentičnom ozbiljnošću filozofije» koja je po svojoj prirodi povezana sa onim što je supstancijalno. Nadalje kaže da je za kasnoga Hegela ljepota kao ono opće «veo koji ljepotu ne izražava nego je prikriva». No, iako je za metafizičara Hegela romantična umjetnost bila «slijepa ulica u odiseji duha», ako se njegovu analizu romantičke umjetnosti shvaća iz pozicije «romantičnoga, postmetafizičkog stajališta- kao dijalektiku bez ukidanja, kao dijalektiku koja je napustila pretenziju da razvoj duha vodi u sveobuhvatni totalitet koji predstavlja kraj povijesti- tada ta analiza nudi

[386] Beiser, (New York: Routledge 2005.) str. 283- 284. Usp. također Frederic C. Beiser, *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romantisism*, (Cambridge Mass.: Harvard University Press 2006) str. 73-86.

pojašnjavajući uvid u ciljeve moderne umjetnosti kakvima se bavi posthegelovska filozofija».[387]

Čuveni teoretičar književnosti, Hans Robert Jauss, pišući o «kraju razdoblja umjetnosti», rekao je kako je «književna pobuna protiv estetike klasično-romantičarskog perioda umjetnosti u Njemačkoj» svoju polazišnu povijesnu točku imala u Hegelovoj filozofiji umjetnosti, tj. u njegovoj poznatoj rečenici kako umjetnost ne predstavlja više najviši način u kojemu se pojavljuje istina. Pozivajući se na objašnjenja W. Oelmüllera, Jauss tvrdi da ova rečenica nije samo produkt spekulativne dedukcije iz filozofije apsolutnog duha, nego je to i povijesna teza jer Hegel polazi od povijesnih iskustava kako bi objasnio zašto umjetnost po svome najvišem određenju, kao forma pojavnosti apsolutnoga, mora pripadati prošlosti. Ta povijesna iskustva su, kaže Jauss, stanje svijeta obilježeno «građanskim industrijskim društvom i modernom državom» čemu je prethodio «povijesni preobražaj svijeta putem kršćanstva», zatim time omogućeni položaj subjektivnosti; i na koncu, «propadanje romantične umjetnosti i njezine estetike genija».[388] Time bi se dakle završila ona spekulativna misija umjetnosti ontološko-teološkog sadržaja koja treba svoje metafizičko opravdanje, a čiji su veliki zagovaratelji na suprotnim stranama bili Hegel i filozofi romantizma. Stoga bi se Hegelova prognoza o kraju umjetnosti, pored toga što je u svoj koncept uključila kritiku romantizma, zbilja trebala razumijevati kao najava nove, drugačije, umjetnosti modernoga svijeta koja će biti demitologizirana, svjetovna i refleksivna i koja svoja određenja neće temeljiti na klasičnome pojmu ljepote i umjetnosti. Po Jaussovom mišljenju Hegelova rečenica o kraju umjetnosti konstatira prijelaz u jedan moderni svijet u kojemu umjetnost, oslobođena neposrednih religioznih, moralnih ili duhovnih svrha još uvijek može biti organon istine, ali, kako veli Oelmüller, «ona ne iskazuje cjelinu, a pogotovo je ne iskazuje na najuzvišeniji način». Jauss se slaže sa Dieterom Henrichom da Hegelova teza o kraju umjetnosti u sebi sadrži zametak moderne teorije umjetnosti koju Hegel nije razvio. Taj zametak tek omogućava da se Hegelova estetika vrati u «progresiju povijesti i da se oslobodi balasta njezinih prognoza kratkog daha o budućnosti umjetnosti u 19. stoljeću».[389] Ova blagonaklona interpretacija Hegelove teze o kraju umjetnosti još uvijek ne izbavlja umjetnost od njezina arhaičnog «tereta» religioznosti, ćudoređa i nacionalno- povijesnog određenja. Te vrijednosti Hegel je sažeo u pojmovima svjetonazora i supstancijalnosti kao onih dimenzija koje po njegovu mišljenju romantična, moderna umjetnost ne poznaje. Dalje ostaje otvoreno

[387] De Mul, str. 5.
[388] Hans Robert Jauss, *Estetika recepcije,* (Beograd: Nolit 1978) str. 248.
[389] Isto, str. 249.

