Марица Рајковић

ПРОБЛЕМ ЕСТЕТИКЕ У ФИЛОЗОФИЈИ НЕМАЧКОГ ИДЕАЛИЗМА

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ · НОВИ САД

Нови Сад, 2021.

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ НОВИ САД
21000 Нови Сад
Др Зорана Ђинђића 2
www.ff.uns.ac.rs

За издавача
Проф. др Ивана Живанчевић Секеруш

Марица Рајковић
ПРОБЛЕМ ЕСТЕТИКЕ У ФИЛОЗОФИЈИ НЕМАЧКОГ ИДЕАЛИЗМА

Рецензенти
доц. др Мина Ђикановић
доц. др Невена Јевтић

Лектура и коретура
Аутор

Техничка припрема
Игор Лекић

ISBN
978-86-6065-630-0

URL
http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2021/978-86-6065-630-0

Нови Сад, 2021.

Забрањено прештампавање и фотокопирање. Сва права задржава Издавач и аутор. Садржај и ставови изнети у овом делу јесу ставови аутора и не одражавају нужно ставове Издавача, стога Издавач не може сносити никакву одговорност према њима.

САДРЖАЈ

УВОД 11

ЕСТЕТИКА КАО САМОСТАЛНА ФИЛОЗОФСКА ДИСЦИПЛИНА 11
ЕПОХА НЕМАЧКОГ ИДЕАЛИЗМА 17
КОНСТИТУИСАЊЕ ЕСТЕТИКЕ 21
ЗАСНИВАЊЕ ЕСТЕТИКЕ У КАНТОВОМ ФИЛОЗОФСКОМ СИСТЕМУ 25
ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНА ЕСТЕТИКА 31
КАНТ И ЕСТЕТСКИ ФЕНОМЕНИ 47
УКУС И ПРОСУЂИВАЊЕ ЛЕПОГ 53
ПОЈАМ ГЕНИЈА: СТВАРАЛАШТВО И ПРИРОДА 69
ПОЈАМ УЗВИШЕНОГ 73
ЕСТЕТИКА И ЕТИКА 77
КАНТОВО СХВАТАЊЕ УМЕТНОСТИ 83
ЗНАЧАЈ КРИТИКЕ МОЋИ СУЂЕЊА 86

ФРИДРИХ ШИЛЕР 97

НА КАНТОВОМ ТРАГУ 97
ЕСТЕТСКИ ФЕНОМЕНИ У ШИЛЕРОВИМ ФИЛОЗОФСКИМ ДЕЛИМА 100
ШИЛЕРОВО СХВАТАЊЕ УМЕТНОСТИ 110
ЕСТЕТИКА И ЕТИКА 113
ЕСТЕТИКА И ПОЛИТИКА 118
ЗНАЧАЈ ШИЛЕРОВЕ ЕСТЕТИКЕ ЗА ФИЛОЗОФИЈУ НЕМАЧКОГ ИДЕАЛИЗМА 122
ГЕТЕОВ УТИЦАЈ НА ЕСТЕТИКУ НЕМАЧКОГ ИДЕАЛИЗМА 126

ЈОХАН ГОТЛИБ ФИХТЕ 131

ФИХТЕОВ ОДНОС ПРЕМА КАНТОВОЈ ЕСТЕТИЧКОЈ КОНЦЕПЦИЈИ 131
ФИХТЕОВ ОДНОС ПРЕМА ШИЛЕРОВОЈ ЕСТЕТИЧКОЈ КОНЦЕПЦИЈИ 139
ПОЈАМ ЕСТЕТИКЕ У ФИХТЕОВОЈ ФИЛОЗОФИЈИ 142
ФИХТЕОВО РАЗУМЕВАЊЕ ОПАЖАЈА 151
ФИХТЕОВА ТЕМАТИЗАЦИЈА ЕСТЕТИЧКИХ ФЕНОМЕНА 157
ФИХТЕОВО СХВАТАЊЕ УМЕТНОСТИ 162

ЗНАЧАЈ ФИХТЕОВИХ ЕСТЕТИЧКИХ РАЗМАТРАЊА 168

ФРИДРИХ ВИЛХЕЛМ ЈОЗЕФ ШЕЛИНГ 175

ШЕЛИНГ И КАНТ 175
ШЕЛИНГ И ШИЛЕР 181
ШЕЛИНГ И ФИХТЕ 182
ШЕЛИНГОВО РАЗУМЕВАЊЕ ФИЛОЗОФИЈЕ И ЊЕНИХ ДИСЦИПЛИНА 187
ШЕЛИНГОВО УЧЕЊЕ О ПРИРОДИ, ФИЛОЗОФСКО РАЗУМЕВАЊЕ ЧУЛНОСТИ И ПОЈАМ ИНТЕЛЕКТУАЛНОГ ОПАЖАЈА 204
ОДРЕЂЕЊЕ УМЕТНОСТИ И ПОЈАМ ГЕНИЈА 211
ФИЛОЗОФИЈА, УМЕТНОСТ И МИТОЛОГИЈА 225
УМЕТНОСТ, ЕСТЕТИКА И ФИЛОЗОФИЈА 232
ЗНАЧАЈ ШЕЛИНГОВЕ ФИЛОЗОФИЈЕ УМЕТНОСТИ ЖЗА ФИЛОЗОФИЈУ НЕМАЧКОГ ИДЕАЛИЗМА 241

РОМАНТИЗАМ 249

УТИЦАЈ ЈЕНСКИХ РОМАНТИЧАРА НА ЕСТЕТИКУ НЕМАЧКОГ ИДЕАЛИЗМА 249
ПОЈАМ ИРОНИЈЕ 254
ОДНОС РОМАНТИЗМА ПРЕМА ФИХТЕОВОЈ, ШИЛЕРОВОЈ, ШЕЛИНГОВОЈ И ХЕГЕЛОВОЈ ФИЛОЗОФИЈИ 259
ЗНАЧАЈ РОМАНТИЧАРСКЕ МИСЛИ ЗА ЕСТЕТИКУ НЕМАЧКОГ ИДЕАЛИЗМА 264

ГЕОРГ ВИЛХЕЛМ ФРИДРИХ ХЕГЕЛ 267

ХЕГЕЛ И КАНТ 267
ХЕГЕЛ И ФИХТЕ 278
ХЕГЕЛ И ШИЛЕР 282
ХЕГЕЛ И ШЕЛИНГ 286
ЕСТЕТИКА И ФИЛОЗОФИЈА 290
ХЕГЕЛОВА „ЕСТЕТИКА“ 300
ХЕГЕЛОВО ОДРЕЂЕЊЕ ЛЕПОГ 309
ХЕГЕЛОВО РАЗУМЕВАЊЕ УМЕТНОСТИ 312
ПОВЕСНИ СМИСАО УМЕТНОСТИ: ФОРМЕ УМЕТНОСТИ И ПОЈЕДИНАЧНЕ ВРСТЕ УМЕТНОСТИ 324
КРАЈ УМЕТНОСТИ КАО ФОРМЕ АПСОЛУТНОГ ДУХА 340

КРИТИЧКЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ХЕГЕЛОВЕ ЕСТЕТИКЕ..... 349
УТИЦАЈ ХЕГЕЛОВЕ КОНЦЕПЦИЈЕ НА ДАЉИ РАЗВОЈ ЕСТЕТИКЕ..... 354
ЗАКЉУЧАК..... 365
ЛИТЕРАТУРА..... 371

ПРОБЛЕМ ЕСТЕТИКЕ У ФИЛОЗОФИЈИ НЕМАЧКОГ ИДЕАЛИЗМА[1]

[1] Текст представља прерађену докторску дисертацију писану под менторством проф. др Миленка А. Перовића и одбрањену 2. 7. 2016. године на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Новом Саду.

Резиме: Предмет истраживања је проблематизација естетике у филозофији немачког идеализма. Процес те проблематизације укључује кључне естетичке појмове најважнијих представника филозофије немачког идеализма, као и њихов међусобни однос према тој теми. Ток тематизације естетике у филозофији немачког идеализма би се укратко могао представити и следећом скицом: Кантова филозофија покушава да унесе појам у сферу чулности и лепоте преко два хоризонта: *теоријског,* у оквиру трансценденталне естетике, и *естетичког,* у оквиру тематизације моћи суђења. Тај појам се, ипак, у Кантовој филозофији уноси само као форма и оквир, чиме се губи и живот појма и естетски садржај, који се том приликом испушта. Шилер разуме потребу да се естетски садржај сачува, али у њега уноси појам без правог оквира, будући да је потреба за синтетичким мишљењем још увек на ступњу осећаја да је оно потребно, али не и конституисано према принципима нужности. Проблематизација естетике у филозофији немачког идеализма се у случају Фихтеа мора фокусирати на тумачење оног *прећутаног,* као и на расветљавање ретких експлицитних теза о естетици у Фихтеовој филозофији. Шелинг брижљиво чува естетски садржај, испуштајући из вида појам, чиме се из филозофије уметности филозофија готово уклања на уштрб уметности, која у једној фази Шелингове филозофије заузима централну позицију. Напослетку, Хегел разуме комплексност форме и живота појма, као и релевантност естетског садржаја, чиме се подручје чулног, лепог и уметничког позиционира као филозофска тема, којој се приступа појмовно. Естетика постаје филозофском дисциплином у пуном смислу, *појмовно* обухватајући естетски *садржај.* На тај начин, видљиво је да је право конституисање естетике као филозофске дисциплине у пуном смислу на делу тек у филозофији немачког идеализма.

Кључне речи: Естетика, немачки идеализам, Кант, Шилер, Фихте, Шелинг, романтизам, Хегел, уметност, лепота, чулност.

Abstract: Central focus of this investigation is the problematisation of aesthetics in the philosophy of German idealism. The process of this problematisation includes key aesthetical concepts of the most important representatives of German idealism, as well as their inner relation concerning this subject. The course of this thematisation can be briefly presented using the following draft: Kant's philosophy is trying to introduce the concept to the field of sensuality and beauty through two levels: the *theoretical one*, within the framework of transcendental aesthetics and the *aesthetical one*, within the thematisation of the process of judgment. This concept, however, stands in Kant's philosophy only as a form or a frame, thus losing its vitality and aesthetic content. Schiller understands the need to preserve the aesthetic content, but he is entering the concept without a proper framework, since his need for synthetic thinking is still on the level of feeling, and not constituted according to the principles of necessity. Problematisation of aesthetics in the philosophy of German idealism in Fichte's case must focus on the interpretation of *tacit* ideas, as well as clarification of only the few explicit treatises on aesthetics in his philosophy. Schelling enshrines the aesthetic content, but at the same time he is dropping out of sight of the concept. In his philosophy of art, philosophy is virtually eliminated at the expense of art, which at one stage in Schelling's philosophy occupies a central position. Ultimately, Hegel understands the complexity of both form and vitality of the concept, as well as the relevance of the aesthetic content, so that an area of the sensual, beautiful and artistic can position itself as a philosophical theme, which can be accessed conceptually. Aesthetics becomes a philosophical discipline in every sense, including both conceptual frame and aesthetic content. In this way, it is evident that aesthetics as a philosophical discipline in its full sense appears only in philosophy of German idealism.

Key words: Aesthetics, German idealism, Kant, Schiller, Fichte, Schelling, romanticism, Hegel, art, beauty, sensuality.

УВОД

ЕСТЕТИКА КАО САМОСТАЛНА ФИЛОЗОФСКА ДИСЦИПЛИНА

Питање о *естетици у филозофији немачког идеализма* најпре захтева прелиминарно разјашњење кључних појмова. Како је могуће оправдати наслов овог истраживања – *„Проблем естетике у филозофији немачког идеализма“* - ако се има у виду да ниједном од представника идеализма о којима ће бити речи појам естетике није био прихватљив. Кант сматра да наука о ономе што се подразумева под подручјем естетског није могућа. Њен назив он користи за један сегмент теоријске критике, а своју трећу критику одбија да зове *Естетиком* и назива је *Критиком моћи суђења*. Фихте се не противи толико термину *естетика*, колико идеји према којој њено подручје треба бити независно засновано на темељу различитом од теоријског и практичког. Може се сматрати да се Фихте естетици супротставља и формално и садржински. Шилер користи придев *естетско* у својој теорији о васпитању човека кроз игру, путем лепоте и уметности, али не покушава да заснује било какву науку под називом *естетика*. Шелинг потпуно одбацује термин естетика, тврдећи да га подсећа на рецепте и куваре. Сви естетички проблеми код њега могу се пронаћи једино под именом *филозофије уметности*. Хегел на самом почетку својих *Предавања о естетици* истиче како уопште није задовољан термином *естетика*. Примеренијим ствари био би назив *филозофија уметности* или *калистика*, али се, ипак, одлучује за назив естетика, јер се одомаћио у свакодневном говору[2].

За термин *естетика*, који због свог грчког језичког корена може да наведе на помисао да је реч о античком мисаоном достигнућу, заслужан је Немац, а – супротно утиску на који наводи њено име – реч је о једној од

[2] Хегелово незадовољство термином *естетика* делимично је исправљено у најновијем издању његових берлинских предавања из 1826., који су A. Getthman-Siefert и B. Collenberg-Plotnikov уобличили под називом *Philosophie der Kunst oder Ästhetik,* (1826., Nachgeschreiben von F. C. Hermann V. von Kehler), A. Getthman-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov, Wilhelm Fink Verlag, München, 2004.

најмлађих филозофских дисциплина. За разлику од онтологије, етике или логике, њен тачан *датум рођења* је познат. Естетика је „рођена“ 1735. године у магистарској тези А. Г. Баумгартена под насловом *Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела*. Први пут се, 15 година касније, појављује и његово дело *Естетика*. У њему Баумгартен развија и донекле мења ставове назначене у *Медитацијама*. Естетика се *рађа* као наука о чулној спознаји[3]. Амбиције њеног аутора укључују и филозофско разматрање лепог и уметности. Кант ће 46 година касније у *Критици чистог ума* оспорити покушај да се сви ови феномени јединствено посматрају у оквиру *естетике као науке*, али ће упркос том оспоравању ипак поставити темеље управо таквој науци, а донекле ће је и сâм развити у делу *Критика моћи суђења*. Због чињенице да поменути феномени никада не досежу до објективности, већ само до субјективне општости, за њих ће адекватан приступ ипак бити *критика*, а не *наука*. Баумгартенов покушај да у филозофски систем интегрише лепо и уметност биће успешан тек на темељима идеалистичке филозофије, хтели њени представници то да признају или не.

Потреба за истраживањем естетике у филозофији немачког идеализма резултат је недовољно кохерентног истраживања тог феномена у домаћој литератури. Бројни текстови, наиме, обухватају различите сегменте естетичких тема код одређених аутора, или су пак изложени као део једне историје естетике уопште. Специфичност филозофије немачког идеализма захтева, међутим, засебну тему, која може дати одговор на питање о родном месту *аутентичног заснивања естетике као филозофске дицсиплине.* Разматрање естетике кроз целину филозофије немачког идеализма довољно је конкретна тема за праву проблематизацију, али је истовремено и довољно општа тема за допринос свеобухватном увиду у једну од најзначајнијих епоха у историји филозофије. Додатни изазов представљају и теме које се нису у довољној мери проучавале као „естетичке“: нпр. естетика у Кантовој теоријској филозофији и Фихтеов однос према естетици, али и пуна тематизација кључних теза о естетици које доносе филозофи немачког идеализма. Излагањем повесног тока развоја естетике кроз филозофију

[3] „Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae“ - Baumgarten, A. G., *Texte zur Grundlegung der Äasthetik*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1983., стр. 77.

немачког идеализма могуће је приказати и њен унутрашњи развој, од оног *естетског* и нерефлектованог до оног *естетичког* и појмовног.

Проблематизација естетике мора започети разматрањем основних поставки естетике у оквиру њеног историјског заснивања у XVIII веку, чиме се отвара подручје у које се филозофија појмовно и темељно до тада није усудила залазити. Не сме се занемарити *неформална* и имплицитна историја естетике, наиме, историја филозофског разматрања *појединачних естетичких проблема*. У том смислу се значајним „естетичарима“ условно могу назвати чак и антички и средњевековни филозофи, релевантни за будуће заснивање и развој естетике. Аристотелова *Поетика*, нпр., представља једно од најзначајнијих естетичких дела у историји и не би се смела занемарити, иако није настала у склопу естетике као филозофске знаности. Тек Лајбниц-Волфов систем експлицитно указује на „празан простор“ подручја чулности и опажајности, који није филозофски рефлектован. На тим основама Баумгартен конципира естетику као науку, позиционирајући је у структуру филозофских дисциплина „раме уз раме“ са логиком. На основу потребе да се *појмовно* приступи сфери естетског, конституише се и почетак тематизације естетике у филозофији немачког идеализма.

Специфичност естетике у односу на друге филозофске дисциплине лежи у њеном *предмету*. До епохе немачког идеализма он није био прецизно одређен. Када се дошло до одређења естетике, показало се њен предмет има *флуидни карактер*[4], јер се не може фиксирати у *једном* подручју. С друге стране, чак и када је емпиријски заснована, свака естетика стоји на одређеној *општој* филозофској позицији, било да је оријентисана на чулност, било на лепоту, било да се уметност схвата као њен битни предмет. Хегел дефинише естетику тако што за њен предмет узима *царство лепог*, а за њено подручје *лепу уметност*. Будући да се уметност перманентно смислено превладава и „подиже“ чулност на виши ниво, може се сматрати да је она у својој бити адекватни предмет филозофије. Штавише, примереније је што се у одређеним радикалним теоријама естетика усмерава више на уметност, него на пуку чулност[5]. Грлић у делу *Уметност и филозофија* тврди да једино

[4] Грлић, Д., *Естетика*, I том, Напријед, Загреб, 1983., стр. 9.
[5] Исто, стр. 11.

филозофија, наизглед парадоксално, може да постави тезу да је уметност вреднија од саме филозофије[6], као што тврди Шелинг. Стално самопреиспитивање и колебање естетике у погледу властитог предмета у извесном смислу превладано је у Хегеловој филозофији. Грлић сматра да Хегел „својим апсолутизирањем спознаје апсолута“ омогућава научни приступ и неометани рад на позитивном утврђивању чињеница, прикупљању знања и истраживању феномена[7], без потребе да се они константно испитују и доводе у питање коренитим и новим интерператацијама, како естетици предмет не би „измакао“.

Према мишљењу неких аутора, потребно је напустити амбицију да се тачно и формално одреди *шта је естетика уопште*[8] и који њен систем је најадекватнији, како би се њен предмет могао учинити садржајнијим, а она сама повесном, а не позитивном дисциплином. Ставом да нас *естетика мора разочарати*[9], Хартман је на трагу мишљења да је основни проблем естетике – она câма! Због тога треба одредити *због чега* и *због кога* је естетика уопште потребна. Хартман сматра да уживаоцу уметности она може само да смета. Он подсећа на стару тезу неких естетичара да се естетика може написати „а да се не погледа нити једно једино умјетничко дјело, као што се и умјетност може развијати у потпуном игнорирању естетике“ [10]. Међутим, за истинско бављење естетиком потребно је имати и непристрасност научника и филозофа, али уједно и креативност и сензибилност уметника[11]. Истина, и поред највећег труда и способности естетичара, то неће отклонити тешкоће при заснивању естетике и одређењу њеног предмета. Шлајермахер у својим

[6] Грлић, Д., *Умјетност и филозофија*, Напријед, Загреб, Нолит, Београд, 1988., стр. 7. Грлић наводи да у „у двадесет и једном могућем аспекту на умјетност“ (између осталог медицинском, техничком, физичком и сл.) „што их је недавно побројио један наш уважени и стрпљиви естетичар, умјетнички приступ умјетности није ни споменут.“, указујући на специфичност уметничког подручја, у оквиру које све може да буде предметом уметности – осим уметности câме. – Исто, стр. 27.
[7] Исто, стр. 10.
[8] Грлић наводи пример Далхауса, аутора који сматра да је câм систем естетике њена историја. – исто, стр 11-12.
[9] „*Es is das Schicksal der Aesthetik, dass sie enttauschen muss“*. - Hartmann, N., *Aesthetik,* De Gryuter, Berlin, 1953., 450-530.
[10] Цитирано према: Грлић, Д., *Естетика*, I том, стр. 13.
[11] Dessoir, према: loc. cit.

берлинским предавањима такође истиче да ће теорија лепог и теорија лепих уметности *тешко задовољити*[12] пажљивог испитивача.

За кога и *због чега* постоји естетика? Аристотел је открио проблем који настаје када се пише филозофско дело о било којој уметности, наглашавајући да *Поетику* не пише да би песницима дао упутства како да стварају своја дела. Хартман понавља овај став, наводећи да се естетика не пише ни за уметника, ни за посматрача лепог[13], него за мислиоца (филозофа). Уметност не би ни могла да постане ствар чисте науке или филозофије, јер је врста *стваралаштва*. З*нати* не може бити изједначено са *стварати*! Шелинг сматра погрешним дотадашње настојање естетике да пропише правила и методе стварања, због чега га и сâм термин *естетика* асоцира на „рецепте за куварице“[14].

Мора се узети у обзир да естетика пре епохе немачког идеализма није имала јасно одређено проблемско подручје, па самим тим ни методолошку самосталност[15], нити гаранције да ће их уопште и стећи, пре свега због чињенице да ће она о уметности увек говорити из једног медијума који је заправо стран уметности[16]. Будући да због тога естетика увек представља само *post festum контемплације о стваралаштву*, право је питање: Није ли естетика, још више него филозофија уопште, права парадигма *Минервине сове, која свој лет започиње тек у сумрак*[17]? Скептички ставови о смислу и функцији естетике јављају се и на самом почетку епохе немачког идеализма. Кант тврди да естетика не може бити никаква знаност, јер се схематизам који јој је примерен никада не може у потпуности поклопити с грађом коју треба

[12] Шлајермахер ова предавања држи у Берлину 1831/32. године, - Schleiermacher, F. D. E., *Ästhetik. Über den Begriff der Kunst*, Hrsg. v. Th. Lehnerer, Meiner, Hamburg, 1984., цитирано према: *Филозофија њемачког идеализма - Хрестоматија*, прир. Барбарић, Д., Школска књига, Загреб, 1988., стр. 529.
[13] Хартман, Н., *Естетика,* Дерета, Београд, 2004., стр. 43.
[14] Цитирано према: Грлић, Д., *Умјетност и филозофија*, стр. 115.
[15] Столниц, Џ., *Две студије о настанку модерне естетике*, Књижевна заједница Новог Сада, 1987., стр. 7. Столниц покушава да открије шта је оно што је било пресудно за настанак естетике, а не да прикаже *целокупну хронологију тог настанка.*
[16] Грлић, Д., *Умјетност и филозофија*, стр. 177.
[17] Хегелов став о филозофији, која за стварност увек долази *прекасно*, можда још више важи за естетику – која о уметности може да се изјасни врло ограничено – и у погледу тренутка, и у погледу читаоца којем се обраћа. – loc. cit.

да обухвати[18]. Шелинг као *отац филозофије уметности* упозорава да естетички закључци о продуктвином акту уметника *лако западају у фантазирање*[19]. Неки аутори истичу да се мора имати у виду да је за естетику у погледу уметности важно *само једно питање*: *шта је уметност*?[20] Она не треба да има амбицију да поставља уметности правила, али ни обавезу да као наука зависи од посебних форми свог предмета!

Естетика се не појављује случајно баш у Баумгартеновој филозофији само због чињенице да јој је он дао име. Лајбниц-Волфова филозофија омогућава да се по први пут испуне предуслови за озбиљну филозофску дисциплину која ће се бавити чулном спознајом, лепотом и уметношћу. Античке, средњевековне и ренесансне концепције су често с ону страну праве, филозофски релевантне и чисте естетске тематике[21], иако се управо у тим епохама јављају луцидне тезе и неки од најдубљих увида у естетску тематику. Лајбниц-Волфова школа омогућава систематско истраживање естетских феномена, док Винкелманова филозофија отвара повесну димензију[22] естетичке тематике, раније тумачене као парцијално и неповесно подручје. Тек уз испуњавање ових предуслова, естетика престаје да буде ствар бриљантних спорадичних увида, духовитих опаски и мутног и несистематског мнења[23]. Немачки идеалистички филозофи „чисте“ је од псеудо-мишљења и произвољности[24]. Премда Кант упозорава да естетика не може да буде заснована као теорија, иако естетика није централна тема у филозофији немачког идеализма, управо у тој филозофији она се утемељује као филозофска дисциплина. Примера ради – наводи се како је тек у овом контексту Хегел схваћен као мислилац најконкретнијег (уметничког) искуства[25], другим речима – управо на естетичком тлу показује се да је Хегел филозоф конкретног и духовног, а не апстрактног и формалног.

---

[18] Исто, стр. 113.
[19] Исто. стр. 238.
[20] Предговор у: Грлић, Д., *Естетика*, II том, стр. II.
[21] Loc. cit.
[22] Исто, стр. I3.
[23] Loc. cit.
[24] Грлић наводи како естетика лако може да буде и *снобовски непарфемисани блеф за доконе лепе студенткиње, у облику заносних предвања* – лоц.цит.
[25] Грлић, Д., *Умјетност и филозофија*, Напријед, Загреб, Нолит, Београд, 1988., стр. 265.

Бројни покушаји да се дефинише уметност доживели су неуспех, па је теоретисање о њој постало синоним за *узалудан посао*, док додатну тешкоћу ствара и контекст савремене епохе, из чије перспективе се покушава разумети значај естетике немачког идеализма, упркос „атмосфери“ која чини да било какав дисциплиновани приступ уметности делује анхроно. Било би, међутим, штетно допустити да непопуларност одређене теме укине и потребу да се она проблематизује, посебно ако се има у виду да консеквенце тог тематизовања могу досегнути и до саме сржи управо ове, савремене и *неидеалистичке епохе*[26]. Осим тога, и на примеру естетике се показује оно што важи и за остале филозофске дисциплине: „превазилажење застарелих учења“ веома често доспева *испод нивоа* „превазиђених“ учења!

Поред аутора који развој естетике прате следећи рационалистичке трагове, треба напоменути да постоје и интерпретатори који настанак модерне естетике везују за емпиристичку традицију. Столниц, нпр. тврди да Едисонови *Огледи о задовољствима уобразиље* имају посебно место у прекретници и успостављању естетичког мишљења које се окреће субјекту, насупрот неоплатоничарској метафизичкој традицији, која са постојећом структуром не би могла да изнедри естетику као аутономну филозофску дисциплину[27]. Осим Едисона, Столниц разматра и значај Шафтсберија и његове идеје незаинтересованости за британску естетику 18. века, али и за естетику уопште[28].

За испитивање предуслова за развој естетике у филозофији немачког идеализма потребно је, дакле, узети у обзир целокупну мисаону традицију која је утицала на њено конституисање – како рационалистичку, тако и емпиристичку.

ЕПОХА НЕМАЧКОГ ИДЕАЛИЗМА

За тематизацију естетике у филозофији немачког деализма је, уз појам естетике, потребно расветлити и сâм феномен немачког идеализма,

[26] Исто, стр. 265-267.
[27] Уз то, Едисон први групише пет централних уметности и проучава их заједно – архитектуру, вајарство, сликарство, поезију и музику. – Столниц, Ц., *Две студије о настанку модерне естетике*, стр. 18.
[28] Исто, стр. 23.

како у конкретном, повесном, тако и у појмовно-филозофском контексту. За разлику од Канта, који је сопствену критичку филозофију градио, између осталог, на односу према Хјуму, Хачесону и Русоу; Фихте, Шелинг, Хегел и други представници ове филозофске епохе углавном су се држали „немачких аутора“[29]. Хегел сматра да је знаност филозофије „прибјегла Нијемцима и живи даље једино још у њима“ [30]. Шелинг такође примећује да се развој филозофије напослетку „потпуно повукао на њемачко тло“ [31]. Фихте у *Говорима немачкој нацији* на моменте заступа груби национализам[32]. Наглашени национални карактер ове филозофске епохе Шелинг не види као задовољавајућу околност, него као последицу чињенице да филозофија још увек није достигла *потребну општост*[33] и *универзално важење за цело човечанство*. Везивање идеалистичке филозофије уз *немачку* націју он сматра недостатком, а не предношћу.

Уз помоћ каквог повесног *кључа* треба приступити тумачењу епохе немачког идеализма, а да се не испусте његове особености и достигнућа која се можда неће уклопити у неку симплификовану скицу праволинијског развоја од Кантове до Хегелове филозофије? Бројни интерпретатори сматрају да је, посебно у области естетике, погрешно посматрати епоху немачког идеализма као *линију која се протеже од Канта до Хегела*[34]. Столниц такође заступа идеју о разматрању естетике које ће бити повесно, али не и хронолошко, будући да нит водиља тог разматрања не треба бити конципирана тако да прати концентричне кругове свих, таксативно набројаних, естетичких концепција, него тако да прикаже са̂му структуру повести естетике и укаже на заиста релевантне ауторе и концепције у њеном склопу.

Поред тешкоће у методолошком смислу и проблематике избора правог приступа историји естетике, додатну сложеност ствара и вишезначност са̂мог појма *идеализма*: Сонди увиђа да појам *немачког*

[29] *Филозофија њемачког идеализма* - *Хрестоматија*, стр. 22.
[30] Говор у Берлину – цитирано према: loc. cit.
[31] Минхенска предавања – цитирано према: loc. cit.
[32] Предавања из 1807/08. године, цитирано према: исто, стр. 25.
[33] Исто, стр. 26.
[34] Петровић, С., *Негативна естетика*, Градина, 1972., стр. 30. – упоредити са: Kroner, R., Von Kant bis Hegel, Zwei Bände in einem Band, 2. Aufl. Mohr, Tübingen, 1961., стр. 21. 1. део.

идеализма има мало додирних тачака са нпр. Берклијевом тезом да *бити значи бити опажен*, додајући да Кантова трансцендентална филозофија заправо и смера на обрачун са таквим схватањима филозофског идеализма[35]. Бројне идеалистичке концепције су, с друге стране, фундиране Спинозином тезом да је *свака детерминација – негација*, па је неопходно разликовати их од *немачког идеализма* конституисаног на темељима Кантове критичке филозофије, који ће се, према мишљењу неких аутора, развити у *етичком* (Фихте), *естетичком* (Шелинг) и *апсолутном* и *панлогичком* смеру (Хегел) [36].

Грлић на почетку разматрања естетике у немачкој класичној филозофији каже да права филозофска естетика, чим је у XVII веку омогућена, а у XVIII и остварена, показује како не може да се говори ни о филозофији ни о естетици уколико она свој предмет посматра *струковно естетски*[37], из партикуларне перспективе, већ да њени проблеми морају бити постављени *филозофски*. Тек немачки идеализам естетику први пут проблематизује *као естетику*, отварајући на тај начин теоријску перспективу која обликује филозофију уметности и у савремено доба. Да би то било могуће, естетика се не сме ограничити на своју садржину - сопствене појмове и теме, колико год темељно да им филозофски приступа, већ мора константно проблематизовати и форму, тј. властиту позицију, како у повести, тако и у филозофији уопште[38]. Због тога за историју естетике није од круцијалног значаја да се излажу сви филозофски системи у оквиру којих се поменуо неки естетски феномен, него да се укаже на оне који су утицали на заснивање и напредак *естетике као филозофске дисциплине*. Примера ради, Татаркјевич запажа да се код Аристотела јасно одваја и дефинише оно што ће се касније обликовати као посебност *естетског доживљаја*[39], да би се у Плотиновој концепцији посветила посебна пажња *естетском акту*, али

[35] Szondi, P., 1974 p. 221, цитирано према: Bowie, A., *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, Manchester University Press Manchester and New York, 2003., стр. 49-50.
[36] Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 120.
[37] Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 11.
[38] Исто, стр. 12.
[39] Татаркјевич, В., *Историја шест појмова*, Нолит, Београд 1980., стр. 301-302.

да потом следи дуги прекид у развоју естетичке филозофије – *од Плотиновог времена до осамнаестог века*[40].

Да би се кохерентно приказали услови за настанак естетике у немачком идеализму, важно је указати и на британску естетику као значајну естетичку струју. Она је заснована на емпиристичким, а не рационалистичким темељима. Првим систематизованим становиштем у британској естетици сматра се Едисонова естетичка теорија[41]. Уз њу треба поменути и Хачесона, који ће имплицитно утицати на естетику немачког идеализма, пре свега на Кантову концепцију, тезом *да реч лепота означава представу изазвану у нама*[42]. Хјум најснажније утиче на филозофију идеализма и његову естетику. Он Канта *буди из догматског дремежа* не само у сазнајном и практичком, него и у естетичком подручју. Премда одређени аутори, на првом месту Кроче, говоре негативно о Хјумовом сензуализму[43], његове тезе о укусу и лепом извршиле су значајан искорак у европској естетици уопште и нужно утицале на њен даљи развој у немачком идеализму. Хјум, додуше, *недвосмислено поистовећује лепоту са задовољством*[44], али истовремено супротставља принципе *разума* и *укуса,* сматрајући да разум *пружа знање о истини и лажи*, док укус даје *осећање лепог и ружног*[45]. Овим ставом се отвара простор како за Кантово трансцендентално становиште, тако и за све будуће, субјективистички оријентисане естетике – а поменути став се додатно наглашава његовом тезом да *лепота није својство ствари саме, него егзистира само у свести посматрача*[46]. Кантова естетичка концепција се у знатној мери ослања на Хјумов закључак да разумну и сензуалну сферу не треба посматрати као *непријатељски постављена подручја*, па на тим темељима онемогућити развој филозофског испитивања и једне и друге, него да треба разумети да се

[40] Bosanquet, B., *A History of Aesthetics*, London, 1922., стр. 166. О односу *естетике у ширем смислу* и *филозофске естетике* више у: Грубор, Н., *Лепо, надахнуће и уметност подражавања,* Плато, Београд, 2012., стр. 55.
[41] Stolnitz, J., *On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory*, Philosophical Quarterly, 11, 1961., стр. 97.
[42] Hutcheson, F., *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, 4.издање, London, 1738. reprint: Charlottesville, Va: Lincoln-Rembrant, 1993., стр. 7.
[43] Грлић, Д., *Естетика*, II том, стр. 35.
[44] Цитирано према: loc. cit.
[45] Исто, стр. 36.
[46] Хјум, Д., *Дјела*, Лондон, 1770., I том, стр. 289., цитирано према: Грлић, loc. cit.

управо *разумом поплочава пут правом осећању*, те да филозофске дисциплине које би их проучавале не искључују једна другу[47]. Са друге стране, Фихтеова и Хегелова филозофија се у значајној мери поклапају са Хјумовим ставом да је за уметност главни услов *слобода*, а за развој доброг укуса *праведно друштвено уређење*, које не спречава тај развој[48].

КОНСТИТУИСАЊЕ ЕСТЕТИКЕ

Естетика као филозофска дисциплина постаје могућом тек када се њен предмет и њено подручје признају као посебна и филозофски релевантна тематика. Баумгартенов допринос естетици, дакле, није само у томе што је нашао име за подручје чулне спознаје, него због тога што је први ту спознају признао као самосталну и посебну[49]. Волф први употребљава израз *филозофија уметности,* што само по себи у битном утиче на развој естетике. Ипак, тек Баумгартен је – на Лајбниц-Волфовом трагу – засновао филозофију лепог и естетику као науку о чулној спознаји[50]. За разлику од Волфа, Баумгартен логику схвата као органон једне више мисаоне моћи, а не као једину форму сазнања[51]. Баумгартен, међутим, не развија све кључне естетичке појмове као тему своје науке. Тек филозофи у епохи која долази неколико деценија након његовог доба озбиљно тематизују поезију, фантазију, итд.

Утицај Баумгартена на Кантову филозофску концепцију видљив је на примеру *трансценденталне есететике*. Кант је њу развио као дисциплину која се бави чулном спознајом, различитом од интелектуалне и логичке спознаје. Назив „трансцендентална *естетика*“ указује на чињеницу да Кант

[47] Исто, стр. 37.
[48] Loc. cit.
[49] Исто, стр. 47.
[50] Beiser, F. C., *Diotima's Children, German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*, Oxford University Press, 2009., стр. 118-119. Наизглед парадоксална ситуација, у којој Волф, „педантни систематичар“, омогућује једну живу и садржајну филозофску дисциплину заправо није изненађење – интерпретатори, наиме, наглашавају да „није толико чудно да филистри инспиришу цветање поетике“ – исто, стр. 47.
[51] Исто, стр. 132.

појам естетике још увек разуме у Баумгартеновом смислу[52]. Он допушта могућност да естетика буде *наука* о чулној спознаји, али се противи њеном протезању на сферу лепог, укуса и уметности. Добар део онога што Баумгартен разуме под подручјем естетског, по Кантовом мишљењу треба назвати *критиком укуса*. На почетку поглавља о *Трансценденталној естетици* он одбацује могућност да се заснује *наука* о лепом или о укусу, коју је Баумгартен покушао да развије. Међутим, треба имати у виду да у доба настанка *Критике чистог ума* Кант још увек не открива априорни принцип који би лежао у основи просуђивања о укусима. Поставком *осећања задовољства и незадовољства* као априорног принципа, који у *Критици моћи суђења* фундира *трећу човекову моћ*, мења се Кантов однос према подручју које од тог принципа зависи. Још једна важна разлика између Баумгартена и Канта лежи у чињеници да Баумгартен не тежи да открије *прве, априорне принципе* за подручје естетских судова, него сматра довољним уклапање емпиријски заснованих судова у прву „лествицу“ разумске спознаје. Осим тога, Баумгартен не проблематизује естетске вредности пуким додавањем неког принципа постојећим објектима, јер *осећај задовољства*[53] не треба сублимирати и превладати неким вишим принципом, него га објаснити и расветлити. Када је реч о испитивању оног несазнатљивог и неодређеног у естетском искуству, Баумгартен сматра да је на делу збрка различитих концепата, док за Канта та неодређеност представља могућност алтернативних интерпретација које појединачно могу бити јасне[54]. Ипак, кључно је достигнуће Баумгартенове естетике, које ће пресудно утицати на Канта и немачки идеализам у целини, јесте у томе што је она у свом фундаменту *мисаона*.

У оквиру испитивања кључних одређења естетике као филозофске дисциплине неки аутори долазе до закључка да је једини начин да се у естетици иде *напред* – да се прво крене *назад*[55]. Другим речима, да би се избегле апорије у актуелном истраживању, важно је на прави начин расветлити оно што им лежи у основи. У случају естетике у немачком идеализму, та основа подразумева и емпиристичке и рационалистичке теорије.

[52] Исто, стр. 133.
[53] Исто, стр. 136.
[54] Исто, стр. 147.
[55] Исто, стр. VI.

Кључно полазиште Кантове естетичке позиције је теза да нам појам *савршенства* није потребан да бисмо одредили да ли је нешто лепо или није[56]. То представља директно конфронтирање рационалистичком покушају да се објасни оно што не може бити сведено на разумске принципе: просуђивање лепог. Последњи велики рационалистички мислилац у естетици био је Лесинг. Он није доживео Кантов снажни напад на рационалистичку традицију. Сматра се да је био један од ретких рационалистичких филозофа који би Канту умео да се супротстави снажним аргументима и луцидним увидима. Поред Менделсона, Готшеда и Мозеса, Лесинг је најзначајнији настављач Баумгартенове идеје, конципиране на Лајбниц-Волфовим темељима. Баумгартенове естетичке ставове у значајној мери дели и његов студент Јоаким Винкелман, па бројни естетичари деле уверење да је Баумгартен *отац естетике,* а Винкелман *отац историје уметности*[57]. Винкелман не остаје на позицији коју је припремио Баумгартен, него је користи као полазиште за изучавање античке уметности, чије конкретне облике испитује у свом делу *Geschichte der Kunst der Altertums*[58]. Лесинг дели Винкелманове идеје о *идеалној лепоти форме*[59] и *форми која је лепша од природе*[60]. Обојица ће значајно утицати на Хегелово позиционирање *уметнички лепог* „изнад“ *природно лепог*. Менделсон остаје на рационалистичком одређењу *лепоте као нејасне слике једног савршенства*[61], док Винкелман наглашава да за њено просуђивање није довољна чулност, него интелект, или – прецизније – *једно фино унутрашње чуло*[62].

Међу различитим интерпретацијама овог проблема, треба истаћи да се Кроче и Касирер слажу у важном закључку да ни Баумгартену ни његовим следбеницима не полази за руком да *до краја заснују потпуно аутономну филозофску естетику,* већ то чине у оквирима Лајбниц-Волфовог рационализма. Рационалисти увиђају значај естетике, али је позиционирају

[56] Исто, стр. 147.
[57] Исто, стр. 156.
[58] Зуровац, М. *Три лица лепоте,* ЈП Службени гласник, Београд, 2005., стр. 164.
[59] Лесинг сматра да се идеал лепоте састоји и у идеалу форме, али и у „идеалу пути и постојаног израза“ - Лесинг, Г. Е., *Лаокоон,* Култура, Београд, 1954., стр. 161.
[60] Зуровац, М. *Три лица лепоте,* О Лесинговом размарању *антитезе* у мисаоном и у песничком контексту, која ће такође утицати на Хегела – више у: Lessing, G. E., *Philosophical and Theological Writings,* Cambridge University Press, 2005., стр. 138.
[61] Кроче, Б., *Естетика,* Зограф, Београд, 1934., стр. 331.
[62] Исто, стр. 350.

као подручје које је *инфериорно* у односу на логику, а не *независно* од ње. Кроче то описује речима да се „детету“ дало име *естетика* „превременим крштењем“, па сада оно *носи тежак оклоп на нејаком телу*[63]. Рихтер 1804. године наводи да *ништа данас не клија тако лако као естетичари*[64], јер се – уместо правог и темељног расветљавања историје естетике – под тим углавном подразумевало популарно излагање властите естетичке теорије[65].

Филозофија немачког идеализма ће преокренути ову праксу и по први пут заиста тематизовати, а тек онда конституисати филозофску дисциплину која се бави естетичким питањима, иако се неће увек звати естетиком. Због тога је важно испитати улогу и значај естетике међу кључним представницима идеалистичке епохе, да би се – између осталог – утврдило и да ли је исправна тврдња да *немачки идеализам своју највишу афирмацију добија управо на подручју естетског*[66]!

[63] Beiser, F. C., *Diotima's Children, стр. 150.* Сматра се да је уз Баумгартена и Хаман својим делом *Aesthetica in nuce* заправо покушао да спречи пропаст рационалистичке филозофије, а уједно и естетике. – више у: Bowie, A., *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, стр. 5.
[64] Кроче, Б., *Естетика,* стр. 377.
[65] Зуровац, М., Предговор у: Гилберт, К. Е., Кун, Х., *Историја естетике*, Дерета, Београд, 2004., стр. XIX.
[66] Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 14.

ИМАНУЕЛ КАНТ

ЗАСНИВАЊЕ ЕСТЕТИКЕ У КАНТОВОМ ФИЛОЗОФСКОМ СИСТЕМУ

„O, be some other name! –
What's in a name?"[67]

Филозофија Имануела Канта показала је особеност у односу на све друге филозофије између осталог и кроз поимање естетике. Појам и одређење подручја естетике меандрирају кроз поиетичку филозофију од почетка њиховог заснивања код Баумгартена у XVIII веку. Оно што се у вишевековној традицији пре и након Кантовог времена сматрало поиетичком сфером, код Канта добија другачији смисао и нову терминологију. Баумгартен *есетику* разуме као науку о чулном сазнању која се развија у три хоризонта: *чулности, лепом* и *уметности*[68]. Кант донекле прихвата тај став, али га развија у потпуно другачијем смеру[69]. Његово поимање естетике доноси снажни заокрет у старој поиетичкој традицији према младој естетичкој науци којој је Кант савременик.

Термини *aísthêsis* и *aisthêtós* се у Кантовој филозофији односе на форме чулности и на чулно спознавање, а не на подручје уметничког стваралаштва. Већ у самом свом заснивању, Кантова „естетика" противречи[70] одређењу значења тога појма које је важило од Баумгартеновог

---

[67] Shakespeare, W., *Romeo and Juliet,* Act II, Sc. II (40 – 45), J. B. Lippincott & Co, Philadelphia, 1871., стр. 98.

[68] „Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae" - Baumgarten, A. G., *Texte zur Grundlegung der Äasthetik,* стр. 77.

[69] Одређени аутори, ипак, Канту пребацују „чист баумгартенијанизам", због разумевања естетичког као *декора* оног логичког - Кроче, Б., *Естетика,* стр. 362.

[70] Кангрга, М., *Класични њемачки идеализам – предавања*, Свеучилиште у Загребу, Филозофски факултет, 2008., стр. 92.

времена[71]. У Предговору *Критици практичког ума* Кант тврди да се не плаши приговора како жели да уведе нови језик, јер такав пригорвор суштински није био одржив ни у погледу *прве Критике*: „Измудровати нове ријечи тамо гдје језик ионако нема недостатака у изразима за дате појмове, јест дјетињасто настојање да би се човјек у гомили одликовао, ако не новим и истинитим мислима, а оно новом закрпом на старој хаљини“[72].

Да би се разумело на који начин Кант даје значење „старој“ терминологији када год је то могуће и уводи нове термине само када заиста не налази постојеће, потребно је разумети намере и консеквенце Кантове терминологије, у којој се крију темељне идеје целокупног филозофског система који та терминологија расветљава. С једне стране, неопходно је разумети прави смисао позиционирања трансценденталне естетике у оквиру теоријске филозофије, да би се на тим основама показала каснија нужност *Критике моћи суђења,* која једина има моћ да повеже *звездано небо изнад мене* и *морални закон у мени*[73]. На тај начин се расветљава и разлог због којег би унутар сваке „Историје естетике“ поглавље о Канту морало да отпочне *Критиком чистог ума*. У њој се крије кључ могућности да естетика поврати власт над сфером разумевања чулности. Дефинисање *домена чулности* као суштинског проблема естетике јасно је већ у Баумгартеновом заснивању естетике као филозофске дисциплине. Не представља оно Кантов изум, али се тек у Кантовој филозофији показују кључни естетички проблеми који се не могу укалупити у строге границе између теоријске, практичке и поиетичке филозофије[74]. Указивањем на комплексност естетичких сфера, Кант не претендује на рушење граница које су њима превазиђене. Напротив, он истиче слојевитост сваког од тих подручја, које треба да остане дефинисано и разграничено, али уз свест о томе да дефинисане разлике и границе не подразумевају „хируршке резове“ свих метода и дисциплина које се тим подручјима баве.

---

[71] „Доба“ између Баумгартеновог одређења естетике 1735. и Кантове *Критике чистог ума* 1781. не траје ни пола века, па у историји филозофије не представља дуг период; али садржински означава време тектонских измена на подручју филозофије, те се о њему може говорити као о крупној историјској целини.

[72] Кант, И., *Критика практичког ума*, Напријед, Загреб, 1990., стр. 39.

[73] Исто., стр. 214.

[74] Да би се виделе стварне размере и достигнућа Кантове естетичке концепције потребно је темељно простудирати Баумгартенову естетику. – Frank, M., *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt, 1989., стр. 44.

У Кантово време професура није имплицирала предавање властите филозофије, него се одвијала по уџбеницима реномираних филозофа. Држећи се тога универзитетског обичаја, Кант је држао наставу пратећи уџбенике Баумгартена и Г. Ф. Мајера, Волфовог ученика[75]. Грлић сматра да Кант није детаљно познавао Баумгартенов текст[76]. Други аутори, међутим, истичу бројне коментаре које Кант даје о Баумгартену у својим делима[77], као и белешке које оставља на својим примерцима Баумгартенових дела[78].

Додатни разлог због што се Кант опире појму *естетика* крије се у чињеници да је рационалистичка традиција тај термин доводила у везу са појмом *савршенства*. Он то не може да прихвати[79]. Поред британских филозофа Хјума, Хачесона, Шафтсберија, Едисона, Берклија итд., на Канта утичу управо рационалисти, пре свега Лајбниц и Волф[80]. Иако у спору Лајбница и Лока Кант без оклевања стаје на Лајбницову страну[81], његов систем се, према Кантовом мишљењу, распада у немогућности да се оно рационално примени на емпиријско – наиме, будуће *априорне форме чулности*, простор и време, код Лајбница немају статус посебних сазнајних

[75] *Филозофија њемачког идеализма*, Хрестоматија, стр. 34. Гајер је приредио издање Кантових бележака и фрагмената, у којима, од естетичких, преовлађују коментари на Кантове примерке Баумгареновог текста *Psychologia empirica* и Мајеровог *Auszug aus der Vernunftlehre*. Он додаје да су у истом издању, између осталог, приказане и Кантове белешке из 1787., када је будућу *Критику моћи суђења* Кант још увек најављивао најављивао као *Критику укуса*. - Kant, I., Notes and Fragments, Edited by P. Guyer, Cambridge University Press, 2005., стр. 479.

[76] Вероватно се мисли на дело *Естетика*. - Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 36-37.

[77] Кроче подсећа да Кант Баумгартена у својој Критици чистог ума назива „изврсним анализатором“, и да га веома цени. - Кроче, Б., *Естетика*, стр. 360.

[78] Касирер сматра да „белешке које је унео у свој примерак Баумгартенове *Метафизике*“ показују колико се исцрпно Кант бавио Баумгартеновим делима. - Касирер. Е., *Кант – живот и учење*, Хинаки, Београд, 2006., стр. 117.

[79] Кант не само да се противи рационалистичком учењу о савршенству, сматра Грлић, него се може рећи да се „целокупна његова управљеност“ креће ка циљу „да оно естетско ослободи апсолутне превласти рационалистичких окова. Чак радије и енглеска теорија него естетика. Јер естетика је нормативно рационални пропис непримјерен материји лијепог“. - Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 37.

[80] Хердер, Кантов најперспективнији ученик, а касније велики критичар, наводи да је Кант „истим духом“ испитивао Лајбница, Волфа, Баумгартена, Крузијуса, Хјума, итд. Цит. према: *Филозофија њемачког идеализма*, Хрестоматија, стр. 31. (Herder, J. G., *Briefe für Beförderung der Humanität*, u: Gesammelte Werke, Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von B. Suphan, Berlin, 1877-1915, св. 17., стр. 403)

[81] Касирер. Е., *Кант – живот и учење*, стр. 107.

средстава, него остају на нивоу *нејасних представа*[82]. Неки аутори[83] сматрају да се већ у делу *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik* Кант потпуно „опрашта“ од рационалистичких филозофа: Лајбница, Волфа и Баумгартена. Ипак, тај разлаз не значи да ће Кант потпуно одбацити сва рационалистичка предубеђења из свог учења: напротив, он ће се дуго противити било каквој могућности заснивања естетике као науке управо због рационалистички потковане заблуде – да укус, који је емпиријски[84], самим тим не може бити предметом науке!

У својој критичкој филозофији Кант тврди да емпиријски принципи могу бити промишљени и узети као предмет научног испитивања. Тај увид омогућава појмове који на почетку његовог учења нису били могући: нпр. појам субјективне сврховитости[85]. На таквим основама ће онда бити могуће да се царство уметности разуме као *царство чистих облика*[86], јер се правила оног естетског неће апстраховати из датих објеката и пуке емпирије, него ће се испитивати праизворна *законитост свести* која им је у основи и која омогућава било које естетичко схватање[87]. Такво разумевање естетског не може се спроводити рационалистички установљеним методама, јер би се, обухваћено нпр. каузалном методом[88], естетско подручје заиста и показало као *немисливо*. Кантов покушај да се оно естетско захвати на примерен начин: непосредно, потпуно га удаљава од рационалистичких теорија према којима је тако нешто немогуће, што напокон доводи до крајњег раздвајања Кантове *естетичке моћи суђења* од рационалистичке логике, али и од енглеске естетике XVIII века, која је покушавала да рашчлани појам снаге просуђивања[89] супротним путем.

---

[82] Исто, стр. 112. Касирер наводи и да се Кант детаљно бавио Лајбницовим *Новим огледима* - исто, стр, 104.
[83] *Филозофија њемачког идеализма*, Хрестоматија, стр. 35.
[84] Кант у Критици чистог ума због тога одбацује могућност естетике као филозофске науке – белешка у: Кант, И., *Критика чистог ума*, превод – N. K. Smith, стр. 66., цитирано према: Гилберт, К. Е., Кун, Х., *Историја естетике*, стр. 272.
[85] Исто, стр. 277.
[86] Цитирано према: Касирер. Е., *Кант – живот и учење*, стр. 308.
[87] Исто, стр. 310.
[88] Loc. cit.
[89] Loc. cit.

Појам моћи суђења потребно је, међутим, посебно размотрити. Мисаоне размере Кантове филозофије могу се наслутити у сваком њеном темељно промишљеном конкретном проблему и пажњи с којом је приступао сваком детаљу, који би у мање прецизним „рукама“ био у опасности да буде произвољно уклопљен у жељену мисаону структуру. Кант у властитој мисаоној концепцији није дозвољавао произвољност, чак ни по цену да због једног неуклопљеног „комадића мозаика“ мора да сруши читаво дело, па се и пред интерпретаторе његове филозофије с правом мора поставити исти захтев[90].

Кант је отворио питање које су његови претходници избегавали јер је важило за скуп случајног, партикуларног и емпиријског: питање чулности и то као предмета једне науке која би у чулној сфери успела да пронађе законитост, општост и правилност.

Значај који су подручје чулности и сфера моћи суђења имали за Кантову филозофију огледа се и у чињеници да је *Критика чистог ума* испрва требало да носи наслов *Границе чулности и ума*, и да садржи теоријски и практички део, од којих би се теоријски бавио феноменологијом и метафизиком, а практички општим принципима осећања, укуса и чулне жудње и првим темељима обичајности[91].

---

[90] Мало је оних који су Кантову естетичку концепцију разматрали зарад естетике, али чак ни расветљавање пуног смисла Кантове критичке филозофије није био примарни интерес међу његовим интерпретаторима. – Berger, D., *Kant's Aesthetic Theory: The Beautiful and Agreeable*, Continuum International Publishing Group, London, 2009., стр. IX. 70.-их година XX века јавља се интерес за истраживање Кантове естетике, као и епистемолошких и етичких проблема његове филозофије – значајан допринос естетилком истаживању дају: Donald Crawford, Paul Guyer, Malcolm Budd, Gary Banham, Henry Allison, Béatrice Longuenesse, Eva Schaper, Salim Kemal, Rudolf Makkreel, Hannah Ginsborg, Antony Savile, Mary McCloskey, Douglas Burnham, Robert Wicks, Rachel Zuckert, и многи други – Crowther, P., *The Kantian Aesthetic From Knowledge to the Avant-Garde*, Oxford University Press Inc., 2010., стр. 1. У овом раду ће бити приказано неколико релевантних теза поменутих аутора.

[91] Касирер чак утврђује и датум „рођења“ *Критике чистог ума* – 21. фебруар, 1772., уз скицу коју Кант шаље Маркусу Херцу. – Касирер, Е., *Кант – живот и учење*, стр. 133. Са̂мо дело *Границе чулности и ума* Кант најављује пола године раније, наводећи да му је намера да исцрпно разради однос основних појмова и закона који дефинишу чулно доживљени свет, као и да скицира суштину учења о укусу,

Идеја за *Критику чистог ума* ниче у питању о моћима ума с обзиром на она сазнања којима он може стремити независно од сваког искуства, јер се у том питању отвара тло за пуни приступ моћима ума, које мора укључивати и простор за могућност властите критике. Специфична судбина људског ума (у једном виду) лежи у чињеници да га увек „копкају“ управо она питања на која не може да одговори – и мада су то питања које му поставља његова властита природа, она уједно перманентно премашују његове могућности[92]. Под „критиком чистог ума“ Кант не разуме критику књига и система, већ „критику моћи ума уопште у погледу читавог сазнања“ (die Erkenntnis), којима ум може стремити „независно од сваког искуства“ (die Erfahrung)[93].

Предговор првом издању *Критике чистог ума*, објављене 1781. године, садржи и Кантов изричит став да је основно питање којим се он бави питање о томе *шта и колико могу разум и ум сазнати ван сваког искуства*, а не питање о томе *како је могућа сâма могућност мишљења*[94]. Тешкоћа метафизике се додатно показује и у њеном властитом предмету – јер у њој ум треба да буде свој сопствени ученик [95].

метафизици и моралу – исто, стр. 129. О делу *Границе чулности и ума* видети и у: *Филозофија њемачког идеализма*, Хрестоматија, стр. 41.

[92] „(...)sie übersteigen alles Vermögen der menschlichen Vernunft“ - Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, Philipp Reclam, Leipzig, 1924., стр.5.

[93] „(...)nicht eine Kritik der Bücher und Systeme, sondern die des Vernunftvermögens(...)“.– Исто, стр. 8. У издању БИГЗ-а из 1990. (Кант, И., *Критика чистога ума,* БИГЗ, Београд, 1990., стр. 6.), преводилац је „die Kritik der reinenVernunft“ на овом месту превео са „Критика чистог ума“, као да је реч о Кантовом делу, иако је вероватније да у овом контексту Кант мисли на *појам* критике чистог ума, а не на истоимено дело. Због чињенице да се именице у немачком језику пишу великим почетним словом, може доћи до недоумицâ у преводу текста у којем је појам који има исти назив као одређено дело наглашен курзивом, јер је тешко разазнати да ли је реч о наслову књиге или о посебно наглашеном појму или фрази. – прим. М. Р.

[94] „(...)wie ist das Vermögen zu Denken selbst möglich?“. - Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, 1924., стр. 11. У оригиналном тексту стоји, дакле: „frei von aller Erfahrung“,, што дословно значи „ослобођено од сваког искуства“. Овде је то преведено са „ван сваког искуства“, а у издању БИГЗ-а из 1990. са: „независно од свакога искуства“ (Кант, И., Критика чистога ума, 1990., стр. 9.) – прим. М. Р.

Естетско искуство се код Канта *не може пронаћи као појам*, како се наводи у тексту "Естетско искуство код Канта" – цитирано према: Esser, A., Hg. *Autonomie der Kunst?* Akademie Verlag, Berlin, 1995., стр. 49.

[95] „(...)ihr eigener Schüler sein soll“. - Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, 1924., стр. 21.

Предговор другом издању *Критике чистог ума* открива и Кантов покушај да *побољшањима отклони неспоразуме око естетике, а посебно око појма времена*[96]. Потребно је напоменути да естетика спада у круг ретких тема чијим извођењем у првом издању *Критике чистог ума* Кант није био у потпуности задовољан, што додатно говори о комплексности поменуте теме. Управо ће *појам времена* бити кључно место за разумевање поступка којим Кант успева да суочи и превазиђе две затворене и супротстављене струје мишљења у епохи која му је претходила: емпиристичко инсистирање на искуству као јединому извору сазнања и рационалистичко тврђење да је разум и извор и исходиште сваког могућег сазнања. Слично Аристотелу, који на питање *да ли нешто настаје или не настаје „из ничега“* одговара са – „ни једно ни друго - настајање је остваривање могућности“[97], Кант на питање *да ли сазнање потиче или не потиче из искуства* са привидном лакоћом[98] одговара: да све сазнање почиње са искуством – то је несумњиво, али иако *почиње* са њим, то не значи да све сазнање *и проистиче* из њега. За Канта *искуство* претходи *сазнању* као што и за Аристотела *дете* претходи *човеку* - временски, али не и логички!

ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНА ЕСТЕТИКА

Под *трансценденталном естетиком* Кант разуме сферу априорних форми чулности, позиционирану у оквиру чистог ума, док се стари поиетички појмови – појмови лепог, укуса, генија и уметности – везују за моћ суђења (die Urteilskraft) [99]. Ово наизглед необично, а у бити више него оправдано реструктуирање естетичке терминологије доводи до једне

[96] „(...)teils dem Mißverstande der Ästhetik, vornämlich dem im Begriffe der Zeit“- Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, Philipp Reclam, Leipzig, 1924., стр. 38. У издању БИГЗ-а из 1990. стоји „да олакшам делимице разумевање естетике“ (Кант, И., *Критика чистога ума*, 1990., стр. 27.), иако Кант експлицитно користи термин „уклонити неспоразум“ – „teils dem Mißverstande“ - прим. М. Р.

[97] Опширније у: Рајковић М., „Могућност и стварност у Аристотеловој и Хегеловој филозофији“, у: Архе, 6(11), 2009., стр. 179.

[98] *Привид* лакоће тог одговора тиче се чињенице да он представља резултат једног од најдубљих мисаоних достигнућа европске цивилизације, а често се најдубљи и најкомплекснији увиди дају саопштити кроз наизглед једноставну форму.

[99] Грлић сматра да је погрешио када се одлучио за „неадекватан“ превод *расудна снага* и опредељује се за *моћ суђења* - Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 18.

значајне грешке када је у питању готово целокупна потоња интерпретација Кантове филозофије: интерпретатори естетике се држе поиетичких проблема и прате Канта у домену у којем их он испитује, прихватајући да је *име* тог домена измењено. Они, међутим, сматрају да самим тим трансцендентална естетика престаје да буде предметом њиховог испитивања, будући да се бави теоријским проблемима *чистог* ума, па тиме праве кардиналну грешку: напуштају је као проблем који више није естетички, иако „*игром случаја*“ и даље дели њено *име*. Указивање на озбиљност те грешке састоји се у показивању да трансцендентална естетика нипошто не садржи то „естетика“ *игром случаја*, или због праћења Баумгартенових широких поставки, него напротив – вођена најјасније аргументованим и више него прецизно утврђеним разлозима!

Од виталног је интереса, са друге стране, да естетичари и филозофи поиетике разумеју да трансцендентална естетика (као термин) није *залутала* у сферу теоријске филозофије, већ да таквом структуром појмова Кант управо указује на ширину и дубину истинског естетичког подручја, које је назначено већ у Баумгартеновој филозофији: не само на подручје лепог, уметности и укуса, него на домен чулности у целини, који далеко превазилази све оквире на које је естетика као филозофска дисциплина у својој редукованој форми полагала право. Страх од овако приказаног хоризонта естетике је оправдан, јер крајња консеквенца такве амбиције може резултирати у изузетно смелом закључку: да естетика превазилази подручје аристотеловски дефинисане поиетичке филозофије и смера на „територије“ које су јој дуго биле изван домашаја: на теоријску, а у извесној мери чак и на практичку филозофију[100]!

Кантова филозофија отвара два хоризонта за разумевање естетике. Један се тиче теоријске филозофије, други је усмерен на проблематику моћи суђења. Естетичари се при разматрању Кантове филозофије усредсређују

[100] Важно је напоменути да је Хајдегер истрајно пратио трагове Кантових закључака, али са резултатом обнутим од онога што покушавамо да покажемо – наиме, Хајдегер тежи да прошири границе *поиетичке* филозофије на уштрб теоријске, а пре свега практичке, потпуно одбацујући естетику као par excellence филозофски појам. Док се Кант прибојава да естетска сфера не може да се уздигне до пуног филозофског мишљења, Хајдегер сматра да је филозофско мишљење то које је ограничено и које не успева да досегне суштину поиетичке сфере.

понајвише на други хоризонт, сматрајући да тематика која припада теоријској филозофији није подручје естетичког интересовања. Овај рад, међутим, покушава да укаже на то да се *трансцендентална естетика* са разлогом налази у средишту Кантове теоријске филозофије. Приметно је, ипак, да Кант на câмом почетку свог критичког система има потешкоће са називом *естетика*: у почетку га избегава, сматрајући да тај назив неоправдано *обећава* да ће се подручје укуса, лепог и уметности уздићи на ниво предмета једне филозофске науке. Кант, наиме, сматра да Баумгартен конституше дисциплину под називом *естетика* због тога што верује да ће се њен предмет моћи ставити под принципе ума и уздићи до науке, што он сматра немогућим[101].

Несумњиво је, међутим, да је *Критика чистог ума* дала снажни печат у читавој историји филозофије, па се при разматрању естетике мора посебно истражити – колико због општег, филозофског, толико и због специфично естетичког значаја. На пуни филозофски и цивилизацијски значај Кантове *Критике чистог ума* указује, међу првима, - ни мање ни више него један песник – Хајне, говорећи о *духовној револуцији*[102] немачког идеализма и поручујући француској јавности да се у духовном свету догађају исте узбуне какве су они имали у материјалном – те да рушење старог догматизма изазива исто онакво узбуђење какво су они доживели јуришајући на Бастиљу[103].

Духовна револуција коју распламсава немачки идеализам започиње, дакле, *Критиком чистог ума*, у коју је Кант унео једанаест година рада и размишљања и неколико месеци писања[104]. Појмови који се у овом делу

[101] Не само Кант, него чак и Шелинг и Хегел сумњају у могућност естетике као рационалне доктрине – Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 13. Шелинг, додуше, то чини због тога што сматра да рационална дисциплина не може да досегне естетске феномене, а Хегел због тога што мисли да естетски феномени не могу у целини да се уздигну до појмовног мишљења.

[102] „(...)diese geistigen Revolution(...)“ - Heine, H., *Über Deutschland*, I, Sämtliche Werke, V, Hamburg, Hoffman und Campe, 1861., стр. 206.

[103] „(...) so sehr wie ihr beim Sturm der Bastille“. – loc. cit.

[104] Кораћ, В., „На извору трансценденталног идеализма“, у: Кант, И., *Критика чистога ума,* 1990., стр. X. Кант је *Критику чистог ума* сматрао привременом и недовољно разрађеном, али је морао да је објави јер је читавих 12 година радио на њој. – Више у: Касирер. Е., *Кант – живот и учење*, стр. 141. Разлог тог незадовољства крије се у претпоставци да је у време њеног довршења Кант сматрао

фундирају представљају израз жестоког обрачуна не само са *догматским дремежом*, него и са свим узорима и ауторитетима (чије тврдње су бескомпромисно доведене у питање и подвргнуте критици), па стога представљају симбол и „први барјак“ духовне револуције коју доноси немачки идеализам.

Кант већ током рада на *Критици чистог ума* увиђа да емпиријски судови имају своју вредност, иако се крећу у домену оног појавног – а у *Пролегоменама* је управо ово подручје оштрог супротстављања Берклијевој филозофији и сфера због које Кант јесте филозоф *идеализма*[105]. Разлика, наиме, између *трансценденталног идеализма* и *емпиричког идеализма* лежи у томе што трансцендентални идеализам потврђује постојање објеката који се у емпиријском смислу налазе изван нас, док их емпирички идеализам негира[106]. Премда најављује обрачун са догматичким идеализмом у *Антиномијама*, прави обрачун се дешава управо у поглављу о *Трансценденталној естетици*: интерпретатори углавном наводе како је у другом издању *Критике чистог ума* наглашена критика Берклијеве филозофије, али појединци сматрају да је у оба издања у том поглављу заправо на делу снажан обрачун са Лајбницом[107]! Штавише, *Критиком чистог ума* спроводе се *три* снажне критике: против Декарта у поглављу о „4. паралогизму“, против Берклија у другом издању, а против Лајбницовог догматичког идеализма у поглављу о *Трансценденталној естетици*[108]. Поглавље о *трансценденталној естетици*, дакле, антиципира и аргументе који ће се развити тек у *Паралогизмима*: нпр. ставом да нам простор и време дају моменталну сигурност у постојање њихових објеката, Кант већ припрема одговор за евентуалну замку у виду солипсизма: пажња се, наиме, не усмерава на *доказивање постојања (или непостојања) спољашњих објеката*, чиме је избегнута опасност од проблема у који запада Беркли.

да је потребна једна критика ума, ако довољно свеобухватно приступа тематици. – *Хрестоматија - Филозофија њемачког идеализма*, стр 43.

[105] Beiser, F. C., *German Idealism The Struggle against Subjectivism, 1781–1801*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 2002., стр. 38.

[106] Исто, стр. 53.

[107] Исто, стр. 79.

[108] Исто, стр. 97.

Ако се Аристотел може сматрати заслужним за утврђивање елемената сазнања, Канту треба указати признање на истрајности да дође до принципа тих елемената: филозофија у општем смислу тек са Кантом добија чврсто и аутономно конституисане принципе сазнања, а естетика управо у његовом учењу добија прву научно приказану разлику између логичке (дискурзивне) разговетности кроз појмове и естетичке (интуитивне) „разговетности кроз умозрења“[109].

Појам времена већ у Уводу у *Критику чистог ума* омогућава објашњење начина на који искуством заиста *почиње* свако сазнање[110], јер *временски почетак* сазнања отвара могућност за објашњење *априорног проистицања*, које се не своди на њега и не коси са њим. Под априорним сазнањем Кант не мисли на сазнање које је независно *од овог или оног искуства*, него на сазнање које је независно *апсолутно од сваког искуства*[111], док се сазнање a posteriori увек *могуће тек на основу* искуства[112]. Сазнање које се не бави предметом, него нашим сазнањем предмета (уколико оно треба да је могуће a priori) Кант назива *трансценденталним сазнањем*, а систем појмова који би их објединио назива се *трансценденталном филозофијом*, науком за коју *Критика чистог ума* представља „архитектонски“ план: на основу принципа уз потпуну гаранцију за потпуност и сигурност свих делова из којих се ова грађевина састоји. На тај начин *Критика чистог ума* представља *идеју* трансценденталне филозофије, али не и читаву трансценденталну филозофију, садржински као *науку.* Трансцендентална филозофија, наглашава Кант, јесте филозофија чистог, искључиво спекулативног ума[113].

На почетку поглавља о *Трансценденталној естетици* у другом издању *Критике чистог ума*, Кант се осврће на Баумгартена и његову *нову*

---

[109] Касирер. Е., *Кант – живот и учење,* стр. 176-179.

[110] „(...) und mit dieser fängt alle an.“ - Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, 1924., стр. 45.

[111] „(...)die von dieser oder jener, sondern die schlechterdings von aller Erfahrung...“- исто, стр. 47.

[112] Обратити пажњу на речи: „могуће тек на основу“ („durch Erfahrung möglich ist“ – loc.cit.), јер ту лежи стварна разлика између сазнања a priori и a posteriori: иако и једно и друго *временски почињу* искуством, a priori сазнање се не *заснива* на њему.

[113] „(...) eine Weltweisheit der reinen bloß spekulativen Vernunft“ – у оригиналном тексту стоји: „die Welteisheit“, па се уместо „филозофија“ може рећи и „светоназор“. Исто, стр. 83-88.

употребу термина „естетика“ којом се именује критика укуса. Кант тај покушај сматра узалудним, као и покушаје да се укус и лепота филозофски расветле. Оно што је у основи емпиријско, сматра Кант, не може постати пуним предметом науке, па под *естетиком* ипак треба разматрати пре свега науку о принципима чулности, а не теорију укуса или филозофију лепог. Управо се у том коментару крије одговор на једно од најважнијих питања о Кантовом односу према естетици – на питање због чега се естетски феномени у Кантовој филозофији не разматрају у оквиру естетике; односно, због чега се под називом естетика испитују сасвим други феномени[114]. У *Критици моћи суђења* тај став ће у многим аспектима бити измењен, па ће тада Кант показивати и више разумевања за Баумгартенов покушај да филозофски приступи сфери естетског[115].

Критика чистог ума се на почетку поглавља о *Трансценденталној естетици* суочава са комплексним појмом, којим се Кант хвата у коштац са проблемима чулности и сазнања: појмом опажаја (die Anschauung)[116] и

[114] Bowie, A., *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, стр.18-19.

[115] Интерпретатори чак истичу да је у својим необјављеним *Рефлексијама* Кант показао много другачији однос према естетици и да се озбиљно посветио тој тематици – исто, стр. 19.

[116] Термин „die Anschauung“ се у БИГЗ-овом издању из 1990. код Николе Поповића преводи исто као и термин „die Wahrnehmung“– са „опажај“. То уноси низ тешкоћа и отвара читаву дискусију око овог, али и других преводлиачких решења. Дарио Шкарица износи само сегмент из корпуса тешкоћа које настају приликом превођења Кантових дела на српско-хрватски језик: „Пријевод Милана Соклића у издању Библиотеке ЛОГОС први је пријевод *Кантових Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft* у нас. Тим бисмо поводом примијетили укратко сљедеће: - како дознајемо из Биљешке преводиоца: „У превођењу је било извјесне недоумице око ријечи „Anschauung“ и „Wahrnehmung“, за које у Sonnenfelda стоје устаљени термини „зор“ и „опажај“, док се у преводима Николе Поповића између њих уопће не прави разлика, већ се обје преводе са „опажај“ (стр. 129). Разлика између ових термина једна је од темељних Кантових разлика и ни у ком случају није занемарива (како би се према Поповићеву пријеводу морало закључити). Једним својим дијелом међутим она смјера управо к оној разлици коју можемо изразити и паром „зор – опажај“, што можда најјасније бива истакнуто на слиједећем мјесту: „...die Anschauung, deren ich mir bewußt bin, d.i. Wahrnehmung (perceptio)...“ (Prolegomena..., A 300). „Wahrnehmung“ – „опажај“ (или такођер „замједба“) подразумијева осим са́мога зора и свијест о нечему што је у том зору „замијећено“, „опажено“. И у том је смислу пријеводно рјешење коректно. Међутим, не сасвим јасном аргументацијом (наведимо ју у цјелости: „Сматрао сам да је у контексту Кантове филозофије за превођење ријечи „Anschauung“ прикладнија ријеч "опажај" него "зор" (...), с

обзиром на њен, код Канта наглашени осјетилни карактер, а и на саму етимологију ријечи „Anschauung“, стр. 129 -139) отклања Соклић „зор“ као могуће рјешење и преводи „Anschauung“ ријечју „опажај“, а „Wahrnehmung“ ријечју „замједба“. Тако бивају „Anschauung“ и „Wahrnehmung“ преведени двама синонимима, што потврђујемо сљедећим: „ЗАМИЈЕТИТИ (...) исто што и запазити...“ (Рјечник хрватскога или српскога језика, ЈАЗУ, Загреб, 1975, свезак 91, стр. 134). Другим ријечима, могли бисмо закључити да се Соклић у биити враћа Поповићеву - рјешењу?“ – Шкарица, Д., *Immanuel Kant. Метафизичка полазна начела природне знаности* (Рецензија, Приказ), Прилози за истраживање хрватске филозофске баштине, Вол. 16. Но. 1-2 (31-32), 1990., стр. 248.

У *Речнику филозофских појмова* посвећује се велика пажња овом проблему: Anschauung се преводи као *лат. contemplatio* и означава „>das Richten des Blicks< auf etwas“ - Friedrich Kirchner und Carl Michaëlis , *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2013., стр. 46. Упућује се и на Кантово разматрање интелектуалног опажаја (intellektuelle Anschauung) у смислу *интуитивног разума* (intuitiver Verstand, KdU §77) – *Речник филозофских појмова,* стр. 47. Фихтеов појам интелектуалног опажаја представљен је као акт непосредног сазнања да *Ја делам* - „daß ich handle und was ich handle; sie ist das, wodurch ich etwas weiß, weil ich es tue« (*Zweite Einl. in die W. L., 1797, Abschn.5*). према: Речник филозофских појмова, стр. 47. Шелингов појам интелектуалног опажаја представља највиши акт, којим се непосредно показује да су оно стваралачко и оно створено идентични – „das Wissen von sich selbst« *(System des transzendentalen Idealismus*, 1800, 1. Hauptabschn.,2. Abschn., Erl.) – према: *Речник филозофских појмова*, стр. 47. У истом речнику се термин „die Wahrnehmung“ преводи са гр. aisthësis, чиме се указује на то да Wahrnehmung представља основни естетички појам: као Кантово чулно опажање (sinnlichen Wahrnehmung); односно, као акт перцепције: *Речник филозофских појмова*, стр. 70. Укратко: појам *Anschauung* се односи на оно интуитивно, а појам *Wahrnehmung* на оно перцептивно. - *Речник филозофских појмова*, стр. 325 и стр. 720.

Ман термин „die Anschauung“ дефинише на следећи начин: „Intuition implies perception, consciousness, experience, and leads at once into the world of logic and of understanding with all it’s corelatives, among which aesthetics occupies a prominent place.“- u: Man, P. D., *Aesthetic Theory from Kant to Hegel*, 1982., стр. 14.

Иако и у немачком језику постоји термин *интуиција*, енглески преводиоци нем. Anschauung преводе са *intuition*, наглашавајући да немачка реч има неколико значења, која нису увек јасна: anschauen у свакодневној употреби значи *гледање*, док се у филозофији односи на *спектар непосредних увида у однос субјекта према стварности*. - Andrew Bowie, *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, стр. 19. Rudolf Eisler испитује појам интелектуалног опажаја, разматрајући на који начин нешто непосредно може истовремено бити натчулно и духовно: као *посматрачко поимање* - Eisler, R., *Wörterbusch der philosophischen Begriffe*, Berlin, 1910., I део, „Von A bis K, s53“ – према: Сретен Петровић, *Негативна естетика*, стр. 241., Сретен Петровић се одлучује за превод интелектуална интуиција. – loc.cit.

његовог односа према појави и представи. Кант сматра да опажај увек захтева да предмет буде дат, што је могуће само уколико он на неки начин афицира *душу* (das Gemüte): наша способност (рецептивитет) да примамо представе[117] према начину на који нас предмети афицирају је *чулност* (die Sinnlichkeit)[118] - чиста форма чулних опажаја наћи ће се у души a priori, у којој се разноликост *појава* (die Erscheinung) опажа у одређеним односима, па ће се таква чиста форма чулности звати *чистим опажајем* (die reine Anschauung)[119]. Дакле – чист опажај као чиста форма чулности налази се у души a priori и то *без стварног предмета чула* (der Sinn) *или осетности*[120].

Наука која се бави овако постављеним проблемима има пред собом неколико задатака: на почетку је потребно изоловати câму чулност тиме што ће се из ње апстраховати све што је разумско и појмовно, чиме у чулности не остаје ништа осим емпиријког опажаја. Из тог опажаја потребно је, даље, отклонити све оно што припада осетности, да би остали само чист опажај и гола форма појава, који једини чине чулност a priori[121]. Постоје две такве чисте форме чулног опажаја: простор (der Raum) и време (die Zeit), као

Редакција издања *Критике моћи суђења* - Дерета, Београд, 2004., наводи следеће: „Опажање (Wahrnehmung) за разлику од опажаја (Anschauung); прво је психолошка, а друго логичка одредба.“ - стр. 136.

У речи *anschauen*, која је испрва означавала акт сазнања Бога, битна је веза између *sehen* и *schauen* на немачком језику, па се у контексту пре Кантове филозофије *anschauen* може превести и као *увиђање*. Ипак, Кант тај принцип први уводи као потпуно непосредан и омогућен само чулношћу, па је у контексту немачког идеализма *опажај* ипак боље решење. Будући да кроз câме термине треба указати на разлику између *рецептивног* карактера опажаја и *перцептивног* карактера опажања, као и да трајање процеса тих чинова треба разликовати, преводилачко решење у овом тексту биће следеће – „die Anschauung“ ће се преводити са „опажај“, а „die Wahrnehmung“ са „опажање“.

[117] Представе (die Vorstellungen) о којима је овде реч су чисте једино ако се у њима не налази ништа што припада осетности (die Empfindung) - о овом преводилачком решењу више у: Перовић, М. *Пет студија о Хегелу*, Библиотека Архе, Филозофски факултет, Нови Сад, 2012., стр. 187.

[118] „(...)Die Fähigkeit (Rezeptivität), Vorstellungen durch die Art, wie wir von Gegenständen affiziert werden, zu bekommen, heißt Sinnlichkeit.“ - Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, 1924., стр. 92.

[119] „Diese reine Form der Sinnlichkeit wird auch selber reine Anschauung heißen.“ – исто, стр. 93.

[120] „(...)als eine bloße Form der Sinnlichkeit im Gemüte stattfindet.“ – исто, стр. 93 -94.

[121] „In der transzendentalen Ästhetik also werden wir zuerst die Sinnlichkeit isolieren..“ – исто, стр. 94.

принципи сазнања а прирори - а наука која се бави њиховим разматрањем назива се трансценденталном естетиком.

Кант трансценденталну естетику у „Критици чистог ума“ дефинише као науку о свим принципима чулности a priori[122]. Објашњење опредељења за термин „естетика“ Кант даје у фусноти ове дефиниције, указујући одмах на почетку на чињеницу да Немци његовог доба термин естетика користе за оно што други зову критиком укуса. Овде се види да тек у Кантово доба естетика почиње да означава оно што се под њеним именом данас готово подразумева – науку о укусу, лепом и уметности, а да се сâм Кант држао значења које је у времену које му је претходило било актуелно и општепознато: значења које је естетику означавало пре свега као науку о чулном сазнању. Баумгартен разликује проблеме чулности, лепог и уметности у оквиру саме естетике, али њу одређује пре свега у односу на ову прву сферу. Према томе, савременом читаоцу делује необично што за Канта естетика није наука блиска филозофији уметности, док су Канту били необични управо они савременици који су естетику, као науку о чулном сазнању, почели да посматрају као критику укуса, филозофију уметности или теорију лепог.

Баумгартеново наслеђе је дуго имало снажан утицај на различите струје у филозофији, од рационалистичких до емпиристичких. Дуго је естетика означавала управо оно што јој име каже (αἴσθησις етимолошки директно упућује на сферу опажања и чулности). Кантово позиционирање естетике у теоријску науку о сазнању представља, дакле, пре *повратак изворном* значењу њеног појма, него излет и трагање за њеном новом формом и предметом. Први и прави Кантов допринос естетици као филозофској дисциплини, међутим, огледа се у мисаоном преокрету и храбрости да се претпостави и истражи *заједнички корен* чулног и разумног, који се код Лајбница наслућује, али не може бити консеквентно спроведен. Кант сматра да је нада „одличног аналитичара“ Баумгартена да под принципе ума подведе критичко просуђивање лепог, и да та правила подигне до нивоа науке, у основи пропуштена. Тај напор је узалудан, јер су правила или критеријуми о којима је реч у својим основним изворима *емпиријски*. Из тог разлога они никада не могу служити као неки априорни закони према

[122] „Eine Wissenschaft von allen Prinzipien der Sinnlichkeit a priori“ – loc.cit.

којима би се морао управљати наш суд укуса, већ је заправо наш суд укуса камен темељац таквих закона. Због тога је препоручљиво или поново допустити увођење термина „естетика“ – и задржати учење по којем она представља стварну науку, или тај термин делити са спекулативном филозофијом – где се естетика делом узима у трансценденталном смислу, а делом у психолошком значењу. Уколико се задржи стари смисао термина „естетика“, сматра Кант, тиме се приближавамо језику и смислу старих, који су имали чувену поделу сазнања на αἰσθητὰ καὶ νοητά – чулно и умно[123]. Као што је већ напоменуто, Кант наглашава да су Немци једини који под термином *естетика* подразумевају оно што другима означава *критику укуса*, чиме се доста прецизно могу утврдити епоха и подручје у којем настаје тумачење естетике као науке, које се битно разликује од дефиниције њеног творца Баумгартена. Оно што Кант не сагледава у потпуности је неумитност даљег ширења маха таквог тумачења, које се већ у његово доба више није могло спречити.

Кантова трансцендентална естетика се сматра покушајем да се могућност људског сазнања одбрани од Хјумовог скептичког емпиризма, а да се при томе не врати на рационализам Лајбница, Декарта и Спинозе[124]. У *Критици чистог ума* она представља први део *Трансценденталног учења о елементима*, уз трансценденталну логику и трансценденталну дијалектику. Трансцендентална естетика се бави априорним формама чулности (простором и временом), трансцендентална логика априорним формама разума (категоријама), а трансцендентална дијалектика априорним формама ума (идејама). Осим *трансценденталног учења о елементима*, *Критика чистог ума* садржи и *трансцендентално учење о методи*. На почетку одређења појмова простора и времена у *Трансценденталном учењу о елементима* Кант разликује две форме испитивања: *метафизичко*, које треба да садржи оно што појам (дат a priori) представља[125] и *трансцендентално*,

[123] „(...) bei denen die Einteilung der Erkenntnis in αἰσθητὰ καὶ νοητά sehr berühmt war). [[oder sich in die Benennung mit der spekulativen Philosophie zu teilen und die Ästhetik teils im transzendentalen Sinne, teils in psychologischer Bedeutung zu nehmen]]“. - Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft,* loc. cit.

[124] Више у: Dicker, G., *Kant's Theory of Knowledge: An Analytical Introduction*, Oxford University Press, 2004. стр. VII.

[125] „(...) was den Begriff, als a priori gegeben, darstellt.“ - Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, 1924., стр. 95 - 96.

којим се појам објашњава као принцип на основу којег се може увидети могућност других синтетичких сазнања a priori[126]. У поглављу о метафизичком испитивању простора, Кант наглашава априорност форми чулности – да је, нпр. представа простора појам који је стечен a posteriori, први принципи математике не би били ништа друго него опажаји! Искуствено се обезбеђује само компаративна општост, јер се темељи на индукцији, па би било апсурдно нпр. доказивати тродимензионалности простора аргументом да *досад није примећен ни један простор који би имао више од три димензије*[127].

Простор је *чисти опажај* – зато се не може замислити више просторâ, већ један простор који може имати много делова[128], сматра Кант, додајући у другом издању *Критике чистог ума* да је таква изворна представа о простору опажај a priori, а не појам[129]. Мора се указати и на то колико се ове одредбе простора и времена разликују од оних које је Кант изнео у *Општој повести природе и теорији неба,* где се нпр. *привлачење* одређује као „проширено својство материје, као коегзистенција која чини простор, јер повезује супстанције узајамним овисностима“[130] и сл.

У поглављу о трансценденталном испитивању појма простора, које појам мора објаснити као принцип (начело) на основу којег се може увидети могућност других синтетичких сазнања a priori, захтевају се два услова: да иста сазнања стварно проистичу из датог појма и да су та сазнања могућа само под претпоставком датог објашњења тога појма[131]. Начин на који Кант аргументује став да простор мора бити опажај, а не појам, је следећи: из пуког појма се не могу извести ставови (начела) који излазе ван његових

---

[126] „(...)woraus die Möglichkeit anderer synthetischen Erkenntnisse a priori eingesehen werden kann.“ – исто, стр. 98.

[127] „(...) ist kein Raum gefunden worden, der mehr als drei Abmessungen hätte“ – исто, стр. 96 – 97.

[128] „Denn erstlich kann man sich nur einen einigen Raum vorstellen(...)“- исто, стр. 97.

[129] „(...)die ursprüngliche Vorstellung vom Raume Anschauung a priori, und nicht Begriff.“ - исто, стр. 98.

[130] Кант, И., *Општа повијест природе и теорија неба или покушај о устројству и механичком постанку цијеле свјетске зграде расправљен по Newtonovim принципима,* Свјетлост, Сарајево, 1989., стр. 111; Осим тога, овде Кант говори о приоди и световима „које је вријеме произвело“, стр. 115.

[131] „(...)einer gegebenen Erklärungsart dieses Begriffs möglich sind.“ - Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft,* 1924., стр. 98.

оквира, а то се у геометрији ипак дешава[132]. Ипак, тај опажај мора бити априоран (*пре* сваког конкретног опажања): сви геометријски ставови су аподиктички, тј. скопчани са свешћу о њиховој нужности[133]. Питање које се нужно намеће је следеће: како је могуће да се у души налази спољашњи опажај, који претходи самим објектима и у коме се њихов појам може одредити a priori? Одговор је: једино ако он има властито седиште у *субјекту* (као његово формално својство), помоћу којег га објекти афицирају – само на тај начин он добија непосредну представу о њима. Другим речима, опажај може бити само *форма спољашњег чула уопште*, чиме Кант објашњава могућност геометрије као синтетичког сазнања a priori.

Кантова смела тврдња да простор није ни својство ствари по себи ни њихов узајамни однос, него априорна форма чулности, води до његове познате формулације да „простор није ништа друго него само форма свих појава вањских осјетила, тј. субјективни увјет осјетилности под којим нам се једино омогућује вањско зрење“(опажај)[134]. Рецептивитет субјекта претходи сваком опажају објеката – чиме је и могуће да форма било које појаве већ буде дата у души a priori – тј. пре сваког стварног опажања. Међутим, то значи и да чисти опажај већ мора садржати и *начела свих односа* опажања и предмета. Начин на који је могуће да одређена априорна форма чулности буде *већ дата у души, пре сваког конкретног искуства,* Кант одређује као *постојану форму рецептивитета*, која је услов свих односа у којима се предмети посматрају *као да су изван нас* - неупоредивост простора као субјективног услова свих спољашњих појава са било којим другим условом лежи у чињеници да осим простора нема ни једне друге субјективне представе која би се односила на нешто спољашње, а која би се могла звати a priori објективна“[135]. Простор има емпиријски реалитет (у погледу сваког могућег спољашњег искуства), али и тренасценденталани идеалитет (тј. он није ништа без услова могућности сваког искуства).

---

[132] „Er muß ursprünglich Anschauung sein“- loc. cit.

[133] „(...)vor aller Wahrnehmung eines Gegenstandes, in uns angetroffen werden, mithin reine, nicht empirische Anschauung sein“ – исто, стр. 98.

[134] Упоредити: Кант, И., *Критика чистога ума,* Накладни завод Матице хрватске, Загреб, 1984., стр. 37.

[135] Исто, стр. 38.

У оквиру разматрања *субјективности форми чулности* Кант отвара проблематику којом ће се детаљно бавити тек у *Критици моћи суђења*. Познати став да је *лепота у оку посматрача* само је делимично потврђена у Кантовој реченици: „Добар окус вина не припада објективним одређењима вина, дакле, некога објекта сматранога дапаче појавом, него само посебној каквоћи осјетила субјектова који га ужива“[136]. У основи то је формулација с којом се Кант не би могао сложити, јер „субјективност“ *ока посматрача* може да важи само за *чулне утиске, појединачна емпиријска одређења* и *пријатност*, док суд о *лепоти* увек мора укључивати очекивање да он важи на један општи начин. Због тога и та и друге устаљене фразе о лепоти и о укусу (нпр. *De gustibus non est disputandum*) за Канта важе само у погледу *пријатности*, а *не могу да важе када је реч о лепоти*! Пријатност и друге одредбе нису представе a priori, него се заснивају на осету, „а окус угодности чак на чувству (угоде или неугоде) као учинку осјета. Исто тако не може нитко a priori имати ни предоџбу о боји ни о каквом укусу. Простор се тиче само чисте форме зрења, дакле, не садржава у себи никакав осјет (ништа емпиријско), а све се врсте и одређења поростора могу, и морају се, дапаче, моћи предочити a priori“[137]. Простор омогућава да ствари *за нас* буду спољашњи предмети, па се може боље разумети због чега се боје, укуси или мириси третирају као *субјективни утисци*, а не својства *објективних ствари*. Простор, такође, није форма *ствари*, јер оно што називамо спољашњим предметима, нису ништа друго него чисте представе „наше осјетилности чија је форма простор“[138]. Оно што измиче свакој форми, па и простору, јесте оно што се не може сазнати – ствар по себи – па се у искуству за њу *никада и не пита*.