pitanje može li umjetnost kao drugačija egzistirati u bitno promijenjenom stanju modernoga svijeta i mora li ona biti metafizička kategorija. Kada je Arthur C. Danto govorio o sukobu između Hegela i jenskih romantičara oko značaja umjetnosti i filozofije, rekao je da je takvo nešto teško uzeti za ozbiljno na kraju stoljeća filozofije koje se uglavnom sastojalo iz nastojanja da se iznađe što konačno jest filozofija. «Ako postoje čvrste paralele između filozofije i umjetnosti, možda možemo povijest umjetnosti dvadesetog stoljeća kao takvu gledati kao vrstu filozofskog istraživanja svoje vlastite naravi, sa iluzornim zaključnim rješenjem koje se nalazi u takvim nazorima dvadesetog stoljeća po kojima umjetnost može biti sve i sve može biti umjetnost. A to, ako je istina, ostavlja otvoreno pitanje je li taj radikalni pluralizam u skladu sa uzvišenim nazorom o umjetnosti...u koji su romantičari tako predano vjerovali».[390] Konačno, postavlja se pitanje, možemo li više uopće vjerovati da umjetnost može ponuditi «način društvenog spasenja» (social salvation). Ta mogućnost nije sasvim isključena, smatra A. C. Danto kada u vidu imamo čuvenog konceptualnog umjetnika s kraja dvadesetog stoljeća, Josepha Beuysa koji je toliko proširio mogućnosti same umjetnosti da više ništa ne može biti isključeno.[391] «Povijest moderne koja je počela krajem osamdesetih godina prošloga stoljeća», piše Danto, «jest povijest dekonstrukcije pojma umjetnosti koji se razvijao u zadnjih pet stoljeća. Umjetnost više nije morala biti lijepa, nije se više morala naprezati ponuditi oku čitavu paletu opažanja kako mu ih pruža stvarni svijet».[392] Nije više bilo moguće na temelju pukog promatranja konstatirati je li nešto umjetnost ili nije. Pitanje identiteta umjetnosti rješavala je «teorija umjetnosti» koja je postupno prelazila u filozofiranje o umjetnosti.

[390] Danto, nav. dj. str. 16.
[391] Isto.
[392] Usp. Arthur C. Danto, *Kunst nach dem Ende der Kunst*, Aus dem Englischen von Christiane Spelsberg. (München: Fink 1996) str. 16.

ZAKLJUČAK

Intencija ovoga rada je pokušati rasvijetliti osnovne aspekte Heglove teze o kraju umjetnosti te pokazati koje su mogućnosti interpretacije takve jedne filozofsko spekulativne postavke koja je ujedno postala i povijesna teza, kao i zbiljska preokupacija filozofije umjetnosti i samog umjetničkog stvaralaštva. Priložena analiza Hegelove metafizičko-spekulativne odredbe umjetnosti, i njezine povijesno-iskustvene strane dovodi nas do isto tako ambivalentnih odgovora na pitanja o Hegelovoj tezi o kraju umjetnosti. Čuvena teorija po kojoj «umjetnost po svome najvišem određenju pripada prošlosti», te više ne predstavlja najvišu formu u kojoj se pojavljuje istina, niti više najvišu potrebu duha pokazala je mogućnost dvojakoga tumačenja. I to, najprije kao odredba proizašla iz metafizičkih osnova cjelokupnog sustava koji pretpostavlja razvoj i spoznaju duha kroz tri forme umjetnosti, te kroz religiju i filozofiju, gdje umjetnost predstavlja samo prvi stupanj samoozbiljenja duha i povratka iz otuđenja u prirodnome u vlastitu unutrašnjost, u medij pojmovnog mišljenja. Pored toga teza o umjetnosti kao prošlosti nameće se svojom aktualnošću u suvremenoj teoriji i umjetničkoj stvarnosti i kao odredba koja se treba tumačiti i s obzirom na svoju društveno-povijesnu i kulturološku dimenziju. Pri tome se u pitanje stavlja i današnji značaj umjetnosti u modernome društvu, obzirom na afirmaciju stvaralačkog subjekta, promijenjeno, «stanje svijeta» u smislu sekularizacije, tehnološkog, znanstvenog razvoja i sveopće racionalizacije.

Teorija o umjetnosti kao prevladanoj formi duha savršeno se uklapa u totalitet Hegelova metafizičkog sustava koji se zatvara u apsolutnoj znanosti, pa je logično da umjetnost biva nadvladana višim formama duha, gdje zadnju riječ ima sva transparentnost i diskurzivnost pojmovnog mišljenja. Bez obzira na to, Hegel će zasigurno i dalje sloviti kao jedan od filozofa klasičnog njemačkog idealizma koji je umjetnost postavio na visoku ontološku i spoznajnu razinu uključujući je, kako sam kaže u «carstvo apsolutnog duha», gdje je fenomen umjetnosti još jednom u povijesti metafizike odigrao ključnu dijalektičku ulogu posrednika između neposredne osjetilnosti i apsolutne ideje. Sukladno takvoj dijalektici razvoja duha koji se ozbiljuje i spoznaje najprije u umjetničkoj formi, pa potom u religijskoj formi da bi konačno u najčistijem mediju pojma dosegao punu spoznaju istine o sebi, razvijaju se i forme umjetnosti (simbolička, klasična i romantična) kroz povijest gdje se također događa jedan razvoj duha ka čistoj ideji kroz oslobađanje umjetnosti od tvarnoga i osjetilnosti. Posljedica takvoga razvoja umjetnosti jest to da je Hegel zapravo mogao odrediti

dva različito kvalitetna vrhunca umjetnosti. Jedan od njih definitivno pripada prošlosti, a to je klasična grčka skulptura gdje su ideja i oblik u savršenoj jednakosti, i drugi, vrhunac umjetnosti događa se u poeziji romantične forme, gdje je umjetnost potpuno lišena tvarne i osjetilne forme, gdje duh u mediju unutrašnje predodžbe ostvaruje duhovni sadržaj. U toj fazi umjetnosti, duh sukladno svojim «interesima» dolazi do onog stadija u umjetnosti kada se može prikazati i izraziti u onoj formi koja je «najduhovnija» i najbliža duhu. Međutim, jasno je da, iako je duh u ovoj zadnjoj fazi razvoja umjetnosti došao do toga da se izrazi u mediju «unutrašnjosti», koji mu najviše odgovara, ovdje je ukinuto jedinstvo ideje i realnosti što je osnovna pretpostavka za idealno umjetničko djelo. Umjetnost je ipak u potpunosti napustila po Hegelovu mišljenju onaj odnos ideje i oblika, duha i materije koji određuje umjetnost kao takvu. Upravo je na tome savršenom prožimanju duhovnog sadržaja i materijalne forme Hegel gradio temeljno određenje pojma umjetnosti i ljepote. Stoga je jasno da je takav ekvilibrum duha i materije koji određuje umjetnički ideal ostao u kipovima grčkih bogova.

Osim tvrdnji o konzekventnosti sustava gdje se u formalnim i više apstraktnim terminima određuje pojam i svrha umjetnosti koja odgovara dijalektici panlogističkog sustava završenog u apsolutnome znaju, te se u takav organizam sustava situira i teza o kraju umjetnosti, ono što pruža Hegelova filozofija umjetnosti jest i jedna otvorena mogućnost interpretacije u hermeneutičko- fenomenološkom smislu. Upravo u onoj mjeri u kojoj Hegelova estetika nije samo apstraktna metafizika nego i sustav povijesnih i društvenih činjenica o umjetnosti i kulturi s bogatom i znalačkom recepcijom, u tolikoj mjeri se ta ista njegova filozofija umjetnosti, skupa sa konzekvencom «umjetnosti kao prošlosti» može tumačiti i kao društveno-povijesna, kulturološka stvarnost. Hegel je naime čitavu analizu razvoja umjetnosti od simboličke forme do zadnje faze romantičke forme, kao i svoju analizu sustava pojedinačnih umjetnosti proveo na jednoj hermeneutičkoj razini. Naime, može se uočiti kako tri umjetničke forme kao i pojedinačni vidovi umjetnosti, zapravo za Hegela predstavljaju ogromno mnoštvo specifikacija jednog fundamentalnog sadržaja koje su određene osobinama osjetilnog, oblikovnog materijala i određene su temeljem različitih svjetonazora i povijesnih perioda.[393] Doduše, ostaje otvoreno pitanje u kolikoj je mjeri uspješna Hegelova sinteza povijesnog empirijskog razvoja umjetnosti i onog konceptualnog obrasca razvoja duha i umjetnosti obzirom na njihov pojam te koliko su ta dva vida povijesnosti kompatibilna. To ostaje sporno iz razloga što je Hegel u obzir uzimao one

[393] Usp. Schaeffer, str. 145-146.