Метафизичко тумачење појма времена Кант започиње тврдњом да време, као ни простор, није емпиријски појам апстрахован из неког искуства, већ константан „део“ опажања. Константност времена као a priori датог не може се „искључити“, чак ни када се све појаве опажене у времену елиминишу. Време као општи услов могућности свих појава није могуће укинути. Ни аподиктичка начела о времену није могуће добити из искуства, а – као ни простор – ни време није некакав општи или дискурзиван *појам*,

[136] Loc. cit.
[137] Loc. cit.
[138] Исто, стр. 38-39.

него чиста форма чулног опажаја. У оквиру овог испитивања Кант описује опажај као *представу која се може дати само једним предметом* и чији принцип није успостављен појмовно, него непосредно[139]. У одељку о трансценденталном тумачењу појма времена Кант се усредсређује на појам промене и кретања, сматрајући да су они могући само помоћу представе времена и у представи времена, која – и овде се показује - мора бити *унутрашњи опажај a priori*.

Кант једино у одређењу времена види могућност да се контрадикторно постављена одређења нађу *у истој ствари*: то је могуће само путем временског следа. То је један од начина на који „појам времена објашњава могућност толиких синтетичких спознаја a priori“[140]. Време није ни оно што постоји *за себе*, нити као објективно одређење припада стварима, него је оно *субјективан услов* под којим сви опажаји могу постојати, уз то, време није ништа друго него „форма унутрашњег осјетила, тј. зрења самих себе и нашег унутрашњег стања“[141]. Представа времена је опажај, а време одређује однос представа у нашем унутрашњем стању. Време је формални услов a priori свих појава уопште; простор, као „чиста форма свакога вањског зора, ограничен је као увјет a priori само на вањске појаве“ – одређења душе саме о себи припадају унутрашњем стању, које потпада под формални услов „унутрашњег зрења, дакле под вријеме“[142]. Као и простор, време *још није ништа* без односа према представама и појавама, па је због тога могуће да један субјективан услов унутрашњег опажаја буде објективан у погледу појава и свих ствари које се појављују у искуству. Као простор, ни време се не може *извести* из емпиријске сфере, па је и овде реч о нечему што се мора посматрати као *емпиријски реалитет* и *трансцендентални идеалитет*. Када Кант каже да су простор и време емиријски реални, он мисли на то да они представљају део објективног реда ствари, насупрот нпр. болу или телесном задовољству, које осећа само индивидуални субјекат, или укусу, који зависи од осећања и самим тим је субјективан.[143] С приговором да је време „нешто

[139] Исто, стр. 39.
[140] Исто, стр. 40.
[141] Loc. cit.
[142] Исто, стр. 41.
[143]Rotenstreich, N., „Theory and Practice in Kant and Hegel“, u: Stuttgarter Hegel-Kongreß 1987, *Metaphysik nach Kant?*, Verlagsgemeinschaft Ernst Klett Verlage, Stuttgart, 1988., стр. 85.

збиљско“ Кант се слаже, али на следећи начин: „Вријеме је свакако нешто збиљско, наиме збиљска форма унутрашњега зрења“[144]. Емпиријски реалитет ни не тврди ништа друго до искуствену чињеницу да није могуће никакво посматрање, нити самопосматрање, без времена као услова чулности. Ипак, тежи је приговор онај који доводи у питање идеалитет времена, јер, сматра Кант, спољашњи предмети „могли су бити сам привид, али предмет унутрашњег осјетила према њихову је мишљењу нешто збиљско“[145], што није спорно, али они који то тврде не увиђају да и спољашњи предмети и предмети унутрашњег чула могу бити стварни као представе, а да уједно припадају само појави!

Време и простор су *извори* спознаје из којих се a priori могу извести различите *синтетичке спознаје*, „они су наиме оба заједно узети чисте форме свега осјетилног зрења“[146]. Простором и временом показују се границе сваког сазнања, јер они омогућавају сазнање предметâ (као појавâ), а никада не досежу до ствари по себи. На тај начин се поново истиче да реалитет простора и времена не може бити други до емпиријски[147], као што њихов идеалитет може бити једино трансценденталн и[148].

Кантови закључци из *Трансценденталне естетике* су радикалнији од простог негирања општости у опажању боја или тонова: негира се могућност синтетичког a priori сазнања свих „секундарних“ квалитета објекта, па се у том контексту објекат и не може обухватити у пуном смислу, него се о *појави* може створити мање или више адекватна *представа*. Ингарден запажа да се већ од Кантовог времена у филозофији често бркају *појава*, као начин на који су субјекту дате ствари које опажа и *предмет*, који је чулно дат.[149] У *Критици моћи суђења* Кант се посвећује начину на који суђење приступа појавама, па уз схематски начин, разјашњен у *Критици чистог ума*,

[144] Кант, И., *Критика чистога ума*, 1984., стр. 42.
[145] Исто, стр. 40.
[146] Исто, стр. 42.
[147] Више о Кантовом схватају емпиријског реалитета у: Puntel, L. B., „Transzendentaler und absoluter Idealismus“ u: Stuttgarter Hegel-Kongreß 1987., *Metaphysik nach Kant?*, стр., 205.
[148] Више о трансценденталном идеализму у Кантовој *трансценденталној естетици*: Berger, D., *Kant's Aesthetic Theory: The Beautiful and Agreeable*, стр.20.
[149] Ингарден, Р., *Онтологија уметности,* Књижевна заједница Новог Сада, 1991., стр. 124.

расветљава и технички начин. Овај осим *механичког* подвођења под принципе разума и форми чулности, садржи и назнаку стваралачког: јер се (посебно када је у питању природа) појаве посматрају са умећем, и разматрају у односу према општем, али неодређеном принципу сврховитости.

Кант тврди да трансцендентална естетика не може да садржи ништа осим простора и времена, јер сваки други појам који се појављује као тема, на пример, појам кретања, мора садржати нешто емпиријско, па се може разматрати само посредно. Ни појам промене не може бити елемент трансценденталне естетике. Време се не мења; мења се само нешто што је *у времену*, што је опет емпиријски податак[150]. Сваки облик опажаја је само представа појаве, јер би се укидањем субјективног квалитета чула изгубила сва својства и односи објеката у простору и времену. Простор и време су чиста форма и „нужно припадају нашој осјетилности, какве год врсте били наши осјети“[151]. Кључна *грешка* Лајбниц-Волфове филозофије лежи у томе што је разлику између чулности и интелектуалности посматрала као логичку, а не трансценденталну, каква јесте[152]. Због тога трансценденталну естетику не би требало посматрати као вероватну хипотезу, већ као сигурни, несумњиви и теоријски органон[153]. Кад простор и време не би били само форме опажаја, које садрже услове a priori „под којима једино ствари за вас могу бити вањски предмети, који без ових субјективних увјета нису ништа, онда ви a priori баш ништа не бисте могли синтетички спознати о вањским објектима“[154]. Наглашавањем да постоје изведени и изворни опажај (*intuitus derivativus и intuitus originarus*), Кант додаје да је му није намера да доказује могућност неке *естетичке* теорије, него да објасни евентуални неспоразум који би настао уколико не би била наглашена та разлика[155].

Питање о томе како су могућа синтетичка начела a priori добија свој одговор у закључку поглавља о трансценденталној естетици: путем чистих опажаја a priori, простора и времена, налазимо оно што се у појму не може а

[150] Кант, И., *Критика чистога ума*, 1984., стр. 43.
[151] Loc. cit.
[152] Исто, стр. 44,
[153] Исто, стр. 45.
[154] Исто, стр. 44.
[155] Исто, стр. 45 – 46.

priori открити, али се у одговарајућем опажају може синтетички повезати с њим, „но ови се судови из тога разлога никада не могу протегнути даље, него само на предмете осјетила и могу вриједити једино о објектима могућега искуства“[156].

КАНТ И ЕСТЕТСКИ ФЕНОМЕНИ

У последњој реченици поглавља о *Трансценденталној естетици* Кант закључује да за синтетичко сазнање појам није довољан, него се мора укључити и опажај[157]. Тиме наговештава могућу проблематизацију естетских феномена у пуном обиму, али за њу у *Критици чистог ума* још увек нема простора, будући да је у току писања тог дела Кант још увек изричит у погледу *немогућности естетике као науке о укусу, лепом или уметности*. Приметно је, међутим, како се већ током писања поглавља о *Трансценденталној естетици* код Канта јавља помисао о потреби да се естетски феномени бар у некој форми филозофски проблематизују, јер се већ и спољашњим разматрањем њихових карактеристика открива колико комплексног и неразјашњеног материјала садрже[158].

Неки аутори запажају како Кант постепено мења став према *науци о укусу*, прво у белешкама и преписками, затим опрезно у различитим делима, да би тек током писања треће Критике ова тема била суштински проблематизована. У почетку се Кант бави појмом савршенства наслеђеним од рационалистичких филозофа. Повезивањем с лепим схвата га као естетички важно питање[159]. У *Белешкама* се налазе коментари о лепоти, која се само делом тиче сазнања, и то у његовој осећајној форми, не логички и апстрактно, него естетски и конретно[160]. Кант признаје да естетско

[156] Исто, стр. 48.

[157] Више о консеквенцама те тезе у: Dicker, G. *Kant's Theory of Knowledge: An Analytical Introduction*,. стр. 23.

[158] Фосенкул у тексту: „Die Norm des Gemeinsinns Über die Modalität des Geschmacksurteils“ сматра да су Кантови термини укуса, sensus communis-а и естетских судова феномени који захтевају највише разјашњења. – цитирано према: Esser, A., Hg. *Autonomie der Kunst?* Akademie Verlag, Berlin, 1995., стр. 99.

[159] (16 :146 1876. 1776–78? 1790s? V 6.) у: Kant, I., *Notes and Fragments*, стр. 538.

[160] Упоредити тај став са Хегеловим схватањем конкретног. (16 :146 1876. 1776–78? 1790s? V 6.) у: loc. cit.

савршенство доприноси сазнању. Додуше, не због свог осећајног, него опажајног дела, и додаје занимљиву и недовољно размотрену реченицу: да је опажај оно што разумевање чини конретним[161]! Естетско савршенство увек се тиче субјективног односа сазнајних моћи према појавности ствари[162], тврди Кант и додаје да је сврха естетског савршенства да *све* доведе до опажаја и на тај начин га *оживи* – иако то не значи да идеја и законитост тим чином постају сувишни[163]. Напротив, управо естетским принципом се у пуном смислу испољава и капацитет логички заснованих форми, које на крају ипак морају бити испуњене садржајем. У том духу Кант додаје да *естетско савршенство* представља уједињење субјективног са објективним[164].

Разматрајући проблеме са којима се бори нововековна филозофија при покушајима да отвори питање чулног сазнања, Кант увиђа да је оно што у естеском процесу не може да пређе границу пуког субјективитета – осећај – тек један део естетског савршенства и то онај најнижи. То што је он нужно осуђен на немогућност било какве општости или односа са другим таквим осећајима не значи да су сви естетски феномени ускраћени за ту могућност! Напротив, опажај је већ другачија форма естетског процеса и може бити описан и представљен и другима[165] – што значи да може да доспе до извесне општости и сâмим тим буде предметом филозофске науке.

Пре настанка *Критике моћи суђења,* која ће *естетске* феномене захватити појмовним мишљењем и учинити их *естетичким*, може се говорити само о спорадичном интересу за проблеме укуса и лепог у Кантовој филозофији. Раније је напоменуто да је *Критика чистог ума* првобитно замишљена као дело под насловом *Границе чулности и ума*. Треба подсетити на Кантову намеру да већ тада изнесе „суштину учења о укусу, метафизици и моралу“[166]. Ипак, поред спорадичних увида у својим делима и белешкама, до

[161] (1894. 1776–78?(1775–77?) V 5. 16:151), у: исто, стр. 539.
[162] Loc. cit.
[163] (1839. 1775–78?(1773–75?) V 5) у: исто, стр. 535.
[164] (16 :130, 1772/75) у: исто, стр. 534.
[165] (755. 1772–75. M 219. 15:330) у: исто, стр. 497.
[166] Касирер. Е., *Кант – живот и учење*, стр.129. Кантова намера је да првом (у то време замишљеном као јединому) критиком испита однос „основних појмова и закона одређених осјетилним свијетом“ - Писмо Marcusu Hertzu, 07. 06. 1771., према: *Филозофија њемачког идеализма - Хрестоматија*,, стр. 41.

1787. године Кант не систематизује своју „Критику укуса“, нити је наговештава пре завршетка *Критике практичког ума.* За разлику од Шафтсберија, Кант одваја сферу моралности од свих чулно заснованих принципа и већ 1770. у својој докторској дисертацији *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis (О форми и принципима чулног и интелигибилног света)* проналази другачије утемељење и функцију за чулне принципе, без намере да их се одрекне[167]. Већ тада Кант увиђа значај *опажаја* и одређује га као самостални сазнајни извор, без бојазни да ће тиме редуковати своје учење на емпиризам. На истом месту наговештено је и учење које ће свој пуни обим добити у *Критици чистог ума* – учење по којем простор и време нису производи, већ напротив – услови чулне спознаје[168]. Због тога се поставља питање о оправданости строгог раздвајања Кантове *критичке* и *преткритичке* фазе – јер се и у *преткритичкој* фази успоставља јединствена перспектива у односу на чулност и сазнајне принципе, коју ће Кант у *критичкој* фази консеквентно развити, а не напустити.

Да би се до краја разјасниле све тешкоће с којима се сусреће Кант пре писања *Критике моћи суђења*, потребно је разјаснити и претпоставке câмог суђења, односно начин на који се у Кантовој филозофској концепцији јављају *логичко* и *естетичко* [169]. Премда је предавања из логике држао пуне 42 године (од 1755. до 1798. године), Кант никада није написао дело под именом *Логика*, већ је 1798. овластио Г. Б. Јешеа да за њега приреди и изда текст под тим називом[170]. Како је логика a priori наука или доктрина, она

[167] (De mundi sensibilis etc. § 9, II, 412.), према: Касирер. Е., *Кант – живот и учење*, стр.138.

[168] *Филозофија њемачког идеализма - Хрестоматија*,, стр. 35.

[169] Нпр., Кант ће у својим белешкама тврдити да суд укуса ипак садржи нешто логичко, у смислу да тражи општу сагласност, чиме се разликује од других естетских судова, који се тичу само појединачних осећања. Разликује се, међутим, и од логичког просуђивања јер се његово „опште важење“ не тиче односа према објекту, него „општости“ субјективних моћи - 15 :437 P. 1.993. 1788–89. Kant, I., *Notes and Fragments*, стр.522.

[170] Кант, И., *Логика*, Графос, Београд, 1990., стр. 7 - 8. Осим универзитетске праксе да доцент не предаје властиту, него филозофију старијих аутора (исто, стр. 8.) због које ништа од сопствене логике Кант није предавао својим студентима, са овим списом долази до још једне потешкоће: иако је, наиме, Јеше текст објавио 1800. године, тезе које се у њему могу наћи далеко више одговарају Кантовом поменутом *преткритичком периоду*, пре свега када је реч о схватању естетике. Управо се кроз

увек представља канон употребе разума и ума, чиме се суштински разликује од *естетике*, која као чиста *критика укуса* „нема никакав канон (закон), већ само неку *норму* (узорак или мерило равнања једино за процењивање), која [норма] се састоји у општем слагању“[171]. Естетика садржи правила подударања *сазнања* са *законима чулности*, а логика, напротив, правила подударања *сазнања* са *законима разума и ума* – а, како је већ најављено у *Критици чистог ума*, естетика има само емпиријске принципе те, дакле, никада не може да буде наука или доктрина, ако се под доктрином подразумева разумско a priori увиђање, без искуствених спознаја[172]. Кант даље тврди да су понеки, посебно беседници и песници, покушавали да *мудрују о укусу*, али без способности да донесу било какав одлучујући суд о њему: „философ *Баумгартен* [Баумгартен] из Франкфурта је направио план неке естетике као науке“ [173], али Кант сматра да је исправније Хјум естетику назвао *критиком*, пошто она не даје *никаква a priori* правила која суд одређује у довољној мери као што то чини логика, већ своја правила узима *a posteriori* – „ те емпиријске законе, по којима сазнајемо оно што је несавршеније и оно што је савршеније (оно што је лепо), само поређењем чини општијима“[174].

На разлици између *интуитивног* и *дискурзивног* сазнања – односно разлици између опажаја и појмова - Кант заснива разлику између естетичке и логичке савршености сазнања. Савршеност сазнања[175] је могућа или према законима чулности, или по законима разума: естетичка савршеност тиче се подударања *сазнања са субјектом* и заснива се на чулности, док се логичка савршеност сазнања заснива на подударању *сазнања са објектом*, на општеважећим законима и то кроз a priori норме. Ипак, естетичко сазнање захтева могућност неке врсте субјективно–општег допадања, које не би могло да важи објективно, али субјективно треба да важе за читаво

Кантово разликовање логике и естетике у том делу читалац може преварити и помислити да пред собом има текст који је настао далеко пре Кантових критичких дела, и да се ради о тексту блиском фази у којој настаје и *спис О лепом и узвишеном.*

[171] Исто, стр.21.

[172] Loc. cit. Кант тај став помиње више пута – према: Kant, I., *Notes and Fragments*, стр.613., иако câм користи термин естетика управо у теоријском, дакле – научном, контексту, исто – стр. 569.

[173] Кант, И., *Логика*, стр.22.

[174] Loc. cit.

[175] Исто, стр. 48.

човечанство – то допадање у *Логици* Кант назива *лепотом*, као оно што се допада чулима у *опажању, које може да буде предмет неког општег допадања управо зато што су закони опажања општи закони чулности*“[176]. Премда делује да се Кант у *Логици* оштро обрушава на естетику, неопходно је указати на објашњење које он даје: „суштинска естетичка савршеност и јесте она која се, између свију, слаже са логичком савршеношћу и са њом се најбоље даје повезивати“[177]. То објашњење темељи се на разликовање *истински и самостално лепог* од *пријатног*: суштина истински лепог састоји се у *чистој форми*, а пријатно се допада једино у *осећању афицираном спољашњим дражима,* па може бити тек предметом „приватног“ допадања.

Истински лепо као чиста форма може одговарати логичкој савршености, али чак и када одговарају једна другој, чиста естетичка савршеност увек је у извесној опречности са логичком савршеношћу – „разум жели да буде поучаван, а чулност да буде оживљавана“[178]. Кант то објашњава на примеру предавања. Ако је лепо и плитко, допадаће се чулности, а ако је темељно али сувопарно, допадаће се само разуму. На темељу тих објашњења могуће је даље осветлити однос естетичке и логичке савршености, али уз три напомене: прву – да је логичка савршеност основа свих осталих савршености; другу – да је естетичка савршеност која се узима у обзир једино формална естетичка савршеност и трећу – да треба бити опрезан са дражима и дирљивошћу, које, ако нису освешћене, могу неповољно утицати на логичку савршеност сазнања.

У *Логици* Кант пореди естетичко и логичко сазнање с обзиром на четири момента: квалитет, квантитет, релацију и модалитет. Савршено логичко сазнање по квалитету мора бити *опште*, по квантитету *разговетно,* по релацији *истинито* и по модалитету *извесно*[179], а поменутим логичким савршеностима одговарају естетичке савршености, са властитом, специфичном структуром. *Естетичка општост* значи примењивост неког сазнања на неко мноштво објеката „што служе за примере на којима се дâ

[176] Loc. cit.
[177] Loc. cit.
[178] Исто, стр. 49.
[179] Исто, стр. 50. Општост се односи на општост појма или правилâ (објективну општост), разговетност на разговетност у појму, истинитост на објективну истинитост и извесност на објективну извесност, објашњава Кант.

вршити њена примена и чиме она у исти мах постаје употребљива за сврху популарности“[180]; *естетичка разговетност* састоји се у опажању, у коме се кроз примере неки апстрактно замишљени појам „*in concreto* приказује или разјашњава“; *естетичка истинитост* представља неку само субјективну истину, која се састоји једино у подударању сазнања са субјектом и законима чулног сјаја „те, следствено томе, није ништа више неголи неки општи сјај [блесак, привид]“; а *естетичка извесност* почива на „ономе што је следствено сведочанствима чула нужно, то јест оно што се потврђује кроз осећање [чувствовање] и искуство [искушивање, разабирање]“[181]. Уз ова објашњења Кант наглашава оно што се често заборавља: да и код естетичке савршености истинитост увек остаје *conditio sine qua non* – „најотменији негативни услов без којега се нешто не може опште допадати укусу“! То значи да и *лепе науке* захтевају логичку савршеност као основу – па уметност генија, о којој ће касније бити реч, захтева спој логичке и естетичке савршености у погледу знања која истовремено треба да „подучавају и забављају“[182].

Када је реч о разговетности, логичка разговетност темељи се на објективној, а естетичка на субјективној јасности обележја – другим речима, прва је јасност „по појмовима“, а друга „по опажању“[183] – естетичка разговетност састоји се у некој пукој *живахности* и *разумљивости*, то јест у „некој пукој јасности по примерима *in concreto*“[184]. Треба напоменути да још један стари појам из естетичког домена Кант помиње, али не у одобравајућем контексту: наиме, опонашање (подражавање) - које он, уз навику и склоност, сматра основним извором предрасуда[185] - а реч је о логичком проблему чији је извор резоновање по којем се сматра тачним „оно што цео свет мисли“[186], које је извор бројних заблуда.

[180] Loc. cit.
[181] Исто, стр.51.
[182] Loc. cit.
[183] Исто, стр.77.
[184] Loc. cit. – Кант ово објашњава речима да оно неразговетно може бити разумљиво, као што оно тешко разумљиво може бити разговетно – а то је могуће због чињенице да се кроз тај процес обележја повезују са *опажањем*.
[185] Исто, стр.93.
[186] Loc. cit.

За расветљавање појма суђења потребно је указати на значај који чулни материјал има за разумске категорије. Да би се то учинило, треба разумети због чега Кант строго одваја *осет* од осећања. Први, наиме, представља чулни материјал сазнања, који се даље подводи под категорије и принципе разума, док се други тиче односа између објекта и субјектовог *задовољства* или незадовољства: касније ће се размотрити да је због тога могућ *укус*, јер није реч о пукој рецептивној сензацији, него укључује просуђивање и разумевање. Гадамер, нпр., сматра да је код Канта на делу *субјективирање естетике*[187], иако Кант заправо *превазилази* субјективирање наговештавањем принципа који ће се тек два века касније развити као појам *интерсубјективности*. Кант увиђа да су сва сазнања, тј. све представе које се путем свести доводе у везу са неким предметом су или опажаји или појмови: опажај је нека *појединачна* представа (*representatio singularis*), а појам *општа* (*representatio per notas communes*) или *рефлектована* представа (*representatio discursiva*)[188]. Тек сазнање путев појмова назива се *мишљењем* (*cognitio discursiva*)[189], док је моћ суђења својака: *одређујућа* и *рефлектујућа*. Одређујућа моћ суђења иде *од онога што је опште ка ономе што је посебно*, а рефлектујућа моћ суђења *од онога што је посебно ка ономе што је опште*. Рефлектујућа моћ суђења може имати само *субјективно* важење, јер за њу оно што је опште (ка коме она од онога што је посебно иде даље) јесте само *емпиријска* општост[190].

УКУС И ПРОСУЂИВАЊЕ ЛЕПОГ

Кант је у *Критици чистог ума* одбацио идеју по којој естетика као критика може да постане науком, са чиме *Критика моћи суђења* неће бити у супротности, но то не значи да се одбацује и могућност *научног* објашњења феномена *укуса*, што трећа критика и нуди[191].

Најављујући завршетак *Критике практичког ума*, Кант у писму Шицу 25. јуна 1787. godine каже како „мора да приступи раду на *Заснивању*

[187] Bowie, A., *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, стр. 29.
[188] Кант, И., *Логика*, стр.111.
[189] Loc. cit.
[190] Исто, стр.159.
[191] Kant, I., *Notes and Fragments*, стр. 616.

критике укуса[192]. Исте године, 18. децембра, Рајнхолду пише на који начин је замислио то дело: *критика укуса* је потребна како би се открили априорни принципи који су потпуно различити од оних који су нам до сада били познати[193]. За моћ сазнања Кант налази априорне принципе у критици чистог (теоријског) ума, за моћ жудње у критици практичког ума, а за осећање задовољства и незадовољства испрва мисли да неће пронаћи априоран принцип[194], али открће како је то ипак могуће Канту даје не câмо осећај усхићености већ и „смисла остатка мог живота“[195]!

1787. године Кант је, дакле, преокупиран конципирањем *критике укуса*, на коју му је указала властита *систематичност* – нашавши одговарајуће априорне принципе за теоријску и практичку сферу филозофије, трећи принцип се готово câм искристалисао и то у форми *телеологије*. Иако Кант тврди да се *телеологија* појављује због систематичности његове *филозофије*, Касирер се не слаже са том тврдњом, него прецизира да се заправо *естетика* појављује због систематичности Кантове *телеологије*[196]. У сваком случају, Кант сматра да ће завршетком *Критике укуса* његов *критички* посао бити довршен, па ће моћи да се отпочне *догматички*[197]. У старости Кант пише последње забелешке: *Посмртно дјело*, у којима је очигледно безусловно настојање априорног мишљења „да се корак по корак докопа и самог окружја онога емпиријског, настојање ума да коначно овлада цјелином осјетилних појава“[198].

У *Критици моћи суђења* Кант остаје при ставу да естетика може да буде критика укуса, али не и наука, јер о суд о лепом не може бити научно утемељен и може се бавити само субјективним принципима моћи суђења. [199] Câма критика, међутим, може имати две форме: уметничку и научну. У првој

[192] Према: Касирер, Е., *Кант – живот и учење*, стр. 273.
[193] Прва варијанта Увода у *Критику моћи суђења* одбачена је од стране câмог Канта и замењена крећом, касније је Johan S. Beck замолио Канта за рукопис, да би га објавио уз сопствене измене, скраћења и погрешан наслов. – исто, стр.296.
[194] *Филозофија њемачког идеализма - Хрестоматија*, стр.44.
[195] Касирер, Е., *Кант – живот и учење*, стр.306.
[196] Loc. cit.
[197] *Филозофија њемачког идеализма - Хрестоматија*, стр.44.
[198] Исто, стр. 46.
[199] Кант, *Критика моћи суђења*, стр. 304-305, цитирано према: Holzhey, H., Mudroch, V., *Historical Dictionary of Kant and Kantianism*,The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, Toronto, Oxford, 2005., стр.130.

је реч о „реципрочном односу кроз примере“, а у другој о развијању тог односа као трансценденталног услова за искуство лепо, те Канта интересује друга форма[200]. *Критика моћи суђења*[201] представља дело у којем Кант излаже већи део својих критичких разматрања из сфере естетике, која су до те мере темељна и кохерентна, да се с правом сматра како је Кант *изговорио прву разумну*[202] реч о естетици.

У Предговору *Критици моћи суђења* Кант наглашава да се *ум* у теоријској употреби бави само моћи[203] *сазнања*, без *осећања задовољства и незадовољства* и моћи *жудње*. Када је реч о моћи сазнања, разматра се само разум (и то његови a priori принципи), док се моћ суђења и ум остављају по страни, јер не дају конститутивне принципе a priori. Како идеје ума не служе као конститутивни принсипи сазнања, него као регулативни принципи делања, моћ суђења чини „неки средњи члан између разума и ума“[204] и под именом здравог разума се не мисли“ никаква друга, него управо ова моћ“[205]! Будући да човек „не учи да суди“, појединачни судови се могу разликовати, али правила на основу којих су они донети су „углавном остајала иста“ [206]. Слично Аристотеловом ставу да *многозналаштво не учи мудрости*, Кант сматра да човек образовањем не може научити како да просуђује.

Испитивања моћи суђења је сложено, јер није у питању извођење *принципа из појмова a priori*, него њихова *примена*: „Ову неприлику због принципа (био то субјективан или објективан принцип) налазимо углавном у оним просуђивањима, која се називају естетичкима, а тичу се лијепога и

[200] Loc. cit.
[201] Нем. „der Urteilskraft“ Н. Поповић преводи термином „моћ суђења“, а Зоненфелд термином „расудна снага“. Иако је *die Kraft* исправније превести са „снага“, јер *моћ* има одговарајући термин на немачком језику (die Macht), смисао Кантовог појма „der Urteilskraft“ је јаснији у „слободнијем“ преводу – Критика *моћи суђења*.
[202] Више у: Хегел, Г. В. Ф., Естетика, том I; Хегел, Г. В. Ф, *Историја филозофије*, том III.
[203] Овде би „das Vermögen“ могло бити преведено и са „моћ“ и са „могућност“, али потешкоће коју носе хомонимности тих термина са терминима „моћи“ у значењу „die Macht“ и „могућности“ у значењу „die Möglichkeit“ не могу бити отклоњене, па је преводилачко решење које ће се користити оно Зоненфелдово: „моћ“, иако се мора напоменути да тај термин садржи амфиболију.
[204] Кант, И., *Критика расудне снаге*, Култура, Загреб, 1957., стр.8.
[205] Исто, стр. 9.
[206] Зуровац, М. *Три лица лепоте*, стр.159.

узвишенога, природе или умјетности“[207]. Кант напомиње да је његова намера у испитивању ових естетичких просуђивања искључиво трансцендентална – што значи да испитивање моћи укуса као естетске моћи суђења *нема амбицију да образује и развија културу укуса*, већ да покаже принцип извођења моћи суђења. *Култура укуса*, сматра Кант, развијаће се властитим током независно од било каквог истраживања које њу има за предмет.

У првој књизи *Аналитике естетичке моћи суђења*, „Аналитици лепог“, Кант разматра четири момента суда укуса. Потребно је, ипак, размотрити следеће питање: због чега суд укуса, који не може бити изведен из појма, захтева логичку структуру у форми „квалитет – квантитет – релација – модалитет“? Почетак одговора на то питање налази се већ у првом параграфу првог момента суда укуса, према квалитету. Суд укуса је естетички (§ 1), а не логички – наглашава Кант, али се *његова форма руководи логичким функцијама суђења*, јер је у суду укуса још увек садржан „неки однос према разуму“[208]. Представе се код суда укуса у потпуности односе на субјекат, кроз *осећање задовољства и незадовољства*, па могу бити емпиријске – али разлика између логичког и естетичког суда је та што се у првом представе односе на објекат, а у другом на субјекат. Допадање које одређује суд укуса је без сваког интереса (§ 2) – ако се интересом сматра *допадање које је у вези са представом егзистенције неког предмета*. Представа о егзистенцији предмета је увек везана за моћ *жудње*, па било који суд о лепом у који је уплетен и најмањи интерес није чист суд укуса: „човјек ни најмање не смије бити загријан за егзистенцију ствари, него мора у томе погледу бити сасвим равнодушан, да би у стварима укуса био судац“[209]. Специфичност овог Кантовог одређења је што се из суда укуса искључује не само свака заинтересованост, као заснивање на неком интересу, него и *произвођење* интересовања (које није засновано ни на каквом интересу), какво се догађа у практичкој сфери - допадање пријатног спојено је са интересом (§ 3) - а под пријатним се разуме оно што се у осету

[207] Кант, И., *Критика расудне снаге*, 1957., стр.9. „(...) in denjenigen Beureteilungen, die man ästhetisch nennt, die das Schöne und Erhabene, der Natur oder der Kunst, betreffen“ – Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2001., стр. 6 (Vorrede 1790).
[208] Кант, И., *Критика* расудне снаге, 1957., стр.41.
[209] Исто, стр.43.

допада чулима[210]. Представе које ступају у однос према осећању задовољства и незадовољства су пријатно, лепо и добро[211]: *пријатно* је оно што некоме представља задовољство или ужитак – као склоност, *лепо* је оно што се просто допада – као наклоност[212], а *добро* оно што он цени или одобрава – као поштовање[213].

Из наведених одредаба Кант изводи прву дефиницију укуса: „Укус представља моћ просуђивања једнога предмета или неке врсте предмета помоћу допадања или недопадања *без икаквог интереса*. Предмет таквог допадања назива се *лепим*.“[214] Кангрга сматра да речима „просуђивање лепих предмета“ Кант противречи самом себи, јер непосредно пре те дефиниције каже да се о томе ништа *не може говорити, нити учити*. На том месту, сматра Кангрга, Кант пропушта шансу да поиетичке феномене у својој филозофији заснује на *стваралачком* принципу: „Укус је застајање у контемплацији“. Кант погрешно везује укус за дело, а не за стваралаштво, дакле, за производ, а не за процес[215]. Кангрга сматра да се Кантовим

[210] За пријатност је важно нагласити и појам склоности (нагнућа, нем. – die Neigung), које је, као и задовољство (уживање, нем. - das Vergnügen),, увек спојено са пријантошћу. - Кант, И., *Критика моћи суђења*, стр. 75. Разлика између важних естетичких термина које Кант излаже уочава се у реченици: „Зелена боја ливада спада у објективну осетност [Empfindung] као опажај [Wahrnehmung] (опажање, М. Р.) једног предмета [Gegenstand] чула [Sinn]; а пријатност [Annehmlichkeit] те зелене боје спада у субјективну осетност, којом се не представља [vorstelen] никакав предмет, то јест спада у осећања [Gefühl] којима се предмет посматра као објект допадања [Wohlgefallen] (које допадање не представља никакво сазнање [Erkenntnis] тога објекта)“- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft,* 2001., стр. 52.

[211] *Das Angenehme, das Schöne* и *das Gute*.

[212] V. Sonnenfeld термин „die Gunst“ преводи са „миље“, а Н. Поповић са „милост“. „Наклоност“ је нешто адекватнији термин, јер нема практичку конотацију, али се мора имати у виду да термин „die Gunst“ нема ни конотацију која упућује на склоност, као допадање оног пријатног, па да је ни у превод „наклоност“ не би требало накнадно уносити.

[213] Кант, И., *Критика расудне снаге,* 1957., стр. 48.

[214] Кант, И., *Критика моћи суђења*, 2004., стр. 78. Зоненфелдов превод: „Укус је моћ просуђивања некога предмета или некога начина предочавања с помоћу свиђања или несвиђања без икаквога интереса. Предмет таквога свиђања зове се лијеп.“- Кант, И., *Критика расудне снаге*, 1957., стр. 49. У оригиналу: „Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines Wohlgefallens heißt schön.“.- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft,* 2001., стр. 58.

[215] Кангрга, М., *Класични њемачки идеализам – предавања*, стр. 94-95.

естетичким концептом *дело одваја од произвођења*, па је – ако би се тако посматрали естетски феномени – „папа који је дошао да надгледа Микеланђела док осликава Сикстинску капелу (је) био први естетичар ", јер га занима само *готово дело*[216].

Други моменат суда укуса одређен је према његовом квантитету: лепо је оно што се без појмова представља као објекат неког општег допадања (§ 6), што представља став који се може извести из објашњења безинтересног допадања. Суштина овог захтева је да се естетски суд посматра *као* логички, а лепота *као* својство предмета, иако то нису. У томе је особеност *општости* коју Кант захтева: она не може бити објективна, већ субјективна, а не може се заснивати на појму јер није могуће да постоји појам који би прелазио на осећање задовољства или незадовољства, а да је ослобођен било каквог интереса. Безинтересно допадање није новост, постоји и код Плотина, Менделсона, Шафтсберија и Морица у неком облику, али код Канта се први пут јавља филозофски систематизовано и утемељујуће за целокупну естетичку концепцију. Шафтсбери је у погледу неколико битних естетичких појмова извршио значајан утицај на Канта – пре свега на критику укуса, и то у погледу безинтересног допадања и тежњи ка оном *општем* у укусу[217].

Поређење лепог са пријатним и добрим на основу наведеног обележја (§ 7) спроведено је кроз објашњење *субјективне општости* на примеру познате фразе да *свако има свој властити укус*. Наиме, у погледу пријатности, Кант сматра да та теза важи, али ако се под укусом сматра укус чула (Geschmack der Sinne); док у погледу лепог то не би значило ништа друго него да не постоји никакав укус – што би онемогућило естетичко суђење. Како је пријатно повезано са субјективном посебношћу, а добро са појмом – једино лепо може бити предмет суда укуса и то само уколико се сагласност са властитим судом захтева од свих. Општост допадања замишља се у суду укуса само као субјективна (§ 8.), сматра Кант, сматрајући да је

[216] Исто, стр. 95.
[217] Bruno, P. W., *Kant's Concept of Genius*, Continuum International Publishing Group, London, NY, 2010., стр. 19.

сваки субјективно-појединачни укус заправо *укус чула*, док је субјективно-општи укус увек *укус рефлексије*[218].

Према Кантовом мишљењу, *субјективан* став није нужно *субјективистички*, јер се он саглашава са објективношћу естетских појава, па у целини естетског искуства одговара „*субјективно-објективном* гледишту“[219]. *Објективно општеважећи суд* је увек и субјективан, то није спорно, али *субјективно-појединачни суд* у овом случају има претензију на опште важење иако није појмовног карактера. То Кант назива *општим гласом*, јер је свестан да естетички суд не може постулирати општу сагласност, као логички суд, али мора му се оставити могућност *приписивања* такве сагласности. Истраживање питања: да ли у суду укуса осећање задовољства претходи просуђивању предмета или то просуђивање претходи осећању задовољства (§ 9) представља кључ критике укуса и доводи до познате формулације о „слободној игри уобразиље и разума“[220]. Реч је о душевном стању које садржи могућност *опште саопштивости* – што је подручје које се углавном одиграва појмовним путем. Пошто у суду укуса не постоји појам, неопходно је да слободно деловање представа буде саопштиво другима, ако се очекује да важи на општи начин. Хармонија сазнајних моћи је услов уа саопштивост *просто субјективног (естетичког) просуђивања предмета или представе*[221]. Из другог момента суда укуса изводи се одређење лепог: „Лепо јесте оно што без појма изазива опште допадање“[222]. Кант разликује естетичку од логичке истине – „естетички је тачно да Сунце запада у море, мада је то логички и објективно нетачно“[223].

---

[218] Кант, И., *Критика моћи суђења*, 2004., стр. 81. Естетском рефлексијом моћ суђења само себе рефлектује (критикује) - откривајући се у контрадикцији да одржи јединство између пуко субјективног - естетског, и објективног - логичког, тј. спекултивног. - Kroner, R., *Von Kant bis Hegel*, J.C.B. Mohr, Paul Siebeck, Tübingen, 1961., стр. 274.

[219] Марквард, О., *Уметност као компензација свог краја*, у: Поља, 270-271/1981., стр. 335.

[220] Кант, И., *Критика расудне снаге*, 1957., стр. 56. – нем. Einbildungskraft – уобразиља, имагинација, машта.

[221] Loc. cit.

[222] Кант, И., *Критика моћи суђења*, 2004., стр. 84. Зоненфелдов превод: „Лијепо је оно, што се без појма опћенито свиђа“. - Кант, И., *Критика расудне снаге*, 1957., стр. 57. У оригиналу: „Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt.“.- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, 2001., стр. 70.

[223] Кроче, Б., *Естетика*, стр. 361.

Због таквог одређења Кантово схватање се у интерпретацијама често у потпуности редукује на став да „естетски суд не може бити когнитиван“ [224].

Трећи моменат суда укуса односи се на релацију сврха, која се у њима узима у разматрање, а започиње одређењем *сврховитости уопште* (§ 85.). Сврха је предмет неког појма, уколико је тај појам узрок тог предмета (као реални основ његове могућности), а каузалитет појма у погледу његовог објекта јесте сврховитост (forma finalis)[225]. Трансцендентални принцип рефлексивне моћи суђења показује до тада неоткривен однос између те моћи и сврховитости у природи[226] - суд укуса отвара сложени проблем *сврховитости без сврхе*, коју Кант сматра могућом ако се разматрање не увиђа *умом*, тј. ако се при посматрању неке сврховитости не тражи њена форма која би се *позиционирала у вољу*. Кант дефинише моћ суђења као способност да се оно посебно замишља као садржано под општим: ако је дато оно опште (правило, принцип или закон) – моћ суђења је *одредбена*, а ако је дато оно посебно – она је *рефлексивна*. Одредбена моћ суђења има утврђен пут супсимције под опште начело, док рефлексивна моћ суђења *тражи* принцип под који би подвела своје посебне одредбе. Тај принцип не сме да буде изведен из искуства, јер емпиријски принцип не може да буде темељ сазнајних моћи – па је могуће једино да буде трансценденталан, тј. аутономан - постављен као закон од са̂ме рефлексивне моћи суђења. Пошто појам о неком објекту, уколико он истовремено садржи и основ стварности тог објекта, називамо сврхом, а подударност неке ствари са оним својством ствари које је могуће само на основу сврхе – сврховитошћу, принцип моћи суђења у погледу ствари природе под емпиријским законима уопште јесте *сврховитост природе* у њеној разноврсности. Смисао таквог појма је да се природа замисли тако, *као да неки разум* садржава основ јединства

[224] Beiser, F. C., *Diotima's Children, German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*, стр. 147.

[225] Кант каже: „so ist Zweck der Gegenstand eines Begriffs, sofern dieser als die Ursache von jenem angesehen wird“ – што Зоненфелд преводи као „сврха је предмет некога појма, уколико се овај сматра као узрок оне сврхе“, а Петровић као „сврха је предмет неког појма уколико се овај појам посматра као узрок оног предмета“. Чини се да је Поповић у праву када закључује да се оно „jenem“ односи на предмет, јер би у случају да се односи на сврху Кантова дефиниција садржала логичку грешку *idem per idem*, што је мало вероватно.

[226] Više u: Baum, M., *Kants Prinzip der Zweckmäßigkeit und Hegels Realisirung des Begriffs*, стр. 164.

разноликости њених емпиријских закона.[227]. Са друге стране, разлика између трансценденталног и метафизичког принципа је у следећем: помоћу трансценденталног принципа се a priori замишља општи услов под којим ствари једино могу постати објектима сазнања уопште; док метафизички принцип представља услов a priori, под којим се једино a priori могу даље одредити они објекти чији појам мора бити емпиријски дат. Другим речима, сваки принцип формирања појма којем је неопходно ослањање на неки емпиријски појам (од којег ће се затим апстраховати) јесте метафизички, док трансцендентални принципи баратају само чистим разумским појмовима. Принцип сврховитости природе јесте трансцендентални принцип. Кант уводи формулацију *спецификација природе* да би представио начин на који моћ суђења у себи има принцип a priori за могућност природе, али само субјективно – што значи да она не прописује закон природи, него себи самој – за рефлексију о природи[228]. Кант увиђа да је у целокупном одређењу сврховитости потребно посматрати је као целину или систем, чији је човек део или учесник[229].

Естетско је подручје по Канту подручје субјективне сврховитости, док је природни објекат подручке објективне, реалне сврховитости[230]. Оно што је код представе неког објекта субјективно (без односа према предмету), њено је естетичко својство. Оно што код ње служи сазнајном одређењу предмета, њена је логичка вредност[231]. У сазнању предмета чула ова два односа јављају се заједно, али оно субјективно у представи што *не може* бити делом сазнања јесу задовољство и незадовољство, које не чине никакву разумску законитост, него сврховитост. Нека представа се може ненамерно довести у склад са разумом, а да јој основа ипак не буде разуме, већ уобразиља, „као моћ зорова a priori“[232]. Она ће свој предмет ипак сматрати као сврховит за рефлексивну моћ суђења, чиме ће заправо формирати

[227] Кант, И., *Критика расудне снаге*, 1957., стр. 20.
[228] Исто, стр. 25.
[229] Kroner, R., *Von Kant bis Hegel,* J. C. B. Mohr, Paul Siebeck, Tübingen, 1961., стр. 284.
[230] Филиповић, В., *Класични њемачки идеализам*, Накладни завод матице хрватске, Загреб, 1979., стр. 39.
[231] Кант, И., *Критика расудне снаге*, стр. 28.
[232] Исто, стр. 29.

естетички суд о сврховитости објекта, без појма о њему[233]: „ако се предмет, чија се форма [...] у самој рефлексији о њој [...] просуђује као угода код предоџбе таквога објекта, онда се та угода просуђује и као нужно скопчана с његовом предоџбом, дакле вриједна не само за субјект, који схваћа ту форму, него уопће за свакога, који суди. Предмет се онда зове лијеп; а моћ, да се суди с помоћу такве угоде (дакле и опћенито – вриједно), зове се укус.“[234]. Реч је о законитости у емпиријској употреби моћи суђења, кроз јединство уобразиље и разума у субјекту, са којом се слаже представа објеката у рефлексији, чији услови a priori вреде на општи начин. Пошто је то слагање увек случајно, суд укуса, као сваки други емпиријски суд претендује само на то да вреди за свакога – што је могуће, без обзира на унутрашњу случајност. Међутим, с обзиром да није реч о појму, нити о објективном принципу, врхунац таквог захтева лежи у очекивању да се код свакога појави осећај задовољства повезан са представом[235]. Суд укуса овде *имитира* објективни појам, јер очекује опште одобравање: разлог због којег је то могуће садржи се у идеји да рефлективни суд може бити истовремено субјективан и општи. Сврховитост суда укуса има двоструко значење: сврховитост објеката у односу према рефлексивној моћи суђења и сврховитост субјекта у погледу предмета према њиховој форми (или њеном недостатку) – због тога естетски суд може да се односи и на оно лепо (као суд укуса) и на оно узвишено (које произилази из духовног осећања)[236]. Природна лепота је приказ појма *формалне* (само субјективне) сврховитости, док су природне сврхе приказ појма *реалне* (објективне) сврховитости – прво се просуђује помоћу укуса (естетички, кроз осећање задовољства), а друго помоћу разума и ума (логички, кроз појмове). То је основа поделе критике моћи суђења на естетичку и телолошку[237]. Док телеолошка моћ суђења не захтева никакву посебну моћ, већ представља моћ суђења уопште – естетичка моћ суђења захтева посебну моћ да се ствари просуђују према правилима, а не према појмовима[238]. Последица тог одређења је Кантова теза да естетска моћ суђења ништа не доприноси спознаји својих предмета[239]. Представа

[233] Исто, стр. 29 - 30.
[234] Исто, стр. 30.
[235] Loc. cit.
[236] Исто, стр. 31 – 32.
[237] Исто, стр. 33.
[238] Исто, стр. 34.
[239] Loc. cit.

сврховитости, дакле, може да буде *формална* или *реална* – реална је ако се односи на одређење предмета сâмог, а формална ако се предмет просуђује само у свом односу према субјекту – тада је реч о естетском просуђивању[240].

Дијалектика естетске моћи суђења (§ 55) не постоји ни на који други начин осим као дијалектика *критике укуса*. То је важно због даљег *излагања антиномије укуса* (§ 56), која се састоји у томе да се суд укуса, с једне стране, *не заснива на појмовима*, јер би се иначе о њему могло расправљати, а са друге – *мора да се заснива на појмовима*, јер се о њему иначе не би могло ни дискустовати. *Решење те антиномије* (§ 57) састоји се у томе што се појам у те две тезе не узима у истом смислу – јер суд укуса може да стоји *у вези* са неким појмом, а да не буде *заснован* на њему. Док су појмови разума увек демонстрабилни, естетске идеје су инекспонибилне представе уобразиље, а идеје ума су индемонстрабилни појмови ума – што значу да се естетске идеје и идеје ума узимају као да су произведене према извесним принципима, иако за то не постоје докази који би били демонстрабилни као у случају разумских појмова. Излагање о естетској расудној снази Кант приводи крају темом *о идеализму сврховитости како природе тако и уметности као општем принципу естетске расудне снаге* (§ 58) где наглашава да – иако у просуђивању лепог увек тражимо за њега контролну меру a priori у нама сâмима – не треба губити из вида да би, у случају да је природа произвела своје форме ради нашег допадања, то представљало њену објективну сврховитост, а не субјективну сврховитост која би се темељила на игри уобразиље у њеној слободи.

Суд укуса нема за основу ништа осим форме сврховитости неког предмета (или његовог начина предочавања) (§ 11) – у овом одељку Кант још једном наглашава разлику између естетичког и сазнајног (логичког) суда, истичући да је у првом увек реч само о односу моћи представљања. Једино субјективна сврховитост у представи неког предмета, без било какве сврхе, може чинити допадање[241]. *Суд укуса заснива се на принципима a priori* (§ 12), што значи да свест о просто формалној сврховитости у игри субјектових моћи сазнања код неке представе (преко које неки предмет бива дат) јесте *сâмо задовољство*. То задовољство није ни пријатно, ни практичко

[240] Грлић, Д., *Естетика,* III том, стр. 21.
[241] Кант, И., *Критика моћи суђења*, 2004., стр. 86.

– али ипак садржи одређени каузалитет: да *одржи* стање саме представе[242]. *Чист суд укуса независан је од дражи и од ганућа* (§ 13), јер је укус који би се на њима заснивао био варварски. Ипак, опасност од ових елемената настаје онда када се они представљају *као* лепота, јер уместо форме подмећу материју као предмет допадања[243]. Поменута формулација о чистом суду укуса указује на то да постоји и суд укуса који то није – Кант, наиме, кроз разјашњење помоћу примера (§ 14), естетичке судове дели на емпиријске (који о предмету или начину представљања исказују пријатност и непријатност) и чисте (који исказују лепоту). Први су судови чула, а други су једини прави судови укуса[244]. Кант наводи пример боја и цртежа, сматрајући да је предмет суда укуса *цртеж*, а не боја, која не припада форми, него материји. *Суд укуса потпуно је независан од појма савршеност* (§ 15) – наводи Кант, увиђајући да би претходни став могао погрешно да наведе на помисао да лепоту треба тражити у нечему што је супротно материјалној грађи. Квалитативна савршеност неке ствари је квалитативно слагање оног разноврсног у њој са њеним појмом, па увек укључује (макар и пуко формалну) представу о некој сврси. Како је основа естетског суда осећање усаглашености у игри душевних моћи, а не *поимање*, нити корисност, сврховитост суда укуса не може бити *објективна* сврховитост. Са овим одређењем у вези је и теза да *суд укуса којим се неки предмет проглашава лепим под условом неког појма није чист* (§ 16.). Кроз објашњење ове тезе Кант разликује *pulchritudo vaga* (слободну лепоту) и *pulchritudo adhaerens* (придодату лепоту)[245] – где прва не претпоставља појам о ономе што предмет треба да буде, а друга претпоставља и појам и сврховитост предмета према том појму. Пример слободне природне лепоте је цвеће, о чијој сврси појмовно не знамо ништа, док лепота човека, коња или зграде упућује на појам њихових сврха, па представља придодату лепоту. Ово објашњење повлачи за собом одређене потешкоће, јер није до краја јасно због чега уз лепоту цвета не можемо везати појам његове сврхе, а уз лепоту коња можемо: Кант то покушава да разјасни примером новозеландских тетоважа: „неки лик могао би се улепшати наразноврснијим увојитим украсима и

[242] Исто, стр. 86 – 87.
[243] Исто, стр. 87.
[244] Кант, И., *Критика расудне снаге*, 1957., стр. 62.
[245] Исто, стр. 67. У преводу Н. Поповића *pulchritudo adhaerens* на овом месту преведено је са „природна лепота“, уместо „придодата лепота“, што представља грешку и изазива непотребну конфузију у разумевању Кантовог § 16.

лаким али правилним цртама, као што то чине Новозеланђани са својим тетовирањем, када при том само не би била у питању нека људска бића“[246]. Другим речима: само суд укуса који се држи слободне лепоте је *чист*, док је суд укуса који се држи придодате лепоте увек *примењен*.

Будући да суд укуса не може бити заснован на појму савршености[247], потребно је указати на *идеал лепоте* (§ 17), који се од савршености значајно разликује: ако *идеја* значи умски појам, *идеал* је *представа* неког појединачног бића које је *адекватно идеји*. Идеја, међутим, није заснована на појму ума, него на приказу *уобразиље*, па њена форма није *савршеност*, него *идеал*. Сматра се да Кант у појму придодате лепоте заправо нуди нову врсту односа између лепог и савршеног, чиме се појму савршенства ипак омогућава да буде предметом естетике, чак и у савременој епохи[248]. Кант разликује *нормалну естетичку идеју,* која представља појединачан опажај уобразиље и *идеју ума*, која сврхе човечанства чини принципом просуђивања, којим се оне проказују у појави – ако се не могу чулно представити[249]. Нормална идеја, сматра Кант, није неки *праузор* лепоте, већ *правило*[250], а – за разлику од нормалне лепоте, које може бити само школско правило, идеал се може очекивати једино на људском лику, јер само он може бити израз *моралног*[251]. Свакако, на основу досадашњег Кантовог излагања, може се закључити да просуђивање према било каквом идеалу лепоте не може бити *чист суд укуса*. Дефиниција лепоте из трећег момента суда укуса гласи: „Лепота јесте форма *сврховитости* једнога предмета, уколико се она на њему опажа *без представе* о *некој сврси*“[252]. Хегел саматра да је Кантова

[246] Кант, И., *Критика моћи суђења*, 2004., стр. 92.
[247] Кант се тиме потпуно супротставља рационалистичким теоријама лепог.
[248] Crowther, P., *The Kantian Aesthetic From Knowledge to the Avant-Garde*, стр. 6.
[249] Kant, I., *Kritik der Urteilskraft,* 2001., стр. 89.
[250] Кант даје пример „*Поликлетовог* чувеног *Дорифора*“ (Кант, И., *Критика моћи суђења,* 2004., стр. 95.) и подсећа на Марсденов став „да се дивља, наоко бесправилна љепота за промјену свиђа само ономе, тко се до сита нагледао правилне“. - Кант, И., *Критика расудне снаге*, 1957., стр. 81.
[251] Више о томе у поглављу о односу естетских и етичких феномена код Канта.
[252] Кант, И., Критика моћи суђења, , 2004., стр. 96. Код Зоненфелда она гласи: „*Љепота* је форма свршности некога предмета, уколико се она опажа на њему *без предоџбе неке сврхе*“. - Кант, И., *Критика расудне снаге,* 1957., стр. 74. Оригинална дефиниција: „Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird“.- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft,* 2001., стр. 93.

теорија естетског просуђивања најизгледнија у погледу правог расветљавања појма опажаја: наиме, Кант схвата да постоји још једна врста опажаја осим чулног – интелектуални опажај – што Хегел сматра за изузетно достигнуће, које критикује тек код Фихтеа и Шелинга, сматрајући да сврха *интелектуалног опажаја* није да буде изнад појма, али јесте да буде изнад чулности[253].

Одређење четвртог момента суда укуса бави се модалитетом допадања предмета, а започиње питањем *шта је модалитет суда укуса* (§ 18). Пошто је нужност естетичког суда само *егземпларна*, без објективног важења, модалитет овог суда не може бити аподиктички – јер се не изводи из појмова. *Одобравање свих*, које суд укуса очекује, значи да *субјективна нужност, коју приписујемо суду укуса, јесте условљена* (§ 19) Теза да „сви треба да се сложе са мојим судом укуса“ увек ће садржати оно: „треба“ (sollen – које у овом случају није онтолошко-практички принцип, него услов под којим је једино могуће захтевати нешто на темељу који не може постати објективним). Такав захтев, или *услов нужности, што га поставља суд укуса, јесте идеја заједничког чула* (§ 20), које не треба бркати са појмом *здравог разума* (sensus communis – common sense). Заједничко чуло се не би водило ни појмовима разума, ни спољашњим чулима, него слободном игром сазнајних моћи. Питање које се овде поставља гласи: *да ли се може са разлогом претпоставити неко заједничко чуло* (§ 21)? Кант сматра да одговор треба тражити у саопштивости сазнања, као душевне моћи, која би дозвољавала и да се на неки општи начин може саопштити и душевно стање. Саопштивост било каквог осећања претпоставља неко заједничко чуло које би тако нешто омогућило, па *нужност општег одобравања, која се замишља у сваком суду укуса, јесте субјективна нужност, која се под претпоставком заједничког чула представља као објективна*[254] (§ 22). Норма коју таква субјективна нужност је увек претпостављена, што доказује наша *смелост* да изричемо судове укуса. Истинско постојање заједничког чула, као конститутивног принципа могућности искуства није могуће[255]

[253] Longuenesse, B., *Hegel´s Critique of Metaphysics*, Cambridge University Press, 2007., стр. 179.
[254] Одређени интерпретатори, нпр. Fosenkul, целокупну Кантову анализу естетских судова разумеју као разјашњење естетичког *sensus communis*. - (Esser, A. Hg.) *Autonomie der Kunst?* Akademie Verlag, Berlin, 1995., стр. 24.
[255] Кант, И., *Критика расудне* снаге, 1957., стр. 79.

доказати на овом нивоу естетичких истраживања. Кант показује да се суд укуса „креће“ путем независним од сазнања, као и да је везан пре свега за уобразиљу, а тек посредно за разум[256]. Док се логичко савршенство тиче истине у појмовима, естетичко се протеже од опажаја до уобразиље и разума те - како Кант додаје у једној од својих бележака – спознаја настала на основу опажаја назива се естетском[257].

Суд о лепом захтева право на нужност, па је могуће говорити *о методи дедукције судова укуса* (§ 31) – јер суд укуса има двоструку логичку особеност: 1. опште важење *a priori*, које није логичко, појмовно и објективно, и 2. нужност, која се не може *доказати* a priori. *Прва особеност суда укуса* (§ 32) лежи, дакле, у томе што он има претензију на свачије одобравање *као да* је објективан суд[258]. Важан појам за разумевање те претензије јесте појам угледања на пример, насупрот подражавања тог примера, јер је за суд укуса битна аутономија, а не нека хетерономна тежња за одобравањем. Тежњу за похвалама Кант примећује код младих песника, који су спремни да се прилагоде и општој заблуди и рђавом укусу због одобравања[259]. *Друга особеност суда укуса* (§ 33) јесте његова субјективност, која онемогућује било какву врсту доказивања. Кант сматра да суд укуса не може да измени ни онај који се позива на најчувеније критичаре укуса – „ја ћу запуштити уши“ и „пре ћу претпоставити да су лажна она правила критичара укуса [...]него што бих допустио да се о моме суду одлучује доказима a priori“[260]. Он сматра да није случајно што се естетска моћ просуђивања назива баш укусом[261] – „јело ћу пробати језиком и непцима и свој суд донети према њему (а не према општим принципима)“[262]. Из тога следи да *није могућ никакв објективни принцип укуса* (§ 34), него тек субјективни – па је једина наука која њиме може да се бави – трансцендентална критика укуса. *Принцип укуса је субјективан принцип моћи суђења уопште* (§ 35), па не може захтевати појам, иако је суд укуса

[256] Frank, M., *Einführung in die frühromanische Ästhetik*, , стр. 56.
[257] Kant, I., *Notes and Fragments*, стр. 528.
[258] Пријатност, међутим, не захтева никакву општу сагласност и важење. - Кант, И., *Критика моћи суђења*, 2004., стр. 129.
[259] Исто, стр. 130.
[260] Исто, стр. 131.
[261] Нем. - *der Geschmack*, енг. - *the taste*.
[262] Loc. cit.

сличан логичком суду по томе што тражи и показује *неку* општост и нужност.

Питање *о проблему дедукције судова укуса* (§ 36) је заправо питање „како су могући судови укуса“, а пошто су они синтетички, то није ништа друго него још један доказ да задатак *Критике моћи суђења* спада у општи проблем трансценденталне филозофије који гласи: како су могући синтетички судови a priori?“[263]. Кант сматра да није *задовољство*, већ *опште важење* тог задовољства оно што чини суштину питања: *шта се заправо у једном суду укуса тврди a priori о неком предмету* (§ 37)? *Дедукција судова укуса* (§ 38) подразумева општу сагласност, која подразумева: 1. да су субјективни услови те моћи истоветни код свих људи, 2. да се суд бави само тим односом – као чистим и формални, без појмова о објекту и чулима као одредбеним основама[264]. *Могућност саопштавања осета* (§ 39) није нешто што би се могло претпоставити, ако се под осетношћу[265] сматра оно реално у опажању[266], које кад се доведе у везу са сазнајем зовемо чулним осетом[267]. Када говори *о укусу као једној врсти sensus communis* (§ 40) Кант сматра да се у употреби термина *sensus communis* за *обичан људски разум* неоправдано крије значење „вулгарног“ уместо „општег“, када би заправо требало да буде реч о идеји *заједничког чула*.

Емпиријски интерес за лепо (§ 41) може постојати само посредно, сматра Кант, наводећи да „за лепô емпиријски интерес постоји само у *друштву*“, јер „ниједан напуштени човек, који живи сам за себе на неком пустом острву, не би украшавао ни своју колибу ни сама себе, нити би тражио цвеће“[268]. За разлику од њега, *интелектуални интерес за лепо* (§ 42) отвара другачије питање: каква је разлика између интересовања за лепо у уметности и интересовања за лепо у природи? Кант долази до веома смелог закључка: док интересовање за лепо у уметности „не представља баш никакав доказ начина мишљења који је својствен морално – добром“, „тврдим да *непосредно интересовање* које неко показује за лепоту *природе*

[263] Исто, стр.134.
[264] Исто, стр.135.
[265] Нем. - *die Empfindung*.
[266] Нем. - *die Wahrnehmung*.
[267] Исто, стр. 136.
[268] Исто, стр. 140.

увек представља обележје његове добре душе“ и наговештава душевно расположење „повољно за морално осећање“[269].

Кантова критика укуса представља не само једно од кључних места његове филозофије, већ и потпуни заокрет у ономе што се сматрало естетичком теоријом како у континенталној, тако и у британској естетици XVIII века – она суштински мења како филозофске, тако и свакодневне представе о естетским феноменима и њен утицај мења не само естетику, него и филозофију у целини[270].

ПОЈАМ ГЕНИЈА: СТВАРАЛАШТВО И ПРИРОДА

Кантово схватање генија извршило је немерљив утисак на уметнике и филозофе, иако је реч о свега неколико теза у оквиру *Критике моћи суђења*[271]. Кант је дефинисао генија као таленат, тј. природну обдареност, који уметности прописује правило, односно као урођену душевну способност „(ingenium) *помоћу које* природа прописује уметности правило“[272]. Кант утврђује да би било какво *спољашње* заснивање генија било хетерономно, те да је природа једина која може прописати правило које ће субјекат да посматра као *властито*[273]. Кангрга указује на §46 *Критике моћи суђења* као кључно место на коме Кант каже да уметник ни сâм не зна како долази до идеја за своје дело, нити може другима да саопшти по којим правилима долази до тога. То место је кључно, јер Кант увиђа да сфера стваралаштва не може бити објашњена рационално, али не успева да понуди боље решење од *природе*. Фихте се „још увијек мучи“[274] с том терминологијом којом би могао да изрази Кантово достигнуће из поменутог параграфа – спекулативна позиција и значи *исказати филозофском терминологијом нешто што прекорачује хоризонт филозофичности –*

[269] Исто, стр. 141.
[270] Berger, D., *Kant's Aesthetic Theory: The Beautiful and Agreeable*, стр. 2.
[271] Bruno, P. W., *Kant's Concept of Genius*, стр. 5.
[272] Kant, I., *Kritika moći suđenja*, 2004., стр. 147.
[273] Одређени критичари ће сматрати да је и природно конституисање генија такође хетерономно, о чему ће бити више речи даље у овом поглављу.
[274] Кангрга, М., *Класични њемачки идеализам – предавања*, стр.91.

Фихте разуме да се мора остати у хоризност филозофичности, па уводи нови појам којим се објашњава до тада *непојмљено*: *die Tathandlung*[275].

Кант утврђује четири нужна услова која чине генија: први је *оригиналност*, други *егземпларност* (јер није свака оригиналност генијална), трећи захтева да геније *даје правила као природа* – без могућности да објасни властито дело, како то чини наука, којој геније – према 4. услову – не може да пропише правило, јер је ограничен искључиво на подручје лепе уметности[276]. Кангрга сматра да се другим одређењем појма генија у *Критици моћи суђења* антиципирају савремене „оригиналне бесмислице“ двеста година унапред[277]. *Објашњење и потврда ове дефиниције генија* (§ 47) показује да је геније потпуно супротстављен *духу подражавања*. Подражавање је везано за учење, па је на тој основи могуће да научник реконструише све кораке које је начинио приликом свог откића – док геније (уметник) тако нешто не може да учини, јер их не зна. Кангрга разматра Кантов став да се генијалност мора потпуно супортставити *духу подражавања* и однос тог става према Кантовом одређењу да је *учење само подражавање* те закључује да ни Хегел није питање довео до краја[278]. Разлог да се та теза не промишља до краја је њен могући (и прави) исход. Ако се разуме да се знање (Wissen) односи на *дате* и *готове* чињенице, онда би се морало признати да је оно „апсолутно непримјерено стваралаштву“ [279]!

Кангрга помиње Кантову *готово фантастичну* тезу, по којој се у оквиру науке највећи проналазач и „најјаднији“ имитатор и шегрт разликују само по нивоу, док се од природно надареног уметника разликује суштински. Кант разуме да се у науци напредак остварује *учењем*, док никакво предано учење не може створити уметника[280]. Теза је *фантастична* зато што се у њој

[275] Loc. cit.
[276] Кант, И., *Критика моћи суђења*, 2004., стр.148.
[277] Кангрга, М., *Класични њемачки идеализам – предавања*, стр.190.
[278] Исто, стр. 91.
[279] Исто, стр. 90.
[280] Исто, стр. 91-92. Питање је, међутим, шта је са „ирационалним“ моментима који доводе до научних открића – да ли јабука која Њутна нагони да открије теорију гравитације или Архимедова „Еурека“, коју ће у разлчитим формама искусити многи велики научници, представљају пуке тренутке *кулминације дугогодишњег преданог научног рада* или се ипак може говорити о *стваралачкој инспирацији?*

препознаје да највиши естетски принципи не подлежу сазнајним законима. Кант, ипак, наглашава да искључивање научника из домена генија не значи никакво омаловажавање науке, будући да научници имају предност и томе што директно померају границе развоја и под својом контолом имају читаву динамику напретка једне цивилизације, док генији морају прихватити чињеницу да никада неће контролисати ни настанак ни процес сопственог дела. Потребно је, међутим, упозорити да недостатак контроле и правила не чини генија: „плитке главе сматрају да не могу боље показивати да представљају бујне геније осим ако се одрекну сваке школске принуде правила, па мисле да се боље прадирају на неком бесном коњу него на неком дресираном“[281] – не схватајући да талент мора бити образован и култивисан. Генијалност Микеланђела не лежи у томе што је правила и технике сликања *искључио* из свог стварања, него напротив што је успео да их *укључи* и надогради кроз новум који је својом уметношћу створио.

Ове тезе отварају комплексно питање о *односу генија према укусу* (§ 48). Док је за произвођење лепе уметности неопходан геније, за њихово просуђивање неопходан је укус. Лепа уметност показује своју изванредност у томе што као лепа приказује призоре и ствари које у природи не би изазивале допадање или би чак биле ружне[282]. Природна лепота односи се на лепоту câме ствари, уметничка се тиче лепоте њене представе: а форма коју уметник усавршава није ствар надахнућа, него спорог и мучног процеса усклађивања са мишљењем, који не сме угрозити слободу душевних снага у њиховој слободној игри[283]. Кант на овом темељу сматра потпуно могућим и очекиваним појаве *генијалности без укуса* и *укуса без генијалности*. *Моћи душе које сачињавају генија* (§ 49) су уобразиља и разум, који удружени у правој размери чине генија. За ово испитивање важно је навести Кантову дефиницију духа: у естетском смислу – дух је „оживљујући принцип у душевности“[284]. Пошто је уобразиља стваралачка моћ сазнања, она је изузетно моћна у стврању једне „друге природе“ из материјала који јој даје

Канрга сматра како је у првој глави Марксовог *Капитала*, када се у оквиру појма рада говори како и најбоља пчела заостаје за најлошијим градитељем, заправо поновљено ово Кантово схватање. – исто, стр. 89.

[281] Кант, И., *Критика моћи суђења*, 2004., стр. 149.

[282] Исто, стр. 150.

[283] Исто, стр. 152.

[284] Loc. cit.

стварна природа, па *геније представља узорну оригиналност природне обдарености једног субјекта у употреби својих моћи сазнања*[285]. Ову узорност – егземпларност – треба опрезно прихватити, не бркајући је са подражавањем, које лако прелази у *мајмунисање* и *усиљеност* – ако се подражава баш све у маниру и делу једног генија[286]. Специфичност дела генија огледа се кроз машту и естетске идеје – а ако оне и прате излагање неког појма, увек га превазилазе[287].

Судови Кантовом схватању генија крећу се од изузетно похвалних[288] до крајње негативних[289]. Једни и други слажу se да Кантова концепција ima незаобилазно место у историји естетике и теоријама генија у целини. Кангрга тврди да је Кантова теза о *генијалности, која се не може научити*, кључни став којим Кант доноси преврат у схватању уметности. Уједно сматра да, иако одлично наслућује како генијалност није процес који се може научити или подучити, објашњење „аутономности“ генија *природом* не успева да расветли њен смисао[290]. Иако Кант не мисли на анорганску природу или пуку сировост, него на *потенцију стварања*, повратак на природни основ знак је да се Кант „мучи с материјалом, тако да онда својим појмом природе, чак и такорећи ’обратним путем’ тумачи стваралаштво[291]. Разлог ових неуспелих покушаја да се дође до извора стваралаштва крије се у његовој аутономности. Кангрга сматра да Кант управо тим неуспелим

[285] Исто, стр. 155.
[286] Loc. cit
[287] Cecchinato, G., „Form and Colour in Kant’s and Fichte’s Theory of Beauty“, у: *Fichte, German Idealism, and Early Romanticism*, Rodopi, Amsterdam - New York, NY 2010., стр. 70.
[288] Гете, на пример, чак и у писму Шилеру из 03.априла 1801. сматра да је Кантова теорија генија као *посредника* између природе и стварања исправна, посебно део о несвесном чину стварања генија. Гете чак, за разлику од Канта и Шилера, сматра да се *све* што геније чини као геније дешава *несвесно*. Разумно поступање генија при стварању је могуће, али само као успутна појава – ниједно дело генија не може бити поправљано размишљањем. - Гете, J. B., Шилер, Ф., *Преписка,* Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2010., стр. 763.
[289] Адорно, нпр., запажа како се Валери целокупном својом концепцијом заправо бори против постављања *генија* на пиједестал немачке естетике од стране Канта и Шелинга. - Adorno, T., *Notes to literature*, vol. 1, Weber Nicholsen, стр. 107.
[290] Кангрга, М., *Класични њемачки идеализам – предавања*, стр. 89.
[291] Исто, стр. 89.

покушајем да стваралаштво објасни *природом* заправо доказује *изворност* стваралаштва! [292].

ПОЈАМ УЗВИШЕНОГ

За разлику од Баумгартена, Кант мисли да није потребно ни могуће тражити апсолутну и коначну границу између естетског и етичког подручја[293]. *Прелаз с моћи просуђивања лепог на моћ просуђивања узвишеног* (§ 23) чини почетак Кантове *аналитике узвишеног*[294]. Заједничко лепом и узвишеном је што се допадају са̂ми собом и претпостављају суд рефлексије, а не логички или чулни суд. Међутим, док се лепота односи на коначну форму предмета, узвишено се може наћи и на безобличном и безграничном предмету којем можемо *замислити* неки тоталитет – лепо се узима као приказ неодређеног *разумског*, а узвишено као приказ неодређеног *умског* појма: „према томе је свиђање тамо скопчано с предоџбом *квалитета*, а овдје с предоџбом *квантитета*“[295]. Док за лепоту у природи изгледа *као да* је њен предмет предодређен за нашу моћ суђења, узвишено у погледу форме може изгледати и противно сврси, непримерено, па чак и насилничко за уобразиљу[296]. То је могуће јер се узвишено у правом смислу не може наћи у чулној форми, него кроз везу *са идејама ума* – па као такво може у души да оживљава управо као чулни приказ те непримерености. То, међутим, у погледу *проширења сазнања* (у вези са разумом) има последицу у следећем:

---

[292] Исто, стр. 90.

[293] Grlić, D., *Estetika*, III tom, стр. 26.

[294] Лиотар, нпр., покушава да супротстави „јаз“ који се одмах на почетку намеће у оквиру његовог појма узвишеног Хегеловој *естетизацији,* али је приморан да „позајми“ управо Хегелов *појам узвишеног* као немогућности слагања мисли и њеног чулног представљања. – више у: Rancière, J., *The Aesthetic Revolution and its outcomes*, New Left Review, стр. 19.

[295] Кант, И., *Критика расудне снаге*, 1957., стр. 83.

[296] Исто, стр. 84. *Узвишено* не представља идеје чулним путем, већ "подсећа" уобразиљу да чулни пут ионако није адекватан начин представљања идеја - Кант с једне стране значај узвишеног ограничава на субјективни домен, а са друге ће ипак кроз са̂мо узвишено да наговести *границе лепог* - иако је лепо везано за чулност, а Кант осећање задовољства у оквиру узвишеног види само као *негативно*, а у лепом као *позитивно*. - Bowie, A., *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, стр.45.

„појам узвишенога природе ни издалека није тако важан и по извођењима тако богат као појам лијепога у њој“[297].

Подела истраживања осећања узвишеног (§ 24) указује на аналогију са моментима суда укуса. У овом контексту, Кант разликује математички узвишено од динамички узвишеног: где у првом случају уобразиља ступа у везу са моћи сазнања, а у другом са моћи жудње[298]. Испитивање математички узвишеног доноси *номиналну дефиницију узвишеног* (§ 25): „*узвишеним* називамо оно, што је *апсолутно велико*“[299]. Апсолутно велико је оно што је велико *независно од било каквог поређења*, што не може да се представи ни појмовно, ни чулним опажајем, већ једино као неки појам расудне снаге. Такво одређење величине није математичко-одердбено, него рефлексивно, јер *мерило* не може да му се одреди поређењем са нечим другим, него се може наћи само у њему сâмом. Такав рефлексивни суд могао би евентуално да има формулацију: „узвишено јесте оно са којим у поређењу све остало јесте мало“, али прецизнија би формулација била ова: „узвишено јесте оно што, чак и само тиме што се може замислити, показује једну моћ душе која превазилази свако мерило чула“[300].

Када је реч о процењивању величине ствари у природи које је потребно за идеју узвишеног (§ 26), разликују се математичко процењивање – које се врши бројевима и знацима, и естетско процењивање, које се врши „одока“ – у чистом опажају. Естетско процењивање изазива ону врсту ганућа какву математичко никада не би могло да изазове, јер опажајно примање неког квантума у уобразиљу укључује схватање[301] и обухватање[302]. Кант даје пример египатских пирамида и цркве Св. Петра у Риму. Пирамидама се не треба ни сувише приближити нити их треба посматрати с превелике удаљености. Обе грађевине изазивају гануће, запрепашћење и збуњеност када их посматрамо. Ипак, за такву врсту утиска неопходно је моћи замислити бесконачност без противречности, па моћ која би тако нешто

[297] Кант, И., *Критика расудне снаге*, 1957., стр. 85.
[298] Исто, стр. 86; Kant, I., *Kritika moći suđenja*, 2004., стр. 105.
[299] Кант, И., *Критика расудне снаге*,, 1957., стр. 87. У оригиналу: „*Erhaben* nennen wir das, was schlechtin groß ist.“ - Kant, I., *Kritik der Urteilskraft,* 2001., стр. 110.
[300] Кант, И., *Критика моћи суђења*, 2004., стр. 107.
[301] Нем. - *die Auffassung,* лат. - *apprehensio.*
[302] Нем. - *die Zusammenfassung,* лат. - *comprehensio aesthetica*. – исто, стр.108.

извела мора да буде натчулна[303]. Тематизовање квалитета допадања у просуђивању узвишеног (§ 27) започиње одређењем поштовања, као осећања неадекватности наше моћи за „постизање једне идеје која за нас представља закон“[304]. Осећање узвишеног представља, дакле, осећање незадовољства због неадекватности уобразиље за естетичко процењивање одређених величина, али истовремено и осећање задовољства због сагласности суда о тој неадекватности са идејама ума. На тај начин је душа код представе узвишеног увек узбуђена, док се естетички суд о лепом показује као мирна контемплација[305]: предмет се схвата као узвишен са задовољством, које је могуће само посредством незадовољства[306]. Кант сматра да се у узајамном огледању Ја и света, самоосећања и осећања природе, састоји и суштина естетичког разматрања уопште, и суштина оног посматрања које свој израз налази у узвишеном[307].

Објашњење динамичке узвишености у природи спроводи се истраживањем природе као моћи (§ 28), где моћ представља могућност која савлађује велике препреке. Та моћ се назива силом [die Gewalt] ако је јача и од отпора онога ко поседује моћ. Ако се природа у естетичком суду узима као моћ, која нема силу над нама, она је динамички узвишена[308]. Да бисмо осетили допадање које изазива узвишено у природи, морамо бити ван непосредне опасности пред њим. Под таквим условом, естетички узвишеним се може сматрати лик војсковође или чак и сâм рат, ако нам од њих не прети реална опасност[309]. Занимљиво је да на овом примеру Кант разликује праву религију од празноверја. Религија у души изазива страхопоштовање узвишеног, док се празноверје темељи на чистом страху од неког надмоћног бића, које нам је представљено као сила. За узвишеност је важно нагласити да се она не може тражити у природним стварима и појавама, него у нашој души. Модалитет суда о узвишеном у природи (§ 117) показује једну околност која не би смела бити занемарена: слагање са нашим естетичким укусом потребно је захтевати и очекивати од свакога – тј. од било кога – док

[303] Исто, стр. 110.
[304] Исто, стр. 112.
[305] Кант, И., *Критика расудне снаге*, 1957., стр. 97.
[306] Кант, И., *Критика моћи суђења*, 2004., стр. 114.
[307] Касирер. Е., *Кант – живот и учење,* стр. 331.
[308] Кант, И., *Критика расудне снаге*, 1957., стр. 99.
[309] Кант, И., *Критика моћи суђења*, 2004., стр. 116.

се суд о узвишеном може захтевати само од оних који имају минимум култивисаности моралног осећања да приказ узвишеног код њих не изазове супротан ефекат. Дакле, човеку без развијених моралних идеја и било какве култивисаности, предмети узвишеног ће изгледати просто застрашујуће[310].

Лепим се сматра оно што се допада у чистом просуђивању, док се узвишено допада својим опирањем интересу чула, истиче Кант, наглашавајући да је осећање за узвишено у природи увек везано неко расположење душевности „слично расположењу за оно што је морално“[311]. Међутим, уобразиља се овде не повезује са сазнајним моћима разума, па дивљење звезданом небу може бити осећање узвишеног само ако му је предмет изглед тог неба, а не разумско испитивање астрономско – физичких карактеристика које оно приказује[312]. Уобразиља је ту повезана са идејама ума, и то на сложен начин: „идеја доброга са афектом зове се ентузијазам“[313], који само у таквом облику може бити естетички узвишен. Чист афекат то није у стању да постигне, као ни страст – јер се узвишено увек тиче слободе душе, која се код афеката спутава, а код страсти потпуно укида[314]. Оно што се такође не може сматрати узвишеним су и романи, плачљиве позоришне игре, бљутави морални прописи, религијско предавање које препоручује ниско стицање наклоности, као ни лажна понизност[315] – јер се они не могу сматрати ни лепим, ни узвишеним.

Пример највеће узвишености Кант наводи из јеврејске Књиге закона: „Не стварај себи никакав лик нити икакву слику ни о ономе што је на небу, ни о ономе што је на земљи ни под земљом“[316], јер сматра да се ту показује како покретачка сила и ганутост не морају бити резултатом никаквих слика и „детињасог апарата“, већ се стил природе и моралности најбоље могу показати кроз једноставност. Узившено може бити и издвајање из друштва (ако није резултат мизантропије или антропофобије), па чак и жалост (која може бити и бљутава и интересантна) – „штавише, не може се оспоравати да

[310] Исто, стр. 118.
[311] Исто, стр. 120.
[312] Исто, стр. 121.
[313] Кант, И., *Критика расудне снаге*, 1957., стр. 111.
[314] Loc. cit.
[315] Кант, И., *Критика моћи суђења*, 2004., стр. 123.
[316] Исто, стр. 124.

су, као што је тврдио Епикур, задовољство и бол увек на крају крајева телесни“[317]. Ипак, иако емпиријски закони показују како се суди, они никада – сматра Кант – не могу да заповеде како треба да се суди.

Дедукција естетских судова о предметима природе не сме да се односи на оно што ми у природи називамо узвишеним, већ само на лепо (§ 30), па је могуће тражити само дедукцију судова укуса, не и судова о узвишеном. Разлог за то крије се у чињеници да је излагање судова о узвишеном истовремено и њихова дедукција, што са лепим није случај.

ЕСТЕТИКА И ЕТИКА

За разлику од логике, која садржи принципе форме мишљења уопште без обзира на разлику објеката, филозофија појмовно садржи принципе умског сазнања ствари. Појмови о којима је реч су или природни појмови или појам слободе, што сâму филозофију дели на теоријску и практичку. Подручја разума и ума (природни појмови и појам слободе) су, дакле, једина два подручја на тлу моћи сазнања. Та два подручја се не смеју сукобљавати, али се мора имати у виду да је подручје природних појмова везано за чулни, а подручје појма слободе за натчулни свет. Њихово право прожимање је могуће само на следећи начин: „Појам слободе треба да циљ, који му је задан његовим законима, оствари у осјетилноме свијету, а према томе се и природа мора моћи помишљати тако, да се законитост њезине форме слаже бар с могућношћу циљева, које према законима слободе треба постићи у њој“[318]. То је замисао *јединства* натчулног као основе природе, са оним што појам слободе практички садржи. Основа јединства те две сфере не може се сазнати ни теоријским, ни практичким путем, иако је њихов прелаз известан. Потребно је треће подручје, које би такво сазнање могло да досегне – а то треће подручје је управо подручје моћи суђења – сматрало се сумњивим, „што моје раздиобе у чистој филозофији готово увијек испадају тродијелно. Но то лежи у природи ствари.“ A priori подела је или аналитичка (дводелна), или синтетичка (трихотомија)[319].

[317] Исто, стр. 126.
[318] Кант, И., *Критика расудне снаге*, 1957., стр. 16.
[319] Исто, стр. 37.

Моћи душе или способности могу се свести на три, које се даље не могу извести из неког заједничкога основа: *моћ сазнања, осећање задовољства и незадовољства* и *моћ жудње.* Као што је *средњи члан* између разума и ума моћ суђења (као трећа сазнајна моћ), тако се између моћи сазнања и моћи жудње налази осећање задовољства и незадовољства, па треба испитати да ли је и са априорним принципима исти случај – тј. да ли између законитости и крајње сврхе постоји још неки принцип a priori, као и да ли постоји примена на још неку сферу осим на сферу природе и слободе.

На крају *Критике естетске моћи суђења* Кант говори *о лепоти као симболу моралности* (§ 59) где разликује схематски и симболички моменат хипотипозе [Hypotypose]: схематски моменат настаје када се једном појму који се схвата разумом даје a priori одговарајући положај, а симболички када се појму који се може замислити само умом подмеће очигледна представа. Схемати, дакле, делују *демонстративно*, а симболи посредством *аналогије*[320]. У том смислу треба разумети и Кантову формулацију да је лепо *симбол* морално доброг[321]. Даље, у додатку *о методологији укуса*(§ 60) Кант истиче да не може постојати никаква методологија укуса, која би претходила науци о њему – јер за лепе уметности и за укус не постоји метод, него само манир (modus)[322], па прави укус може да задобије одређену, непромењиву форму само ако се *чулност усклади са моралним осећањем*[323].

---

[320] Кант, И., *Критика моћи суђења,* 2004., стр. 179. Проблем схематизма у Кантовој филозофији разматра Новалис, закључујући да је за Канта "Ја" у основи - "Ништа", пошто све мора да му буде дато. Право питање је на који начин се онда "Ја" даје као предмет самом себи, односно, како поставља Новалис: Могу ли наћи схему за самог себе, ако сам Ја тај који схематизује? - Новалис 1978. стр. 162 – 185, према: Bowie, A., *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, стр. 22.

[321] Кант, И., *Критика моћи суђења,* 2004., стр. 180.

Идеја да *укус може представљати моралност*, без губитка оног што му је особено, представљала је једну од кључних идеја које су допустиле Канту да повеже *Критику естетске моћи суђења са Критиком телеолошке моћи суђења* у целину звану *Критика моћи суђења*. Међутим, међу Кантовим белешкама о антропологији и логици не може се наћи никакав даљи развој те повезаности, која је без преседана када је реч о Кантовим претходним делима. – Више о овом проблему у : Kant, I., *Notes and Fragments*, стр. 481.

[322] Кант, И., *Критика моћи суђења,* 2004., стр. 181.

[323] Исто, стр. 182. У једној од бележака Кант наводи следеће речи: „*Морални укус* је способност да се нађе задовољство у оном *добром* што припада општем. *Естетски укус*: способност да се нађе задовољство у *чулном задовољству* које припада

Не изненађује Кантов став да *о укусу не треба питати људе него људскост*[324]. Za разлику од Баумгартена, он мисли да није потребно ни могуће тражити апсолутну и коначну границу између естетског и етичког подручја[325]. У Баумгартеновом учењу естетика се први пут разматрала као самостална наука. Ту је појам лепог био потчињен појму савршеног. Менделсон је даље развио то становиште. По неким ауторима, Шилерови „Уметници“ нису ништа друго до поетски описи и извођења Баумгартенових идеја, а тек Кантова критика у овој тачки спроводи јасно историјско разграничење[326]. Кант схвата у чему Баумгартен греши успостављањем, а у чему греши неуспостављањем строгог разграничења! Идеја сврховитости без сврхе одбацује и банални појам користи, али и идеалистички појам савршености, што значи да је Кант први „раскрстио с владајућим моралним рационализмом у заснивању естетике“ [327] . Допадање доброг спојено је са интересом (§ 4), ако се има у виду да Кант одређује *добро* као „оно што посредством ума изазива допадање помоћу чистог појма“[328]. За разлику од *корисног* (das Nützliche), које је добро *ради нечега, добро по себи* нам се допада само за себе. Иако постоје бројне крупне разлике између пријатног и доброг, када је тема допадања са или без интереса у питању, и пријатно и добро увек су повезани са неким интересом – био он уживање (у случају пријатности) или објекат воље (као морално добро) [329]. Поређење три специфично различите врсте допадања (§ 5.) надовезује се на констатацију да

општем. Морални укус се тиче *намерâ*, естетски укус се тиче *начина на које се оне спроводе*.“. – (769. 1772–73? 1773–75? 1772?? M 306. 15:335) Kant, I., *Notes and Fragments,* стр. 499. – превод и курзив: М. Р.

[324] Цитирано према: Грлић, Д., *Естетика,* III том, стр. 28.

[325] Исто, стр. 26: „Насупрот Баумгартену, па и неким каснијим енглеским естетичарима, Кант мисли да је тражење апсолутне границе између естетског и етичког у крајњој конзеквенцији узалудно“.

[326] Касирер. Е., *Кант – живот и учење*, стр. 326.

[327] Loc. cit.

[328] Кант, И., *Критика моћи суђења*, 2004., стр. 76.

[329] О Кантовом разумевању односа између естетског искуства и морала више у: Guyer, P., „Bridging the Gulf“, u: *A Companion to Kant,* Edited by Graham Bird, Blackwell Publishing, 2006., стр. 431.

и пријатно и добро имају одређен однос према моћи жудње: код пријатног је оно патолошки[330] условљено, док је код доброг реч о практичком допадању.

У делу *Заснивање метафизике морала* Кант наглашава још једну везу између практичког и поиетичког. Он тврди да закони a priori захтевају *искусутвом изоштрену моћ суђења,* која делом *разазнаје појединачне случајеве* у којима би се они могли примењивати, а делом им *прибавља приступ у људску вољу*[331]. *Љуби ближњег свог!* – захтев који је прописан у Светом писму, за Канта представља и пример на којем се може уочити разлика између љубави са основом у *вољи* и љубави са основом у *патосу*: јасно је да *љубав као склоност* не може да се наређује, али *доброчинство из дужности*, коју не подстиче склоност (и уз коју чак може постојати и одвратност), представља практичку љубав: „љубав која се налази у вољи, а не у осећајној наклоности“[332]. Због тога предмет *заповести* може бити једино *практичка*, а не *патолошка* љубав[333].

Кант истиче *сигурност* коју практичка моћ расуђивања има над теоријском, јер човек у практичком домену расуђивања постаје готово сигурнијим од филозофа у теоријском домену: свакако, услов за чисто практичко расуђивање настаје тек када разум из практичких закона искључи *све чулне побуде*[334]. Док телеологија разматра природу као царство сврха, наука о моралу разматра могуће царство сврха *као царство природе*[335]. Разлика између чулног света и света разума огледа се и у томе што чулни

[330] Терин „патолошки“ не треба узети „у данас текућем значењу оног што је супротно од нормалног, већ етимолошки у вези са трпљењем, пасивним стањем субјекта“. - Кант, И., *Критика моћи суђења*, 2004., стр. 77.
[331] Кант. И., *Заснивање метафизике морала, Дерета*, Београд, 2008., стр. 9.
[332] Исто, стр. 25 – 26.
[333] Овде се мора нагласити да Кант сматра да се морал не би могао лошије тумачити него извођењем из примера: „подражавања апсолутно нема у области морала, ти примери служе само ради охрабрења“ – исто, стр. 40. Само умно биће способно је да дела према *представи закона*, другим речима: само умно биће има *вољу*. Воља је, дакле, „способност да се сами од себе одлучујемо на делање *сходно представи извесних закона*“. Оно што служи вољи као објективан разлог њеног самоопредељења је *сврха* – исто. стр. 71.
[334] Исто, стр. 33.
[335] Исто, стр. 86. Неки аутори наглашавају како за Канта људско биће у целини представља јединствени феномен, који се дешава као *естетски акт слободе*. - Freydberg , B., *Imagination in Kant's Critique of Practical Reason*, Indiana University Press, 2005., стр. 111.