činjenice iz stvarnog povijesnog razvoja umjetnosti koje su odgovarale njegovu konceptu razvoja duha i konceptu razvoja umjetničkih formi i posebnih umjetnosti, a zanemarivao je kao manje bitne za «razvoj pojma» one činjenice iz umjetničke baštine koje nisu sasvim u skladu s konceptom. Najupečatljiviji primjer propusta za nas je njemačko glazbeno stvaralaštvo 18. i 19. stoljeća, te njegovo tematiziranje poezije koja predstavlja paradigmatičan oblik umjetnosti romantične forme, a prisutna je u svim periodima. Poezija romantične forme, gotovo paradoksalno, predstavlja s jedne strane vrhunac umjetničkog dostignuća i s druge strane ukidanje same umjetnosti. Poezija se kao «najduhovnija» umjetnost potpuno oslobađa osjetilnog medija i predstavlja umjetnički oblik u kojemu duh potpuno izlazi iz osjetilnosti i vraća se k sebi u sferu čiste duhovnosti. Međutim, time se u poeziji ukida povezanost između duhovne unutrašnjosti i vanjske osjetilnosti do te mjere da potpuno izmiče prvobitnom pojmu umjetnosti koji počiva na pomirenju ideje i osjetilne forme. Na tom svom najvišem stupnju duhovnosti umjetnost se ukida i prelazi u više forme duha, prelazi u «prozu mišljenja».

Hegelov pojam umjetnosti i umjetničke ljepote koji je temeljen na odnosu idealnog balansa duhovnoga sadržaja i osjetilne forme ključan je kada je riječ o kraju umjetnosti ili umjetnosti kao prošlosti . Ta teza po kojoj umjetnost po svome najvišem određenju pripada prošlosti, koliko god je na prvi pogled apsurdna i neprihvatljiva, toliko se s druge strane nakon svih analiza čini sasvim smislena i opravdana. Naime, ta Hegelova tvrdnja može se gledati i kao oproštaj sa jednim minulim konceptom lijepe umjetnosti koji više ne egzistira u promijenjenom modernom «svjetonazoru» i novom «stanju svijeta». Stoga se u toj njegovoj, po mnogima pesimističnoj prognozi umjetničke budućnosti, može zapravo iščitavati i jedna anticipacija moderne, drugačije umjetnosti čija supstancijalnost neće biti temeljena na teološkim i moralnim svjetonazorskim osnovama i koja neće počivati na onom pojmu ljepote i ideala kao savršene jednakosti duha i forme. Ekstreman primjer umjetnosti koja stoljeće kasnije u potpunosti dezavuira ljepotu kao estetičku kategoriju jesu *ready- made* predmeti Marcela Duchampa koji je već postao klasik povijesti umjetnosti 20. stoljeća. Njegova osnovna intencija je bila demistificirati tradicionalno poimanje umjetnosti. U tome se može vidjeti i osporavanje koncepta muzeja kao Hegelove baštine kojemu je temeljna intencija očuvati (conservare; aufheben) umjetnička djela kako bi postala predmet proučavanja u

duhovnim znanostima, te poslužila kao nadahnuće budućim pokoljenjima u umjetničkom stvaralaštvu.[394]

Hegelovu teoriju o umjetnosti koja po svome najvišem određenju pripada prošlosti trebamo tako razumjeti u kontekstu njegovih definicija umjetničkog ideala i lijepe umjetnosti. Sasvim je evidentno da takva umjetnost uistinu danas više ne egzistira. Osim toga teza o kraju umjetnosti nastala je ne samo na temelju metafizičkog, apstraktnog određenja umjetnosti i ljepote s obzirom na apsolutnu ideju, nego je ona smještena i u jedan sasvim konkretan povijesno-društveni kulturološki kontekst koji pojašnjava uvjete u kojima se umjetnost ukida. Moderno vrijeme u kojemu umjetnost više ne može zadovoljavati najviše potrebe duha i ne može više biti adekvatan način pojavljivanja istine, obilježeno je razvojem znanosti, «refleksivnom obrazovanošću», kritičkim i slobodnim mišljenjem. Takvo stanje svijeta u kojemu vlada refleksija i pojmovno mišljenje nije pogodno za umjetnost kakva je postojala u klasičnoj grčkoj i kršćanskome srednjovjekovlju gdje je značila najviši način na koji se predočava apsolutno. U modernoj kulturi naglašene racionalnosti umjetnik je također izoliran u svojoj subjektivnosti bez esencijalne vezanosti za onaj krug supstancijalnog sadržaja koji je temeljen na onome što je moralno i sveto. U svjetonazoru modernog vremena afirmirana je subjektivnost, te humanistički i svjetovni aspekt života, a u koji svakako spada i Hegelu neprihvatljiva subjektivistička ironijska koncepcija umjetnosti jenskih romantika u kojoj fantazija i maštovitost «uz bocu šampanjca», kako kaže Hegel, pokušava kreirati stvarnost i negirati postojeću etičnost (Sittlichkeit) i sve stečevine objektivnoga duha.[395] Jedna od naših osnovnih teza stoga je i bila da je Hegel govoreći o kraju romantične forme umjetnosti zapravo još jednom izložio svoj animozitet prema svjetonazoru i estetici jenske romantike. Potrebno je dakle bilo razmotriti tezu o kraju umjetnosti, obzirom na sukob tih dvaju filozofsko-estetičkih koncepcija gdje smo ustvrdili da je Hegel tematizirajući umjetnost koja se na kraju romantičnog razdoblja ukida ili samotranscendira, ustvari govorio o romantičkoj ironijskoj poeziji koja se mora obezvrijediti jer za svoj predmet ima ono što je slučajno, a ne opće, objektivno i nužno. To je za njega umjetnost bez supstancijalnosti i bez sadržajne esencijalne veze sa kulturno-povijesnim stanjem svijeta gdje subjektivno samoprikazivanje ne može biti relevantna umjetnička svrha.

[394] Usp. Rüdiger Bubner, „Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)“ u: Stefan Majetschak (Hrsg.), *Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard.* (München: Beck 2005) str. 163 sl.
[395] Usp. Hegel, *Werke* 13, str. 46.

Hegel je u kontekstu govora o umjetnosti kao prošlosti naglasio i još jednu vrlo znakovitu specifičnost moderne kulture, a to je potreba za znanstvenim utemeljenjem estetike i potreba za «znanošću o umjetnosti» koja je, kako kaže, u naše vrijeme više potrebna nego li u vremenima kada je umjetnost kao takva pričinjavala puno zadovoljenje. Hegel se na koncu zapravo zalaže za refleksiju o umjetnosti i tvrdi da nas «umjetnost poziva na misaono razmatranje» kako bismo uvidjeli što je to umjetnost. On će reći kako umjetnost više ne zadovoljava našu najvišu potrebu i kako smo se «uzdigli iznad toga da umjetnička djela smatramo nečim božanskim i da ih obožavamo. Dojam koji umjetnička djela ostavljaju refleksivne je naravi i to što ona pobuđuju iziskuje jedno više vrijednosno ispitivanje i drugačije dokazivanje».[396]

Mišljenja smo da ova potreba vremena za estetikom kao misaonim razmatranjem, pojmovnom spoznajom i razumijevanjem fenomena umjetnosti koju Hegel naglašava, rasvjetljava zapravo dva aspekta Hegelove teze o umjetnosti kao prošlosti. S jedne strane ona dokazuje kako lijepa umjetnost ne predstavlja više «najvišu potrebu duha», te kao takva putem svoje osjetilne forme ne može izražavati fundamentalni svjetonazor i vrijednosti nove racionalističke kulture. S druge strane estetika sačinjava upravo taj element refleksivnosti koji odgovara duhu vremena. Za Hegela umjetničko djelo također pripada sferi pojmovnog mišljenja, te uključujući refleksiju i pojmovno mišljenje u samo razmatranje i recepciju umjetničkog djela, duh zadovoljava najvišu potrebu svoje prirode. «Budući da mišljenje predstavlja njegovu bit i pojam, duh je zadovoljan kada je sve produkte svoje djelatnosti prožeo mišlju i tako ih učinio svojima».[397] Estetika kao pojmovno mišljenje i razumijevanje umjetnosti upravo pruža umjetnosti tu dimenziju refleksivnosti koja će odgovarati duhu vremena i koja će biti u tijesnom odnosu sa umjetničkim stvaralaštvom koje sada treba refleksiju kao svoje pojmovno osvjedočenje. U toj refleksivnoj nadogradnji umjetničkoga djela moguće je prepoznati preokupacije suvremene estetike koja postaje integrativna djelatnost u suostvarenju umjetničkog djela. Eksperimentalna umjetnost 20. stoljeća bavi se upravo tim pitanjem koje je označilo kraj umjetnosti klasično-romantičkoga tipa, o tome što umjetnost jest. Hegelove anticipacije suvremene umjetnosti uglavnom su plod kasnije recepcije koja u njegovoj teoriji prepoznaje osnovne estetičke probleme suvremenosti. No, bez obzira na to, valjalo je primijetiti da je umjetnost 20. stoljeća prešla u sferu suvremenih medija i tehnologije i time se čvrsto ukorijenila u onome što Hegel naziva opće stanje svijeta