свет код различитих посматрача света може бити различит, као што су различите њихове чулности, док свет разума, који је у основи чулног света, *остаје увек исти*[336].

Јасно одређење *интереса*, који је значајан у *Критици моћи суђења*, Кант даје у *Заснивању метафизике морала*, разликујући практички добро од *пријатног*, као онога што има утицаја на вољу само посредством осећаја, што потиче из субјективних узрока који важе само за чуло овога или онога, а не као принцип ума који важи за свакога"[337]. За разлику од *склоности*, која увек показује потребу, јер представља *зависност моћи жудње* од осећаја; *интерес* је *зависност воље* коју случајно могу детерминисати приниципи ума. Могуће је, дакле, да воља буде *заинтересована за нешто*, а да не дела *из интереса*: „оно прво значи практично интересовање за радњу, а друго значи патолошко интересовање за предмет радње"[338] – па је делање *из интереса* везано за склоност, а *практичко интересовање* за закон као умни принцип. Само се за умно биће може рећи да гаји интерес за нешто – безумна створења осећају само чулне нагоне. Ипак, није сваки интерес *чист*, него само онај који ум налази у радњи само онда када је опште важење њене максиме довољан одредбени разлог воље. Интереси вођени објектима жудње или осећањима субјекта су посредни и нужно емпирички[339].

---

[336] Кант, И., *Заснивање метафизике морала*, стр. 109.

[337] Исто, стр. 48.

Хана Арент и Жан Франсоа Лиотар наводе да је у Кантовој *трећој Критици* већ импицитно садржана и *четврта*: политичко просуђивање је наставак естетског просуђивања које истовремено налази и заснива једну врсту *космополитског колектива*, у смислу *sensus communis -а једне шире заједнице*. – наведено према: Comay, R., *Mourning Sickness, Hegel and the French Revolution*, Stanford University Press, Stanford, California, 2011., стр. 26-34.

Позиција естетике се радикално променила захваљујући Канту, иако му то није била првобитна намера. Читава артикулација теоријског и практичког се – успешно или не – спроводи естетским путем, због чега се естетичка филозофија назова и критичком филозофијом „другог степена" или *критиком критике* – јер критички испитује све могућности између „дискурса и делања", пре свега у политичком смислу – због тога се не сме изгубити из вида да је Кантова „естетика" епистемолошка у истој мери у којој је и политичка. - Man, P., *Aesthetic Ideology*, Regents of the University of Minnesota, 1996., стр. 106.

[338] Кант, И., Заснивање метафизике морала, стр. 48.

[339] Исто, стр. 123.

Претензија на опште важење, још једна значајна тема *Критике моћи суђења*, садржана је, такође, у Кантовим познатим речима: „Мора да се *може хтети* да свака максима наших радњи постане један општи закон“[340]. Ум мора бити тај који „улива“ осећање задовољства или допадања, али потпуно је немогуће увидети, то јест *a priori* објаснити, како производи неки осећај задовољства или незадовољства чиста мисао која у себи не садржи ништа чулно“[341]: чулном свету, као чулној природи „треба да тај закон прибави форму разумског свијета, тј. надосјетилне природе, а да ипак не буде на уштрб механизму онога првога“ – природа је ипак у најопштијем смислу *егзистенција ствари под законима*[342]. Другим речима, тек чулни опажај може да осигура објективни реалитет разумском појму[343].

Кант је у основу *требања* поставио чист појам ума, а не неко морално *осећање*, као што је у естетску страну *осећања* онемогућио уплив моралне или логичке *појмовности*[344]. У раније представљеној *Аналитици узвишеног* показано је на који начин Кант види синтезу етичког и естетског – прво темељним раздвајањем тих сфера, а затим њиховом истинском синтезом. Управо се ту обједињује оштрина *чистог појмовног рашчлањивања с моралним патосом*, а смисао за психолошки детаљ, који је

[340] Исто, стр. 65.
[341] Исто, стр. 124.
Хенри Елисон сматра да постоји дубока веза између два дела треће критике: *естетике* и *телеологије* и њихова веза са Кантовом теоријском филозофијом, док се практичка филозофија налази са друге стране, али и између њих проналази везу - Kukla, R., *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical philosophy*, Cambridge University Press, 2006., стр. 111. Елисон у 3. делу књиге *Kant's Theory of Taste* износи смелу тврдњу о вези између Кантове естетике и практичке филозофије: наиме, увидевши из естетског искуства да сврховитост у природи води ка одређеним сврхама, Кант, по Елисоновом мишљењу, под њима мисли и на моралне сврхе. Сама Кантова идеја лепог, за Елисона, било да је реч о уметничкој или природној лепоти, увек подразумева неки разлог или смисао, који је нужно повезан и са човековом практичком сфером. Кукла се не слаже са овим Елисоновим ставом, тврдећи да он симплификује везу између естетског и моралног, код Канта, представљајући је на *естетско својатање моралних циљева*, а да уједно поједностављује и Кантов појам *естетске идеје*. – исто, стр. 127. Елисон темељно разматра везу између слободе и сврховитости природе у Кантовој критичкој филозофији. - Allison, H., *Kant's Theory of Taste*, Cambridge University Press, 2001., стр. 6.
[342] Кант, И., *Критика практичког ума*, 1990., стр. 79.
[343] Исто, стр. 148.
[344] Касирер. Е., *Кант – живот и учење*,, стр. 326.

Кант показао још у преткритичком спису *Разматрања о осећању лепог и узвишеног* повезује са *свеобухватајућим трансценденталним прегледом целине свести који је дотад стекао*[345].

Теза да се *у просуђивању лепог уобразиља се игра са разумом, док се у просуђивању узвишеног игра са слободом* представља кључно место за будуће естетичке концепције не само у филозофији немачког идеализма, него и у естетикама савременог доба. У слободној игри моћи душе, сматра Кант, природа нам се појављује *као да је она дело слободе*, као да се обликује према сврховитости и изнутра формира себе, док нас, с друге стране, *слободно и створено дело уметничког генија привлачи као нешто нужно и самим тим као творевина природе*[346]. Идеја по којој је слобода основа стваралачког, коју Кант не износи експлицитно, али је омогућава, јесте једно од најзначајнијих достигнућа у историји филозофије уметности након Аристотелове *Поетике*. Још значајније је, међутим, што тек Кантово превладавање етичког утилитаризма и хедонизма успева да отвори пут за идеју о аутономности и самосврси уметности[347].

КАНТОВО СХВАТАЊЕ УМЕТНОСТИ

Кант свакако није познат по навођењу стихова и песнички обојеном стилу писања. То не значи да у својим делима никада није изразио дивљење према уметницима нити да његово учење нема важне конскевенце по теорију уметности. Већ у *Општој повести природе и теорији неба* он наводи различите стихове у складу с темом о којој пише. Посебно наглашава стихове Албрехта фон Халера. Сматра га најузвишенијим међу немачким

[345] Исто, стр. 327.

[346] Исто, стр. 334. Ови ставови су са разлогом постали кључна места за тумачење и заснивање властитих концепција Кантових „настављача“ – нпр. Шилера и Гетеа.

Разлог због којег Кант спаја естетику и телеологију у исто дело, према мишљењу неких аутора, лежи у покушају да се поиетичка сфера Кантове филозофије на неки начин *потчини* практичкој – на пример, да се чак и продукти фине уметности представе као дело природе, који уједно имају и етички значај - Guyer, P., *Kant*, Routledge, New York, 2006., стр. 308.

У једној од бележака Кант тврди да естетско савршенство може бити у односу или са сазнањем или са осећањем задовољства – у првом случају реч је о *послу*, у другом о *игри.* (16 :124, 1769/1770), - Kant, I., *Notes and Fragments*, стр. 532.

[347] Касирер. Е., *Кант – живот и учење,* стр. 327.

песницима, чак *филозофским песником*: „Бесконачности! Тко би те измјерио? Пред тобом су свјетови дан, а људи тренуци;“[348], док у *Критици моћи суђења* он наводи да можда никада није нешто узвишеније речено, нити је нека мисао узвишеније изражена, него што је то учињено „у ономе натпису над храмом *Изиде* (мајке *природе*) који гласи: „Ја сам све што се ту налази, што је ту постојало и што ће ту постојати, и ниједан смртник мој вео открио није.“[349]. Ових неколико примера Кантовог интересовања за песничке формулације потребно је навести због претерано искључивих интерпретација, према којима Канта уметност ни најмање није занимала[350].

Канта ретко спомињу кад се говори схватању уметности, вероватно због његовог става да непосредно интересовање може изазвати само лепота природе. Чак и ако би је вештачка лепота превазишла у погледу форме, Кант сматра да би таква лепота и лепе уметности могле да изазову тек посредно интересовање. Ове тезе отварају Кантово разматрање *о уметности уопште* (§ 43). Она се разликује и од *природе*, јер се стварање (*facere*) разликује од делања или деловања уопште (*agere*), као што се дело (*opus*) разликује од дејства (*effectus*) и од *науке* - као умеће од знања, практично од теоријског и техника од теорије, и од *заната* - јер уметност може целисходно успети тек као игра, која је пријатна câма собом, за разлику од рада[351]. За Канта је „занатство неугодно, уметност угодна, природно лепо је лепа ствар а уметнички лепо је лепа представа неке ствари“[352]. Мада се у некима од Кантових бележака може уочити и нешто другачија тенденција, на пример у оној да човек не једе само да би био сит[353] или у равноправном посматрању естетске и умске идеје[354]– за њега уметност не може да буде чиста лепота, не

[348] Кант, И., *Општа повијест природе и теорија неба или покушај о устројству и механичком постанку цијеле свјетске зграде расправљен по Newtonovim принципима,* стр. 118 – 119; 126.
[349] Кант, И., *Критика моћи суђења*, 2004., стр. 153.
[350] Канта уметност није занимала, и „ништа није ни знао ни чуо о свом путујућем субрату и сувременику Goetheu (Schopenhauer)“ - Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 28.
[351] Треба нагласити да уметност, као вештина и умеће (technë) још у античкој филозофији представља произвођење (poiesis) путем људских способности, чиме се разликује од природе. – Kirchner, F., i Michaëlis, C., *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, стр. 368.
[352] Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 27.
[353] Исто, стр. 29.
[354] Frank, M. *Einführung in die frühromanische Ästhetik*, Suhrkamp, стр. 103.

због тога што је превише „чулна“, него напротив – због тога што је увек везана за појам[355]! Будући да не постоји никаква наука о лепом или лепа наука; већ *критика лепог* (као једина која се тиме може бавити) и *лепа уметност* (§ 44.), и сâма уметност може бити или *механичка* – ако само испуњава радње потребне да би се произвео предмет, или *естетска*, чију непосредну сврху чини осећање задовољства и незадовољства. Естетска уметност, опет, може бити или *забавна*, којој је циљ само уживање, или *лепа,* као начин представљања који сврховит, мада без сврхе, унапређује културу душевних моћи ради друштвеног општења[356].

Лепа уметност је утолико уметност уколико изгледа да је у исто време природа (§ 45.), наглашава Кант, подсећајући да је сврховитост у суду укуса била представљена управо тиме што је природа „била лепа када је у исто време изгледала као уметност“[357]. Суштина овог представљања је што оно никада не сме да *изгледа намерно* – другим речима, мора да делује неусиљено и да из ње *не провирује школска форма*[358]. Начин на који је то могуће постићи лежи у чињеници да *лепа уметност јесте уметност генија* (§ 46.): *О вези укуса са генијем у творевинама лепе уметности* (§ 50.) већ је било речи, али је Кант овде проширује на *уобразиљу*, *разум, дух* и *укус*, где управо укус омогућава јединство прве три моћи. На тим основама лежи *подела лепих уметности* (§ 51.), која треба да покаже моменте појављивања лепоте као израза лепих идеја. Лепе уметности су или *говорне* или *ликовне* или уметности *игре осета*: говорне уметности су беседништво – вештина да се посао разума изврши као слободна игра уобразиље, и песништво – вештина да се слободна игра уобразиље изведе као посао разума; ликовне уметности изражавају идеје у чулном опажају, а не кроз представе чисте уобразиље, па су или *уметности чулне истине* – пластика, тј. вајарство и грађевинарство, или *уметности чулног привида* – сликарство, тј. право

[355] Кроче, Б., *Естетика,* стр. 362.
[356] Кант, И., *Критика моћи суђења*, 2004., стр. 146. Мисао ’сврховитости без сврхе’, којом Кант означава и ограничава целокупно подручје естетског, сада је лишена последње парадоксије која ју је још пратила: *сврховитост* не значи, као што се показало, ништа друго до индивидуално обликовање које неки укупан облик показује у себи сâмом и у својој изградњи, док *сврха* има у виду спољашње одређење које јој се приписује –Касирер, Е., Кант – живот и учење, стр. 313-314.
[357] Кант, И., *Критика моћи суђења*, 2004., стр. 146.
[358] Исто, стр. 147.

сликарство и вртларство); уметности лепе игре осета утичу или на осет слуха –музика, или на осет вида – сликарство у бојама)[359].

Ако се различите врсте лепих уметности појављују у заједничкој форми – на пример, као драма, певање или опера, реч је о *удруживању лепих уметности у једној истој творевини* (§ 52.) На основу *упоређивања лепих уметности с обзиром на њихову естетску вредност* (§ 53.), Кант на прво место поставља песништво, за које каже да готово у потпуности *пониче из генија* и најмање се руководи прописима и примерима[360]; на другом месту је музика – за коју Кант каже да говори искључиво кроз осећај, без појмова, а изазива узбуђење – што је чини естетички вредном, иако јој је вредност култивисања ниска; док међу ликовним уметностима предност има сликарство, које продире и у регију идеја и на поље опажаја[361]. На трагу ових одређења, Кант у идеји *игре* разликује *игру на срећу*, *игру тонова* и *игру мисли* (§ 54.) – а са њима у вези наводи и одређење смеха: смех *представља афекат који пониче из изненадног преображаја напрегнутог очекивања у ништа*[362], јер шала увек укључује и моменат обмане. Лепе уметности, пак, захтевају извесну *озбиљност* у приказивању и *укус* у просуђивању.

ЗНАЧАЈ КРИТИКЕ МОЋИ СУЂЕЊА

Кантово разумевање естетике нужно је да би се дошло до фундамента његове критичке филозофије, али је управон његова целокупна критичка филозофија неопходна да би се расветлила његова естетичка теорија. Управо је та специфичност, због које Кантова естетика није смела да се посматра одвојено од његове епистемологије, довела до тога да она на прави начин не буде ни проблематизована. Естетичари махом нису желели да се упуштају у епистемолошке и критичке теорије, док су Кантови теоријски критичари редуковали његове естетичке ставове на неколико превазиђених теза из *Критике моћи суђења*.

[359] Исто, стр. 157 – 159.
[360] Исто, стр. 160. Кант додаје да је у песништву увек ценио искреност, док се код беседништва увек суочавао са неодобравањем подмукле вештине завођења и покретања људи вештином, уместо судом.
[361] Кант, И., *Критика расудне снаге*, 1957., стр. 170.
[362] Кант, И., *Критика моћи суђења*, 2004., стр. 165.

Кант у *Критици моћи суђења* успева да уведе до тада у потпуности *натчулни* појам слободе у *чулни* хоризонт. Сама употреба термина *естетска идеја* показује колико је далеко Кант одмакао од рестриктивних теза из *Критике практичког ума*[363]. Иако естетске идеје не сматра појмовним, оне у *Критици моћи суђења* ипак постају филозофским предметом управо због тога што теже да пређу границе искуственог: нпр. у песничком начину *превођења невидљивог бића у чулне слике*[364]. *Естетско* се овде разуме као оно што примамо путем нашег чулног опажања света, а што се даље процесуира кроз суђење. За разлику од разума, реч је о рецептивном процесу, који представља спону без које не би постојала никаква *копча* између субјекта и света, јер је разум фундиран на темељима који нису рецептивни, па је самим тим „празан“. Опажање, као и његове чисте форме, простор и време, не захтевају никакву дедукцију, него се због свог рецептивног карактера непосредно и нужно везују за објект. Естетика, као што се до сада показало, игра важну улогу у Кантовој филозофији, јер тек након што се помисли да је његова концепција дуалног карактера, са јасно разграниченим подручјима, на сцену ступа уобразиља, која са собом носи сасвим нови облик синтезе која се креће кроз две наизглед непремостиво раздвојене сфере. Премда сматра да уобразиља не спада у разумску сферу, Кант је ипак не редукује ни на оно пуко рецептивно. У чистом естетском суђењу, синтетичка активност уобразиље не може се подвести под принципе разума. Кант не конституише интуицију нити интелектуални опажај, о којем ће касније говорити Фихте и Шелинг, већ се усмерава на активни принцип уобразиље, који треба да синтетише поље нужности и поље слободе. За Канта је *уобразиља*, а не некакав виши или интелектуални опажај, оно што омогућава да се чулни материјал уопште реципира и даље перципира као властито искуство. Уобразиља је способна не само за синтезу наизглед неспојивих сфера, него и за *игру*, потпуно ослобођену правила разума. Кангрга сматра да за Канта уобразиљом *почиње свет*[365], те да се тим естетичким принципом Кант заправо највише приближио спекулацији[366] –

[363] Bowie, A., *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, стр. 43.
[364] Исто, стр. 36.
[365] Кангрга, М., *Класични њемачки идеализам – предавања*,, стр. 20.
[366] Кангрга, међутим, сматра да Кант још увек није свестан властитог прелаза у спекулацију, па се при проблематизовању естетичких питања враћа *корак уназад* – на пример, повратком на *природу* код појма генија и сл. Ипак, поставка проблема од стране Канта за Кангргу је готово спекулативна, због чега сматра да се *Критика*

док ће тек Шелинг инсистирати на уметности с обзиром на *продукцију*. Иако Кант разуме да управо у уобразиљи лежи оно продуктивно, тј. стваралачко, он ипак застаје на том месту и не спроводи своју идеју до краја: а према Кангргином мишљењу, идеја уобразиље спроведена до краја довела би до једне *Kritik der Einbildungskraft,* која би објаснила уметничку продукцију као оно стваралачко – другим речима, делатно[367].

Познат по аналитичком духу и прецизним форумлацијама, Кант у сфери естетског изражава дозу мистике која му није својствена, пре свега да би објаснио на који начин се судови о лепом могу подвести под одређене принципе, а без обавезе да рачун положе разуму. Сфера естетског, дакле, не само да се ослободила стега разумског мишљења, него због тога није одустала од претендовања на оно опште: напротив, конституисала је властиту структуру и законитост, која претендује на опште важење иако је у сваком свом аспекту субјективна. Одређени аутори чак сматрају да би инсистирање на закључцима до којих Кант долази у трећој *Критици* довело до тога да се озбиљно уздрмају кључни појмови његове целокупне филозофије и да се целокупан критички пројекат размотри испочетка[368]. Кант се на путу расветљавања естетичке проблематика суочио са бројним тешкоћама, прво због тога што је морао да је осамостали у односу на

моћи суђења треба посебно размотрити као топос како Кантове „спекулације“, тако и преласка на Фихтеову спекулацију – исто, стр. 87.

[367] Loc. cit.

[368] Пре свих Мартин Хајдегер – види: Хајдегер, М., *Питање о ствари,* Плато, Београд, 2009. И Џон МекКамбер (McCumber) сматра да су достигнућа из треће критике довољна да се целокупан Кантов критички пројекат деконструише и превлада. Поставља се питање да ли је сам Кант био свестан тога. Неколико аутора сматра да га је то уистину бринуло, али да се одлучио да се са тиом проблематиком не суочи: Хајдегер сматра су Канта плашиле последице увиђања аутономије естетске имагинације, толико да је *преправљао* делове прве Критике. Прва верзија трансценденталне дедукције дала је превише аутономије уобразиљи, па је Кант морао да је напише испочетка, да би на вештачки начин уобразиљу ипак подвео под окриље разума, како не би довела у опасност његов целокпуни систем критичке филозофије. МекКамбер такође тврди да се Кант на сваком кораку борио против естетичких залета чији погон је сам омогућио. То су неки од разлога због којих се сматра да је Кант избегао директно објашњење везе између емпиријског и естетског расуђивања, а уједно показао и изненађујући *недостатак знатижеље* да истражи да ли је нпр. sensus communis нешто што је дато a priori или се, пак *гради,* па то питање оставља без одговора у *трећој Критици*. – Kukla, R., *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical philosophy,* Cambridge University Press, 2006. стр.21.

практичко подручје[369], а затим опет омогући и везу са њим, затим због тога што је било неопходно да се нађе аутономан a priori принцип њеног подручја[370], и коначно – због бројних нејасних појмова у оквиру властите филозофске концепције, које је морао да разјасни: на пример, схватање осећања[371] или однос лепог и уметничког[372].

Грлић сматра да три критке код Канта не представљају развој мишљења, како је нпр. конципирана Хегелова *Феноменологија духа*, него као равноправне моменте исте целине[373]. Међутим,иако и сâм Кант захтева да се три критике посматрају као равноправни и незаменљиви делови целине, ретки су аутори који у томе заиста и успевају[374]. Грлић сматра да је управо *Критика моћи суђења* допринела томе да Кант стави у питање читав свој систем, што заправо значи да тек у трећој критици Кант постаје критичким филозофом[375]. *Критика моћи суђења* је за *естетику* као филозофску дисциплину значајна и због тога што њеним предметом чини лепо и узвишено, како у природи, тако и у уметности, иако јој то није примарни циљ – чиме посредно омогућује и развој *филозофије уметности*, дисциплине наизглед потпуно супротне свему што Кант сматра релевантним. Управо је, наиме, Кант, који инсистира на *природно лепом*, тај који ће имати немерљив утисак на Хегелову *Естетику*, која ће се развити у потпуно другачијем правцу[376].

---

[369] Bürger, P., *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main., 1990., стр.171.

[370] Грлић, Д., *Естетика*, III том стр. 20. Виктор Баш сматра да се целокупно здање *Критике моћи суђења*, чији је фундаментални принцип рефлектирајућа моћ суђења (расуђивања), доводи у питање, или чак представља *кобну грешку,* јер је она „'орган' који уопште нема места у логичком организму". – цитирано према: Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 125.

[371] Исто, стр. 259.

[372] Исто, стр. 122.

[373] Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 39.

[374] Међу ауторима који Кантову критичку филозофију посматрају као целину треба поменути Пол Гајера и Хенри Елисона, док Мелиса Зинкин и Кирк Пилоу иду корак даље и посматрају *Критику моћи суђења* као Кантов кључни текст. Осим њих, треба истаћи и да МекКамбер, Марк Окрент и Ричард Менинг сматрају да је потребно поново расветлити Кантову естетичку теорију - Kukla, R., *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical philosophy,* стр. 4.

[375] Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 38.

[376] Guyer, P., *Kant*, Routledge, стр. 307.

Кантова естетичка теорија значајна је због два разлога: први лежи у томе што се естетско подручје коначно доводи у везу са логичким принципима у оквиру појма суђења (просуђивања), а други, још снажнији, тиче се нераскидиве везе између просуђивања и читавог сазнајног односа према свету коју Кант увиђа још у *Критици чистог ума*, а развија у *Критици моћи суђења.* Естетика по први пут није подручје неке „луксузне“ и непотребне дисциплине, већ омогућава расветљавање *фундамента* свих сазнајних процеса, а истовремено добија дигнитет филозофске дисциплине[377]. Уз то, једно од најзначајнијих достигнућа Кантове *Критике моћи суђења* јесте разбијање старог концепта о јединству истине, доброг и лепог[378]. На трагу Фихтеових речи да Кантовој филозофији дугује *не само своја темељна уверења него и свој карактер*[379] и Шелингових речи „да можда никада на тако мало страница није било сабијено толико дубокоумних мисли“ као у *Критици моћи суђења*, може се утврдити да се у том делу заиста *пресецају све линије праваца Кантове критичке филозофије*[380]. Осим Шелинга, који је сматра најважнијом од три критике, Хегел, али и идеалисти уопште, изузетно цене *Критику моћи суђења*[381]. Она уједно учвршћује фундаменталне поставке Кантовог критичког мишљења, али уједно успева и да их стави у функцију оних филозофских сфера које до тада нису могле да буду конципиране као целовите и одведе далеко преко до тада утврђених граница. Тек је, наиме на основу Кантовог учења о чулима могућа синтеза *филозофије лепог* и *филозофије уметности*[382].

Кантов *коперникански обрт* представља филозофски новум који се не дешава само на теоријском, већ можда чак и у већој мери у практичком и поиетичком подручју – разлика између *битка* и *требања*, подстакнута Хјумовом филозофском концепцијом, далекосежно утиче и на будућу филозофију уметности, коју Кант не намерава да конституише. Тежиште се

[377] Crowther, P., *The Kantian Aesthetic From Knowledge to the Avant-Garde*, стр. 9.
[378] Beiser, F. C., *Diotima's Children, German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*, стр. 41.
[379] Цитирано према: Касирер, Е., *Кант – живот и учење*, стр.365.
[380] Исто, стр. 352.
[381] О утицају Кантове *Критике моћи суђења* на Хегелово схватање *појма* више у: Baum, M., „Wahrheit bei Kant und Hegel“, u: Stuttgarter Hegel-Kongreß 1987, *Metaphysik nach Kant?*, Verlagsgemeinschaft Ernst Klett Verlage, Stuttgart, 1988., стр. 248-249.
[382] Марквард, О., „Уметност као компензација свог краја“, стр. 334.

са *предмета сазнања* пребацује на сâмо сазнање[383], па естетика, као наука о чулности, „добија“ потпуно нови и другачији хоризонт – и знатно шире предметно подручје. Због тога се морају испитати не само консеквенце *Критике моћи суђења*, него и *Критике чистог ума* – с обзиром на естетичку тематику. Грлић сматра да је прави новум и достигнуће *Критике моћи суђења* „стављање у центар критичке филозофије самог проблема могућности критике“[384], док бројни други интерпретатори понављају Кантов став како је тек трећа *Критика* повезала прве две[385]. Док се сврховитост у сфери телеолошког просуђивања бави уједињењем различитих појава, сврховитост у естетском просуђивању везана је за субјективни аспекат у виду *представе – сâм објекат не садржи лепоту*[386] – сматра Кант, спроводећи коперникански обрт и у сфери естетике!

Иако се естетичка критика код Канта супротставља естетском искуству и сâмим тим „завршава у формалном материјализму“, не сме се потпуно занемарити ни таква наводна „формализација“, нити се Кантова естетичка концепција може редуковати на пуку формалну теорију – напокон, Кант се таквој могућности и експлицитно супротставља. Према мишљењу неких интерпретатора, није ни оправдано разумевање Кантове естетике као „формалистичке“ – јер је прво неопходно, наиме, сагледати његово разумевање лепоте у целини, посебно у контексту *sensus communis*-а, да би се видело како је ту на делу далеко комплекснија естетика, која у подручје чулног по први пут уводи могућност интерперсоналног и изван-субјективног, иако још увек не и објективног[387]. Кантове *формалистичке* рефлексије о конституисању априорних принципа на ’подручју’ естетике настају пре свега због потребе оправдавања читавог филозофског система,

[383] Више у: Перовић, М. А., *Почетак у филозофији,* Издавачка кућа Вркатић, Нови Сад, 1994., стр. 20-29.
[384] Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 39.
[385] Lyotard, J. F., *Lessons on the Analytic of the Sublime*, Stanford University Press, 1994., стр. 1.
[386] Bruno, P. W., *Kant’s Concept of Genius,* стр. 63.
[387] Savile, A.,„Kant’s Aesthetic Theory“, u: *A Companion to Kant*, Edited by Graham Bird, Blackwell Publishing, 2006., стр. 446.
Маркузе испитује Лукачево и Голдманово разумевање формалне естетике и долази до закључка да је Кант, а не Хегел, тај који отвара пут у марксизам! – Markuse, H., *Art and Liberation*, Routledge, Abingdon, 2007., стр. 203.

али то није централни смисао и домет његове естетичке концепције[388]. Иако Кант нема ни амбицију ни намеру да заснује *естетику* која би спроводила неко „образовање културе укуса“ и мада се поменутим ригорозним „априоризмом онемогућује збиљски приступ умјетности и умјетничком“ [389], његово учење омогућиће заснивање управо таквих филозофских дисциплина, јер ће их учинити *достојним предметом* сазнања.

Кант покушава да филозофски рефлектује подручје чулне спознаје, што представља значајан искорак на почетку епохе немачког идеализма. Тематизација моћи суђења показује филозофску смелост да се искорачи из„сигурних“ и формалних оквира, што није типично за Канта. Иако код Канта та тај искорак ипак остаје у дометима спољашњег повезивања нужности и слободе, а не њихове пуне, унутрашње синтезе, управо се ту отвара могућност синтетичког приступа у филозофији уопште, а сâмим тим и у естетици. „У немачком идеализму естетика је, први пут у историји европске мисли, постала стуб темељац једног филозофског покрета[390]“, наводи се у Гилберт-Куновој *Историји естетике*, где се темељно испитују размере и значај *стваралаштва*, које већ од Кантовог доба потпуно мења виђење човека и његових моћи. Управо је, дакле, „формални и строги“ Кант субјекту приписао стваралачку моћ – чиме је омогућио мање формалним и строгим филозофима да ту стваралачку моћ поставе на кључну позицију којом ће моћи да објасне целокупну стварност изграђену људским духом[391]. Кангрга наглашава како је у спису *Streit der Fakultäten* рекао како је револуција та која сједињује природу и слободу[392], указујући на то како јединство мора започети неким раздором, који се мора превладати – чиме се заправо отвара пут и за будућу спелулативну концепцију стваралаштва: ако би се инсистирало само на процесу стваралаштва, то би био „прогрес у бесконачност“, а ако би се инсистирало само на делу – тј. оном *створеном*, онда би била реч о прихватању *готовог производа* и то метафизички, позитивистички и аналитички – јер метафизика и тежи да посматра дело независно од процес, резулат од делатности, створено од стваралаштва.

---

[388] Грлић, Д., *Умјетност и* филозофија, Напријед, Загреб, Нолит, Београд, 1988., стр. 88.
[389] Исто, стр. 88-89.
[390] Гилберт, К. Е., Кун, Х., *Историја естетике,* стр. 353.
[391] Loc. cit.
[392] Кангрга, М., *Класични њемачки идеализам – предавања,,* стр. 96.

Кантови закључци из *Критике моћи суђења*, пре свега одређење лепог као онога што се допада без интереса, навели су неке ауторе да оцене како је Кант, избацивањем оног привлачног, живог и страственог из домена лепог, заправо изазвао *смрт лепоте*, која се догађа у савременој естетици конципираној на Кантовим траговима[393]. Кантови кључни закључци - да су осећање задовољства и незадовољства непојмовни, да рационалистички појам *савршенства* треба искључити из критике укуса[394], и да је естетско просуђивање субјективно, заправо омогућавају посмодерну естетику, која у потпуности „прогони“ појам из своје концепције, па се може сматрати да је Кант, уз Шелинга, „отац“ савремене естетике, иако је такав закључак на први поглед деловао неуверљиво. Појмом укуса Кант неповратно отвара естетичку проблематику, али застаје код проблема стваралаштва, јер – сматра Канрга – није спреман да је заснује на принципу слободе као самоделатности, што ће тек Фихте покренути, а Хегел спровести до краја[395]. Стваралаштво као самоделатност лежи имплицитно у основи Кантове критике моћи суђења, али се тек назире кроз појмове игре између уобразиље и разума, као медијума предвладавања теоријског и практичког.

Кантов снажни допринос историји естетике не лежи само у чињеници да је естетско просуђивање конципирао као независно од *рационалног*, него и у схватању да оно није „осуђено“ ни на *емпиричко* подручје! Другим речима – Кант се истовремено обрачунава не само са рационалистичким филозофима, него и са естетичарима емпиризма, чији је утицај на целокупну европску естетичку сцену то тада био незаобилазан. Кант се не супротставља *директно* ’енергетичкој’ естетици осамнаестог века, али померањем тежишта са стварности *ствари* на стварност *слике* (што представља претечу Хегеловог појма привида у уметности), и „покретност афеката“ се помера у покетност чисте *игре*[396]. Хартман додаје да је Кантов значајни новум и увођење акта вредновања у акт уживања, или - *као што то*

[393] Beiser, F. C., *Diotima’s Children, German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*, стр. 22.
[394] За неке ауторе је ово средиште Кантове естетике – исто, стр. 17.
[395] Кангрга, М., *Класични њемачки идеализам – предавања*, стр. 98. Фихте ће разумети да је ум у својој бити практички, чиме ће храбро прихватити и консеквенце које такав закључак има када је у питању естетика – наиме, разумеће је као *практичку* сферу!
[396] Касирер. Е., *Кант – живот и учење*, стр. 314.

Кант изражава: „суда“ у „пријатност“, чиме је естетика крочила *сигурним путем науке*[397]. За Касирера се досадашњи „резултат“ *Критике моћи суђења* може сажети тако што ћемо рећи да је заправо појам *сврхе* доживео преобликовање које одговара Кантовој ’револуцији у врсти мишљења’[398]. Наиме, *сврха* се не посматра као објективни принцип природе, већ духовни принцип повезивања: као *формална сврховитост* (природни закон) и *естетско осећање*. Питање *Критике моћи суђења* се, дакле не тиче тога да ли спољашња природа делује сврховито, него какве је природе наше просуђивање!

Кантова критика ума показује нужност *сукоба ’одредаба са самима собом’,* што за Хегела представља велики *негативни корак* ка истинском појму ума[399], који ће бити посредованн и Фихтеовим одређењем самоделатности, док се разум утврђује као *моћ постављања граница*[400]. Разум и опажај више нису у супротности, или – још прецизније – нису више „разнородни“, већ посредством слободне игре сазнајних моћи почињу да се приказују као два прожимајућа принципа. *Слободна игра* се у овом случају не односи се на представе, него на *моћи* представа, не на *резултате* опажања и разума, него на њихову живу прожетост. у којима се опажај и разум фиксирају и у којима се такорећи смирују, него на живу ускомешаност у којој се они делимично показују. И коначно – Кантовим појмом „субјективне општости“ не отвара се неко естетско подручје, него обрнуто: важење једног естетичког принципа заправо отвара могућност субјективне општости [401!]

Иако би било апсурдно од Канта очекивати „неку *естетску* револуцију“, његова естетика јесте први прави *филозофски одговор* на питања о чулности, лепом и уметности, јер се раздобље током којег се естетска мисао тешко пробијала кроз филозофску свевласт и свемоћ рационалне спакулације заправо завршава Кантом, али управо Кантом – што може звучити парадоксално – отпочиње и „свевсласт естетског која дуго траје и доминира европском мишљу деценије и деценије“[402]. Кантова

[397] Хартман, Н., *Естетика,* стр. 55.
[398] Касирер. Е., *Кант – живот и учење*, стр. 334.
[399] Перовић, М. А., *Почетак у филозофији,* стр. 169.
[400] Касирер. Е., *Кант – живот и учење*, стр. 316.
[401] Исто, стр. 317.
[402] Грлић, Д., *Естетика,* II том, стр. 147.

достигнућа воде нас у смеру који Кант није замишљао[403], захваљујући Шилеру на првом месту, а одмах затим и Фихтеу и Хегелу. Са друге стране, критиком рационализма Кант ће отворити пут и Шелинговим и Ничеовим филозофским концепцијама, чији ће се закључци потпуно одвојити од Кантових могућих антиципација. Кангрга закључује: ако је „филозофија такођер један облик стваралаштва, ако је напримјер — сад ћемо под наводницима казати — "генијална" попут Кантове или његових настављача, онда није случајно то да је управо Кант био зачетник те најдубље спекулативне мисли једнога Fichtea, Schellinga и Хегела, који не само да тиме чине и започињу непоновљиву мисаону епоху[404]", него омогућују и истинску филозофију и сваку њену дисциплину.

[403] Man, P. d., *Aesthetic Theory from Kant to Hegel*, стр. 35.
[404] Кангрга, М., *Класични њемачки идеализам – предавања*, стр. 93.

ФРИДРИХ ШИЛЕР

НА КАНТОВОМ ТРАГУ

„Уметност је кћер слободе
и њу ће одређивати нужност духова,
а не потреба материје“[405].

Истраживање естетике у филозофији *немачког идеализма* не може заобићи Фридриха Шилера. Шилеров значај за филозофију немачког идеализма превазилази границе естетичког подручја. Бројни су аутори који сматрају да се без Шилера и Гетеа не могу разумети *тешкоће ни достигнућа* најзначајнијих филозофâ немачког идеализма[406]. Шилерова филозофска концепција своје фундаменте дугује Кантовој филозофији: он Канта тумачи, наставља и превазилази у сфери коју најбоље познаје: сфери естетике. Нису малобројни заступници мишљења да је управо Шилер, а не неки теоријски или практички филозоф, најбоље разумео и интерпретирао Канта у оквиру своје епохе. Шилеров је спекулативни успон припремио једну нову врсту спекулације у оквиру немачког идеализма, коју ће на различите начине филозофски потпуно развити Шелинг и Хегел[407].

Шилер разуме монументалност и размере Кантовог филозофског подухвата, али је истовремено свестан и унутрашњих недостатака који Кантову концепцију ограничавају у формалне и строге оквире. Јасно нагласивши да његови увиди у *Писмима о естетског васпитању човека* највећим делом почивају на Кантовим начелима, Шилер открива и први недостатак Кантове трансценденталне филозофије у тежњи да се форма по

---

[405] Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, у: *О лепом*, Book&Marso, Београд, 2007., стр. 113.
[406] Gulyga, A., *Die klassiche deutsche Philosophie. Ein Abriß*, Leipzig, 1990., стр. 6.
[407] Гилберт, К. Е., Кун, Х., *Историја естетике,* стр. 301.

сваку цену ослободи сваке садржине[408]. Према његовом мишљењу, тешко је проценити да ли проширивању сазнања више штети чулност, која не узима никакву форму или чист разум, који не укључује никакав садржај. Аналитичким путем филозоф може да постигне само раздвајање, док права људска природа, као повезана целина, измиче таквој методи. Шилер због тога сматра да филозоф, да би докучио појаву, мора да је *спута у правила, њено лепо тело да растргне на појмове, и у оскудном костуру речи одржава њен живи дух*[409]. Ипак, ова квалификација не одражава Шилерову намеру да се окрене против Кантове филозофије у целини, па чак ни њеног естетичког дела, јер на једном месту он сматра да се у том „старом господину“ крије нешто *истински младићко, што би се могло звати и естетским, када човека не би избезумљивао грозни облик који би се могао звати филозофским канцеларијским стилом*[410]. Кантова практичка филозофија Шилеру у једном посебном смислу изгледа *мрачном*[411], јер *човекова патолошка страна прогони човека готово у свему што он пише*, док је Кантово објашњење слободе воље за Шилера *сувише монашко*.

Тумачећи с Гетеом Милтоново дело *Изгубљени рај*, Шилер наводи да је основа Кантовог одређења слободе воље нека врста *позитивног нагона* ка добру и чулном благостању, док у случају бирања зла, човеку треба и *унутрашњи позитиван нагон за зло* – а нагон ка добру и нагон ка чулном благостању – иначе два потпуно различита феномена, третирају се као равноправни, јер се слободна личност подједнако ставља и против и између њих[412]. Учење о нагонима Шилер излаже у *Писмима о естетском васпитању човека*. Међутим, за неке ауторе основни проблем у односу Шилера према Канту може се сажети у овој квалификацији: *Шилер-моралиста* ће у целокупном свом мисаоном опусу остати наклоњен Канту, док ће *Шилер-песник* увек бити критичан према њему[413]. Према Шилеровом мишљењу, *мрачна места човекове природе* нису празна, како их тумаче и

[408] Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, стр. 146. Упоредити са: Cecchinato, G., „Form and Colour in Kant's and Fichte's Theory of Beauty“, u: *Fichte, German Idealism, and Early Romanticism*.
[409] Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, стр. 112.
[410] Гете, J. B., Шилер, Ф., *Преписка*, стр. 397 – 398.
[411] Исто, стр. 601.
[412] Исто, стр. 661.
[413] Гилберт, К. - Кун, Х. Е., *Историја естетике,* стр. 297.

анализирају филозофи, већ представљају плодна места, што песници - посебни трагички песници – одлично разумеју. [414].

Када је реч о естетици, Шилер на темељу Кантове естетичке концепције развија својеврсну *филозофију културе*. Наизглед, тако се долази до парадокса да Кантова строга и формална филозофија даје живот и доказује начела једне могуће, нерепресивне цивилизације, у којој би ум био чулан, а чулност – умна. *Писма о естетском васпитању човека* настају под великим утицајем Кантове *Критике моћи суђења*, али доносе и један потпуно нови захтев, фундиран на могућности да естетски принцип постане основом новог начела стварности[415].

Кантову филозофију обележио је, између осталог, покушај десублимације естетског принципа[416]. Шилер додатно наглашава штету коју је начинило рационалистичко инсистирање на сазнајној страни чулности, што је готово потпуно поништило оно што чулност аутономно представља. Због тога, а и због Шилерових похвалних теза о Кантовој филозофској позицији, Касирер тврди да није оправдана пракса којом интерпретатори покушавају да супротставе Кантов *неделатни и формални идеал* и Шилеров *живи облик*[417]. Додатни разлог да се не дозволи такав поједностављени приказ *строгог формалног* Канта и маштовитог песника Шилера је Кантов појам *игре разума и уобразиље*. Наиме, управо се код Канта појмом уобразиље отвара простор за естетичко тематизовање игре, феномена који је био занемарен готово у целој историји филозофије. Касирер сматра да само кретање *воље и чулне жудње* може протерати моћ уобразиље са прага естетског[418].

Према Шилеровом мишљењу, кључна Кантова заслуга у естетици лежи у чињеници да он не покушава да везује естетске принципе за

---

[414] Гете, J. B., Шилер, Ф., *Преписка*, стр. 661.
[415] Marcuse, H., *Ерос и цивилизација*, Напријед, Загреб, 1985., стр. 161. Најављујући Гету своје дело *Писма о естетском васпитању човека,* Шилер га опсиује као *метафизику лепог*, унапред истичући да је то дело *узето из целог његовог бића*, - Гете, J. B., Шилер, Ф., *Преписка*, 2010., стр. 64.
[416] Marcuse, H., *Eros i civilizacija*, стр. 165.
[417] Касирер даје пример R. Sommera: у - Sommer, R., *Geschichte der neueren deutschen Ästhetik und Psychologie*, str 349., citirano prema: Касирер. Е., *Кант – живот и учење*.
[418] Исто, стр. 314.

припадајуће *објекте*, него да их расветли са *субјективне* стране[419]. У писмима *О Калији* Шилер додатну пажњу посвећује управо Кантовом појму естетског просуђивања и његовог субјективног утемељења. Сматра се да је Шилер ту изнео ставове различите од оних у *Писмима о естетском васпитању човека*[420]. Кант је похвалио Шилерову расправу *О љупкости и достојанству*, рекавши да је реч о *делу мајсторске руке*[421], иако је садржала приговоре на његову властиту филозофију. За Канта је, ипак, било незамисливо да естетски принцип надвлада чист разум, док Шилер управо на тој тези гради властиту концепцију. За Шилера подручје маште представља излаз и превладавање разумских ограничења, док је за Канта оно одлика и симптом неспособости интелекта да спроведе своју функцију[422].

ЕСТЕТСКИ ФЕНОМЕНИ У ШИЛЕРОВИМ ФИЛОЗОФСКИМ ДЕЛИМА

Шилер се слаже с Кантовом наизглед једноставном тезом да укус мора остати емпиријским, али доводи у питање *немогућност објективног принципа за укус*[423], који се обично појављује као закључак те тезе. Он разликује три врсте дотадашњих естетичких покушаја да се тај проблем размотри: лепо се посматрало као чулно субјективно (Берк), субјективно рационално (Кант) или објективно рационално (Баумгартен, Менделсон и остали естетичари који инсистирају на рационалистичком појму савршенства). Њима додаје и четврто, још увек непознато решење: могућност *чулно објективног*[424]. Проблем свих ових теорија састоји се у чињеници да све оне – иако садрже *делове* истине – нису истините. Одређене форме лепоте узимају за сâму лепоту, чиме се заправо понављају грешке које

[419] Bürger, P., *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, стр. 60. Упоредити са: Henrich, D., „Beauty and Freedom. Schiller's Struggle with Kant's Aesthetics", у: *Essays in Kant's Aesthetic*, T. Cohen, P. Guyer, Chicago, 1982., стр. 237–257.
[420] Bürger, P., *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, стр. 62. У писмима *О Калији* реч је о седам писама упућених Готфриду Кернеру, срочених током јануара и фебруара 1793.
[421] Мајер, Х., „Моралиста и игра" у: Шилер, Ф., *Познији филозофско-естетички списи*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2008., стр. 8.
[422] Man, P.d., *Aesthetic Ideology*, стр. 146.
[423] Шилер, Ф., „Калија или о лепоти", у: *Познији филозофско-естетички списи*, стр. 84.
[424] Loc. cit.

је још Платон описао у дијалогу *Хипија већи*[425]. На овом примеру се виде размере опасности од *делимичних истина*. Берк, например, с правом заступа независност лепог од појмова, али уједно позиционира лепо у афектибилност чулности. По Шилеровом мишљењу, он потпуно греши[426]. С друге стране, Кант тврди да лепота која подлеже појму сврхе није чиста лепота. Шилер то сматра корисним запажањем, али уједно и запажањем које сасвим промашује појам лепоте.

Да би превазишао недостатке Кантовог формалног схватање лепог, Шилер не покушава да „напусти“ појам форме. Напротив, он иде корак даље и лепо разуме као *форму форме* и наглашава да појам савршенства ипак не би требало олако изоставити из естетичке теорије: „Савршенство је форма једне твари, док је лепота форма тог савршенства“ [427]. Расветљујући свој став да је лепота *слобода у појави*[428], Шилер пре свега покушава да укаже на то да је она увек *самоодређење*, чији је принцип аутономан, а не хетерономан. Због тога се чини да је на Шилерову естетичку теорију много више утицала Кантова *етичка*, него *естетичка* концепција. Он поједностављује Кантов појам интереса када говори о чистом суду укуса. Ако је, наиме, суд укуса чист, онда се питање о било којој врсти вредности лепог објекта за себе може потпуно апстраховати: *нека буде какав хоће*[429]! Дакле, на примеру *интереса у допадању*, Шилер још једном потврђује због чега у основу одређења лепог смешта баш слободу: До чула никада не доспевају реални разлози постојања неког објекта – њих може да тражи само разум. Ако се разлог постојања једне форме нити налази, нити тражи у нечему спољашњем – та форма је слободна[430].

Утицај Кантове *Критике моћи суђења* на Шилерову естетичку теорију уочљив је у Шилеровој тези да је лепа она форма која не захтева

[425] Кроз разговор са софистом Хипијом, Сократ увиђа замку софистичког схватања лепог: ниједно од тих схватања није погрешно, али је погрешно када се појединачни примери покушавају представити као лепота уопште –дакле - *лепа девојка* јесте *лепа,* али није *лепота сâма.* - Платон, „Хипија већи“, у: *Дијалози,* Графос, Београд, 1987.
[426] Шилер, Ф., „Калија или о лепоти“, стр. 85.
[427] Loc. cit.
[428] *Schönheit also ist nicht anders als Freiheit in der Erscheinung* - Schiller, F., *Kallias oder über die Schönheit*, Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart, 2003., стр. 18.
[429] Шилер, Ф., „Калија или о лепоти“, стр. 90.
[430] Исто, стр. 91.

никакво објашњење или себе објашњава *без појма*. Међутим, за Шилера та теза омогућава скок на који Кант није спреман. Она указује да се *субјективни* принцип ипак може превести под *објективни*[431]. Опасност која се Шилеру показује на овом примеру исте је природе као и највећа опасност Кантове практичке филозофије: тиме што укус обраћа пажњу само на форму (или *форму форме*), он „отвара врата“ за било какав, па чак и најопаснији садржај!

Уз немилосрдно одбацивање појма *савршенства*, Шилер естетичарима савременицима замера што модерну уметност покушавају да конституишу тако што ће из идеје лепог одбацити оно *карактеристично*[432], које се није без разлога сматрало кључним условом за лепо још од античког доба.

Да би објаснио *начин* на који је ипак могућа синтеза две сфере стварности, који је у Кантовој *Критици моћи суђења* назначен, али не и спроведен до краја, Шилер наводи да је заправо реч о два фундаментална закона чулно-разумске природе: први се држи апсолутне *реалности*, док други инсистира на апсоутној *формалности*. Он те две манифестација назива *нагонима*, јер „нас нагоне да остварујемо њихов објект“ – први је чулни, полази од физичког постојања, захтева промене, ствара свет и испуњава га садржајем, док је други нагон за формом, који полази од апсолутног бића и разумски тражи сталност у променама, инсистирајући на форми. Чулни нагон смешта човека у временски оквир и чини га материјом – а испуњавање времена *садржајем* није ништа друго до *осећање*, којим се манифестује физичко постојање и он се испољава као *стање*[433]. Нагон за формом *зауставља време*, тражи хармонију и истину у променама и испољава се као *личност*, која је оно стално у различитим стањима. Док *осећање* може са правом да одреди нешто што одговара одређеном стању и тренутку,

[431] Loc. cit.

[432] Гете, J. В., Шилер, Ф., *Преписка*, стр. 352-353. Под *естетичким савременицима* вероватно мисли на Фридриха Шлегела. – Исто, стр. 354.

[433] Шилер разликује *личност*, као оно трајно, и *стање*, као оно променљиво. Чулни нагон је онај који способности претвара у делатност, али тек је личност оно што човеково делање чини *трајно његовим*. Ако се стање чулне одређености назива *физичким*, а умне *логичким или моралним*, стање реалне и активне одредљивости се мора назвати *естетским*! - Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, стр. 170.

мишљење одређује оно што је трајно – па ти принципи важе и за човекову практичку сферу: конкретна наклоност може да одлучује о тренутној потреби и појединачном случају, док морални принцип увек говори о ономе што треба да буде – и то у свим случајевима, заувек[434].

Како је могуће помирити тенденције ова два, наизглед међусобно искључујућа, нагона? За Шилера они нису супротстављени, јер у оптималном односу унутар човека сваки од њих има властито подручје делања и не сметају један другом: разлог због којег често јесу у супротности јесте оно што Шилер назива *слободним прекорачењем природе*[435]. Чулност се мора заштитити од *напада слободе*, али се истовремено личност мора сачувати од *снаге осећања*. То значи да је нагонима потребно узајамно ограничавање, како би могли оптимално да функционишу. Задатак ума је[436], према Шилеровом мишљењу, да нагоне стави у такав однос да међусобно подстичу активност један другоме, али да се истовремено држе у *живом балансу*. Да би то било могуће неопходан је *трећи нагон*, који ће Шилер дефинисати као *нагон за игром.* Док чулни нагон тражи да буде одређен, нагон за формом тражи да одређује – па ће нагон за игром морати да их суочи на тај начин што ће афицирати и сферу склоности и осећања, и сферу поштовања – тек, дакле, посредством нагона за игром могуће је истовремено показати и апсолутно и конретно време, и датост и стварање – чиме се морални захтеви мире са интересом чула[437]. На који начин је могуће да морални захтев *жели* исто што и чулна тежња, ако знамо да им је у природи да буду супротстављени? Шилер сматра да се нагоном за игром осећања усклађују са идејама ума, а законима ума се одузима морални притисак, па је могуће да у том, веома специфичном хоризонту, човек стреми ка истом циљу и путем склоности и путем поштовања[438]. Гадамер сматра да Шилерова

[434] Исто, стр. 144. Шилер овде говори о *моралном осећају* као примеру нагона за формом, не увиђајући да је то најочигледнији пример грешке која се прави када се *морални принцип* покушава представити као осећај или осећање. Због тога је потребно указати на оно што ни сâм Шилер не увиђа: да је управо његово учење о нагонима оптимална прилика да се у тематизацији практичких приниципа коначно раскрсти са осећајним принципима.

[435] Исто, стр. 145.

[436] Исто, стр. 150. О односу уметности према слободи више у: *Schiller – 100 Gedanken und Aussprüche*, Peter-Grohmann-Verlag, Stuttgart, 2011., стр. 17.

[437] Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, стр. 152.

[438] Исто, стр. 151.

теорија игре носи са собом низ једностраности, посебно када је у питању разумевање уметничког дела, али се она ипак сматра једном од најпотпунијих теорија у историји естетике. Гадамер сматра да Шилер изводи своје учење о нагонима на Фихтеовом трагу, али га акцентује антрополошки и у циљу остварења слободе, инструментализује уметност супротстављајући је стварности, са којом се то тог времена употпуњавала[439]. Шилеров појам уметности настаје из супротности стварности и привида, конституишући само себе на апсолутном и аутономном принципу.

Шилер утврђује да свако од три нагона има свој властити *предмет деловања*. Предмет чулног нагона је *живот,* у најширем значењу материјалне егзистенције и непосредне садашњости приказане чулима. Предмет нагона за формом назива се лик, и обухвата све формалне особине ствари и њихове односе према снагама мишљења. Док живот означава скуп простих и конкретних импресија, лик представља просту апстракцију. Предмет нагона за игром, који их синтетише, назива се *живи лик* и означава сва естетска својства појава и све што се у најширем значењу назива *лепотом*[440].

Ни емпиријско искуство, ни чисти ум не могу да нас науче ништа ни о лепоти ни о томе како је могућ човек. Ни лепота, ни људско биће никада нису само живот или само лик – већ истовремено и дело реалности и дело формалности. То омогућује само нагон за игром, сматра Шилер и истиче да *човек са лепотом треба само да се игра и само са лепотом* треба да се игра. Јер, прецизира он: човек се игра само онда када је у пуном значењу речи човек, и *он је само онда човек када се игра*[441]. Та позната Шилерова теза није везана само за одређење лепог – Шилер обећава да че она „носити целокупну зграду естетске уметности и још теже уметности живота“[442] и расветлити не само естетске категорије, него и човека у целини.

Да ли се лепо деградира тиме што се посматра као производ игре? Шилер сматра да је управо супротно. Појмови пријатног, доброг и савршеног увек повлаче са собом одређену озбиљност, док се са лепотом

[439] Гадамер, Х.-Г., *Истина и метода*, В. Маслеша, Сарајево, 1978., стр. 111.
[440] Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, стр. 152.
[441] Исто, стр. 155.
[442] Loc. cit.

увек *игра*[443]. Игра је потпуно различита од случајног и произвољног, на које би на први поглед могла да асоцира: али истовремено не ствара ни притисак, ни присиљавање, који су обично саставни делови принципа који важе као нужни. Феномен који омогућава и близину и удаљеност, и мир и узбуђење јесте игра, која изазива ефекте за које *разум нема представе, а језик нема име*[444]. Шилер признаје да, на први поглед, не постоји ништа бесмисленије од неког „спасоносног“ појма, који би магично избрисао противречност између осећајне (чулне) и појмовне (формалне) сфере, али сматра да лепота, иако не представља *посредника* у правом смислу, ипак поступа као *нит, која ће нас провести кроз читав лавиринт естетике*[445]. С Кантом, у овом контексту, Шилер дели наду да је сва супротстављена подручја могуће превладати, али његов метод је ближи будућем Хегеловом, јер његова намера није да *поништи супротности*, нити да их *избегне*, већ да у оном *трећем* два супротстављена принципа буду призната у својој посебности, али измирена у живој повезаности. Шилер чак сматра да сви естетички спорови и сукоби у основи имају или проблем недовољно строгог разликовања ове две сфере, или неадекватан покушај њиховог измирења[446].

Проблем са одређењем лепог лежи у томе што се искључиво осећајном страном не може доћи до њеног појма, а разумском страном се долази до појма, али не лепог, него редуковане и партикуларне представе о њему. Тенденција осећајне (природне) сфере је да сједињује и спаја, док је тенденција разумске сфере да раздваја – а тек ум може да буде синтетичан у пуном смислу: због тога Шилер тврди да је човек *пре него што почне да филозофира ближи истини него филозоф који свој посао није спровео до краја*[447]. Једностраним *радом* чулне или разумске сфере никада не би дошло ни до праве реалности, ни до правог појма: тек када из њиховог сукоба настане *супротност*, долази до суђења или мишљења, које је у стању да делове схвати као целину, ограничења као моменте бесконачног – али и

[443] Исто, стр. 154.
[444] Исто, стр. 156. Шилер разликује *лепоту која ублажава* и *лепоту која снажи*, - прва је потребна човеку који је под притиском било чулног, било формалног (појмовног), док је друга потребна човеку „под индулгенцијом укуса“ – исто, стр. 158.
[445] Исто, стр. 162.
[446] Loc. cit.
[447] Исто, стр. 163.

обрнуто: да целину разуме као делове, а бесконачно као оно што може да расвтели границе. Шилер је опрезан када је реч о Кантовом покушају да *Критиком моћи суђења* „премости“ јаз између природе и слободе и наглашава да појам лепог није вештачко решење које би просто требало да попуни пукотину која раздваја природу и слободу, односно чулност од разума. Исто тако, поменуте сфере не треба „неутралисати“ покушајима да се избегне увиђање њихове супротности: напротив, Шилер сматра – тако антиципира и Хегелову идеју – да је преплитање два међусобно супротстављена нагона можда збуњујуће за метафизичара, али не и за трансценденталног филозофа[448]. Ипак, треба запазити да Шилер још увек покушава да превлада недостатке Кантове филозофије Кантовим појмовним апаратом, због чега и не успева да се у потпуности избори са великом тешкоћом филозофије немачког идеализма: односом између спекулативног и дијалектичког принципа. Важно је, међутим, одати признање Шилеру за јасно увиђање да супротност „два основна нагона не противречи, уосталом, ни на који начин апсолутном јединству духа“ [449], већ напротив – оба нагона постоје и делају у њему. Управо у овом контексту Шилер истиче да ниједан од два нагона не треба схватити као *силу*, јер „нема у човеку никакве друге силе сем његове воље“ [450]!

На трагу учења о нагонима постаје јасно зног чега Шилер сматра да је филозофски исправно назвати лепоту својим другим творцем – јер је управо она оно шро омогућава и *пушта* да се човек развија као човек, док је ствар слободне воље *докле ће се он заиста развијати*. Лепота је блиска са природом, јер и природа представља само способност или моћ која *пушта* и омогућава развој који мора да буде последица делатне воље[451]. У том смислу треба разумети Шилерову тезу да је *лепота дело слободног посматрања*[452], којом ступамо у свет идеја уједно не напуштајући чулни свет, као што је случај када је питању *сазнајни пут ка истини*. Познато одређење лепоте као

[448] Исто, стр. 166.
[449] Loc. cit.
[450] Исто, стр. 166 – 167.
[451] Исто, стр. 172. Овде је потребно нагласити да ће и Хајдегер на сличан начин дефинисати целокупну *поиетичку* сферу – као оно што *пушта,* а не изазива, за разлику од метафизике и технике. На тај начин ће за Хајдегера *poiesis* бити врхунски облик *fizisa*. – Heidegger, M., „Die Frage nach der Technik“, у: *Vorträge und Aufsätze*, I, Pfullingen, 1967., стр. 8-23.
[452] Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, стр. 188.

слободе у појави треба схватити као „самоодређење на једној ствари утолико уколико се она открива у назору“ – јер чулној сфери никада не може заиста припадати слобода, али може да буде ствар привида или представе. За изношење те представе у сварност потребна је техника, па зног тога Шилер тврди да је основа лепоте увек *слобода у појави*, али основа наше представе о лепоти је *техника у слободи*[453]. Другим речима – лепота је природа у техници, односно слобода у саобразности уметности[454].

Шилер сматра да је управо природа та која је *самоникла* и у том смислу аутономна и постојећа захваљујући себи самој, док је уметност оно што постоји тек захваљујући правилу. Једини начин да те две сфере буду измирене је начин близак Кантовом одређењу генија: да природа у саобразности уметности буде оно што *само себи даје правило*[455]. На конкретном примеру то такође наликује на Кантово схватање лепог. Уметничко дело је лепо ако *личи на слободну игру природе*[456]. Због тога се у уметности разликује подражавање *природно лепог* и подражавање *природе.* Тек ово друго заправо подражава сâм процес, а не коначни производ и тек тада је на делу права уметност[457]. Велики уметник, дакле, неће подражавати *производе природе*, него *поступак природе*, како би његово дело изгледало као да је са лакоћом *изникло*. Лепота, дакле, мора слободно да произилази из *природе ствари*, а не да буде *производ природе*, сматра Шилер, исправљајући оно што сматра кључном грешком Кантове естетичке позиције. Практички инереси могу да буду приказани као лепи, али само у својој форми, и то једино ако су приказани са лакоћом, *као да* су дело природе. Иако за Шилера слобода мора бити основом лепог, она не сме да буде „огољена“ и приказана у својим мукотрпним корацима, већ као сиже, циљ или поука приче, која тече лако и које је технички обликовано тако да у њеном *лепом приказу*

[453] Домаћи превод: Шилер, Ф., „Калија или о лепоти“, стр. 98; Schiller, F., *Kallias oder über die Schönheit,* стр. 37.
[454] Шилер, Ф., „Калија или о лепоти“, стр. 103.
[455] Исто, стр. 98. О односу уметности и природе: *Schiller – 100 Gedanken und Aussprüche,* стр. 14.
[456] Шилер, Ф., „Калија или о лепоти“, стр. 105. Шилер додаје да је у таквом разумевању лепог потребно прихватити да ће сваки предмет, па чак и *капут, захтевати да се поштује његова слобода, да се не би приметило да је он тај који „служи“*. – исто – стр. 106.
[457] Исто, стр. 110.

уживамо и као индивидуа и као род истворемено[458], не опажајући да је лепота сâма увек расцепљена између два света – од којих једном – природи - припада *рођењем*, а другом – слободи – припада *адопцијом*[459].

Лепоту треба посматрати као форму и као живот, како је већ наглашено у учењу о нагонима, јер ће тек тада моћи да се разуме као стање и дело истовремено. На тај начин Шилер успева да путем лепоте учини оно што није успело ни једним другим појмом – успева да докаже *спојивост* две супротности и сâмим тим отвори простор за *могућност најузвишенијег човека*[460]. Како не би остао у сфери чистог теоретисања, Шилер показује да се овај процес не одвија само мисаоно, него и историјски, чиме се отвара могућност за једну аутентичну *филозофију културе* – наиме, он подсећа да у историјском контексту дивљак постаје човеком управо онда када покаже интересовање за свет привида, дотеривања и игре[461]. Тек тада се може говорити о слободи – јер је реч о уживању у којем учествују све духовне снаге – и ум, и разум и уобразиља. Уједно, постаје јасно и због чега Шилер сматра да је је чулно задовољство једино које се искључује из подручја лепе уметности[462] – показујући колико је естетско уживање комплексно и различито од најнижег прага пуке осетилности.

Указујући на сложеност естетског уживања, Шилер наглашава да се у стварности никада не може изоловати *чисто естетско уживање*, већ је увек реч о мањем или већем приближавању његовом идеалу[463]. Права естетска слобода се може очекивати тек од форме – па он истиче да је тајна уметника

[458] Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, стр. 201.
[459] Мајер, Х., „Моралиста и игра“ у: Шилер, Ф., *Познији филозофско-естетички списи*, стр. 18.
[460] Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, стр. 189.
[461] Исто, стр. 190. Потребно је нагласити да под појмом *привида* Шилер не мисли на логички привид, у смислу лажи и обмане, него на естетски привид – тј. оно што се не може наћи у пукој реалности, али никада ни не показује тенденцију да се побрка са њом. Естетски привид никада није опасан по истину. Ако је привид опасан по истину – он није ни био естетски!- Исто, стр. 194.
[462] Шилер, Ф., „О основи уживања у трагичним предметима“, у: *Познији филозофско-естетички списи*, стр. 75.
[463] Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, стр. 174. Само се, наиме, код *апсолутног бића* физичка нужност поклапа са моралном. – исто, стр. 117.

управо у томе што он *формом уништава предмет*“[464]. У којој мери је за Шилера естетски принцип различит од чулног принципа најбоље говори његова теза да је за *уразумљивање чулног човека једини начин тај да се он учини најпре естетским*[465]. Естетско као *синтеза чулног и разумног* може боље представити разум пукој чулности него што би то учинио чист разум. Чулној сфери би пуки разумски принцип представљао нешто спољашње и страно, док би јој естетски принцип омогућио приступ одмереној „дози“ оног разумског, која би се câмим својим приступом приказала као нешто блиско, унутрашње и иманентно. Може се разумети шта Шилер подразумева под тезом да *истина није нешто што се може примити споља*, него мора бити омогућена *естетским расположењем душе*[466]!

Први заиста слободни однос човека према свету који га окружује јесте *посматрање* и увиђање да он није идентичан са њим. То посматрање је естетско посматрање, што значи да је за Шилера câма рефлексија заправо естетски, а не чулни, али *ни појмовни* чин[467]. Шилер, дакле, остаје на Кантовом трагу када је реч о схватању рефлексије као принципа различитог од пуке чулности, али истовремено и напушта тај траг тезом да је рефлексија естетски принцип, који је комплекснији од разумског принципа. Осим у првој формулацији, Кантов утицај је видљив и у неколико Шилерових одређења сазнајих моћи – он, наиме сматра да се оним истинитим бави *разум*, оним добрим – *ум*, лепим – *разум заједно са уобразиљом* и узвишеним – *ум заједно са уобразиљом*[468]. Даље, када је реч о просуђивању - просуђивање *појмова* према *форми сазнања* је *логичко*, просуђивање *погледа*

---

[464] Исто, стр. 175. У сличном духу Шилер наводи да је слобода та која пушта, а не даје. -Schiller – *100 Gedanken und Aussprüche*, стр. 40.
[465] Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, стр. 177.
[466] Loc. cit.
[467] Када у естетичком котексту помиње слободу, Шилер не мисли на ону слободу која нужно иде са човеком као умним бићем, него на слободу која почива на човековом „амфиболијском“ карактеру. Таква слобода може се чак сматрати и *последицом природе*, у смислу да до ње долази тек потпуним развитком и превазилажењем оба човекова нагона. Да би се *чулни човек* довео до схватања, потребно је променити његову природу – то је најтежи корак. А *естетски човек* се потом лако може довести и до *чулног* и до *моралног* стања – потребни су само *поводи и мотиви*, сматра Шилер. Због тога не треба да чуди његов став да се *морално* на прави начин може развити тек из *естетског*, иако првобитно настаје превазилажењем чулног! – Исто, стр. 178.
[468] Шилер, Ф., „О основи уживања у трагичним предметима“, стр. 75.

према тој истој форми је *телеолошко*, просуђивање *слободних дејстава* према *форми чисте воље* је *морално*, док је просуђивање *неслободних дејстава* према *форми чисте воље – естетско*, а аналогија једне појаве се формом чисте воље или слободе је *лепота* у њеном најширем значењу[469]. Лепота, другим речима, представља *слободу у појави*[470].

ШИЛЕРОВО СХВАТАЊЕ УМЕТНОСТИ

У претходним разматрањима указано је на тешкоћу да се појам лепоте утврди објективно, а да се потом прикаже као дело закона ума. Сваки покушај да се лепота апстрахује из чулног материјала показао се као непримерен њеном појму, док су покушаји да се она дедукује из логичких и разумских принципа резултирали губитком њеног основног одређења. Шилер увиђа да је задатак уметности да се издигне изнад стварности, али да истовремено остане у границама чулности – неравнотежа између те две супротстављене тенденције чини да естетика увек буде у опасности од две крајности – претераног *фантазирања*, са једне, или *вулгарности*, са друге стране. Естетика је увек у расцепу између *тела* и *духа*[471], сматра Шилер, описујући у једном писму Гетеу како се увек осећао као *нека врста полутана*, који *лебди између правила и осећања*, додајући како је „у мени бржи био поета кад је требало да филозофирам и филозофски дух кад сам хтео да пишем поезију“[472].

Шилер сматра да кључна грешка у одређивању уметности долази од непотпуног разумевања значаја који за њу имају чулност и слобода[473]. Он каже да *новији естетичари* покушавају да занемаре чињеницу да уметност – између осталог – треба да изазове уживање, јер сматрају да ће је на тај начин

[469] Шилер, Ф., „Калија или о лепоти“, стр. 89.
[470] Још неколико одређења лепоте са овим у вези: *Schiller – 100 Gedanken und Aussprüche*, стр. 18.
[471] Гете, J. B., Шилер, Ф., *Преписка*, стр. 394.
[472] Мајер, Х., „Моралиста и игра“ у: Шилер, Ф., *Познији филозофско-естетички списи*, стр. 17.
[473] Шилер сматра да је у контексту уметности могуће да слободно поступање почива на нечему емпиријском, са чиме се не би сложио ниједан представник филозофије немачког идеализма. - Шилер, Ф., „Матисонове песме“, у: *О лепом,* стр. 93.

унизити[474]. Он сматра да нема ничег омаловажавајућег у добро познатој чињеници да су уметности увек служиле изазивању уживања. Сматра да је тај феномен штетан само у случају да је изазивање уживања *једини циљ* уметности. Чулни нагон и нагон за формом могу уништити уметност једино једностраним деловањем, а до њега ће неминовно доћи уколико се један од њих покуша уклонити као неподесан. Шилер због тога сматра да човек може да буде у противречности са câмим собом на два начина: или као *дивљак* – ако његова осећања владају његовим начелима, или као *варварин* – ако његова начела уништавају његова осећања. Дивљак ће презирати уметност и посматрати природу као свог јединог господара, док ће варварин исмевати и уништавати природу, сматрајући је недостојном[475].

Парадигма равнотеже која је постојала између две супротстављене сфере унутар човека, али и унутар његове заједице, за Шилера је видљива у античкој Грчкој. Он сматра да је антички човек представљао истинско уједињење *младости фантазије* и *мужевности разума*, садржаја и форме, енергичности и нежности – и тврди да је то био врхунац њихове равнотеже у историји[476]. Шилер сматра да се стари Грк никада није стидео природе. Разлог за то треба тражити у његовом уверењу да га она неће потчинити, нити брка случајно са општим[477]. С друге стране, јунаци Корнеја или Волтера радије напуштају своју људску природу него своје достојанство[478]. Нпр. патетично може да буде естетско само у случају ако је узвишено. Ако је нешто ограничено на пуку чулност, оно је вулгарно. То не сме да буде разлог да се човек окрене против чулности у целини. На сличан начин, у Платоновом сликовитом приказу различитих моћи душе, никада није реч о томе да се *пожудни део душе искорени*, него да му се не допусти да преузме узде над душом у целини. Досезањем таквог нивоа баланса између својих супротстављених нагона, антички човек није могао да иде *даље*, морао је да

[474] Шилер, Ф., „О основи уживања у трагичним предметима“, стр. 73. Уметност и треба да развесели човека и пружи му уживање, то представља њен највиши задатак! - *Schiller – 100 Gedanken und Aussprüche*, стр. 13.
[475] Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, стр. 119.
[476] Исто, стр. 126.
[477] Шилер, Ф., „О патетичном“, у: *О лепом,* стр. 38.
[478] За разлику од *духовне слободе*, која није ништа друго него владање нагонима помоћу моралне снаге*, достојанство* је њен видљиви израз. Склад између среће и достојанства Шилер назива *културом*. - Шилер, Ф., „О љупкости и достојанству“, у: *О лепом,* стр. 183.

поруши тоталитет, како би покушао да трага искључиво за истином и на тај начин да уруши достигнути идеал[479], који неће бити поново успостављен док год човекова природа не успе да се развије тако да он истовремено буде и уметник, али и припадник политичке творевине која му гарантује одрживост таквог тоталитета[480].

Према Шилеру, уметник је припадник властитог времена. Он мора да буде „син свога доба, али зло по њега ако је истовремено и његов васпитаник или чак миљеник“[481]. Неопходно је да из споја нужног и могућег створи идеал, који ће изразити кроз игру своје маште и својих дела. Једини начин да се уметничко дело вине у вечност јесте да буде изражено у себи својственим чулним и духовним формама – па Шилер сматра да је за уметника потребно да живи у властитом веку, али да *не буде његов створ*, тј, да својим савременицима пружи оно што им је потребно, а не што они хвале и траже[482]. Пример за то он налази у Старом Риму – наводећи како је уметност I века нове ере показивала беспрекоран стил у скулптури и архитектури, иако је истовремено сведочила *срамним делима једног Нерона* и општој декаденцији у свакодневном животу[483]. Уметник Старог Рима није могао да *искорачи* из властитог времена, али његова дела то не само да су *могла*, него су и *морала*.

Наводни парадокс изванредне уметности која настаје у суморним временима за Шилера није ништа збуњујуће. Он сматра да је у таквим временима уметност управо најпотребнија, те да – стремљењем ка вишим духовним циљевима – она уједно добија и достојнији задатак. Поезија и уметност нису осуђене на *превремену старост*, као разум и филозофија, сматра Шилер, истичући да оне у свом „огледалу“ приказују сву мудрост и достигнућа свог доба, пречишћену и оплемењену – идеализујући из свог

[479] Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, стр. 126. Шилер додаје и да се у античко доба „спекулација јоп није брукала цепидлачењем“. – Исто, стр. 122.
[480] Исто, стр. 128.
[481] Исто, стр. 132.
[482] Исто, стр. 134.
[483] Исто, стр. 133. Шилер наводи да је у скоро свакој историјској епохи у којој владају уметност и укус, истовремено на делу и пад људског рода. – исто, стр. 137.

века, оне уједно и стварају идеал[484]. Једино што нам песник може дати, додаје Шилер, јесте - своју индивидуалност[485], а поезија је једина која поново сједињује раздвојене снаге душе, спајајући разум и дух, ум и машту и успоставља у нама поново *целог човека*"[486].

Када је, напослетку, реч о уметничким захтевим који се стављају пред песника, Шилер набраја неколико услова: први је да уметничко дело (песма) прикаже вредност која ће важити апсолутно, независно од различитих моћи схватања својих читалаца[487], други је да – као што је још Аристотел захтевао – обликује посебности и појединачности у хармоничну целину, показујући склад и издижући оно партикуларно до општег[488], а трећи је садржан у наизглед једнставном захтеву, који гласи: „заплачи се најпре сам, ако хоћеш друге да расплачеш!"[489]. Пред уметником је, дакле, тежак задатак – јер мора да направи равнотежу између *партикуларног*, које мора да користи као *материјал*, и *општег* – које треба да *прикаже*, да би се могао сматрати истинским уметником

ЕСТЕТИКА И ЕТИКА

Шилерово учење о нагонима показало је да човеку први захтев поставља *природа,* коју никада не смемо одбацивати, јер је човек је, пре свега, биће које осећа. Други захтев му поставља *разум,* јер је он морална личност и као таквом му је дужност да не дозволи природи да овлада њиме, него да он овлада њоме[490]. То је отворило пут за разумевање лепоте, као синтетишуће идеје ове две сфере, али је истовремено означило једну новину коју успоставља Шилерова естетичка концепција – наиме, да се естетски

[484] Због тога народни песник заслужује веома висок ранг – јер му је дато да се игра резултатима високих мисли и да их уклапа у јединствен ток идеја. Шилер, Ф., „О Биргеровим песмама", у: О *лепом*, стр. 19.
[485] *Schiller – 100 Gedanken und Aussprüche*, стр. 15.
[486] Шилер, Ф., „О Биргеровим песмама", 15.
[487] Исто, стр. 19.
[488] Исто, стр. 24.
[489] Шилер, Ф., „Шилерова одбрана од антикритике", у: *О лепом,* стр. 33.
[490] Шилер, Ф., „О патетичном", у: *О лепом,* стр. 39.

феномени више не траже под ингеренцијом теоријског ума, будући да су независни од појмова - а осим оног теоријског, нема другог до практичког[491]!

У том контексту Шилер тематизује могуће приступе за разумевање како субјективних, тако и објективних услова спознаје, наводећи да постоје четири различита односа у којима се они могу појављивати: уколико се предмет тиче непосредно нашег чулног стања (живота или здравља), реч је о његовом *физичком* својству; уколико се односи на разум и на тражење знања, реч је о *логичком* својству; ако се односи на вољу и представља предмет избора разумног бића, може се говорити о његовом *моралном* својству – и коначно: ако се односи на целину наших различитих снага, а да истовремено није одређени објект ни за једну од њих појединачно – реч је о *естетском* својству, које целину свих духовних снага држи у хармонији[492]. Међутим, начин на који *естетски* принципи хармонизују целокупност човекових душевних моћи не личи ни на једно од осталих поменутих принципа и својстава, из једноставног разлога – естетски принципи нису *неопходни*! Шилер због тога даје за право онима који сматрају да лепота и добро расположење представљају потпуно индиферентно и неплодно подручје у погледу на сазнање – лепота не постиже никакву намеру, ни интелектуалну, ни моралну, нити директно омогућава сазнање било какве истине, па је због тога у естетском стању човек напросто – *нула*[493]. У погледу уобичајених човекових потреба, естетско стање заиста није неопходно и представља нулу, али је управо због тога оно уједно и стање *највише реалности* – јер једино оно не смера да души даје одређену способност и да јој тиме истовремено постави границу, већ води ка неограниченом и неусловљеном[494]!

У оквиру естетског суда посматрамо свако биће као сврху себи câмом, и једино у естетском стању човек постаје целином за себе, осећајући да је отгнут од времена[495]. Раније је напоменуто да уметник увек треба да стреми ка садржају који је својствен *човеку као човеку*, а разлог за то крије се у важној улози уметности – она, иако *не мора, може* да износи најсмелије

[491] Шилер, Ф., „Калија или о лепоти“, стр. 87 – 88.
[492] Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, стр. 170.
[493] Исто, стр. 171.
[494] Исто, стр. 173.
[495] Шилер, Ф., „Калија или о лепоти“, стр. 95.

истине у привлачном и „неподозривом плашту“, много пре него што се филозоф или законодавац усуде да их изнесу у њиховом пуном светлу[496]. То значи да је могуће да се естетским путем човековим осећањима ненаметљиво приближи нешто што он још увек није спреман да прихвати у теоријској идеји или практичком захтеву. Због тога се бројним тумачима Шилерове концепције намеће закључак да за њега *морал* заправо израста из естетског искуства[497]! Естетска снага не почива на обавезујућем захтеву ума да *право деламо*, него на „заинтересованости маште“ да је *могуће* право делати[498], запажа Шилер, додајући да за *естетско* важи управо оно што важи и за морално: изврстан морални карактер може сваком појединачном поступку да утисне печат морално *доброг*, као што и племенити естетски дух чини да све што из њега изникне такође буде племенито[499]. У овом контексту важно је напоменути још једну Шилерову значајну тезу: само је морално образован човек у пуном смислу слободан[500], јер ће управо та теза бити основа за Шилеров закључак да је управо уметност медијум који човечанство образује за стварну политичку слободу[501]. Не треба да чуди Шилерово инсистирање на вези између моралности и лепоте, иако она на први поглед не делује утемељеном[502].

Спис који представља важну прекретницу у Шилеровом схватању односа моралног и естетског, а на тој основи и етичког и естетичког, код нас је преведен као *Шта, заправо, може да постигне добра стална позорница?*[503]. У том тексту Шилер наводи да се слике представљене на

---

[496] Шилер, Ф., „О Биргеровим песмама“, стр. 19.
[497] Кукла, Р., Увод у: „Placing the Aesthetic in Kant’s Critical Epistemology“, стр. 271.
[498] Шилер, Ф., „О патетичном“, стр. 59.
[499] Шилер, Ф., „О Биргеровим песмама“, стр. 17.
[500] *Schiller – 100 Gedanken und Aussprüche*, стр. 40.
[501] Habermas, J., *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985., стр. 59. Треба додати и Шилеров ставда је лепота поетског представљања у самоделатности природе у оковима језика. - Schiller, F., Kallias oder über die Schönheit, стр. 65.
[502] Исто, стр. 55.
[503] Иако је тај првобитни наслов (*Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*) промењен у: *Позорница, посматрана као морална установа* (*Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*). - Schiller, F., Werke in drei Bänden, Band I, Carl Hanser Verlag, München, 1966., стр. 770. Тај ефектан наслов омогућио је значајну популарност Шилеровом спису написаном када је имао свега 24 године. -

позорници стапају са моралом човека-гледаоца, чак у тој мери да некада одређују његов морални осећај. Позорница не само да упознаје гледаоца са људским судбинама, већ га поучава и у добру и у праведности, па није претерано истаћи заслуге *позоришне сцене* за морално образовање и просвећење разума[504]. Шилер описује позорницу као *заједнички канал* којим се из мислећег дела *слива светлост мудрости, па се одатле благим зрацима шири кроз целу државу*[505].

Шилер истиче да је просуђивање, којим се не захтева ништа друго осим слободе, могуће једино захваљујући практичком уму, а с обзиром на то да се *слободном* назива само она воља која се одређује у односу према пукој форми - форма у чулном свету која се појављује само као *собом одређена* – јесте заправо *приказ слободе*[506]. Међутим, свестан је да је управо „добра намера“ да се оно што је морално добро увек посматра као највиша сврха – у уметности створила бројне *осредњости* и узела их у заштиту, чинећи штету не само у сфери естетског него и у сфери сазнајног. Уметност често добија висок ранг, наколоност државе и поштовање бројних људи тек након што јој се наметне туђ и непримерен позив, чиме се она сама изгони из властитог подручја, зарад признања од стране спољашњих инстансци. Управо због тога Шилер упозорава да се уметности често *подмеће морална сврха*[507], верујући да јој се чини услуга и част, а заправо се ради о пукој злоупотреби доказано утицајног медијума. За вредновање уметности требало би да буде свеједно да ли јој је сврха морална, док је за „беспрекорност уметности“ понајмање

Мајер, Х., „Моралиста и игра“ у: Шилер, Ф., *Познији филозофско-естетички списи*, стр. 13.

[504] Шилер, Ф., „Шта, заправо, може да постигне добра стална позорница?“, у: *Познији филозофско-естетички списи*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2008., стр. 428. Прави циљ позорнице је да гледалац постане човек: у оригиналу - Schiller, F., „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“, *u: Werke in drei Bänden*, Band I, стр. 729.

[505] Шилер, Ф., „Шта, заправо, може да постигне добра стална позорница?“, стр. 429. Гиљотина такође може представљати естетски изазов и створити виртуелни театар, сматра Ребека Комеј. – Comay, R., *Mourning Sickness, Hegel and the French Revolution*, стр 71.

[506] Шилер, Ф., „Калија или о лепоти“, стр. 90.

[507] Шилер, Ф., „О основи уживања у трагичним предметима“, стр. 73 – 74. Ипак, управо ће Шилер бити познат као мислилац који је омогућио да се *позорница* схвати као медијум *моралне едукације* - Nietzsche, F., *The Birth of Tragedy and Other Writings*, Cambridge University Press, 1999., стр. 107.

свеједно шта је њена сврха, а шта средство: ако је сврха уметности морална, онда уметност губи једино што је чини моћном – своју слободу и независност, а уједно губи и уживање, као један од својих важних ефеката. Игра постаје *озбиљан посао*, а управо она омогућава и највеће естетско дејство и благотворан утицај на моралност – али искључиво онда када јој је омогућена њена слобода да испољи све своје способности[508].

Естетско просуђивање није по свом одређењу усмерено на моралност, него за слободу – па је једини начин да у оквиру естетског суда оно морално постане предметом допадања – ако изражава слободу. Због тога се у естетског контексту не сме *тражити* морална сврха, иако до ње *може* да дође[509]. Дужност се, ипак, може довести у везу са задовољством, сматра Шилер у тексту *О љупкости и достојанству*, истичући да сфера осећања сме, и *треба*, да се сједини са вишим духовним начелима[510], ако је човек ка њима усмерен као ка нечему природном. Шилер у овом тексту критикује Кантову практичку филозофију, сматрајући да је у њој идеја *дужности* изложена „строгошћу која плаши све грације“[511]. Привидну противречност између моралног закона и естетског суђења могле би да укину *једна уверљива теорија уживања и једна потпуна филозофија уметности*, које би разумеле да је могуће ускладити те две сфере, само ако се има у виду да се то *усклађивање* не би смело спорвести *условљавањем* естетског суђења да буде вођено практичким интересима. Слободно уживање би, на тај начин, могло да буде усаглашено и са моралним сврхама – уколико њихов карактер за сâмо уживање не би био обавезујући. Шилер, дакле, отвара једну нову могућност: не да естетска сфера буде практички условљена, него да практички принципи могу бити адекватно приказани тек путем уметности – другим речима, да „само уживање какво даје уметност постаје средство за моралност“[512]. Оно што филозоф морала и васпитал траже од сваког човека, то уметност поставља као захтев пред своје *најбоље синове*[513]! Ако се разуме

[508] Шилер, Ф., „О основи уживања у трагичним предметима“, стр. 74.
[509] Шилер, Ф., „О патетичном“, стр. 60.
[510] Шилер, Ф., „О љупкости и достојанству“, стр. 67. Груба, императивна формулације идеје дужности, за Шилера представља својеврсно унижење људске природе. – Исто, стр. 69.
[511] Шилер, Ф., „О љупкости и достојанству“, стр. 68.
[512] Шилер, Ф., „О основи уживања у трагичним предметима“, стр. 74.
[513] Шилер, Ф., „Шилерова одбрана од антикритике“, стр. 34.

да је крајња сврха уметности чулни приказ оног натчулног, треба разумети да она на тај начин заправо преноси моралне законе у чулно препознатљивом облику[514]. Шилер у том смислу истиче да се трагични јунак мора прво *легитимисати као биће које осећа*, да бисмо му *као разумном бићу исказали поштовање*[515]!

ЕСТЕТИКА И ПОЛИТИКА

У разматрању политичке функције естетског, Шилер тврди да је човеков професионални позив оно што се једино узима у обзир када се посматра његова функција у друштву и додаје да не треба да изненађује то што су се људи посветили искључиво озбиљности и „служби“ – јер је câма држава довела до ситуације у којој је професија једино мерило човека[516]. Разумљиво је што се остале склоности духа свесно занемарују у корист професионалног ангажмана – и што наговештај *естетског васпитања* и културног усавршавања изазива подозрење: природно је да ће се човек усмерити према јединој склоности која му унутар заједнице омогућава поштовање и награду.

Образовање би требало да створи поштеније услове за избор човековог будућег усмерења, али неки аутори, пре свих Ман, сматрају да већ у câмом конституисању *естетског васпитања* постаје јасно да оно није намењено да популаризује филозофију, него да естетику учини *масовно траженом*. У câмом наговештају Шилерове *естетске државе,* Ман уочава да она није замишљена тако што ће се у оквиру естетског образовања предавати нпр. Кант – али јесте замишљена тако да се филозофија представи *метафоричким методама*, у оквиру темељне, естетичке едукације[517].

Да би се у пуном опсегу показало на који начин Шилер замишља *естетско васпитање*, потребно је навести неколико примера којима он покушава да укаже на значај уметности за политичку и друштвену сферу. У спису *О „Егмонту“, Гетеовој трагедији*, Шилер даје пример за однос

[514] Шилер, Ф., „О патетичном“, стр. 37.
[515] Loc. cit.
[516] Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, стр. 124.
[517] О популарности естетике - Man, P., *Aesthetic Ideology*, стр. 154.

трагичког и политичког, сматрајући Егмонтова трагедија директно проистиче из његово политичког живота, тј. односа који има према нацији и влади[518]. На другом месту, у тексту *О патетичном,* Шилер наводи пример битке код Термопила и самопожртвовања Леониде, као акт који *задовољава* морално чуло (ум), а истовремено *одушевљава* естеско чуло (машту)[519]. Приликом посматрања једне комплексне трагедије, мисао је увек заинтересована за патњу, а дух за слободу, тврди Шилер, наглашавајући да би без *патоса* дело било хладно и без естетске снаге. Међутим, уколико дело не показује етичку склоност, оно ће „бунити наше осећање“ [520], па се поставља питање – на који начин се може решити замршена ситуација у којој уметничко дело не сме да буде инструментализовано за моралне циљеве, а уједно не сме бити ни потпуно независно од њих? Шилер увиђа да морална и естетска оцена не само да по својој природи нису усклађене, него једна другој стоје на путу, јер души отварају два потпуно различита правца. Законитост, као захтев ума, потпуно је супротстављена слободи, коју тражи естетска уобразиља[521]. Уколико дух „пристане“ на то да споља прими оно што је до тада стварао и сматрао својом самоделатношћу, он ће неминовно изгубити значајан део властите слободе. Због тога је Шилерово решење следеће: да би дело имало заиста узвишену причу, патња његовог лика не сме да има утицај на његово морално поступање, али може (и треба) да буде последица или *дело* његовог моралног карактера[522]! *Лепом душом* се назива феномен у оквиру којег је морални осећај „свих човекових осећања“ то те мере осигуран, да се чак и афектима може препустити вођење воље, без страха од опречног односе према њеним одлукама: разлог за то лежи у чињеници да код *лепе душе* нису морални појединачни поступци, него њен карактер у целини[523].

---

[518] Шилер, Ф., „О Егмонту, Гетеовој трагедији“, у: *О лепом*, стр. 10.
[519] Шилер, Ф., „О патетичном“, стр. 53.
[520] Исто, стр. 51.
[521] Исто, стр. 57.
[522] Исто, стр. 52. Шилер овим расветљава однос између узрока и последице у оквиру моралног утицаја на дело, али ипак не решава главни проблем, који ће мучити филозофе и естетичаре од антике, преко немачког идеализма, па све до Сартра и савремених естетичара, без коначног одговора на питање – да ли поетички циљеви смеју, могу, морају или не смеју да буду усклађени са практичким?
[523] У *лепој души* су усклађени чулност и разум, дужност и склоност, „а грација је њен видни израз“ -Шилер, Ф., „О љупкости и достојанству“, стр. 70 -71. Практички

С друге стране, треба нагласити да чак ни делимична решења која Шилер нуди, нису једнозначна у свим његовим делима – на пример, у тексту *О наивном и сентименталном песништву*, игра се недвосмислено ставља у службу моралног захтева, па односи између естетске и моралне сфере постају дефинисани на нови начин[524].

Спис *О основи уживања у трагичним предметима* такође разматра однос између естетског и моралног, у којем Шилер долази до закључка да се *највиша свест наше моралне природе може добити само у стању насиља, у борби, и да највише морално уживање свагда бива праћено болом,* чиме на одређени начин повезује Хераклитову тезу о *рату као оцу свих ствари*, са Аристотеловим схватањем по којем је *катарза коначна сврха и циљ трагедије*[525]. Права трагедија *забавља болом*, сматра Шилер, најављујући чак посебну *табелу* трагедије, у којо би испитао „степен тако и врсту дирнутости, изнад којих се, на основу своје врсте, не може уздићи“[526]. Мајер у тексту *Моралиста и игра* тврди да је основни разлог толико снажног Шилеровог настојања да реши питање односа естетског и моралног заправо то што као снажна индивидуалност осећа *одговорност* према повесним збивањима свога доба, али успева једино да се окрене против себе саме – због тога, сматра Мајер, нису настављена писма о Калији, и због тога спис *О љупкости и достојанству* „толико изванредно јако иритира данашњег читаоца и поштоваоца Шилера“[527]. Поштоваоци Шилеровог учења, наиме, увиђају раскорак између ставова изнетих у том тексту и оних наведених у *Писмима о естетском васпитању човека*, где са лакоћом успева да расветли настанак *царства игре и привида*, које естетски нагон ствара да би се ослободио *ужасног царства снага* и *светог царства закона*. Разлика коју

филозофи немачког идеализма би овде могли Шилеру да замере *обртање теза*, јер би коначна консеквенца ове његове тезе могла да буде тврдња да човекови поступци нису толико битни, ако му је карактер исправан, односно – било какав поступак би се могао оправдати „добрим намерама“. На тај начин Шилер, у покушају да превазиђе Кантово становиште, понавља и продубљује кардиналну грешку његове практичке филозофије.

[524] Мајер, Х., „Моралиста и игра“ у: Шилер, Ф., *Познији филозофско-естетички списи*, стр. 22.

[525] Шилер, Ф., „О основи уживања у трагичним предметима“, стр. 77.

[526] Исто, стр. 78.

[527] Мајер, Х., „Моралиста и игра“ у: Шилер, Ф., *Познији филозофско-естетички списи*, стр. 17.

Шилер прави између *динамичке*, *етичке* и *естетске државе*, лежи у правладавању ограничења наметнутих у виду снаге или хтења, коначном *победом* слободе, јер се у *естетској држави* човек човеку више не јавља као *вук,* него као *лик* – и сме се посматрати само као објекат слободне игре. Таквим одређењем *естетске државе,* као јединог *царства* у којем је *слобода* даје *слободом,* Шилер разјашњава своју тезу по којој, ако је човек већ принуђен да у друштву живи под природном присилом потреба и обавезујућом снагом закона, њему *друштвени карактер* не долази од њих, него из трећег извора – из *царства лепоте и игре*[528]. Идеја естетске државе није нешто што би требало да представља *изненађење* за разум[529] – управо је његово превладавање природне државе омогућило постављање моралног човека, који више није биће *коначног*, него *могућег* – па је нови идеал друштва само једна од могућих последица *разумског* чина. Племенити дух се, према Шилеровом мишљењу, не задовољава тиме што је слободан – он мора ослобађати све око себе – дужност не може да буде превладана моралним путем, него естетским, који га надилази[530].

Иако делује да је Шилерова теза пре резулат *разигране песничке маште*, него *филозофски утемељених аргумената*, његови ставови су много снажније утемељени у повесним збивањима и филозофским одговорима на њих, него у бујој машти једног уметника[531]. Идеја Француске револуције, којом је Шилер толико одушевљен, а чијим остварењем и последицама постаје толико разочаран, објашњава и његове речи управо из *Писама о естетском васпитању човека*, објављених пет година након револуције: о томе како се *тобожњи сукоб принципа* на крају решава тако што *слепа сила*,

[528] Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, стр. 201.
[529] Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, стр. 115 – 116. Мајер сматра да се Шилерова естетска држава на крају расправе враћа у *дворску сферу* – јер подручје где *влада укус* разуме као претварања слободе и лепог привида у *леп тон у близини престола!* - Мајер, Х., „Моралиста и игра“ у: Шилер, Ф., *Позњи филозофско-естетички списи*, стр. 21.
[530] Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, стр. 179.
[531] Мајер сматра да се Шилерова „објективна“ естетика може растумачити једино расветљавањем повесних околности у којима настаје. - Мајер, Х., „Моралиста и игра“, стр. 9.

господарица *свих људских ствари*, не стане између њих и њихову борбу не одлучи *као просту борбу песницама*[532]!

ЗНАЧАЈ ШИЛЕРОВЕ ЕСТЕТИКЕ ЗА ФИЛОЗОФИЈУ НЕМАЧКОГ ИДЕАЛИЗМА

Шилерова филозофија доноси покушај да се у духовном смислу *почне испочетка*, одбацивањем *русоовске наивности,* и раздвајањем схватања слободе као кључне идеје европског просветитељства од *тероризма јакобинаца*[533], као њеног „отелотворења“. Његови списи у периоду између 1790-1794. године могу се разумети и као покушаји да се *ванвременским мишљењем* приступи повесном догађању властитог времена[534].

Ман сматра да се, повлачењем паралеле између идеалистичке и савремене филозофије, може увидети сличност Хајдегера и Шилера с једне, те Дериде и Канта, с друге стране. Налик Шилеру, Хајдегер види аутономију естетске моћи и на њој фундира и практичку и политичку сферу[535]. Шилер се на câмом почетку епохе немачког идеализма издваја као мислилац који је уједно и естетичар и политички филозоф. Шилерова идеја естетског образовања се може најбоље разумети ако се сагледа и у односу прена Кантовом и Фихтеовом програму, али и у односу на поменути рани Шилеров спис *О љупкости и достојанству*, у којем он настоји да пронађе везу између чулног и духовног по први пут[536]. Тек ако се има у виду целокупан пут који Шилер прелази да би дошао до увида о естетском васпитању човека, разуме се и због чега је тај *пут – естетски*, јер се тек схватањем да се *лепотом долази до слободе* може разумети естетски начин решавања политичке проблематике.

---

[532] Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, стр. 129.
[533] Мајер, Х., „Моралиста и игра“, стр. 11.
[534] Исто, стр. 11 - 12.
[535] Man, P., *Aesthetic Ideology*, стр. 131. Још једна сличност са Хајдегером крије се у Шилеровој тези да је песник *једини прави човек*, док је најбољи филозоф само карикатура у поређењу са њим. - Гете, Ј. В., Шилер, Ф., *Преписка,* стр. 64.
[536] Stolzenberg, J. und Ulrichs, L.-T., „Bildung als Kunst“ u: *Fichte, Schiller, Humboldt, Nietzsche*, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York, 2010.

Шилерова мисао је, ипак, била више дијагностичка него пророчка[537]. У његовој се филозофији продубљује Кантов амбициозни покушај синтезе сфере нужности и сфере слободе: амфибијска судбина човека код Шилера се може превладати једино у сфери игре, лепоте и уметности, будући да игра за њега представља једину праву и потпуно аутентичну манифестацију човека као таквог. Шилер наводи да Хердер не може да му опрости веру у Канта, али да за њега та филозофија може да изазове само поштовање, јер због своје *ригорозности* не трпи произвољност[538]. Иронија је, сматра Ман, што формалистички филозоф Кант због „хуманистичко-психолошког антрополога“ Шилера завршава у *крајњем и застрашујућем идеализму*[539]. Естетика је за Шилера ипак само једна врста прелазне фазе ка натчулним императивима практичког ума, тврди Иглтон, наводећи да је Шилер, као „прави кантовац“ тога итекако свестан[540]. Однос *Шилера према Канту* приказан је кроз призму развоја естетике као филозофске дисциплине, чиме је истовремено приказана и релевантност Шилеровог односа према Канту за будући ток филозофије у целини. Ако је Кант превише снажно дислоцирао претходно одређене положаје природе и разума, Шилер ће на том истом трагу дефинисати *естетско* као карике транзиционе фазе између оног сирово чулног и узвишено духовоног, сматра Иглтон[541]. Ман сматра да је Шилер допринео каснијем неразумевању Кантове естетичке позиције, јер је, због недостатка дубоког филозофског интереса Канта *емпиризовао, антропологизовао, психологизовао* и *хуманизовао*, али на начин који је потпуно раздвојио духовно и реално и завршио у чистом идеализму[542].

Уз однос према Канту, важан је и Шилеров однос према филозофу који није заузео много страница у историјама естетике: Фихтеу. У јуну 1794. Шилер се удружује са Фихтеом, Волтманом и фон Хумболтом због издавања часописа *Хоре*[543], који је обустављен након три године због *равнодушности*

[537] Џејмсон, Ф., *Марксизам и форма*, Нолит, Београд, 1974., стр. 107.
[538] Гете, Ј. В., Шилер, Ф., *Преписка*, стр. 45.
[539] Man, P., *Aesthetic Theory from Kant to Hegel,* стр. 7.
[540] Eagleton, T., *The Ideology of the Aesthetics,* стр.104.
[541] Исто, стр. 103.
[542] Man, P., *Aesthetic Theory from Kant to Hegel,* стр. 5-7.
[543] Гете, Ј. В., Шилер, Ф., *Преписка*, стр. 17.

многих сарадника и публике[544]. Шилер у *Писмима о естетском васпитању човека* упућује на текст свог *пријатеља Фихтеа - Предавање о задатку научника*, истичући да је реч о путу којим нико раније није кренуо – овде се отрива да сваки појединачни човек носи у себи *чистог идеализованог човека* и кључан задатак његовог бића јесте да одржи јединство са том представом[545]. Осим овог Фихтеовог дела, Шилер наводи и *Основе целокупне науке о знаности*, где сматра да се *на изузетан начин* излаже однос материјалног и формалног принципа[546], бранећи Фихтеа од вероватне критике која ће га оптужити за *субјективни спинозизам*[547]. Извор правог сукоба између Шилера и Фихтеа представља Шилерово одбијање да у њиховом заједничком часопису, поменутим *Хорама*, објави Фихтеов текст *О духу и слову у филозофији* (*Über Geist und Buchstaben in der Philosophie*)[548], јер се наводно садржински исувише приближио његовим *Писмима о естетском васпитању човека*[549].

Шилер сматра да се основа његовог сукоба с Шелингом налази у тези Шелингове *трансценденталне филозофије* да се у природи полази од несвесног, да би се уздизало до свесног, док се у уметности полази од свесног и иде ка несвесном. Ако је реч само о разлици између природног и уметничког производа, тај став је донекле исправан, али Шилер истиче да *господа идеалисти* премало пажње посвећују искуству, у којем и уметност полази само од несвесног[550].

---

[544] Исто, стр. 20.
[545] Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, стр. 117.
[546] Исто, стр. 145.
[547] Гете, J. B., Шилер, Ф., *Преписка*, стр. 46. Ипак, Шилер наводи да поједностављени приказ Фихтеове филозофије заиста може да се протумачи као да се *сва реалност налази у нашем Ја, док је свет само „лопта“ коју Ја баца и опет хвата приликом рефлексије.* – loc. cit.
[548] Fichte, J. G., *Werke*, XI томова, Berlin, 1971., том III, стр. 270-300
[549] Гете, J. B., Шилер, Ф., *Преписка*, стр. 95. И §31 Фихтеовог *System der Sittenlehre*, о којем ће бити речи у одељку о Фихтеовом схватању естетике, наводно је био полемички усмерен против Шилера. Више у: Stolzenberg, J. und Ulrichs, L.-T., „Bildung als Kunst“ у: *Fichte, Schiller, Humboldt, Nietzsche*. Поред Фихтеа, критике Шилерових *Писама о естетском васпитању човека* објављују и Клопшток, Хердер и Фридрих Шлегел - Гете, J. B., Шилер, Ф., *Преписка,* стр. 100.
[550] Гете, J. B., Шилер, Ф., *Преписка*, стр. 761 – 762.

Шилер одређује *естетски привид* као оно позитивно, чиме се једним делом надовезује на пут који је отворио Баумгартен, али истовремено превазилази како рационалистичку, тако и Кантову проблематизацију те тема, *отварајући на тај начин врата за Хегелову концепцију привида* као кључног момента естетске идеје[551]. Џејмсон наводи да се Шилеров модел може применити на све димензије уметничког дела, стилистичку као и психолошку, историјску као и иделошку. У Хегеловој *Естетици*, и његовим виђењем историје уметности, као низа променљивих односа између субјекта и објекта, као и у Лукачевој *Теорији романа*, са класификацијом субјективно/објективно*, тај исти основни модел истањен је и издужен у временску прогресију и од њега је направљена основа за теорију историје*[552].

Ниче ће антиципирати Фројдову демистификацију естетске „незаинтересованости“: естетика јесте оно *по чему живимо*, али за Фројда, за разлику од Шилера, то представља исто толико „катастрофу“ колико и тријумф[553].

Када је реч о савременим рецепцијама Шилерове филозофије, осим поменуте сличности на Хајдегеровим увидима, треба указати и на Марксов однос према Шилеровој концепцији. Према запажању Маргарет Роуз, Маркс „изокреће“ Шилера, постављајући људску слободу као питање остварења оног чулног, а не ослобођења од њега, али истовремено наставља Шилеров естетички идеал у виду свестраног и комплетног човека[554]. Иглтон сматра да је Марксова критика индустријског капитализма *дубоко укорењена* у Шилеровој политичкој теорији и идејама о човековим способностима[555]. Неки аутори сматрају да Шилер само „омекшава“ строгог Канта, али увиђају и сличност Шилерове концепције са Грамшијевом, пре свега у чињеници да су обе њихове концепције доживеле своја политичка рођења управо на

[551] О значају Шилерове концепције за Хегела више у: Marcuse, H., *Ерос и цивилизација*, стр. 165-166.
[552] Џејмсон, Ф., Марксизам и форма,, стр. 106.
[553] Eagleton, T., *The Ideology of the Aesthetics*, стр. 262..
[554] Исто, стр. 203.
[555] Исто, стр. 118. Шилеров модел за Џејмсона представља *херменеутичку машину*, која омогућава критичару да поистовети естетски доживљај уметничког дела са проблемом слободе – прво на личном, а затим и на политичком нивоу. - Џејмсон, Ф., *Марксизам и форма,* стр. 107.

суморном урушавању револуционарних надања[556]. Џејмсон сматра да Шилеров систем није првенствено естетички, већ политички (иако је у млађем добу био радикалније настројен), те да се значај лепоте за њега састоји у томе што естетско искуство пружа могућност практичне обуке за *стварну политичку и друштвену слободу која треба да дође*[557].

Ман сматра да естетика након епохе немачког идеализма одлази у истоветном правцу, иако *различитим путевима*. Заједничко јој је следеће: „Сви смо ми шилеровци. Нико више није кантовац“[558]!

ГЕТЕОВ УТИЦАЈ НА ЕСТЕТИКУ НЕМАЧКОГ ИДЕАЛИЗМА

Шилер је, као што је приказано, *окупиран појмом слободе*[559]. Гетеу, пак, природа има примарну важност. У том духу он схвата лепоту као *манифестацију природних закона,* који би нам иначе били *вечно скривени*[560]. Гете сматра да се уметност више тиче природних појава, него што тежи да покаже метафизичку дубину ствари и признаје да у уметности гледа природу[561]. Управо у том духу треба разумети и чињеницу да Гетеа превасходно занима античка уметност и књижевност, док Шилер у својим

[556] Eagleton, T., *The Ideology of the Aesthetics*, str.106. Јунг, на пример, препознаје неке од импликација Шилерове идеје естетске државе и упозорава да би владавина *подстицаја на* игру довела до ослобођења од потискивања, што би за собом повукло обезвређивања до тада највиших вредности, *катастрофу културе и варварство.* - Jung, C. G., *Psychological Types,* Harcourt, Brace, NY, 1926., стр. 135.
[557] Џејмсон, Ф., *Марксизам и форма*, стр. 104.
[558] Man, P., *Aesthetic Theory from Kant to Hegel,* 1982., предавање „Кант и Хегел“. Увод, стр. 7.
[559] Кривокапић, М., Предговор у*: Ј. В. Гете – Ф. Шилер, Преписка*, стр. 8.
[560] Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 105. Гете 1817. говори о великој провалији између његовог и Шилеровог начина мишљења, како у односу према естетици, природи и спознаји, тако и према уметности. - Кривокапић, М., Предговор у*:* Ј. В. Гете – Ф. Шилер, *Преписка*, стр. 8.
О поређењу Гетовог *Вертера* и Шилеровог *Вилхелма Мајстера* - Marcuse, H., *Art and Liberation*, Marcuse, H., „Der deutsche Künstlerroman“, у: *Schriften,* Band I (Springe: zu Klampen Verlag, 2004.
[561] Гете, Ј. В. *Поезија и стварност*, II том, Нолит, Београд, 1956., стр. 119.

драмама обрађује политичка збивања и револуционарне идеје везане за европску историју[562].

Шилер Кантовој филозофији прилази *са стране етике*[563]. Гете у *Критици моћи суђења* налази мотив за властити напредак, чиме касније врши одлучнији утицај и на Шелинга и на читаву романтику. Привид супротности у односу према Канту показаће се *досита само као привид*[564], а Гете ће признати да му већ читање једне странице Кантовог дела ствара утисак да је *ушао у осветљену собу*[565]. Писањем *Критике моћи суђења* Кант *више него било којим делом*[566] врши утицај на духовно формирање свог времена, вршећи како усмерење целокупне кантовске филозофије, тако и кључни утицај на Шилерову и Гетеову филозофију. Управо се, дакле, *наизглед вештачка синтеза*[567] естетичког проблема са телеологијом природе показује као најутицајнији моменат *Критике моћи суђења*, па се сматра да је Кант чак успео да конструише *појам* Гетовог песништва[568]! Управо читању тог Кантовог дела Гете посвећује *најрадоснији пеиод свог живота,* налазећи на једном месту сједињена своја најразличитија интересовања - уметничка дела и творевине природе: „радовало ме је што су уметност песништва и упоредно знање природе тако уско међусобно сродни, и што се обоје повинују истој моћи суђења“[569]! Због тога није погрешно рећи да Кантова концепција моћи суђења Гетеу одговара више него Шилеру. Гете истиче да је, читајући Милтонов *Изгубљени рај*, био принуђен да размишља о слободној вољи, која у том спеву има *лошу улогу:* „ако се претпостави да је човек по природи добар, онда слободна воља представља глупу могућност да човек по свом избору скрене од добра и тиме постане *грешан*; али ако претпоставимо да је човек по природи зао, или, тачније говорећи, да га по његовој животињској природи безусловно привлаче његове склоности, онда је слободна воља заиста као нека отмена особа која се усуђује да на основу

[562] Кривокапић, М., Предговор у*: Ј. В. Гете – Ф. Шилер, Преписка*, стр. 8.
[563] Knittermeyer, ib. S. 24, цитирано према:, Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 239.
[564] Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 103.
[565] Касирер. Е., *Кант – живот и учење*, стр. 145.
[566] Исто, стр. 275.
[567] Исто, стр. 276.
[568] Windelband, W.,., *Повијест филозофије*, књига II, превео Данило Пејовић, Напријед, Загреб, 1978., стр. 180.
[569] Касирер. Е., *Кант – живот и учење*,., стр. 275.

своје природе поступа против своје природе“ [570]. Тим примером Гете указује на то да је и Кант нужно морао доћи до проблема радикалног зла, јер се филозофи који *налазе да човек толико очарава*[571] тешко сналаже када је реч о његовој слободи.

Гете у разговору са Екерманом открива да су Лесинг и Винкелман утицали на његову младост, Кант на његову старост, а млади Шилер, на врхунцу стваралачке снаге, пресудно се појавио баш када је та снага Гетеа почела да напушта[572]. Управо ће Екерману Гете открити да Канта сматра најизврснијим филозофом, ван сваке сумње, и препоручити му *Критику моћи суђења*, сматравши да ту Кант *изврсно пише о реторици, подношљиво о поезији, а потпуно незадовољавајуће о ликовној уметности*[573]. Шилер ће, чак, Гета покушати да одврати од проучавања Кантове филозофије, сматрајући да он ништа не може *дати*[574] Гетеу, иако ће га câм врло пажљиво проучавати. Екерманови *Разговори са Гетеом* откривају и Кантов однос према Гетеовој естетици, који *суштински није остварен* – Гете истиче да га Кант *није ни приметио*[575], иако је у време када је писао *Критику моћи суђења* он већ био славан писац. Разлог за то може се уочити у Кантовом схватању књижевности: *Гетеова бујност и необузданост генија* тешко се могу уклопити у схватање књижевности обележено истицањем узвишеног. Гете наводи да је *Критиком чистог ума* Кант учинио бескрајно много, али да круг још није завршен, те да би неки способан и занменит човек морао да напише критику чула и људског разума, а ако би она била подједнако изврсно написана – *ми у немачкој философији не бисмо имали да пожелимо много* више[576]! У писму Шилеру из 16. маја 1795., Гете помиње часопис *Монитор*[577], у којем пише да је Немачка чувена пре свега због филозофије и да су *извесни господин Кант* и његов ученик *господин Фихте Немцима заправо запалили бакље*“[578].

---

[570] Гете, J. B., Шилер, Ф., *Преписка*, стр. 660.
[571] Loc. cit.
[572] Екерман, J. П., *Разговори са Гетеом*, Дерета, Београд, 2006., стр. 171.
[573] Исто, стр. 252.
[574] Исто, стр. 253.
[575] Loc. cit.
[576] Екерман, J. П., *Разговори са Гетеом*, Дерета, Београд, 2006.
[577] „Полузванични“ орган Француске револуције.
[578] Гете, J. B., Шилер, Ф., *Преписка*, стр. 86., стр. 307.

Гете пише Шилеру 26. октобра 1794., истичући да је рукопис *Писма о естетском васпитању човека* прочитао одмах и са задовољством, јер је у њему на конгруентан и племенит начин изнето оно што је он и câм уочио да је тачно и што је делимично преживљавао, а делимично желео да преживљава[579]

Шелинг и Гете су једно време били у присној вези[580]. За Шелингов „разговор *Бруно, или о божанском и природном* начелу ствари“ Гете тврди да је оно што је успео да разуме изврсно[581]и поклапа се са његовим најдубљим убеђењима. Са друге стране, читањем Шелингових Идеја о филозофији природе, Гете закључује да Шелинг брижљиво прећуткује оно што противречи представама које би хтео да развије“[582].

Левит тврди[583] да, за разлику од Гетеа, Хегел природни ум не сматра свемоћним. Он указује на разлику између Хегеловог и Гетовог разумавања духа и историје. Ипак, *Хегел ће у Предавањима из естетике* више пута указивати на Гетеова дела и њихов епохални значај: „Шилер и Гете нису били само песници свог доба, већ су живели као песници широких погледа, те нарочито Гетеове песме представљају нешто најузвишеније, нешто најдубље, и најупечатљивије од свега што поседују Немци новијег доба“[584]. Хегел ће посебну пажњу обратити на Гетеово дело *Песништво и истина*“[585], на уметнички приказ унутрашње растрзаности у роману *Јади младог*

[579] Гете, J. B., Шилер, Ф., *Преписка*, стр. 43. О Гетеовом разумевању појма игре више у: исто, стр. 603.
[580] Екерман, J. П., *Разговори са Гетеом*, Дерета, Београд, 2006., стр. 118.
[581] Гете, J. B., Шилер, Ф., *Преписка*, стр. 792.
[582] Исто, стр. 491. Наводећи да „није заступник ’поновног увођења старог превладаног оруђа у обновљеном мистичко-пантеистичком, апстрактно-филозофском облику“, Гете ће инситиратина томе да се универзитетски дигнитет може сачувати само у чистој равни уметности и науке, те да „нови позив Шелингу не долази у обзир“. - Goethes Briefe, Band 26 (1815 – 1816), Weimar 1902, стр. 275-280. према: Проле, Д., Поговор, у: Шелинг, Ф. В. J., *Први нацрт система филозофије природе*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2009., стр. 404.
[583] Löwith, K., *Von Hegel zu Nietzsche, Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderds*, стр. 28.
[584] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, III том, Култура, Београд, 1970., стр. 563.
[585] Исто, стр. 251.

Вертера[586], али ће тек *Фауст* приказати као *апсолутни филозофску трагедију*[587]!

[586] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 202.
[587] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, III том, стр. 628.
Више о Гетеовом значају за естетику: Лукач, Ђ., *Пролегомена за марксистичку естетику*, Нолит, Београд, 1975., стр. 165.

ЈОХАН ГОТЛИБ ФИХТЕ

ФИХТЕОВ ОДНОС ПРЕМА КАНТОВОЈ ЕСТЕТИЧКОЈ КОНЦЕПЦИЈИ

„Ја сам одвајкада говорио, па то овдје опет кажем,
да мој систем није никакав други него Кантов,
т.ј. он садржава исти назор о ствари,
али је у своме поступку посве независан од Кантова приказивања[588]*“.*

Тематизујући основни циљ свог дела *Наука о знаности*, Фихте наглашава да је реч о *трансценденталној филозофији каква је и Кантова*, јер *апсолут* не покушава да заснује ни у субјективном знању, ни у објективној ствари, него у њиховом јединству приказаном као *чулно искуство*[589]. Кантова трансцендентална позиција у *Критици чистог ума* за Фихтеа није релевантна толико због достигнућа у погледу духовних идеја, колико управо због тематизовања *чулног искуства*. Тек се *Критика практичког ума* бави откривањем „другог апсолута“ у форми моралног света, а *Критика моћи суђења,* коју Фихте цени као *веома значајно дело*, „трећим апсолутом“, у сфери још неистражене основе за чулни и натчулни свет у целини[590]. Фихте, међутим, сматра да Кант разлику између чулног и натчулног сматра *тек фактичком,* чему је дух *учења о науци* у потпуност супротстављен[591]. Због тога Фихтеово истицање да *његов систесм није никакав други него Кантов* важи само у смислу филозофских циљева и приоритета, али не и методолошким решењима којима се до њих долази. Кантов ауторитет за Фихтеа не представља вештачки и спољашњи ослонац у *провереном* ауторитету, него је реч о уважавању стварних *достигнућа* Кантове филозофије.

---

[588] Fichte, J. G., „Први увод у науку о знаности“ у: *Одабране филозофске расправе*, Култура, Загреб, 1956., стр. 172.
[589] Фихте, Ј. Г., *Учење о науци (1804)*, ЈП Службени гласник, Београд, 2007., стр. 17-24.
[590] Исто, стр. 25
[591] Исто, стр. 40.

Фихте уочава да је Јакобијев текст *Идеализам и реализам, разговор* (*Idealismus und Realismus, ein Gespräch*) заслужан за рецепцију филозофске јавности како Кант „ништа не зна о нечему, које је различито од Ја“[592], док на другом месту наводи да је Кантов појам *ствари по себи* „чисто неразуман појам“[593]. Кангрга сматра да се управо на таквим примерима може приметити како пут од Кантове трансценденталне позиције према Фихтеовој спекулацији представља напредовање, „повесно израстање“ и подизање свести до нивоа самосвести, које ће тек Хегел у *Феноменологији духа* успети да изложи као повесно мишљење[594]. Кант је одредио *спонтанитет* и као интелигенцију и као слободу, дакле, као јединство теоријског и практичког, коме одмах придодаје и *продуктивну уобразиљу*, коју Кангрга разуме у Аристотеловом смислу *поиесиса* као *фантазије*: феномена који је супротстављен *науци,* конституисаној код Декарта и Бекона на трагу античког појма *techne*[595]. Фихте, међутим сматра, да лепота конституисана на тим темељима остаје тек лепота форме, па властиту теорију лепог развија на битно другачији начин од Канта.

Због унутрашње структуре Кантовог филозофског система, просуђивање лепог неминово остаје растрзано између теоријске и практичке сфере, успевајући у најбољем случају да их *повеже*. Фихте, међутим, не мора да прати такву схему, због чега долази до потпуно другачијег решења: позиционирајући проблем *лепог* у *практичку сферу*. Разликујући самоодређујућу делатност (selbstbestimmende Thätigkeit) апсолутног Ја, од представљајуће делатности (vorstellende Thätigkeit) Ја као интелигенције[596], Фихтеу ће поћи за руком да тек ово друго дефинише као *рецептивни принцип.* Да би разјаснио на који начи су ова два принципа у међусобној релацији, Фихте уводи појам *нагона* (Streben), практичког делања које Не-Ја

[592] Jacobi, F. H., *Idealismus und Realismus, ein Gespräch*, Breslau, 1787., наведено према: Fichte, J. G., „Други увод у науку о знаности“ у: *Одабране филозофске расправе*, Култура, Загреб, 1956., стр. 232.
[593] Филиповић, В., Поговор за: Fichte, J. G., *Одабране филозофске расправе*, стр. 287.
[594] Кангрга, М., „Fichteova наука слободе“, у: Fichte, J. G., *Основа цјелокупне науке о знаности (1794)*, Напријед, Загреб, 1974., стр. 16.
[595] Исто, стр. 27.
[596] Cecchinato, G., „Form and Colour in Kant’s and Fichte’s Theory of Beauty“, u: *Fichte, German Idealism, and Early Romanticism*, стр. 74.

чини зависним од Ја[597], чиме се у филозофском смислу значајно удаљава од Канта и приближава Шилеру.

Ипак, када је реч о Фихтеовом схватању естетског уживања, треба напоменути да се оно ипак у крајњем облику посматра као *продукт уобразиље или маште, везан за форму*, са једне стране, и за *чулне утиске дате кроз оквире времена и простора*, са друге страме, што представља тачку у којој Фихте остаје близак Кантовој филозофској концепцији[598]. Други од ова два принципа, међутим, остаје на неки начин *изнуђен*, пошто су чулни утисци *дата категорија*, Фихте би, због таквог односа „снага", морао да призна да је Ја условљено од стране Не-Ја. Управо зато он уводи појам *нагона*, којим на „шилеровски" начин потврђује Кантово разликовање између теоријског сазнања и естетског опажања: ако је форма објекта везана за представљање истине, она је *дата*, док, ако је везана за естетски опажај, она заправо представља форму *произведену апсолутном самоделатношћу*. Та самоделатност се успоставља путем *моћи нагона*[599]. Бајсер сматра да је управо самоделатност *Фихтеов одговор на Кантову естетичку аргументацију*[600], јер је тиме *наставио* тамо где је Кант *започео*[601]. У оквиру ове проблематике, важно је истаћи да Фихте увиђа Кантово *наговештавање*, али не и пуно расветљавање односа између сазнајног и чулног, питајући се да ли се разлог за то крије у томе што Кант није свестан консеквенци својих наговештаја, или због тога што властито доба *не цени довољно да би му саопштио све своје увиде*[602]. Могућност коју Фихте овде не спомиње, међутим, јесте да Кант остаје на нивоу наговештавања самоделатности, али не и њеног тематизовања, управо зато што *јесте свестан консеквенци* такве

[597] Loc. cit.

[598] Исто, стр. 75. Више о разумевању спољашњег опажаја - простора, и начину на који уобразиља у јединству сабира емпиријске форме спољашњих објеката. – Fichte, J. G., „Practische Philosophie", у: Fichte, J. G., *Nachgelassene Schriften : 1793-1795*, Jacob. H.; Lauth, R.; Gliwitzky H.; Scneider, P.; Stuttgart - Bad Cannstatt, 1971., стр. 211.

[599] Fichte, J. G., GA, II 3, 207, цитирано према: Cecchinato, G., „Form and Colour in Kant's and Fichte's Theory of Beauty", стр. 75.

[600] Beiser, F.C., *German Idealism - The Struggle against Subjectivism, 1781–1801*, стр. 104.

[601] Фихте о односу уобразиље и слободе: Fichte, J. G., „Vorlesung über Logik und Metaphysik SS 1797", u: *Kollegenachschriften 1796 – 1798*, GA IV, 1. Friedrich Fromman Verlag (Günther Holzboog), Stuttgart – Bad Cannstatt, 1977., стр. 201.

[602] Fihte, J. G., GA, III, Bd. 2, str 20f.; Nr. 169. – цитирано према: *Филозофија њемачког идеализма - Хрестоматија*, стр. 16.

аргументације, која би заправо довела до увиђања да је основа уобразиље и имагинације у целини: слободно стваралаштво! Такво решење и Кангрга одређује као идеју коју Кант *није спреман* да прихвати, наглашавајући да Кант *не види да је на корак од спекулације и стваралаштва као основе уметничке продукције*[603]. Питање које се мора поставити је: није ли разлог за нетематизивање стваралаштва управо супротан: чињеница да Кант *види* да би то подразумевало заснивање естетике на практичким принципима?

За Фихтеа субјективни и објективни принцип у оквиру естетске форме нису у хармонији, већ су супротстављени један другоме. *Форма лепог* слама *ограничавајуће деловање теоретске спознаје,* док се нагонски принцип, такође, не ограничава у оквире простора и времена, већ тежи да омогући ширу форму за јединство *опажајног* и *сазнајног*. Због тога Фихте *форму лепог* назива *формом без форме*[604], што за неке интерпретаторе знали да се управо на тематизацији *лепог* утврђује снага Фихтеове практичке филозофије, која руши наивну представу о томе да Не-Ја условљава Ја[605], истовремено показујући да је њихов однос фундиран на *слободи као самоделатности*. Важно је напоменути да Фихте ревидира Кантову тезу о безинтересном допадању, а уједно и принцип *слободне лепоте* тиме што указује на штетност изједначавања *лепог* и *пријатног* (*допадљивог)*. Фихтеов појам лепоте ће можда бити „оптрећен“ практичким утицајима, али Фихте, такође под Кантовим утицајем, истиче да уметник мора да научи да примењивањем свог талента не треба да служи људима, већ дужности, чиме ће постати и бољи човек, и бољи уметник[606]. Раније наведена теза о *форми лепог* као *форми без форме* за неке ауторе представља аргумент који потврђује да је Фихтеов појам лепог близак Кантовом појму узвишеног. Наиме, осим *форме*, Фихте употребљава и термине *математичко* и *динамичко* када говори о лепом. Премда Фихтеови естетички појмови не реферишу директно на Кантов појам узвишеног, наводи се како Фихтеово одређење *математичке лепоте* заправо представља Кантову идеју *облика,*

[603] Кангрга, М., *Класични њемачки идеализам – предавања*, стр. 87.
[604] Fichte, J. G., GA, II 3, 211, наведено према:Cecchinato, G., „Form and Colour in Kant’s and Fichte’s Theory of Beauty“, стр. 76.
[605] Исто, стр. 77.
[606] Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 126.

као форме у простору, док *динамичка лепота* указује на *игру*, као форму у времену[607].

Истичући да је инспирисан Фихтеовим делом у целини, те да ће управо на тим темељима конституисати властиту *критику просуђивања*, Шелинг указује на то да Фихте, тада још необјављеним списом *Основи целокупне науке о знаности*, уздиже филозофију на толико значајан ниво да ће *наши досадашњи кантовци бити зачуђени*[608]. Новалис, такође, сматра да Фихте преузима и унапређује Кантов појам *уобразиље,* захтевајући да све унутрашње и спољашње способности и моћи морају бити изведене из *продуктивне уобразиље.* Она се код Канта још увек не назива стваралаштвом, али код Фихтеа стиче услове за тај корак[609]. Управо ће у поменутом делу, *Основама целокупне науке о знаности*, Фихте објаснити којим тачно корацима *иде даље од Канта.* За разлику, наиме, од Кантовог доказивања идеалитета објеката на основу претпоставке о идеалитету времена и простора, Фихте ће доказати идеалитет времена и простора на основу доказаног идеалитета објеката: што значи да су Канту потребни идеални објекти да би испунио властите идеје времена и простора, док су Фихтеу потребни време и простор да би поставио идеалне објекте[610]. Тај обрт Фихте посматра као обрт из догматичког у *прави критички идеализам, који иде неколико корака даље од Кантовог*. Штавише, Фихте објашњава како управо својом идејом *спонтанитета* објашњава принцип функсионисања опажаја и нагона, али и проширује Кантову тезу о безинтересном допадању[611].

Грлић сматра да Кантова *Критика моћи суђења*, поред Шилера, првог и најзначајнијег *настављача* има управо у лику Фихтеа. Он додаје да

[607] Fichte, J. G., GA, II 3, 211, наведено према:Cecchinato, G., „Form and Colour in Kant's and Fichte's Theory of Beauty", стр. 77.
[608] Наведено према: Bubner, R., *The Innovations of Idealism*, Cambridge University Press, 2003., стр. 189.
[609] Novalis 1968 стр.. 413 – цитирано према: Bowie, A., *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, стр. 59.
[610] Fichte, J. G., *Основа цјелокупне науке о знаности (1794)*, стр. 128. Више о Фихтеовом односу према Кантовим одређењима *времена* и *простора* из поглавља о *Трансценденталној естетици*: Fichte, J. G., „Grundriß des Eigenthümlichen der Wissenschaftslehre", u: *Werke 1794 – 1796*, Friedrich Frommann Verlag, Stuttgart – Bad Cannstatt, 1966., стр. 208. (I, 411).
[611] Fichte, J. G., „Practische Philosophie", 7v – 8r, стр. 206.

се може сматрати „да Fichte у том смислу наставља Кантову естетику што још много више него Кант, али ипак у његову трагу, наглашава не само пресудност и важност субјективности, већ и то да је субјективност и субјективна активност једино извориште цјелопкупне филозофије, а тиме *eo ipso* и филозофије умјетности“[612]. Фихтеово достигнуће у погледу субјективног фундирања свих филозофских дисциплина заправо говори да Фихте, *много више него Кант*, утиче на формирање *целокупне естетике немачке романтике*[613].

У оквиру свог познатог списа „Wissenschaftslehre nova methodo“, Фихте разматра Кантово одређење *осећања задовољства и незадовољства*, истичући неоходност „посредника“ или средњег члана између супротстављеног *осећања задовољства* и *осећања незадовољства*[614]. Он сматра да је Кант успешно одговорио на питање о начину на који се уједињују *разноликости сазнања*, али да не даје одговор о начину уједињења *разноликости осећанја*, иако је одговор о првом питању заправо условљен другим питањем. Фихте наглашава да Кант у *Критици моћи суђења* показује како се *осећање задовољства и незадовољства* развијају и односе према *свим феноменима* - осим како се односе *међусобно*[615]! Фихте уочава да Кант даје објашњење чак и за принцип уједњења разноликости *опажаја*, али не одговара на питање везано за најважнији од свих примера уједиња разлноликости: за пример *осећања*[616].

Прави и темељни раскорак у односу на Канта, међутим, Фихте чини у оквиру разматрања појма *опажаја*. Наиме, он тврди да је Кантово одређење опажаја превише уско и ограничено само на чулну страну, тј., да Кант под тремином *опажај* заправо подразумева само *чулни опажај*. За Фихтеа је то неприхватљиво, будући да он увиђа да се не можемо фокусирати само на коначан продукт, занемарујући комплексност опажаја као процеса*: не постоји опажај без самосвести*, наглашава Фихте, јер је

[612] Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 99.
[613] Loc. cit.
[614] Fichte, J. G., „Wissenschaftslehre nova methodo“, u: *Kollegnachschriften 1796 - 1804*, GA IV, 2, Friedrich Fromman Verlag (Günther Holzboog), Stuttgart – Bad Cannstatt, 1978., стр. 65.
[615] Исто, стр. 378.
[616] Исто, стр. 163.

увек реч о *интелектуалном опажају*. Опажај не барата *дâтим чулним сликама*, већ представља човекову способност да слике *производи*[617]! Са овим у вези је и Фихтеова директна тврдња да *свака представа садржи одређени суд*[618]!

Дитер Хајнрих сматра да је Фихте први увидео да су његови претходници у филозофији имали неоправдану *дистанцу* према животу и стварној људској самосвести. На тим основама се Кантово окретање субјекту додатно продубљивало, не само као схватање да је читав свет продукт Ја, него да се Ја не своди на знање о том објективном свету нити се исцрпљује унутар његових граница. Питање које мора поставити да би се расветлели Кантови и Фихтеови различити судови на ту тему јесте: да ли Ја може сâмо себе да посматра као објекат? С обзиром на то да Кант види Ја као *Tatsache*, условно би његов одговор могао бити потврдан, док за Фихтеа, који Ја одређује као делање (*Tathandlung*), одговор мора бити одречан[619]. Због тога Фихте не мора да тражи „вештачки“, трећи члан да би премостио хијатус између теоријског и практичког, као Кант: самоделатно Ја већ јесте принцип синтезе ова два, наизглед супротстављена, подручја. Фихтеов појам интелектуалног опажаја различит је и од Кантовог, и од Шелинговог, јер се фундира на *делању*!

У оквиру разматрања појма *опажаја*, Фихте наводи део Кантове *Трансценденталне естетике* који сматра посебно важним: Кантово објашњење разлике између чистог и емпиријског опажаја, у оквиру којег сматра простор и време чистим формама које *постоје a priori* - пре сваког искуства, али истовремено *омогућавају* свако искуство - *a posteriori*[620]. Дакле, Фихте се похвално изражава о Кантовом одређењу априорних форми

[617] „Keine Anschauung ist ohne Selbstbewußtsein, ohne intellektuale Anschauung „ - Fichte, J. G., „Logik und Metaphysik WS 1796/97 – Nachschrift Eschen“, стр. 96.
[618] Fichte, J. G., „Platner, Philosophische Aphorismen“, у: *Supplement zu Nachgelassene Schriften, Band 4*, GA II, 4, S, Friedrich Fromman Verlag (Günther Holzboog), Stuttgart – Bad Cannstatt, 1977.,§ 369, стр. 91.
[619] О филозофији као знању себе путем опажаја - Fichte, J. G., „Seit sechs Jahren“, у: *Werke 1800 - 1801*, GA Werkeband 7, Friedrich Frommann Verlag (Günther Holzboog), Stuttgart - Bad Cannstatt, 1988., стр. 159.
[620] Fichte, J. G., „Logik und Metaphysik WS 1796/97 – Nachschrift Eschen“, стр. 113.

чулности, иако се са остатком Кантове *Трансценденталне естетике* неће слагати због његовог одређења опажаја[621].

Фихте посматра *ствар*, оно независно од слободе, по чему се управља наша спознаја, и *интелигенцију*, као оно што спознаје – као две *нераздруживо повезане* сфере у процесу искуства. Ако филозоф апстрахује од *ствари*, онда се он издиже изнад искуства и задржава интелигенцију по себи, што Фихте назива *идеализмом*, а ако апстрахује од *интелигенције,* онда се он одлучује за *ствар,* односно његов поступак је *догматизам*[622]. Будући да догматизам câмим тим *и није никаква филозофија, него немоћна тврдња и уверавање*[623], Фихте сматра да једина права и могућа филозофија мора бити идеализам. Учење о знаности такође је идеализам, и то – ако испитује самоспознају, као основни филозофски проблем – *критички идеализам*[624]. У овом контексту важно је поменути још једну кључну Фихтеову тезу: „каква се филозофија одабире, зависи од тога, какав је тко човјек, јер филозофски систем није мртав комад покућства, који се може одложити или прихватити, како нам је по вољи, него је одуховљен душом човјековом, који га има“[625]. Наведена теза не говори само о томе да филозофија не може да се посматра као струковна, позитивна и непристрасна природна наука, у чијем конституисању нема ничега *хуманог*, него објашњава и суштину *идеализма*, за који каже да не може бити разумљив *лабавом или сломљеном карактеру*, духовно *ропској свести* или празном луксузу и *научној таштини*[626]. Премда се често интерпретира као Фихтеов покушај да у филозофију унесе оно *лично* или *пристрасно*, суштина те тезе је заправо намера да се покаже у којој мери је филозофија ствар *општег* и *људског*, а не партикуларног и ефемерног. Због тога се његовом тезом не могу бранити покушаји да се филозофија разуме као лични хир и самовоља појединца, него напротив – као аргумент

[621] Интересантан је податак да Кант у *Изјави у односу на Fichteov наук о знаности* из 1799. упозправа да је наука о знаности само логика, која се не може успети до оног материјалног у спознаји. Барбарић тврди да управо то упозорење остаје да виси над целим немачким идеализмом као *Дамоклов мач. – Филозофија њемачког идеализма - Хрестоматија*, стр. 17.
[622] Fichte, J. G., „Први увод у науку о знаности“, стр. 178.
[623] Исто, стр. 190.
[624] Исто, стр. 201.
[625] Исто, стр. 186.
[626] Loc. cit.

да је филозофија сфера која таквом партикуларитету уопште и није доступна!

ФИХТЕОВ ОДНОС ПРЕМА ШИЛЕРОВОЈ ЕСТЕТИЧКОЈ КОНЦЕПЦИЈИ

У оквиру постхумно објављених списа, потребно је указати на оне који показују Фихтеово одређење везано за разлику између естетских феномена и њихове естетичке тематизације. Он, наиме, даје пример песника, за које тврди да *нису ништа без маште са којом се са лакоћом играју*, и *духа који кроз њих говори*[627]. У том смислу, песник, ако је заправо естетичар, т.ј, ако је вођен појмовима и филозофијом, није никакав песник! Ову тезу ће касније, на сличан начин, поновити и Николај Хартман, када буде нагласио да се естетика не пише за уметника[628], односно, да уметник не мора да зна ништа о естетици. Док у тексту *Über Geist und Buchstab in der Philosophie* Фихте наводи да је естетски осећај прво полазиште унутрашњег стања, које се односи на целокупан човеков животни стил, у спису *Wissenschaftslehre nova methodo* сматра да није само предуслов животног стила, него и филозофирања[629]. То не значи да сваки филозоф мора поседовати „лепи дух“, него да његов дух мора бити естетски образован да би његова филозофија *оживела*. Естетско образовање и естетско васпитање представљају појмове кроз чију тематизацију Фихте гради власиту естетичку позицију: испрва кроз блискост са Шилеровом естетиком, а потом кроз њену критику.

Проблематизација естетике у филозофији немачког идеализма се у случају Фихтеове несистематичне тематизације мора фокусирати на тумачење *оног прећутаног*, као и на расветљавање појединачних и *изолованих експлицитних теза* о естетици у његовој филозофији. У том контексту долази до изражаја значај односа између два филозофа: *Шилера и Фихтеа*, чије расветљавање може да понуди бројне одговоре на питања о стварној позицији естетике унутар њихових система и у оквиру епохе

[627] Loc. cit.
[628] Хартман, Н., *Естетика,* стр. 43.
[629] Цитирано према: Lohman, P., „Die Funktionen der Kunst und des Künstlers, in der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes“, у: Jantzen, J., Kisser, Th., Traub, H., *Grundlegung und Kritik: Die Briefwechsel zwischen Schelling und Fichte 1794-1802*, Die Fichte-Studien, Rodopi, B. V. Amsterdam - New York, 2005., стр. 143.

немачког идеализма у целини. Списи који представљају кључ за разматрање тог специфичног односа су Шилерова *Писма о естетском васпитању човека* и Фихтеов текст *Über Geist und Buchstab in der Philosophie*.

27. јуна 1795. године Фихте у писму упућеном Шилеру износи запажање да су, према његовом мишљењу, дух у филозофији и дух у лепим уметностима толико међусобно повезани, као да представљају *подврсте истог рода*[630]. Касније, 1798., у тексту *System der Sittenlehre*, Фихте ће изложити идеју о *лепој уметности*, која има способност *да трансцендентално становиште учини општим*[631]. Та идеја ће у значајној мери остати инспирисана Шилеровом концепцијом, која ће се додатно „обогатити“ идејом *делања*, јединог процеса који може да омогући стварно одвијање тог принципа. Шилерова идеја *естетског васпитања* за Фихтеа представља изузетно значајну тачку ослонца за образлагање властите идеје о остваривању циљева ума, иако је он развија у потпуно другачијем смеру. Наиме, естетско васпитање може у значајној мери бити прожето са намерама и сврхама ума и његовим дужностима, али се практичке дужности не исцрпљују у оквирима *естетског васпитања*. Додатан разлог због којег *естетско васпитање* за Фихтеа не може имати улогу коју има за Шилера лежи у чињеници да оно није *изворно* практичка сфера: не зависи од слободе, не ствара се кроз појмове, па câмим тим никада не може у потпуности да припада практичком хоризонту, колико год им се циљеви и мотиви могу поклапати.

Сличност форме и садржаја Фихтеових писама *Über Geist und Buchstab in der Philosophie* и Шилерових *Писама о естетском васпитању човека* није случајна, тврди Вилденбург у студији *Спор око нагона* (*Der Streit um die Triebe*). Он истиче како Фихте, критички настројен према Шилеру, у другом писму пише да идеја по којој естетско васпитање човека води до тога да буде достојан слободе, односно до досезања слободе саме, није ништа друго до *кретање у круг,* уколико он претходно не нађе храбрости да се

[630] Fichte, J. G., III, 2, 336, наведено према: Lohman, P., „Die Funktionen der Kunst und des Künstlers, in der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes“, стр. 117.
[631] Fichte, J. G., *Das System der Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre*, Zw. Auflage, Band 128, Leipzig, 1922., стр. 359-360. – наведено према: Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 114.

пробуди и *одлучи* да не буде ничији господар и ничији слуга[632]. Фихтеов однос према одређењу естетских нагона није једнозначан : у почетку је одређен као оно што посредује између хетерогених манифестација изворних човекових моћи, тзв. примарних нагона[633], док ће се касније разматрати у оквиру система *Науке о знаности*. Фихтеов текст *Über Geist und Buchstab in der Philosophie* ће се бавити духом у лепим уметностима, а не у филозофији, што ће изненадити Шилера, који је због наслова очекивао супротно[634]. Фихте у писму одговара Шилеру на критику и одбијање текста, наглашавајући да наводна збрка око појмова, коју му Шилер замера, *представља слаб аргумент*[635], те да је очекивао другачији суд. Шилер ће Фихтеу потврдити да, када је у питању естетичке страна њиховог сукоба, постаје јасно да *никада неће доћи до слагања и измирења*[636], али да даљи наставак тог сукоба такође нема смисла, додавши да не постоји ништа сировије од укуса тадашње немачке публике. Због тога треба на овом месту треба напоменути неколико података о наведеном Фихтеовом тексту, који ће касније бити опширније размотрен, како би се уочиле консеквенце које он носи како за Фихтеову филозофску концепцију, тако и за његов однос са Шилером.

У тексту *Über Geist un Buchstab in der Philosophie* Фихте негира постојање јединственог, изворног нагона, и на тај начин се супротставља Шилеровом разумевању нагона који остварују човекову целовитост. Због тога се наведено место може тумачити као Фихтеов кључни ударац

---

632 (I, 3, 348). Погледати и: „Der Briefwechsel zwischen Schiller und Fichte“, посебно њихов спор око одређења *нагона*: Wildenburg, D. „Der Streit um die Triebe“, u: исто, *Fichte und die Romantik*, Fichte Studien, Bd. 12., 1997. Loc.cit., 32-35.

633 Lohman, P., „Die Funktionen der Kunst und des Künstlers, in der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes“, стр. 123.

634 Од изгубљеног писма у којем ће Шилер објаснити Фихтеу због чега одбија објављивање његовог текста у часопису, вајмарски архив Goethe-Schiller чува тек неколико одломака, у којима Шилер, између осталог, пише да значајан део списа *Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie* не говори ни о чему другом осим о духу у *лепим уметностима*, што читалац не очекује из наслова тог текста. Познато је да је Шилер, пре одбијања објављивања Фихтеовог текста, у журби начинио његову копију, како би је размотрио заједно са Гетеом и добио подршку за свој став. – више у уводу у текст: Fichte, J. G., „Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie“, u: *Werke 1799 – 1800,* GA I, 6, Friedrich Frommann Verlag – Günther Holzboog, Stuttgart – Bad Cannstatt, 1981., стр. 317.

635 Више у Уводу у текст: исто, стр. 316 -317.

636 Исто, стр. 324.

Шилеровој филозофској тематизацији естетског нагона. Уз то, не треба занемарити ни чињеницу да исти Фихтеов текст врло отворено и наглашено даје предност *Гетеовом песништву над Шилеровим*[637], што се тумачи као још јаснија порука коју Фихте упућује Шилеру. Фихте ће у поменутом тексту размотрити идеју духа, која за филозофију представља и субјекат и објекат, који омогућава стварање слика и представа. Овде ће се тек наговестити истоветност духа и живота, која ће се тек у Хегеловом схватању појма развити у потпуности. Фихтеов текст, који од стране Шилера није објављен, остаће и недовршен[638].

ПОЈАМ ЕСТЕТИКЕ У ФИХТЕОВОЈ ФИЛОЗОФИЈИ

Die Aestetic ist also auch practisch[639].

Тематизацијом естетике унутар Фихтеовог филозофског система бави се веома мали број аутора: естетичари у највећој мери не сматрају Фихтеа аутором који директно доприноси естетици као науци, док интерпретатори Фихтеа најчешће не сматрају значајним неколико његових несистематизованих теза о естетици, па је темељна тематизација овог проблема у Фихтеовој филозофији изузетно усамљен феномен. Једном од првих озбиљних студија на ову тему сматра се дело *Естетика немачког идеализма* (*L'estetica dell'idealismo tedesco)*, које Луиђи Парејсон објављује 1950. године, чије поглавље о Фихтеу касније[640] бива самостално објављено под насловом *Фихтеова естетика* (*L' Estetica di Fichte*)[641]. Интерпретатори

[637] Више у уводу у текст: Исто, стр. 316 - 317.
[638] Исто, стр. 331.
[639] Fichte, J. G., „Wissenschaftslehre nova methodo", стр. 266. (621).
[640] 1997. године у Милану, од стране Италијанског Института за филозофију.
[641] Наведено према:Cecchinato, G., „Form and Colour in Kant's and Fichte's Theory of Beauty", стр. 62-63. Пре Парејсона, расветљавање Фихтеовог разумевања естетике, пре свега у делу *Наука о знаности,* налазимо једино код Темпела и Вунта, почетком XX века – види: Tempel, G., *Fichtes Stellung zur Kunst*, Metz, 1901., i Wundt, M., *J. G. Fichte*, Stuttgart 1929.
Друге значајне студије о Фихтеовом разумевању естетике: Ramos, M., Oncina, F., *Introducción a J. G.* Fichte, Filosofía y estética, Universidad de Valencia, Valencia, 1998; Radrizzani, I., *Von der Ästhetik der Urteilskraft zur Asthetik der Einbildungskraft, oder von der kopernicanischen Revolution in der Ästhetik bei Fichte,* „Der transzendental-philosophische Zugang zur Wirklichkeit", приредили: Fuchs, E., Ivaldo, M., Moretto, G.,

најчешће истичу значај Фихтеов *расправе О Лепом и узвишеном* из његове *Practische Philosophie*[642], која, заједно са његовим *Eigenen Meditationen über Elementar-Philosophie* представља најважнији текст из периода пре Фихтеовог академског ангажмана у Јени. Дело *Practische Philosophie* zapravo predstavlja nastavak *Eigenen Meditationen über Elementar-Philosophie* и та два дела се сматрају целиовитим приступом трансенденталној филозофији које Фихте развија самостално, раскрстивши са учењем Канта, Рајнхолда, Шулца и осталих савременика[643]. Не треба, међутим, изгубити из вида да је у том контексту реч о поређењу готових и објављеих систематских целина, нпр. Кантове *Критике моћи суђења*, и необјављених и недовршених *покушаја* да се начини систем, као што је Фихтеово поменуто дело *Practische Philosophie,* које се пореде само због тога што Фихте експлицитно конципира своје дело у односу на Канта[644]. Премда недовршен, спис *Practische Philosophie* представља најважнији текст Фихтеове *ране естетике*, која се фундира у оквиру његовог *Учења о знаности*[645].

Грлић наводи да се темељне Фихтеове естетске тезе укратко могу свести на следеће ставове: духовни свијет лепог налази се у câмом човјеку, и *нигде другде*. Лепа уметност, дакле, човека *уводи у њега câмог* и ту га *одомаћује,* одвајајући га од дате природе и постављајући га као самосталног[646]. Тиме је управо уметност та која човека ослобађа чулности и припрема га за практичке принципе и највише, морално, одређење. Међутим, за Фихтеа, као и за Канта, морално одређење је аутономно и не може се условљавати нечим непојмовним, као што је естетска или уметничка сфера.

2001., стр. 341–359.; Piché, C.,*The Place of Aesthetics in Fichte's Early System*, у: Breazeale D., Rockmore T., *New Essays on Fichte's later Jena „Wissenschaftslehre"*, Evanston, Illinois, 2002., стр. 299-310; и – у оквиру Међународног конгреса о Фихтеу, „J.G. Fichte: Das Spatewerk (1810–1814) und das Lebenswerk", održanog u Minhenu 2003. – текстови: *Der Stellenwert des Kuenstlers in der Philosophie J.G. Fichtes* - Lohmann, P.; *Fichte und die Kunst* – Österreich, P; и: *Fichtes Aesthetik*, Cecchinato, G. – loc. cit.

[642] Fichte, J. G., *Practische Philosophie* (1793/94), GA II/3, стр. 181-266.

[643] Cecchinato, G., „Form and Colour in Kant's and Fichte's Theory of Beauty", стр. 64.

[644] Loc. cit.

[645] Kubik, A., „Auf dem Weg zu Fichtes früher Ästhetik – Die Rolle der Einbildungskraft in der „Kritik der Urteilskraft"", u: Asmuth, C., (Hrsg.), *Kant und Fichte – Fichte und Kant*, Fichte - Studien, Beiträge zur Geschichte und Systematik der Transzendentalphilosophie, band 33, Rodopi, Amsterdam – New York, 2009., стр. 8.

[646] Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 99-100.

Са Шилером Фихте дели став да је уметност пут обликовања човека у целини, за разлику од нпр. науке, која обликује разум, те да никада не смера на партикуларна одређења, већ увек на *све или ништа*. Због тога је реч о феномену који треба да буде предмет интересовања свих важних филозофских дисциплина, а не само естетике у ужем смислу – па се може сматрати да је управо то један од разлога због којег Фихте не конципира никакву *Естетику*.

Фихте, са једне стране, одбацује Кантову идеју *ствари по себи*, будући да спољашњи свет интерпетира као продукт или дело самосвести, тј. самоделатности, али истовремено одбацује и Шилерову идеју по којој се естетским васпитањем може стићи до слободе. Фихтеов став је супротан Шилеровом: не налази се естетски принцип у основи слободе, него управо обрнуто: слобода се налази у основи естетског принципа. Слобода је, дакле, *претпоставка*, а не *последица* естетског[647]! У том смислу Фихте не наилази на поблем расцепа између природе и слободе, као Кант, Шилер и Шелинг[648], јер слободу сматра за једини и самостални извор свих принципа који одређују човека, па и естетског принципа, али наилази на другу врсту замке: наиме, тезом да је естетско и уметничко део пута ка моралном одређењу човека, он га своди на један од *корака* у практичком процесу. На тај начин, избегавши да практички принцип буде инструментализован од стране поиетичког, Фихте инструментализује поиетички од стране практичког!

Целокупна Фихтеова филозофија специфична је већ у својој изворној интенцији: „немам намеру да предајем историју филозофије и да се упуштам у све спорове на које у вези с тим могу бити подстакнут, него само да, поступно напредујући, развијем свој појам“[649]. Многи од тих поступака резултирали су појмовима који чине један од најкомплекснијих филозофских система икада изведених, међутим, Фихтеова филозофија не омогућава свим традиционалним (али ни „младим“) филозофским дисциплинама једнаку пажњу и простор за експликацију. Естетика, због раније наведених разлога, представља подручје које код Фихтеа није тематизовано кроз посебно дело или систематичну структуру, штавише – експлицитно се разматра још само у три текста: у §31 дела *Das System der Sittenlehre nach den Prinzipien der*

[647] Loc. cit.
[648] Loc. cit.
[649] Фихте, Ј. Г., *Учење о науци (1804)*, стр. 16.

Wissenschaftslehre, који носи наслов: *Über die Pflichten des ästhetischen Künstlers;* u tekstu *Über Geist und Buchstab in der Philosophie*, и у постхумно објављеним белешкама за предавања: *Wissenschaftslehre nova methodo*[650].

Трауб сматра да је „млади“ Фихте покушао да заснује филозофску естетику, која би се с једне стране бавила душевним моћима и естетичком тероијом, са друге стране правилима укуса; појмом моћи суђења; критеријумом лепог и на крају естетским васпитањем[651]. Другим речима – Фихтеова естетика обухватила би и Кантову и Шилерову естетичку концепцију, односно њихову критику. Као допринос „филозофији естетике“ младог Фихтеа интерпретатори наводе и фрагменте из практичке филозофије, који су проширени и усмерени на естетичку сферу истраживања – Tänzer чак пише магистарску тезу посвећену управо *филозофији естетике* у радовима *раног Фихтеа*[652].

У §31 дела *Das System der Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre – О дужностима естетичких уметника*) Фихте тематизује појмове *естетике, уметности* и *лепог,* и то кроз директно суочавање са другим, далеко обимније формулисаним, идејама властите филозофије. На самом почетку тог параграфа Фихте подсећа да је и раније разматрао однос научника и моралних учитеља народа о образовању човечанства, али да је сада постало неопходно да се укаже и на утицај естетских[653] уметника на то образовање, који – иако није непосредно уочљив – јесте значајан, па његово расветљавање представља потребу коју намеће са̂мо доба[654]. Трауб због тога тврди да Фихтеова теорија естетике није ништа друго него продубљивање и варијација практичке филозофије, чиме се поново поставља питање о односу етике и естетике: да ли је тај однос за

[650] WS 1798/99.

[651] Traub, H., „Über die Pflichten des ästhetischen Künstlers. Der § 31 des Systems der Sittenlehreim Kontext von Fichtes Philosophie der Ästhetik“, у*: Die Fichte-Studien*, Band 27, Editions Rodopi B.V., Amsterdam/New York, 2006. стр. 69.

[652] Tänzer, R. *Das Problem der philosophischen Ästhetik in den Frühschriften J.G. Fichtes*, Magisterarbeit, München, 1985.

[653] Под *естетским* се мисли на нерефлектовано чуло, уметност или укус, док ће свака употреба термина *естетичко* указивати на филозофску рефлексију. – М.Р.

[654] Fichte, J. G., *Das System der Sittenlehre nach den Principien der Wissenschaftslehre*, Christian Ernst Gabler, Jena und Leipzig, 1798. (El. - Astor Library, New York), стр. 458.

Фихтеа однос између шире и уже сфере практичког или се може говорити о две равноправне и независне сфере филозофије[655]?

Фихтеов текст *Über Geist und Buchstab in der Philosophie* садржи изузетно значајне естетичке тезе и систематизовану концепцију учења о нагонима, по којој ће историја естетике ипак више памтити Шилера. Ипак, поменути текст је незаобилазан за разматрање ране фазе Фихтеове филозофије, посебно њеног естетичког дела[656]. Поред наведеног списа, у којем Фихте истиче да естетски осећај није везан само за уметничког генија, него да превазилази таква ограничења, у тексту *Wissenschaftslehre nova methodo* он поставља своју познату формулацију – да је естетски осећај неопходан и за филозофију уопште[657]! Након заснивања естетичке концепције у наведених неколико текстова, насталих пре 1789. године, Фихте ипак повлачи јасну границу између моралног и естетског ставом да *естетски осећај није врлина*[658], јер се морални став формира у односу према појму, а естетски без појма.

И поред амбивалентног односа који Фихте показује према естетској проблематици, он на неколико места даје можда најупечатљивију похвалу естетичком погледу на свет, јер га, на пример, описује кроз пример повезан са извршењем моралне дужности: наиме, користи га да би разликовао ропско *служење* наметнутом принципу од целовитог увида у аутономију закона који човек *прихвата*. Фихте, наиме, даје следећи пример: свака форма у простору се види као ограничена суседном формом, али се посматра и као манифестација унутрашњег богатства и снаге саме форме (тела) коју има. Онај који следи само прво гледиште може да види само *искривљене, исцеђене и аветињске облике*, јер види само деформацију. Онај који следи друго становиште види силовито богатство природе, живот и развитак - *он види*

[655] Traub, H., "Über die Pflichten des ästhetischen Künstlers. Der § 31 des Systems der Sittenlehreim Kontext von Fichtes Philosophie der Ästhetik", стр. 76.
[656] Loc. cit.
[657] Наведено према: исто, стр. 81.
[658] *Aesthetischer Sinn ist nicht Tugend*, Das System der Sittenlehre - Fichte, J. G., Werke: Auswahl in sechs Bänden, Tom 2, Felix Meiner Verlag, Leipzig, 1796., стр. 748 (IV, 354). Опширније у: Traub, H., "Über die Pflichten des ästhetischen Künstlers. Der § 31 des Systems der Sittenlehreim Kontext von Fichtes Philosophie der Ästhetik", стр. 87.

лепоту[659]! Премда на први поглед не делује као филозоф којим би се песници одушевљавали, управо је Фихте тај којег један песник, Хелдерлин, назива *душом Јене*[660]. Фихте управо у *Jena Wissenschaftslehre* сматра да естетско становиште представља позицију са које човек посматра свет природних датости *као да их је сам створио*, што је блиско Шилеровој концепцији из текста *Писма о естетском васпитању човека*.

Естетско становиште није ни *здраворазумско,* ни *трансценднтално*[661], него једна врста медијатора између њих, будући да није ни подручје које филозофија тек треба да расветли, нити је подручје које је потпуно *окупирано* филозофијом. Фихте дефинише естетику као специфичну филозофску дисциплину, која разматра поменути естетски начин посматрања стварности и конституише њена правила. Међутим, према мишљењу неких интерпретатора, један од разлога он ту филозофску дисциплину не заснива систематски је тај што он за естетику и филозофију природе има најмањи интерес, односно, да му *лично нису толико интересантне*[662]. Ипак, треба имати у виду да Фихтеови најпознатији списи из „јенског периода“ стриктно говорећи не припадају његовом систему *учења о знаности*[663].

Естетско чуло и принцип знаности су два потпуно различита феномена, тврди Фихте у тексту *Wissenschaftslehre nova methodo* – принцип знаности је тај који успоставља правила и форму која је у основи свега трансцентенталног, а поставља одређена правила чак и за естетичку сферу. Појам света је теоријски појам, док је начин на који свет бива конституисан – практички, односно, лежи унутар човека, а не ван њега. Естетика је такође

[659] Fichte, J. G., *Das System der Sittenlehre nach den Principien der Wissenschaftslehre*, Christian Ernst Gabler, Jena und Leipzig, 1798. (El. - Astor Library, New York), стр. 459.
[660] У писму Нојферу (Neuffer) од новембра 1794. Види: *Fichte in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen*. Herausgegeben von Hans Schulz, H. Hessel Verlag, Leipzig, 1923, стр. 27. ; Фихте, Ј. Г., *Затворена трговачка држава*, Нолит, Београд, 1979., стр. XIII.
[661] Фихте наводи да је естетика једна врста копче између здраворазумског и трансценденталног становишта - Fichte, J. G., „Wissenschaftslehre nova methodo – Deduction der Eintheilung“, u: *Kollegnachschriften 1794 – 1799*, GA IV, 3, Friedrich Frommann Verlag – Günther Holzboog, Stuttgart – Bad Cannstatt, 2000., стр. 522.
[662] Sedgwick, S.,*The Reception of Kant's Critical Philosophy Fichte, Schelling, and Hegel,* Cambridge University Press, 2000., стр. 180-181.
[663] Loc. cit.

практичка, тврди Фихте, иако не спада у исто подручје као етика[664]. На овом месту Фихте наглашава кључну разлику између естетике и етике: естетско становиште је изворно фундирано на инстинктивним и природним принципима, док је етичко становиште у потпуности продукт *слободе*[665]. Иако овом тезом Фихте пропушта да начини корак даље од Кантове концепције и заснује појам стваралаштва на принципу слободе, он ипак увиђа снажну везу између естетских принципа и живог филозофског духа, јер тврди да *филозоф мора поседовати естетски осећај или дух*[666], јер у противном не може да досегне трансцендентално становиште. Штавише, Фихте експлицитно користи израз *schöner Geist*[667] (лепи дух) као оно што је нужан услов за филозофију!

У оквиру преписки са Ф. В. Јунгом и Ф. А. Волфом у периоду између 1796. и 1798. године, Фихте је само наговестио могућност научне студије о *естетици* и *популарним филозофским излагањима*[668]. Поменути спис *Wissenschaftslehre nova methodo* настаје управо у том периоду, док текст *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie*[669], у којем Фихте исказује намеру да заснује теорију о лепом, пријатном и узвишеном настаје нешто раније, 1794., али и један и други остављају простор за естетику која би била интегрални део учења о знаности, и то у оквиру њеног практичког подручја. Ипак, такву намеру Фихте никада није остварио. Он не развија филозофску дисциплину под именом естетика, нити њене предмете заснива као априорно конституисане принципе, нити их дедукује као филозофске принципе, па теоријски и педагошки значај уметности и других естетичких феномена остају нерасветљени[670].

---

[664] Fichte, J. G., „Wissenschaftslehre nova methodo“, стр. 266. (620 -621).
[665] Loc. cit.
[666] Loc. cit.
[667] Упоредити са: „Das System der Sittenlehre“, § 479.
[668] Lohman, P., „Die Funktionen der Kunst und des Künstlers, in der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes“, стр. 115.
[669] Fichte, J. G., *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie*, Weimar, 1794. http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/fichte_wissenschaftslehre_1794?p=71, 11.08.2015.
[670] Lohman, P., „Die Funktionen der Kunst und des Künstlers, in der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes“, стр. 116.

Због чега је, и поред изостанка систематски засноване естетике, Фихтеова филозофска концепција незаобилазна и изузетно значајна фаза њене историје? Један део одговора на то питање везан је за спорадичне, али значајне Фихтеове тезе о естетичкој проблематици; док други део упућује на значај који естетски принципи имплицитно уносе у сâму срж његове филозофије, прожимајући је живим духом, чија динамика нема ни теоријско, ни практичко утемељење. Ово последње се често догађало чак и без Фихтеовог свесног увида, посебно када је реч о одређењу синтетичког поступка, као кључне филозофске методе. Према Фихтеовом мишљењу, *синтетички* поступак се састоји у томе да се у супротностима потражи оно обележје по којем су оне *једнаке*. Према логичкој форми која потпуно апстрахује како од сваког садржаја спознаје, тако и од начина на који се долази до ње, разликују се *антитетички* или *негацијски* и *синтетички* или *афирмацијски*[671] судови. Мада се мисаона схема *теза-антитеза-синтеза* често произвољно везује за Хегела, често и као поједностављена скица његовог система, истина је да је она заправо Фихтеов изум, јер управо он експлицитно тврди: „никаква синтеза није могућа без антитезе.“[672]. Хегелова филозофија, како ће се касније показати, измиче таквој врсти симплификоване и статичне схеме, иако у основи његове спекулативно-дијалектичке методе заиста *има елемената тезе, антитезе и синтезе*, али само ако се они разумеју као превладавање покушаја да се оно *антитетичко* неутралише, како би се два различита подручја вештачки *премостила.*

Једно од места у Фихтеовој филозофији које пружа неочекивано плодно тло за естетичку тематизацију је термин *Vernunftkunst*, кованица о којој Фихте говори када жели да објасни начин на који се човечанство, када досегне слободу, може вратити на властито извориште са оживљеним и „одуховљеним“ појмом о њему. *Vernunftkunst* се односи на знаност која приступа свету као *отелотворењу праксиса*[673]. Реч је заправо о једном од четири епохе у тзв. „светском плану априрорне историје ума“ [674]: прва епохе је епоха *инстинката* ума (Vernunftinstinktes), друга је епоха *ауторитета*

[671] Fichte, J. G., *Основа цјелокупне науке о знаности (1794)*, стр. 61.
[672] Исто, стр. 62.
[673] *Die dreifache Vollendung des Deutschen Idealismus Schelling, Hegel und Fichtes ungeschriebene Lehre*, Fichte-Studien-Supplementa, Band 22, Rodopi, Amsterdam - New York, 2009., стр. 224.
[674] Исто, стр. 224-225.

ума (Vernunftautorität), трећа епоха је епоха *знаности* ума (Vernunftwissenschaft), а четврта и последња: епоха *уметности* ума (Vernunftkunst)[675]. Ово, за Фихтеа прилично необично, одређење, заправо упућује на дух немачког идеализма, који, и поред бројних унутрашњих разлика, ипак носи са собом потребу да се целокупна стварност расветли и прикаже на један целовит и динамичан начин. При томе не треба изгубити из вида ни да је уједно реч о епохи која претходи позитивистичкој потреби да се предмети истраживања раздвоје, умртве и статично посматрају у циљу *непристрасности* и *објективности*, на којима ће се упорно инсистирати чак и у духовним наукама. Због тога није толико изненађујуће да *чак и Фихте*, који није показивао превелико интересовање за естетске и уметничке феномене, филозофију ипак посматра на начин на који се тумачи уметничка продукција, која се јединственим путем креће кроз наизглед супротстављена подручја природе и слободе.

Једна, наизглед успутна, Фихтеова опаска омогућиће нам да још ближе сагледамо његов специфичан однос према подручју естетског: „не треба да без ока хоћемо да видимо, али не треба ни да тврдимо да око види“[676]. Реч је о примедби из 1. издања дела *Основа целокупне науке о знаности (1794)*, која је приликом објављивања била пропраћена бројним поругама, пре свега оних аутора који су се осетили погођени њеном поруком. Фихте због такве реакције духовито закључује: „ја сам је сада хтио избрисати, али сам се сјетио да нажалост још увијек важи“[677]. Поменуте речи, наиме, упућене су ауторима који, не знајући на који начин да се изборе са проблематиком умне и чулне сфере, покушавају да избегну тешкоћу тиме што ће или једну или другу потпуно *занемарити*. За Фихтеа такав покушај доводи до апсурдних закључака: ако се потпуно искључи допринос чулног рецептивитета, онда се заправо покушава *видети без чула вида*; а ако се, пак, процес посметра радикално емпиристички, онда се *чулу вида приписује и мисаона функција*, јер се знање посматра као пуки збир чулно примљених утисака. Таква теза директно погађа и радикалне емиристе и радикалне рационалисте, иако је њена крајња порука та да филозофија самостално да

[675] Loc. cit. Поменути немачки термини су готово непреводиви на друге језике, због чега су оригиналне кованице остављене у заградама. – прим. М. Р.
[676] Fichte, J. G., *Основа цјелокупне науке о знаности (1794)*, стр. 119.
[677] Loc. cit.

обухвати сваки нужан корак у процесу сазнања. За филозофију је потребна самосталност, тврди Фихте, *а њу човек само сâм себи може дати*[678]!

Свет се *естетском чулу* показује слободно, и у оквиру сваког појединачног примера, Фихте управо у слободи види оно што карактерише и разликује естетску од других функција. Међутим, као што је већ напоменуто - *естетичко*, тј. оно које се односи на филозофску дисциплину о *естетском*, јесте нешто потпуно другачије. *Оно естетичко* је *оно филозофско* - што значи да припада учењу о знаности и оном трансценденталном, а не неком лепом духу или уметности ума[679]. Фихте, дакле, сматра да естетика треба да буде интегрални део озбиљне филозофске знаности, тј. да *естетичка сфера* нема у свом одређењу ништа *естетско и уметничко*! Естетика, са друге стране, у оквиру филозофије не треба да буде позиционира заједно са етиком, јер није фундирана на темељу слободе и независности од оног инстинктивног и природног; али дух филозофије у целини мора имати *естетски карактер* - не у смислу да филозоф треба да буде песник или калиграф, него да би се филозофији могао удахнути живот*, без којег она не може никуда, осим да се мучи словима*[680], без могућности да продре у њихово значење.

ФИХТЕОВО РАЗУМЕВАЊЕ ОПАЖАЈА

... „der Dichter ist nie ein Aesthetiker.
– oder er ist kein Dichter.“[681].

У тексту *Practische Philosophie*, Фихте цитира Баумгартена, који тврди да је тежња свих естетских осећања да потпуно пониште теоријске законе и додаје да Лајбниц греши када сматра да осећања само уносе збрку у сазнајно подручје[682]. Када се Ја разуме само као интелигенција, онда се све

[678] Loc. cit.
[679] Fichte, J. G., „Wissenschaftslehre nova methodo – Deduction der Eintheilung“, стр. 523.
[680] Loc. cit.
[681] Fichte, J. G., „Ich will untesuchen, wodurch Geist vom Buchstaben“, у: Fichte, J. G., *Nachgelassene Schriften : 1793-1795*, стр. 303.
[682] „Practische Philosophie“, у: Fichte, J. G., *Nachgelassene Schriften : 1793-1795*, стр. 200.

њене посебне моћи посматрају као делови истоветног принципа, па се тако и естетски феномени покушавају расветлити теоријским путем, чиме се потпуно промашује њихова суштина[683], сматра Фихте. Већ у поменутом спису, *Wissenschaftslehre nova methodo,* Фихте наводи да *осећај и опажај нису ништа један без другог*[684], што посредно значи и да чулни и сазнајни принципи функционишу само у међусобном односу, тј, још једном се потврђује опаска да *се без ока не може видети, али није око оно чиме гледамо.*

Осети никада нису неодређени, сматра Фихте, јер никада није на делу само *виђење, осећање* или *слушање*: увек се *нешто* види, осећа или чује[685]. Као „афекције мене самога“ осети су једноставни и следе један другог у времену и не постоји никакво *спољашње чуло*, већ само посебна одређења објекта унутрашњег чула[686]. Постоји, међутим, спољашњи опажај, као интуиција и знање које је изван субјективног знања, тј. појављује му се као câма ствар. У тексту *Logik und Metaphysik 1798 – Nachschrift Höijer Фихте* наглашава да се и Кантова трансцендентална естетика бави оним унутрашњим (временом и простором), док се трансцендентална логика бави односом према спољашњим објектима[687].

У тексту *Grundlage des Naturrechts* Фихте испитује најзначајније карактеристике простора и времена, и њихове функције у процесу опажања, и то чини независно од Кантовог учења[688]. Закључујући да простор и време могу да се покажу само у оквиру међусобног односа, простор само у

[683] Фихте сматра да Ја није ни интелигенција, ни практичко биће, већ обоје истовремено. „Praxis und Anschauung“ морају бити уједињени да би се остварили. - Fichte, J. G., „Wissenschaftslehre nova methodo WS 1796/97 - §. 5.“, стр. 151.
[684] Исто, стр. 167.
[685] Fichte, J. G., „Одређење човјека“ у: *Одабране филозофске расправе*, Култура, Загреб, 1956., стр. 50.
[686] Исто, стр. 58. Ни опажај, ни појам се не *осећају* ни теоретски, ни логички, сматра Фихте. Више о формама опажаја у: Fichte, J. G., „Practische Philosophie“, стр. 201.
[687] Fichte, J. G., „Logik und Metaphysik 1798 – Nachschrift Höijer“, u: *Kollegnachschriften 1794 – 1799*, стр. 206. Више о разумевању спољашњег опажаја - простора, и начину на који уобразиља у јединству сабира емпиријске форме спољашњих објеката. – Fichte, J. G., „Practische Philosophie“, стр. 211.
[688] Детаљније о Фихтеовој критици Кантових априорних форми чулности у: Fichte, J. G., „Eigne Meditationen über ElementarPhilosophie“, у: *Nachgelassene Schriften : 1793-1795*, стр. 123.

времену, а време само кроз простор, он утврђује да је сигуран квантитет простора увек истоветан, док је квантитет времена увек одређен према њему[689]. Међутим, Фихте управо на трагу Кантове *Трансцендентaлне естетике* поставља једно од најважнијих естетичких питања: да ли је чулни опажај *део* свести или нешто различито од ње? То питање уједно разматра и функцију представе, за коју је, према Кантовом мишљењу неопохдан чулни опажај, појам и још једна врста способности која се налази између њих. Фихте наглашава да Кант ту способност не назива опажајем, јер под опажајем мисли искључиво на чулни опажај[690], док је он назива управо тако, увиђајући да може постојати и опажај који није чулан! У тексту *Покушај новог приказа науке о знаности* Фихте истиче да под опажајем (die Anschauung) разуме *непосредну свест*. Опажај обухвата и пуку чулну рецептивност, али се не ограничава на њу, већ, као *непосредна свест*, може да сагледа и себе câмог као оно *постављајуће*[691]. Управо је ова одредба опажаја оно што успева да избегне замку у коју свест запада сваки пут када покуша да премости јаз између *појма* и онога што је брзоплето дефинисао као *пуку рецептивност*, која разуму прибавља материјал.

Ако се свест покуша „рашчланити“ на своје саставне делове, они у својој изолованости могу да буду одређени само као чињенице свести (Tatsache), док се *чињенично делање* (Tathandlung)[692] изворном Ја показује као сједињен процес[693]. У оквиру тог процеса своју функцију има и *интелектуални опажај*. *Tathandlung* је кованица коју Фихте осмишљава да би одредио процес или свесно догађање делања, односно процес којим

[689] Fichte, J. G., „Grundlage des Naturrechts“, u: *Werke 1794 – 1796*, стр. 382 - 383. (III, 83 - III, 84).
[690] Fichte, J. G., „Други увод у науку о знаности“ у: *Одабране филозофске расправе*, Култура, Загреб, 1956., стр. 224 – 225.
[691] Fichte, J. G., „Покушај новога приказа науке о знаности“ у: *Одабране филозофске расправе*, Култура, Загреб, 1956. Упоредити са Фихтеовим ставом да човек у сваком осећају осећа *заправо само себе* – јер је немогуће опазити било какав осећај изван себе - Fichte, J. G., „Wissenschaftslehre nova methodo.“, стр. 379 – 380.
[692] Fichte, J. G., „Други увод у науку о знаности“, стр. 217.
[693] Занимљиво је да процес свести разум посматра као изоловане и рашљањене елементе, док га *обична свест* разуме као нешто сједињено. Међутим, касније ће се показати да је за појмовно мишљење потребно да та *сједињеност* буде *рефлектована*.

свест, рефлексијом сопственог делања, постаје *самосвест*[694]. Самосвест, међутим, није неки *виши облик свести,* јер без самосвести свест не би могла постојати, већ представља динамику који је могућа једино ако је *самоделатна*. Да би опажај био могућ, сматра Фихте, само *Ја* мора се установити као *опажајно*, као оно које омогућава властити опажај, и то сâмог себе као онога што поставља и онога што је постављено. Сваки предмет опажаја мора бити постављен управо од стране Ја, утврђује Фихте, сматрајући то битним теоријским делом науке о знаности[695]. За увиђање наведеног процеса неопходан је интелектуални опажај, сматра Фихте, наглашавајући да је он *једино чврсто стајалиште за сваку филозофију*[696], којим се потпом може објаснити *све што се јавља у свести*. Фихте наглашава и значај чулног опажаја за увиђање онога „*Ја делам*“, јер човек управо чулним опажајем себе доживљава као личну интелигенцију и свестан је властитог делања[697]. Због тога је *опажај* у целини важан не само као степеник у процесу тероијског сазнања, или као елеменат естетског доживљаја, већ и за практичку сферу, коју Фихте сматра кључним хоризонтом за одређење човека и његовог света у целости. Такође, управо се путем опажаја увиђа једна од најважнијих теза Фихтеове науке о знаности: да је Ја ограничено само путем Ја, а не да га ограничава и одређује Не-Ја[698]!

Фихте указује на *circulus vitiosus* када је у питању дефинисање свести у којој се субјекат и објекат посматрају као одвојени и посебни. Ако треба одвојити свест о себи као мислећем и свест о себи као предмету мислећег, сваки покушај да се доспе до неке свести која би их обухватала био би осуђен на неуспех, јер би то одвајање ишло у бесконачност. Самосвест не може да се темељи на таквом, *аналитички раздвојеном* тлу, па је потребно показати на који начин она представља ону форму свести у којој се субјективно и објективно узети као *апсолутно јединство*. Фихте сматра да начин да се то објасни лежи у наведеној *непосредности* свести, која се

[694] У српскохрватском преводу Фихтеовог дела *Основа цјелокупне науке о знаности (1794*), (Напријед, Загреб, 1974.) наводе се покушаји да се *Tathandlung* преведе као *учињена радња*, или као *одјелотворивање,* али се преводилац ипак одлучује за термин дјелотворна радња. - стр. 41.
[695] Fichte, J. G., „Grundriß des Eigenthümlichen der Wissenschaftslehre“, у: *Werke 1794 – 1796*, стр. 193. (I, 391)
[696] Fichte, J. G., „Други увод у науку о знаности“, стр. 218.
[697] Fichte, J. G., „Die Bestimmung des Menschen“, u: *Werke: 1799 -1800,* стр. 293.
[698] Fichte, J. G., „Eigne Meditationen über ElementarPhilosophie“, стр. 55.

назива *опажај*[699], која не одваја мислећи субјекат од субјекта као предмета мишљења, него напротив, *одређује постављање себе као постављајућег*[700]. *Узалуд ће се тражити веза* између субјекта и објекта, сматра Фихте, ако они *одмах нису сагледани* у својој синтези – па предмет непосредне свести није никакав „субјекат“, него Ја, као субјекат-објекат. Фихте се у овом контексту позива на „речи песника“: *obtutu haerebus fixus in illo*: „поглед си држао прикован на то“ да би објаснио кључан моменат своје филозофске позиције: дистинкцију између *делатног* и *статичног* у процесу непосредне свести: „човек себе налази као делатног само уколико тој делатности супротставља неко мировање.“[701] Унутрашња делатност, схваћена у свом мировању, каже Фихте, назива се *појам*. Дакле, појам је *делатност са̂мог опажаја* – који се до свести о себи уздиже тек посредством *слободе*.

Приликом опажања присутна је непосредна свест о себи, али не у сазнајном и теоријском смислу, већ као непосредна рефлексија *властитог стања*. Будући да Ја истовремено и посматра и схвата, већ у првобитном осету могуће је уочити (али не и мислити!) сопствено стање као нешто непосредно[702]: „у сваком опажању опажаш прије свега само самога себе и своје властито стање“[703]. Разлика између посредног и непосредног знања темељи се, према Фихтеовом мишљењу, на једноставној чињеници да, прецизно говорећи, ми никада немамо *свест о стварима*[704], већ увек свест о

[699] Више у: Fichte, J. G., „Одређење човјека“, стр. 47. Детаљнију тематизацију односа *естетског опажаја* и *самоделатности* Фихте врши у тексту „Practische Philosophie“, стр. 207.

[700] Уп. са: Fichte, J. G., „Одређење човјека“, стр. 46. Детаљније разматрање процеса перцепције и односа опажања према стварности - у: II, 331, 5 – 6, стр. 191. „Sonnenklarer Bericht“, у: Fichte, J. G. *Werke: 1800 - 1801*, GA Werkeband 6, Lauth R. und Gliwitzky H., Stuttgart – Bad Cannstatt, 1988.

[701] Fichte, J. G., *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*, poglavlje III. http://www.gleichsatz.de/b-u-t/trad/fichte/jgf-WL5.html, 13.08.2015.

[702] Fichte, J. G., „Одређење човјека“, стр. 46. О трансценденталној филозофији и њеном испитивању *свести* и *чулности* више у: „Der Herausgeber des philosophischen Journals gerichtliche Verantwortungschriften gegen die Anklage des Atheismus“ u: Fichte, J. G. *Werke: 1799 -1800*, GA Werkeband 6, 1981.

[703] Fichte, J. G., „Одређење човјека“, стр. 45. Детаљније о Фихтеовом одређењу простора и времена и њиховом односу према чулним представама - Fichte, J. G., „Platner, Philosophische Aphorismen“, u: *Supplement zu Nachgelassene Schriften, Band 4*, GA II, § 131, стр. 45.

[704] Fichte, J. G., „Одређење човјека“ у: *Одабране филозофске расправе*, стр. 59.

некој свести, која је усмерена на одређени предмет. Због тога није потребно трагати за непосредном свешћу било каквог акта, већ је довољно да се увиди да *мора постојати неки акт*, „кад накнадно размислиш о томе“[705]. Проблем је што се *акт духа* истовремено треба разумети и као мишљење и као спонтаност, дакле – различито од простог рецептивитета[706], па је оно за чиме Фихте трага заправо одговор на питање *постоји ли комплексна непосредност*? Прави извор представа о стварима изван себе човек не налази ни у *опажању предмета*, ни у *мишљењу*, већ као непосредну свест о неком предмету, као што и опажање представља непосредну свест човека о његовом властитом стању[707]. Свако знање је, дакле, знање о себи câмом, јер свест никада не искорачује изван „тебе самога“, па је и свака свест о предмету заправо *свест о сопственом постављању тог предмета,* које се извршава истовремено са осетом[708]. То, међутим не значи да човек *мисли о себи* приликом процеса опажања: напротив, без обраћања пажње на câмог себе, човек у процесу опажања себи *ишчезава потпуно, природно и нужно*[709], а чињеница да је у сваком опажању увек реч о властитом стању напросто не треба увак бити *свесна*[710].

Фихтеово одређење *интелектуалног опажаја* наишло је на критику од стране Шелинга, који ће управо на примеру интелектуалног опажаја критиковати Фихтеов систем у целини. Шелинг ће закључири да Фихте ставом о јединству и апсолутном важењу *духовног принципа* и укидањем *објекта*, заправо понавља Декартов *Cogito,* сводећи интелектуални опажај на свест о властитом делању[711]. *Укидањем објекта*, Фихте означава *ствар по*

[705] Исто, стр. 61.
[706] Loc. cit.
[707] Исто, стр. 71.
[708] Исто, стр. 65. Детаљније о простом чулном осету и сложеном процесу опажаја – у: Fichte, J. G., Rezension Bardili – „Grundriss der ersten Logik“, u: *Werke: 1799 -1800,* GA Werkeband 6, стр. 435.
[709] Fichte, J. G., „Одређење човјека“, стр. 74.
[710] Исто, стр. 75.
[711] Петровић, С., Негативна естетика, Градина, 1972., стр. 148. О улози *осећаја* у процесу самосвести, као увиђања оног *Ја мислим*, Фихте детаљније говори у: Fichte, J. G., „Platner, Philosophische Aphorismen“, u: *Supplement zu Nachgelassene Schriften,* Band 4, GA II, 4, S, 1977.,§ 126, стр. 43.

себи као *чисто неразуман појам*, проглашавајући *интелектуални опажај* тек за извесност сâмог Ја[712].