[396] Hegel, Werke 13, str. 24.
[397] Isto, str. 28.

koje je danas bitno obilježeno znanošću i tehnologijom. Razvoj konceptualne umjetnosti i performansa doveo je u prvi plan dimenziju koncepta kao idejnog sadržaja koji sada svoje uobličenje zadobiva u estetičkom događaju koji integrira refleksiju kao svoj temeljni princip i ostvaruje ono jedinstvo ideje i vanjske forme na posve nov način.

Tezu o kraju umjetnosti tumačimo tako najprije kao tezu o kraju umjetnosti lijepoga i kao tezu o kraju umjetnosti nužnoga kršćanskog, religioznog sadržaja božanskoga. To međutim ne znači da pojedini umjetnici neće ubuduće uzimati za temeljne motive religijski sadržaj, odnosno da njihovo stvaralaštvo neće biti inspirirano osobnom religioznošću kao što je primjerice slučaj s umjetnicima poput Kazimira Malevicha i Marka Rothkoa. Međutim duktus moderne umjetnosti zasigurno neće više biti prožet religiozno-moralnim temama na način kako ih je generirao tradicionalni svjetonazor, niti će «lijepo» predstavljati njezin «mainstream». Isto tako s druge strane, imajući u vidu sve ono što je Hegel izložio o romantičnoj umjetnosti i poeziji ostavlja malo nade za konstituiranje supstancijalne umjetnosti modernoga svijeta koja će odgovarati potrebama duha i općeg stanja svijeta temeljenog na znanosti i refleksiji. Ako moderna umjetnost to i postiže, onda ostaje upitno u kojoj mjeri ona pri tome ostvaruje puninu hegelovski koncipiranog pojma umjetnosti i puninu društveno- kulturnog značaja kakav je imala u prošlosti kada je bila vezana za teološki i moralno- supstancijalni sadržaj. Demitologizacija umjetnosti ili kako Hegel kaže «Obezboženje» umjetnosti, koje je za njega započelo već sa Shakespeareom, vodilo je polako umjetnost njezinome kraju ili bolje reći udaljavalo je umjetnost od njezinih vrhunaca kada je bila usmjerena na predmet kršćanske religije i vodilo je ka slobodnoj subjektivnosti i ka «slučajnosti predmeta» umjetnosti koji više nije bio nužno religiozni. To «ukidanje» (Auflösung) događa se u svim onim odlikama umjetnosti koje su vezane za afirmaciju subjektivnosti, a Hegel ih opisuje kao svjetovnost, kontingentnost, prozaičnost, obično, svakidašnje. U svemu tome duh se po njegovu mišljenju osiromašuje, iako se epoha diči svojom kritičkom refleksijom.

Ono što nas je uporno intrigiralo jest pitanje o budućnosti umjetnosti kada se ona promatra u okvirima Hegelovih postavki. Naime, ako je duh u svome samorazvoju nadišao spoznajne forme umjetnosti i religije i vratio se u vlastitu unutrašnjost gdje sada pojmovno spoznaje apsolutnu istinu duha pa se stoga suvremeno doba označava kao znanstveno filozofsko i refleksivno, tada bi od umjetničke produkcije za koju Hegel drži da je još u