ФИХТЕОВА ТЕМАТИЗАЦИЈА ЕСТЕТИЧКИХ ФЕНОМЕНА

У оквиру *Züricher Vorlesungen über den Begriff der Wissenschaftslehre* Фихте сликовито представља разлику између логике и филозофије: *А је А* – то је *логика*, *Ја сам Ја* – то је *филозофија*[713]! *Човек није производ чулног света*[714], сматра Фихте, нити се његова сврха исцрпљује у њему, па се мисао мора издићи изнад граница просте чулности и рецептивности. Важно је, међутим, нагласити да Фихте, за разлику од Платона, Декарта и Лајбница, изричито тврди да се осећај никада не вара, већ се вара *моћ суђења* која га *нетачно тумачи*[715]! Ум, који конституише све ове процесе је као моћ заједнички свим *умним бићима*[716], а стицање способности да се човекове погрешне склоности (настале *пре буђења ума као рефлексије о властитој самоделатности*) модификују према појмовима Фихте назива *културом.* Она је, кроз варијетете свог остварења у стварности, *највише средство* за крајњу сврху човека: сагласност са сâмим собом, ако се човек посматра као умно биће, односно *крајна сврха*[717], ако се човек схвата као чулно биће. Блиско Шилеровом разумевању *културе*, Фихте ће поставити питање *не надмашује ли естетичка образованост и култура разума прошлога света данашњу естетичку образованост и културу*[718], сматрајући извесним да ће се утврдити како људски род није напредовао, него назадовао!

Важан појам за разматрање Фихтеовог доприноса естетици јесте појам *уобразиље*, којом ће он покушати да превлада Кантове и Шилерове неуспешне покушаје да одгонетну прави начин синтезе оног наизглед

[712] Fichte, J. G., „Одређење човјека“, стр. 149.
[713] Fichte, J. G., „Züricher Vorlesungen über den Begriff der Wissenschaftslehre – 2. Vorlesung“, u: *Kollegnachschriften 1794 – 1799*, GA IV, 3, стр. 24.
[714] Fichte, J. G., „Одређење човјека“, стр. 154.
[715] Фихте, Ј. Г., „Пет предавања о одређењу научника“, у: *Затворена трговачка држава*, Нолит, Београд, 1979., 185.
[716] Fichte, J. G., „Други увод у науку о знаности“, стр. 257.
[717] Фихте, Ј. Г., „Пет предавања о одређењу научника“, стр. 145. О односу чула и разума у *чулној сфери:* Fichte, J. G., „Logik und Metaphysik WS 1796/97 – Nachschrift Eschen“, стр. 124.
[718] Fichte, J. G., „Одређење човјека“, стр. 118.

неспојивог: Кант „мостом“ између нужности и слободе, а Шилер њиховим „утапањем“ у естетску сферу. Промена оног Ја, која носи са собом истовременост супротних принципа, *сједињеност и противречност, коначно и бесконачно*, омогућена је путем *моћи уобразиље.* Теза *уобразиље* тврди да је „састајање или граница“ продукт онога што *у схватању и за схватање схвата*, и она је просто продуктивна теза. Антитеза уобразиље појављује се као резултат сукоба између *онога што се састаје*, односно, између Ја и продукта његовог делања[719]. Синтеза ове две супротности, ако успева да обједини ограничавајуће супротности, јесте синтеза уобразиље, па је она у синтетичком смислу *репродуктивна*[720]. Уобразиља, међутим, не поставља ни чврсто стајалиште, ни чврсте границе, јер и њу са̂му може поставити и одредити тек *ум*, па због тога треба разумети да она увек остаје да *лебди*[721] између одређености и неодређености, коначног и бесконачног. Међутим, за разлику од *ума*, који са̂ам није у стању да *опажа у времену, тек за уобразиљу постоји време*, а тек *посредничком*[722] улогом ума могућа је рефлексија.

Потпуно уједињење супротности између Ја и Не-Ја могуће је тек уз помоћ уобразиље, сматра Фихте, наглашавајући да се тек на тај начин Не-Ја може разумети *и као различито од Ја, и као његов продукт*[723]. На том темељу се може размотрити Фихтеов познати став да Ја садржи целокупну стварност: да оно обухвата све, и да се ван њега не налази ништа. Избегавајући да упадне у замку налик на Платоновог *трећег човека*[724], Фихте наглашава да Ја није ни субјекат, ни свест[725], јер би онда било ограничено и не би било апсолутно. За разлику од разума, који у самом

[719] Уп. са Фихтеовим разматрањем односа између онога који *поставља* и *објекта* - Fichte, J. G., „Wissenschaftslehre nova methodo WS 1798/99 - §. 6.“, стр. 391.
[720] Fichte, J. G., *Основа цјелокупне науке о знаности (1794)*, стр. 154.
[721] Исто, стр. 155.
[722] Исто, стр. 156. О односу *мишљења*, *опажаја* и *времена* - Fichte, J. G., „Wissenschaftslehre nova methodo WS 1798/99 - §. 13.“, стр. 434.
[723] Loc. cit.
[724] Аристотел увиђа да би разликовање идеалног и појединачног човека, односно постојање идеалног човека у некаквом посебном, натчулном свету, захтевало „трећег човека“, који би их повезао. На сличан начин би и Фихте био приморан да уведе неко „треће Ја“ између појединачног Ја и „врховног субјекта“ – да се Ја одређује као врховни субјекат. Међутим, наглашавањем да *Ја није субјекат*, Фихте избегава замку која би га натерала да одреди *чега је онда објекат тај субјекат*.
[725] Bowie, A., *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, стр. 82.

термину носи одређену *статичност*[726] и омогућава чињеничну стварност, уобразиља *није стварност*, иако је продукује[727]! Са овим аргументима у виду, могуће је разумети због чега Фихте тврди да „овдје лежи темељ читавог реалитета“ [728]: у односу осећаја према Ја, које није свесно свог опажаја о томе, постаје могућ реалитет за Ја. Само помоћу односа осјећаја према Ја, који смо сада доказали, постаје могућ реалитет за Ја. На делатном принципу *уобразиље* темељи се тек *могућност појединачне свести*, која синтетише супротстављене принципе[729], па се може закључити да уобразиља не омогућава само нашу свест, већ и наш живот[730]. Овим ставом се може објаснити и чувена Фихтеова разлика између уобразиље и фантазије, која ће инспирисати многе будуће естетичаре: *: уобразиља* ствара нешто битно *ново,* док *фантазија* механички (или метафорично) *спаја нешто већ готово и произведено*[731]*!*

Расветљавање Фихтеовог односа према традиционалним, али и новим питањима естетике немогуће је без разматрања његових теза о *лепом*. У том контексту је потребно одмах нагласити да је Фихтеова позиција много ближа будућој Хегеловој него Кантовој позицији: наиме, појам лепоте је код Фихтеа везан за духовно, а не за природно лепо[732]. Питајући се *где је свет лепог духа*, Фихте наводи: *у оквиру човечанства (људског рода) и нигде више*[733]. Такође, лепа уметност човека води унутар њега са̂мог и чини га аутохтоним, домаћим, штавише, лепа уметност човека ослобађа од природне датости и поставља га као аутономног и самосталног – „за себе“. Тако је самосталност ума крајња сврха и из теоријске, и из практичке, и из естетичке перспективе. Естетски осећај није исто што врлина, јер морални закон

[726] Нем. Verstand, ver - stehen, од *stehen* – стајати.
[727] Fichte, J. G., *Основа цјелокупне науке о знаности (1794),* стр. 170. О односу уобразиље и чулности више у: Fichte, J. G., „Practische Philosophie“, стр. 202.
[728] Fichte, J. G., *Основа цјелокупне науке о знаности (1794),* стр. 230.
[729] Исто, стр. 165.
[730] Fichte, J. G., *Основа цјелокупне науке о знаности (1794),* стр. 164.
[731] Више у: Schäfer, D., *Die Rolle der Einbildungskraft in Fichtes Wissenschaftslehre von 1794–95*, Köln 1967.
[732] О љубави и великодушности као оном природно *најлепшем* - Fichte, J. G., „Vorlesung über die Moral SS 1796“, у: *Kollegenachschriften 1796 – 1798*, GA IV, 1. Friedrich Fromman Verlag (Günther Holzboog), Stuttgart – Bad Cannstatt, 1977., стр. 143.
[733] Fichte, J. G., *Das System der Sittenlehre nach den Principien der Wissenschaftslehre*, Christian Ernst Gabler, Jena und Leipzig, 1798. (El. - Astor Library, New York), стр. 460.

захтева самосталност на основу *појмова*, док естетски осећај по себи не укључује никакве појмове, али ипак представља *припрему за врлину*, он поставља тло - па на тај начин, у случају да се моралност успостави, обавља „пола посла“, јер је ослобађање од стега чулности већ „обављено“. Фихте у спису *Practische Philosophie* цитира Кантово прво одређење суда укуса из *Критике моћи суђења*[734], додајући да је лепо за Канта предмет чистог просуђивања, без уплитања било каквог интереса. Са друге стране, Фихте у практичку филозофију укључује другачију идеју укуса, која се од пријатности не разликује у *квалитативном смислу,* већ само у *интензитету*. Са једне стране, он уочава *тешкоћу строгог разликовања лепог и пријатног*[735]. Са друге стране, због структуре властитог учења, Фихте није ни приморан да прави такву разлику, нити да брани *чистоћу суда укуса*[736], као Кант, јер према његовом мишљењу, естетски суд није ни потребно раздвајати од практичких сврха! Фихте наводи да је спољашња лепота пука лепота форме у простору, тј. контурâ и сматра да је *Кант потпуно у праву*[737] када повезује лепо у природи са *формом предмета*.

Још у спису *Основа целокупне науке о знаности (1794)*, Фихте тематизује Кантово одређење суда укуса, наводећи да је суд укуса *А је лепо* – тетички суд, јер А има обележје које тежи ка идеалу лепог, иако се не може упоредити са њим „будући да идеал не познајем“[738]. Задатак духа, који полази од његовог апсолутног постављања лежи у томе да се он *пронађе*, како би се утврдило да ли се А приближава *бесконачном*. Фихте истиче да су Кант и његови следбеници *с правом* назвали такве судове бесконачним судовима, иако их заправо нико није растумачио на јасан начин.

Фихте сматра да се естетика у својој историји вишезначно одређивала - док су код Лајбница проблеми чулности разматрани у оквиру испитивања сазнања, код Баумгартена је реч о *естетици лепог*[739], док се код

[734] Fichte, J. G., „Practische Philosophie“, стр. 206.
[735] Fihte, J. G., GA, II 3, стр. 215 – наведено према: Cecchinato, G., „Form and Colour in Kant’s and Fichte’s Theory of Beauty“, стр. 79.
[736] Исто, стр. 78.
[737] Fichte, J. G., „Practische Philosophie“, стр. 211.
[738] Fichte, J. G., *Основа цјелокупне науке о знаности (1794*), стр. 65. О односу између личног укуса и општег прихватања – више у: Fichte, J. G., „Der geschloßne Handelstaat“, у: *Werke: 1800 – 1801,* GA Werkeband 7, III, 417 52, стр. 67.
[739] Fichte, J. G., „Practische Philosophie“, стр. 200.

Менделсона истражује пријатно. У студији *Platner, Philosophische Aphorismen* Fihte разликује *естетско савршенство*[740], које чине дела уметности и знаности и *савршенство разума*, у облику духовитости и врлине.

Фихтеово опширно разумевање још једног естетичког феномена - *појма игре* - уочљиво је у делу *Затворена трговачка држава*, где Фихте даје кратку, али веома прецизну и ефектну дијагнозу модерног доба, управо тематизујући *појам игре*. Карактеристика модерног доба, тврди Фихте, која нас раздваја од озбиљности и трезвености наших предака састоји се у томе што хоће *да се игра и да сањари уз фантазију*. Будући да не постоји много простора да се нагон за игром задовољи, човек је склон да целокупан живот претвори у игру, за шта се кривица често тражила у поезији и филозофији[741]. Фихте, међутим, сматра да је у питању *природом проузрокован нужни корак на путу напредовања нашег рода* - човек измиче правилима и тражи *хазардски пут лукавства и среће* како би постигао своје циљеве, што се коначно манифестује и на чињеницу да постаје важније *лукавство постизања* него *сигурност поседовања*. Инсистирање на *слободи* од сваке институције, поретка, правила и обичаја доводи до крајње лакомислености и на личном и на општем нивоу - па се чак и политика претвара у *вештину да се изборимо из актуелне неприлике, не бринући за будућу*[742]. Другачији контекст *игре* Фихте разматра када говори о односу идеализма и догматизма, па на Кантовом трагу помиње *игру појмовима*[743]. У тексту *Friedrich Nicolai's Leben und sonderbare Meinungen*, Фихте разматра феномен игре у контексту духа и уметничког генија, па говори о *духу и његовом нагону за игром*[744].

---

[740] Fichte, J. G., „Platner, Philosophische Aphorismen", §907, стр. 258.

[741] Више о односу поезије и филозофије код Фихтеа: Fichte, J. G., „Sonnenklarer Bericht", стр. 243.

[742] „...und Politik bei Staaten in der Kunst besteht, sich nur immer aus der gegenwärtigen Verlegenheit zu helfen, ohne Sorge für die zukünftige." - Fichte, J. G., „Der geschloßne Handelstaat", III, 510 - 512, стр. 140 -141.

[743] Детаљније о игри појмова и о простом чулном осету у сложеном процесу опажаја – у: Fichte, J. G., Rezension Bardili – „Grundriss der ersten Logik", u: *Werke: 1799 -1800,* GA Werkeband 6, стр. 435.

[744] Fichte, J. G., „Friedrich Nicolai's Leben und sonderbare Meinungen", u: *Werke 1800 - 1801,* GA Werkeband 7, , 1988., стр. 379 (VIII, 14).

ФИХТЕОВО СХВАТАЊЕ УМЕТНОСТИ

Као што је напоменуто у поглављу о Фихтеовом односу према Шилеровој естетичко-етичкој концепцији, Фихте у својој „раној“ филозофији критикује појам естетског васпитања путем уметности, не због тога што му се чини лошим или погрешним, него због става да естетски осећај није нешто што се учи образовањем, већ постоји у души од самог почетка: осећај за лепо је укорењен у „квалитету саме душе“[745]. Оно што за њега представља много важније питање јесте *начин* на који један људски производ може садржати животну снагу и одакле уметнику „долази“ тајна која му удише дух, па Фихте са *пријатним изненађењем* отрива да посматрањем уметничких производа у себи открива садржаје и таленте за које ни сам није знао. Друго значајно питање које се на тим темељима поставља је следеће: *да ли уметник полаже рачуна за ефекат властитих дела*[746]?

Истражујући ово сложено питање, Фихте изриче први захтев за позив уметника: да прихватљивост уметничког „не смије произилазити из неког угађања умјетника маси“ [747]. Уметност, наиме, може бити популарна, али не зато што уметник треба вештачки да је учини широко саопштивом, него због тога што је у њеној природи да се обраћа човечности – коју на општи начин (макар и само као могућност) поседује сваки човек. Због тога сваки писац који своје дело види као производ којим се пуне библиотеке заправо не увиђа величину и размере властитог позива, па за Фихтеа он не може бити окарактерисан никако другачије него као „писац без духа“[748].

У овом тексту Фихте тематизује концепцију Фридриха Николаја, његов однос са Лесингом, појам генија и уметности, однос према Лајбницу, Канту и Гетеу, итд. - исто, стр. 444-445.

[745] „Qualität der Seele selbst” – више у: Traub, H., „Über die Pflichten des ästhetischen Künstlers. Der § 31 des Systems der Sittenlehreim Kontext von Fichtes Philosophie der Ästhetik", стр. 88. Напомена: „Die Wahrnehmung des Schönen“ је овде слободно преведено као „осећај за лепо“ – М. Р.

[746] „Hat er auf diese Anlagen in mir die Wirkung seiner Kunst berechnet?“ - Fichte, J. G., „Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie“, стр. 336.

[747] Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 100.

[748] Loc. cit.

Трауб сматра да Фихте озбиљно приступио развијању *идеје историје укуса, естетске моћи суђења и уметности*[749], али да то није учинио на начин који је прихватљив естетичарима, нити у функцији развоја естетике као науке, због чега су ти увиди остали маргинализовани и недовољно истражени и од стране интерпертатора Фихтеове филозофије и од стране историчара естетике. Један од важних ставова који иду у прилог овој тези јесте део §31 текста *Das System der Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre,* - „Über die Pflichten des ästhetischen Künstlers“, у којем Фихте изричито тврди ја је управо *уметност* та која треба да преобрази трансцендентално гледиште у универзално[750]! Прва особеност уметности као медијума који преобраћа *трансцендентално* у *универзално* огледа се у чињеници да се лепа уметност не образује ни само разумски, као што је случај код научника, нити само „срцем“, као код моралног учитеља народа, већ се тиче човека у целини и представља уједињење читаве душе: дакле, не само разума, већ и „срца“[751].

Фихте признаје да је, испитујући однос између научника и моралних учитеља људског рода, испитао и феномен естетског уметника, који има подједнако важан, али не одмах уочљив утицај на образовање човечанства[752]. Дејство лепе уметности, којом *сједињује трансценделнтално гледиште у целину,* можда се не може изразити боље него кроз тезу да филозоф себе и друге до те целине уздиже *радом и правилима*, док се „лепи дух“ câм усправља и без размишљања прелази и уздиже до тог јединства, водећи туда и оне на које има утицај, а да при том ни не примећује да током поменутог процеса не постоји свест о том прелазу. Прецизније речено: са трансценденталног становишта се свет *ствара из заједништва својих датости*, док је са естетичког становишта свет *дат, али тек према изгледу и начину на који је створен*. Свет, реално дат свет, тј. природа, о којој је и реч,

[749] Traub, H., „Über die Pflichten des ästhetischen Künstlers. Der § 31 des Systems der Sittenlehreim Kontext von Fichtes Philosophie der Ästhetik“, стр. 80.

[750] У делу Гилберт, К. Е., Кун, Х., *Историја естетике*, стр. 354. упућује се на: *Das System der Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre*, 1798, § 31, (SW, izd. J. H. Fihte, IV, 353).

[751] Fichte, J. G., *Das System der Sittenlehre nach den Principien der Wissenschaftslehre*, Christian Ernst Gabler, Jena und Leipzig, El. - Astor Library, New York, 1798. - http://catalog.hathitrust.org/Record/00138545, 18.08.2015., стр. 459.

[752] Детаљније о појму уметника: Fichte, J. G., „Sonnenklarer Bericht an das grössere Publikum über das eigentliche Wesen der neuesten Philosophie“, стр. 215 (II, 357).

има две стране: једна је производ наших ограничења, а друга нашег слободног, идеалног делања (које се разликује од наше стварне ефективности). Први став себе *лимитира* у свим аспектима, други себе поставља као *слободног* у свим сферама. Прво становиште је здраворазумско и уобичајено. Друго је естетичко.[753]. Здраворазумски став, дакле, претендује само на *одређену и ограничену* страну стварности, док је естетски став посматра као оно *слободно и делатно*. Где се онда налази свет лепог духа? Унутар човечанства и нигде друго, сматра Фихте. Лепи дух ће превазићи датост природе и себе поставити као оно аутономно, чиме ће *ум* по први пут бити посматран као аутономан и *самосврховит*. јер моралност мора бити ослобођена чулне стране, а естетски осећај не зависи од такве врсте слободе[754] и узвишених сврха, нити се може конституисати као морална дужност, чак ни када је реч о образовању човечанства. Не треба, међутим, губити из вида да се у име етичких циљева све може забранити. Пошто укус може имати свако, исто тако је могуће ширити и лош укус и погрешно развијати и образовати човека

Будући да морални закон има апсолутно обавезујућу и наредбодавну форму, он уклања сваку врсту природне склоности и онај који га тако посматра према њему се односи *ропски*. Међутим, ако се уочи да он долази од самог Ја, из унутрашње дубине властитог бића, онда га прихватамо као аутономни и властити закон - а ко то види, види *естетски,* сматра Фихте. Дакле, управо на овај начин Фихте објашњава и темељ властите практичке филозофије - наводећи да је управо кроз естетски став видљива разлика између ропског односа према моралном закону као наметнутој наредби и увиђања целовитости и *аутономности властитог закона који се прихвата.*

Управо је на овом тлу могуће наслутити да један од разлога због којих Фихте нема „естетику“ као структуиран систем можда лежи у његовом дубоком мисаоном увиду у пуну особеност њене форме, која не мора бити научно експлицирана да би оправдала властиту снагу, па се појављује у самом корену његове филозофије на један снажан, али више имплицитан начин. Ова теза има своје оправдање већ у следећим редовима истог Фихтеовог текста, у којима он наводи да „лепи дух“ све види са лепе

[753] Fichte, J. G., *Das System der Sittenlehre nach den Principien der Wissenschaftslehre*, - http://catalog.hathitrust.org/Record/001385456, 18.08.2015., стр. 460.
[754] Исто, str. 461.

стране[755]: он све види као слободно и животно. Фихте наглашава да му није намера да овим текстом говори о милости и радости које естетски став уноси у наш живот, већ да скрене пажњу на значај естетског става за образовање човека. Не треба, међутим, губити из вида да се у име етичких циљева све може забранити. Пошто укус може имати свако, исто тако је могуће ширити и лош укус и погрешно развијати и образовати човека. Због тога Фихте одређује два правила - прво се тиче *свих људи* и гласи: не постај уметником против воље природе - а увек је против њене воље када се не догађа на основу властите покретачке снаге него на основу намерног и на силу наметнутог хтења. Из овога следи Фихтеов став: апсолутно је истинита теза: *уметник се рађа*! Друго правило се тиче *уметника*: чувај се сопственог интереса или зависности од тренутне славе која квари укус да би удовољила властитом добу; настој да представиш идеал који лебди пред твојом душом и заборави све остало. То правило важи двојако: и за примаоца уметничког дела и за ствараоца[756].

Уметник се продуховљава већ кроз саму светост свог позива, он само учи да употребом свог талента, а не служењем људима, испуњава своју дужност. Он ће своју уметност посматрати сасвим другим очима и постаће бољи човек, *а тиме и бољи уметник*. Када је реч о вези између човечности и уметности, Фихте додаје да је за уметност, као и за моралност, једнако штетна свакодневна изрека „лепо је оно што се свиђа“, јер се тиме подилази мноштву, што не може бити методом доласка до било какве духовне форме - самим тим ни до уметности.

Фихте није познат као филозоф који се систематски бавио проблемом уметности, па је за утврђивање његовог става о том питању потребно расветлити појединачне сегменте његовог учења који тај проблем тематизују или наговештавају. У том контексту треба подсетити на његову идеју о

[755] Овај став је близак Гетеовој тези да уметник не види свет на уобичајен начин, па га тек онда прерађује у уметничку грађу, него, напротив, све види на уметнички начин, као слободно и живо. Грлић сматра да је штета што оваква теза једног *за уметност шкртог* Фихтеа није прошла запажено у историјама естетике – Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 103.

[756] Детаљније о правилима и сугестијама за добру уметност и литературу - у тексту: Fichte, J. G., „Friedrich Nicolai´s Leben und sonderbare Meinungen“, VIII 14 – 15, стр. 379.

оснивању *Годишњака за уметност и науку*[757] и на *Нацрт плана о Културинституту,* где Фихте под тачком 17. детаљно разматра разлике између *чисте* уметности с једне, и *примењене* уметности са друге стране[758]. Раније разматрани текст *Über Geist und Buchstab in der Philosophie* Фихте покреће низ естетички важних питања, али и тематизацију уметности. На самом почетку текста указује се на следеће: ако скренемо наш "духовни поглед", пажња нам се окреће од циља: *или фантазија без надзора* тражи своју уобичајену стазу или дух поново пада у своју *тмурну пасивност*[759]. Уметничко дело обухвата и тело и дух[760], сматра Фихте, додајући да се управо ту на јединствен начин догађа њихова синтеза и природан ток, где дух добија живот, а телесност смисао.

Уметничким производима духа се називају само продукти који имају животну снагу, закључује он, разликујући их од продуката који немају *снагу*, а имају правилност, уређену структуру и примену. Фихте излаже веома опширно и кохерентно одређење уметности, бар у квантитативном смислу, правећи поделу између *нижих* и *виших* уметности. Ниже уметности он назива *механичким*[761], подразумевајући ту *занатске вештине* и *комерцијалне уметности*. Правила уметности, која се могу наћи у приручницима, најчешће су у вези управо са овом, *механичком уметношћу*[762]. Више уметности су „*лепе и интелектуалне уметности*“, које су говорне или сликовне: *чиста поезија*, *музика*, *сликарство* и *скулптура*, са једне стране, и *беседништво*, коме Фихте посвећује највише пажње[763].

---

[757] Гете, J. B., Шилер, Ф., *Преписка*, стр. 730.
[758] *Schelling - Fichte Briefwechsel*, a. a. O., S. 247. – Traub, H., "Über die Pflichten des ästhetischen Künstlers. Der § 31 des Systems der Sittenlehreim Kontext von Fichtes Philosophie der Ästhetik", стр. 64.
[759] Више у: Fichte, J. G., „Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie“, стр. 320.
[760] Исто, стр. 359.
[761] О односу механичких уметности и духа: исто, стр. 351.
Детаљније о механичким уметностима: Fichte, J. G., „Sonnenklarer Bericht an das grössere Publikum über das eigentliche Wesen der neuesten Philosophie“, стр. 216 (II, 358).
[762] Fichte, J. G., „Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie“, стр. 360.
[763] Fihte - I,3,37; SW XI, 190; III,6,172; vgl. I,5,324; - наведено према.: Lohman, P., „Die Funktionen der Kunst und des Künstlers, in der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes“, стр. 114.

Уметност, осим моћи да човека учини *бољим,* има и способност да нас припреиа и за филозофско схватање стварности, односно, она чини општм, обичним, прихватљивим и разумљивим трансцендентално становиште[764]. Уколико је то становиште било нејасно, уметност ће га учинити јасним и учинити опште прихватљивом поставку да је све производ духа[765]. То не значи ништа друго него то да је уметност за Фихтеа, као касније и за Шелинга, *прави органон филозофије*[766]! Оно што нема духа, сматра Фихте, не може произвести ни уметничко дело, ни филозофију[767].

У *Затвореној трговачкој држави* Фихте даје нешто другачије објашњење приоритета уметности у оквиру свакодневног живота: прво сви треба да буду сити и да сигурно станују, „пре него што неко украшава свој стан“, односно, сви треба да буду обучени пријатно и топло, пре него што се неко обуче раскошно[768]. У оквиру овог списа Фихте наводи и познати став да крајња сврха уметнила није пуки рад, него и да живи од свог рада, додајући и да држава треба да подстиче и финансира међународна путовања само за научнике и више уметнике, јер једино она могу бити корисна за добробит државе и човечанства уопште[769]. Он ће, на Шилеровом трагу, указати на значај *образовања човечанства*[770],како се не би догодило да му се естетски допадне нешто што је неукусно. Штавише, уметничка дела, према Фихтеовом мишљењу, готово никада ни не наилазе на одобравање јер *укус епохе, који она треба да обликују* - још није развијен.

---

[764] У фебруару 1794. Фихте наводи како је у пројекту властитог живота почетак начинио управо путем *уметности*, која је *толико дубоко усађена у његову природу и намере*, да можда то само он може да увиди. - Tempel, G., *Fichtes Stellung zur Kunst*, Metz, 1901-. стр. 143.

[765] О односу између духа у филозофији и духа у лепим уметностима: Fichte, J. G., „Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie“, стр. 320.

[766] Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 100.

[767] Fichte, J. G., „Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie“, стр. 321.

[768] Фихте, J. Г., *Затворена трговачка држава*, стр. 24.

[769] Исто, стр. 128.

[770] О односу песништва према култури и човечанству: Fichte, J. G., „Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie“, стр. 358. У оквиру разматрања односа између уметности и образовања, Фихте чак користи термине: *ходајућа спекулација* (lustwandelnde Speculation) и *леп морал* (schönen Moral) – исто, стр. 349-350. Уз то, Фихте сматра да неко духовно задовољство, као што је естетско („Geistiger Genuß, wie z. B. der ästhetische“), одговара câмо себи, кроз câмог себе. – исто, стр. 84.

У оквиру уметничког процеса, се поред естетичког образовања и технике, разликују још и инспирација и знање. За разлику од Канта, који (пре свега у одређењу генија) строго раздваја уметност и науку, Фихте ће поменута четири корака у уметничком процесу сматрати адекватним и за подручје знаности[771], коју ће чак назвати *наученом уметношћу*[772]. У тексту *Sonnenklarer Bericht an das grössere Publikum über das eigentliche Wesen der neuesten Philosophie,* Фихте ће детаљно разматрати однос између науке и уметности[773] и утврдити да уметник, за разлику од научника, слободно разматра властиту сврху и закључује да постојање уметничког дела *зависи само од њега* - уметника[774]. Утврђујући да ли је примерено користити уметничко дело као парадигму за другачије структуре стварности, Фихте истиче да свако организовано биће или структура своју делатност носи унутар саме себе као властиту сврху и у том контексту закључује да "за критички идеализам *свет није ништа друго него једна организована целина*"[775]!

ЗНАЧАЈ ФИХТЕОВИХ ЕСТЕТИЧКИХ РАЗМАТРАЊА

И поред значајних увида и теза о уметности, лепом и чулности, Фихте, као што је већ речено, не развија свој концепт у систематско испитивање ових феномена у свим њиховим особеностима, одређењима и односима. Такође, он не развија ни естетику као дисциплину о чулности, нити филозофију уметности која би се бавила уметничким делима као продуктима људског духа, иако значајно доприноси њиховом развоју код других аутора. Фихтеова конкретна естетичка разматрања увек су била

[771] О сличностима између уметника и научника: Fichte, J. G., „Der geschloßne Handelstaat“, III 418 – 419, стр. 68.

[772] „(...)auch für die der Wissenschaft als »gelehrter Kunst«“ - Traub, H., "Über die Pflichten des ästhetischen Künstlers. Der § 31 des Systems der Sittenlehreim Kontext von Fichtes Philosophie der Ästhetik", стр. 66. Ипак, слично Канту, Фихте ће потпуни естетски ужитак ипак везати за опажај чистих форми, ван сваког партикуларног и материјалног интереса. Оно у чему се неће сложити са Кантом је веза естетског уживања и *практичког* интереса. - Грлић, Д., *Естетика,* III том, стр. 101.

[773] Fichte, J. G., „Sonnenklarer Bericht an das grössere Publikum über das eigentliche Wesen der neuesten Philosophie“, стр. 216 (II, 358).

[774] Исто, стр. 217 (II, 359 – 360).

[775] Fichte, J. G., „Logik und Metaphysik 1798 – Nachschrift Höijer“, стр. 274.

разматрана у светлу раније наведеног сукоба са Шилером, па чак и након што Фихте 1800. године упева да објави поменути текст *Über Geist und Buchstab in der Philosophie,* који је Шилер одбио да објави у часопису *Horen*[776]. Други разлог за изостанак Фихтеовог имена са списка естетичара и филозофâ уметности лежи у чињеници да се у његовој филозофији естетика готово увек тематизује у истом контексту као и етика, због чега и не може лако да се сагледа у својој посебности и значају за уско специјализовану тематику. Наводећи да *ум не може бити теоријски, ако није практички*"[777], Фихте упућује на једини пут којим се може остварити крајња сврха човека: тежња да се свим овлада оним *неумним*[778] и то слободно и аутономно. Једино у том духу треба разумети и његову познату тезу да научник треба да буде *морално* најбољи човек свога доба[779]. Права сврха човека је у оном делатном[780], које никада неће бити коначно и остварено, већ ће као тежња увек имати форму бесконачног. За Фихтеа се, дакле, естетичка сфера, на средини између сфере сазнања и морала, разрешава „у нешто што, уколико претставља приказивање и допадност приказивања, поседује карактер моралности"[781].

Фихте је управо у поменутом тексту одредио суштину *естетског нагона*[782] и показао директну и нужну везу између њега и сазнајног и практичког нагона. Он не доводи у питање могућност да се представе естетских слика појаве и у чулном, и у разумном свету, али сматра да за то није заслужан естетски, него *практички* нагон[783], који једини може спољашње и стране сврхе да ангажује за властите разлоге. Ипак, потребно је утврдити на који начин се оба ова нагона могу испољити, будући да естетски нагон никада директно не рађа делање у којима се посматрање може потпуно

[776] За разлику од Шилера, Фихте у овом тексту сматра да се уметник *не окреће ка нашој слободи*. - Fichte, J. G., „Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie", стр. 361.
[777] Fichte, J. G. *Основа цјелокупне науке о знаности (1794)*, стр. 197.
[778] Фихте, J. Г., „Пет предавања о одређењу научника", стр. 147.
[779] Исто, стр. 180
[780] Исто, стр. 193.
[781] Кроче, Б., *Естетика*, стр. 379.
[782] Traub, H., "Über die Pflichten des ästhetischen Künstlers. Der § 31 des Systems der Sittenlehreim Kontext von Fichtes Philosophie der Ästhetik", стр. 187.
[783] ... „sondern durch den praktischen" - Fichte, J. G., „Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie", стр. 343.

представити, док практички нагон то чини, али не увек[784]. И естетски и практички нагон се оспољавају, али на различит начин: практички нагон, иако потпуно аутонаман и независан од хетерномних сврха, тежи ка *предмету* који човек не посматра као сопствено дело, већ као нешто *изван њега и независно* од њега[785]. Са естетским нагоном је потпуно другачије: он, иако није у потпуности фундиран на слободи и аутономном приницпу као практички, не смера на спољашње предмете, већ на нешто што носи *у себи*[786], и то не као предмет, већ само као представу или идеју. Због тога естетски и практички нагон и не треба посматрати раздојене и неповезане, напротив, будући да увек *иду заједно*[787], треба их посматрати искључиво у међусобној повезаности. Фихте, ипак, упозорава на опасност да се било које мутно и неодређено задовољство или тежња, који могу бити *емпиријски или практички засновани*, побркају са *естетским*[788], због чега увек постоји неизвесност у погледу постојања једног посебног нагона којим се у потпуности одређује и описује оно естетско.

Раније је напоменута Фихтеова теза да *лепи дух све види са лепе стране*, као и њена веза са Гетеовим ставом да уметник све, па и свакодневицу посматра *уметнички*. Тек на разумевању специфичне и нераскидиве везе између естетског и практичког, могуће је разумети далекосежност поменутих теза, и размере утицаја естетског принципа на човеков живот у целини. *Уметнички живот* и *естетски осећај* и за Фихтеа чине нужне предуслове за сваког *истинског генија*[789]. Управо је идеја генија један од разлога због којег је *филозофија тако погрешно тумачена*, сматра Фихте[790]. Испитујући позицију естетике у Фихтеовој *раној филозофији*, Трауб сматра да је Фихте имао намеру да приступи знанственом заснивању

[784] Loc. cit.
[785] „Der praktische Trieb geht, wie gesagt worde, auf einen Gegenstand außer dem Menschen“ – исто, стр. 344.
[786] „Er geht auf nichts außer dem Menschen, sondern auf etwas, das lediglich in ihm selbst ist“ – исто, стр. 345.
[787] Loc. cit.
[788] Исто, стр. 346 - 347.
[789] Loc. cit.
[790] Fichte, J. G., „Vorlesung über Logik und Metaphysik SS 1797“, стр. 175.

естетике, које би могло да чини *сидро у архитектури науке о знаности*[791], док је у његовој *позној филозофији* естетска уметност као лепа уметност уграђена у систем уметности и занимања, као што показује у *Sittenlehre und Rechtslehre (1812)*[792].

У оквиру детаљнијег разматрања односа између сазнања и слободе у контексту уобразиље, естетског нагона и укуса, Фихте, осим одређења генија излаже и везу духа и укуса: може се имати укус "без духа", сматра он, али не и дух без укуса! Замерка коју Кангрга упућује Канту, да је био „на корак“ од *стваралаштва као слободне делатности*, код Фихтеа губи снагу, јер он управо у овом тексту директно повезује *дух* са *слободним стварањем*[793], дефинишући га као *моћ идеала*. Клод Пише такође тврди да је Фихте нагласио стваралачки принцип и начинио прави коперникански обрт разумевајући естетику као теорију уметничког стваралаштва. Пише и Радрицани[794] сматрају да је код Фихтеа на делу нова естетика, заснована на духу, иако није систематски изложена, те да је управо Фихтеова теза да *укус просуђује оно што је дато, а ум ствара*[795] - права прекретница у историји естетике. Прави Фихтеов novum у естетици је, дакле, идеја да изворна сфера естетика није оно чулно – које заправо спада у домен нужности, већ оно умно, које спада у домен стваралачког!

Реагујући на критике и опаске да његов систем води у егоизам, солипсизам или крајњи индивидуализам, Фихте ће у писму Јакобију (1795. године) објаснити да његово *апсолутно ја* „очигледно није индивидуум“, те да му такве замерке упућују повређени дворјани и опаки филозофи, да би му „могли прикрпити срамотни наук практичкога егоизма“[796]. Ипак, додаје

[791] „»wissenschaftliche Bearbeitung der Ästhetik« (III, 3, 10)“ - Traub, H., "Über die Pflichten des ästhetischen Künstlers. Der § 31 des Systems der Sittenlehreim Kontext von Fichtes Philosophie der Ästhetik", стр. 101-106.

[792] Када је реч о домаћим ауторима, посебну пажњу треба посветити тексту „Fichte: естетика у функцији етичког идеализма“, Сретена Петровића. У: *Идеје*, бр 1/2, 1974, 3, 1974.

[793] Fichte, J. G., „Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie“, стр. 351 – 352.

[794] Ives Radrizzani и Claude Piché.

[795] „Der Geschmack beurtheilt das Gegebene, der Geist erschafft« (I,6,352), Fihte, J. G., наведено према: *Grenzen und Grenzüberschreitungen*, XIX. Deutscher Kongreß für Philosophie 23. – 27. September in Bonn, Bonn 2002, S. 989 ff..

[796] Fichte, J. G., *Briefe*, Leipzig 1986., стр. 184. цитирано према: *Филозофија њемачког идеализма, Хрестоматија,* стр. 18.

Фихте, *индивидуум* нема из чега другог да се дедукује осим из *апсолутног Ја*, па се *коначно* биће као чулно биће може мислити тек *у сфери* чулних бића. Управо је Јакоби аутор који успева да развије учење независно од Канта и Фихтеа, а да ипак (упркос одбијању да подржи Фихтеову концепцију науке о знаности) остане једина особа са којом Фихте током читавог живота одржава *неоптерећену коресподенцију*[797].

Одређени аутори[798] сматрају да је Јакоби једини имао *смелости* да конекветно спроведе Кантово учење, чак и по цену пада у спекулативни егоизам и крајњи идеализам, јер тврди да се мора заузети став: „Ја сам све и изван мене нема у *правоме* смислу ничега. А и ја, моје све, ипак сам на посљетку такођер тек празна *опсјена* нечега; *форма неке форме*“[799]. Хегел ће чак тврдити да Јакобијева критика ума није ништа мање *епохална*[800] од Кантове, док ће Фихте у писму Рајнхолду, 08. јануара 1800. написати да је Јакоби *најдубљи мислилац нашег доба,* високо *изнад Канта*[801]! За разлику од Кантовог и Фихтеовог идеализма, Јакоби ће своју филозофску концецпију назвати *реализмом*[802], а управо ће због такве храбрости заслужити поштовање проминентних немачких идеалиста. За тематику проблематизације естетике у филозофији немачког идеализма значајна је једна Јакобијева опаска, коју он упућује у склопу критике В. Ф. Хумболта, а односи се на Шилера. Јакоби, наиме, тврди да Шилерова *сјајна глаткоћа* није корисна за филозофска излагања, те да „питкост“ стила у излагању

[797] Исто, str. 209.
[798] Исто, str. 19.
[799] Jacobi, F. H, *Werke*, HRSG. v. F. Roth u. F. Köppen, 6 Bde., Leipzig, 1812ff., Претисак: Darmstadt 1976., св. 2, стр. 309f., цитирано према: *Филозофија њемачког идеализма, Хрестоматија,* стр. 19.
[800] Hegel, G.W.F., „Über Friedrich Heinrich Jacobis Werke“, Dritter Band, у: *Werke*, ur. E. Molednhauer i K. M. Michel, sv. 4. Frankfurt a. M. 1986, str. 455.
[801] Walter Jaeschke (ur.) „Transzendentalphilosophie und Spekulation. Der Streit um die Gestalt einer Ersten Philosophie“, Streitsachen, св. 2.1, Хамбург, 1993., стр. 65, цитирано према: *Филозофија њемачког идеализма, Хрестоматија*, стр. 142.
[802] „Као што је Fichteu све субјективност, тако је мени све објективност“ – писмо J. Паулу, 16. марта 1800, у: Walter Jaeschke (ur.) „Transzendentalphilosophie und Spekulation. Der Streit um die Gestalt einer Ersten Philosophie“, Streitsachen, sv. 2.1, Hamburg, 1993., оп. цит. биљ. 16, стр. 79.

филозофских проблема има подједнако смисла као *хватање за добро насапунјан конопац који се стога сјаји*[803].

Испитивањем Фихтеових естетичких теза се, поред разматрања Кантове трансценденталне естетике, расветљава и сфера која је за већину естетичара остала „скривена у мраку“: Фихтеов утицај на развој и даљу судбину естетике, чија имплицитна и „невидљива“ форма не може да негира веома видљиве последице до којих нужно доводи. Управо на том тлу историја филозофије дочекује једну од најрелевантнијих фигура у историји естетике и поиетичке филозофије уопште – Шелинга. Иако Шелинг оштро критикује Фихтеа, сматрајући да је целокупна његова *теоријска филозофија* доживела неуспех[804], и мада њихов професионални и лични однос остају запамћени по веома снажним сукобима и тешкоћама[805], важно је нагласити и несумњив позитиван утицај који међу њима постоји. Међутим, управо је Фихтеова филозофија кључно утицала на Шелингову филозофију уметности, пре свега због разлике између уобразиље и фантазије, којом Фихте отвара могућност и за будуће позиционирање уметности изнад филозофије, иако му то није била намера.

За Кангргу ће управо ова разлика бити кључни доказ да је Фихте поставио спекулацију изнад филозофије, док ће Шелинг учинити исто, с тим што ће код њега спекулација, противно Хегеловом учењу, бити испољена као уметност. *Фихтеова теорија уобразиље* је и према мишљењу других интерпертатора несумњиво оставила значајан траг и утицај на будућу филозофију, чије мисаоне последице увелико превазилазе границе естетичких теорија[806].

---

[803] 14. април 1796, у: F. H. Jacobi’s auserlesener Briefwechsel. In zwei Bändenm, ur. F. Roth, Leipzig, 1825/27, sv. 2, стр. 221.

[804] Schelling, F. W. J., „Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichteschen Lehre“, у: *Schellings Werke*, hrsg. von Manfred Schröter, Dritter Hauptband, C. H. Beck´sche Verlagsbuchhandlung, München, 1965., стр. 595 – 720.

[805] Више о односу и преписци Фихтеа и Шелинга: Fichte, J. G., *Werke 1800 - 1801*, GA Werkeband 7, стр. 152.

[806] Dieter, H., *The Science of Knowledge (1794–1795) Between Kant and Hegel: Lectures on German Idealism*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts London, England, 2003., стр. 205.

Његов утицај се пре свега односи на романтичаре, пре свих Фридриха Шлегела и Новалиса, иако Фихте у њиховим очима никада није био теоретичар естетике, него пре свега филозоф, који је посредно много више допринео развоју естетике него што су то непосредно учинили бројни естетичари почев од Баумгартена па све до романтичке школе. Због тога је чест став[807] да је у погледу естетике - *Фихтеов писани опус занемарљив*, али *утицај на развој естетике - несагледив*[808]!

[807] Radrizzani, I., „Von der Ästhetik der Urteilskraft zur Ästhetik der Einbildungskraft, oder von der kopernikanischen Revolution der Ästhetik bei Fichte“, стр. 343.
[808]Lohman, P., „Die Funktionen der Kunst und des Künstlers, in der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes“, стр. 115.

ФРИДРИХ ВИЛХЕЛМ ЈОЗЕФ ШЕЛИНГ

ШЕЛИНГ И КАНТ

„Могућност приказа бесконачног у коначном – јесте највећи проблем свих наука“[809].

Тематизација Шелинговог доприноса развоју естетике у филозофији немачког идеализма није могућа без расветљавања утицаја који су на њега извршили Кант, Шилер и Фихте. Поред Кантове *Критике моћи суђења*, овај утицај врше Шилерова естетичка концепција, као и Фихтеова филозофија слободе. Према Шелинговом мишљењу, Кантове три критике не треба посматрати као три одвојена и независна покушаја тумачења међусобно различитих спознајних моћи човекове душе. Напротив: треба их схватити као три начина извођења *јединственог и целовитог покушаја*[810] да се испита полазиште и заједнички фундамент мишљења и битка у целини.

У почетку се Шелинг и Фихте слажу у закључку да је Кант заслужан за први увид у чињеницу да *исконска спонтана самоделатност апсолутног Ја* поставља Не-Ја, тј. *целину оног спољашњег*, али уједно и себе câмо, као *свесно, одређено, рефлектовано и емпиријско Ја*[811]. Шелинг сматра да је *Критика моћи суђења* Кантово *најдубље дело*, додајући да би филозофија добила потпуно другачији правац да је Кант тим делом *започео*, а не *завршио* своју филозофски систем. Због тога се Шелингово посвећивање управо том задатку, тумачи као прво *објективно тумачење моћи суђења*[812]. Са друге стране, Шилер на Шелинга утиче гледиштем о дубоком унутрашњем односу и прожимању уметности и филозофије. Због тога ретко тумачење према

---

[809] Шелинг, Ф. В. Ј., *Први нацрт система филозофије природе*, стр. 22.
[810] *Филозофија њемачког идеализма - Хрестоматија*, стр. 16.
[811] Исто, стр. 17.
[812] Knittermeyer, H., *Schelling und die romantische Schule*, München, 1929., стр. 24., наведено према: Petrović, S., *Negativna estetika*, стр. 239.

којем управо Шилер представља кључну фигуру у *посткантовском развоју немачког идеализма*[813], односно „припрема терен“ за стапање естетичког и спекулативног духа, које ће бити донекле реализовано у Шелинговој филозофији, а усавршено у Хегеловој. Касирер чак тврди да је Шилер тачка на којој Кантова *трансцендентална* метода прелази у *дијалектичку* методу његових настављача[814].

Шелингова филозофска концепција јединствена је због тога што критикује дотадашњи однос према поиетичким темама на свим „фронтовима“ – она, наиме, обухвата, критику Лајбницовог, Волфовог и Баумгартеновог естетичког *гносеологизма*[815]; енглеског и француског *емпиризма и психологизма*, Кантовог *хладног држања према естетичком предмету*, али исто тако и критику *теоријâ лепих уметности и наука*, Винкелмановог *формализма*, као и критику ауторâ који Кантову *Критику моћи суђења* излажу као катедарску естетику. Коначно, она представља критику усмерену на Шилера и романтичаре, који с једне стране дају плодан допринос конструкцији једне филозофије уметности, али не и саму филозофију уметности[816]! Ипак, управо су Кантове тезе о *укусима као игри сазнајних моћи* и учење о *генију* директно стимулисали Шелингов рад на естетичкој проблематици[817]. Шелинг чак изричито тврди да је „пре Канта учење о уметности (Kunstlehre) било само голи изданак Баумгартенове *естетике*“[818]!

Да би се разумеле Шелингове филозофске намере потребно је подсетити на његов текст *Ја као принцип филозофије или О ономе што је у људском знању неусловљено*. У њему он признаје да је спинозистички систем, упркос својим заблудама, због *своје храбре консеквентности*

[813] Loc. cit.
[814] Cassirer, E., *Idee und Gestalt*, 1921., стр. 94, наведено према: Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 239.
[815] Ипак, потребно је да се истакне да нпр. мисао Јакоба Бемеа, који тврди да се истина открива и прказује у *опажању* и *осећању*, оставља снажан утицај на Лајбница, али и на Шелинга! – исто, стр. 34.
[816] Детаљније у: Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 157.
[817] Шелинг у јануару 1795. пише Niethammeru како је решио да интрпретира Кантову *Критику моћи суђења* на властити начин. Више у: исто, стр. 119.
[818] Шелинг, Ф. В. J., V, 1, стр. 247. Наведено према: Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 156.

достојнији поштовања од популарних система „нашег образованог света“, који „скрпљени од прња свих могућих система, постају смрт сваке истинске филозофије“[819]. На сличан начин, Шелинг ће много више поштовати Кантову трансценденталну филозофију, иако се са већим делом њених закључака неће сложити, него концепције чија форма и стил му више одговарају, а оне саме не досежу ни до предворја Кантове мисли. Због тога ће у истом тексту сматрати да филозофија остаје *неразумљива и смешна* свим ауторима који од Канта нису научили да филозофске идеје не могу да буду предмети *доконе спекулације,* већ *слободног делања*[820]. Управо је, наиме, Кантов закључак да *никаква филозофија састављена из појмова* није могућа, оно што Шелинг сматра есенцијом критичке позиције. Тај став значи да је једина могућа филозофија, критичка филозофија, утемељена на крајњем основу који се не достиже никаквим објективним појмовима[821]. Кантова теоријска и практичка филозофија, међутим, нису повезане никаквим заједничким принципом, тврди Шелинг. Он сматра да, нпр. *практичка филозофија* не само да у оквиру Кантовог система не чини јединствену *зграду* са теоријском филозофијом, већ представља „споредну зграду целе филозофије, која је, уз то још, изложена сталним нападима из главне зграде“[822]. Уз то, филозофија, која треба да буде утемељена на испитивању *суштине човека*, не може бити редукована на мртве и празне формуле, које Шелинг назива *тамницама људског духа*[823]. Најважнија питања Кантове филозофије, дакле, морају бити *поново* постављена у контексту тражења једног *праузорног разума*[824], јер је управо то контекст у којем, према Шелинговом, али и Фихтеовом мишљењу, филозофски ум достиже свој врхунац. Због тога треба посебно обратити пажњу на поруку коју Шелинг шаље тезом да *знање без реалности није знање*[825].

Шелингова критика Кантове естетичке концепције не односи се само на *Критику моћи суђења*, него и на *Критику чистог ума,* с једне стране, и

[819] Шелинг, Ф. В. Ј., „Ја као принцип филозофије или О ономе што је у људском знању неусловљено“, у: *Форма и принцип филозофије,* Нолит, Београд, 1988., стр. 37.
[820] Исто, стр. 127.
[821] Исто, стр. 89.
[822] Исто, стр. 40.
[823] Исто, стр. 42.
[824] Касирер, Е., *Кант – живот и учење*,., стр. 285.
[825] Шелинг, Ф. В. Ј., „Ја као принцип филозофије или О ономе што је у људском знању неусловљено“, стр. 46.

Кантову филозофију у целини, која омогућава једну ограничену врсту приступа уметности и лепом, са друге стране. Пуна размера Шелингове критике Кантове трансценденталне естетике размотриће се у посебној тематизацији о интелектуалном опажају, док је сада неопходно наговестити у чему је суштина Шелинговог незадовољства Кантовим учењем. Шелинг сматра да Кантова *Трансцендентална естетика* указује на простор и време као априорне форме чулности, односно чулног опажаја[826], али тврди да Кант тај принцип не изводи као што то чини са другим априорним формама. На пример, као што успешно дедукује однос категорија и логичке функције суђења[827], требало би повезати и априорне форме чулности са чулним опажајем у пуном смислу, а не само у форми спољашњег описа одређеног односа[828]. Шелингова критика се не зауставља на овој примедби упућеној Канту, већ се проширује и на Кантове присталице, који – према Шелинговом мишљењу не увиђају да *простор и време,* као форме опажаја, *претходе* свакој синтези, односно – не претпостављају никакву *вишу* форму синтезе[829]! Шелинг том учењу замера инсистирање да се у *једном уваженој* сфери чулности накнадно покушавају „учитати“ више сфере спознаје, односно, посебност чулности се само декларативно уважава, да би се опет покренуле тенденције да јој се по сваку цену припише „духовније“ значење. То значење се не садржи у чулном опажају, али чулни опажај га *омогућава*, због чега је важно утврдити његову праву природу, чак и ако, према критеријумима целокупне западне филозофије, један његов део морамо уважити као „не-духован“.

Критикујући Шелингову *филозофију објаве*[830], Лукач ипак увиђа у чему она представља значајан напредак у односу на Канта. Кантови

[826] Више о Шелинговој критици Кантовог одређења чулности - Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, Хрватска свеучилишна наклада, Загреб, 2008., стр. 42.

[827] Шелинг, Ф. В. Ј., „Ја као принцип филозофије или О ономе што је у људском знању неусловљено“, стр. 39.

Више о Шелинговом разумевању Кантове *Трансецендeнталне естетике* и њеног односа према трансцеднеталном идеализму – I,10,334-335, Schelling, F. W. J., *Werke*, E.Hahn: CD-ROM Schelling Werke / © TOTAL VERLAG, 1997., стр. 3226-3227.

[828] Више о Шелинговом тумачењу Кантове „Трансценденталне естетике“ – исто, I, 1,423 стр. 269.

[829] Шелинг, Ф. В. Ј., „Ја као принцип филозофије или О ономе што је у људском знању неусловљено“, стр. 39.

[830] О „фазама“ у Шелинговој филозофији ће бити речи нешто касније.

покушаји да нађе дијалектички однос између општег и појединачног немају никаквог утицаја на његову естетику, која остаје *затворена, чисто субјективна и без појмова*[831]. Шелинг, међутим, тежи да заснује и естетику и филозофију природе на *објективно-идеалистички* начин, што већ чини значајну разлику у односу на Канта. Са друге стране, Шелингов појам *конструкције* носи додатну разлику у односу на Кантову концепцију – за Канта је он везан за природну нужност и законитост, па заправо представља *математичку формулацију*, док се код Шелинга конструкција у изворном смислу фундира у потпуно другачијој форми и представља *спекулацију*[832]! Премда и Шилер сматра проблематичним Кантову немогућност (тј. недостатак намере) да естетичку сферу истргне из природне законитости, тек ће Шелинг то директно означити као главну тешкоћу Кантовог учења.

Кант, као што је раније размотрено, изазива (више него што свесно доприноси) окретање ка естетском искуству као плодном тлу за развој будућих естетчких теорија, па се сматра да „млади“ Шелинг управо на том тлу има прилику да издигне уметност на највиши ступањ знања, а да интелекуалним опажајем доследно представи динамично прожимање субјективног и објективног. Таквим решењем ће бити импресиониран чак и Хегел, који ће у почетку чак сматрати да Шелингова филозофија идентитета разума и интелектуалног опажаја омогућава спекулативно знање као *целовитост* субјекта и објекта[833]. Међутим, Хегел ће се убрзо разићи са Шелинговим учењем управо због тога што неће моћи да прихвати *превласт* оног опажајног и интуитивног над разумним и појмовним.

Кантова велика заслуга у сфери естетике јесте прекид са доминацијом оне естетике коју Шелинг сматра *плитким и популарним психологизирањем* - енглеске и француске филозофије укуса, коју су чинили

[831] Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 174. Шелинг спроводи и детаљну тематизацију Кантовог логичко-појмовног система, тумачећи његове основне ставове властитим терминима. У том контексту он Кантове *аналитичке* ставове разуме као *идентичне*, док под *синтетичким* подразумева оне који се називају *неидентичним* - Шелинг, Ф. В. Ј., „О могућности форме филозофије уопште“, у: *Форма и принцип филозофије,* Нолит, Београд, 1988., стр. 27.

[832] Проле, Д., Поговор, у: Шелинг, Ф. В. Ј., *Први нацрт система филозофије природе*, стр. 399.

[833] Sinnerbrink, R., *Understanding Hegelianism*, Acumen Publishing Limited Stocksfield, 2007., стр. 9.

Шафтсбери, Хачесон, Хјум, Бурк, Жерар, итд. Кант, наиме, такође полази од укуса, али га не тематизује као индивидуалну субјективни принцип који би захтевао естетику фундирану као психологију. У очима Шелинга и Хегела Кант ће, међутим, ипак остати представник филозофије укуса[834] – јер, иако естетски чин више не везује за *партикуларну субјективност*, још увек га не везује ни за *знање или идеју апсолута*, па се његове естетичке заслуге могу сматрати епохалним, али уједно и лимитираним. Са друге стране, одређени аутори ће сличну замерку упутити и сâмом Шелингу, сматрајући да његов идеализам, колико год да је романтичарски, метафизички, па чак и теолошки, ипак остаје близак *пост-кантовском* идеализму: чак ће се тврдити да је Шелинг напросто филозоф који је проблем Кантовог *основног разлога* гурнуо до спекулативних граница[835]!

Пол Гајер у студији *Knowledge and Pleasure in the Aesthetics of Schelling* сматра да одређене тезе из Шелинговог *Система трансценденталног идеализма* и *Филозофије уметности* показују да је он заправо *усвојио и трансформисао Кантову филозофију лепих уметности*[836]. Гајер тврди да је Кант спровео својеврсну синтезу између водеће естетике *слободне игре*, развијене средином XVIII века у Шкотској и Немачкој, и класичне теорије која сматра да је естетско искуство једна специфична форма сазнавања истине. Шелинг, међутим, заступа чисто *когнитивни приступ естетском искуству*[837], сматрајући да оно изазива задовољство само због тога што нас ослобађа бола због неумитних конфликата унутар људских односа. Другим речима, Шелинг се неће сложити са Кантовом синтезом *естетике слободне игре* и традиционалне теорије, која наглашава однос према *истини.*

У тексту *Immanuel Kant* из 1804. године, Шелинг износи кључне примедбе и запажања о Кантовој филозофској концепцији, укључујући ту и

[834] Kirwan, J., *The Aesthetic in Kant, A Critique*, Continuum, New York, London, 2004., стр. 1-2.
[835] Pippin, R. B., *Hegel's Idealism, The Satisfactions of Self-Consciousness*, Cambridge University Press, 1989., стр. 63.
[836] Guyer, P., *Knowledge and Pleasure in the Aesthetics of Schelling*, наведено према: *Interpreting Schelling, Critical Essays*, Edited by Ostaric, L., Cambridge University Press, 2014., стр. 6.
[837] *Interpreting Schelling, Critical Essays*, Edited by Ostaric, L., Cambridge University Press, 2014., стр. 6.

незаобилазну тему *Критике моћи суђења*, дела које има значајан утицај на све „фазе“ Шелингове филозофије. Хвалећи Кантову *доброту и дубину његовог духа*[838], Шелинг истовремено указује и на његову фундаменталну наивност, сматрајући да је у његовом целокупном учењу често на делу *божански инстинкт*[839], који га води сигурном руком - што се посебно види у делу *Критика моћи суђења*! Указујући на ове Шелингове речи о Канту, Ман ће закључити да Кант *све зна, али ништа не разуме*[840] - (а ништа *и не мора* разумети, када све *зна*) - и упоредити Кантов филозофски дар са музичком генијалношћу једног Баха, коју Бах *нити мора нити може да објасни.* Шелинг у поменутом тексту хвали Канта, сматрајући како се у његовој *Критици моћи суђења* може говорити о *идеји уметности* која се заснива независно од било каквих сврхâ, осим аутономних[841], и која конституише *појам лепог* кроз једноставност уметности генија. Премда се са бројним Кантовим тезама, па и са намером целокупне *Критике моћи суђења* није слагао, Шелинг закључује да је неоспорна једна чињеница: суштина уметности се филозофски и знанствено могла тематизовати тек захваљујући Канту[842]!

ШЕЛИНГ И ШИЛЕР

Шелингов однос према Шилеровој естетичкој концепцији наговештен је већ кроз његов однос према Канту. Прва кључна тачка у којој се Шелинг у потпуности слаже са Шилером садржана је у тези да „почетак и крај сваке филозофије јесте – *слобода*!“ [843]. Управо ће ова, наизглед једноставна, тачка њиховог слагања допринети томе да се њихове две концепције значајно преклапају и прожимају и у даљим извођењима тог

[838] Шелинг додаје да је Кант морално надмашио своје највеће противнике, иако физички није. - Schelling, F. W. J., „Immanuel Kant (1804)“ у: *Werke*, Dritter Hauptband, Schriften zur Identitätsphilosophie 1801-1806, C. H. Beck und R. Oldenburg, München, 1927., стр. 587. (VI 3).
[839] Исто, стр. 592. (VI 8).
[840] De Man, P., „Seminar on „Aesthetic Theory from Kant to Hegel““, у: De Man, P., McQuillan, M., *The Paul de Man Notebooks*, Edinburgh University Press, 2014., стр. 261.
[841] Schelling, F. W. J., „Immanuel Kant (1804)“ , стр. 592. (VI 8).
[842] Исто, 593. (VI 9).
[843] Шелинг, Ф. В. Ј., „Ја као принцип филозофије или О ономе што је у људском знању неусловљено“, стр. 61.

закључка. Слобода као основа (и *алфа и омега* сваке филозофије за оба аутора) подразумеваће и блиске ставове који ће они конципирати о ономе што буду сматрали *продуктима слободе*: о лепоти и уметности. Друга Шилерова идеја са којом се Шелинг у потпуности слаже јесте идеја о уједњењу *теорије уметности* и *теорије о лепоти*[844]. Премда у накнадном рефлектовању историја естетике делује као историја јединствене и одређене филозофске дисциплине, управо је у овом контексту неопходно подсетити на то да *естетика* носи потпуно различито значење за рационалисте, емпиричаре, али такође и за сваког представника немачког идеализма појединачно. Чини се да је естетика од câмог почетка обухватала *и теорије о лепоти* и *теорије о уметности*, али заправо се управо на наизглед ситним детаљима може показати да је био потребан дуг пут да би се ове две сфере почеле посматрати као сегменти јединственог естетичког подручја. Коначно, Шелингова теза о *карактеру коначности*, која говори да се ништа не може *поставити* а да се истовремено не *супротстави*, упућује на додирне тачке његове филозфије са Хегеловом, исто колико и на блискост да Шилеровим филозофским учењем у целини[845].

ШЕЛИНГ И ФИХТЕ

Мада на први поглед делује да је Шелингов однос према Фихтеовој естетичкој концепцији значајан због општих токова којима се даље *крећу* њихове филозофије, заправо је реч о много значајнијој и конкретнијој консеквенци: наиме, тек својим утицајем на Шелингово и Хегелово разумевање естетике виде се праве размере Фихтеовог естетичког значаја, које се не исцрпљују у његовим малобројним експлицитним и директним списима о естетици. Због тога се тек у Шелинговој филозофији наговештава, а у Хегеловој показује, колико је Фихтеова филозофија пресудно утицала на историју естетике у целини. Прва *фаза* Шелингове филозофије је несумњиво одређена његовим односом према свом *учитељу* Фихтеу, „од којега је [као] двадесеттрогодишњи младић 1798. наслиједио филозофску катедру на

[844] Кроче, Б., *Естетика*, стр. 380.
[845] Шелинг, Ф. В. Ј., „Ја као принцип филозофије или О ономе што је у људском знању неусловљено“, стр. 64.

свеучилишту у Јени“[846]. Мада се Шелингов *Систем трансценденталног идеализма* често сматра за најуспелије и најконсеквентније Шелингово дело, у којем он започиње оригиналну концепцију која га удаљава од субјективног идеализма, у њему је и даље видљив изузето снажан утицај Фихтеа[847]. У филозофским списима насталим пре 1800. године Шелинг у одређеној мери прати Фихтеову позицију, иако већ тада ради на властитој концепцији према којој се природа неће посматрати као некаква мртва објективнот којој живот треба да удахне *Ја*, какав је случај код Фихтеа. У једном од писама упућених Фихтеу 1801. године, непосредно пре прекида њихове коресподенције, Шелинг јасно образлаже због чега не може да се сложи са Фихтеовим схватањем о односу *Ја* према природи: „за вас природа нема спекулативну важност, већ само телеолошку“[848], пише Шелинг, постављајући Фихтеу питање да ли мисли *да светло постоји само да би рационална бића могла да се виде док причају једни са другима*, и да ли *ваздух постоји само да би могли да се чују.* До 1806. године Шелингова критика Фихтеове филозофије постаје још строжа: он сматра да Фихте не тврди ништа друго него да је једина сврха природе да је *користимо*, чиме заправо заступа економско-телеолошко учење о природи, које је за Шелинга неприхватљиво[849]. У тексту *Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichteschen Lehre* из 1806. године, Шелинг сматра да се позитивна страна Фихтеове спекулације бави оним што је дато и присутно, али да се морамо окренути и према ономе *другом*, што није пристутно и дато, али се по природи *мора видети*[850].

Прва од поменутих незаобилазних тема коју Шелинг уочава у Фихтеовој филозофији је, дакле, његова тематизација *природе*. Вођен снажним утицајем Спинозиног учења[851], Шелинг се никада неће помирити

[846] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, Напријед, Загреб, 1965., стр. 343.
[847] Loc. cit.
[848] *Fihte-Schelling Briefwechsel*, Einl. v. W. Schultz, Frankfurt M, 1968, стр.140., наведено према: Bowie, A., *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, стр. 103.
[849] Schelling I/7, стр. 17, наведено према: Bowie, A., loc.cit.
[850] Schelling, F. W. J., „Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichteschen Lehre (1806)“ u: *Werke*, стр. 603. (VII 9).
[851] Спиноза утиче и на Шелинга и на Хегела, а сматра се да Шелингова тежња према *посљедњем прајединству, које у себи садржи све што се уопште може појавити у космосу,* потиче директо од Спинозе. *Деус сиве натура* остаће једна од кључних теза

ни са Кантовом, ни са Фихтеовом тематизацијом природе. Он сматра да Фихте задаје завршни и „смртоносни“ ударац природи, додајући у једном од својих каснијих списа да је ипак видљиво како и поред тога Фихте „увек мора да осигура да она не постоји, а да је ипак увек изнова прихвата као постојећу“[852]. Фихтеово одбијање могућности да се филозофији природе може приписати било каква аутономија и (макар и делимична) независност од принципа трансценденталне филозофије, разлог је због којег се Шелинг и Фихте врло брзо и врло снажно удаљују. Чак и Шелингов термин *систем идентитета*, сматрају поједини интерпретатори, јесте начин на који се он брани од „фихтеовства“[853].Са друге страме, у истом периоду свог стваралаштва, Шелинг се приближава Хегеловом учењу и са њим покреће *Критички журнал филозофије* у Јени.

Разматрајући Фихтеову субјективно-идеалистичку позицију, Шелинг утврђује да *Ја* не може бити *ни род, ни врста, ни индивидуа*[854], јер би се у сваком од тих случајева могло мислити само у односу на мноштво. Уз то, сматра Шелинг, *Ја* би укинуло câмо себе уколико управо постављањем Не-Ја не би постављало управо câмо себе[855], због чега он веома брзо постаје незадовољан Фихтеовим редуковањем природе на нешто што је у потпуности зависно од свесног Ја[856]. Критика Фихтеове филозофије не задржава се на проблему природе, већ се проширује и на другу страну исте концепције: на концепцију слободе. Наиме, Шелинг сматра да морални закон – иако постоји *само у односу на коначност*[857] – нема никаквог значаја и смисла уколико себе не постави тако да као крајњу сврху сваке тежње буде у односу према *бесконачном Ја.* Због тога Шелинг сматра да морални „празакон“ захтева управо принцип *идентитета*, који – налик Канту – разматра кроз четири момента суда: према квалитету – „постани апсолутна

за Шелингову филозофију, видљива све до његових позних списа. - Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 344.

[852] Шелинг, Ф. В. Ј., *Филозофија слободе*, Плато, Београд, 1998., стр. 27.

[853] Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 38.

[854] Шелинг, Ф. В. Ј., „Ја као принцип филозофије или О ономе што је у људском знању неусловљено“, стр. 69.

[855] Шелинг, Ф. В. Ј., „О могућности форме филозофије уопште“, стр. 20.

[856] Тодоровић, М., „Место ’Штутгартских приватних предавања’ у Шелинговом опусу“, у: Шелинг, Ф. В. Ј., *Филозофија слободе*, Плато, Београд, 1998., стр. 67.

[857] Шелинг, Ф. В. Ј., „Ја као принцип филозофије или О ономе што је у људском знању неусловљено“, стр. 83.

реалност“; према квантитету: „постани апсолутно Једно“; према релацији: „постани апсолутно неусловљен и тежи за апсолутном каузалношћу“; и према модалитету: „тежи да себе поставиш у сферу апсолутног бивства „-другим речима: „постани *нужно* биће, биће које истрајава *у сваком времену*“[858].

Кључна тачка неслагања Шелинга и Фихтеа налази се заправо у Фихтеовом односу према Кантовој идеји *трансценденталне аперцепције*, за коју Шелинг сматра да је неоправдано инструментализована у корист етичких циљева Фихтеове филозофије. Кантово *Ја мислим, које мора моћи пратити све моје представе*, за Фихтеа постаје темељно полазиште субјективног идеализма у новом смислу: *Ја* као трансцендентални субјекат не само да има рефлексију властитог мисаоног процеса, већ *поставља* и сопствени објекат – *Не-Ја* и „посредује се у њему као својем властитом продукту у синтези знања“ [859]. Међутим, Фихтеово *Не-Ја* заправо остаје неодређени објекат и последица *Tathandlung*-а, односно нерашчлањена предметност знања и моралног делања. За Шелинга апсолут више неће бити ствар практичке сфере, већ ће се односити на естетско урањање у апсолутну индиференнцију, која представља само-превазилажење субјекта. Другим речима, из Фихтеове перспективе се може рећи да се Шелинг враћа на пред-кантовски "идеалистички реализам", чији је апсолут поново везан за неко апсолутно биће, док Фихтеова позиција остаје у потпуности "трансцендентално-идеална" и практички конституисана[860]. Шелинг ће мислити управо супротно: да је Фихте тај који достигнуће Кантовог трансценденталног учења поново сужава и редукује, овај пут у корист практичке идеје. Неки интерпретатори сматрају да суштина Шелингове критике Фихтеа из периода минхенских предавања лежи у њиховом неслагању око односа самосвести *као свести о властитој индивидуалности* (која стоји у односу према објекту који поушава да схвати путем рефлексије) и *апсолутног Ја, које је недоступно средствима рефлексије*[861]. Ипак, у Шелинговом коришћењу термина *Ја* за ово друго одређење видљиви су

[858] Исто, стр. 85.
[859] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 343.
[860] Žižek, S., *Less than nothing: Hegel and the shadow of dialectical materialism*, Verso, London, NY, 2012., стр. 164.
[861] Bowie, A., *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, стр. 113.

остаци његове везаности за Фихтеа. Наиме, таква терминологија увек захтева и *Не-Ја* којим би била ограничена, а тиме и одређена, па приступање апсолуту увек мора да подразумева однос између та два термина. Због тога Шелинг тежи да трансценденталну филозофију поново успостави као универзално полазиште, које испитује порекло знања у субјекту, које ће он и формално и садржајно обогатити омогућавањем појављивања објекта у својој *материјалној пуноћи*[862] и допуном у виду *природне филозофије*. Због тога не треба да чуди што Шелинг и властито естетичко становиште развија у снажној паралели са „еволутивним“ процесом природе и духа[863], чиме истовремено напушта и Кантову и Фихтеову филозофску позицију[864]. У тексту *Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichteschen Lehre* Шелинг указује на то да недостатак одређене врсте опажаја, којом се природа câма себи приказује као *животна*, доводи до различитих врста духовне вулгарности и пре или касније, преко нестанка уметности, и до *смрти духа*[865] уопште!

Потребно је, ипак, указати на чињеницу да Шелинг изузетно цени Фихтеово одређење уобразиље: док је за Канта продуктивна уобразиља лишена *стваралачких способности*[866] и представља само могућност опажајног приказа предмета и без његовог присуства, за Фихтеа она представља настојање *Ја* да сједини оно „несједињиво“ – односно, да испуни најважнији филозофски задатак: да изрази *бесконачно* у *коначном* облику[867].

---

[862] Пејовић, Д., Поговор у: Сцхеллинг, Ф. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 343.

[863] Frank, M., *Einführung in die frühromanische Ästhetik*, стр. 208.

[864] Више о Шелинговој критици Фихтеовог естетичког просуђивања природе - I,7,18, Schelling, F. W. J., *Werke*, E.Hahn: CD-ROM Schelling Werke, стр. 2169.

[865] Schelling, F. W. J., „Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichteschen Lehre (1806)“ стр. 613. (VII 19).

[866] Prole, D., Pogovor, u: Šeling, F. V. J., *Prvi nacrt sistema filozofije prirode*, стр. 405.

[867] Више о Шелинговом односу према Фихтеовом схватању уметности, термина *Vernunfkunst*, њиховом *сукобу* и *сличностима* у тексту: Traub, H., „Über die Freundschaft“, u: Fichte-Studien, band 25, *Der Briefwechsel zwischen Schelling und Fichte 1794 – 1802*, ©Editions Rodopi B.V., Amsterdam-New York, NY 2005., стр. 17.

Фихтеови касни списи, од 1804., *једва да су нашли читатеља*, сматрају неки интерпретатори, а Шелинг се *губи у гностички интонираној теозофији*, па се у књизи Р. Кронера *Од Канта до Хегела* (Kroner, R., *Von Kant zu Hegel*, Tübingenm 1924.) позна мисао Фихтеа и Шелинга уопште не тематизује. - *Филозофија њемачког идеализма* - *Хрестоматија*, стр. 10

Шелинг ће апсолут разумети као оно што надилази и превазилази сваку условљеност и одредити га као *апслутно ја* – чиме ће „први пут бити изречена ријеч апсолутно“[868], па се може с правом рећи да је Шелингов *објективни идеализима* заправо припрема за *апсолутни идеализам*.

ШЕЛИНГОВО РАЗУМЕВАЊЕ ФИЛОЗОФИЈЕ И ЊЕНИХ ДИСЦИПЛИНА

У тексту *О могућности форме филозофије уопште* Шелинг подсећа да је филозофија *знаност*, јер има „одређену садржину под одређеном формом“[869], па њен раније поменути задатак – да изрази *бесконачно* у *коначном* облику треба разумети као мисаоно структуиран процес, без произвољних метода и форми истраживања. У другим списима Шелинг се детаљније бавио предметом и методама тако одређене знаности, наглашавајући на почетку текста да филозофија не мора да доказује постојање бога или апсолут, као што ни *геометар не треба да доказује постојање простора*[870] – и једна и друга *знају* да без поменутих предмета ни оне не би биле могуће. Шелинг у том контексту тврди да универзум није ништа друго него *манифестација апсолута*[871], а да филозофија, опет, није ништа друго до *духовни приказ универзума*. Међутим, када је реч о *разликама* филозофије у односу на друге знаности, Шелинг у делу *Филозофија уметности* наглашава да филозофију не треба посматрати као *једну од знаности,* него као оно што је заједничко и знаности и врлини и уметности, јер је она једина која се бави праизвором истине, доброг и лепог, а не њиховим појединачним сферама[872]. Због тога је филозофија *знаност само у формалном смислу*[873], јер је истина (оно сазнајно) само једно од њених обележја, уз сферу етичког и естетског. У томе је, сматра Шелинг, њена „велика разлика од свих других знаности.“[874]. У *Систему*

[868] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 344.
[869] Шелинг, Ф. В. Ј., „О могућности форме филозофије уопште“, стр. 11.
[870] Шелинг, Ф. В. Ј., *Филозофија слободе*, стр. 7.
[871] Loc.cit.
[872] Schelling, F. W. J., „Philosophie der Kunst“ u: *Werke*, Dritter Hauptband, стр. 402. (V 382).
[873] Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, Хрватска свеучилишна наклада, Загреб, 2008., стр. 20.
[874] Loc. cit.

трансценденталног идеализма Шелинг разуме филозофију као „текућу повијест самосвијести“[875], па и њене *делове* или *елементе* излаже у јединственом *континуитету.* Ипак, он сматра да је потребно да се тај континуитет другачије конципира, што значи да се и разматрање естетичких проблема мора поставити на другачији начин од Кантовог, Шилеровог и Фихтеовог.

За разлику од математике или хемије, *филозофија захтева карактер*[876] - тврди Шелинг – додајући да је она незамислива како без одређеног моралног нивоа, тако и без тематизације уметности и спознаје лепог. У том смислу је важно подсетити на значајан и револуционаран став који Шелинг уводи у разумевање филозофије - став да чак *ни идеализам нема чисто теоријски фундамент*[877]!

Разматрање Шелинговог разумевања филозофије није могуће без тематизације његових филозофских „фаза“, односно различитих периода његовог мисаоног стваралаштва које су обележиле бројне промене у његовим ставовима, због чега је разлика између тзв. *раног Шелинга* и *позног Шелинга* често снажнија од разликâ између два различита аутора[878]. Због тога је потребно указати на разлоге и последице бројних унутрашњих промена и структуралних „ломова“ унутар Шелинговог филозофског стваралаштва. Већ у свом првенцу: *О могућности форме једне филозофије уопште* (*Über die Möglichkeit der Form einer Philosophie überhaupt*) из 1795. године, Шелинг разматра који су све услови неопходни да би филозофија била знаност[879]. Фихте исте године поставља „питање о приоритету“ везано за његов и Шелингов рад: наиме, Фихте сматра да је тај Шелингов спис

[875] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 8.
[876] Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 21
[877] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма,* стр. 9. . С тим у вези погледати и Шелингово разумевање дијалектичког умећа и филозофије као знаности - *Vorlessungen über die Methode des akademischen Studiums*, (1803) V.
[878] Додатну тешкоћу узрокује и чињеница да се прво критичко издање Шелингове заоставштине појавило веома касно, тек у XX веку. – Schelling, F. W. J., *Gesamtausgabe* in 12 Bdn, Herausgegeben von Manfred Schrötter, 6 Hauptbände 2 1958/59, 6 Ergänzungsbände 1943/50.
[879] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 344.

„колико сам о томе могао да прочитам, потпуни коментар мога списа. Али, он је ствар изврсно размео. Зашто то не каже, уопште не разумем“[880]. Три године касније, Фихте закључује да су њихова *Приказивања* (Darstellungen) „додуше различита, али нам је дух идентичан“[881].

Већ тада се *назиру елементи изградње дијалектичке методе* и долази до обрта оног непосредног у оно посредовано, које се онда себи враћа као „посредована непосредност“[882] и трага се за *највишим ставом*, који у форми једног начела треба да условљава све друге ставове, а да câмо буде безусловно. Такво начело Шелинг одређује као *Ја*[883], чијим одређењем се детаљније бави у свом другом раном спису[884]: *О Ја као принципу филозофије или о безусловтном у људском знању* (*Vom ich als Prinzip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen*), из исте године. Шелинг сматра да је дотадашња филозофија пружала два могућа одговора на питање о *реалном* темељу свег знања – догматички и критички. *Догматичко* објашњење тврди да целокупно знање потиче од „субјекту независног објекта или ствари“[885], а *критичко* објашњење показује да оно произлази из субјекта. Фихте је сматрао да филозоф између ове две концепције мора бирати *према томе какав је човек*, док Шелинг одбија и једну и другу крајност.

Разматрајући основна филозофска питања и кључне проблеме, Шелинг се, као и Кант и Фихте, суочава са дуализмом нужног и слободног, *природе и историје*[886], тј. теоријског и практичког ума. Тај дуализам он у свом „првом периоду“ решава *уметношћу*, односно идејом *лепоте,* јер се према његовом тадашњем мишљењу поменути јаз може премостити само естетичким путем. Такав став је у потпуности неприхватљив за Хегела, јер представља *бег* у оно „надрационално“ – односно – ирационално[887]. У својој

[880] Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 49.
[881] Loc. cit.
[882] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 344.
[883] Loc. cit.
[884] Из тзв. естетичко-метафизичке фазе.
[885] Исто, стр. 345.
[886] Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 257.
[887] О Шелинговом раздвајању од осталих представника немачког идеализма више у: Lauer, Ch., *The Suspension of Reason in Hegel and Schelling*, Continuum International

тзв. првој фази, естетичко-метафизичкој, Шелинг у идеји *генија* проналази могућност *произвођења* (poiesis-a), а „у филозофу - на становишту ’интелектуалне интуиције’ – могућност *контемплирања* исконског јединства“[888], што значи да за Шелинга није могућа никаква филозофија без *интелектуалног опажаја*. Шелинг покушава да реши тешкоће Кантовог и Фихтеовог мишљења повратка индивидуалности у супстанцијалност да реши тако што ће започети од претпостављениг једнства индивидуалности и супстанцијалности – „из такве претпоставке настају основне мисаоне тешкоће разумијевања индивидуалности“[889]. Спис *Писма о догматизму и критицизму* (*Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*) из 1795. развијају Шелингов полемички став против недоследних следбеника Кантове филозофије, тј. „оних критициста (идеалиста) који су с критичког стајалишта пали натраг у догматизам“ [890], али и против *спинозизма*, који као апсолутни објекат поставља нешто некритичко. И поред бројних покушаја да превазиђе недостатке Кантовог и Фихтеовог система, Шелинг ће, према миљењу одређених аутора, тек у спису *О светској души*, из 1798. године, начинити одлучан корак и *решити се субјективног идеализма науке о знаности*[891]. Уважавањем *природе* као засебног подручја, и њено тематизовање од стране *природне филозофије*, представља снажан искорак у дотадашњем тумачењу филозофије и њених дисциплина. Деструкција традиционалне, преткритичке метафизике Шелингу омогућава конструкцију нове, трансценденталне метафизике, којој ће се посветити у *Систему трансценденталног идеализма*[892], из 1800. године, делу у којем ће бити тематизована идеја саморазвитка духа као *прогресивне повести његовог настајања* – идеја која ће утицати и на „настанак Хегелове *Феноменологије*“[893]. *Систем трансценденталног идеализма* садржи покушај да се, користећи пантеизам Ђордана Бруна, природа објасни као дело

Publishing Group, 2010., стр. 175. Лауер чак сматра да је Шелинг због својих ирационалистичких теза ближи Волт Дизнију него озбиљном филозофским систему!

[888] Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 257.

[889] Перовић, М. А., „Епохални смисао Кантове филозофије“, у: *Филозофске расправе*, Хрватско филозофско друштво, Загреб, 2011., стр. 76.

[890] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 345 – 346.

[891] Исто, стр. 349.

[892] Исто, стр. 347.

[893] Loc. cit.

божанског уметника, што може да учини једино *филозоф апсолута*[894]. У том контексту се лепота и истина свих ствари посматрају у оквиру једне исте идеје, која обједињује поезију и филозофију.

Потребно је, ипак, нагласити да поменута, *рана фаза* Шелингове филозофије такође има два раздобља: *субјективно-идеалистичко* и *објективно-идеалистичко*[895]. Окретање ка апсолутном идеализму и идеалистичкој дијалектици догађа се у списима *Приказ мојег система филозофије* (*Darstellung meines Systems der Philosophie, 1801*) и *Бруно или о божанском и природном принципу ствари (Bruno oder über das götliche und natürliche Prinzip der Dinge, 1802*), у којима се Шелинг „показује мање као мислилац романтике“[896], а више као апсолутни идеалиста. Структура *Система трансценденталног идеализма* за Шелинга у овом периоду више није адекватна, те он у *Приказу мојег система филозофије* уводи нови модус приказа свог учења: геометријски, по узору на Спинозину *Етику.* У раној фази или *првом периоду* Шелинговог учења уводи се *интелектуални опажај,* делом на Фихтеовом трагу, који представља могућност *непосредног сазнања апсолутног*[897], у којем се изједначавају битак и мишљење. Право питање за неке интерпетаторе јесте следеће: да ли се Шелинг од câмог почетка свог филозофског учења, 1794. године, кретао супротним путем од Фихтеа[898], или је тек спис *Бруно*, из 1801. тачка његовог дефинитивног одвајања од Фихтеа.

Спис *Филозофија уметности* (*Philosophie der Kunst*) чини збир Шелингових јенских предавања из 1802/3 и истих предавања у Вирцбургу 1804/05[899], али се као дело први пут издаје постхумно, 1859. године. Ставови из *Система трансценденталног идеализма* и *Приказа мојег система филозофије* донекле се коригују у *Филозофији уметности*, посебно када је реч о улози филозофије, а аргументација добија другачију форму и ток, али

[894] IV, 227. – цитирано према: Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 361.
[895] Исто, стр. 349 - 350.
[896] Исто, стр. 360.
[897] Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 60.
[898] Исто, стр. 49.
[899] Грлић, Д., *Естетика,* III том, стр. 143. *Филозофија уметности, посебни део* – из рукописне оставштине, први пут је изложена на предавањима у Јени у зиму 1802/1803, а поновљена 1804. и 1805. у Вирцбургу.

Шелингов став о одучујућој, *светско-повесној улози уметности*[900] никада се није битно мењао! Уколико је претпоставка и прави услов могућности настанка филозофије *противречни однос између човека и света*[901], који покушавају да разреше и Кант и Шилер и Фихте, онда је за Шелинга прави смисао филозофије да укине ту противречност. Ипак, док Јениг сматра да се Шелинг већ у *Систему трансценденталног идеализма* „опрашта“ од Фихтеовог учења, Плеснер тврди да је тек *Систем идентитета* место Шелинговог осамостаљења од Фихтеовог учења. У прилог томе иде и тврдња неких интерпретатора[902] да је у *Систему трансценденталног идеализма* интелектуални опажај још увек *у извесном смислу морални феномен*, док је естетички опажај *један критеријум, али никако органон филозофије*[903]. Због тога је често наглашавано да је 1806. година, током које Шелинг објављује *Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zur der verbesserten Fichtenschen Lehre,* година његовог коначног и неповратног разлаза са Фихтеом, док је 1807. година – година када Шелинг прекида односе и са Хегелом, након *његовог изненађујуће оштрог напада на Шелингову филозофију идентитета* у Предговору *Феноменологији духа*[904].

Бројни тумачи сматрају да је *Систем трансценденталног идеализма* „у садржајном и формалном погледу његово најсавршеније дјело“[905], и да представља *први потпуни филозофски систем,* дедукован у целости из умског принципа. Према Шелинговом мишљењу, последњи разлог, тј. темељ

[900] Исто, стр. 169.
[901] Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 56.
[902] Schilling, K., *Natur und Wahrheit, Untersuchungen über Entstehung und Entwicklung des Schellingschen System bis 1800*., Reinhardt, München, 1934., стр. 117.
[903] Више у: Jähnig, D., *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*, vol. I, Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1966.
[904] Једна од бројних *периодизација* Шелингове филозофије разликује четири кључне фазе: 1) *трансценденталну фазу*, блиску Фихтеу, која траје до 1797. године; 2) фазу *филозофије природе*, између 1797. и 1801. године; 3) фазу *филозофије идентитета*, која траје од 1801. до 1806. године; и 4) *позну фазу*, која траје све до краја Шелинговог живота. У наставку текста ће се показати да је то само један од покушаја да се Шелингова филозофија периодизује и систематизује, посебно узимајући у обзир дела која су представљала несумњиве прекретнице у његовом учену, као што су *Систем трансценденталног идеализма*, *Филозофија слободе, Филозофија митологије*, итд.
[905] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 342.

целокупне реалности мора бити апсолутан, тј., мора да буде реалан, али уједно и замислив само уз помоћ câмог себе. Другим речима, он мора да прикаже *подударност принципâ битка и мишљења*[906]. Тај највши принцип идентитета битка и мишљења, за којим тежи читав немачки идеализам, фихтеовски се назива *апсолутним Ја: ‚Ја јесам! Мој ја садржи битак који претходи сваком мишљењу и представљању'*[907]. Повесни значај *Система трансценденталног идеализма* лежи делом у чињеници да он, у оквиру Шелинговог учења, повезује тзв. *природофилозофско раздобље* и каснији *систем идентитета*[908], а делом у представљању *трансценденталног идеализма* као *система целокупног знања*.

Шелинг увиђа недостатак Фихтеовог учења, које Не-Ја разуме као нешто спољашње, што ограничава апсолутни принцип, уместо да увиди да и câма свест (прецизније самосвест) има дијалектичку структуру. Због тога је Фихте био приморан да у практичком принципу потражи темељ умског принципа - јер је једино практичком филозофијом могуће обухватити сукоб између Ја и Не-Ја уколико Не-Ја „долази споља". Шелинг о томе не мора да брине и не мора практичком принципу *накнадно да положи рачун* за целокупно конституисање *апсолутног Ја,* јер сукоб и антитетички карактер умских принципа види унутар câме свести! Међутим, управо због тога он запада у другачију врсту проблема, налик оној у којој се нашао Кант. Тај проблем лежи у тешкоћи да се објасни на који, онда, начин Ја долази до свести о природи или спољашњем свету, који је од њега пре свега емпиријски независан, да би се на крају показало како се предмет и свест, односно битак и мишљење, подударају као једно[909]. Задатак *природне филозофије* био је да „обрне наглавачке" Кантову и Фихтеову филозофију, чинећи оно објективно *првим*, из којег се потом развија оно субјективно. Шелинг сматра да су његови рани списи показали да је то могуће, али пред трансценденталном филозофијом се појављује нови задатак: она мора *повратно да наступи*, да од субјективног, као првог и апсолутног, крене и омогући оно објективно[910]. Чињеница да је овај процес други, *рефлектовани*

---

[906] Schelling, F. W. J., Werke, Bd, I-XIV, 1856-1861., I, 163. – према: Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 345.
[907] Loc. cit.
[908] Исто, стр. 350.
[909] Исто, стр. 351.
[910] Исто, стр. 351 – 352.

корак, Шелингу улива наду да није реч о простом понављању Кантових и Фихтеових достигнућа, већ о усавршавању њихових покушаја да заснују истинску трансценденталну филозофију.

Преузевши спољашњу форму Кантове три критике, Шелинг трансценденталну филозофију обликује као целину састављену из три дела[911]: из *теоријске филозофије*, *практичке филозофије* и *филозофије природних сврха*, или *телеологије,* која се довршава *филозофијом уметности*. Форма „три критике“ заправо је унапређена дијалектичким принципом који их повезује, па се може рећи да је *Шелинг заправо филозоф чији систем може бити представљен у форми „теза, антитеза и синтеза“*[912], што га чини ближим Фихтеу и Хегелу, него Канту. Суштински задатак трансценденталне филозофије за Шелинга представља решење противречности теоријског и практичког. Мора постојати праизвор који унапред омогућује њихову хармонију, а он је могућ само као делатност која је исконски произвела свет ствари и приказала се у хтењу да се у свету *делује*. Та делатност се у природи показује као несвесна, а у *естетској делатности* уметника и њеним продуктима као свесна.