životu, bilo iluzorno očekivati da bude ono što je bila u prošlosti kada su «stanje svijeta» i svjetonazor bili bitno drugačiji i kada im je odgovarala lijepa umjetnost i način njezinoga posredovanja istine. Dakle treba vjerovati da je Hegel ostavio otvorenom mogućnost da umjetnost u budućnosti bude nešto drugo doli lijepa umjetnost. Mogućnost takvog tumačenje Hegelova stava o umjetnosti vidimo u slijedećemu. Budućnost umjetnosti jest u estetici kao znanosti jer to zahtjeva moderno vrijeme, zatim u *humanumu* koji odgovara sekularizaciji, subjektivnosti i refleksiji kao temeljnim odlikama stanja svijeta. Kao što religija svoju teološku istinu ne može više tražiti u umjetničkim prikazima i sebi svojstvenim predodžbama pa tako biva upućena na pojmovnu spoznaju i sintezu temeljnih istina tako i umjetnost odgovarajući zahtjevima vremena i vladavine apsolutne znanosti svoju budućnost ima pored *humanuma* koji postaje novim svecem, u refleksiji kao bitnom konstituensu suvremene estetike i same umjetnosti o čemu svjedoči naša suvremena estetička produkcija. U tom smislu A. Danto govori o prevladavanju umjetnosti pomoću filozofije što objašnjava na primjeru Warholovih «Brillo Box» koje predstavljaju paradigmu «kraja umjetnosti».[398] Teza o «kraju umjetnosti» koju zapravo Hegel nikada i nije izrekao *expressis verbis*, imala je plodnu recepciju u 20. stoljeću na način da je moderna umjetnost živjela i nadahnjivala se svojom pričom o vlastitom kraju i postupno prelazila u hermeneutičku refleksiju o biti umjetnosti i njezinoj relevantnosti za suvremenoga čovjeka.

[398] Usp. Danto, (München: Fink 1996) str. 18, 185 sl.

LITERATURA:

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke*. Bd. 13, 14, 15. hg. von. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt/ M: Suhrkamp, 1970.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Gesammelte Werke*. hrsg. Im Auftrag der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Hamburg: Meiner, 1968. ff;

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Philosophie der Kunst. Vorlesungen von 1826.* hg. von Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon und Karsten Berr. Frankfurt: Suhrkamp, 2005.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Aesthetik*. hg. von D. H. G. Hotho. Zweite Auflage. Berlin: Duncker & Humbolt, 1842/ 1843.

Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*. Herausgegeben von Friedhelm Nicolin und Otto Pöggeler. Hamburg: Meiner, 1969.

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*. Bd. 7. Hrsg. von Grete Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

Armstrong, A. H. „Beauty and the Discovery of Divinity in the Thought of Plotinus“, u: *Kephalaion, Studies in Greek Philosophy and its Continuation*. ed. C. J. de Vogel. 155-163. Assen, 1975.

Beierwaltes, Werner. Einleitung u: F. W. J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*. Stuttgart: Reclam, 1982.

Beierwaltes, Werner. *Marsilio Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus*. Heidelberg: Winter, 1980.

Beiser, Frederick. *Hegel*. New York: Routledge, 2005.

Beiser, Frederic C. *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romantisism*. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 2006.

Bense, Max. *Estetika*. Rijeka: Otokar Keršovani, 1978.

Benjamin, Walter. *Illuminationen*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1977.

Bubner, Rüdiger. "Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770- 1831)", u: Stefan Majetschak (Hrsg). *Klasiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard*. München: Beck, 2005.

Croce, Benedetto. *Estetika*. Zagreb: Globus, 1991.

Danto, Arthur C. "The Speculative Philosophers of Art", u: Jean- Marie Schaeffer. *Art of the Modern Age*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

Danto, Arthur C. *Kunst nach dem Ende der Kunst. Aus dem Englischen von Christiane Spelsberg.* München: Fink, 1996.

De Mul, Jos. „Svršetci umjetnosti", u: *Odjek*. (serial on the internet). 3-4/ 2006. dostupno na: http://www.odjek.ba/index.php?broj=08&id=04

Drilo, Kazimir. *Leben aus der Perspektive des Absoluten. Perspektivwechsel und Aneignung in der Philosophie Hegels.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

Focht, Ivan. *Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1961.

Gadamer, Hans Georg. *Čitanka*. ur. J. Grondin. Zagreb: Matica hrvatska, 2002.

Gadamer, Hans- Georg. *Istina i metoda*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1978.

Gethmann-Siefert, Annemarie. *Einführung in Hegels Ästhetik.* München: Fink, 2005.

Gethmann-Siefert, Annemarie. *Einführung in die Ästhetik*. München: Fink, 1995.

Gilbert, Katharine Everett i Kuhn, Helmut. *Istorija estetike*. Beograd: Kultura, 1969.

Gombrich, Ernst H. "The Father of Art History", u: *Tributes. Interpreters of our cultural tradition.* Oxford University Press, 1984.

Grlić, Danko. *Estetika*. Zagreb: Naprijed, 1983.

Haym, Rudolf. *Hegel und seine Zeit*. 2. Aufl., Hg. von Hans Rosenberg. Leipzig: Wilhelm Heims Fachbuchhandlung für Philosophie, 1927.