Разматрајући кључне тачке и преломне тренутке у Шелинговом систему, одређени аутори закључили су да је тзв. *естетички идеализам* тек *пролазна фаза*[913] у његовом учењу. Та фаза траје од 1795. до 1804. године и представља епоху у којој Шелингова мисаона позиција није кохерентно спроведена до краја, делећи на тај начин „судбину“[914] са централним појмом теоријске стране Шелингове филозофије: појмом интелектуалног опажаја. *Естетички идеализам* представља Шелингов покушај да одгонетне структуру јединства битка и мишљења, која се не може просто теоријски мислити у форми у којој би „*битак мишљеног* (идеално) и *мишљени битак* (реално) задржали своје самосталне егзистенцијалне хоризонте.“[915] . Са друге стране, у тзв. *јенском периоду*, Шелинг ће одредити уметност као јединство могућност и стварности, тј. негативног и позитивног[916]: она ће посредовати у

[911] Исто, стр. 353.
[912] Loc. cit.
[913] Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 130.
[914] Исто, стр. 131.
[915] Исто, стр. 130.
[916] Исто, стр. 153.

оквиру области којом се укида апсолутност важења *посебних страна битка*. Шелингова *позна филозофија* ће потпуно другачије третирати уметност: она је ту одређена у оквиру тзв. *негативне филозофије*, у сфери могућности, тј. мишљења, чиме се Шелинг „враћа“ Хегеловој и Баумгартеновој позицији[917], редукујући стварност уметности на *могућност* и укидајући њену аутономију. Питање је у којој мери се прелазак из подручја *стварности* на подручје *могућности* може сматрати *редукцијом*, али у овом контексту остаје важно да се истакне управо Шелингово позиционирање *уметности* у подручје *мишљења*, јер ће оно имати веома значајне консеквенце и у Хегеловој естетици. У *Филозофији уметности* (1802/03) уметност заузима *нижу* позицију у односу на филозофију: филозофија „приказује апсолут у *Urbild-у*, уметност ’приказује апсолут у *Gegenbild-u*“[918]. Câм Шелинг оцењује *естетички идеализам* као *неуспелу и пролазну*[919] фазу своје филозофије, након које он напушта покушаје да се филозофија естетички превлада, али и покушаје спекулативног мишљења.

Категорије естетског, поред ових проблема, имају изузетно сложену структуру и међусобан однос, пре свега када су у питању појмови *лепог, поетског* и *уметнчког*. Петровић разлику неколико важних момената у њиховом приказивању: у почетку је код Шелинга видљиво *спекулативно јединство лепог и поетског*, које истовремено са собом носи и дуализам *лепог и поетског* на једној, и *уметности* – на другој страни. Потом у *Систему трансценденталног идеализма* долази до *аутономије естетског феномена*, јер се преко *уметности*, као централне естетичке категорије, превладава супротност „лепог по себи“ (*pulchritudo vaga*) и „узвишеног, релативно лепог” (*pulchritude adhaerens*). *Лепо по себи* је заправо категорија везана за *poiesis*, а *релативно лепо* за *techne*. Петровић сматра да је управо то фаза Шелинговог учења у којој *уметност постаје органоном филозофије*. Ипак, након тога долази до *губитка аутономије естетског феномена*, јер се лепо изједначује и поставља на исти ниво са *истином* и *добром* - и у онтолошком, и у гносеолошком и у аксиолошком смислу. У *Филозофији уметности* уметност почиње да се тумачи као *историјска*[920], а не *онтолошка* категорија, што у појмовном смислу представља корак напред,

[917] Loc. cit.
[918] Исто, стр. 155.
[919] Исто, стр. 221.
[920] Исто, стр. 224.

али уједно узрокује и снажну превагу рационалног елемента. Појам *поезије* се ређе помиње, и то независно од разматрања уметности, док се акценат ставља на *techne,* као антрополошко-рационални елемент развоја човека. Дакле, Шелинг показује да неадекватно уношење *појма* у естетску сферу често подразумева пуку рационализацију и сиромашење естетских појмова, уместо усавршавања њиховог разумевања. Коначно, последња епоха тзв. *естетичког идеализма* доводи до *дезинтеграције елемената у сфери естетског*, која доноси и раздвајање оног *уметничког* унутар уметности и оног *поетског* у истој[921]. Да би Шелинг могао консеквентно да спроведе идеју о проглашењу свог ранијег система *негативним* он је приморан да из властитог схватања уметности, као синтезе нужности и слободе – *одстрани слободу*. Тај корак ће се показати као кардинална грешка, јер се због покушаја да се из уметности одстрани оно *феноменално, појединачно и вољно*[922] у Шелинговом систему жртвује управо оно што уметности даје живот и смисао: *слобода*. Дакле, иако Шелинг у свом *Systemprogramm-u* (1795/96) најављује и обећава *другачији и дубљи приступ естетичким проблемима од својих претходника*[923], његови покушаји ипак остају недовршени, па идеју о *поезији, која треба да нациви све остале науке и уметности* темељније развијају други филозофи, нпр. Хајдегер. Са друге стране, идеју о *филозофији која је „изнад“ уметности* систематски развија Хегел. Шелинг ће ипак, и у позној епохи своје филозофије (нпр. 1834. године у Предговору немачком преводу текста Виктора Кузина[924]) тврдити да је Хегел погрешно разумео његов систем идентитета и једнострано га развио као *пуки рационализам*[925]. Вредност Шелингове ране естетике састоји се у њеном кључном ставу према којем се у *уметности* нужно сусрећу оно *уметничко и поетско*, тј. *свесно и несвесно*, *ум и воља*, *нужност и слобода*, најзад – субјекат и објекат. Међутим, њено ограничење се крије у њеној *филозофској, идеалистичкој, претпоставци*[926], која излаз из противречности

[921] Детаљан приказ ових фаза погледати у: исто, стр. 222.
[922] Исто, стр. 269.
[923] Исто, стр. 194.
[924] Cousin, V., *Über französische und deutsche Philosophie. Aus dem Französischen von Dr. Hubert Beckers, nebst einer beurtheilenden Vorrede des Herrn von Schelling*, Stuttgart, Tübingen, 1834., стр. III-XXVIII.
[925] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 364.
[926] Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 234.

не види у друштвеној пракси, већ у покушају да се супротности *неисторијски* пониште кроз уметност.

Конципирајући свој спис *Раздобља света* (*Weltalter*), замишљен као монументално дело, састављено из три књиге: *Прошлост*, *Садашњост* и *Будућност*[927], Шелинг пише: „моја садашња и ранија филозофија се разликују једна од друге као што се разликује плод и цвет“[928]. Постоје тврдње да је у *Спису о слободи* (1809) Шелинг започео нови правац и изгубио интерес за естетику, пребацујући фокус на религију и митологију у оквиру својих позних, *позитивних* списа. Не треба, међутим, занемарити могућност да је реч о привидном губљењу интереса за естетику, а да се заправо ради о ревидирању и увећавању интереса за естетичка питања, која Шелинга не напуштају ни у периоду Минхенских предавања, ни кроз нацрте *Раздобља света*. Већина Шелингових интерпретатора се, ипак, слаже у ставу да 1809. године долази до велике ревизије његовог учења, која започиње списом *Филозофска истраживања о бити људске слободе* (*Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit*)[929]. И у естетичком смислу су преломни ставови да *почетак и крај сваке филозофије јесте слобода*, односно да је *прабитак* заправо *воља*, а хтење – ништа друго него *позив за егзистенцију*[930]. Управо се у оквиру позне етичке фазе његове филозофије разликују и тзв. *гносеолошка* и *онтолошка* естетика. Петровић сматра да је вредност тзв. *гносеолошке естетике* у томе што она одређује значајну форму историјске егзистенције *минуле уметности*, која је развој уметности разумела као *фаворизовање „миметичког“ плана граница*, у оквиру којег се не тематизује оно *стваралачко у уметности*. Вредност тзв. *онтолошке естетике* лежи у чињеници да она антиципира један важан облик историјске егзистенције *уметности која долази*, наиме, да ће се

[927] Шелинг овај план износи у писму Ф. Ј. Коти - Schelling und Cotta, Briefwechsel, 1803/49, Stuttgart, 1965., str, 52. Ипак, успева да напише само први део прве књиге, пишући од 1810. до 1820. преко дванаест њених верзија, од којих су сачуване три. - *Филозофија њемачког идеализма* - *Хрестоматија*, стр. 567.

[928] Shröter, M., *Die Weltalter. Fragmente* (in der Verfassungen von 1811. und 1813. herausgegeben). München 1946., стр. 27, цитирано према: Петровић, С., *Негативна естетика,* стр. 101.

[929] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 363.

[930] Schelling, F. W. J., *Werke*, I, 177., и даље - Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, loc.cit.

уметност све више развијати у смислу *стављања „у заграде“ оног* приказивачког[931]. Ипак, став да модерну уметност управо то *стављање у заграде* гносеолошког хоризонта чини прогресивнијом од уметности прошлости, представља и границу целокупне „негативне естетике“, сматра Петровић.

Шелингова идеја бога недвосмислено је конципирана као идеја *апсолутно слободног бића*, које може остати у чистом стању потенције или прећи у актуализацију[932], другим речима: може *стварати или не стварати свет*. У раније наведеном тексту: *Ја као принцип филозофије*, Шелинг тврди да филозофија, уколико је само једна идеја чију реализацију филозоф може очекивати само од практичког ума, мора остати *неразумљива, па чак и смешна*, све дотле док човек буде неспособан да се уздигне до идеја. Шелинг подсећа да се већ код Канта показује да идеје уопште не могу бити предмети *доконе спекулације*, већ *слободног делања*, односно, да цело царство идеја има реалност само за човекову моралну делатност и да човек не сме више налазити никакве *објекте* тамо где почиње да *ствара, или да реализује*“[933]. У спису *Нова дедукција природног права* Шелинг ће покушати да повеже властите филозофске тезе о природи и слободи, иако наизглед неспојиве, па ће у §9 дефинисати живот као аутономију у појави, односно као *схему слободе, уколико се она објављује у природи*. Емпиријски моменат је значајан за разумевање каузалитета и телеолошких принципа у моралном свету: да сва морална бића могу да достигну свој највиши циљ, њихов каузалитет би био исти, не противречност, него апсолутна сагласност – међутим, пошто је та тежња могућа само *у времену*, њихов каузалитет је *онолико разноврстан колико и објекти емпиријског света*[934]. Налик Фихтеу, и Шелинг тврди да се моралитет заснива на слободи, а не слобода на моралитету, прецизирајући да неограничена *емпиријска* слобода води бесконачном сукобу у моралном свету[935]. Разматрајући однос између етичке и естетичке сфере у

[931] Детаљније о овој разлици: Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 233.
[932] Ципра, М., Предговор хрватском издању у: Schelling, F. W. J *Филозофија умјетности*, Хрватска свеучилишна наклада, Загреб, 2008., стр. I X.
[933] Шелинг, Ф. В. Ј., „Ја као принцип филозофије или О ономе што је у људском знању неусловљено“, стр. 127.
[934] Шелинг, Ф. В. Ј., „Нова дедукција природног права“, у: *Форма и принцип филозофије,* стр. 135 – 136.
[935] Исто, стр. 137.

филозофијама Канта и Фихтеа, Шелинг наглашава да идеја *моралног бога* апсолутно нема естетичку страну[936], али још више: нема ни филозофску страну, она је празна! Битно је, ипак, нагласити да Шелингова намера, колико год често била усмеравана против рационалистичких концепција, ни у једној фази његове филозофије није блиска *емпиризму,* што најбоље потврђује и позната реченица коју је Шелинг рекао Камилу Жордану, а коју Шилер препричава у писмима Гетеу: *Ја презирем Лока*! (*Je méprise Locke*[937])!

У оквиру *Филозофских писама о догматизму и критицизму* Шелинг напомиње да „филозофску главу“ ништа не збуњује толико колико сазнање да сва филозофија *треба да лежи заробљена у оквирима једног система*[938], али увиђа неопходност структуирања филозофије с обзиром на стару разлику између теоријске и практичке сфере. Док теоријска филозофија полази од проматрања *априорних производа Ја као спољашњих ствари*, практичка филозофија полази од слободног самоодређивања Ја као *продукције и реализације својих циљева*[939]. Овде је још увек видљив утицај Фихтеа на Шелингово учење, јер се продукција, поиетички појам, још увек везује за практичку сферу[940], чиме се и уметничко стваралаштво у извесном смислу посматра као продукт слободне воље, која је практички појам. Шелингов допринос оваквом могућем конципирању поиетичке филозофије, који није дуго трајао, лежи у чињеници да он практичку филозофију не посматра као етику, која треба да прописује одређене норме, већ као испитивање могућности *сваког* делања, па чак и деловања уопште, *па и моралног*[941].

---

[936] Шелинг, Ф. В. Ј., „Филозофска писма о догматизму и критицизму“, у: *Форма и принцип филозофије,* стр. 177.

[937] Гете, Ј. В., Шилер, Ф., *Преписка*, стр. 843. Није сувишно нагласити да је управо уз Гетеову препоруку Шелинг 1798. године добио позив за место ванредног професора у Јени.

[938] Шелинг, Ф. В. Ј., „Филозофска писма о догматизму и критицизму“, стр. 198.

[939] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 355.

[940] О Шелинговој идеји о заснивању естетике на темељу слободе више у: Dobe, J., „Beauty Reconsidered: Freedom and Virtue in Schelling’s Aesthetics“ - *Interpreting Schelling, Critical Essays,* Edited by Lara Ostaric, Cambridge University Press, 2014., стр. 7 - 8. Питањем слободе Шелинг се бавио и у својој докторској дисертацији. - Ципра, М., Предговор хрватском издању у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности,* стр. X.

[941] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма,* стр. 355.

Управо ово „па и моралног“ указује на ширину коју Шелинг „додељује“ практичкој сфери, слично Фихтеу који сматра да је и естетика у извесном смислу такође практичка ствар.

У *Систему трансценденталног идеалима*, Шелинг такође тврди да нема намеру да конципира моралну филозофију, него *напротив* – трансценденталну дедукцију могућности промишљања и разјашњења моралних појмова уопште[942]. Са друге стране, бликост са Хегеловим учењем огледа се у другој страни ове поделе: прецизније, у Шелинговом ставу да је сада неопходна *филозофија повести*, која за *практичку филозофију* представља исто што и *природа за теоријску филозофију*[943]. Сâма чињеница да Шелинг укључује *повест* у *трансценденталну* филозофију показује огроман *корак напред* у односу на Канта и Фихтеа[944]. Шелингови интерпретатори ће чак сматрати да је Шелингова целокупна *позитивна филозофија* у својој бити *повесна филозофија*[945]! За Шелинга *аутономија практичке филозофије* није ни по чему „посебнија“ од *аутономије уопште*, осим у чињеници да је само у практичкој сфери Ја свесно да законе прописује управо оно сâмо, као законодавац, док у осталим видовима аутономије Ја увиђа да је одређено и реализовано, тј. види *своје законе*, али само кроз *своје продукте*[946], не и кроз повратну свест о себи, које их поставља. Иако дедукција слободе и моралног закона код Шелинга у почетку не тече много другачије од Кантовог и Фихтеовог учења, њихове консеквенце су потпуно другачије. Ту треба подсетити на Шелингов став да *правни поредак треба да делује као неумољивост природе*[947], као и на став да је преко теоријске филозофије *могуће стићи до апсолутног акта воље*[948], што је теза која код Канта, на пример, не би могла ни да се замисли. Ипак, ако се разуме да Шелинг под *природом* схвата *скуп свега објективног*, а под Ја или интелигенцијом скуп свега (из периода *Система трансценденталног*

[942] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 183.
[943] Исто, стр. 236.
[944] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма,* стр. 357.
[945] Ципра, М., Предговор хрватском издању у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. IX – X.
[946] Schelling, F. W. J., Werke, III, 535; prijevod стр. 186., цитирано према: Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма,* стр. 356.
[947] Исто, стр. 356 – 357.
[948] Исто, стр. 355.

идеализма), може се уочити да је он и даље под утицајем Кантове идеје о *слагању представа и предмета*.

Наведене одредбе о разликама *теоријског* и *практичког* и њиховог односа према поиетичком важне су због изузетно значајног места из *Система трансценденталног идеализма*, у оквиру којег Шелинг приказује властито разумевање односа филозофије и естетике. За разумевање филозофије он наводи два неопходна услов: први је да се човек налази у одређеној врсти константне делатности и продукције изворних радњи (интелигенције), а други: стална рефлексија о тој продукцији, тј. да човек истовремено буде и „оно што се проматра (оно што продуцира) и оно што проматра“[949]. Управо кроз константан „дуплицитет“ произвођења и опажања отвара се могућност да *оно што се иначе ничим не рефлектује*[950] постане објектом. Управо у том контексту Шелинг наговештава тезу коју ће касније детаљно тематизовати: да је рефлексија оног *апсолутно невесног и необјективног* могућа само помоћу естетског акта уобразиље[951]. „Филозофија се, дакле, исто тако као и умјетност оснива на продуктивној моћи, а разлика обију само на различном правцу продуктивне снаге“[952], тврди Шелинг, додајући да се једина разлика између њих тиче *правца* у који је та продуктивна снага усмерена. У филозофији је то „ка унутра“, према рефлексији у унутрашњем опажају, а у уметности „ка споља“, како би се уз помоћ продуката рефлектовало оно несвесно. „Прави смисао којим се мора схватити ова врста филозофије јест, дакле, *естетички*, а управо је зато филозофија умјетности прави органон филозофије (§ 3.)“[953], изричит је Шелинг, додајући да постоје само два излаза из „обичне стварности“: поезија, која човека смешта у *идеалан свет*, и филозофија, која чини да стварни свет који је пред њим *потпуно ишчезне*. Принцип филозофије мора да подразумева да је садржај условљен формом, а форма садржајем, али не у

[949] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма,* стр. 23.
[950] Loc. cit.
[951] Loc. cit.
[952] Loc. cit.
[953] Loc. cit. стр. 23.

смислуг каузалитета и првенства једног над другим, него међусобног прожимања[954].

Шелингова филозофија уметности[955] тежи да из бесконачног раздвајања досегне *помирење* у облику изворног идентитета субјективног и објективног – полазећи од Фихтеовог *апсолутног Ја* и његовог идентитета са Богом као највишим принципом филозофије, Шелинг у доба блиске сарадње са Хегелом поставља питање како се из *коначне сфере може доћи у бесконачну*[956]. Поменуто *помирење* за Шелинга може да буде једино естетичко – према којем исти принцип који несвесно поставља реални свет објеката, свесно производи уметност као естетски свет. Он ће на тај начин свеукупну стварност креирати у лику уметности, као *излива апсолутног*[957] – које је за филозофију *пралик истине,* а за уметност *пралик лепоте*. Фихтеово разумевање интелектуалног опажаја за Шелинга неће више бити одрживо, управо због тога што ће он интелектуални опажај разумети као *естетски* опажај, који за предмет има оно апсолутно идентично.

Приком писања Предговора Шелинговим делима које је приредио и издао, Шелингов син Карл Фридрих Август напомиње да Шелинг *никада није имао на памети да изда естетику као целину*, додајући да то не би могао ни учинити „без понављања“ након издања *Методе академског студија* и филозофског материјала објављеног у *Критичком журналу*“[958].

---

[954] Исто, стр. 31. Када је реч о *прожимању супротности,* Шелинг ће у својим другим делима указати управо на недостатак таквог принципа у Спинозиној филозофији, тврдећи да он „додуше“ уводи апсолутни идентитет принципâ, али да су ти принципи суштински неделатни један према другом. Другим речима, Спиноза само „спаја“ *две Декартове супстанце*, без „живе супротности“ и „живог прожимања“. - Шелинг, Ф. В. Ј., *Филозофија слободе*, стр. 25.

[955] Више о конципирању *филозофије уметности* у: Schelling, F. W. J., „Philosophie der Kunst (1802)“, стр. 382. (V 362).

[956] Шелингово писмо Хегелу, 4. 2. 1795, *Briefe von und an Hegel*, J. Hoffmeister, 1. свеска, 1952., стр. 22, цитирано према: Кордић, И., у: *Филозофија њемачког идеализма - Хрестоматија*, стр. 498-499.

[957] Кордић, И., у: *Филозофија њемачког идеализма – Хрестоматија,*. стр. 498-499. Више о односу филозофије и уметности - Schelling , F. W. J., *Werke,* E.Hahn: CD-ROM Schelling Werke, стр. 1671., Schelling, F. W. J., „Philosophie der Kunst“, стр. 406. (V 386).

[958] Schelling, K. F. A., Из Предговора првог издавача, у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности,* стр. 7. Schelling, K. F. A., *Vorwort des Herausgebers,* у:

Чак и да је постојала намера да се конципира и изда дело које би се бавило свеобухватним естетичким истраживањем, Шелинг га никада не би назвао *естетиком*. Разлог за то лежи у чињеници да је пре Кантове *Критике моћи суђења*, целокупно истраживање естетичких појмова било нужно означено *естетиком* у Баумгартеновом смислу те речи. Са друге стране су „катедарски естетичари“, за које Шелинг тврди да успевају само да науче напамет *Критику естетског суђења* и да је предају као универзитетску естетику[959]. Шелингова одбојност према термину *естетика* кулминира у његовом познатом ставу да га тај назив асоцира на *кувар*[960] или књигу рецепата за трагедију, чије упутство у основи подразумева *много ужаса, али не превише; саосећања колико је могуће* и *сузе без броја*.

Карл Фридрих Август Шелинг је у оквиру *Предговора првог издавача*, у постхумном издању очеве *Филозофије уметности* приметио да је Шелингово губљење интересовања за објављивање властите, систематизоване, естетике пратило све снажније интересовање јавности управо за ту естетику, која се све више „посвуда ширила записивана у јавним свесцима, о чему говори једна биљешка у *Годишњацима* медицине као знаности, св. 2., стр. 303.“[961]. Због тога, према Шелинговом мишљењу, *естетику* или *теорију лепих уметности* не би требало бркати са *знаношћу* или *филозофијом уметности*[962], како се често чини. *Филозофија уметности,* наиме, представља Шелингов покушај да идеје и метод властите филозофије примени на знаност о уметности[963]. Једина знаност која може да обухвати и разуме појам уметности, произвођења и њихвог односа према природи јесте

Schelling, F. W. J., *Werke*, Dritter Hauptband, Schriften zur Identitätsphilosophie 1801-1806, 1927., стр. XX. (V. XVI).

[959] Schelling , F. W. J., *Werke*, I,5,361-362, E.Hahn: CD-ROM Schelling Werke., стр. 1612.

[960] Исто, И,5,362, стр. 1612.

[961] Schelling, K. F. A., Из Предговора првог издавача, у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 8.

[962]Schelling, F. W. J., „Philosophie der Kunst“, стр. 381. (V 361).

Више о Шелинговом разматрању односа између филозофије и теорије уметности - Schelling, F. W. J., „Abhandlungen, Rezensionen 2c. aus dem kritischen Journal der Philosophie – Ueber das Verhältniß der Naturphilosophie zur Philosophie überhaupt (1802)“ у: *Werke*, Dritter Hauptband, стр. 527. (V 107).

[963] Schelling, K. F. A., Из Предговора првог издавача, у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 7.

филозофија[964], те је због тога једини исправан и могућ назив за њено подручје – филозофија уметности[965]! Шелинг чак упоређује однос филозофије према уметности са односом *ума према организму*, у реалном свету[966], због чега је неопходно утврдити на који филозофија може приступити специфичним естетичким темама, које се не исцрпљују само и *поетичком корпусу* питања, већ захватају и важан део теоријске филозофије.

ШЕЛИНГОВО УЧЕЊЕ О ПРИРОДИ, ФИЛОЗОФСКО РАЗУМЕВАЊЕ ЧУЛНОСТИ И ПОЈАМ ИНТЕЛЕКТУАЛНОГ ОПАЖАЈА

Увиђањем пресудног значаја разумевања лепоте и уметности за праву тематизацију онога што се традиционално назива корпусом естетичких проблема, Шелинг не упада у замку да тај корпус редукује само на уметничку лепоту. У оквиру *Списа о филозофији уметности,* он ће у тексту „О односу ликовних уметности према природи“ (1807) закључити да је успешно доказао да основа уметности и лепоте јесте *живот природе*, насупрот мишљењу филозофије тог доба. Шелинг критикује *познате полузналце*, који инсистирају само на постојању *уметничке*, али не и природне лепоте*, трпајући на гомилу све што им се не допада*[967]. Критика коју он упућује савременицима у вези са разумевањем природе не може да не обухвати и прекор оних филозофа који су за то одговорни, пре свега Фихтеа, али и Канта. Шелинг чак износи следећу тврдњу: не само да је филозофија

[964] Знаност која се бави *свим знањем* је филозофија - Schelling, F. W. J., „Vorlesungen über die Methode des akademichen Studiums (1802)“, стр. 276 – 277. (V 254 – 255).
[965] Schelling, F. W. J., „Philosophie der Kunst“, стр. 381. (V 361).
[966] Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 149. Шелинг у тексту „Darstellung meines Systems der Philosophie“ износи звучну тезу: „Изван ума нема ничега, и у њему је све“ (Außer der Vernunft ist nichts, und in ihr ißt alles), сличну оној по којој ће Хегел постати познат. - Schelling, F. W. J., „Darstellung meines Systems der Philosophie“, стр. 11. (IV 115).
[967] Шелинг, Ф. В. Ј., „О односу ликовних уметности према природи (1807)“, у*: Списи из филозофије уметности,* Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1991., стр. 204 – 205. Не треба мислити да се део ове критике односи на Хегела, јер ће Хегел инсистирати на уметничкој лепоти тек неколико деценија касније. Ипак, на другом месту он тврди да је и за Хегела природа нужно зло, јер представља тек краткотрајну станицу на путу повести апсолута. - Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма,* стр. 348.

природе неопхода и незаобилазна сфера сваке филозфије, него да *филозофирати о природи* значи исто што и *природу стварати*[968], тј. да је и у *филозофији природе* реч о трагању за тачком са које природа може бити *стављена у постајање*.

Ставом да *природа треба да буде видљиви дух, а дух невидљива природа*[969], Шелинг конципира филозофију природе која издиже природу из механизма у којем је она нежива, укочена и неслободна и *оживљава је слободом*, што директно имплицира да се догађање у природи више не посматра као фактицитет, већ као „*câмо делање* у делању“[970]. Јасно је да нико од осталих представника филозофије идеализма не би могао да се сложи са таквом тврдњом, посебно не Фихте, иако Шелинг управо од њега „позајмљује“ метод којим ту тврдњу чини могућом: појам *опажаја*. Једино тако ће поглед филозофа моћи да буде усмерен ка оном апсолутном у природи[971], насупрот створеном, одређеном и условљеном, које тек спољашњим путем долази до природе. И у *Филозофији слободе* Шелинг ће тврдити да је видљива природа само својом *формом* природа, док је својом *суштином* божанска[972]. Чак ће своју познату тезу, да *љубав не постоји тамо где све бити требају једна другу, него тамо где свака може да буде за себе*[973], изрећи управо објашњавајући однос божанског, слободне воље и природе. Премда ће у *Филозофији слободе* Шелинг разумети природу као *најживље биће у себи câмој*[974], ипак ће нагласити да је разуме тек као један *степеник*, односно *подлогу духовног света*. У истом тексту и контексту, он ће се потрудити да истакне и субјективност времена, сматрајући да не

[968] Шелинг, Ф. В. Ј., *Први нацрт система филозофије природе*, стр. 9. „Први нацрт“ не значи да је Шелинг након њега замислио „други“, него значи да пре тог дела није постојао *систем филозофије природе* - Проле, Д., Поговор, у: Шелинг, Ф. В. Ј., *Први нацрт система филозофије природе*, стр. 390.

[969] „Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur sein“. - Schelling, F. W. J., *Ideen zu einer Philosophie der Natur*, Bd. I, y: Werke, Ed. Schröter, München, 1927., стр. 706.

[970] Шелинг, Ф. В. Ј., *Први нацрт система филозофије природе*, стр. 21.

[971] Проле, Д., Поговор, у: Шелинг, Ф. В. Ј., *Први нацрт система филозофије природе*, стр. 389.

[972] Шелинг, Ф. В. Ј., *Филозофија слободе*, стр. 23.

[973] Исто, стр. 34.

[974] Исто, стр. 35,

постоји никакво *спољашње* или *опште време*[975], већ само унутрашње и субјективно – чиме ће критика упућена Канту и Фихтеу постати нешто блажа.

Када је реч о Шелинговом односу према Фихтеовој филозофији, неопходно је „вратити се“ у *рану* фазу Шелингове филозофије и увидети значај који Фихтеова теоријска и сазнајна филозофија имају на њу, првенствено у облику појма *интелектуалног опажаја.* Шелингови интерпертатори често наглашавају како је интелектуални опажај „главни појам Schellingove филозофије првог периода, чије се трајање продужује до списа *Philosophie und Religion* (1804), а можда и до *Philosophische Untersuchungen* (do 1809)“[976]. Шелинг није могао бити задовољан Фихтеовим одређењем *интелектуалног опажаја*, јер је оно било оптерећено значењем које се тиче извесности *емпиријског Ја* и Кантовог појма *аперцепције,* у смислу основе *трансценденталне свести*[977], па је он већ у делима из 1795. године почиње разумети у *надрационалном и трансценденталном смислу*. Док за Фихтеа интелектуални опажај значи „исто што и самосвест или Ја“[978], чиме се процес објективације окончава, за Шелинга подручје продукције и испољавања интелектуалног опажаја надилази тако ограничено подручје.

У доба добрих међусобних односа, Шелинг ће у једном од својих писама упућеним Фихтеу указати управо на специфичност појма опажаја, тврдећи да се истовремено мора водити рачуна и *о ономе опаженом у мишљењу, али и о оном мисаоном у опажању*[979], уз напомену да се за даље објашњење треба подсетити напомене на §76 Кантове *Критике моћи суђења*. У тексту „*Über die Konstruktion in der Philosophie*" из 1803. године он ће упутити неколико замерки Кантовом схватању опажаја, чији ће смисао бити садржан у ставу да је *сваки* идентитет општег и посебног већ сам по себи ствар опажаја. Ако је приказ оног посебног у општем различит од приказа општег у посебном, нема разлога да се у првом случају негира опажај -

975 Исто, стр. 14.
976 Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 39.
977 Исто, стр. 47-48.
978 Исто, стр. 78.
979 *Fihte - Schelling Briefwechsel*, Einl. v. W. Schultz, Frankfurt M, 1968., §74.

напротив, реч је само о *две врсте* опажаја[980]! Неколико година раније Шелинг је истакао да трансцендентално филозофирање мора *стално бити пропраћено интелектуалним опажајем*[981], укључујући у тај процес *уобразиљу*, као *повлашћеног члана* у процесу помирења и јединства супротности, у овом случају: субјективног и објективног. У том смислу потребно је подсетити на Шелингов став из *Systemprogramm-a* 1795/96. године, у којем он тврди да постоји тзв. *предосећајни облик* интелектуалног опажаја: *уобразиља*. Уобразиља (Einbildungskraft) за Шелинга представља *тачну немачку реч*[982] која означава снагу обликовања у једно, на којој се заснива целокупно стварање. Она је, дакле, снага по којој је идеално уједно и реално, и представља *стваралачки принцип,* тј. оно „услед чега смо способни да мислимо и саберемо и оно противурјечно“ [983]. Оно што *уобразлији* омогућава *повлашћену посредничку улогу*[984] јесте управо појам опажаја, чији капацитети осигуравају приступ супортности како субјективног и објективног, тако и коначног и бесконачног. Код Шелинга је, као и код Фихтеа, могуће увидети разлику између фантазије и уобразиље (имагинације, маште) – уобразиља прима и развија уметничка дела у пуном обиму, док их фатазија интуитивно посматра, износи из себе и представља их[985].

Шелинг у тексту „Ја као принцип филозофије или О ономе што је у људском знању неусловљено“ указује на неоспорив значај Фихтеовог одређења опажаја. Наиме, иако Ја може бити одређено само у опажају, оно ипак никада не може постати објектом, па самим тим, ни предметом неког *чулног опажаја.* Чулни опажај је, према Шелинговом мишљењу, везан за Не-Ја, а не за Ја. Са друге стране, апсолутно Ја није могуће разумети ни као *логичко ја*, већ својим карактером, којим себе производи као *реалност* изван

[980] Schelling, F. W. J., „Abhandlungen, Rezensionen 2c. aus dem kritischen Journal der Philosophie – Über die Konstruktion in der Philosophie (1803)“, стр. 550. (V 130).
[981] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 39.
[982] Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 23.
[983] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 270.
[984] Проле, Д., Поговор, у: Шелинг, Ф. В. Ј., *Први нацрт система филозофије природе*, стр. 405.
[985] Кроче, Б., *Естетика,* стр. 383-384.

сваког времена[986], мора бити обухваћено нечим што није разумско или логичко мишљење. Због тога је за разумевање Ја неопходан опажај, али опажај који уједно није чулан, односно – неопходан је интелектуални опажај[987].

Шелинг ће у оквиру појма интелектуалног опажаја покушати да разуме једну од највећих тешкоћа немачког идеализма: питање помирења апсолутно супротстављених принципа[988], који се међусобно ограничавају. Другим речима, управо ће *интелектуални опажај*[989] представљати „жељену копчу“, која сферу трансценденталне свести повезује са изворним процесом природе. У оквиру *Списа из филозофије уметности*, Шелинг ће опажање дефинисати као мишљење (идеални принцип) синтетизовано са бивством (реални приниципп) [990]. У *Филозофским писмима о догматизму и критицизму* је, међутим, фокус још увек био усмерен на *унутрашњу страну опажаја*, па Шелинг сматра да интелектуални опажај настаје онда када је *сопство које опажа* уједно и *опажено сопство* – време и објективан свет више нису *окружење*, „нисмо *ми* у времену, него је време, или штавише, није оно, већ је чиста апсолутна вечност *у нама*“[991]. *Систем трансценденталног идеализма* садржи посебну тематизацију појма интелектуалног опажаја, који се, за разлику од чулног опажаја, односи на знање које је истовремено и произвођење властитог објекта. Такав опажај је *Ја*, јер тек на темељу опажајног принципа Ја може постати знањем које себе уједно производи. Интелектуални опажај је „орган сваког трансценденталног мишљења. Трансцендентално мишљење иде управо за тим да себи помоћу слободе направи објектом, [оно] што иначе није објект“ [992] и тај процес је омогућен једино интелектуалним опажајем.

---

[986] Шелинг, Ф. В. Ј., „Ја као принцип филозофије или О ономе што је у људском знању неусловљено“, стр. 91.
[987] Исто, стр. 66.
[988] Schelling, F. W. J., *Ideen zu einer Philosophie der Natur*, u: Werke Band 2, Stuttgart/Bad Cannstatt 1976 ff, стр. 221. - Проле, Д., Поговор, у: Шелинг, Ф. В. Ј., *Први нацрт система филозофије природе*, стр. 405.
[989] Исто, стр. 406.
[990] Шелинг, Ф. В. Ј., *Списи из филозофије уметности*, стр. 26.
[991] Шелинг, Ф. В. Ј., „Филозофска писма о догматизму и критицизму“, стр. 212.
[992] Schelling, F. W. J *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 39.

Потребно је указати на неколико веза које Кантове „априорне форме чулности“, тј. предмети испитивања трансценденталне естетике, имају са Шелинговим одређењем времена и простора. За разлику од Декарта, који је тврдио *дајте ми материју и кретање, па ћу вам од тога саздати универзум*[993], трансцендентални филозоф каже: дајте ми природу супротних делатности, од којих једна иде у бесконачност, а друга тежи да себе посматра у тој бесконачности, па ћу вам из тога омогућити *интелигенцију*, са целим системом њених представа! Уколико, наиме, свако *ограничење* настаје тек помоћу самосвести, онда је тако и са појмом времена[994], које нити може са „спољашње стране“ да одређује тренутак једног исконског акта, нити је тај исконски акт апсолутно вечан и независан од онога што називамо временом. Моменат првобитног осета је за Шелинга моменат у којем *Ја* себе посматра у провбитној ограничености, које још није свестан, док појам опажаја нема у себи „ништа осјетилно“ [995], иако *виђење и опажање* имају терминолошки блиску везу. На који начин се онда односе оно чулно реципирано и опажајно перципирано у Шелинговом схватању процеса сазнања? За одговор на то питање треба указати на неколико кључних ставова: а) Ја – једном *постављено у време* – заправо представља перманентни прелазак са представе на представу; б) спољашње чуло почиње тамо где унутрашње престаје; ц) оно што доводи у везу унутрашње и спољашње чуло – опет је унутрашње чуло[996]! Будући да Ја треба câмо себе да посматра као продуктивно, прво је неопходно раздвајање, а потом сједињење између унутрашњег и спољашњег опажаја (дакле, не више осета), а једини начин да Ја себи постане *објектом*, и то као *унутрашње чуло* јесте уз помоћ *времена*[997].

Под појмом *времена* Шелинг разуме *опажај којим унутрашње чуло себи постаје објектом*, док је опажај којим *спољашње чуло câмом себи постаје објектом – простор*[998]! Дакле, слично Кантовој тези по којој су априорне форме чулности, време и простор, неопходан услов сваког опажаја,

[993] Цитирано према: исто, стр. 91.
[994] Исто, стр. 63.
[995] Исто, стр. 94.
[996] Исто, стр. 119.
[997] Исто, стр. 125.
[998] Исто, стр. 125 - 126.

Шелинг тврди да *Ја себи не може да постави* (или супротстави) *објекат*[999], а да му истовремено помоћу *времена* не постане објектом *унутрашње*, односно помоћу *простора* спољашње *чуло.* Ипак, он иде *корак даље* у односу на Канта, тврдећи да време постаје коначно само уз помоћ простора, простор само уз помоћ времена – а објект представља спољашње чуло, одређено унутрашњим чулом[1000]! То је једини пут којим Ја себи може супротставити објекат и признати га као објекат: време је у тој структури представљено као *чисти интензитет*[1001], а простор као *апсолутни екстензитет*. Будући да време не може да тече независно од *Ја*, као некаква објективна околност, и само Ја је могуће разумети као *време помишљено у делатности*[1002], што представља смелу идеју за филозофију насталу на темељима субјективног идеализма!

Једини начин на који *интелигенција* може саму себе да опажа у свом продуктивном преласку или сукцесији својих представа јесте путем *схематизма*[1003], правила по којем се радња у којој се câмо правило опажа као објекат, објекат уопште као правило конструкције[1004]. Поново је могуће уочити да Шелинг бира одређене појмове из Кантове трансценденталне филозофије, које затим мења како би се уклопили у његову властиту трансценденталну филозофију. Схема, према Шелинговом мишљењу, није појмовног[1005], већ опажајног карактера, али представља кључног посредника између појма и предмета.

---

[999] Loc.cot.
[1000] Исто, стр. 127.
[1001] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 355.
[1002] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 125.
[1003] Исто, стр. 162.
[1004] Када је реч о *правилима*, интересантно је позније Шелингово одређење разума као *лудила под правилима,* објашњено тако што се истиче да разум може да се манифестује и суштински покаже тек у својој супротности. Због тога Шелинг тврди да људи који немају „никаквог лудила“ јесу људи празног и неплодног разума. - Шелинг, Ф. В. Ј., *Филозофија слободе*, стр. 50.
[1005] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 162.

Интелектуални опажај који је постао објективан Шелинг назива *естетским опажајем*[1006], наговештавајући на тај начин да се и у наизглед адекватном појму јавља „пукотина“, која ће касније учинити неопходним потпуну ревизију интелектуалног опажаја. Већ у односу интелектуалног опажаја и супротности субјективног и објективног могуће је уочити амбивалентни карактер интелектуалног опажаја. Он је садржан у Шелинговој претпоставци да интелектуални опажај омогућава истовремену спознају и *свесне* и *бесвесне* делатности, а начин на који ће Шелинг започети превазилажење те амбивалентност јесте *појам сећања* (Erinnerung), да би се касније одлучио за појам *екстазе*[1007]. Управо ће појмом *екстазе* Шелинг „заменити“ појам *интелектуалног опажаја* када буде схватио да она одговара опису којим је *Ја могуће одредити ван себе*, док ће се појам интелектуалног опажаја оставити *по страни*. Мада је овде реч о Шелинговим каснијим делима, стиче се утисак да је управо *екстаза* појам који је Шелинг тражио и док је говорио о *интелектуалном опажају*. Петровић сматра да је *интелектуални опажај* у „првој епохи“ због тога имао двосмислену функцију: *мистичко назирање оног Једног* и *продуктивну моћ,* тј. прозивођење Једног у коначној сфери – у природи, историји и уметности. Интелектуални опажај се касније сâм „удвојио“: као *екстаза* и као *естетски опажај*, чиме је потврђен не само његов двосмислени карактер, већ и један крупнији проблем у оквиру Шелингове филозофије: "немогућност консеквентног извођења апсолутног филозофског система“[1008].

ОДРЕЂЕЊЕ УМЕТНОСТИ И ПОЈАМ ГЕНИЈА

Једна од важних Шелингових теза, којом се указује на *противречност* везану за појам лепоте јесте теза да лепота представља *појаву бесконачног у коначном*[1009], али да је природа, истовремено, само у својој бесконачности лепа. Шелинг, наиме, налази бројне нелогичности у

[1006] Schelling, F. W. J., *System des Tranzendentalen Idealismus*, 6. Hauptabschnitt, par. 2 (SW, K.F.A Schelling, III, 624.) – На ово место упућује и Гилберт, К. Е., Кун, Х., *Историја естетике*, стр. 354.
[1007] Петровић, С., *Негативна естетика,* стр. 98.
[1008] Исто, стр. 115.
[1009] Schelling, F. W. J., „Philosophie der Kunst“, стр. 481. (V 461)., затим: Шелинг, Ф. В. Ј., „О односу ликовних уметности према природи (1807)“, у: *Списи из филозофије уметности*, стр. 205.

дотадашњим концепцијама које се баве односом између природе и лепоте, и које покушавају да обједине тврдњу да је сваки појединачни феномен природе појава вечног и божанског, са евидентном чињеницом да се „то божанско не појављује се *као* божанско него као земаљско и пролазно – То треба назвати филозофском уметношћу!“[1010]. Са једне стране се тврди да се у природи не појављује ништа, осим појединачног, а са друге стране се то нуди као доказ појаве божанског у појединачном, па се Шелинг с правом пита како ће се тек доказивати појава божанског у *уметности*[1011], односно у уметнички лепом.

Разматрајући то питање још у тексту *Бруно или о божанском и природном принципу ствари,* из 1802. године, Шелинг испитује природу односа између лепоте и истине – како у природи, тако и у уметности[1012]. У том делу Шелинг износи неколико значајних теза: *лепоту* одређује као *спољашњи израз органског савршенства*, тј. као најбезусловније савршенство које нека ствар може да има, будући да свако друго савршенство у мањој или већој мери засвиси од сврха изван себе câме. Једино лепота – разматрана по себи – јесте оно што јесте и то *независно од спољашњих сврха*[1013]. У том ставу видљив је корен који Шелинг „дугује“ Кантовој *Критици моћи суђења*, прецизније, појму безинтересног допадања. Ипак, Шелинг тежи да докаже изворну везу између истине и лепоте, односно између појма и дела, наводећи да је „уметничко дело лепо једино захваљујући својој истини“[1014]. Тиме се посредно доказује и јединство између поезије и филозофије, јер филозофија тежи *вечној истини која је истоветна са лепотом,* а поетија *нерођеној и бесмртној лепоти која је истоветна са истином*[1015]. У том контексту треба расветлити и Шелингов став да се, рефлектовано у *идеалном* или у мишљењу, вечно јединство коначног и бесконачног појављује распрострто у беспочетном и бесконачном времену, а у *реалном* или коначном се оно, непосредно и нужно, представља

[1010] Loc. cit.
[1011] Исто, стр. 206.
[1012] Више о односу лепоте и природе: Schelling, F. W. J., „Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge. Ein Gespräch (1802)“, u: *Werke*, Dritter Hauptband, стр. 121. (IV 225).
[1013] Шелинг, Ф. В. Ј., *Бруно или о божанском и природном принципу ствари*, Матица српска – Нови Сад, Цицеро – Београд, Писмо - Земун, 1994., стр. 16.
[1014] Исто, стр. 17 – 18.
[1015] Исто, стр. 18.

завршеним као јединство – и то у облику простора[1016]. Будући да форма не може да постоји без суштине, *лепота форме* је само *спољашња* страна или *основа* целокупне лепоте.

Противречност између коначног и бесконачног за Шелинга представља једини могући фундус не само за уметнички, већ и за стварни свет. Међутим, и та *основа има основу*: Шелинг је у фази *Система трансценденталног идеализма* налази у фихтеовски одређеној *слободи* – „естетичка продукција полази од слободе и ако је управо она оперка свјесне и бесвјесне дјелатности апсолутна, онда заправо има само једно апсолутно умјетничко дјело“[1017], додаје он. Уметничко дело увек показује неку *бесконачност*[1018], на *непосредан* и *коначан начин*, тврди Шелинг, сматрајући да се не може сматрати уметношћу било која песма која говори о нечем појединачном или „дело“ које приказује само тренутни утисак, јер би то обесмислило уметност у њеном фундаменту. Уметничко дело треба да сабира противречности, и да исказује *нужност*, коју Шелинг разуме не само у смислу нужности, истине и реалности *предмета,* већ и *продукције*[1019] као процеса. Сва обележја постулиране продукције се, према његовом мишљењу, сусрећу и прожимају у *естетској*, а њена основна карактеристика су управо супротстављене делатности, што се види у речима већине уметника: да их нешто *нагони*[1020] на произвођење властитих дела. Те супротстављене делатности, односно противречности које се уочавају у уметничкој продукцији јесу противречности које обузимају човека у целини и све његове снаге, па уметничко дело „погађањем“ [1021] у срж тих противречности уме да „погоди“ у корен целокупног човековог битка и да *дирне у оно последње у њему*. Противречност између *свесног и бесвесног* у слободном дело уметност активира и само она може да реши и „последњу“ противречност у човеку. Естетска продукција произлази из осећаја привидно неразрешиве противречности, а завршава се осећајем *бесконачне*

[1016] Исто, стр. 93.
[1017] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 270 – 271.
[1018] Исто, стр. 271.
[1019] Schelling, F. W. J., *Философија митологије*, Први свезак, Опус, Београд, 1988., стр. 238. Он ће касније додати да савременије епохе показују тенденцију да *случајно приказују као нужно*.
[1020] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 261.
[1021] Loc. cit.

хармоније[1022], тврди Шелинг, додајући да тај принцип није везан само за стваралачку продукцију, него и за одређену врсту природне надарености. Шелинг сматра да је процес утицаја природе на уметничку продукцију у потпуности *објективан*[1023] процес. Моћ природе за настанак уметничког дела не искључује могућност да уметник са намером покаже одређену објективност, али чини да он у извесном смислу буде „присиљен“[1024] да изрази или прикаже нешто чији је смисао бесконачан и што ни он сâм не разуме у потпуности. Да би то објаснио, Шелинг користи пример из сфере религије, како би нагласио да је реч о појави, која, иако је несхватљива, не може да се порекне: уметност је једино и вечно *откровење*[1025] које постоји и *чудо* које нас мора уверити о *апсолутном реалитету оног највишег*.

Тематизација уметности која је укључивала и њен однос према духу и њен однос према природи неопходна је да би се указало на Шелингов став о још једном значајном естетичком феномену: о појму генија. Указано је, наиме, на евидентно постојање две супротстављене врсте делатности или активности које омогућавају настанак уметничког дела. На тим основама Шелинг ће *генијалност* тумачити *не као превласт једне или друге*, свесне или несвесне, него као оно што их надилази. Оно што је у уметничком процесу несвесно или *прирођено*, он назива „*поезијом* у умјетности“[1026]. На трагу Кантовог одређења генија из *Критике моћи суђења*, Шелинг ће тврдити како

[1022] Исто, стр. 262.

[1023] Штавише, Шелинг сматра да је општеприхваћена и неспорна објективност интелектуалног опажаја заправо уметност сама! О односу између интелектуалног и естетског опажаја у контексту уметности више у: Schelling, F.W.J., *Werke*, I,3,625, E.Hahn, стр. 1027. Шта је интелектуални опажај за филозофа, то је естетски за његов објекат. – исто, I,3,630, стр. 1030.

[1024] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 262. Потребно је, ипак, додати да Шелинг нема намеру да *биологизује* уметнички процес, нити сматра да је он *природно дело*, што је видљиво из његове експлицитне тезе да нпр. „уметничке“ (али и „умне”) творевине у животињском царству немају никакве везе са уметношћу, која за свој настанак захтева *дух* и *слободу*. - Шелинг, Ф. В. Ј., *Први нацрт система филозофије природе*, стр. 215-216.

[1025] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 262.

[1026] Loc. cit. Опширније о односу генија према поезији и уметности: Schelling, F. W. J., *Werke*, I,3,619, E.Hahn, стр. 1023-1024.

је *геније могућ само у уметности*[1027], тј, како је дело генија увек *уметничко дело*, а не неки *постулирани*, научни или филозофски продукт[1028]. Само кроз међусобно прожимање наведени принципи могу да доведу до стварања уметничког дела, што је видљиво у односу *природног дара* и *вежбе* приликом његовог настанка. Шелинг, наиме, сматра да једно без другог *нема никакве вредности*, а да само заједничким снагама доводе до оног највишег у уметности. Без природног дара или талента уметност не би била могућа, али Шелинг сматра да само природан дар, без вежбе и *марљивости* не може да створи истинску уметност[1029]: *само поезија,* чак и тамо где је *прирођена*, без уметности (у смислу умећа) производи само *мртве продукте, у којима ниједан људски разум не може уживати и који потпуно слепом снагом одбијају од себе чак и сваки суд и сваки опажај*[1030]. На тај начин Шелинг објашњава властиту тезу да се пре може „очекивати“ неко вредно дело од *уметности без поезије* него од *поезије без уметности*, иако понавља да не жели да даје *приоритет* ниједном од тих принципа. Управо је, наиме, *индиференција уметности и поезије*[1031] оно што се рефлектује у уметничком делу. Оно што је у уметничком делу *без свести* је резултат *природе*, а оно што је у њему *бесконачно*, резултат *слободе*, тврди Шелинг, експлицитно тврдећи да је нужан услов овог процеса њихова *синтеза*[1032]. Премда помиње *индиференцију*, коју ће Хегел сматрати тек једним кораком у дијалектичком процесу, Шелинг увиђа да је управо *напетост*[1033] оно што „гори“ и даје живот уметничком делу, чак и када оно исказује потпуни мир и измирење. Другим речима, Шелинг ће (можда и несвесно) увидети да коначни циљ једног таквог процеса и не треба да буде *помирење*, него *прожимање супротности*.

[1027] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 260. Више о Шелинговом схватању уметности у односу према другим естетским појмовима - *Handbuch Deutscher Idealismus,* Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 2005., стр. 305.

[1028] Више о Шелинговом схватању односа генија и научника у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 267.

[1029] Уп. са Шелинговим ставом о односу генија и *божанског* - Schelling, F. W. J., „Philosophie der Kunst“, стр. 480. (V 460).

[1030] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 263.

[1031] Loc. cit.

[1032] Исто, стр. 264.

[1033] Loc. cit.

Објашњавајући да целокупна естетска продукција полази од бесконачног *растављања* две делатности и њиховог приказа као *сједињености*, Шелинг припрема своју познату тезу: „оно бесконачно, пак, приказано као коначно јест љепота“[1034]. Дакле, лепота је основни карактер и циљ сваког уметничког дела, што значи да ниједно уметничко дело не постоји без лепоте. Премда је и у свету уметничких и у свету природних твроревина могућа противречност између нпр. лепог и узвишеног, та противречност је стварна само у погледу објекта, али не и у погледу субјекта посматрања. Лепо и узвишено се, дакле, заснивају на истој противречности, коју само естетски опажај може да доведе у *неочекивану хармонију*[1035]. Шелинг ће чак изменити последњи пасус текста у којем стоје ови наводи, па ће закључити да *ипак нема праве* или *објективне* супротности измешу лепог и узвишеног: оно истински и апсолутно лијепо увијек је и узвишено, оно узвишено (ако је и истинито) јест и лијепо“[1036]. За разлику од *органског* природног производа, уметничко дело је у нужном односу са естетским начином приказивања, које није на *почетном и нерефлектованом* ступњу, већ увек приступа свом предмету *и свесно* (иако не *само свесно*), успевајући да га сагледа у синтези својих противречности. Слично Хегелу, Шелинг неће порицати могућност *природне лепоте*[1037], али ће је сада такође сматрати *случајном*. За разлику од других творевина, које увек имају сврху ван себе и нечему *служе,* естетски уметнички производ је увек *апсолутно слободан*[1038] у свом принципу, па се може рећи да Шелинг стоји на становишту које ће утицати на будућу Хајдегерову концепцију о уметности. И коначно: уметност треба разликовати и од пуко чулног света – јер је тражење само чулног ужитка у уметничком делу по Шелинговом мишљењу одлика варварства[1039]. Управо на том темељу он разликује уметност чак од науке, али и етике, јер сврха уметности није ни истина ни добро, већ јој је и циљ и функција у њој câмој[1040], а не у спољашњим сврхама.

[1034] Исто, стр. 264 – 265.
[1035] Исто, стр. 265.
[1036] Loc. cit.
[1037] Исто, стр. 266.
[1038] Loc. cit.
[1039] Исто, стр. 266 - 267.
[1040] Loc. cit. То не значи да етика има сврху у нечему спољашњем, него да етичке сврхе нису и уметничке, јер за уметност чине нешто спољашње!

Генијалност настаје *неочекиваном* синтезом свесне и бесвесне делатности, и то не пуким *склапањем делова,* већ процесом који је од câмог почетка укључивао одређену *идеју целине*[1041], која је претходила појединачним елементима или деловима. Поред егземпларности и *праузорности*, Шелинг инсистира на оригиналности, сматрајући да се геније од *пуког талента* разликује по томе што је пуки таленат *емпиријска* нужност (дакле - случајност), а геније је *апсолутна* нужност. На тим основама он ће закључити: свако право уметничко дело апсолутно је нужно[1042]! У том духу, и *гениус*, као божански узрок свих дела генија, јесте последица *вечног појма човека у Богу*[1043], тврди Шелинг. Он овде даје интересантно објашњење: да је *генијалност* за естетику исто оно што је *Ја* за филозофију – оно највише, *апсолутно реално*[1044], што никада не постаје објективним, иако је узрок свему објективном!

За разумевање Шелинговог одређења естетике *појам уметности* значајан је првенствено као филозофски проблем, а не као неисцрпан извор тумачења за теорију уметности[1045]. Због тога се фокус овог истраживања пребацује на она Шелингова одређења уметности која су од пресудног значаја за разумевање естетичке проблематике, док се детаљна анализа појединачних уметничких форми и њихових посебности мора оставити по страни, указујући једино на најзначајније моменте те анализе.

Шелингово одређење *симболичке уметности* важно је због тога што је он дефинише као спољашњи[1046] принцип у којем се изражава јединство коначног и бесконачног , за разлику од *мистичке уметности*, која исти принцип спроводи *унутрашњим путем*. Са друге стране, однос коначног и бесконачног лежи и у основи разликовања лепог и узвишеног, о којој је већ

Више о односу уметности и науке: Schelling, F. W. J., „Abhandlungen, Rezensionen 2c. aus dem kritischen Journal der Philosophie – Ueber das Wesen der philosophischen Kritik überhaupt, und ihr Verhältniß zum gegenwärtigen Zustand der Philosophie innsbesondere (1802)“, стр. 511 (V 3).

[1041] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 267.

[1042] Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 92.

[1043] Исто, стр. 91.

[1044] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 263.

[1045] Филозофија уметности значи да је на делу приказивање апсолута, док теорије уметности и сродне науке то не чине, већ приказују посебне потенције као посебне законе - Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 265.

[1046] Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 88.

било речи. Наиме, Шелинг разликује *две врсте јединства*: прво, као обликовање *бесконачног у коначном*, изражава се кроз уметничко дело као *узвишеност*, док се друго јединство, као обликовање *коначног у бесконачно*[1047], изражава као лепота. У оквиру Шелинговог разумевања уметности, значајно је поменути појмове *стила* и *манира*. Стил је, према његовом мишљењу, нужан, као индиференција опште и апсолутне уметничке форме са посебном формом уметника, која се огледа саму у индивидууму, док манир подразумева *посебну* форму[1048], а не њену синтезу са оним општим. Манир се, међутим, често огледа у „настојању за површном елеганцијом“, која је у стању да занесе само *невеште очи*, и тиме се везује за *слабашну лепоту*, сматра Шелинг.

Шелинг подсећа на Шилерове речи о односу између уметности и пуке чулности, наводећи да *пуко чулног посматрача* „неизмерност природе“ може само да подсети на границе његових сазнајних моћи, те да *обично знање*, када покушава да разумски обухвати *хаос појава у природи* заправо стварањем *начела* чини први корак ка „филозофији или барем к естетичком натору на свијет“[1049]. Шелинг сматра да се управо измицање природе од правила разума може разумети као доказ потпуне немогућности да се природа câма објасни природним законима[1050], за које он тврди да *вреде у њој*, али нису *донети од ње.* Управо је на тим основама он спровео и тематизацију уметности као специфичне сфере човековог стварања: нпр., *трагичко узвишено* је одредио као принцип који се базира на два услова: да *моралност* подлеже природним силама и „уједно побјеђује настројеношћу.“[1051]. За разлику од нпр. *сентименталне* уметности, која *тражи* природу, *наивну* уметност Шелинг одређује као оно што *јесте природа*[1052].

Важан појам за разумевање Шелингове тематизације уметности је појам *конструкције*, којим он у *Филозофији уметности* (1802) објашњава не само настанак уметности, већ и срж властите филозофске позиције.

[1047] Исто, стр. 93.
[1048] Исто, стр. 106-107.
[1049] Исто, стр. 97.
[1050] Исто, стр. 98.
[1051] Loc. cit.
[1052] Исто, стр. 102.

Конструисати уметност, тврди Шелинг, значи *одредити њен положај у универзуму*[1053], па је једино могуће објашњење уметости заправо одређење тог положаја. Други кључни појам је појам индиференције, јер се управо путем индиференције идеалног и реалног индиференција у идеалном свету приказује као уметност. Уметност, дакле није ни чисто знање, ни пуко деловање, већ је деловање прожето знањем, или знање које је постало деловање, другим речима: „она је индиференција тога двога.“[1054]. Знаност уметности у почетку заправо подразумева њену историјску конструкцију[1055], јер се *одређење њеног положаја у универзуму* тиче и процеса којим се развија, а тај процес је историјски. Међутим, с обзиром на то да постоје бројни начини спајања *свесног и бесвесног*[1056], односно бројни *таленти*, потребно је нагласити да ипак постоји само један облик продукције који је у потпуности естетски и чији је услов бесконачна противречност поменуте две делатности. Тај облик продукције је могућ само уз помоћ генијалности: тај облик је *уметност.* Уметност захтева *свест*, али се не своди на њу, што значи да се са свесном делатношћу мора повезати (или суочити) нека бесвесна сила, јер тек њихово узајамно прожимање „рађа онај највиши елемент уметности“[1057], наглашава Шелинг. Другим речима: уметност настаје тако што се одваја и потпуно удаљава од природе, да би јој се у крајњем довршењу вратила рађа онај највиши елемент уметности“[1058], па се Шелингови ставови у овом контексту могу повезати са основним ставовима Хегелове филозофије. Поменути Шелингов став не треба разумети као његово одобравање уметничког подражавања природе, већ као идеју да уметнички геније ствара *попут* природе[1059]. Сваки нагон води порекло из одређене противречности, тврди Шелинг, наглашавајући да за *уметнички нагон*[1060] то важи у још већој мери. Уметност посредује између природе и

[1053] Исто, стр. 11.
[1054] Исто, стр. 18 – 19., Schelling, F. W. J., „Philosophie der Kunst“, стр. 400. (V 380).
[1055] Schelling, F. W. J.,., „О знаности умјетности у односу на академски студиј“, у: *Филозофија умјетности*, стр. 351.
[1056] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 268.
[1057] Шелинг, Ф. В. Ј., „О односу ликовних уметности према природи (1807)“, у: *Списи из филозофије уметности*, стр. 190.
[1058] Loc. cit.
[1059] Упоредити са Аристотеловим ставом да *уметност наставља тамо где је природа морала да стане* - Аристотел, *Физика,* Паидеиа, Београд, 2006., 199 а 15.
[1060] Ципра, М., Предговор хрватском издању у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. II.

јаства[1061], објекта и субјекта, па је, осим утврђивања начина њене *конструкције*, неопходно утврдити и начин на који она спроводи индиференцију тих противречних сфера. То је, с једне стране, могуће ако се разуме Шелингов став да се *форма може уништити само усавршавањем форме*[1062] (што је крајњи циљ уметности), а са друге стране – ако се укаже на основну структуру његове поделе уметности.

Шелинг покушава да *дедукује, или прецизније: конструише*[1063] различите врсте уметности из њиховог односа реалног и идеалног, субјективног и објективног, коначног и бесконачног. Поменуте врсте уметности он дели на *ликовне и говорне - почевши од музике, преко сликарства, пластике*[1064] *и архитектуре до поезије у њена три облика: епском, лирском и драмском"*[1065]. Музика представља форму *уметности у којој реално јединство чисто као такво постаје потенција*[1066] или *симбол*. Са једне стране, музика је најопштија међу свим реалним уметностима и најближа је преласку у језик и ум, али је – са друге стране – она ипак тек њихова прва потенција[1067]. У сликарству је већ на делу форма уметности која *идеално јединство у подложности разликовању узима за симбол*[1068], у којој истина треба да буде досегнута откривањем *унутрашњости* саме природе, а не подражавањем њене спољашње форме. Најдостојнијим предметом

[1061] Исто, стр. IV.
[1062] Шелинг, Ф. В. Ј., „О односу ликовних уметности према природи (1807)", у: *Списи из филозофије уметности*, стр. 193.
[1063] Ципра, М., Предговор хрватском издању у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. IV. Ова подела се може представити и на следећи начин: Шелинг своју конструкцију уметности започиње са музиком, па је преко ликовних уметности, сликарства и пластике, доводи до архитектуре.- Ципра, К., Поговор, у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 381.
[1064] Премда је за овај део текста узет у обзир и термин *скулптура*, неки аутори (нпр. теоретичар уметности Марцел Бачић) строго разликују термине *скулптура* и *пластика*, сматрајући да је код *скулптуре* реч о скидању материјала како би се исклесала форма, док је код *пластике* реч о обликовању материјала. И сами термини - лат. sculpere - сећи, резати, и гр. plassein - обликовање, упућују да је скулптура адекватан термин када се говори нпр. о мермеру, а пластика када се говори о глини.
[1065] Уметност је говорна ако идеално јединство као потенцију поново преузима и узима за форму, сматра Шелинг - Ципра, М., Предговор хрватском издању у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. III.
[1066] Шелинг, Ф. В. Ј., *Списи из филозофије уметности*, стр. 9.
[1067] Исто, стр. 18.
[1068] Исто, стр. 27.

унутрашњости природе Шелинг сматра *људски лик*[1069], који је потребно изнети на површину не обичном појавом, већ изношењем дубље скривене истине. Слика треба да *ухвати* оно лепо, нужно и суштинско, а да избегне све што је случајно и сувишно, па Шелинг, налик античким филозофима уметности, тврди да је први позив уметности *натчулна истина*[1070], док је захтев за емпиријском истином на последњем месту. Ликовна уметност треба да буде *нема поетска уметност* и активна спона између душе и природе, закључује Шелинг. *Пластика* представља *форму уметности којој индиференција два јединства или суштина материје постаје тело*[1071], наводи Шелинг, додајући да је ту реч о пластици у најопштијем смислу, јер она заправо обухвата све друге форме уметности, па је на неки начин у себи поново „подвојена“ као *музика, сликарство и пластика*“[1072] *у малом*. Шелинг је сведочио великом историјском отркићу на грчком острву Егини, јер су се немачки и енглески историчари уметности и љубитељи уметности окупили да би темељно испитали храм панхеленског Јупитера, као и Егинска вајарска дела, којима Шелинг посвећује читав спис[1073]. Пластика заправо представља форму уметности у којој се *бесконачно савршено уграђује у коначно*[1074], и у којој се *карактери идеја носе у њиховој апсолутности*[1075], додаје Шелинг, тврдећи да је управо *индиференција* могућности и стварности, бесконачног и коначног, односно просторног и ванпросторног, највиши закон[1076] свих

[1069] Исто, стр. 33.
[1070] Исто, стр. 42.
[1071] Исто, стр. 64.
[1072] Loc. cit. Синтезу сликарства и пластике, на пример, Шелинг назива барељефом, а синтезу пластике и архитектуре драперијом или одећом – исто, стр. 102. Наводећи примере ликовне уметности, Шелинг „посебно истиче Correggia и Rafaela поради љепоте цртежа и боје која представља идеално у реалном. Од кипара ту је на првом мјесту Michelangelo, који представља уједно пријелаз у архитектуру“ - Ципра, К., Поговор, у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 382.
[1073] Шелинг, Ф. В. J., „Уметничкоповесне напомене уз ’Извештај о Егинским вајарским делима’ Јохана Мартина Вагнера (1817)“, у*: Списи из филозофије уметности*. Шелинг овде наводи да је, на пример, показано у којој мери су Стари Грци своју уметност позајмљивали од Египћана.
[1074] Шелинг, Ф. В. J., *Списи из филозофије уметности,* стр. 96.
[1075] Исто, стр. 100.
[1076] Loc. cit.

њених дела. Архитектура је анорганска форма уметности, или *музика у пластици*[1077].

Када је реч о поезији, потребно је нагласити да њена општа форма лежи у томе што *језички и говорно*[1078] приказује идеје, па представља уметнички облик којим се из *хаоса језика*[1079] граде *тела идеја.* Суштина целокупне уметности, као приказа апсолутног у посебном, јесте са једне стране *чисто ограничавање*, а са друге *неподељена апсолутност*[1080], што је најбоље уочљиво управо на примеру поезије. Нужност и слобода, као општи појмови, морају се у уметности јављати на *симболички начин*[1081], док се посебност и појединачност у њој појављује само као *израз* општег и нужног, јер чак ни у поезији не може бити говора о *времену*, које везујемо за предмете и свет око себе, већ о форми *уласка идеје у време*[1082]. Будући да је лирска поезија *најсубјективнија врта песништва*, сматра Шелинг, упаво је она „прва“ форма поезија, у којој *нужно влада и слобода*[1083]. Управо се на примеру поезије, и епске и лирске и драмске, види да функција уметности није само у изазивању осећања, већ и у подстицању просуђивања и мишљења. Она на суптилан начин афицира највише духовне способности, а њена *видљивост* или чулна евидентност за Шелинга представља њену додатну предност. Поезија у ужем смислу преставља непосредно произвођење (poesis) или стварање нечег *реалног*, које је уједно *инвенција*[1084] – и по себи и за себе. У оквиру разматрања различитих форми поезије, Шелинг ће највише пажње посветити тематици која је од античког доба заокупљивала пажњу филозофа: драми и трагедији. К. Ф. А. Шелинг, приређујући постхумно издање Шелингових важних списа, сматра да је *дужан* да нагласи како је Шелинг сматрао „вредном штампања само

[1077] Исто, стр. 65. Шелинг наводи да архитектура, као и музика, поседује ритмични, хармонични и мелодични део. – стр. 78. Овде треба подсетити и на Шелингову тезу да је музика уметност звука, а сликарство уметност светла - Ципра, К., Поговор, у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 381.
[1078] Шелинг, Ф. В. J., *Списи из филозофије уметности*, стр. 109.
[1079] Шелинг сматра да је језик заправо „најпотенциранија материја, произишла из уграђивања бесконачног у коначно“- loc. cit..
[1080] Исто, стр. 112.
[1081] Исто, стр. 148.
[1082] Исто, стр. 119.
[1083] Исто, стр. 113.
[1084] Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 93.

расправу о трагедији“ [1085], док је код других форми поезије значајним сматрао искључиво појединости! Кључни и неизоставни чинилац трагедије лежи у стварном сукобу између *слободе,* као субјективног принципа, и *нужности*, као објективног принципа, али поменути сукоб не треба да резултира „победом“ једног или другог, већ заједничком победом оба принципа у *савршеној индиференцији*[1086]. Шелинг примећује да су одређену равнотежу између слободе и нужности тражили Грци у свим својим трагедијама, јер се управо у тој равнотежи могло изразити оно *практичко* и *морално* у пуном смислу, чинећи кључну „ствар трагедије“ [1087]. Уосталом, он сматра да и не постоји истински сукоб тамо где не постоји могућност да *победе обе стране*[1088], али у духу Шилеровог језика додаје и да основна одлика трагедије - *лепота која ублажава*[1089] може да постоји само у једноставности. Трагичка радња, као ни трагички сукоб, не сме да буде ствар појединачне и „спољашње“ радње, већ унутрашње – па Шелинг сликовито описује трагичност као последицу *неке врсте унутрашње побуне*[1090], а не *несрећни исход*[1091], који се често поистовећује са трагедијом.

У оквиру разматрања трагедије и драмске уметности уопште, Шелинг наводи бројне примере, од којих ће се у овом тексту селективно приказати они који су релевантни за његово разумевање естетских феномена и естетичке тематике[1092]. На примеру античке трагедије он ће издвојити *хор*

[1085] Schelling, K. F. A., „Из Предговора првог издавача“, у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 8. Шелингов утицај на своје ученике и следбенике ће бити веома упечатљив када је реч о ставовима о поезији. На пример, његов велики присталица, Аст, ће под највишим обликом уметничке форме подразумевати дидактичку поезију.

[1086] Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 310.

[1087] Исто, стр. 315.

[1088] Шелинг, Ф. В. Ј., *Списи из филозофије уметности*, стр. 147.

[1089] Исто, стр. 170.

[1090] Исто, 156 - 157

[1091] Исто, стр. 153.

[1092] Драма, тј. трагедија, за Шелинга представља врхунац поезије, па он посвећује посебно поглавље тематизацији сличности и разликâ међу грчких трагичарима – примећујући нпр. „високи ћудоредни угођај“ у трагедијама Есхила и Софокла, и испитујући однос њихових и Еурипидових трагедија. Шелинг примећује Есхилов и Софоклов приказ *узвишене* лепоте, и Еурипидово развијање трагичке радње из *страсти* својих јунака. - Ципра, К., Поговор, у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 376-379.

грчке трагедије као „највеличанственији и апсолутно најузвишенијом уметношћу надахнути изум“[1093], на чији је значај у филозофском свету указао Аристотел[1094], а који ће много година након Шелинга увидети и Ниче. Као пример уметника који је оставио вечан траг у драмској уметности Шелинг наводи Дантеа, сматрајући да његово дело не представља дело једне епохе или посебног нивоа образовања, већ *праузорно* дело[1095], које се општом вредношћу уједињује са *најапсолутнијом индивидуалношћу*. Данте представља узор и због тога што је навео шта модеран песник мора да учини да би *митолошки садржај*[1096] којим располаже, односно целину повести и културе властите епохе, остварио у поетској целини која искључује оно самовољно и ефемерно, а повезује алегоријско и историјско као *поетичко* у највишем смислу. Други значајан трагички песник којег Шелинг наводи је Шекспир, за којег каже: „*нема ничег* у човеку што Шекспир није дотакао“ [1097]. Међутим, за разлику од античких трагичара, који дотичу човека у тоталитету, Шекспир то чини *понаособ*. Шекспир не приказује ни идеалистички, ни конвенционални, већ *стварни свет*, и представља највећег изумитеља у области *карактеристичног*[1098]. Коначно, тематизацијом Бајронових дела, Шелинг завршава са кључним представницима највишег облика поезије, истичући да Бајрон тежи за *вишим*, поетским светом по себи, у који чак покушава силом да продре, иако му „скептицизам једног

[1093] Шелинг, Ф. В. Ј., *Списи из филозофије уметности*, стр. 158. Поред инсистирања на значају *хора*, интерпретатори истичу да је за Шелинга *amor fati* – љубав и помирење према оном судбинском – завршна реч и неопходан елемент сваке старогрчке драме. - Ципра, К., Поговор, у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 377.

[1094] Ипак, када је реч о Аристотелу, Шелинг ће нагласити да је он трагедију посматрао *више са становишта разума, него са становишта ума* - Шелинг, Ф. В. Ј., *Списи из филозофије уметности*, стр. 151.

[1095] Schelling, F. W. J., „О Дантеу у филозофском односу“, у: *Филозофија умјетности*, стр. 367. Више о Дантеу: Schelling, F. W. J., „Abhandlungen, Rezensionen 2c. aus dem kritischen Journal der Philosophie – Über Dante in philosophischer Beziehung (1803)“, стр. 572. (V 152).

[1096] Schelling, F. W. J., „О Дантеу у филозофском односу“, у: *Филозофија умјетности*, стр. 366.

[1097] Шелинг, Ф. В. Ј., *Списи из филозофије уметности*, стр. 170. Више о значају Шексипра за Шелингову филозофију уметности - Ципра, К., Поговор, у: Schelling, F. W. J., „О Дантеу у филозофском односу“, у: *Филозофија умјетности*, стр. 380.

[1098] Шелинг, Ф. В. Ј., *Списи из филозофије уметности*, стр. 170-171. Ипак, за разлику од Калдерона, код којег тврди да се може спознати *ум*, Шелинг Шекспиру одаје признање на *бескрајном разуму.* – исто, стр. 175.

неутешног времена који је опустошио и његово срце“ [1099] не дозвољава да истински верује у његове ликове. Сумирајући развој драмске уметности кроз историју, Шелинг ће закључити да нам је у модерном добу од античке драме остала тек *њена карикатура*[1100] – опера. Заокружујући тематизацију посебних уметничких форми и њиховог међусобног односа, Шелинг ће истаћи да се у песми поезија враћа *музици*, у плесу – *сликарству*[1101] (балету или пантомими), док се истинској *пластици* враћа у драмској уметности. Од поезије се очекује и испуњење *Systemprogramma*, када ће *један геније послан с неба* „засновати међу нама нову митологију, као што је то за старе Грке учинио Хомер“[1102].

ФИЛОЗОФИЈА, УМЕТНОСТ И МИТОЛОГИЈА

Грчка је лепота прошла.
Рим, који је у себи нагомилао све красоте свијета,
подлегао је под својом властитом величином[1103].

У оквиру разматрања природне филозофије и природне поезије[1104] Шелинг ће, различито од своје ране филозофије, посматрати њихов однос у синтези која, без намере, свести и рефлексије, ствара одређену врсту *виших* ликова у сржи câмог живота. Налик Хегелу, који ће се оштро супротставити тежњи ка *апстракцији*, и Шелинг у овом контексту разуме апстракцију[1105] као непожељну супротност онога конкретног и повесног, па његову тезу да *богови не постоје тек апсотрактно* треба разумети као закључак да су они митолошка, конкретна и повесна бића. Ако се повест схвати у свом ширем смислу, дакле, не као историјско набрајање хронолошких чињеница, већ као ток и процес којим се дух развија и испољава, онда филозофију митологије

[1099] Schelling, F. W. J., *Философија митологије*, 1. св., стр. 238.
[1100] Шелинг, Ф. В. Ј., *Списи из филозофије уметности*, стр. 180.
[1101] Исто, стр. 179. Редослед врста уметности је, дакле, следећи: музика, сликарство, пластика, архитектура, поезија, при чему поезија заузима највише место, јер је говорна умерност, за разлику од ликовних. - Ципра, К., Поговор, у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 382.
[1102] Loc. cit.
[1103] Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 61.
[1104] Schelling, F. W. J., *Философија митологије*, И св., стр. 67.
[1105] Исто, стр. 17.

треба посматрати као први, *најнужнији и најнеопходнији*[1106] део филозофије повести. Поред односа према филозофији повести, филозофија митологије чини *незаменљиви темељ*[1107] и за филозофију уметности, којој чак представља један од првих мисаоних задатака. Шелинг сматра да *свака обухватна филозофија уметности*[1108] мора да посвети природи, значењу и настанку митологије. Будући да су богови у извесном смислу пример синтезе општег и посебног на начин на који су то и идеје, они су нужни за разумевање настанка уметности. Шелинг сматра да филозофија заправо треба да нас врати на „извориште“ на које је *истинкт већ водио поезију*[1109] приликом њеног настанка, те да су богови за уметности исто оно што су идеје за филозофију. У том смислу треба разумети да је митологија *универзум у свом апсолутном лику*, истински и по себи, који је уједно и садржај поезије и поезија câма. Ако се поезија схвати као оно што обликује садржај као што је уметност у ужем смислу форме, онда је митологија *апсолутна поезија*[1110]. Због тога не треба да изненади Шелингов став да *народи не стварају своју митологију, већ је митологија та која ствара и одређује свој народ*[1111], и прожима се са његовом суштином.

Кључни проблем митологије је проблем односа према истини, што је посебно уочљиво ако се њени феномени не посматрају целовито, него у својим посебним формама. Због тога би требало подсетити на Аристотелову тезу да је знање ствар општег, а не појединачног, која ће му омогућити да у спису *О песничкој уметности* објасни због чега је једна трагичка прича *истинитија*[1112] од стварног и баналног историјског тренутка који је хронолошки одређен. Шелинг тврди да ниједан *појединачни моменат митологије није истина, већ само процес у целини*[1113], чиме заправо потврђује да је уметнички приказ, чак и ако је ствар фантазије, ближи истини

[1106] Исто, стр. 233.
[1107] Исто, стр. 236.
[1108] Исто, стр. 237.
[1109] Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности,* стр. 27., Schelling, F. W. J., „Philosophie der Kunst“, стр. 403. (V 383).
[1110] Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 41.
[1111] Ципра, М., Предговор хрватском издању у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. IX. Хајдегер ће касније развити сличну тезу, по којој нису људи ти који говоре језиком, већ заправо језик говори људима.
[1112] Аристотел, *О песничкој уметности*, стр. 21.
[1113] Schelling, F. W. J., *Философија митологије*, I св., стр. 210.

и *стварнији* од неважних, а стварних догађаја, који не доприносе *идејама*. На том трагу Шелинг у *Systemprogramm*-у захтева *монотеизам ума и срца* и *политеизам моћи уобразиље и уметности*, тврдећи да је *новој уметности* потребна *нова митологија*, да би њене „идеје могле постати естетичкима“[1114]. Тај процес није лак ни за уметност, ни за митологију, ни за филозофију, па Шелинг подсећа да „прије неголи митологија постане умном, мора се филозоф ње стидјети“ – што значи да митологија мора постати филозофском као би свој садржај учинила умним, али и да „филозофија мора постати митолошка да би филозофе учинила осјетилнима“[1115].

Тематизујући проблем настанка митологије, Шелинг подсећа на период када она не само да није била расветљена филозофским путем, већ није била фундирана ни поезијом и тврди да је *прво родилиште митологије* заправо *мрачна радионица*[1116], која није имала ни поетску, а још мање умну основу. Митолошке представе *нису стваране са намером да се њима нешто тврди или подучава*[1117], сматра Шелинг, додајући да поетско објашњење њиховог настанка говори о томе како су произведене како би задовољиле неки беспојмовни, поетски, стваралачки нагон. Своју тематизацију тог настанка Шелинг започиње истраживањем митологије у античком добу, уз запажање како су Индијци и Грци једини народи који имају *слободну* и у свим формама *из митологије произашлу*[1118] песничку уметност. Антички Грци су кључни носиоци настанка митологије кроз однос према стварности и уметности, па Шелинг тај однос разматра пре свега на примеру Хомерових дела.

Хомерови епови имају своју *стварну*[1119] основу на његовом стајалишту о оном постојећем учењу о боговима, коју он сматра *истинитом*. Управо у овом контексту се додатно разматра однос између *стварног и замишљеног* и *посебног и општег*, јер је потребно нагласити у којој мери су антички богови имали *реално значење*[1120] за античког човека, иако су

[1114] Ципра, М., Предговор хрватском издању у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. IV.
[1115] Loc. cit.
[1116] Schelling, F. W. J., *Философија митологије*, I св., стр. 26.
[1117] Исто, стр. 20 – 21.
[1118] Исто, стр. 29.
[1119] Исто, стр. 21.
[1120] Исто, стр. 25.

истовремено били само *поетска бића*. Ради се о томе што богови, иако су поетска бића, за Хомера и његове савременике немају само *поетски значај*, већ носе *истинито значење* у форми алегорије[1121]. Сви ликови уметности, у почетку богови, стварни су *јер су могући*, тврди Шелинг, сматрајући недовољно филозофски образованог свакога ко поставља питање *како су високо образовани људи попут Сократа и Ксенофонта могли веровати у стварност богова, приносећи жртве и сл.* [1122]. Већ се поставком таквог питања уочава да није достигнуто разумевање оне тачке образовања која јасно полазује како оно *идеално* јесте стварно, и то много *стварније* од тзв. стварности саме! „Обичан разум“ верује у стварност чулних ствари, док Грк богове не посматра у односу према таквој баналној стварности, већ их посматра као оно реалније од свих видљивих ствари, управо зато што ни не помиђља да их подвргне искуствено-чулним критеријумима за одређивање стварности. Другим речима, „чудније“ би било Сократу што неко покушава да утврди „опипљивост“ богова, него што је сâм Сократ „чудан“ јер верује у њихову реалност. Сократу је јасно да шетњом по Олимпу неће физички срести ниједног од грчких богова, али су ти богови као идеје присутни у сваком сегменту његовог живота, што може да представља апсурд само за модерног човека који разлику између тих схватања „стварности“ не разуме.

Старогрчка поезија је од сâмог почетка потпуно раздвојена од знаности и филозофије, што се наставља и у форми супротстављања између песника и филозофа[1123], иако су филозофи покушавали да вештачким путем коснтруишу хармонију алегоријским тумачењем Хомерових дела. Хомерски богови нису *ни морални, ни неморални*[1124], сматра Шелинг, наглашавајући да је штетан сваки накнадни покушај да се занемари њихова наивност како би

[1121] За разлику од приказа у којем опште значи посебно, или је посебно сагледано кроз опште, тј. схематизма, алегоријски принцип подразумева приказ посебног као општег, или посматрање општег кроз посебно. Алегорија је, дакле, принцип супротан схеми јер – иако обе представљају индиференцију општег и посебног, само у алегорији посебно значи опште. Шелинг даје примере: у математици је алегоријска аритметика, а у поезији лирика, док је схематска геометрија, ондносно епска поезија. Филозофија, за разлику од њих, није ни алегоријска, ни схематска, већ *симболичка* - Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 42-45.
[1122] Исто, стр. 28.
[1123] Schelling, F. W. J., „О Дантеу у филозофском односу“, у: *Филозофија умјетности*, стр. 364.
[1124] Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 33.

се насилно уклопили у филозофију каснијег датума. Он увиђа да је основни закон сваког стварања богова *закон лепоте*, јер лепоту сматра реално сагледаним апсолутом[1125], додајући да „кругу лепог“ грчког света богова припадају чак и *ружне појаве*[1126], и то као *обрнути идеали*. Митолошке представе јесу супротстављене тзв. стварним догађајима, сматра Шелинг, додајући да песништво јесте нека врста природне супротности истини[1127], али митолошке ликове и односе не треба тумачити питајући се шта *значе*[1128] или треба да значе – непосредност античке митологије лежи управо у чињеници да богови *јесу оно што јесу*.

Смисао естетског акта за Шелинга лежи у одређењу *синтетичког принципа идеје лепог и поетског,* који врши функцију одређеног „прелазног члана“ између оног *по себи* (апсолута) и готовог продукта (уметничког дела). Петровић сматра да Шелинг на тај начин заправо поставља темеље *онтологији уметности*[1129], док други аутори сматрају да на тај начин он расветљава и разлоге за кризу савремене уметности, јер увиђа да недостатак *савремене митологије*[1130] резултира немогућношћу да се на адекватан начин презентује идеја лепог. Као што грчка митологија, иако у себи *садржи бесконачан смисао и симболе*, ипак настаје у народу, а уједно и „обликује“ тај народ, тако и свако уметничко дело носи *бесконачност* за коју се никада не може рећи да ли је „лежала“ у câмом уметнику, или се „садржи“ у уметничком делу. На квази-уметничком делу, напротив, *одмах на површини видљиви су и намера и правило*[1131], уз отисак уметникове свесне делатности. Због тога треба нагласити да Шелинг у будућности *од једног правог генија* очекује не само нову *уметност,* већ и нову митологију. Свако повесно *иступање*[1132] уметности из митологије заправо значи да су до тог тренутка оне биле сједињене!

[1125] Исто, стр. 34.
[1126] Исто, стр. 35.
[1127] Schelling, F. W. J., *Философија митологије*, 1. св., стр. 19.
[1128] Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 37.
[1129] Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 139.
[1130] Ципра, М., Предговор хрватском издању у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. VIII.
[1131] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 264.
[1132] Schelling, F. W. J., *Философија митологије*, 1. св., стр. 57.

Док у *Филозофији уметности* Шелинг напомиње да старогрчке богове треба разумети у њиховом вредносно неутралном смислу, у *Филозофији митологије*[1133] сматра да су они ипак *обичајна бића*, која се могу посматрати као симболи обичајносних појмова. Ипак, управо у том другом спису Шелинг наводи да Хајне често приписује Хомеру *претватање филозофски значајних митова у обичне приповести*, додајући да је њему филозофски смисао добро познат, али да „као песник он одвећ добро разуме свој посао да би значењу допустио више до да се само назире“[1134]. Свет богова није објекат ни пуког разума ни ума[1135], али се не може обухватити ни само фантазијом, па тек са том резервом треба приступити свакој врсти митологије коју проучавамо. Управо је на овим основима Шелинг већ у *Систему трансценденталног идеализма* конципирао властиту идеју *филозофије повести*, разликујући три кључна периода њеног развоја на основу супротности између којих стоји природа као прелаз између *судбине* и *провиђења*. У првом периоду влада судбина или слепа моћ, а ту епоху Шелинг назива *трагичком*, јер означава настанак и пропадања Старог света и његовог сјаја и величине; други период ту слепу моћ преображава у природне законе, па Шелинг, на пример, успон и пад Римског Царства види као пример *природног процеса*, а не као трагички обележене догађаје; напослетку, трећи период настаје када се принципи *судбине и природе* у потпуности уклоне, остављајући место *провиђењу*: „када ће тај период почети, то ми не знамо рећи. Али кад тај период буде био, онда ће *бити* и бог.“[1136]. Câма митологија представља праоснову и први општи поглед на универзум, и у повесном и у филозофском смислу, па представља и основу која успоставља и одређује читав смер старогрчке филозофије[1137], иако câма није била филозофски освешћена.

Шелинг подсећа да Платон и Аристотел посебну пажњу посвећују орфичким песмама, које представљају *први појам бесконачног*[1138] и почетак кретања филозофије. За разлику од персијске митологије, која остаје на нивоу пуког схематизма, и индијске митологије, које се уздиже само до

[1133] Исто, стр. 37.
[1134] Исто, стр. 40.
[1135] Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 32.
[1136] Сцхеллинг, Ф. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 248 – 249.
[1137] Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 51.
[1138] Исто, стр. 55.

алегоријског[1139], садржај старогрчке митологије представља општи поглед на *универзум као природу*, а садржај хришћанске митологије општо поглед на универзум као *повест* (или свет провиђења). Старогрчкој религији, на пример, нису потребне никакве историјске основе[1140] (као што нису потребне ни природи) сматра Шелинг, јер је она поетичка и „животна“ религија[1141].

У Старој Грчкој универзум се посматра као природа, док се у хришћанству он види као повесно-морални свет, па Шелинг напомиње да хришћанство заправо нема довршене симболе[1142], већ само симболичке радње, јер је његов дух – дух делања! Да би боље илустровао ту тезу, он напомиње да нпр. повест анђела у хришћанству није никакав покушај увођења *политеизма*, нити се треба третирати као митологија[1143]. У том смислу треба разумети и праву идеју коју Шелинг заступа помињањем *нове митологије*. Он, наиме, сматра да, пре него што *нам повест поново буде дала митологију као општеважећу форму*[1144], индивидуум мора сâм створити свој *поетски круг*, са законима примереним епохи којој припада. Будући да је основни елеменат модерне уметности *оригиналност*[1145], то је закон који ће бити потребно поштовати, уместо да се насилно покушавају вратити *закони старе уметности*, закључује Шелинг, имплицитно критикујући и Шилера и романтичаре, који су били склони *носталгији за старим временима*. Уметност није само органон и документ филозофије, него и зачетница „новог еона“[1146], који ослобађа човека од робовања идолима и лажним боговима и уводи га у идеалне просторе слободе, где дух потпуно захвата природу и оно

[1139] Исто, стр. 57-61.
[1140] Исто, стр. 71.
[1141] Више о односу религије и митологије код Шелинга - Ципра, М., Предговор хрватском издању у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. IV.
[1142] Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 63-67.
[1143] Митолошки моменти у хришћанству представљају изузетке – нпр. побуна и свргавање Луцифера, као представника одлучне индивидуалности и реалистичније нарави заиста представља једну врсту *митолошког погледа на светску повест*, иако у „чудовишном и оријенталном стилу“. Са друге стране, Немци имају *митолошку личност* - Фауста, сматра Шелинг – уз напомену да је то једина митолошка личност која је *немачка,* тј. која се „не дели са другим нацијама“. Са Милтоновим делом је, на пример, другачије, јер се поема чији садржај лежи у Старом завету не може сматрати ни *британском,* ни *хришћанском*, ни *модерном*.- исто, 69-74.
[1144] Исто, стр. 79.
[1145] Loc. cit.
[1146] Ципра, К., Поговор, у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 382.

коначно уноси у бесконачно. Нова уметност је могућа само у односу према некој врсти нове митологије, за коју Шелинг сматра да се може разумети и чисто поетски, као што је свако слободан да и природу посматра чисто естетски[1147], али то не значи да се може спречити филозофско или научно тематизовање свих наведених сфера.