Hegel, Georg Wilhellm Friedrich. *Fenomenologija duha*. Preveo M. Kangrga. Zagreb: Naprijed, 1987.

Heidegger, Martin. „Der Ursprung des Kunstwerkes", u: *Holzwege. Gesamtausgabe*. sv. 5. Frankfurt/M: Klostermann, 1977.

Henrich, Dieter. *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003.

Henry, Paul S. J. "The Place of Plotinus in the History of Thought", u: *Plotinus – The Eneads*, translated by S. MacKenna, introduction and notes by J. Dillon. London: Penguin Books, 1991.

Hirsch, Emanuel. "Die Beisetzung der Romantik in Hegels Phänomenologie", u : *Materialien zu Hegels Phänomenologie des Geiste*, hg. von. H. F. Fulda, D. Henrich. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

Inwood, Michael. Introduction, u: *Hegel- Introductory Lectures on Aesthetics*. ed. Michael Inwood. London: Penguin Books, 1993.

Jaeschke, Walter. *Hegel-Handbuch.* Stuttgart: Metzler, 2003.

Jauss, Hans Robert. *Estetika recepcije*. Beograd: Nolit 1978.

Kandinsky, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst*. Bern:Benteli, 1952., revidierte Neuauflage 2004.

Kulterman, Udo. „Georg W. F. Hegel- Enciklopedijska perspektiva“, u: *Kontura art magazin*, 13/ 2003. str. 54-55.

Labus, Mladen. *Umjetnost i društvo: Ontološki i socio-antropološki temelji suvremene umjetnosti*. Zagreb: Institut za društvena istraživanja, Biblioteka Znanost i društvo, 2001.

Lucie-Smith, Edward. *Umjetnost danas- od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma*. Zagreb: mladost,1978.

Marx, Werner. *Das Selbstbewußtsein in Hegels Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt/M: Klostermann, 1986.

Marx, Werner. *Heidegger and the Tradition*. Evanston: Northwestern University Press, 1971.

Novalis. *Naučnici iz Saisa/ Heinrich von Ofterdingen.* Zagreb: Naklada Jurčić, 2007.

O’ Meara, Dominic J. *Plotinus – An Introduction to the Enneads*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Panofsky, Erwin. *Idea – Prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti*. Zagreb: Golden marketing, 2002.

Platon. *Parmenides*. übers. und hrsg. von Hans Günter Zekel. Hamburg: Felix Meiner, 1972.

Pöggeler, Otto. *Hegels Kritik der Romantik.* 2. Aufl. München: Fink, 1999.

Pöggeler, Otto. „*Über die moderne Kunst*“. *Heidegger und Klee´s Jenaer Rede von* 1924. Erlangen: Palm & Enke, 1995.

Schaeffer, Jean- Marie. *Art of the Modern Age- Philosophy of Art from Kant to Heidegger*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Schlegel, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. (Sigle, KFSA) hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und H. Eichner. Paderborn: Schöningh, 1958 ff.

Schlegel, Friedrich. *Nachricht von den Gemälden in Paris.* Mit Kommentar und Nachwort von Hans Eichner und Norma Lelless. Darmstadt: WBG, 1984.

Schlegel, Friedrich. *Kritike i fragmenti*, ur. J. Zovko. Zagreb: Naklada Jurčić, 2006.

Verdenius, W. J. "Plato's Doctrine of Artistic Imitation", u: *Plato: A Collection of Critical Essays (Ethic, Politics, and Philosophy of Art and religion),* ed. Gregory Vlastos. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1978.

Walzel, Oskar. *Njemačka romantika*. preveo Zdenko Škreb. Zagreb: Hrvatski izdavalački bibliografski zavod, 1944.

Wicks, Robert. "Hegel's aesthetics: An overview", u: *The Cambridge Companion to Hegel*. ed. Frederick C. Beiser. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Zovko, Jure/Zovko, Marie-Elise. "The Aura of Work of Art in Benjamins Philosophy" u: *Identität? Hermeneutische Erkundungen*. Hrsg. Erwin Hufnagel, Jure Zovko. Berlin: Parerga, 2008.

Zovko, Jure. *Schlegelova hermeneutika*, Zagreb: Globus, 1997.

Žmegač, Viktor. *Od Bacha do Bauhausa, Povijest njemačke kulture*. Zagreb: Matica hrvatska, 2004.