УМЕТНОСТ, ЕСТЕТИКА И ФИЛОЗОФИЈА

„Universitäten sind nicht Kunstschulen.“[1148].

Из досадашње проблематизације Шелинговог односа према естетским феноменима указано је на неколико значајних чињеница: прва је да Шелинг не развија естетику у уобичајеном смислу, већ филозофију, или чак метафизику уметности[1149]. Друга се тиче потпуно новог односа према проблематици уметности, која, једном *уважена* и филозофски тематизована, више неће моћи да буде занемарена у било којој форми филозофске систематике. Након метафизичке дедукције сродности између филозофије и уметности, Шелинг у каснијим делима спроводи и повесну анализу њиховог односа, пре свега везаног за раније сферу митологије. Важно питање које Шелинг отворено поставља у *Филозофији митологије* гласи: да ли су у време настанка митологије поезија и филозофија уопште могле *честито постојати*[1150]? Одмах након тог питања, јавља се и следеће: да ли је однос између филозофије и уметности уопште *могао бити другачији?* У том контексту Шелинг се враћа Платоновој тематизацији уметности из II, III и X књиге *Државе,* с правом се питајући није ли осуда уметности и прогон песника из умне државе од стране *божанског Платона* доказ за нетрпељивост између поезије и филозофије? Одговор није толико једноставан колико се чини – пре свега, Платон осуђује *миметичку* уметност, а не уметност уопште; затим – песнике протерује не као

[1147] Schelling, F. W. J., *Философија митологије,* I св., стр. 20., Schelling, F. W. J., *Werke*, II,1,11, Schelling, F. W. J., E.Hahn: CD-ROM Schelling Werke, стр. 3308.
[1148] „Универзитети нису уметничке школе“ - Schelling, F. W. J., „Vorlesungen über die Methode des akademichen Studiums (1802) – Ueber Wissenschaft der Kunst, in Bezug auf das akademische Studium (XIV)“, стр. 366. (V 344).
[1149] Ципра, М., Предговор хрватском издању у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. B.
[1150] Schelling, F. W. J., *Философија митологије*, 1. св., стр. 56.

бескорисне већ као *опасне* припаднике државе; и коначно – осуда једног вида уметности, написана у једном Платоновом делу, не може да засени све похвале других форми уметости из његових других дела[1151]. Шелинг увиђа да је оштра Платонова критика заправо циљала на нешто друго: на миметичку уметност и *поетски реализам*, те да је заправо пре реч о *слутњи* каснијег правца поезије и уметности уопште. У том контексту он тврди да је Платон осуђивао миметичку и *натуралистичку* уметност свг времена, а да нпр. хришћанску уметност, чији је карактер бесконачност, сигурно „не би осуђивао да ју је упознао“[1152]! Са друге стране, Шелинг наводи Аристотела као кључну фигуру и прекретницу, која означава раскид филозофије са свим митолошким, а посредно и поетским елементима. Шелинг, међутим, указује на бројне особине уметничког и поетског процеса, које је филозофија вековима свесно избегавала да призна, јер би признањем нужности и општости у *поиетичкој сфери* била принуђена да је рангира „раме уз раме“ са осталим филозофским дисциплинама. Један од таквих закључака је Шелингов став да се од *поетских ликова не тражи ништа мање општеваљанси и нужности него од филозофских појмова*[1153]! Тај став, чак и ако се буде показао нетачним, покреће низ питања на које је филозофија дужна да одговори, укључујући и кључно питање: да ли су филозофија и поезија толико међусобно неспојиве колико је историја њихових развоја склона да прикаже?

Уз бројне међусобне разлике, филозофија немачког идеализма допринела је неким изузетно важним достигнућима у тумачењу са̂ме филозофије и њених задатака: једно од њих је закључак да филозофски појмови не треба да буду пуке опште категорије, него стварна и „одређена суштаства“. Управо их такво тумачење обезебеђује стварним и посебним животом и приближава поетским ликовима, колико год филозоф „презирао свако поетско заодевање: поетско је овде у мисли и не треба да јој придолази

[1151] Schelling, F. W. J., „О знаности умјетности у односу на академски студиј“, у: *Филозофија умјетности*, стр. 352.
[1152] Кроче, Б., *Естетика,* стр. 380-383.
[1153] Schelling, F. W. J., *Философија митологије,* I св., стр. 56. Шелинг такође тврди да се и поезија и филозофија противе дилетантизму - Schelling, F. W. J., „Vorlesungen über die Methode des akademichen Studiums (1802) – Ueber einige äußere Gegensäße der Philosophie, vornämlich den der positiven Wissenschaften (VII)“, стр. 302. (V 280).

споља“[1154]. Другим речима: уколико се дозволи могућност да је филозофија *câмог себе свесни ум*, чим је ум нека врста *објективног типа сваке филозофије*[1155], тиме се дозвољава и могућност да постоје и другачије врсте приказа те објективности, а једна од њих, она непосредна, може бити и – уметност. Особеност уметности лежи управо у тој непосредности, која означава само да је реч о *другачијој форми*[1156] приказа, која може да буде и највиша потенција идеалног света. Наиме, ако се разуме да је Шелинг већ изменио однос филозофије према природи, а уједно под *првом потенцијом* идеалног и реалног света схватио *истину,* под другом – доброту, а под трећом – лепоту, јасно је да је трећа потенција нужно везана за уметност, са једне, и за *организам*[1157], са друге стране. То доводи до познате тезе да је „непромислива филозофија без сваке умјетности и спознаје љепоте.“[1158], јер је управо уметност сфера у којој се на најнепосреднији начин долази до лепоте, а која уједно твори апсолутну синтезу слободе и нужности[1159].

Када се разумеју *принципи* на којима Шелинг темељи свој систем као апсолутни систем, чији нужни моменти јесу природа и уметност, постају јасније и тезе које пре Шелинговог доба нису могле да се замисле као фундаментални принципи једне филозофске концепције: нпр. теза да је *универзум у богу изграђена као апсолутно уметничко дело и у вечној лепоти*[1160], или да су уметност, филозофија и религија *три равноправне форме појављивања оног духовног у времену*[1161], те да их управо естетски моменат повезује и уједињује све три потенције. Оно што је даље неопходно јесте истинска конструкција уметности, а Шелинг сматра да је то могуће једино путем приказа њених форми, какве су по себи или какве су у апсолуту[1162]. Уметност представљена као реални приказ форми какве су по

[1154] Schelling, F. W. J., *Философија митологије*, I св, стр. 56.
[1155] Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности,* стр. 19.
[1156] Loc. cit.
[1157] Исто, стр. 20.
[1158] Исто, стр. 21.
[1159] Loc. cit.
[1160] Исто, стр. 23. (Schelling, F. W. J., „Philosophie der Kunst“, стр. 405. (V 385).
[1161] Ципра у Предговору *Филозофији уметности* подсећа да, према Шелинговом мишљењу, и бог câм узима *естетски лик* и утеловљује се као чулно присутан у пуноћи времена. - Ципра, М., Предговор хрватском издању у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. XI.
[1162] Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 24.

себи – јесте уметност у формама *праслика*, док су форме у којима се лепо приказује у појединачним стварима заправо посебне форме које су у *сâмом апсолуту*[1163] – што значи да, у тако постављеној структури – или нема посебних ствари, или је свака од њих један универзум! *Посебне ствари,* уколико су у својој посебности апсолутне, Шелинг назива идејама[1164].

Након утврђивања нужних принципа путем којих природа и уметност добијају заслужени дигнитет и ранг међу кључним принципима апсолута, Шелингово позиционирање уметности у структуру апсолутног система тече неумитним током и приметном *лакоћом*. Наиме, као што се ум непосредно објективира кроз организам, а вечне умске идеје као *душе органских тела постају објективним у природи*[1165], тако се и филозофија непосредно објективира кроз уметност, а филозофске идеје путем уметности постају објективне као *душе збиљских ствари*. Да би се разумело због чега је код Шелинга могућа синтеза раније супротстављених принципа, потребно је указати на његову тезу према којој *истина која није лепота, није ни апсолутна истина – и обрнуто*[1166]. Она расветљава супротстављени однос између лепоте и истине као привидан, односно као однос између лепоте и истине као релативних, а не апсолутних категорија. Исто важи и за *добро*[1167]: за Шелинга оно није утемељено на борби нужности и слободе, него на хармонији и помирењу у души, које у својој апсолутности такође одговара и принципу лепоте. Из истог разлога, дакле, тек се добро, које је уједно и лепо, може сматрати *апсолутним добром*! Због тога треба имати у виду Шелингову тврдњу да су истина и добро *збратимљени* само у лепоти. Управо ће, наиме, на тај начин да се аргументује важан став да *филозоф мора поседовати исто толико естетске снаге колико и песник*, односно да *филозофија духа јесте естетска филозофија*[1168]! Идеја лепоте, према Шелинговом мишљењу, заузима централно место, док моћ која је производи – поезија – заузима позицију *изнад свих других уметности и знаности*[1169]. То

[1163] Исто, стр. 25.
[1164] Исто, стр. 27.
[1165] Исто, стр. 21.
[1166] Исто, стр. 22.
[1167] Loc. cit.
[1168] Ципра, М., Предговор хрватском издању у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. I.
[1169] Loc. cit.

је видљиво и у повесном процесу – наиме, Шелинг сматра извесним да ће песништво поново постати учитељицом човечанства, као што је евидентно било „на почетку“, па не треба да изненади став да чак и филозофија треба пред њим да *одступи*. Као приказ бесконачног у коначном, и општег у посебном, уметност је непосредни израз индиференције субјективног и објективног за филозофију, односно, на непосредан начин изражава оно што је у филозофији предмет *интелектуалног опажаја*. Будући да идеја лепоте обједињује све друге идеје, уметност представља *реалну* форму интелектуалног опажаја (дефинисаног као „осјетилно сачињена умност свега постојећега“[1170]), а филозофија њену *идеалну* форму. Тек као таква, уметност може бити схваћена као документ или *органон*[1171] филозофије. Ако је естетски опажај само интелектуални, односно *трансценденталн*и опажај који је постао објективан, јасно је да уметност мора бити једини аутентични органон филозофије будући да изнова мора да документује све оно што филозофија не може да изрази на *спољашњи начин*. Због тога Шелинг тврди да је уметност филозофу *оно највише и да му отвара светињу над светињом*[1172] – јер заправо у апсолутној синтези поставља оно што је у повести и у природи растављено. То уједно значи и да природа за уметника не представља ништа више него за филозофа: идеални свет, који се појављује под сталним ограничењима или непотпуни одраз оног *унутрашњег* света.

Шелинг, дакле, одређује уметност као признати објективитет интелектуалног опажаја, који се не може оповргнути, чиме заправо понавља да је естетски опажај – интелектуални опажај који је постао објективан[1173]. Уметничко дело рефлектује оно што се нигде другде не рефлектује: оно апсолутно идентнично, што се већ у *јаству раставило*. Тек уметности је *дат* апсолутни објективитет – без њега би она постала филозофијом, док би филозофија уз објективитет постала уметношћу! Налик Шилеру, Шелинг овде тврди да једино уметност доводи *целог човека*, какав он јесте, до спознаје оног највишег. Оно што филозоф *омогућава да се растављa већ у првом акту свести*[1174], одражава се помоћу чуда уметности иако би за било

[1170] Исто, стр. VII.
[1171] Исто, стр. I. Детаљније у: Schelling, F. W. J., *Werke* I,3,351, E.Hahn: CD-ROM Schelling Werke, стр. 868.
[1172] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 272.
[1173] Исто, стр. 269.
[1174] Исто, стр. 273.

који други опажај било неприступачно. Међутим, није само тај *први*[1175] опажај и први принцип филозофије оно што постаје објективно тек естетском продукцијом[1176], већ се то односи на целокупни механизам који филозофија изводи и на којем се темељи. Читав систем заправо „пада“ између две крајност: интелектуалног и естетског опажаја, а оно што интелектуални представља за филозофа, то естетички представља за његов објекат. Први се *уопште* не јавља у обичној свести, док се други може јавити у *свакој свести*. Управо овим речима Шелинг објашњава због чега филозофија никада не може постати *општеваљана*! У филозофији се *опажај* враћа *уму*[1177], с тим што се окреће ка *унутра,* док се у уметности креће ка споља, па није необично што управо под интелектуалним опажајем Шелинг разуме највиши принцип трансценденталног идеализма, односно остаје консеквентан чак и када *у једном тренутку*[1178] поставља уметност *изнад* филозофије.

Будући да ни филозофији ни уметности *циљ*[1179] нису појединачне ствари, него њихове форме или суштине, потребно је разумети консеквенце њиховог изворног јединства и накнадне супротстављености, чак и ако је реч о привидним оценама њиховог односа. У том духу треба посматрати и Шелингов став о *општем океану*[1180] из којег су проистекле филозофија и поезија, као и тезу да је поезија филозофију *у детињству знаности родила и хранила*, јер је тек филозофија знаност у највишем смислу – општа, нужна, и блиска како разуму и уму, тако и осећањима, будући да је „душа непосредно надахњује“[1181]. Теоријска филозофија се гради као систем епоха самосвести, сматра Шелинг, наглашавајући да се оне међусобно односе као *непосредни*

[1175] Исто, стр. 269.
[1176] Schelling, F. W. J., *Werke*, I,3,349, E.Hahn, стр. 1030
[1177] Schelling, F. W. J., „Vorlesungen über die Methode des akademichen Studiums (1802) – Ueber das Studium der reinen Vernunftwissenschaften, der Mathematik und der Philosophie im Allgemeinen (IV)“, стр. 278. (V 256).
[1178] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 359.
[1179] Шелинг, Ф. В. Ј., *Списи из филозофије уметности*, стр. 16.
[1180] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 272.
[1181] Šeling, F. V. J., *Филозофија слободе,* стр. 51 – 52. Више о односу уметности, филозофије и науке. - Schelling, F. W. J., „Vorlesungen über die Methode des akademichen Studiums (1802) – Ueber Wissenschaft der Kunst, in Bezug auf das akademische Studium (XIV)“, стр. 370. (V 348).

идентитет. Прва епоха на том „трансценденталном путовању“ [1182] јесте епоха у којој се првобитни осет уздиже до продуктивног опажаја; док друга епоха обухвата уздизање продуктивног посматрања до рефлексије и одвија се као конструкција чулног објекта *унутрашњег* и *спољашњег чула*. Уметност, дакле, враћа трансценденталну филозофију на полазну тачку – естетски опажај је, дакле, интелектуални опажај који је постао[1183]. Целокупни смисао трансценденталне филозофије, тврди Шелинг, лежи у константном потенцирању самопосматрања: од првог, најједноставнијег у самосвести, до највишег - естетског[1184]. Филозофија уметности за Шелинга није само испуњење *трансценденталне филозофије*[1185], него представља и њену синтезу са *филозофијом природе*. Уметничка продукција заправо значи *слободно стварање* лепоте, као бесконачног приказаног у коначном. Повест је обележена бескрајним немиром, природа бесвесним присуством, а уметност апсолутним помирењем свих противречности. Продукт у кјем се свесна делатност рефлектује као бесвесна јесте *уметнички продукт*, који је произведен *слободно*, као дело ствараоца који ствара попут природе. У естетском опажају се оно посматра као продукт генија, чиме филозофија уметности *придолази телеологији*, као врхунац и круна система. Филозофија полази од *бесконачног раздвајања*[1186] супротстављених принципа, али се на том истом раздвајању заснива и свака естетска продукција, која га потом – појединачним уметничким приказом – потпуно укида.

Један од најзначајнијих текстова за коначно *заокруживање* Шелинговог схватања односа између филозофије уметности је текст „О знаности умјетности у односу на академски студиј“. У том тексту (поглављу), или, прецизније, током тог предавања, Шелинг заправо „обара“ приговоре који га терете да је поставио уметност „изнад“ филозофије[1187], а

[1182] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 354.
[1183] Исто, стр. 358.
[1184] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 273.
[1185] Ципра, М., Предговор хрватском издању у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. VII..
[1186] Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 269.
[1187] Пејовић, нпр. трвди да овај став заступа Шелинг, као и Ниче у 853. фрагменту *Воље за моћ* – „који ће такођер ускликнути да је ’умјетност вреднија од истине’“ - Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*,стр. 359.

потом запао у властиту замку увидевши да она онда нема „чиме“ да буде појмовно рефлектована. Мотив за расветљавање блискости филозофије и уметности и аргументе против редуковања властите филозофије на *битку у којој је уметност победила,* Шелинг види у сродности између духовног обележја филозофије и *божанског начела које даје душу*[1188] уметничким делима. Премда сматра уметност није *појмљива ни из чега вишега од себе*[1189], Шелинг признаје да је апсолутни закон универзума такав да све што постоји мора имати свој узор, одраз или *схватљивост* у нечему другом, па због тога и уметност, као апсолутна форма опште супротности између реалног и идеалног (и бесконачног и коначног) такође „има“ место где све њене супротности ишчезавању у најчистијој апсолутности. Уметност и филозофија су једнако рангиране, тврди Шелинг, додајући да, позициониране на *истој висини*[1190], обе приказују апсолут, с тим што филозофија *зна* да су оне његове *праслике*, док је у уметности тај чин објективан и неосвешћен. У томе, према Шелинговом мишљењу лежи кључ односа између уметности и филозофије: оне се срећу и на последњој инстанци представљају једна другој узор и одраз управо *снагом заједничке апсолутности*, што значи да у унутрашњост уметности знанствено ниједан смисао не може продерти дубље него филозофски, па „филозоф у бит умјетности може јасније видјети од умјетника самога”[1191]!

Оно што се филозофу субјективно рефлектује, *за уметника остаје тек објективно начело*[1192], што значи да у câмом одређењу уметника и није да буде свестан (или самосвестан) свог дела. Без обзира на унутрашњи идентитет са уметношћу, филозофија остаје оно *идеално*[1193], а уметност оно *реално*. Апсолутна умска знаности или филозофија, дакле, није израз ни

[1188] Schelling, F. W. J., „О знаности умјетности у односу на академски студиј“, у: *Филозофија умјетности*, стр. 354.

[1189] Исто, стр. 354 – 355. О филозофији уметности која знанствено треба да рефлектује унутрашњу бит свог предмета. - Schelling, F. W. J., „Vorlesungen über die Methode des akademichen Studiums (1802) – Ueber Wissenschaft der Kunst, in Bezug auf das akademische Studium (XIV)“, стр. 373. (V 351).

[1190] Ципра, М., Предговор хрватском издању у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. II.

[1191] Schelling, F. W. J., „О знаности умјетности у односу на академски студиј“, у: *Филозофија умјетности*, стр 355.

[1192] Loc. cit.

[1193] Исто, стр. 356.

реалног, ни идеалног, нити индиференције то двоје, него *апсолутног идентитета као таквог*[1194], тј. савршени израз божанског, као разрешења свих потенција. Конструкцију уметносту не треба поредити са оним што је традиционално познато под именом *естетике*, теорије лепих уметности и знаности[1195], наглашава Шелинг, објашњавајући да сваки од тих термина носи са собом одређену оптерећеност и зависност од моралног или корисног. Због тога је Кантов формализам, поред свих грешака и празних учења које омогућава, значајан као прекид са *празноверјем* и *причама о духовима*[1196], па Шелинг истиче како су управо *врсни духови од тада посејали семе праве знаности о уметности*. Филозофија уметности је нужни циљ филозофа, закључује Шелинг, сматрајући да он у њој гледа и унутрашњу бит *властите*[1197] знаности, као у *магичком или симболичком* огледалу. Због тога Шелинг посебно наглашава да - не само да уметност *може* постати предметом филозофског знања, него да ван филозофије и поред филозофије о уметности ништа не може бити сазнато на апсолутни начин. Реч је, дакле, о *спекулативној*[1198] знаности, која се не бави емпиријским процесима, већ интелектуалним опажајем уметности. Будући да је филозоф једини у стању да прикаже оно што је уметности *у њој са̂мој непојмљиво*[1199], поставља се питање да ли ће он успети да рефлектоване појмове и законе спроведе у целој сфери уметности, тј. хоће ли се филозофија моћи *спустити* до оног емпиријског у извођењу и увести законитост у техничку страну уметности. Шелингов одговор је – не, због тога што техничка страна уметности није подручје које филозофија треба да испуни властитим правилима. Филозоф

[1194] Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 19.
[1195] Schelling, F. W. J., *Werke*, I,5,351, Schelling, F. W. J., *Werke*, E.Hahn, стр. 1606.
Више о односу филозофије и уметности у контексту образовања: Schelling, F. W. J., „Vorlesungen über die Methode des akademichen Studiums (1802) – Ueber einige äußere Gegensäße der Philosophie, vornämlich den der positiven Wissenschaften (VII)“, стр. 306. (V 284).
[1196] Schelling, F. W. J., „О знаности умјетности у односу на академски студиј“, у: *Филозофија умјетности*, стр. 358.
[1197] Loc. cit.
[1198] Исто, стр. 352.
[1199] Више о разумевању специфичности уметности од стране филозофа - Schelling, F. W. J., „Vorlesungen über die Methode des akademichen Studiums (1802) – Ueber Wissenschaft der Kunst, in Bezug auf das akademische Studium (XIV)“, str. 3671. (V 349).

неће уметнику „говорити“ како да ствара уметничко дело, али ће боље од уметника разумети шта то дело *јесте*!

ЗНАЧАЈ ШЕЛИНГОВЕ ФИЛОЗОФИЈЕ УМЕТНОСТИ ЖЗА ФИЛОЗОФИЈУ НЕМАЧКОГ ИДЕАЛИЗМА

Шелингова изузетна заслуга у домену јачања позиције естетичке сфере лежи у чињеници да се *усудио* да замисли и дозволи постојање *духовног принципа који није рационалан*[1200]. Са једне стране, такав принцип би могао да објасни на који начин уметничко дело има стваралачки карактер, а не потиче од свести[1201], док се са друге стране показује сложеност разлике између филозофије и науке. Ман тврди да је суштина овог другог феномена заправо идеја да *филозофска естетика представља покушај да се потврди да наука о језику не мора да буде логичка*[1202]! Кроче се слаже са раније наведеном тезом да филозофија није наука, допуњујући тај став речима да филозофија обухвата оно што *наука, уметност* и *врлина* имају заједничко: *математика може без лепог, филозофија не*[1203]!

Премда ће детаљнија тематизација односа између Шелинга и Хегела уследити у поглављу након проблематизације Хегелове филозофије уметности, неопходно је и овде указати на неколико преломних тренутака тог односа. Блискост Шелинговог и Хегеловог филозофског учења била је утемељена како у почетним, идеалистичко-романтичарским идејама, затим професионалном сарадњом и заједничким учешћем у часопису *Критички журнал,* и коначно – приватним, пријатељским односом. Након што је Шелинг своју познату тезу: „А и Ω целокупне филозофије је слобода”[1204] изнео управо у преписци са Хегелом, и након што је Хегел Шелингу одао

[1200] Уп. са ставом да је *разум предодређен за убицу наивне и заслепљене* уметности - Auburtin, V., *Die Kunst stirbt, Ein Essay*, Albert Langen, München, 1911.
[1201] Уп. са ставом да *свест не може бити стваралачка и да ниједно уметничко дело не потиче од свести* - Пикон, Г., *Увод у једну естетику књижевности, Писац и његова сенка,* Култура, Београд, 1965., стр. 16.
[1202] Увод у: Man, P., *Aesthetic Theory from Kant to Hegel*, стр. 21.
[1203] Више у: Кроче, Б., *Естетика,* стр. 383.
[1204] Шелингово писмо Хегелу, 4. фебруара 1795., цитирано према: Plitt, G. L., *Aus Schellings leben. In briefen*, Leipzig, 1869. Bd. I, S. 76.

признање да је *отишао корак даље од Фихтеа*[1205] и неке филозофске проблеме решио на сличан начин као он[1206], није чудно што је професионална страна њихове сарадње била толико чврста и испреплетана, да је деловала нераскидиво. Због тога се многи интерпретатори слажу како је „оштар рез“ којим је прекинута био изузетно изненађујући за Шелинга – штавише, Шелингова очекивања од Хегелове *Феноменологије духа* била су везана *за све друго, само не за тако резолутно одбацивање филозофије идентитета*[1207]. Хегелове речи из Предговора *Феноменологији духа:* „да своје апсолутно прикаже као ноћ, у којој су, као што се обичава рећи, све краве црне, јест наивитет у погледу спознаје“[1208] изузетно су погодиле Шелинга, након чега је дошло до потпуног прекида сваког облика сарадње између њих двојице, и „најбољи другови из младости никада више нису прозборили ни једну ријеч“[1209].

Са друге стране, Шелинг је износио и мање оштре и веома оштре критике на рачун Хегела. Када је реч о *блажем облику критике,* тврдио је да је Хегелова *заблуда,* фундирана у претпоставци да *ум по себи може захватити стварност*[1210], уједно и његова *сопствена заблуда из периода јенске филозофске концепције.* На другом месту[1211], знатно оштрије, закључио је да му се Хегелов систем чини као *кривотворење власите филозофске идеје*. У сваком случају, Шелингу је Хегелово логичко одређење природе као *оног другог* (или спољашњег) духа, било једнако неприхватљиво као што је Хегелу била одбојна помисао о *идентитету*[1212] духа и природе. Осим тога, фаза тзв. *позитивне филозофије* заправо представља Шелингов

[1205] Проле, Д., Поговор, у: Шелинг, Ф. В. Ј., *Први нацрт система филозофије природе*, стр. 402.
[1206] На пример: некада славна *analogia entis* за Шелинга постаје тек средством поетозовања природе сумњиве доказне моћи, док је Хегел у потпуности елиминише. – исто, стр. 388.
[1207] Исто, стр. 404.
[1208] Хегел, Г. W. Ф., *Феноменологија духа*, Загреб, 1955., стр. 12.
[1209] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 362.
[1210] Петровић, С., *Негативна естетика,* стр. 90.
[1211] „Denn Hegels System erschien ihm als Verfälschung seiner eigenen Ideen“ - Hartmann, N., *Die Philosophie des deutschen Idealismus*, De Gruyter Verlag, Berlin, 1960., стр. 110.
[1212] Проле, Д., Поговор, у: Шелинг, Ф. В. Ј., *Први нацрт система филозофије природе*, стр. 407.

обрачун са Хегеловим системом апсолутног идеализма, за који сматра да је неодржив управо због неравнотеже *егзистенције* и *есенције*: Хегелу ће, према Шелинговом мишљењу, недостајати моменат егзистенције – не онога *шта јесте*, него онога *да јесте*[1213] – а управо у том подручју лежи одговор на старо филозофско питање: зашто уопште јесте *нешто*, а не *ништа*? Са друге стране, наставак Хегелове строге критике, од става да се Шелинг „образовао пред публиком“[1214] или да његов појам идентитета у себе укључује и „потајно непријатељство према разлици’[1215] представља најчешће коришћену илустрацију њиховог односа, иако се суштина њиховог неслагања можда и јасније уочава у Хегеловим каснијим оценама које нису толико често спомињане јер су биле *блажег облика*. Након текста *Differenzschrift* треба нагласити да Хегелова интерпретација Шелинга не иде даље од *коректног приказа позиција* које заступају Фихте и Шелинг.

Мада Шелинг смешта уметност у *царство безвремених форми*, он методом спекулативне историје уметности ипак не избегава *конкретно повесно кретање*: међутим, за разлику од Хегела, он не успева да превлада велики раскорак између ванвременског апсолута и филозофирајућег ума оствареног у повесном процесу. Прецизније: на примеру уметности најбоље се може видети проблем који је Хегел критиковао у поменутом Предговору *Феноменологији духа*: проблем егзистирања оног конкретног и појединачног унутар апсолута схваћеног као ванвременског, бесконачног и идентичног са câмим собом[1216].

Разумејући (у ранијој фази своје филозофије) да је тајна целокупног живота у синтези апсолута са властитим ограничењем, Шелинг још тада

[1213] Ципра, М., Предговор хрватском издању у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. VIII.

[1214] Хегел, Г. В. Ф., *Историја филозофије,* III том, Култура, Београд, 1964.,стр. 508; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III,* Werke, Band 20, Frankfurt a/M 1970 стр. 421. – Проле, Д., Поговор, у: Шелинг, Ф. В. J., *Први нацрт система филозофије природе*, стр. 386.

[1215] Frank, M., *Der unendliche Mangel an Sein. Schellings Hegelkritik und die Anfänge der Marxschen Dialektik,* München 1992, стр. 206. - Проле, Д., Поговор, у: Шелинг, Ф. В. J., *Први нацрт система филозофије природе*, стр. 406.

[1216] Ако се „краве” из Хегелове критике Шелинговог појма апсолута за ову потребу посматрају као уметничка дела, још је видљивије је колика је штета што су све црне – М.Р.

наводи да câм апсолут по себи и за себе не нуди никакву мноштвеност, јер је за разум он „бездана празнина“[1217], те да је живот могућ само у *посебности.* Занимљиво је што Шелинг ове речи говори у оквиру предавања 1802/1803. године, док Хегел 1807. године у Предговору *Феноменологији духа* износи оштру критику са сличном поруком. Шелинг, дакле, већ у *Предавањима из филозофије уметности* у извесном смислу антиципира опасност да се његова филозофија апсолута разуме као „ноћ у којој су све краве црне“, ако се пажљиво не узму у обзир све његове напомене везане за тај проблем! Због тога се с правом може поставити питање: није ли се Хегел „огрешио“ када је тако оштро редуковао целокупну Шелингову филозофију на одређену врсту празног идентитета, занемаривши притом Шелингово инсистирање да се под појмом живота може сматрати тек *синтеза апсолутног и посебног*!

За Хегела ће лепота бити одређена као *чулни сјај идеје*[1218], док за Шелинга она значи обликовање беконачног у коначног, општег у посебном и апсолутног у релативном, али са битним пребацивањем тежишта на оно *искуствено*, насупрот појмовном. Управо због тога Шелингово инсистирање да се фокус пребаци са тематизације филозофске знаности на тематизацију искуства не представља само питање решавања естетичке проблематике, него и питање о *границама идеализма уопште*[1219]! Због тога је оправдана теза да Шелинг на естетском подручју рехабилитује битак, наспрам требања, тј. природу, наспрам слободе или егзистенцију наспрам есенције[1220], чиме и директно и индиректно смера на темеље целокупног идеализма!

Шелинг, међутим, не увиђа властиту неравнотежу између сфера које је исправно одредио као кључне и сматра да је исправна аргументација његове филозофија слободе довољна да одбрани његову целокупну филозофију од критике да је у једној фази постао превише оријентисан на супротно подручје: подручје природе. Напротив, он сматра да је постигао прави баланс између неспорних достигнућа Фихтеове практичке филозофије и ново-развијене филозофије природе. Премда се у *Филозофским*

[1217] Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. 30.
[1218] Ципра, М., Предговор хрватском издању у: Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, стр. ИИИ.
[1219] Више у: Schelling, F. W. J., *Philosophie der Offenbarung*, XIII, стр. 242.
[1220] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 366.

истраживањима о бити људске слободе (*Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit*, из 1809. године) брани од Хегелових приговора на јенску филозофију, поједини аутори уочавају да Хегелову *критику властитог схватања уметности као органона* из тог периода „као да прећутно оправдава“[1221]!

Тешкоћа која стоји пред Шелингом након таквог новума у разматрању естетичких феномена лежи у чињеници да је у историји филозофије готово сваки покушај да се *естетика заснује на принципима који нису рационални* резултирао њеним неуспехом и падом у пуки емпирзиам или материјализам. Ипак, неодрживо је засновати естетику ни потпуно рационалним путем, што значи да се управо на овом подручју мора тематизовати стара проблематика односа између разума и ума, јер је то једини начин да се разуме сфера која је духовна, али не и логичка. Бројни критичари сматрају да Шелинг ипак није успео у тој намери, већ је његов покушај да превазиђе Кантово и Фихтеово разумевање естетике заправо резултирао учењем које је испод нивоа који су они достигли. У оквиру различитих критикâ Шелингове филозофије, поред наведених, које су усмерене ка одређењу уметности из једне од епоха његове филозофије, потребно је подсетити и на оне које се односе на темеље Шелинговог филозофског система у целини[1222]. Целер у делу *Geschichte der deutschen Philosophie seit Leibniz* оштро констатује да је Шелинг само *формални таленат без самосталне изворности мишљења*[1223], а Перовић сматра да - док Кант и Фихте деструкцију традиционалног појма свести не спроводе *консеквентно* – Шелинг је води у суноврат[1224], премештајући тежиште у нешто практично *ирационално*. Међутим, други интерпретатори тврде супротно - сматрајући да пут развоја естетичког покрета након Шелинга - до Хегела не значи ништа друго него *васкрсавање баумгартенијанизма*[1225] и

[1221] Петровић, С., *Негативна естетика,* стр. 261.
[1222] Већ Фихте, на пример, сматра да су списи О могућности форме филозофије уопште и О ја као принципу филозофије или о безусловтном у људском знању заправо коментари његове властите филозофске мисли - Филиповић, В., *Класични њемачки идеализам*, стр. 70.
[1223] Zeller, E., *Geschichte der deutschen Philosophie seit Leibniz*, München, 1873., стр. 646.
[1224] Перовић, М.А., *Почетак у филозофији*, стр. 173.
[1225] Кроче, Б., *Естетика,* стр. 388.

схватања уметности као *посреднице* између филозофских појмова. Јасперс приговара Шелингу да *никада није престао бити идеалиста*, док Шулц тврди да се целокупно Шелингово разликовање тзв. *позитивне и негативне филозофије* заправо темељи у истоврсној *идеалистичкој филозофији*[1226], а Кун Шелингу чак замера „интелектуализирање естетског феномена'[1227]!

Поред бројних и често оправданих критика Шелингове филозофије, потребно је, на крају, указати и на стварну заоставштину у погледу филозофије уметности, коју Шелинг оставља генерацијама које долазе. Декер тврди да је Шелинг успео да изгради Кантову естетику према њеним двема странама *у величанственој космологији*[1228] – додајући да су субјективна и објективна страна Кантове естетике тиме успешно повезане. Шелинг се у једном тренутку свакако морао *определити*[1229]: или за Хегелов пут, признајућући супрематију појмовног, или за властити пут. Петровић подсећа да је Шелинг *са пуно бола* Хегелу упутио следеће речи: „признајем, до сада нисам схватио смисао супротности коју си ти (Хегел, у ФД – СП) поставио између *појма* (Begriff) и *опажаја* (Anschauung). Ти не можеш под првим термином мислити ништа друго до оно што смо ти и ја назвали идејом, према чијој природи постоји једна страна, по којој је она појам, и друга, по којој је она опажај"[1230], тумачећи то као чињеницу да Шелинг увиђа да је извориште њиховог раздора управо у томе што Хегел не допушта да опажај има способности које сматра искључиво *појмовним* и да за њега идеја *не може* укључивати нешто неумно. Езер износи занимљиву тезу да је Хегелова дијалектика *садржајно решење*[1231] Шелинговог *интелектуалног опажаја*.

[1226] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 365.

[1227] Више у: Kuhn, H., *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*, Berlin 1931. Таква примедба се могла упутити Хегелу, али за Шелинга тешко може да важи.

[1228] Gerbrand, D., *Die Rückwendung zum Mythos*, München und Berlin, 1930., стр. 25-26.

[1229] Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 84.

[1230] Исто, стр. 85.

[1231] Oeser, E., *Die antike Dialektik in der Spätphilosophie Schellings. Ein Beitrag zur Kritik des Hegelschen Systems*, R. Oldenbourg o.J., Wien und München, 1965., стр. 111-112. Он тврди да је Шелинг превазишао Фихтеа, а да је *иако иначе сујетан*, на берлинским предавањима признао да до своје позне концепције „није дошао без Хегела" - Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 247.

Шелингов допринос развоју естетике уочили су Јениг, који сматра да је Шелингов напор с правом управљен *против субјективирања естетике*[1232], Фишл, који сматра да Шелинг, иако није био филозоф екстремног рационализма, наставља линију тзв. спекулативне мистике – *естетички и уметнички* конципиране, те да је од свих филозофа немачког идеализма управо он најближи *романтици*[1233], и Петровић, који сматра да Шелинг руши примат Фихтеовог *„Handelndes Ich“* и на велика врата уводи „*Bildendes Ich*“[1234]. Управо ће ово последње, постављање поиетичког принципа на место практичког, имати бројне консеквенце, не само у романтичарским круговима и директним Шелинговим слушаоцима: Кјеркегор, Бакуњин, Буркхарт и Енгелс“[1235], него и у различитим концепцијама XIX и XX века, на челу са Марксом, са једне, и Хајдегером[1236], са друге стране.

Шелингова филозофија представља један од најамбициознијих подухвата већ у својим почецима, а темељни заокрети и концепцијски ломови који јој нису страни несумњиво показују да јој, упркос бројним недостацима, не недостаје храброст за крајње смеле филозофске идеје и подухвате. Један од примера те храбрости огледа се у чињеници да је Шелинг један од ретких филозофа који се у једној фази свог учења усудио да на врх властите мисаоне структуре постави уметност, а не филозофију и појмовно мишљење. Управо се ту може показати и највећа слабост Шелингове филозофије – а то су последице преамбициозних подухвата, које често иду на штету управо концепцији коју бране. Кроз однос према својим филозофским претходницима и савременицима, показаће се највиши домети Шелингове филозофије, али и њени прави недостаци, који се у најкраћој форми могу свести на избацивање појма из филозофије, као и на покушај да

[1232] Jähnig, D., *Die Wahrheitfunktion der Kunst*, цитирано према: Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 174.
[1233] Fischl, J., *Geschichte der Philosophie*, Von der Griechen bis zur Gegenwart. Verlag Styria. Graz – Wien – Köln, 1964., стр. 357.
[1234] Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 37.
[1235] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 364.
[1236] Више о Шелинговом утицају на Кјеркегора, и – посредно – на Хајдегера - Dobe, J., „Beauty reconsidered: freedom and virtue in Schelling’s aesthetics“, u: *Interpreting Schelling, Critical Essays*, Edited by Lara Ostaric, L. Cambridge University Press, 2014., стр. 160.

се алтернативним решењима ублаже последице таквог чина. Тематизација естетике у немачком идеализму наставља се, и завршава, у филозофском систему који естетику и формално и суштински утемељује као филозофску дисциплину: у Хегеловом филозофском систему.

РОМАНТИЗАМ

УТИЦАЈ ЈЕНСКИХ РОМАНТИЧАРА НА ЕСТЕТИКУ НЕМАЧКОГ ИДЕАЛИЗМА

Романтичарима[1237] је естетска форма много више од атрактивног израза филозофских ставова. Уметнички стил је, напротив, оно што *суштински*[1238] чини филозофско дело! Романтизам се може разумети као *покрет који је најпре усмерен против рационализма XVIII века*, јер тврди да филозофска систематизација, као и апстрактни рационализам, угрожавају *безусловну непосредност осећаја и бесконачну довољност расположења и доживљаја*[1239]. Раним романтичарима је Кантова *Критика моћи суђења* полазиште за развијање важних ставова: прво, ми нисмо пуки *одраз* света око нас нити се свет одређује једностраним, *описним*[1240] приступом; друго, Кантово учење о генију је не само полазиште, већ и *историјско исходиште свих потоњих романтично-спекулативних развијања појма генија*[1241], у којима се у продуктивној естетској моћи уобразиље тражило објашњење почетка стварања света и стварности. На тим основима развија се и Шелингово учење о интелектуалном опажају као *трансценденталној темељној моћи*[1242] и учење Фридриха Шлегела о *Ја* и о иронији. Прва разлика између идеја филозофије немачког идеализма и романтичарских идеја уочљива је управо на примеру естетских феномена. У првима су ти

[1237] У поглављу ће превасходно бити речи о *раном* немачком романтизму.

[1238] Norman, J., „The work of art in German Romanticism", у: *Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus* - International Yearbook of German Idealism, стр. 59.

[1239] Апстрактни рационализам „нема само противника у филозофији, на којем партиципира романтизам, него постоје и други правци који су јако дјеловали у романтизму – као мистично-религиозни правац, хисторијско-традиционални (Vico), естетски лиризам (Shaftesburya).“ – Посавец, З., *Слобода и политика*, Хрватско филозофско друштво, Загреб, 1995., стр. 163.

[1240] Pinkard, T., *German Philosophy 1760-1860, The Legacy of Idealism*, Cambridge University Press, 2002., стр. 135.

[1241] Касирер, Е., *Кант - живот и учење*, стр. 324.

[1242] Loc. cit.

феномени везани за чулност, суђење, израз слободе или уметничко стваралаштво. У другима се схватају као суштински чиниоци врховног и темељног принципа свега постојећег.

Није једнозначан начин на који романтичари тумаче Кантову филозофску и естетичку концепцију. Спекулативни потенцијал *Критике моћи суђења* уклапа се у романтичарску замисао о продуктивним моћима човека, Кантова строга и регулаторна ограничења романтичарима нису прихватљива. Иако имплицитна структура[1243] *Критике моћи суђења* иде у прилог идеји о сувереном подручју естетике, Кант одбија могућност да естетско искуство добије метафизички дигнитет. За њега, естетско суђење није когнитивни принцип, већ принцип *задовољства и незадовољства*. Он не може да досегне објективни ранг. То даје основу мишљењима да је код Канта оно заправо заузело *гори статус*[1244] него код Платона. Због тога, треба имати у виду да, поред различитих ставова у са̂мом романтичарском покрету, ни филозофске идеје немачког идеализма нису једнозначне нити им се може прићи било каквим уопштавајућим приступом.

Хелдерлин[1245] сматра да мисаоно достигнуће Кантовог и Шилеровог разумевања *естетског принципа* лежи у непобитном утемељењу *посебности* и признању његове аутономије у односу на практичке и друге циљеве. Он не прихвата регулаторна ограничења која те концепције носе. Та ограничења се пре свега односе на метафизички или онтолошки статус *лепоте*. Према Хелдерлину, лепота не може бити редукована на пуко задовољство везано за појаву или симбол добра. Она није ништа мање до *хармоничне структуре* стварности са̂ме[1246]! Хелдерлин чини значајан корак напред у односу на Канта и Шилера ставом да естетска форма није *само регулативни принцип посматрања ствари, већ конститутивни принцип са̂ме стварности*[1247]. Фридрих Шлегел у *Fragmente zur Poesie und Literatur* излаже оцену да је Шилер остао *негде на пола пута*[1248] између Канта и романтичара. Хелдерлин

[1243] Beiser, F. C., *German Idealism - The Struggle against Subjectivism, 1781–1801*, стр. 374.
[1244] Loc. cit.
[1245] Исто, стр. 378.
[1246] Исто, стр. 378-379.
[1247] Loc. cit.
[1248] Schlegel, F., KA XVI, 172, Nr. 1050, цитирано према: Frank, M., *Einführung in die frühromanische Ästhetik*, Suhrkamp, стр. 114.

се суочава са проблемом[1249] на који је наишао и Кант: упркос Шилеровој растрзаности између Кантове филозофије и воље за естетичким превазилажењем идеалистичких темеља, остаје чињеница да се битак не може исцрпети и представити искључиво когнитивним и рационалним путем[1250].

Хелдерлин је најављивао властити трактат о епистемолошким и естетским идејама под називом *Neue Briefe über die Ästhetische Erziehung des Menschen*[1251] (*Нова писма о естетском васпитању човека*), која би била полемички усмерена према Шилеровим *Писмима*. Идеја *Нових писама* је да се начини корак даље у односу на Шилерову концепцију, пре свега у њеном познијем периоду, у којем Шилер *више не тумачи лепоту као слободу у појави*[1252]. Ипак, упркос томе што је спис замишљен као полемика са Шилером, управо је Шилер заслужан за његову замисао. Није нико више од *младог Шилера*[1253] инспирисао Хелдерлина да покуша да пређе границе Кантовог и câмог Шилеровог естетичког учења. Једини начин да се разум спаси од пада у скептицизам је естетско чуло. По Хелдерлиновом мишљењу,

[1249] Исто, стр. 141.

[1250] Herbert Mainusch, ипак, тврди да емоционалност није – као што се то обично и популарно мисли – плод романтичке уметности односно романтичке знаности о уметности. Она, штавише, припада главним темама учења уметности непосредно пре и у току XVIII века, док се као романтичка духовно-историјска епоха означава она која почиње крајем XVIII и првом половином XIX века. Mainusch је одређује чак и годинама: 1795-1832. – Грлић, Д., *Естетика*, II том, стр. 33

[1251] Beiser, F. C., *German Idealism - The Struggle against Subjectivism, 1781–1801*, стр. 394.

[1252] У фебруару 1796. Хелдерлин обећава Niethammeru есеј за његов *Филозофски журнал*, под насловом *Neue Briefe über die Ästhetische Erziehung des Menschen*. - Hölderlin: *Sämtliche Werke*: Kritische Textausgabe. Ed. D.E. Sattler. 20 vols, Darmstadt und Neuwied, 1984., Vol. 14. стр. 21. Хелдерлин наводи да ће изложити принцип који објашњава и разрешава јаз између субјекта и објекта, мишљења и битка, свести и света. За то нам је потребно естетско чуло, сматра он (ELT 132; StA, 6.1: 203). Саттлер ће Хелдерлинов спис о религији препознати као нацрт тих "естетичких писама" и преименовати рукопис у*: Fragment philosohischer Briefe* – „Hölderlin's Aesthetic Letters“, Schutjer, K., Narrating Community after Kant: Shiller, Goethe and Hölderlin, Wayne State University Press, 2001., стр. 172.

[1253] Beiser, F. C., *German Idealism - The Struggle against Subjectivism, 1781–1801*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 2002., стр. 394-395.

оно је неопходно у филозофији. Разум, наиме, никада не може сагледати *целину*, него само *делове*, међусобно противречне и неподесне за синтезу. Естетска *интуиција* (опажај) може да сагледа целину као синтезу, сматра Хелдерлин. Он у писму Шилеру 04. септембра 1795[1254] наговештава на који начин ће његова нова естетика постићи циљ: да покаже у којој мери скептици *јесу и нису* у праву. У праву су када тврде да разумске, аналитичке моћи душе нису у стању да обухвате целину, али греше када закључују да, ако не може бити *разумског* захватања целине, не може бити *никаквог* знања о целини.

Хелдерлин је Фихтеа назвао *душом Јене*. Но, убрзо је увидео слабости његове филозофије. Фихтеова филозофија, према његовом мишљењу, завршава у ћорсокаку. Наиме, ако апсолутно Ја не може бити свесно мишљено нити садржати неки објекат, онда је оно *ништа*. Једино решење тога проблема је *интуиција*. Значење које јој даје треба разликовати од Фихтеовог појма *интуиција* и/или *опажај*, иако ни његова употреба није увек једнозначна. Такође, треба поменути и израз *поетска индивидуалност* (poëtische Individualität) из Хегеловог *Systemprogramm-а*. Израз је близак Хелдерлиновом „језику“, што даје повода мишљењима[1255] да је и он учествовао у писању *Systemprogramm*! Смисао тог појма недвосмислено потврђује да је *естетски акт* највиши акт свести. Акт самосвести је могућ само као слободан чин саморефлексије, како тврди Фихте. Хелдерлин иде корак даље, сматрајући да *естетска продукција* превладава опреке на *синтетички* начин.

Новалис своје филозофско полазиште такође конципира у односу на Фихтеа. Своје тзв. *Fichte-Studien* (FS, 1795-96) утемељује у рефлексијама субјективности које *воде у естетичком смеру*[1256]. Као и Кант, Фихте и Хелдерлин, он пита: Како Ја, као највиши принцип филозофије, може полагати рачун о самом себи? Принцип идентитета би био најочигледнији, али и врло комплексан одговор, који Фихте доказује на спекулативан начин, али Новалис и Хелдерлин сматрају да је он могућ *не као теоријски или практички* увид, већ као непосредни акт *уобразиље*. Фихте у пуном смислу поставља проблем саморефлексије онога Ја, да би на истом трагу Хелдерлин

[1254] Према: Исто, стр. 396.
[1255] Bowie, A., *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, 2003. стр. 86.
[1256] Исто, стр. 88.

закључио да је – ако Ја мора накнадно да рефлектује само себе, да би себе спознало, - већ касно[1257]. Не само да ће бити касно, него ће нужно доводити у заблуду, јер продукт накнадне рефлексије никада не може бити потпуно идентичан ономе што рефлексију иницира на самом почетку. Новалис заправо тврди да, ако већ не постоји „огледало“ које би представљало изворну и истовремену мисаону рефлексију, постоји естетска слика, као нешто најближе томе. Новалис Кантовој и Фихтеовој филозофији додаје естетичку димензију. То је уочљиво у ставу да воља треба да створи *свет у складу са принципима лепоте, како би он постао уметничко дело*[1258]. Штавише, Новалис тврди да романтизам и не значи ништа друго него претварање *света* у *уметничко дело*.

Новалис сматра да је могуће путет естетског акта да сами *себе осетимо као део и управо на тај начин као целину*[1259]. На овај начин се директно „напада“ филозофско мишљење, јер се узда у рефлексију, која субјект покушава да *схвати* као објект[1260]. Фихтеово одређење Ја, као највишег принципа филозофије, с правом показује да је делатно Ја кључни појам, али, према Новалису, не увиђа се да је спонтанитет те делатности фундиран у пред-рефлексивном *осећају* (Gefühl), а не у некој врсти магловите интуиције. Тај предрефлексивни чин не може бити подложан рефлексији: осећај не може *себе да осети*[1261]! Чисту форму осећаја, дакле, није могуће спознати, али је управо она та која условљава сваку спознају и рефлексију. Новалис, дакле, одбацује Фихтеов појам интелектуалног опажаја као покретача саморефлексије и схвата *осећај* као пред-рефлексивни акт који рефлексију једино може да омогући[1262]. Пребацујући проблематику у

[1257] Исто, стр. 89.
[1258] Beiser, F. C., *German Idealism The Struggle against Subjectivism, 1781–1801*, стр. 424.
[1259] Novalis, *Fichte Studies*, 138.
[1260] Новалис, ипак, у писму Шлегелу наводи да је *филозофија душа његовог живота* - Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe/Novalis,* Bd 1, München, Wien: Hanser, 2005., 574.
1261 „Feeling cannot feel itself“ – исто, 114.
[1262] Новалис без много скромности наводи који аутори чине филозофију: „Philosophie: Schiller, Herder, Lessing, Ich selbst, Kant.“ - Novalis (Bd 1) 434.

естетички контекст, он додаје појмове музике и ритма да би додатно објаснио властити поглед на једини могући систем филозофије. Помало неочекивано за спекулативне филозофе, али потпуно предвидиво за романтичаре, Новалис сматра да би метод тог универзалног система филозофије био *ритам*: *„Фихте није учинио ништа друго до откривања ритма филозофије и његовог вербалног изражавања*!“[1263]. Као и језик, ритам је форма смислене разлике: ритам постаје оно што јесте кроз однос са другим ритмовима. као што је рефлексија *Ја* условљена оним *Не-Ја*. За Новалиса је ритам заправо облик *рефлексије*.

Новалисово схватање субјекта повезано је и с Шелинговом филозофијом природе, која није усмерена на готов производ, него на бесконачно, живо произвођење. За Новалиса, ипак, такво произвођење може бити изражено само у форми негативитета. Он сматра да је поезија изворна, апсолутна стварност, коју одређује као срж властите филозофије[1264]. Попут Аристотела, Новалис сматра да је поетично – истинито, јер је довољно поопштиво да би се издигло изнад оног пуко чињеничног. Он сматра да је за филозофску рефлексију уметност неопходна. Тако се приближава Шелинговом схватању о уметности као *органону филозофије*. Новалис уочава да Фихте оставља могућност да је једна страна оног делатног *не-разумска*, док Шелинг недвосмислено утврђује да постоји несвестан и неразумски део произвођења и стварања уопште. Управо уметничка и чулна сфера могу бити мање или више успешни покушаји да се каже оно *неизрециво*.

ПОЈАМ ИРОНИЈЕ

Новалис на Фихтеовом трагу говори о уметности којом уметник у тренутку свога Ја може да ствара и реализује своје снове. Фридрих Шлегел назива уметност вечитом пародијом себе саме и *трансценденталном*

Фихтеово учење, ипак, служи као филозофска подлога за Новалисову синтезу уметности и религије, којима је циљ разоткривање апсолутне интуиције. Са друге стране, налик Шилеру, он замишља тзв. златно доба хармоније човека и природе.

[1263] Vol 3, p 309-10, 79.

[1264] Гилберт, К. Е., Кун, Х., *Историја естетике*, стр. 309.

фарсом[1265]. Лудвиг Тик тражи објашњење за снагу која песнику даје способност да савлада материју коју обрађује и налази то објашњење у појму ироније. Иронија је заједничка тачка ових ставова[1266]. Као „романтичарски“ појам, она је незаобилазна за свако темељно испитивање естетике у епохи немачког идеализма.

У 42. фрагменту *Kritische Fragmente* Шлегел тврди да је филозофија *прави дом ироније*[1267], која би се могла дефинисати и као *логичка лепота*. Реторичка иронија може имати изузетне ефекте у полемикама, али њен домет премашује стилску форму. У 108. фрагменту Шлегел разликује своје схватање ироније од других схватања. Нпр., сократску иронију сматра невољном, Лесингову инстинктивном, док би аутентична иронија требало да извире из јединства умећа живљења и знанственог духа и представља довршену и целовиту природну филозофију и филозофију уметности[1268]. Иронија се код Шлегела, дакле, не ограничава на подручје уметности, већ га суштински превазилази.

Фридрих Шлегел критикује Фихтеов идеализам, а управо његова критика има важан утицај и одјек на естетичке концепције на крају XVIII века. У делу *Über das Studium der griechischen Poesie* Шлегел је захтевао класицистички, тзв. *објективни* критеријум за одређење лепог. Касније, у *Kritische Fragmente,* осврнуо се на свој почетни, „наивни“ став[1269]. Шлегел не „сазрева“ открићем Фихтеовог идеализма, него напротив критиком тог

[1265] Кроче, Б., *Естетика,* стр. 379.

[1266] Гр. είρωνεία, оригинално у значењу намерног незнања или игнорисања. У савременој употреби се под иронијом најчешће подразумева изражавање *супротно* ономе што се заправо мисли, док је у Аристотелово доба упућивала на казивање које је *мање* у односу на оно што се мисли. Као стилску форму треба је резликовати од сарказма, јер сарказам у оштром облику говори или наглашава управо оно што се мисли, док иронија чини супротно.

У романтизму иронија добија много значајнији статус од стилске фигуре и односи се на целокупан став и однос према властитом делу и свету. Шлегел конципира појам ироније у присној вези са Фихтеовим схватањем јаства – одређујући је као само-стварање, само-ограђивање и само-уништење. – Lyceumfragment 37.

[1267] Schlegel, F., *Kritische Fragmente*, http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Kritische+Fragmente, 06.12.2015. - фрагмент 42.

[1268] Исто, фрагмент 108.

[1269] Beiser, F. C., *German Idealism The Struggle against Subjectivism, 1781–1801*, стр. 447.

идеализма! Резултат тог сазревања су његове познате тезе о иронији и романтичкој поезији, које излаже у *Kritische and Athenäums Fragmente.* Нема, дакле, сумње да Шлегелова концепција о иронији и романтичкој поезији много дугују његовом односу према Фихтеу, који је обележен премештањем тежишта с етичке у естетичку сферу. То премештање не значи да је Фихтеов идеализам примљен „на мала врата“ и преиначен према Шлегеловој потреби, већ да Шлегел сматра да је он превладан и превазиђен.

Уметнички нагон не трпи ни један облик *идеализма*, којим се целокупна стварност посматра као конструкција воље или маште субјекта, а још мање одобрава схватање свести из Фихтеовог *Учења о знаности*. Поједини интерпретатори[1270] тврде да Шлегелов романтицизам никако не треба разумети као „естетику Фихтеовог идеализма“, иако Шлегел као ослонац романтичарске мисли наводи Фихтеово *Учење о знаности*, Гетеовог *Вилхелма Мајстера* и Шелингову *филозофију природе*[1271]. Повод за такво првобитно тумачење лежи и у чињеници да Фихте наговештава да је *уметност та која треба да претвори трансцендентално гледиште у универзално*[1272]. Тиме отвара могућност за естетичку концепцију засновану на темељима *Учења о науци*. Грлић због тога сматра да је код Шлегела реч о естетичкој верзији Фихтеовог моралног динамизма. Бубнер, као ни Бајсер, не прихвата такву оцену. Он тврди да је *општи став о Шлегеловом примењивању Фихтеовог концепта Ја на естетски феномен*[1273] поједностављена и нетачна формулација. Наиме, Шлегел нема инетереса да спроводи Фихтеово учење о *Ја* нити да га спасава од евентуалних неуспеха. Истичући наводну везу „Фихтеових ставова с једним правцем ироније“, Хегел сматра да је потребно да „у томе погледу истакнемо само следећу ствар: да Фихте поставља за апсолутни принцип свега знања, свакога ума и сазнања Ја и то Ја које јесте и *остаје потпуно апстрактно и формално*“[1274].

[1270] Исто, стр. 449. О Шлегеловом разумевању ироније као *естетичкој верзији Фихтеовог моралног динамизма* – више у: Гилберт, К. Е., Кун, Х., *Историја естетике,* стр. 313.

[1271] Проле, Д., Поговор, у: Шелинг, Ф. В. Ј., *Први нацрт система филозофије природе*, стр. 402.

[1272] Грлић упућује на Фихтеов текст „Das System der Sittenlehre nach der Prinzipien der Wissenschaftslehre“ – Грлић, Д., Естетика, II том, стр. 72.

[1273] Bubner, R., *The Innovations of Idealism*, стр. 214.

[1274] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, Култура, Београд, 1970., стр. 65.

Хегел суочава сократски појам ироније с Шлегеловим (романтичким) разумевањем ироније. Он се не слаже с романтичарским „извртањем“ Фихтеовог *Ја*[1275], као наводно „одговорног“ за губитак супстанцијалног садржаја и смисла који се догађа у романтизму. Није погрешно закључити да се целокупна романтичка уметност *распада* у властитом производу: романтичкој иронији. Хегел поставља романтичку иронију на сâм крај романтичке форме уметности, дакле, тамо где уметност постаје прошлост. За њега је иронија *јако оружје слабих*[1276] и представља уметниково одбацивање контроле и истанчани вид егоистичног поигравања са *свим циљевима и идеалима, поседима и тежњама, традицијама и обичајима*[1277]. Хегел указује на шири смисао који појам ироније доноси у односу на појмове лепог и уметности: ја живим као уметник, ако свако моје делање и свако испољавање уопште, уколико се односе на неку садржину, остају за мене само један *привид* и ако добију известан облик који стоји потпуно у мојој власти - „у том случају ја не узимам *озбиљно* ни ту садржину ни њено изражавање и остваривање уопште[1278]. *Виртуозност иронично-уметничког* живота схвата се као нека *божанска генијалност* за коју ништа није *суштинско,* јер се слободни створитељ, свестан тога да је од свега слободан и независан, не везује за своја дела, пошто је у стању да их уништи исто тако као и да их створи. То онда постаје перспектива при којој се *са отмене висине* гледа на све остале људе, који се проглашавају за ограничене и површне уколико за њих право или моралност и даље представљају нешто стално, обавезно и суштинско[1279]. Однос према властитој стварности, као и према властитом делању као нечему општем по себи и за себе, истовремено је нешто ништавно[1280], према чему се човек односи иронично. Генијална божанска иронија, као усредсређеност *Ја* на самог себе, за које су све друге везе раскинуте, и које је у стању да живи само у блаженству и довољности које

[1275] Bubner, R., *The Innovations of Idealism*, стр. 214.
[1276] Упоредити са појмом лукавства ума у оквиру испитивања технике у Хегеловој *Науци логике* и *Енциклопедији филозофских знаности* – где ум лукавством постиже свој циљ у овладавању природом, јер није снажан, него напротив – слаб! – Бургер, Х., *Филозофија технике*, Напријед, Загреб, 1979., стр. 84-88..
[1277] Хумор је једино што може разбити и најчвршћу дефиницију - Гилберт, К. Е., Кун, Х., *Историја естетике,* стр. 368.
[1278] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 66.
[1279] Loc. cit.
[1280] Исто, стр. 67.

има у câмом себи - то је феномен који је открио „господин Фридрих фон Шлегел, и многи други после њега брбљали су о њој, или о њој поново брбљају још и данас.“[1281], оштро закључује Хегел. Његова намера је да истакне штетност субјективности која постаје *шупља и празна*[1282] и претвара се у таштину.

Став о иронији као *генијалној индивидуалности*[1283] није ограничен на мисао да уметнички уобличава живот ироничног субјекта, већ се проширује на целокупни *став* и представља *самоуништење* свега што је дивно, велико и изванредно, сматра Хегел. Романтичарска иронија доводи до ситуације у којој се ни правда ни морал ни истина ни узвишено не узимају за озбиљно. Хегелу је смисао *комичног*[1284] да уништава управо супротно: ништавне, лажне и противречне појаве! Даљња замерка романтичарском схватању ироније односи се на сталне *жалбе представника ироније на публику*, која „нема слуха“ за уметност ни за генија, иако је управо иронија принцип *бескарактерности*. Тај оштри став Хегел образлаже следећим речима: „У прави карактер спада, с једне стране, нека суштинска садржина циљева и способност да се остане при тим циљевима“[1285].

Хегел подсећа да Золгер и Тик[1286] постављају иронију за највиши принцип уметности[1287]. Уједно, указује да Золгер наилази на дијалектички моменат идеје, на тзв. *бесконачни, апсолутни негативитет* (који за Хегела представља један од момената самоукидања и самоуспостављања духа) и разуме га као цео духовни принцип, уместо као један његов моменат. Золгер чврсто остаје при тој чистој негативности и – мада она *свакако представља један моменат спекулативне идеје* – не увиђа да је она само моменат, *чисти дијалектички немир и укидање бесконачнога и коначнога*, а не *цела идеја*[1288].

[1281] Loc. cit.
[1282] Loc. cit.
[1283] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 68.
[1284] Loc. cit.
[1285] Исто, стр. 68-69.
[1286] О Хегеловом односу према Тику више у: Pöggeler, O., *Hegels Kritik der Romantik,* стр. 205.
[1287] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 69. О Тиковом схватању ироније више у: Man, P.D., *Aesthetic Ideology,* стр. 182.
[1288] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 69.

Хегелова критика ироније је немилосрдна, јер показује како анархистички схваћен морални апсолутизам клизи у *нарцисистички естетизам*, естетизам у *паралишући пуризам,* а пуризам у *харангу самослужења*[1289], која катастрофално пропада при покушају да себе препозна у ономе што уједно открива. Поједностављено речено: пошто је *Ја* у себи апсолутно просто, свака садржина има вредност само уколико је претпоставља и признаје то *Ја*; све што јесте постоји само захваљујући томе *Ја, а оно што постоји благодарећи мени, ја исто тако могу поново и да уништим*[1290]. *Изопаченост ироније*[1291] је основа замерке коју Хегел упућује целокупном романтичарском кругу. Он је добро разумео да Фихтеово схватање субјективности није случајно послужило као плодно тло за романтички појам ироније: тај појам није само естетички, већ представља срж романтичарског схватања субјективности!

ОДНОС РОМАНТИЗМА ПРЕМА ФИХТЕОВОЈ, ШИЛЕРОВОЈ, ШЕЛИНГОВОЈ И ХЕГЕЛОВОЈ ФИЛОЗОФИЈИ

„Schelling романтичком мишљењу даје јасан филозофски израз“[1292].

У испитивању романтичарског појма ироније указано је да је основа тог појма у значајној мери фундирана на Фихтеовом субјективном идеализму. Ипак, то не значи да у Фихтеовом учењу не постоје идеје које романтичарима нису прихватљиве. Напротив, основна замерка већег броја представника раног романтизма усмерава се на Фихтеов радикални субјективизам и последице које он има за разумевање природе. Истиче се, наиме, да Фихтеова субјективистичка концепција нуди сиров и крајње утилитаристички концепт природе, потпуно супротан њиховом – *естетизованом и религијском схватању*[1293] природе. Романтичари сматрају да природа није пуки објекат и средство за остварење наших практичких

[1289] Comay, R., *Mourning Sickness, Hegel and the French Revolution*, стр. 109.
[1290] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 65.
[1291] Јањион, М., *Романтизам, револуција, марксизам*, стр. 33.
[1292] Кордић, И., у: *Филозофија њемачког идеализма - Хрестоматија*, стр. 497.
[1293] Beiser, F. C., *German Idealism The Struggle against Subjectivism, 1781–1801*, стр. 360.

циљева, већ мора бити уважена као сврха и циљ по себи – и као предмет духовне и *естетичке контемплације*[1294]. Управо због таквог схватања романтизму се често приписује *глорификовање природе*[1295].

Разматрање односа између уметничког дела, природе и слободе, које Шилер спроводи у *Писмима о естетском васпитању човека,* представља важно полазиште за Шлегела и Новалиса. Међутим, они појам слободе премештају из „уметника“ и „посматрача“ у само дело и закључују да је бит Модерне *стварање ни из чега*[1296]. Шилер је темељно илустровао контраст између *хармоније* античког доба и *распарчаности* модерног живота. Уместо живе целовитости, ова своди човека на механизам сачињен од безброј беживотних делова. За Шилера почетак тог „распарчавања“ човека долази као последица превласти спекулативног интелекта над природном хармонијом. Једина нада да се тај процес преокрене лежи у могућности једног друштва фундираног на законима лепоте и уједињења путем уметности. Док за Шилера лепота представља једини могући принцип синтезе природног и слободног, романтичари трагају за дубљим обликом повезивања људских бића, која се не би толико бавила очувањем оног индивидуалног, колико доприносом и посвећеношћу заједници. На тај начин романтичари померају тежиште разумевања слободе с идеје рационалног самоодређења према идејама аутентичности и осећања, чиме се у потпуности раздвајају од идеалистичких учења[1297]. Основа за такво раздвајање крије се у суштинској филозофској супротности између *романтизма* и *просветитељства*[1298], будући да потпуно различито тумаче смисао, сврху и способности људског духа. Хегел сматра да су се браћа Шлегел и Тик *окомили на Шилера*[1299] због тога што је „нашао прави тон“ за Немце и постао најпопуларнији песник, док они управо због свог схватања ироније нису били у стању да освоје срце и дух свог народа и свога времена!

[1294] Loc. cit.
[1295] Проле, Д., Поговор, у: Шелинг, Ф. В. Ј., *Први нацрт система филозофије природе*, стр. 408.
[1296] Comay, R,. *Mourning Sickness, Hegel and the French Revolution*, стр. 20.
[1297] Више у: Luther, T. C., *Hegel's Critique of Modernity, Reconciling Individual Freedom and the Community*, Lexington Books, Plymouth, 2009., стр. 33.
[1298] Исто, стр. 32-33.
[1299] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, III том. стр. 581.

Разумевање природе, као и уметности чини кључну копчу између Шелинга и немачког романтизма. Манфред Франк чак сматра да потпуно слободно и без устезања може Шелингов филозофски рад од 1797. до 1800. год. да сврста у "рано-романтичарску естетику"[1300]. Сматра да се тек кроз филозофију идентитета он заиста одмакао од Новалиса и браће Шлегел. У *Систему трансценденталног идеализма* Шелинг у потпуности наступа као један од утемељујућих и главних представника немачког романтизма и развија естетичку варијанту свог идеализма. Према његовом мишљењу, укидање супротности која влада између теоријске и практичке делатности *Ја* могуће је једино у естетској сфери, јер *се само у естетском опажају*[1301] показује да је, заправо, уметност органон и завршни камен читаве филозофије. Георг Стефански у делу *Das hellenisch-deutsche Weltbild* тврди да је Шелингов сусрет с Хелдерлином био судбоносан: „Schellingovo самостално мишљење се састоји у томе да критички решава оно што Хölдерлин нејасно осећа у сумрачју“ [1302].

Посматрајући епохални процес развоја немачког идеализма кроз појам *Ја* могло би се закључити да се из Фихтеовог *делатног* прелази у Шелингово *стваралачко* Ја, које представља смисао Шелингове филозофије током њеног припадања романтичкој мисаоној епохи. Док је Фихтеова *Wissenschaftslehre*, на Кантовом трагу, стварала примат практичке филозофије[1303], романтичка филозофија се с Шелингом надовезује на *Критику моћи суђења*, пребацујући тежиште са оног *практичког* на оно

[1300] Frank, M., *Einführung in die frühromanische Ästhetik*, Suhrkamp, стр. 171.

[1301] Тодоровић, М., „Место ’Штутгартских приватних предавања’ у Шелинговом опусу“, у: Шелинг, Ф. В. Ј., *Филозофија слободе,* Плато, Београд, 1998., стр. 68.

[1302] Stefansky, G., *Das hellenisch-deutsche Weltbild*, Einleitung in die Lebensgeschichte Schellings, Bon, 1925., стр. 149., цитирано према: Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 241.

Грлић сматра да је Хелдерлин, уз Шелинга, као мало ко разумео нпр. значај Винкелмановог учења за филозофију уопште. Управо Шелинг Винкелмана зове *оцем свеколике знаности о уметности.* – Грлић, Д., *Естетика,* II том, стр. 250.

[1303] Knittermeyer, H., *Schelling und die romantische Schüle*, München, 1929., стр. 11., према: Petrović, S., *Negativna estetika,* стр. 241.

поиетичко. Због тога Шелинга често представљају као *романтика, макар он и наступао као „филозоф апсолутног“*[1304].

За Фихтеа је свест - Ја, а за романтичаре свест је – властитост (Selbst[1305]). Код Фихтеа се рефлексија односи на Ја, код романтичара она се односи на сâм процес мишљења. Они не могу развити учење које би у темељу имало нешто практичко и делатно[1306]. Ипак, суштина јаза између идеализма и романтизма видљива је у одговорима на евидентну расцепљеност модерног света. *Идеализам* тражи нове филозофске темеље за разумевање принципа самосвести, који би објаснили и свест и свет, док *романтизам* сматра да делатност самосвести никада не може бити рационално захваћена и инкорпорирана у филозофски систем, *јер оно што свесно знамо о себи самима не обухвата све оно што јесмо*[1307]. Управо се на тим ставовима фундира уска повезаност између раног романтизма и Шелингове ране филозофије. С једне стране, везује их идеја да не може све бити рационално представљено. С друге стране, сматрају да уметност није *пасивни објекат за проучавање*[1308], већ живи и активни органон филозофије.

Млади Хегел, као и Шилер и Хелдерлин, жали због *подвојености времена* и разматра теолошке покушаје решења те подвојености. Он *политичко-естетски чезне за минулим полисом и његовом лепом религијом*. Но, већ 1800. године схвата да истина и стварност не могу више бити адекватно изражене лепотом. Лепоту Хегела од тада схвата као *вео који покрива истину, а не више као њено приказивање*[1309]. С тог полазишта Хегел критикује Јакобија и Рајнхолда и друге ауторе. Рајнхолд, например, покушава да заснује једну *фихтеовско-шелинговску сублимацију Кантовог*

[1304] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, Напријед, Загреб, 1965., стр. 341.
[1305] Benjamin, W., *Der Begriff der Kunstkritik in der deutscher Romantik*, A. Francke Verlag, Bern, 1920., стр. 22.
[1306] Новалис, нпр. изричито тврди да практички ум мора прећи у нову, естетску димензију. - Novalis, *Fichte Studies*, Edited by Jane Kneller, Cambridge University Press, 2003., стр. XXXII.
[1307] Bowie, A., *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, стр. 63.
[1308] Pöggeler, O., *Hegels Kritik der Romantik*, стр. 92.
[1309] Oelmüeller, W., „Хегелов став о крају уметности и проблем филозофије уметности после Хегела“, стр. 273-274.

трансценденталног идеализма[1310], са средиштем у субјективности. Хегел то сматра *лошом субјективношћу*[1311], која припомаже *пустошењу* у уметности, религији, моралу и политици, јер пребива у себи и нема начина да искорачи *другост*. Значење Шилерове концепције Хегел просуђује према ставу о неопходности дискусије о односу уметности према друштвеној и политичкој теорији, која се отвара у историјском контексту Француске револуције. Шилер је пре револуције *очекивао непосредно предстојеће остварење монархије ума*[1312]. Након пропасти револуције *неко време верује* да се снажно отуђење појединца у друштву може укинути естетским васпитањем, тј. *естетском државом*, док се романтичарске спекулације показују као *утопије*. Хегел, као што је показано у критици романтичарске ироније, заузима критички став према романтичком покрету уопште. Неретко оштро и без задршке критикује романтичарске покушаје да се допусти алтернатива *умном принципу*. Подсећајући, например, на „време када је Фридрих фон Шлегел уображавао да је песник“[1313], Хегел закључује да је тада на делу био покушај једне *поезије поезије*, јер се сматрало да је у његовим песмама најбоље управо оно што није изражено, али тај покушај се показао управо као *најобичнија проза.* Сматрало се да је у његовим песмама најбоље управо то што није изражено, али та се поезија поезије показала као *најобичнија проза*[1314].

Хегелова критика *лоше романтичарске субјективности у уметности, религији и филозофији те епохе* и покушај да се субјективност изнова утемељи у својој позитивности и супстанцијалности властитог времена јесу „општа и покретачка тема Хегелове филозофије“[1315]. Може се сматрати да Хегел има двоструко тежи задатак, јер тежи да превлада не само Кантову *лошу бесконачност*, него и романтичарску *лошу субјективност!*

[1310] Исто, стр. 274.

[1311] Више о Хегеловој критици романтичарског схватања субјективности: Ruda, F., *Hegels Pöbel, Eine Untersuchung der „Grundlinien der Philosophie des Rechts“*, Konstanz University Press, 2009., стр. 185.

[1312] Oelmüeller, W., „Хегелов став о крају уметности и проблем филозофије уметности после Хегела“, стр. 275.

[1313] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 295.

[1314] Loc. cit.

[1315] Oelmüeller, W., „Хегелов став о крају уметности и проблем филозофије уметности после Хегела“, стр. 274.

ЗНАЧАЈ РОМАНТИЧАРСКЕ МИСЛИ ЗА ЕСТЕТИКУ НЕМАЧКОГ ИДЕАЛИЗМА

Анализа естетички важних романтичарских појмова показала је процес одвајања романтизма и његовог супротстављања немачком идеализму[1316]. Овај закључак није у супротности с чињеницом да идеализам и одређени правци у романтизму у својим почецима *иду заједно*. Романтизам као пројекат у свом заснивању носи идеју преобликовања *Кантовог аскетизма у естетизам*[1317], потпомогнут Шилеровим естетичко-политичким и Шелинговим филозофско-уметничким списима.

Везу између Француске револуције и Кантове филозофије најбоље открива став: *Да би нека реформа успела, она мора почети од начина мишљења*[1318]. Хелдерлин зна да у бити немачког духа и његових напора лежи сплет контрадикција и да весник било чега *ванредног* лежи у проналажењу нечег новог. У једном писму из 1797. он наводи да верује да ће будуће револуције, у ставовима и начинима мишљења, учинити да се све претходне *постиде*[1319]. У складу с тим, он истиче уверење да Немачка може много допринети том процесу, јер он захтева много зрелости, мирноће, размишљања и рада. Романтизам развија низ појмова под утицајем Фихтеове филозофије. Хегел сматра да романтичари – Фридрих фон Шлегел и Шелинг – полазе „са Фихтеовог становишта; Шелинг у циљу да би га на сваки начин превазишао, а Фридрих фон Шлегел да би га усавршио на особен начин и да би га се ослободио“[1320]. Романтизам кроз везу с поезијом тежи да повеже смисао за уметност и религију у једну посебну *религију уметности*, што Хегел посебно критикује код романтичара, сматрајући то удаљавањем од стварности и *недостатком супстанције*[1321].

Потребно је, ипак, истаћи да – и поред наведених разлика - романтичарске идеје нису потпуно супротстављене ни Фихтеовој ни Хегеловој филозофији. Фихте признаје да у знању увек постоји нешто

[1316] Гилберт, К. Е., Кун, Х., *Историја естетике*, стр. 353.
[1317] Comay, R., *Mourning Sickness, Hegel and the French Revolution*, стр. 93.
[1318] Pöggeler, O., *Hegels Kritik der Romantik*, стр. 14-15.
[1319] Loc. cit.
[1320] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 65.
[1321] Хегел, Г. В. Ф., Енциклопедија филозофијских знаности, §556, према: *Филозофија њемачког идеализма - Хрестоматија, с*тр. 499

ирационално, што појам не може прожети[1322]. Хегел држи да се оно ирационално не противи уму, него се може противити *само рачунајућем разуму*[1323]. Премда без Фихтеове филозофије не би била могућа[1324] романтичарска естетика, и премда се Фихтеова етика *уверења* (Überzeugung) преобликује у романтичарско учење о *само-произвођењу* (Erzeugung) [1325], која *латентни естетизам моралног светоназора чини експлицитнијим*, мотив романтичарског учења није *изворно филозофски*[1326] нити то може накнадно да постане!

[1322] Fichte, I. H., *J.G. Fichtes Leben und literarischer Briefwechsel*, sv. 2, Leipzig, 1862., стр. 176.
[1323] Hegel, G. W. F., SW, sv. 8, Eder pW, 1830., - Stuttgart, 1949. стр. 442.
[1324] Kubik, A., (Rostock) „Auf dem Weg zu Fichtes früher Ästhetik – Die Rolle der Einbildungskraft in der „Kritik der Urteilskraft“, Christoph Asmuth (Hrsg.), *Kant und Fichte – Fichte und Kant*, стр. 7.
[1325] Comay, R., *Mourning Sickness, Hegel and the French Revolution*, стр. 104. Романтичарско естетизовање Кантове и Фихтеове филозфије и постављање лепоте као принципа оних сфера које јој нису адекватне Хегел ће назвати *бескрајно деструктивним,* а интерпретатори ће се изнова питати какву уопште будућност може имати естетска идеологија? – loc. cit.
[1326] Гарсија, Х. Х. Е., *Филозофија и њена историја*, Филип Вишњић, Београд, 2002., стр. 235.

ГЕОРГ ВИЛХЕЛМ ФРИДРИХ ХЕГЕЛ

ХЕГЕЛ И КАНТ

Надовезујући се у почетку на Кантову мисао и супротстављајући се Хердеру и Лесингу, Шилер конципира специфично тумачење уметности, које ће битно утицати на Хегелову естетику. И поред снажног утицаја када је у питању разумевање уметности, Шилер конципира метафизику лепог са којом Хегел не може да се сложи, него настоји да сачини свеобухватно одређење функције уметности *у човековој повести*. Са друге стране, Хегелово тумачење уметности, на које је утицао Шилер, проширено је и Шелинговим доприносом[1327], према којем је уметност потребно одредити и кроз улогу коју има у модерној држави, а не само за образовање појединца. Дакле, поред Шилеровог појма уметности као васпитног феномена и Шелинговог разматрања уметности као онтолошке, али и друштвено-политичке категорије, Хегел успоставља и повесно-критичку перспективу у њеном разматрању, стварајући први систематски конципиран поглед на њен појам.

Хегел истиче да Винкелману треба одати признање за то што је у области уметности уочио нови начин посматрања и нови *орган* за дух, иако његова теорија није имала *већег утицаја на теорију уметности*[1328] и на научно сазнање о њој. Винкелман, дакле, није никакав Волф, нити Баумгартен[1329] и будући да одбацује схоластички метод, не треба га подвргавати неадекватним критеријумима схоластичке традиције. Бајсер сматра да су Шилер, Хердер, Вилхелм фон Хумболт, Фридрих Шлегел и млади Хегел *Вилкелманова деца*[1330]. Са друге стране, одређени аутори

[1327] Узелац, М., *Естетика*, Академија уметности Нови Сад, стр. 242.
[1328] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 64.
[1329] Beiser, F. C., *Diotima's Children, German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*, стр. 158.
[1330] Исто, стр. 162. Са друге стране – постоје тврдње како је заправо Хердер оригинални мислилац који мотивише и инспирише Гетеа, романтичаре. Хердер је

сматрају да је пут до Хегелове естетике *отворио* Лајбниц[1331], омогућивши да оно појединачно и конкретно буду филозофски препознати и спроведени као принципи. Управо, наиме, Лајбниц инсистира на томе да је у проблематици мишљења и језика ангажован цео човек[1332], увиђајући да је чулно опажање неопходно чак и за најапстрактније идеје, те да мноштво осета, као мноштво појединачног, заправо упућује на нешто бесконачно. Неки интерпретатори наводе како је Лајбниц заправо успео да очува *дух ренесансе*[1333] у протестантској култури и да је погрешан закључак како Лајбницов утицај престаје појавом Канта. Напротив, управо је Кантова филозофија кључ и незаобилазно полазиште за разумевање свих будућих смерова филозофије немачког идеализма, укључујући и Хегелову.

Хегелова начелна примедба на филозофију властитог доба изказана је у синтагми *рефлексивна филозофија субјективности*[1334], којом се описују Кантова, Јакобијева и Фихтеова позиција. У првим годинама свог *јенског раздобља*, Хегел ће се тој позицији супротставити заједно са Шелингом, сматрајући да њене антиномије могу бити превладане филозофијом духа, која се у том периоду још увек разуме као филозофија идентитета. Ипак, без пуног расветљавања Кантовог критичког идеализма, *немогуће је разумети Хегелову позицију*[1335] у пуном обиму, па ни његово одређење естетике.

Хегел тврди да Кант *напросто наставља*[1336] *Хјумов модус скептицизма*, иако покушава да га превлада. Такође, будући да Кант заправо

претеча Хегела! - Clark, R. T. Jr., *Herder: His Life and Thought*, Berkeley, CA: University of California Press, 1969., стр. 99.

Хегел ће, на пример, нагласити како је Хердер први, а можда и једини, приступио тумачењу Старог завета уз помоћ естетског просуђивања и у духу слободе уобразиље. – „Die Positivität der christlichen Religion, 1795/1796“, у: Hegel, G. W. F., *Werke* I - *Frühe Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1971., стр. 215.

[1331] Хегел представља завршетак епохе естетике која је инаугурирана Леибнизом“ - Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 41.

[1332] Leibniz, G.V., *Erwiderung auf die Einwände Bayles*, Philosophische Werke, Leipzig, 1906., II, стр. 394-395.

[1333] Beiser, F.C., *Diotima's Children, German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*, стр. 31-34.

[1334] Гретић, Г., у: *Филозофија њемачког идеализма - Хрестоматија*, стр. 347-348.

[1335] Pippin, R. B., Hegel's Idealism, The Satisfactions of Self-Consciousness, стр. 6.

[1336] Rotenstreich, N., „Theory and Practice in Kant and Hegel“, стр. 108-109.

тврди да *никаква истина не може бити сазната, осим појаве*[1337], то за Хегела представља идеју која је у својој основи просветитељска, иако је представљена кроз своју теоријску и методичку верзију. Управо Кантов начин да превлада спор између емпиричара и рационалиста: теза да разумски *апарат* постоји *пре* сваког искуства, али се „активира“ *тек кроз искуство*, за Хегела значи Кантово имплицитно признање да „ништа изван сензуалности не може разумски бити сазнато“[1338]! Консеквенце такве филозофске концепције су веома озбиљне: ако је разумско сазнање могуће тек у оквирима сензуалног (чулног), онда се код Канта највиша идеја смешта *на крај филозофије*[1339], као постулат, уместо као полазиште које треба да се расветли. Кант заиста окончава и превазилази метафизику *објективног догматизма*[1340], признаје Хегел, али на тај начин што објективни догматизам замењује субјективним!

Кантова велика заслуга је, сматра Хегел, што је увидео да пред дијалектику треба поставити *више захтеве*[1341] и, мада ће се Хегелово и Кантово разумевање консеквенци тих захтева битно разликовати, Хегел ће признати да без такве поставке немачки идеализам не би имао основу на којој може бити конституисан. Хегел се слаже са Кантом и у погледу дигнитета филозофије, за коју сматра да *јој не треба помоћ*[1342] ни од стране чулног света, ни представне убразиље, нити било које од сфера које су јој у сваком смислу *подређене*, па нпр. *ствар по себи* заиста ни не треба да се захвата са неке спољашње и посредне стране, јер тако никада неће бити расветљена. Ипак, за разлику од Канта, Хегел не сматра да то значи да је *ствари по себи немогуће „прићи“* - његова критика Кантове *ствари по себи* базира се на идеји да је и било каква *представа* о ствари по себи морала укључити неко *знање* о њој, из којег се накнадно апстраховало[1343]. Због тога треба посебно указати на смисао Хегелове критике Кантове

[1337] Исто, стр. 109.
[1338] Loc. cit.
[1339] Loc. cit.
[1340] Исто, стр. 111.
[1341] О Хегеловом схватању Кантове улоге у разумевању дијалектике и односа *појаве, привида* и *уметности* - више у: Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik*, I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969., стр. 52.
[1342] Исто, стр. 385-387.
[1343] Rotenstreich, N., „Theory and Practice in Kant and Hegel“, стр. 90.

трансценденталне естетике[1344]: није реч о томе да Кант греши када простор и време разуме као априорне форме чулности, него у томе што чулност не може да се сведе на облик спознаје који представља само посредника између празних разумских форми и садржаја којим треба да се испуне. Управо ће, наиме, на примеру односа између разума и чулности Хегел показати да је основни принцип разума да *рашчлањује и разврстава* како чулни материјал, тако и властите представе, чиме ће домет његове „истине“ увек бити субјективна истина[1345]. У истом смислу ће и чулност, схваћена као пуко *средство таквог разума*, моћи да учествује само у процесу досезања партикуларног знања, које самим тим и није знање. Хегел сматра да се Кантово „решење“[1346] антиномија у које запада ум у односу са чулним опажањем састоји у томе што одлучује да ум у крајњој консеквенци заправо не прекорачује чулно опажање! Разлог за то Хегел види у неповерењу и неспремности да се увиди да је дух довољно *снажан да поднесе*[1347] и антиномије које настају у суочавању принципа ума са принципима чулне спознаје. Због те неспремности се дозвољава да једна од бројних „живих“ контрадикција буде разлог за немогућност да се до краја спроведе филозофска концепција која би доследно успела да расветли комплексан однос између ума, чулне спознаје и разума. Кантов субјективистички идеализам заправо онемогућава било којим принципима сазнања да имају посла са конкретном стварношћу, већ нуди властите верзије те стварности у облику посредних представ, па је разумљиво због чега настају потешкоће при покушају да се утврди однос представа, осета[1348] и појава у Кантовој филозофији. Хегел је „хтио да превлада дуалистичке посљедице Кантовог одређења“[1349], увидевши да проблем Кантове филозофије није у томе што Кант, на пример, принцип јединства жудње и ума тражи у вишем облику

[1344] Више о Хегеловој критици Кантовог одређења простора и времена: Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik*, I, стр. 416. За Хегела време није априорна форма чулности, већ *снага духа*! - Перовић, М. А., *Практичка филозофија*, стр. 274.
[1345] Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik*, I, стр. 38.
[1346] Исто, стр. 227.
[1347] Исто, стр. 276.
[1348] Више у: Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik*, II, стр. 159.
[1349] Перовић, М. А., *Филозофија морала*, Цензура, 2013., стр. 369.

субјективност, сматра Хегел, него у томе што тај принцип не тражи у „највишем субјективном облику њихове историјности“[1350]!

Док Кант има тешкоће да у *Критици моћи суђења* доследно спроведе принципе назначене у *Критици чистог ума*, Хегел разуме да пут којим се стварна спознаја креће од непосредног сазнања[1351] до појма није исти као пут којим свест рефлектује тај процес, због чега и конципира *Феноменологију духа* у супротном „смеру“ од оног у *Науци логике*, *Енциклопедији филозофских знаности*, итд. Хегел, дакле, разуме значај *прве* и непосредне свести, али не запада у антиномију наметањем непотребног избора по коме јој се или пориче функција у спознајном процесу или јој се „даје“ једнак ранг и статус као спекулативним и дијалектичким принципима ума.

„*Критика моћи суђења*, у којој се посматра естетичка и телеолошка моћ суђења“, за Хегела „јесте поучна и значајна“, иако он увиђа да „Кант посматра само са гледишта рефлексије која их цени субјективно“[1352]. Грлић сматра да Хегел често прећутно претпоставља *Кантов почетак*[1353] и Шелингово развијање дијалектичког мишљења који се збивају *с ону страну* рационалистичко-емпиристичких контроверзи XVIII века. Треба напоменути и Хегелову опаску да Кант у *Критици моћи суђења* захтева управо оно што је раније одредио као основу математичке антиномије: одређену врсту опажаја или интуиције за разумску идеју, којом би та разумска идеја истовремено могла да се прошири и да буде коначна и чулна*, а истовремено и натчулна*[1354]. Уједно, Хегел критикује и чињеницу да Кант и естетску и телеолошку моћ суђења ограничава на *субјективну страну рефлексије суђења*[1355], чиме се и сви остали принципи изведени из њих ограничавају на субјективну раван. Хегел наглашава да Кант не изводи естетски суд ни из

[1350] Исто, стр. 269. Хегел не конституише властиту практичку филозофију на темељу „вишег нагона“, да би онда доспео у тешкоћу да објасни како се људско делање фундира на инстинктивним и природним принципима, него одређује *жудњу* (die Begierde) као први степеник самосвести, који још није рефлектована воља. – loc. cit.
[1351] Више у: Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik*, II том,, стр. 532-553.
[1352] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, Kultura, Beograd, 1970., стр. 58.
[1353] Грлић, Д., *Естетика,* III том, стр. 207.
[1354] Sedgwick, S., *The Reception of Kant's Critical Philosophy. Fichte, Schelling, and Hegel*, стр. 267.
[1355] Hegel, G. W. F., Vorlesungen über die Ästhetik II том, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1970, стр. 85.

разума као таквог, као моћи самих појмова, као ни из чулног опажаја, него из слободне игре уобразиље и разума[1356]. Моћ суђења уопште Кант дефинише као моћ која нас оспособљава да *посебно замислимо као садржано под општим*, називајући ту моћ *рефлектирајућом*, јер јој је дато само *посебно* за које она треба да нађе оно *опште*[1357].

Указујући на значај Кантове концепције *суда укуса*, Хегел нуди властито тумачење његова четири момента. *Безинтересно* допадање Хегел разуме као допадање које је *без икакве везе са нашом моћи пожуде*, која може да се манифестује као радозналост, прохтев за поседовањем одређеног предмета, или корисност с обзиром на наше потребе[1358]. Просуђивање лепог *без појма* Хегел разуме као допадање без уплива разумских категорија, за које је важно да „не постајемо свесни појма и супсумције под тај појам, и да не претпостављамо да се дешава оно одвајање појединачног предмета и општег појма које иначе у суду постоји[1359]. Трећи моменат Кантовог „суда укуса“ Хегел тумачи као понављање другог момента, односно указивање на то да, упркос уочавању сврховитог слагања унутрашњег и спољашњег као иманентне природе лепог предмета, ми не треба да будемо упућени на његову коначну сврху као неку спољашњу форму[1360]. Четврти моменат, нужност допадања независно од појма, Хегел схвата као нешто што лепо мора да садржи у себи, поново без категорија разума и „сасвим без икакве везе са појмовима“[1361].

Поред ове тематизације, Хегел истиче да је Кантова велика заслуга што лепо није свео на осећање, тј. на оно пријатно или просто допадљиво[1362], већ његова *Критика моћи суђења* „чини полазиште за право разумевање уметнички лепог”[1363], иако то разумевање може тек уз савлађивање недостатака Кантове филозофије да досегне схватање јединства нужности и слобиде, посебног и општег, чулног и умног. Такође, Хегел признаје да је

[1356] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, Култура, Београд, 1970., стр. 59. (и - Hegel, G. W. F., Vorlesungen über die Ästhetik II, стр. 246)
[1357] Loc. cit.
[1358] Loc. cit.
[1359] Исто, стр. 60.
[1360] Loc. cit.
[1361] Исто, стр. 61.
[1362] Исто, стр. 108.
[1363] Исто, стр. 61.

Кант „на врло интересантан начин поставио разлику између узвишенога и лепога, и оно што он о томе излаже у првом делу *Критике моћи суђења*, у § 20 и даље, јесте још и данас од интереса и поред тога што је сувише опширан и што узима за основу свођење свих одредаба на нешто субјективно“[1364] – на моћи душе, разума, уобразиље, ума и сл. Хегел сматра да Кант кључни филозофски принцип уочава управо на примеру узвишеног, када разуме да се оно не налази *ни у каквој ствари природе, већ само у нашем духу,* због чега и уочавамо надмоћ у односу на природу у нама и на природу ван нас. Он наводи и Кантов закључак, да се узвишеност не може налазити ни у каквој чулној форми, него у склопу идеја ума, које се на основу *неприкладности која се може чулно приказати, оживљују и изазивају у свести*[1365]. Ипак, за разлику од Канта, који *узвишеност* везује за чисту субјективност духа и идеје ума, Хегел сматра да се она мора засновати у *апсолутној супстанцији*[1366], не као форма, него као *садржина* коју треба приказати. Управо на овим основама долази до разлике и између других естетичких појмова у Кантовој и Хегеловој филозофији – прецизније: до *контраста*[1367] између њихових одређења уметности, природно лепог, генија, итд.

Бубнер сматра да је управо због *кантовске основе* и Гетеова естетичка концепција нешто чему се Хегел мора супротставити, а управо Хегелово занемаривање њиховог „изума“ – интуитивне перцепције - Бубнер ће сматрати *најслабијом тачком*[1368] Хегелове филозофије уметности. *Интуитивна перцепција* не само да не налази своју позицију у Хегеловој филозофији уметности, већ у потпуности губи своју функцију у естетици апсолутног духа, сматра Бубнер, закључујући да се због тога може рећи да је Хегелова естетичка теорија *систематички неспособна*[1369] да ода потребно признање чулном и интуитивном елементу у процесу настанка уметности. Право питање је, међутим, није ли управо разматрање *праве* и адекватне

[1364] Исто, стр. 69 – 70.
[1365] Хегел цитира *Критику моћи суђења:* 3. издање, стр.77., - Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* II том, стр. 70
[1366] Loc. cit.
[1367] Bubner, R., *The Innovations of Idealism*, стр. 245.
[1368] Loc. cot.
[1369] Исто, стр. 246.

функције тих елемената оно што омогућава Хегелову естетику као *филозофску*, а не теоријску или „естетску“ дисциплину?

Кангрга упућује на неколико битних момената које Хегел увиђа као Кантове пропусте, а Фихтеове *исправке*, а који ће консеквентно учврстити Хегелову естетику управо у разилици према Канту. Кључно место овог сукоба, али и разрешења, лежи у појму *спонтатитета,* који Кант пропушта да препозна као *самоделатни принцип*, већ се враћа на „степеник“ уназад, одређујући *природни дар* као покретачки принцип генија. Фихтеов појам самоделатности (Selbsttätigkeit[1370]) је прави почетак како делања, тако и стваралаштва, сматра Кангрга, што значи је за Фихтеа *почетак* и основни принцип *слобода*, које *нема у природи*! Хегелова критика Кантове естетичке позиције управо смера на Кантове тешкоће да објасни право порекло естетских и уметничких феномена, укључујући ту и разум, и уобразиљу[1371], и природу и слободну игру, док му *права* основа, везана за дух, слободу и стваралаштво – перманентно измиче. Управо због тога није изненађујуће што Хегел у тексту „Glauben und Wissen oder Reflexionsphilosophie der Subjektivität in der Vollständigkeit ihrer Formen als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie - A. Kantische Philosophie" *(Јенски списи*) наводи да *код Канта естетска идеја никада не може постати знањем*[1372], јер се из синтезе опажаја и уобразиље никада не може формирати појам. Због тога је Кант принуђен да „лута“ између *чулног* и *натчулног*[1373], уобразиље и разума, опажаја и појма, природне сврховитости и слободе, при чему никада не може да се отргне од утопљености у *субјективизам*, колико год желео да то становиште доведе до општости.

[1370] Кангрга, М., *Класични њемачки идеализам – предавања*, стр. 94.
[1371] Више о Хегеловом директном осврту на појмове уобразиље, разума и естетских идеја у Кантовој филозофији – у: „Glauben und Wissen oder Reflexionsphilosophie der Subjektivität in der Vollständigkeit ihrer Formen als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie - A. Kantische Philosophie", у: Hegel, G. W. F., Jenaer Schriften 1801-1807, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970., стр. 323.
[1372] „...Eine ästhetische Idee kann nach Kant keine Erkenntnis werden“ – loc. cit.
[1373] Исто, стр. 324.

Франк указује на један Хегелов цитат из 1787. године[1374], у којем он, различито од Канта, тврди да уобразиља из мноштва осета сачињава јединствену целину, која се у вишем смислу назива *поетским даром*, док у истом исечку Хегел *укус* назива *тамним осећајем лепог*[1375], па се тај *тамни осећај* преноси и у *филозофију*[1376] која га испитује. У истом контексту Хегел разматра и појам генија, за који му се чини да се управо на Кантовом трагу често објашњава као *природна способност*[1377], насупрот наученим, школским упутствима. Ипак, одређени интерпретатори наводе да је Хегел тек после 1820. године *коначно развио категорије*[1378] *којима мисли да може позитивно да схвати проблематику уметности и естетике*, упркос свим отвореним и нерешеним питањима. Тек систематским конситуисањем појма модерног грађанског друштва, могућа је *принципијелно омогућена слобода и субјективност свих људи*[1379], сматра Хегел, што значи да је тек на тим основама могуће тематизовати уметност и друге естетске феномене.

Кангрга сматра да је естетско, *као што Кант говори*, - уметнички поглед на ствар, а естетичко-теоријска (или прецизније: филозофска) позиција која то покушава да објасни. Естетичар је *филозоф уметности*, док „'укус' спада дакле у то естетско, и у томе јест сада цјели проблем"[1380]! Управо у том контексту Хегел и критикује Кантово одређење укуса: дубина и рефлексија остају неприступачне за *укус*, који је упућен само на оно спољашње и који *разиграва осете* држећи се једностраних принципа. Такозвани *добар укус* се према Хегеловом мишљењу „боји свих дубљих утисака"[1381], и *ћути* тамо где *до речи долази сâма ствар*, па права тема естетике и филозофије уметности и није укус, као нешто појединачно, већ,

[1374]„Philosophie. Psychologie. Prüfung der Fähigkeiten. 14.-18. Marz 1787", у: Aus der Gymnasialzeit, in: *Frühe exzerpte*, Felix Meiner Verlag Hamburg, 1991. exzerpt 15 – према: Frank, M., *Einführung in die frühromanische Ästhetik*, стр. 134.
[1375] Исто, стр. 143.
[1376] Исто, стр. 153.
[1377] Исто, стр. 155.
[1378] Oelmüeller, W., „Хегелов став о крају уметности и проблем филозофије уметности после Хегела", у Поља, 292-293/1983., стр. 273.
[1379] Исто, стр, 274. Човек слободу не може да *има или нема*, нити да се у повести *појављује или не појављује*. Човек јесте слобода и човек јесте повест - Перовић, М. А., *Практичка филозофија*, стр. 283.
[1380] Кангрга, М., *Класични њемачки идеализам – предавања,* стр. 96.
[1381] Исто, стр. 97.

сматра Кангрга, стваралаштво, око чега се у Хегеловој филозофији заправо и ради! Хегел истиче *ограничени домет како естетског, тако и естетичког појма укуса*[1382], које је фокусирано на појавно, пуко чулно и површинско, а никад на стваралачки чин уметничког произвођења. Због тога Хегел, за разлику од Канта, нема намеру да у средиште властите естетичке концепције уведе тематизацију укуса.

У ранијим разматрањима напоменута је Хегелова опаска везана за однос између естетског и филозофског, којом он подсећа да за Канта естетска идеја не може досегнути до знања. Смисао његовог прекида са Кантовом естетичком позицијом тиче се управо Кантовог става да *нема и не може бити науке о лепом*[1383], јер Хегел наводи да је естетика итекако могућа и то управо као филозофија чији је предмет *лепа уметност*!

Без обзира на етимологију речи *естетика*, која код Баумгартена и Канта упућује пре свега на науку о чулности, за Хегела она постаје *филозофијом лепог*[1384], не односећи се више на укус и субјективно просуђивање, већ на духовну идеју, која постоји у конкретним, стварним и историјским уметничким делима. Хегел, ипак, одаје Канту признаје због тога што је први пут уметност посматрао са гледишта филозофије[1385], односно, што је утемељио знанствени приступ естетици, иако ни câм није веровао у такву могућност. Разумљиво је због чега Хегелова естетика има сасвим другачију структуру и функцију у односу на подручје које јој је опрезно намењио Кант, јер се са субјективних феномена укуса, опажања и просуђивања код Хегела фокус пребацује пре свега на уметност[1386] као духовно достигнуће. Уз то, Хегел критикује и Кантово разумевање *подражавања* - и то у смислу у којем Кант тврди да уметност треба да подражава природну лепоту, наглашавајући да је радост коју изазива вештина подражавања увек ограничена, јер се човеку „више пристоји да ужива у ономе што производи он из сама себе“[1387]. Из подражавања никада

[1382] Loc. cit.
[1383] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, БИГЗ, 1975., стр. .3 – цитирано према: Зуровац, М., *Три лица лепоте*, стр. 326.
[1384] Loc. cit.
[1385] Loc. cit.
[1386] Bubner, R., *The Innovations of Idealism*, стр. 216.
[1387] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 45.

не могу настати права уметничка дела, већ само *техничка и вештачка дела*[1388], додаје Хегел. Буђење филозофског интереса за уметност у блиској је вези са буђењем филозофије уопште, јер једино она може вратити уметности њено истинско достојанство: за Канта је то измирење *загонетно дело душевних моћи субјекта*[1389], док је за Хегела оно *сагласно са реалношћу и са истином*, односно: већ је остварено!

Показаће се, дакле, да – насупрот Канту – Хегел сматра да уметничко дело *припада појмовном мишљењу*[1390], у смислу да уметничке форме нису случајне, већ имају своју непромењиву унутрашњу *логику*. Премда недостатке Кантове филозофије Хегел демонстрира на практичком подручју, управо се у естетичкој сфери могу видети *размере* тих недостатака, јер Хегел сматра да се *двоструким неуспехом Кантове практичке теорије* наговештава трансформација *аксетске* у *естетску* идеологију! Хегел напомиње да Кант „дупло подбацује“: прво иницирајући немогућу ситуацију, а потом неспособношћу да доследно прати и спроведе оно што је сâм иницирао[1391].

Коначно: иако Хегел одаје признање Канту – како у погледу *прве разумне речи о естетици*[1392] у *Критици моћи суђења*, тако и у области *априорних елемената чулности*[1393], он ипак закључује да Кантов систем остаје ограничен дуализмом[1394], да му недостаје конкретност, те да је једини

[1388] Хегел, описујући Кантово схватање уметности као подражавања природно лепог, даје пример човека који имитира песму славуја, наводећи да нам та имитација *одмах постаје досадна* - Исто, стр. 47.
[1389] Зуровац, М., *Три лица лепоте*, стр. 326.
[1390] Грлић, Д., *Естетика,* III том, стр. 229.
[1391] Више о Хегеловом схватању естетичких „последица“ Кантове критичке филозофије, и њихових утицаја на идеализам уопште – у: „[Göttingen]. Aufnahme, welche die durchaus praktische Philosophie in Göttingen gefunden hat. Ansicht des Idealismus daselbst“, у: Hegel, G. W. F., *Jenaer Schriften 1801-1807*., стр. 281.
[1392] „Кант је изговорио прву разумну реч о естетици“ – Hegel, G. W. F., *S.Werke*, 23 B., Stuttgart, 1927., sv. 19, стр. 601, *Geschichte der Philosophie*, III 3 B 3, a.
[1393] Rotenstreich, N., „Theory and Practice in Kant and Hegel“,. 114.
[1394] Исто, стр. 110-114.

начин да се тешкоће Кантове филозофије превладају – да се та филозофија *обрне „наглавачке“*[1395]!

ХЕГЕЛ И ФИХТЕ

Хегелов однос према Фихтеовој естетичкој концепцији могуће је разјаснити преко три засебна пута: први се тиче односа према консеквенцама Кантове естетичке позиције, и он се посредно дотиче Фихтеове улоге у тим консеквенцама; други се тиче Хегелове критике Фихтеове филозофије уопште, из које је могуће дедуковати и однос према оном естетичком у тој филозофији; док је трећи начин везан за ретка и спорадична места где се Хегел непосредно осврће на Фихтеове естетичке ставове.

Раније наведена Хегелова критика романтичарске ироније као радикализације Фихтеовог учења о Ја уједно смера управо на то што она радикализује: наиме, Хегел не мисли да је романтичка иронија резултат погрешног тумачења Фихтеовог Ја, него напротив: нужни резултат онога што то Ја јесте у својој суштини. Свакако, Фихте нема намеру да се његов појам естетизује, па Хегел признаје да ту није реч ни о каквом поетском опажају или осећају[1396], али ипак указује на последице есктремног умног субјективизма који Фихте развија. Оно што Хегел сматра неопходним је став који синтетизује античку *непосредност* и *посредовање* ауторâ Новог века – *насупрот радикализацији Фихтеове субјективности*[1397]. Према Хегеловом мишљењу, Фихте заправо стоји на *Декартовом и Кантовом тлу*[1398] када је реч о одређењу сигурне самоизвесности спознаје. Са друге стране, сама Фихтеова концепција представља форму једног старог, *наопаког становишта*[1399], које, упркос настојању да одреди Ја као јединство појмовног и стварног, то чини тако што стварност *изводи* из основног става о Ја. Због тога Хегел сматра да је одредба и форма субјективности Ја у Фихтеовој концепцији таква да се оно бескрајно *држи само себе*: оно изводи

[1395] Rosen, M., „From *Vorstellung* to Thought: Is a “Non-Metaphysical view of Hegel possible?”, Kongres, стр. 261.
[1396] Düsing,K., *Der Begriff der Vernunft in Hegels Phänomenologie*, стр. 162.
[1397] Перовић, М.А., *Почетак у филозофији*, стр. 28.
[1398] Исто, стр. 69.
[1399] Исто, стр. 70.

стварност, али као трајно супротстављену, па заправо и није реч о извођењу, него о истрајавању Ја на *апсолутној извесности себе сâмог*[1400]. За разлику од Канта, код Фихтеа се категорије не конституиђу *из логике*, него *из Ја,* што за Хегела представља напредак, али недовољан, због увођења интелектуалног опажаја као принципа произвођења. Започевши *исправно*, сматра Хегел, Фихте не успева да доследно конституише појмовну структуру свести и стварности, већ прибегава решењу које са појмовног „пада“ на инстинктивно[1401], па се може закључити да се код Фихтеа, на нешто другачији начин, јавља стара проблематика Платоновог „трећег човека“, с тим што је сад на делу проблем „трећег Ја“; које не би било ни чисто ни емпиријско, него и једно и друго – и стваралац и оно произведено!

Фихтеов појам интелектуалног опажаја, који није ништа друго него инстинктивни принцип, за Хегела остаје тек *згодна формула да се означи оно у што свест, према тој поставци, уистину и није продрла*[1402]. Хегел признаје значај Фихтеовог одређења Ја као чистог мишљења, сматрајући да је оно *прави синтетички суд а приори*[1403] и да представља важно достигнуће, јер показује *принцип* у форми *појмљене стварности*. Ипак, оно у чему и Кант и Фихте греше, сматра Хегел, јесте потреба да се као основа тог принципа тражи нешто *непосредно*[1404], што би се онда представило као субјективни постулат. Због тога не треба да изненади Хегелова квалификација да темељна тешкоћа не лежи у томе што је Фихте *превише идеалиста*, него напротив: што је *премало идеалиста*[1405], јер не брани становиште апсолутне самосвести (*чистог Ја*), од становишта обичне емпиријске самосвести (*субјективног Ја*) довољно доследно. Хегел увиђа да није реч о томе да треба укинути или избећи емпиријску самосвест, него

[1400] Loc. cit.
[1401] Исто, стр. 71.
[1402] Исто, стр. 74.
[1403] Исто, стр. 69.
[1404] Исто, стр. 73.
О Хегеловом разматрању Фихтеовог учења о начинима сазнања: Zantwijk, T., „Weg des Bildungsbegriffs von Fichte zu Hegel“, у: Jürgen Stolzenberg und Lars-Thade Ulrichs, *Bildung als Kunst,* у: *Fichte, Schiller, Humboldt, Nietzsche*, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York, 2010., стр. 72.
[1405] Перовић, М.А., *Почетак у филозофији,* стр. 76.
О Хегеловој критици Фихтеовог становишта више у: Zantwijk, T., „Weg des Bildungsbegriffs von Fichte zu Hegel“, стр. 70.

преиспитати кључни начин на који емпиријска свест докучује свест[1406] – као што, на пример, Платон схвата да није реч о томе да *нижи* (чулни) део душе треба уклонити, него о томе да се не допусти да он преузме „узде“.

Код Фихтеа бесконачност остаје у замци *лоше, чулне бесконачности*[1407], али Хегел следи Фихтеа утолико што рефлексивној свести *додељује улогу чистог посматрања* – јер је за Фихтеа филозофска рефлексија нека врста *прагматичког поимања повести*[1408] – јер у њој само следимо *природну рефлексију духа*[1409]. Са друге стране, Шелингова концепција је за Хегела прихватљива у смислу укључивања повести у повест самосвести. Ипак, за разлику од Фихтеа и Шелинга, Хегел у оквиру дијалектике свести и њених различитих форми изводи структуру самосвести, надоместивши тако прагматичку повест људског духа и повест самосвести једном синтетичком *повешћу образовања свести*[1410]. Друго важно Хегелово упозорење наспрам Фихтеа и Шелинга лежи у ставу да се апсолутни акт самоуздизања свести, њен онтолошки обрт у којем се оно емпиријско отклања – не може спроводити *епмиријским критеријумом*[1411]! То значи да спознаја или произвођење тог процеса не могу бити посматрани ни у склопу појединачне свести која их разматра, нити као непосредни акт који се појављује у тој свести. За Хегела је поента управо у супротном: акт самоуздизања свести до самосвести *није непосредан*!

Разлика између Хегеловог и Фихтеовог филозофског система[1412] фундира се управо на питању посредности/непосредности свести, да би се потом уочила и у склопу два велика проблема XIX века[1413]: основа *слободе и истине* и могућности *апсолутног знања*. Позиција естетике и естетичких феномена у Фихтеовој филозофији и Хегелово разматрање те позиције

[1406] Перовић, М.А., *Почетак у филозофији,* стр. 76.
[1407] Исто, стр. 77.
[1408] Гретић, Г., у: *Филозофија њемачког идеализма - Хрестоматија,* стр. 351.
[1409] Ипак, Фихтеово мисаоно наслеђе разумевања времена и повести наплодотворније је баштињено управо код Хегела, који идеју о *унутрашњем дијалектичко-логичком саморазвијању умске слободе* синтетише са Волтеровом филозофијом повести. - Перовић, М. А., *Практичка филозофија*, стр. 272
[1410] Гретић, Г., у: *Филозофија њемачког идеализма - Хрестоматија* стр. 351.
[1411] Перовић, М.А., *Почетак у филозофији*, стр. 75.
[1412] Више о разликама између Кантове, Фихтеове, Шелингове и Хегелове филозофије у: Гретић, Г., у: *Филозофија њемачког идеализма - Хрестоматија*, стр. 359.
[1413] Foucault, M., *Aesthetics, Method and Epistemology*, The New Press, 1998., стр. 388.

представљају значајан сегмент односа између те две концепције уопште. Премда Фихте нема директан утицај унутар естетике као науке, његова идеја, по којој *лепота може оплеменити душу и усмерити је до њеног крајњег одређења, етичког императива*[1414], бива „спасена“ од стране Хегела, који успева да очува дигнитет и духовну бит принципа лепоте. Хегел, међутим, тај принцип не усмерава ка етичком императиву, него ка истини, као садржају свих форми апсолутног духа[1415]. Хегел у свом првом објављеном филозофском делу *Разлика између Фихтеовог и Шелинговог филозофског система* напомиње да је Фихтеово разумевање лепоте изузетно, али *неконсеквентно*[1416] у погледу његовог властитог система, јер се та идеја погрешно укључује у представу моралног закона. У уводном делу својих *Предавања из естетике,* Хегел указује на *несрећно и противречно стање*, као резултат амбивалентности субјекта, који с једне стране тежи за истином и објективношћу, а са друге стране није у стању да се отме од незадовољне апстрактне унутрашњости, па га обузима чежња која „произлази из Фихтеове филозофије“[1417].

Фихте није близак Хегелу само по увиђању духовног значаја лепог, него и по томе што за њега природно лепо није предмет инетересовања духа, па ни естетике. Уз то, и Фихте и Хегел, као што смо већ напоменули, лепо и уметност[1418] посматрају као *средство* или начин да се досегне *нешто друго*[1419]: у Фихтеовом случају етичка, а у Хегеловом појмовна и филозофска сфера. Хегел, међутим, увиђа Фихтеов допринос у расветљавању везе између моралног закона и естетског погледа на свет. Наиме, он увиђа да морални закон влада апсолутно, потискујући природне склоности, али да се човек који га тако и посматра према њему понаша као роб. Ако, напротив, увиђа да

[1414] Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 102.

[1415] Хегел се у испитивању лепог усмерава према истини и појму, искључујући етичке циљеве из тог разматрања. Више у: Schneider, H., „Die Logizität des Schönen und der Kunst bei Hegel“, у: Wolfdietrich Schmied-Kowarzik Heinz Eidam (Hg.) *Anfänge bei Hegel*, Kassel University Press, 2008., стр. 116.

[1416] Hegel, G. W. F., *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie,* Herausgegeben von Karl-Maria Guth, Berlin, Hofenberg, 2013., стр. 90-91.

[1417] Хегел, Г. В. Ф., Естетика, I том, Kultura, Beograd, 1970., стр. 67.

[1418] Више о Хегеловом тумачењу Фихтеовог тематизовања уметности, пре свега у погледу *продуктивне сфере* - Hegel, G. W. F., *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*, стр. 90-91.

[1419] Грлић, Д., *Естетика,* III том, стр. 101.

тај морални закон допире из унутрашњих дубина његовог властитог бића, тада, покоравајући му се, заправо слуша самог себе - и тада је реч о естетском[1420] ставу.

Према неким тумачењима[1421], Кантов појам *природно лепог* не само да је у супротности са будућим Фихтеовим и Хегеловим ставовима, него стоји у противречности и са câмом суштином Кантове *Критике моћи суђења*, јер се природно лепо покушава опазити путем суда укуса, апарата субјективне свести. Дакле, већ код câмог Канта је *природно лепо,* које се тиче објекта, неадекватно упућено на субјективни суд укуса. Код Фихтеа и Хегела се тематизује одбацивање идеје да је предмет естетичког истраживања нека природна лепота, која постоји независно од субјекта и његових духовних моћи. Фихте *није велики мислилац о уметности*[1422], али ипак отвара пут да се уметничко и духовно позиционира као централно питање естетике, које Хегел консеквентно спроводи унутар властитог филозофског система. Фихтеова филозофија укида Кантов дуализам и није јој потребан „мост“ у виду естетичког, али уједно фундира полазиште за Хегелову концепцију, у којој ће естетичка сфера заузети важну позицију.

ХЕГЕЛ И ШИЛЕР

Шилерова естетичка концепција представља једну од великих прекретница и кључних места за Хегелово тематизовање естетике. Већ у писму Шелингу из априла 1795[1423]. године. Хегел јасно карактерише прва два дела Шилерових *Писама о естетском васпитању човека* као *ремек-дело*, па се сматра да је Шилер у *Писмима* ближи Хегелу[1424] него Фихтеу или

[1420] Hegel, G. W. F., *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*, стр. 92., up. sa: „Darstellung des Fichteschen Systems“, у: Hegel, G. W. F., Jenaer Schriften 1801-1807, стр. 93.
[1421] Исто, стр. 101-102.
[1422] Грлић подсећа да је, упркос томе, Фихтеов син чак објавио два његова филозофска сонета. - *Fichtes Werke*, том XI, стр. 347-348. – према: Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 101-102.
[1423] Briefe, I. 25, XVII-XXVII, према: Harris, H. S., *Hegel's Development, Toward the Sunlight 1770-1801*, Oxford at the Calderon Press, 1972., (2002.), стр. 253.
[1424] Man, P., *Aesthetic Ideology*, стр. 158. О Хегеловом разумевању Шилерових *Писама о естетском васпитању човека* више у: Harris, H. S., *Hegel's Development, Toward the Sunlight 1770-1801*, стр. 563.

Канту. Премда се Шилерова *Писма* у целини појављују прекасно да би извршила утицај на Хегелову *рану* филозофску концепцију, одређени интерпретатори сматрају да Хегел налази неке кључне идеје управо у Шилеровим раним делима[1425].

Хегел уочава да је карактер нове филозофије потребно посматрати у целини момената који га чине: имајући у виду Кантов *примат практичког ума*[1426], Фихтеов покушај апсолутног јединства, али и Шилерову естетичко-хуманистичку позицију. Шилер не успева да изгради филозофско учење у оквиру којег би се са једнаком компетентношћу бавио практичким и поиетичким питањима, па Хегел у оквиру својих *Предавања о естетици* примећује да естетско васпитање код Шилера остаје потпуно супротстављено[1427] и уму и природи. Ипак, и Шилер и „рани“ Хегел покушавају да досегну синтезу између естетско-чулне хармоније и интелектуално-моралне сфере[1428], као начин да се превлада јаз између природе и слободе. Треба указати на податак да заправо Хелдерлин први истиче да је *„апсолутна синтеза субјекта и објекта“ естетска*[1429], и то у писму Шилеру 4. септембра 1795., наговестивши у једном наредном писму (другом пријатељу) да ће своје идеје – очигледно инспирисане Шилером – објединити у оквиру *Нових писама о естетском васпитању човека*[1430]. Будући да је Хелдерлин инспирисан Кантовом *Критиком моћи суђења* и Шилеровим *Писмима о естетском васпитању човека*, свако ко дели циљеве и идеје те двојице аутора могао је доћи до сличне филозофске идеје – па тако и Хегел, кога се тематизација ових дела директно тиче. Због тога се често истиче колико је Хегел био *импресониран* Шилеровим *Писмима* (пре свега

[1425] Ову контроверзну идеју могуће је видети већ у Хајдегеровој филозофији, а Херис чак закључује да је Хегелов најранији System-programme заправо инспирисан Шилеровим делима, те да су управо Шилерове идеје подстакле Хегела да највиши акт ума разуме као естетски акт – исто, стр. 411.

[1426] „Die dreifache Vollendung des Deutschen Idealismus. Schelling, Hegel und Fichtes ungeschriebene Lehre“, стр. 159.

[1427] Исто, стр. 161.

[1428] Frank, M., *Einführung in die frühromanische Ästhetik,* стр. 71.

[1429] Hölderlin-Schiller, Letter 104, 4 Sept. 1795., GSA, VI. p. 181., према: Harris, H. S., *Hegel's Development, Toward the Sunlight 1770-1801*, стр. 253.

[1430] Hölderlin-Niethammer, Letter 117, 24 Feb. 1796., исто, стр. 203. према: Harris, H. S., *Hegel's Development, Toward the Sunlight 1770-1801*, стр. 253.

делом који је објављен у првој половини 1795. године), и колико се том делу – упркос наведеним примедбама – често враћао[1431].

Хегелово интересовање за Шилерову естетичку концепцију није, дакле, везано само за *рани* период његовог стваралаштва, јер и у *Предавањима о естетици* – свом „најпознијем“ и тек постхумно уређеном и објављеном делу, *Хегел наглашава велику Шилерову заслугу у смелости да се пробије кроз Кантов субјективизам и апстрактну мисао*[1432], усудивши се да трага за темељном и конкретном синтезом и помирењем супротности. Хегел увиђа да Шилер истински трага за синтезом слободе и нужности, духовног и природног[1433], због чега уважава чак и начин на који је то учинио: естетским принципом, иако у властиту филозофију не може да укључи тај принцип као фундамент синтезе.

Хегел истиче да је уметнички смисао Шилеровог *дубоког духа,* који је уједно и *филозофски обдарен, први устао* против апстрактне бесконачности мисли, дужности ради дужности и безобличног разума, који природу схвата као нешто непријатељско и одвратно и захтева тоталитет и измирење и *пре него што их је филозофија као таква упознала сама од себе*[1434]. Управо Шилер први разуме да се оно истинито треба тражити у јединству и измирењу, и то мишљењем, иако потом инсистира да се оно уметнички реализује. Шилер своје интересовање за уметнички лепо посматра као филозофски принцип, од којег полази и потом продире у дубљу природу лепог и његов појам, истиче Хегел, додајући да се Шилер у једном периоду „бавио мишљењем – чак више него што је пробитачно за неусиљену лепоту уметничког дела“[1435]. Због тога није претерано сматрати да Хегел мотивацију и аргументе за кририку кантовског дуализма *налази у темељима Шилерове филозофије и уметности*[1436], јер увиђа да се *Шилер одупире*

[1431] Loc. cit.
[1432] Pott, H.-G., „Kultur als Spiel, Geselligkeit und Lebenskunst“ , y: Stolzenberg, J. und Ulrichs, L-T., *Bildung als Kunst y: Fichte, Schiller, Humboldt, Nietzsche*, стр. 17.
[1433] Исто, стр. 18.
[1434] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 62.
[1435] Loc. cit.
[1436] Јањион, М., *Романтизам, револуција, марксизам,* стр. 38.

Кантовом субјективитету[1437] и усуђује се да покуша да се изнад њега издигне.

У даљој тематизацији Хегеловог разумевања естетике биће детаљније испитани његови појмови лепог, слободе и уметности, али већ сада треба истаћи ставове на које је видљив Шилеров утицај. Разматрајући уметничку лепоту, Хегел увиђа да се приликом уживања у њој заправо ужива у *слободи производње и уобличења*[1438], додајући да у слободној игри фантазије „сама слобода јесте циљ“[1439]! Хегел цитира Шилерове речи: „Живот је озбиљан, уметност је весела“, додајући да су због њих често прављене *ситничарске шале*, јер уметност по својој природи јесте *нешто најозбиљније,* али управо у озбиљности јесте и остаје унутрашња веселост њен суштински карактер“[1440]. У том смислу се у ведрини и спокојству античких уметничких дела показује снага индивидуалности, као *тријумф повесне, конкретне и у себе усредсређене слободе*[1441]. За разлику од Гетеа, који се фокусира на *природну* страну уметности[1442], Шилер се упушта у посматрање унутрашњих дубина *духа*, сматра Хегел, наводећи да чак и у песми *Идеал и живот* говори о идеалу и земљи „у којој су се појавили духови“[1443].

Хегел сматра да кључна порука Шилерових *Писама о естетском васпитању човека* гласи да *сваки индивидуални човек у себи носи клицу једног идеалног човека*[1444]. Тог „правог човека“ репрезентује држава, која оличава објективну, општу и коначну форму у којој појединачни субјекти теже да се међусобно повежу и уједине. За разлику од природе, која захтева индивидуалност и разноликост, ум захтева јединство, а оба принципа полажу

[1437] Кроче, Б., *Естетика,*стр. 371.
[1438] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 7.
[1439] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* III том, стр. 299.
[1440] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 157.
[1441] Зуровац, М., *Три лица лепоте*, стр. 349.
Више о односу слободе и естетског васпитања у: „Mancherlei Formen, die bei dem jetzigen Philosophieren vorkommen", у: Hegel, G. W. F., Jenaer Schriften 1801-1807, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970., стр. 23
[1442] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 62.
[1443] (Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, БИГЗ, стр. 157.) – према: Зуровац, М., *Три лица лепоте,* стр. 349.
[1444] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 63.

подједнако право на човека[1445], закључује Хегел, наглашавајући да је идеја естетског васпитања да доведе до њиховог „дијалектичког повезивања и измирења“[1446]. Другим речима, намера је да чулност, склоност и нагон постану умни, а да ум, слобода и духовност изађу из своје апстрактности и добију своје *живо тело.* Лепо је, према тој концепцији, реално сједињење умног и чулног, додаје Хегел, истичући да се код Шилера та идеја појављује већ у тексту *Љупкост и достојантсво*. Уз признање Шилеру да се мисаоно и филозофски изражавао и у лирици, за разлику од Гетеа чије поеме су „непомућене од стране појмова”, Хегел закључује да је управо *уплитањем дубоко духовног* у своју поезију Шилер *исплатио дуг свог времена,* што је „тој узвишеној души у томе дубоком срцу само служило на част, а науци и сазнању само на корист.“[1447]!

ХЕГЕЛ И ШЕЛИНГ

Након тематизације Хегеловог односа према Кантовој, Фихтеовој и Шилеровој естетичкој концепцији, потребно је указати и на однос према Шелинговој филозофији у контексту естетичких питања. Сматра се да ниједан од филозофа немачког идеализма није пресудније утицао на формирање Хегеловог апсолутног идеализма од Шелинга[1448], али исто тако, нико у тој епохи није улазио у оштрије филозофске сукобе од Хегела и Шелинга.

Да би се у пуном смислу разумела сложеност односа између Шелинга и Хегела, потребно је указати на промене које тај однос показује од почетка, обележеног пријатељством и најближом сарадњом, до краја, на потпуно супротстављеним становиштима. Управо ће њихово различито тумачење односа између филозофије и уметности проузроковати снажан заокрет у њиховом односу и позиционирање на филозофски „непријатељске“ стране. Кангрга налази и расветљава један мање познат податак из периода Шелингове и Хегелове блиске сарадње у Тибингену, који је забележио

[1445] Loc. cit.
[1446] Loc. cit.
[1447] Исто, стр. 62.
[1448] Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 31. О пресудном Шелинговом утицају на Хегела видети и: Hartmann, N., *Die Philosophie des deutschen idealismus,* стр. 107.

Јоханес Хофмајстер[1449]: да су у то доба заједнички дошли до става: *нека у филозофију не улазе они који немају маште*[1450]! Кангрга сматра да то није нимало случајно, те да корен њиховог размимоилажења представља чињеница да је Шелинг ту идеју *наставио,* а Хегел *напустио*. Према Кангргином мишљењу, став *да у филозофију не улазе они који немају маште* заправо доказује да филозофија своје истинско порекло има у спекулацији, то јест, у стваралаштву. Шелинг остаје *доследан* том ставу, због чега мора да постави уметност, а не филозофију, као врхунац система, док Хегел напушта идеју по којој је *спекулативно,* или стваралачко, највиши домет духа. Хегел се окреће појмовном и одбацује све „непојмовне“ покушаје приступа духу, које уочава у филозофијама осталих представника немачког идеализма, неке у форми *интелектуалног опажаја*, неке у идеји *примата уобразиље*, неке у виду превласти уметности над филозофијом.

Упркос неслагању са разумевањем суштине апсолута и духовне сфере, Хегел ће управо у *Предавањима из естетике*, дакле, на крају свог филозофског стваралаштва, признати да је тек „с *Шелингом* наука постигла своје апсолутно становиште; иако је уметност већ почела да потврђује своју власититу природу и своју вредност у вези са човековим највишим интересима, то је сада такође нађен *појам* уметности и њен научни положај, те је она ипак схваћена у својој узвишеној и правој намени, премда у једном погледу још на наопак начин.“[1451]. Основни проблем, дакле, који Хегел види у Шелинговој филозофској концепцији, није у томе што не разуме природу и функцију уметности, него о томе што њен појам и положај поставља на неадекватан начин. Зуровац тврди да Хегел директно од Шелинга преузима учење да се апсолут јавља у уметности, али закључује да је *стварност* апсолутног духа – његова *могућност у мислима*[1452]! Други аутори додају да је целокупна историја естетике и политике након Шелинговог времена

[1449] Hoffmeister, J., *Dokumente zu Hegels Entwicklung*, 1936., 2. изд. 1974., према: Кангрга, М.*, Класични њемачки идеализам – предавања, с*тр. 93.
[1450] Loc. cit.
[1451] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 63.
[1452] Зуровац, М., *Три лица лепоте,* стр. 345.

обележена *тензијом*[1453] између његовог и Хегеловог схватања односа између филозофије и уметности[1454].

Шелинг у писму Хегелу из 1795. године подсећа да је Кант омогућио важне резултате за филозофију, те да она није не крају, већ напротив, *они морају да је наставе*[1455]. У њиховој преписци те године разматра се и висок ниво на који Фихте уздиже филозофију са кантовских темеља, као и сукоб Шилера и Фихтеа у контексту *Писама о естетском васпитању човека*. У тексту *Разлика између Фихтеовог и Шелинговог филозофског система*[1456], објављеног 1801. године, Хегел разматра повесну ситуацију у којој се јавља потеба за филозофијом. Шелинг ће признати да је његова концепција *инспирисана Фихтеом*[1457], али да мора започети излагањем критике суђења према његовим властитим принципима. Хегел је *логику* учинио органоном филозофије, омогућивши на тај начин да се сваки човек може кретати ка највишој инстанце филозофије. Шелинг, међутим, органоном филозофије сматра *уметност*[1458], а у истој линији апсолутно сазнање одређује као интелектуални опажај[1459], чиме се Шелингова филозофија граничи са *ирационализмом*[1460] и директно конфронтира Хегеловој филозофији. Насупрот Шелингу, који на истим овим основама *презире и одбацује опште*

[1453] Bowie, A., *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, стр. 138.

[1454] Више о Хегеловом схватању филозофије у доба сарадње са Шелингом у: Marcuse, H., *Hegel's Ontology and the Theory of Historicity*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England , 1987., стр. XXII.

[1455] Hegel, G. W. F., SW, Kritische Ausgabe, Band XXVII-XXX, *Briefe von und an Hegel*, Band 1, 1785-1812, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1952., стр. 14. У њиховој преписци те године разматра се и висок ниво на који Фихте уздиже филозофију са кантовских темеља, као и сукоб Шилера и Фихтеа у контексту *Писама о естетском васпитању човека*. – Исто, стр. 15-28. За Божић претходне године Хегел у свом првом писму Шелингу наглашава да у Тибингену неће бити никаквих стварних помака, осим ако неко као Рајнхолд или Фихте не добију постављење тамо. - Bubner, R., *The Innovations of Idealism*, стр. 188.

[1456] Више у: Marcuse, H., Hegel's Ontology and the Theory of Historicity, стр. 9.

[1457] Schelling's letter to Niethammer of 22 January 1795 and Schelling's essay *On the Ego as the Principle of Philosophy* of 1795 (SW I, p. 242 and 152 f.) – према: Bubner, R., The Innovations of Idealism, стр. 189.

[1458] Bürger, P., *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, стр. 17.

[1459] Више о разликама у тумачењу опажајности и чулности у Шелинговој и Хегеловој филозофији: Bürger, P., *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, стр. 9.

[1460] Више у: Petrović, S., *Negativna estetika*, стр. 57.

као опште[1461], Хегел се бори против *апстракције*, али не дозвољава ни *коначно и случајно*. Не треба, ипак, занемарити чињеницу да, током њиховог сукоба, Хегел још нема тематизовану „естетику“, док Шелинг има потпуно изграђену[1462] концепцију филозофије уметности. Хегел, ипак, непоравдано важи за непријатеља уметности, нарочито у поређењу са Шелингом, па Адорно поставља занимљиву тезу: упркос томе што Хегел оштро критикује Шелингов концепт *интелектуалног опажаја*, његова филозофија је заправо много више „уметничка“ од Шелингове[1463], иако Шелинг све време тежи управо ка таквој концепцији! Разлог за то је следећи: Хегел разуме да је у основи оног уметничког оно *неидентично*, оно *супротно себи,* па због тога не пада у замку из које Шелинг не може да се извуче[1464]: замку дуализма између *апсолутног идентитета* и *истине у уметности*. Грлић у том контексту тврди да је Хегел неразумљив без Шелинга, али и обрнуто: да Шелингову мисао можемо схватити тек када уочимо смисао, интенције и вредност Хегеловог пута: и то, зачуђујуће, „управо на ’подручју’ на којем је Хегел наводно највише ’затајио’, на подручју естетике“[1465].

Хегел дели Шелингово виђење уметности као синтезе и помирења између слободе и нужности[1466], али се њихова гледишта конфронтирају када су у питању њена онтолошка и повесна позиција. Постоје ставови да Шелинг антиципира Хегелову периодизацију светске повести[1467], али упркос њима Шелингов значај за филозофију повести не може да досегне улогу коју Хегел има у тој сфери. Управо ће на подручју повесности доћи до коначног и непремостивог разлаза између Хегела и Шелинга, који неће имати последице само по питању сукоба око схватања органона филозофије или рангирања естетичких појмова, него ће се одразити на целокупне филозофске системе двојице немачких идеалиста. Настојање да у свој систем уклопи повесну

[1461] Грлић, Д., Естетика, III том, стр. 212.
[1462] Gethman-Siefert, A., *Einführung in Hegels Asthetik,* Wilhelm Fink Verlag, München, 2005., стр. 138.
[1463] Adorno, T., *Hegel, Three Studies*, MIT Press, Cambridge/London, 1993., стр. 137.
[1464] Адорно у том контексту с правом поставља питање: ако уметност није идеја која је независна од филозофије; ако филозофија тежи да испуни оно што уметност није могла: не постаје ли онда целокупни филозофски тоталитет естетичким? – loc. cit.
[1465] Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 206.
[1466] Bürger, P., *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, стр. 25.
[1467] Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, стр. 357.

конкретност[1468] за Шелинга је резултирало неуспехом, па так Хегел, одређењем повести и духа као два вида истог дијалектичког процеса[1469], успева да покаже колико су погрешне биле претпоставке о *примени* на појединачно, о *мосту* између општег и конкретног, и о покушајима да се они некако *повежу* и *измире.* Није, наиме, било потребе покушавати да се оно апсолутно и оно конкретно *помире* – апсолутно и конкретно су једно исто!

ЕСТЕТИКА И ФИЛОЗОФИЈА

„…оно што ми желимо да проучимо то је уметност
која је слободна и по своме циљу и по својим средствима.
Што уметност уопште може да служи и другим циљевима и да у том
случају буде нешто узгредно,
то је уосталом нешто што важи исто тако за мишљење.“[1470].

Хегел не крије утицај својих претходника и савременика на властито расуђивање о естетици, истичући да је Кант изрекао прву разумну реч о естетици и утврдио ’полазиште за право разумевање уметнички лепог’, да је Шилер ’пробио Кантову субјективност и апстрактност мишљења“ и показао аутентичне зачетке синтетичког мишљења, да је са Шелингом „нађен *појам* уметности и њен научни положај“, иако критикује његову филозофску позицију због тога што разуме размере у којима је câма себи наштетила, тј. какве је све хоризонте могла да отвори да се задржала на путу којим је започела. Поред тога, Хегел додаје да је Винкелман успео да „у проучавање уметности уведе један нови смисао“ (...) , и, најзад, да су браћа Шлегел унели нова мерила у процењивању уметничких дела“[1471]. Хегел ће позиционирати уметност на најнижи ранг у оквиру апсолутног духа, али естетику (филозофију) ће сместити на câм врх система, показујући да је снага појмовног мишљења оно што даје дигнитет сваком садржају који разматра.

[1468] О односу повесног, временског и уметничког више у: Ингарден, Р., *Онтологија уметности*, стр. 46.
[1469] Гилберт, К. Е., Кун, Х., *Историја естетике,* стр. 360. У истом делу се наводи како је за Шлегела и Шелинга филозофија историје била некакав *хибридни производ*, напола извештај о прошлости, а напола пророчанство о утопијском остварењу. – исто, стр. 361.
[1470] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 8 – 9.
[1471] Јеремић, Д. М., Предговор, у: исто, стр. XIV.

Естетика у Хегеловом филозофском систему задржава пун опсег и садржај који има од оснивања, али са једном битном разликом: тај садржај је по први пут појмовно рефлектован и у пуном смислу признат као *филозофски садржај*.

Кангрга подсећа да тек крајем XIX и почетком XX veka долази до „грађанске ренесансе“, тј. до студирања и писања о Хегеловој филозофији, пре свега у делима Дилтаја и Фишера[1472]. Дилтај пише о Хегеловим младалачким списима, али тек 1923. године, Лукачевим делом *Повест и класна свест* и Кронеровом студијом *Von Kant bis Hegel* долази до прве рецепције и *ренесансе* Хегелове филозофије, која у пуном обиму долази „на дневни ред“[1473] тек после Другог светског рата. Значају Хегелове естетичке концепције доприноси чињеница да она настаје у доба Хегелове пуне духовне зрелости, па нису ретке оцене да *она у сажетом облику садржи готово све идеје његовог система*. Рудолф Хајм, на пример, тврди да су Хегелова *Предавања из естетике* заправо „егзотерочно излагање доктрине његовог апсолутног идеализма“[1474]. Ту тезу, међутим, треба упоредити са Хегеловим аргументом да зграда једног система није готова када је њен темељ постављен, нити је *постигнути појам целине – сама целина*[1475]. Оно што ће се, ипак, показати у Хегеловој естетичкој концепцији, јесте нова етапа у историји естетике, која, ослобођена „окова“[1476] и оквира метафизике, одређује испитивање *уметности*, у њеном конкретном повесном развоју, као свој кључни предмет. Наиме, одговарајући на постојеће и евентуалне приговоре да уметност може бити ствар произвољности, забаве или луксуза, Хегел напомиње да је предмет естетике *уметност која је слободна и по свом циљу, и по својим средствима*, а да то што уметност може да служи и другим циљевима и буде нешто споредно - може да важи и за câмо мишљење[1477]! Хегел, наиме, наводи да посматрање које је *само* мисаоно поново укида само то средство допуњавања, уништава га и поново своди појам на његову

[1472] Кангрга, М., *Класични њемачки идеализам – предавања*, стр. 207.
[1473] Loc. cit.
[1474] Haym, R., *Hegel und seine Zeit,* Leipzig, Willhelm Heims Fachbuchhandlung für Philosophie, 1927., стр. 434., према: Јеремић, Д. М., Предговор, у: Хегел, Г. В. Ф., Естетика, I том, стр. XIII.
[1475] Хегел, Г. В. Ф., *Феноменологија духа*, БИГЗ, 1986., Предговор, стр. 7.
[1476] Јеремић, Д. М., Предговор, у: Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. XXXVIII.
[1477] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 8 – 9.

нестварну простоту и беживотну апстрактност, те да се наука *по природи своје садржине* бави оним што је у самом себи *нужно*[1478]. То што нешто што је *нужно* увек може да се посматра и као *случајно* не умањује ту нужност, већ представља недомице узете из *уобичајених представа, становишта и размишљања*[1479], те не би смело да представља претњу научном испитивању уметности. Не треба, дакле, одбацивати адекватан предмет филозофског испитивања само због тога што он *може* да буде и у служби неких других циљева. Уосталом, ако нека уметност настаје и служи другим циљевима, онда она није слободна, па се не може ни сматрати *уметношћу*!

Хегелов филозофски систем се *по свеобухватности може мерити само са Аристотеловим системом*[1480], сматрају одређени аутори, додајући да се по *строгости извођења* не може мерити ни са једним другим. Управо је строгост извођења и доследност властитом систему оно што чини да Хегел изгради естетику као *par excellence* филозофску дисциплину. Из истог разлога се код многих аутора управо естетика сматра централном или носећом сфером Хегелове филозофије: наиме, та филозофија је фундирана на тај начин да се сваки њен сегмент с потпуним правом може сматрати *носећим*. Доследност извођења, структура и принцип којим је обликован Хегелов филозофски систем чини да тај систем може бити изведен из сваког свог „дела“, и обрнуто: да сваки „део“ тог система може бити изложен према принципу којим је целокупан систем структуиран. Због тога ставови да је Хегелова *слика света ношена уметношћу*[1481], или да су *Хегелов метод и начин гледања у суштини естетски*[1482], нису погрешни – Хегелов метод и начин гледања заиста јесу *и естетски*!

Херберт Рид, енглески естетичар, 1936. године исказује своју амбицију да Хегелову *Естетику* подвргне детаљном испитивању, како би за домен уметности на бази Хегелове дијалектике учинио *нешто аналогно ономе што је Маркс на истој бази учинио са економијом*[1483]! Као и друге

[1478] Исто, стр. 7.
[1479] Исто, стр. 8.
[1480] Eucken, R., *Die Träger des deutschen Idealismus*, Berlin, Verlag Ullstein und Co., 1916., стр. 190-191.
[1481] Алберт Левковиц – према: Јеремић, Д. М., Предговор, у: Хегел, Г. В. Ф., Естетика, I том, стр. XXXV.
[1482] То тврди Херман Глокнер. Према: loc. cit.
[1483] Исто, стр. XXXIX.

науке, и естетика има властити предмет, иако нема обавезу да тај предмет прикаже у свакој његовој форми. Хегел, наиме, наглашава да је уметност *производ духа*, и то „вишег, мисаоног духа“, те да филозофско испитивање уметности не може (нити би требало) да обухвати све аспекте уметности и уметничког обрађивања. На тај начин, као што је предмет геометрије „само простор“, правних наука „само право“, предмет филозофије је „само експликација вечне идеје и њеног постојања и самосталног бића у стварима“ [1484], па се сви ови предмети испитују и развијају у складу са релевантношћу за науку која их испитује, јер ниједна од наведених наука није у стању да *потпуно представи оно што се назива конкретним, стварним, одређеним бићем у смислу „обичне свести*“[1485].

Хегел је против *нормативне естетике*[1486] и већ у уводном делу *Предавања из естетике* он прецизно одређује своју намеру – да покаже како *филозофија уметности чини нужну карику у целини филозофије*[1487]. Он уочава правилност по којој науке, које су у почетку емпиричке, када појединачно истакну и упореде своја становишта образују опште критеријуме и ставове, а у даљем формалном уопштавању образују *теорију*[1488]. У том контексту Хегел одређује теорије о уметности, у које сврстава Аристотелову *Поетику*, Хорацијева *Ars poetica* и Лонгинов спис *О узвишеноме*[1489], додајући да их сматра још увек *непоузданим рецептима* за опоравак уметности. Са друге стране, он наводи дела којима циљ није био да изазову *стварање правих уметничких дела*, него намера да се „помоћу

[1484] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* III том, стр. 102.
[1485] Loc. cit.
[1486] Јеремић, Д. М., Предговор, у: Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. XXVI.
[1487] Зуровац, М., *Три лица лепоте*, стр. 327.
[1488] Шулце је један од аутора на чију се концепцију Хегел осврће, указујући да он из своје скептичке филозофије уклања и практички и естетички део, редукујући је на чисто теоријску филозофију. На тим основама се даље теоријска филозофија везује само за спекулативну филозофију, која на крају није ни чисто теоријска, ни практичка, ни естетичка. – „Verhältnis des Skeptizismus zur Philosophie. Darstellung seiner verschiedenen Modifikationen und Vergleichung des neuesten mit dem alten" у: Hegel, G. W. F., *Jenaer Schriften 1801-1807,* стр. 218.
[1488] Исто, стр. 278.
Више о „естетском делу“ науке о духу: „I .Texte zur Philosophischen Propädeutik - Anhang: Hegels Unterrichtsgegenstände“, у: Hegel, G. W. F., *Nürnberger und Heidelberger Schriften 1808-1817,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970., стр. 300.
[1489] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 16-18.

таквих теорија изобрази *укус*“[1490], наводећи ту Хомов текст *Elements of criticism*, Батеове списе и Рамлеров *Увод у лепе науке*[1491], и додајући да је реч о теорији чија су правила узета из уског круга уметничких дела и из „ограничене образованости разума и душевности“[1492], те да због тога њена сфера остаје недовољна и неспособна да ухвати оно истинито и унутрашње. Према Хегеловом мишљењу, теорије укуса *не погађају суштину*, јер човек схвата уметничка дела или карактере радњи и догађаја према властитом разумевању и душевности, док се „изображеност укуса односи само на оно што је спољашње и оскудно“[1493].

Хегелово естетичко дело носи два кључна и карактеристична обележја: са једне стране, то дело представља најутицајнији систем естетике XIX века[1494], а са друге стране, оно најављује крај уметности као апсолутне форме духа. У тексту „*Über den Vortrag der Philosophie auf Gymnasien. Privatgutachten für Immanuel Niethammer*“ Хегел наглашава да естетика, са једне стране, може да омогући бољи поглед на суштину и сврху уметности, али да, са друге стране, не сме да се претвори у пуко „брбљање“ о уметности[1495]. Оно на шта треба усмерити пажњу је поезија и потребно је тематизовати однос и посебности античке и модерне поезије, чувених песника, из различитих епоха и народа.

Да би се боље разумео значај естетике за Хегелов филозофски систем, потребно је указати на неколико кључних теза које он износи у различитим периодима свог учења. У склопу *Јенских списа* (1801-1817), Хегел у оквиру мање познатог текста „Notizenblatt. Göttingen“ испитује веома смелу и експлицитну тезу: „Филозофија је (такође) естетска знаност“[1496]!

[1490] Исто, стр. 17. Хегел нема намеру да развије озбиљну тематизацију естетичке *теорије,* посебно не теорије у Кантовом смислу. - Harris, H. S., *Hegel's Ladder, II: The Odyssey of Spirit*, Hackett Publishing Company, Inc. Indianapolis/Cambridge, 1997., стр. 139.

[1491] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, Kultura, Beograd, 1970., стр. 17.

[1492] Исто, стр. 17 – 18.

[1493] Loc. cit.

[1494] Bowie, A., *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, стр. 140-141.

[1495] "Über den Vortrag der Philosophie auf Gymnasien. Privatgutachten für Immanuel Niethammer(1812)" у: Hegel, G. W. F., Nürnberger und Heidelberger Schriften 1808-1817, стр. 409.

[1496] „und die Philosophie ist ferner eine *ästhetische Wissenschaft*“ – „Notizenblatt. Göttingen“, у: Hegel, G. W. F., *Jenaer Schriften 1801-1807,* стр. 283.

Питање је, наиме, да ли се филозофија може посматрати као естетска знаност, или треба да се бави знањем уоквиреним под „поглављима и насловима“[1497]. Прецизније: да ли и колико треба имати у виду субјективно и непоновљиво искуство приликом разматрања неког филозофски достојног и *нужног* предмета. Грлић истиче да је за Хегела естетика – филозофија, а филозофију ваља озбиљно проучавати и објективно знати, што значи да не би смела да буде ни „лов у мутном, сентиментално наклапање, али није ни набрајање дела нити опште теоретисање о лепом“[1498], већ *појмовно* испитивање сфере у којој не влада само појам. Естетика треба да разјасни оно што је „битно лепо“ и на који начин се оно приказује у уметничким делима, па као својеврсна филозофија уметности не треба да поставља прописе за уметнике[1499], него да утврди шта је лепо уопште и како се испољава у уметничким творевинама. Питање филозофије, дакле, остаје питање о духу, истини и појму, иако се у естетици они испољавају у чулној форми.

Вероватно најважнији, а сигурно „најгласнији“ Хегелов став о естетском формулисан је у тексту „Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus“ из 1796. године и гласи: „Филозофија духа је естетска филозофија“[1500]. Хегел започиње тематизацију овог става речима да је *идеја лепог* она која коначно све уједињује, додајући да је разуме у вишем, платоновском смислу. У том контексту Хегел наглашава да је уверен да је *највиши акт ума - естетски акт,* те да се истина и добро могу ујединити једино у лепоти. Због тога филозоф мора поседовати једнаку естетску снагу као песник, јер су они који немају естетски осећај тек сувопарни „филозофи буквалисти“[1501]. У том смислу је *филозофија духа – естетска филозофија:*

[1497] Исто, стр. 284.
[1498] Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 229-230.
[1499] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 19.
[1500] „Die Philosophie des Geistes ist eine ästhetische Philosophie“. – „Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus“ – у: Hegel, G. W. F. *Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe*. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, Bd 1, 1979 (Theorie-Werkausgabe).; „Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus“, у: Hegel, G. W. F., *Werke I - Frühe Schriften*, стр. 236.;
http://www.zeno.org/Philosophie/M/Hegel,+Georg+Wilhelm+Friedrich/%5BDas+%C3%A4lteste+Systemprogramm+des+deutschen+Idealismus%5D, 09.01.2016.
[1501] Loc. cit.

не може, наиме, бити ограничена на разумско анализирање и тумачење мртвих слова на папиру, већ мора имати смелости за живу синтезу и конкретно појмовно мишљење. Управо је естетски осећај нужна „копча“ и неопходан услов за синтетичност и дијалектичку моћ духа, сматра Хегел, наводећи због чега је многим људима „тамно подручје“ све оно што превазилази „табеле и регистре“ - па у недостатку естетског осећаја нису у стању да разумеју ниједну идеју. У истом контексту он истиче свој познати став: да је оно што нам је потребн: монотеизам ума и срца и политеизам маште и уметности[1502].

У истом тексту Хегел износи и један став који је наизглед у супротности са његовом каснијом филозофијом: да ће поезија добити веће достојанство и „на крају опет бити оно што је била на почетку“: *учитељица човечанства*. „Неће бити више никакве филозофије, никакве историје“, сматра Хегел, јер ће поезија надживети све остале науке и уметности, и то у форми *нове митологије,* која ће бити у служби идеја. Таква митологија биће *митологија ума*! Све док митологија не постане умна, филозоф ће је се стидети, напомиње Хегел, истичући да митологија мора постати *филозофском*. Право јединиство, међутим, подразумева и обрнут процес: филозофија мора постати *митолошком* и чулном. Нова религија, која настаје на овим основама, биће највеће дело човечанства, закључује Хегел.

Потребно је, ипак, поставити питање – због чега Хегел износи ставове који су наизглед у супротности са његовим филозофским системом и на који начин их треба разумети? Да би се на то одговорило, потребно је имати у виду неколико чињеница. Према мишљењу неких аутора, читав текст *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* у толикој мери одудара од Хегелове филозофије да је потребно размотрити и могућност да га Хегел није писао! Ендру Боуви, на пример, наводи да је тај текст писао или Хегел или Шелинг, а можда и Хелдерлин[1503]. Сумње о наводној упитној аутентичности текста отклањају се чињеницом да је текст 1913. године на аукцији понудила Краљевска библиотека у Берлину, показавши да је писан

[1502] Loc. cit.
[1503] Bowie, A., *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, стр. 1.

Хегеловом руком; 1917. године га први пут објављује Франц Розенцвајг, а током XX века се више пута објављује у оквиру Хегелових раних списа[1504].

Пегелер долази до *сигурне тврдње* да је тај спис Хегел написао у Франкфурту *под утицајем* Хелдерлина[1505]. Хелдерлинов утицај истиче и Хелмут Шнајдер, истичући да се свега годину дана након објављивања Хегеловог текста појављује и Хелдерлинов „Hiperion“, са сличним одређењима лепог, истине и доброг[1506]. Због тога и он тврди да је сасвим извесно претпоставити да је Хегел у Франкфурту писао свој текст под утицајем Хелдерлина. Утицај Хелдерлина је важан да би се објаснило због чега тај текст не треба посматрати као Хегелову контрадикторност властитом систему, него у склопу неколико важних разлога због којих Хегел износи поменуте ставове. Наиме, иако би за бројне естетичаре било *згодно* да Хегелове ставове истргну из контекста и евентуално покажу да је естетска сфера била најважнија сфера Хегелове филозофије[1507], потребно је вратити се контексту тог списа и утврдити Хегелову праву намеру. Идеја да је филозофија духа естетска филозофија треба, наиме, да се расветли у околностима у којима настаје, а не да се некритички поставља као догматски став у којем „црно на бело“ пише да је Хегел естетском принципу дао виши дигнитет него филозофији. Пре свега, спис „Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus“ настаје 1795. године, у доба најближих односа са Шелингом и Хелдерлином, те није необично што је у њему евидентан њихов утицај. Даље – Хегел у том повесном тренутку сведочи пракси бескрајног, катедарског понављања Кантове филозофије, коју не може да прихвати. Због тога не треба да изненади што школском, сувопарном, дословном и разумском анализирању кантовских идеја он супротставља дијалектички, живи, духовни, умски и синтетички принцп. „Најближи“ принцип ономе што тражи је принцип који најужи круг његових сарадника истиче као врховни и револуционарни домет који превазилази „мртве“ разумске форме и уноси живи и динамичан садржај – естетски принцип. Уз то, треба додати да чак и у таквим околностима, Хегел не пада у потпуности под утицај Шелинга и Хелдерлина, већ и у најсмелијим захтевима о естетском осећају као нужном

[1504] „Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus“.
[1505] Према: Грлић, Д., *Естетика,* III том, стр. 210.
[1506] Schneider, H., „Die Logizität des Schönen und der Kunst bei Hegel“, у: Wolfdietrich Schmied-Kowarzik Heinz Eidam (Hg.) *Anfänge bei Hegel*, стр. 115.
[1507] Harris, H. S., *Hegel's Development, Toward the Sunlight 1770-1801*, стр. 253.

предуслову духовног принципа и о новој митологији, која ће надживети и филозофију и остале науке и уметности, он инсистира на *умном темељу*.

И на крају свог филозофског стваралаштва Хегел ће дефинисати уметност као *стварање које потиче из духа*, иде корак по корак „и раздваја оно што је одвојено у појму, у природи саме ствари, иако оно у одређеном бићу није одвојено“[1508], па разумевање естетског и уметничког у блиској вези са синтетичким, стваралачким и духовним не треба посматрати у склопу једног раног Хегеловог текста, као изузетак, него као став који он никада није ни напустио, иако га јесте модификовао према принципима властите филозофије. У *Предавањима из естетике* Хегел подсећа да уметничко дело може да дâ изглед самосталности и слободе оним *посебностима* у чијем развијању разлаже главну садржину, што „може да нас подсети на рад спекулативног мишљења које тако исто мора, с једне стране, да развија посебности из неодређене општости и да их учини самосталним, а с друге стране, има да покаже како се у границама тога тоталитета посебности, у коме се објашњава само оно што се по себи налази у опшости, управо због тога поново успоставља јединство и да оно тек сада представља право конкретно јединство које је доказано на основу својих властитих разлика и њихове испосредованости”[1509]. Спекулативна филозофија, дакле, и за „позног Хегела“ *личи на уметничко дело*, иако филозофија приступа намерном доказивању јединства посебности, док поезија то не чини *намерно*[1510]. Свој рани став да поезија треба да се постави у службу идеја Хегел ревидира истицањем да је *рђав песник свестан тамо где не треба, а несвестан тамо где треба да буде свестан*[1511].

Хегелова филозофија, било да је реч о естетици, логици или филозофији права, захтева конкретност и садржајност појма, па тако чак и логичка идеја лепог захтева да буде схваћена дубље и конкретније, јер *платоновска* бесадржајност, као ни кантовски формализам, не задовљавају више *богатије филозофске потребе нашег савременог духа*[1512]. У свакој

[1508] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* III том, стр. 102.
[1509] Исто, стр. 388.
[1510] Loc. cit.
[1511] Елиот, Т. С., „Традиција и индивидуални таленат“, *Књижевност,* бр. 9., Београд, 1956., стр. 228.
[1512] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 23.

филозофској дисциплини, па тако и у естетици, потребно је почети *појмом*, наглашава Хегел. Тек када се утврди појам, могућа је подела целе дисциплине или науке, а ако је реч о филозофској сфери, та *подела не сме бити преузета на спољашњи начин*[1513], већ мора да нађе свој принцип у појму сâмог предмета. Прави појам представља јединство у себи, али не само непосредно јединство, већ оно које се *разлаже на супротности*, додаје Хегел, напоменувши да је у *Логици* заиста развио појам као субјективност[1514], али да се она као идеално провидно јединство нужно укида и прелази у своју супротност: у објективност. Тек, наиме, филозофија у својој целокупности представља сазнање универзума као *један органски тоталитет*, који се развија из свог властитог појма, и који се враћа себи, не губећи ништа од онога што га чини таквом целином, чији су сви делови међусобно повезани нужношћу. Тек као такав тоталитет, појам у повратном јединству са собом сачињава свет истине, закључује Хегел[1515].

Естетичка мисао се код Хегела јавља на различитим основама него, на пример, код Канта, јер, поред одличног познавања естетичке мисли која је до тада постигла навеће успехе, и њеног *критичког разматрања*[1516], он у своје учење инкорпорира и филозофско тумачење уметности немачке класичне филозофије са *винкелмановском историјском анализом уметности*[1517]. Пример естетског, које увек укључује оно *чулно,* најбоље показује какав радикални искорак чини Хегелова филозофија у односу на претходнике. Ту се, наиме, види да стварност није апстрахована ни као празна форма, ни као банална емпиријска чињеница, него се поима у својој целовитости и живој конкретности и управо је на овом подручју стварност

[1513] Исто, стр. 23-24.
[1514] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* III том, стр. 330 – 331.
[1515] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 25. Хегел сматра да је посао спекулације да оно што је у свести простог разума нужно супротстављено, конструише у свесни идентитет. - Hegel, G. W. F., *Differenz des Fichteschen und Schellingschen System der Philosophie*, Leipzig, 1981., стр. 35., према: - Проле, Д., Поговор, у: Шелинг, Ф. В. Ј., *Први нацрт система филозофије природе*, стр. 398.
[1516] Јеремић, Д. М., Предговор, у: Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. XIV.
[1517] Исто, стр. XXVIII.

постала *људска*[1518]. Адорно сматра да је Хегелу заправо пошло за руком да повеже моћ општег са естетским концептом, који је у бити формалан[1519].

Укратко: избегавањем замке да се *опште* изједначи са *апстрактним*, Хегел успева да обухвати естетски хоризонт у најширем смислу, који је до тада измицао појмовном обухватању управо због тога што је био супротсављен апстрактним принципима. Подручје естетског је подручје конкретног, и тек се ту види пуни смисао Хегеловог супротстављања апстрактном мишљењу[1520]!

ХЕГЕЛОВА „ЕСТЕТИКА“

„Естетика“ у Хегеловој филозофији упућује на више различитих значења: пре свега, тиче се câмог дела које је постхумно објављено под тим насловом; затим, обухвата проблематику адекватног и доследног приказа Хегелових предавања из естетике, која су објављена у том делу; али обухвата и шири смисао Хегеловог бављења естетским подручјем, које се не исцрпљује у наведеном делу. Да би се разумеле најзначајније одредбе и домети Хегелове естетике, потребно је, дакле, обухватити много шири опус његових дела, не ограничавајући се на дело *Естетика,* јер оно представља тек једну верзију његових предавања, и то приређену од стране Хегелових студената.

Хегел већ 1805. године из Јене пише Ј. Х. Фосу да би на универзитету у Хајделбергу „могао да држи и предавања из естетике“[1521], и то у облику *cours de littérature*, док у својству професора и директора гимназије у Нирнбергу „налази места у својој *Филозофској пропедевтици* (коју је први пут редиговао 1808-1811. године а касније допуњавао) да изложи битне ставове свог схватања уметности и лепог“[1522]. У том периоду Хегел

[1518] Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 14.
[1519] Adorno, T., *Negative dialectics*, Taylor & Francis e-Library, 2004., стр. 325.
[1520] Парафразирајући познату Хегелову тезу, према којој је филозофија највећи непријатељ *апстрактног*, може се додати да је и подручје естетичког, али и естетског (дакле - како појма, тако и предмета) на истој линији „непријатељства“ са *апстрактним*, те су филозофско, естетичко и естетско у основи *на истој страни.*
[1521] Јеремић, Д. М., Предговор, у: Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. XVII.
[1522] Loc. cit.

апсолутни дух назива *духом у свом чистом приказивању* (*Der Geist in seiner reinen Darstellung*), излажући кроз ту идеју своје кључне идеје о уметности и о религији[1523].

У претходном поглављу размотрили смо разлоге због којих Хегел у свом *франкфуртском периоду*[1524] износи ставове блиске Хелдерлину, а Херис наводи да је већ у *јенском периоду* (1801-1807) код Хегела напуштена идеја религијско-естетског опажаја[1525], прво се трансформишући у теоријски или интелектуални опажај, а потом се развијајући у појмовну конкретност, која ће бити носилац целокупног његовог система. Наиме, већ током настанка *Systemfragment*-а Хегел је одлучио да постане *професионалним филозофом*[1526]. Током својих редовних курсева у Јени, Хегел се осврнуо на *две стране апсолутног опажаја*, сматрају неки интерпетатори, наглашавајући да у својој *Логици и метафизици* Хегел конституише теоријску позицију. Са друге стране, у *Природном праву* он испитује практички приступ и разматра естетски опажај[1527].

„Интелектуални опажај је апсолутни принцип филозофије“[1528], изричит је Хегел у *Differenz des Fichteschen und Schelingscschen Systems der Philosophie,* али Пипин сматра да се већ ту *види да* му је *нелагодно са тим објективирањем од стране опажаја*[1529] и да му је ближи Кантов, тј. Фихтеов приступ. Тек ће се касније, након коначног разлаза са Шелингом, Хегелова мисао искристалисати до те мере да ће постати јасно видљива тешкоћа свих других концепција унутар немачког идеализма[1530]: покушај да се по сваку

[1523] Loc. cit.
[1524] Pöggeler,O., „Die Entstehung von Hegels Ästhetik in Jena“, у: Hegel in Jena, *Die Entwicklung des Systems und die Zusammenarbeit mit Schelling,* Herausgegeben von Dieter Henrich und Klaus Dusig, Bouvier Verlag, Bonn, 1980., стр. 251.
[1525] Harris, H. S., *Hegel's Development, Toward the Sunlight 1770-I80I*, стр. XXXII.
[1526] Loc. cit.
[1527] Harris, H. S., *Hegel's Ladder, 1: The Pilgrimage of Reason*, стр. 6.
[1528] Hegel, G. W. F., *Differenz des Fichteschen und Schelingsschen Systems der Philosophie,* 76, 173.
[1529] Pippin, R. B., *Hegel's Idealism, The Satisfactions of Self-Consciousness*, стр. 71.
[1530] Интересантно је напоменути да Буржоа примећује да се у Хегеловом апсолутном идеализму, термин идеализам заправо појављује веома ретко. - Burgeois, B., *Le vocabulaire de Hegel,* Elipses, Paris, 2000., стр.

цену утврди *непосредан* принцип самосвести. Тек „зрелијем“ Хегелу постаће јасно да *непосредан* принцип самосвести није ни могућ, ни потребан, па ће приступити расветљавању мисаоног процеса тог принципа, који није непосредан, али јесте садржајан и конкретан. „Ослобађањем“ од потребе да принцип самосвести одреди као непосредан, Хегел ће бити први и једини представник немачког идеализма који неће упасти у замку *повратка на нижи ступањ спознаје*, и то ће остати једна од кључних разлика у односу према Фихтеовој и Шелинговој филозофији: Хегелу *није потребан* опажај да би објаснио појмовност, јер у појмовности он не може ни бити заступљен! Такође, за разлику од Канта, Фихтеа и Шелинга, који наилазе на несавладиву тешкоћу да разумеју однос између *опште* и *појединачне* свести, Хегел сматра да свест у свом „најрудиментарнијем облику“ *израња* из властите природне форме и поприма свој први свесно-духовни облик, као *појединачна свест.* За разлику од покушаја да се оне схвате међусобно супротстављене, Хегел тврди да се управо у појединачној свести одмах почиње „оглашавати њезина мисаона бит као општа бит“[1531]!

Хегел тематизује позицију уметности у *Феноменологији духа* и *Енциклопедији филозофских знаности,* проблеме опажаја и чулне спознаје у *Науци логике*, примере из познатих уметничких дела у *Основним цртама филозофије права*, итд[1532]., али коначан однос према уметности и естетици он конципира и одређује тек у својим *Предавањима из естетике*[1533], која је у периоду између 1817. и 1829. године држао у два маха на Хајделбершком и четири пута на Берлинском универзитету: летњег семестра 1817. и летњег

Адорно сматра да Хегел досеже праг иманентне критике идеализма, али да ипак остаје идеалиста. – Јелкић, В., *Nietzsche i Adorno*, Хрватско филозофско друштво, Загреб, 2011., стр. 82.

41. Ипак, Хегел тврди да је свака филозофија идеализам, или га макар има за свој принцип! - Hegel, G. W. F., „Wissenschaft der Logik“, I, у: *Werke in zwanzig Bänden*, Theorie Werkausgabe, Frankfurt a. M. 1979, св. 5., стр. 172.

[1531] Перовић, М. А. *Пет студија о Хегелу*, стр. 27.

[1532] Нпр, о уметности Хегел говори и у спису „Philosophie. Philosophie Geschichte. Ueber den Ruhm der Aufklärung alter Länder, Persiens, Aegyptens“ – Aus der Gymnasialzeit, у: Hegel, G. W. F., *Frühe exzerpte*, Felix Meiner Verlag Hamburg, 1991., exzerpt 22, стр. 175., према: Frank, M., *Einführung in die frühromanische Ästhetik*, стр. 175.

[1533] Хегел најављује своја предавања о естетици под насловом *Естетика или филозофија уметности*. - Schneider, H., „Die Logizität des Schönen und der Kunst bei Hegel“, стр. 118.

семестра 1818. године у Хајделбергу[1534] и зимског семестра 1820/1821, летњег семестра 1823, летњег семестра 1826. и зимског семестра 1828/1829. године у Берлину[1535]. Након предавања у Хајделбергу, Хегел је, дошавши у Берлин, темељно прерадио своја предавања из естетике, тако да их је касније само мало дотеривао и, углавном, допуњавао.“[1536].

Хегел није објавио дело под насловом *Естетика*, већ су то учинили његови студенти, пре свих - Хајнрих Густав Хото (1802 – 1873), који је први сакупио Хегелове оригиналне рукописе и белешке својих колега. Хото је био један од Хегелових седам „апостола“ (Хегеловим „апостолима“ се називају Мархајнеке, Шулце, Ганс, Хенинг, Хото, Михелет, Ферстер)[1537], који су, уз помоћ Розенкранца и Боумана, објавили Хегелова сабрана дела у осамнаест томова (1832 – 1840). Хото је држао је предавања о *Енциклопедији филозофских наука*, историји естетичких система од Волфа до Хегела и о поетици, а за реконструкцију Хегелових предавања он је, поред Хегелових изворних бележака, користио своје белешке са предавања из 1823. године, белешке Грисхајма, М. Волфа и Штиглица из 1826. године и белешке Б. Бауера, Хајмана, Гајер, Дројзена и Фаткеа из зимског семестра 1828/1829. године[1538]. Куно Фишер каже да се Хото према свом задатку односио као вернички расположени рестауратор према старој слици[1539].

Испитивање аутентичности Хегелових ставова, размере Хотоовог утицаја при приређивању дела, анализирање ње осталих бележака и

[1534] Херман Глокнер, на пример, наводи да у естетици лежи истинска креативна моћ хајделбершког доба Хегелове филозофије. – Glockner, H., *Hegel-Monographie*, према: Pöggeler, O., „Die Entstehung von Hegels Ästhetik in Jena“, стр. 249.
Видтеи и: Glockner, H., *Hegel-Leksikon.*

[1535] Хегел је поменута предавања увек држао по пет часова недељно, изузев у летњем семестру 1826. године, када је држао по четири часа недељно. - Јеремић, Д. М., Предговор, у: Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. XVIII.

[1536] Loc. cit.
Анемари Гетман Зиферт наглашава да је Хегел имао посебну бележницу за хајделбершка, а посебну за берлинска предавања, с тим што је током четири берлинска предавања он додавао и проширивао белешке у оквиру исте „свеске“. - Gethman-Siefert, A., *Einführung in Hegels Asthetik*, стр. 17.

[1537] Јеремић, Д. М., Предговор, у: Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. XVIII – XIX.

[1538] Loc. cit.

[1539] Fischer, K., *Hegels Leben, Werke und Lehre*, 1. deo, Heidelberg, Karl Winter’s Universitätsbuchhandlung, 1901., стр. 208, prema: Јеремић, Д. М., Предговор, у: Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. XVIII – XIX.

реконструкција Хегелових списа захтевали би студију за себе, те није могуће у потпуности обухватити све проблеме које та проблематика носи. Због тога ће се у овом поглављу размотрити само најважније чињенице везане за постхумно објављивање Хегелових предавања из естетике, те битна и незаобилазна питања о том процесу. Сâми Хегелови ставови биће у највишој могућој мери расветљени из више различитих извора и предавања, док год се то расветљавање више буде тицало филозофске позиције естетике у Хегеловом систему, а мање детаљне реконструкције свих Хегелових ставова који су можда варирали од предавања до предавања.

Хотоово издање Хегелових предавања из естетике појавило се 1835., а у допуњеној форми 1842. године[1540]. Басенге 1955. године наводи да се „једино у Мејнеровом издању, чију је прву полу-књигу прерадио Г. Ласон“ [1541], поступа другачије, него у Хотоовом издању, јер се у њему се узимају у обзир оне забелешке Хегелових слушалаца *до којих се још може доћи*. Управо, међутим, напори које улаже Ласон показују да је Хото „допуштао себи велике слободе у груписању и стилском излагању“[1542], али да је његова прерада и поред тога – *садржајно потпуно поуздана*. На пример, Хото је у текст стављао зарезе „свуда где се при говору мора да предахне“[1543] али није суштински мењао смисао Хегеловог текста.

Тек 2004. године објављују се Хегелова берлинска предавања из 1826., приређена од стране Херман фон Келера (1804-1886), која, дакле, представљају треће од четири берлинска предавања о естетици. Када је реч о првим берлинским предавањима, из 1820/1821, познат је само један спис, који Хелмут Шнајдер објављује 1995. године[1544]. Друга предавања, из 1823. приређује Хајнрих Густав Хото, а Анемари Гетман Зиферт објављује и 1998. године[1545]. Анемари Гетман Зиферт, Ж-И. Квон и Карстен Бер, дакле, 2004.

[1540] Basenge, F., Предговор немачког издавача, у: Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. VII.
[1541] Loc. cit.
[1542] Исто, стр. VIII.
[1543] Исто, стр. IX.
[1544] Hegel, G. W. F., *Vorlesung über Ästhetik,* Berlin 1820/21, Eine Nachschrift. I. Textband. Hrsg. von H. Schneider, Frankfurt am Main, 1995.
[1545] Hegel, G. W. F., *Vorlesung über die Philosophie der Kunst*, Berlin 1823., Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho, Hrsg. von A. Gethmann-Siefert; Hamburg, 1998.

године објављују трећа предавања из 1826, а у оквиру Александер фон Хумболдт фондације Ален Патрик Оливије објављен је и текст и француски превод за последње берлинско предавање, из 1828/29. године[1546].

Особености Келеровог издања Хегелових предавања из естетике, објављеног 2004. године од стране Анемари Гетман-Зиферт и Бернадете Коленберг-Плотников, уз сарадњу Франческе Ианели и Карстена Бера[1547] у односу на Хотоово издање видљиве су у бројним поглављима, али за потребе теме која се овде разматра биће представљене у кратким цртама и у случајевима када заиста доносе потпуни новум у односу на оно што нам је до сада познато о Хегеловој естетици[1548]. Карстен Бер и Анемари Гетман-Зиферт посвећују посебан део Предговора *Philosophie der Kunst oder Ästhetik* „Проблемима издања *Естетике* приређеног од стране Х. Г. Хотоа“. Они, насупрот Басенгеу, наводе да је Хотоова „интервенција“ при приређивању Хегелових списа резултирала тиме да је естетика не само садржински, него и структурно проширена и измењена[1549]!

Видети још и: Gethmann-Siefert, A., „Ästhetik oder Philosophie der Kunst“, Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen. In: Hegel-*Studien,* 1991.

[1546] Више о тој тематици: Düsing, K., „Idealität und Geschichtlichkeit der Kunst in Hegels *Asthetik*“, у: Zeitschrift für philosophische Forschung, 35, 1981.; Pöggeler, O., „Die Enstehung von Hegels *Ästhetik in Jena*“, in *Hegel-Studien,* Beiheft 20, 1980.; Gethmann-Siefert, A., „Die Funktion der Kunst in der Geschichte“, *Hegel-Studien,* Beiheft 25, 1984.

Анемари Герман-Зиферт помиње још десет необјављених рукописа. - Gethman-Siefert, A., *Einführung in Hegels Asthetik,* стр. 371.

[1547] Hegel, G. W. F., *Philosophie der Kunst oder Ästhetik,* Nach. Hegel. Im Sommer 1826, Mitschrifft Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler, Herausgegeben von Annemarie Gethman-Siefert und Bernadette Collenberg-Plotnikov, unter Mitarbeit von Francesca Iannelli und Karsten Berr, Wilhelm Fink Verlag, München, 2004. http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0004/bsb00043573/images/index.html?id=00043573&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=11, 14.01.2016.

[1548] Пегелер поставља питање: због чега нас уопште занима генеза Хегелове естетике? Метафизика лепог, коју Хегел заснива у својој филозофији уметности, има необичну судбину да није уништена извана, него се „растворила“ у себи самој. - Pöggeler, O., „Die Entstehung von Hegels Ästhetik in Jena“, стр. 250.

[1549] Gethmann-Siefert, A., Berr, K., „Probleme der Ästhetik-Ausgabe von H. G. Hotho“, у: Hegel, G. W. F., *Philosophie der Kunst oder Ästhetik,* Nach. Hegel. Im Sommer 1826., 2004., стр. XIV.

Анемари Гетман-Зиферт детаљно разматра у којој мери су особена Хегелова берлинска предавања о *Естетици или филозофији уметности* – тврдећи да у њима

Уводни део *Philosophie der Kunst oder Ästhetik* тиче се тешкоћа са којима се филозофија уметности суочава[1550] - са једне стране Хегел разматра плуралитет лепог[1551], а са друге конципира поглавље под насловом „Лепо није предмет филозофије“[1552]. На крају уводног дела представљена је следећа подела: А) *Идеја лепог или идеал*[1553] і В) *Форме уметности*[1554] (стр. 27-29). Главни део Хегелових предавања чине два поглавља - у првом поглављу се тематизује позиција уметности у односу на религију и филозофију[1555], одређује се појам уметнички лепог[1556], чин, односно, делатност уметнички лепог[1557], карактер уметнички лепог[1558] и његова спољашња одређења[1559]. Додатни сегмент првог поглавља је и део „Уметничко дело унутар властите субјективности“[1560], које испитује како субјетктивност уметника[1561], тако и уметнички манир[1562]. Друго поглавље тематизује симболичку, класичну и романтичку форму уметности[1563], где класична форма уметности обухвата приметно мањи обим у односу на друге две форме уметности и разматра се на свега двадесетак страна[1564]. Посебни део разматра архитектуру[1565], скулптуру[1566], сликарство[1567], музику[1568] и – најобимнији део: поезију[1569].

Хегел на посебан начин тематизује властиту филозофију уметности, израђује нове делове, одређује идеју уметности, идеала и уметничких форми (симболичке, класичне и романтичке), итд. - Gethman-Siefert, A.*Einführung in Hegels Asthetik,* Wilhelm Fink Verlag, München, 2005., стр. 18.

Више о односу Хегела и Хотоа: Bubner, R., *The Innovations of Idealism,* стр. 255.

[1550] Hegel, G. W. F., *Philosophie der Kunst oder Ästhetik,* Nach. Hegel. Im Sommer 1826., 2004., стр. 4.

[1551] Исто, стр. 5.

[1552] Исто, стр. 7-8.

[1553] Исто, стр. 26.

[1554] Исто, стр. 27-29.

[1555] Исто, стр. 32.

[1556] Isto, стр. 40.

[1557] Исто, стр. 43.

[1558] Исто, стр. 57.

[1559] Исто, стр. 59.

[1560] Исто, стр. 62.

[1561] Loc. cit.

[1562] Исто, стр. 65.

[1563] Исто, стр. 68-151.

[1564] Исто, стр. 115-135.

[1565] Исто, стр. 154-170.

[1566] Исто, стр. 171-180.

[1567] Исто, стр. 181-188.

На почетку *Philosophie der Kunst oder Ästhetik* Хегел каже: име „естетика“ створио је Баумгартен. други народи немају тај израз, па Французи говоре о белетристици или теорији лепих уметности, а Енглези о критици, и сл; *Калистика* се може изабрати као термин, јер је тај назив индиферентан (неоптерећен разним значењима), док се израз „лепа наука“ с правом изгубио[1570]. У одељку под насловом „Лепо није предмет филозофије“, Хегел испитује однос између природе и духа, закључујући да „уметничко дело спада у област мишљења, јер је створено од стране духа, а мишљење је духу оно *унутрашње, суштинско*, и дух се „спуштањем“ у спољашње продуктие неће изгубити нити „издати“ своју суштину“[1571]. У истом поглављу Хегел тврди да је у повесном смислу за појам уметности и лепог Кантово гледиште - *полазиште*[1572].

Анемари Гетман-Зиферт сматра да између Хегелових берлинских предавања о *Естетици или филозофији уметности* и Хотоове обраде и штампаног издања *Естетике* има *озбиљних разлика*[1573], видљивих како у појединачним просуђивањима уметности, тако и у систематској структури уопште. Она сматра да Хотоова интервенисања у текст *Естетике* превазилазе уобичајену процедуру приређивача и издавача, те да *естетичар* Хото, под маском излагања свог професора Хегела, настоји да изврши утицај на савремене дискусије у сфери естетике. Ипак, Бубнер сматра да је Хотоова лична оригиналност, колико се може видети, толико слаба у поређењу са Хегелом, да није изгледно да његова *репродукција Хегела*[1574] може да искриви смисао Хегеловог становишта.

Упркос бројним разликама међу Хегеловим предавањима из естетике, одређени естетички ставови део су câме сржи његовог система и не само да се у различитим варијацијама могу наћи у различитим издањима *Естетике*, него се успешно могу извести из његове филозофије духа, као

[1568] Исто, стр. 189-194.
[1569] Исто, стр. 197-244.
[1570] Исто, стр. 6.
[1571] Исто, стр. 7., Курзив и превод: М. Р.
[1572] Исто, стр. 18. Курзив и превод: М. Р.
[1573] Gethman-Siefert, A., *Einführung in Hegels Asthetik,* стр. 17.
[1574] Bubner, R., *The Innovations of Idealism*, стр. 217.
Више о Гетман-Зифертиној критици Хотоовог приступа Хегеловим списима о естетици: Gethman-Siefert, A. *Einführung in Hegels Asthetik,* 2005., стр. 40.

логични закључци који ту филозофију потврђују. На câмом почетку Хотовог издања *Естетике*, Хегел наглашава да су предавања о којима је реч посвећена *естетици*, чији предмет јесте „пространо *царство лепога* и, одређеније речено, уметност и то *лепа уметност* је њена област“[1575]. *Естетика* ни за Хегела није потпуно адекватан термин за област коју испитује, као што није била ни за његове претходнике, те он наглашава да у строгом схваћеном смислу *естетика* означава науку о чулу, о *осећању*[1576], па је у значењу нове науке или филозофске дисциплине, она „поникла у Волфовој школи у оно време када су се у Немачкој уметничка дела посматрала с обзиром на осећања која би требало да производе“ [1577]. Управо убог *површности* имена „естетика“ било је покушаја да се за област лепог и уметности нађе ново име - на пример, покушај да се та област назове *калистиком*, али Хегел сматра да ни тај термин није одговарајући, јер област о којој је реч нема за предмет *лепо уопште,* него само *лепо у уметности*[1578]. Хегел у различитим предавањима о естетици напомиње исту тезу: да је име естетика *индиферентно* и укорењено у општи говор толико да се може задржати, због чега *ће остати при термину естетика*, иако „прави израз за нашу науку јесте „*филозофија уметности*“ и, одређеније речено „*филозофија лепе уметности*“[1579].

[1575] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 3.
„Diese Vorlesungen sind der Ästhetik gewidmet; ihr Gegenstand ist das weite Reich des Schönen, und näher ist die Kunst, und zwar die schöne Kunst ihr Gebiet“, - G. W. F., Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* I, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1970, стр. 13.

[1576] О Хегеловом опредељењу за термин естетика: Schneider, H., „Die Logizität des Schönen und der Kunst bei Hegel“, стр. 118.

[1577] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 3.

[1578] За разлику од Баумгартена и Канта, за Шелинга и Хегела се акценат премешта на уметност, док се лепо ван уметности „срозава до предмета другог реда“. - Хартман, Н., *Естетика*, стр. 60. Кантова естетика је естетика природно лепог, док је Хегелова естетика – естетика уметнички лепог. - Burgeois, B., *Le vocabulaire de Hegel*, стр. 11.
Термином естетика „ми одмах искључујемо природно лепо“, истиче Хегел (Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 3.) и фокус помера на уметнички лепо. Уметнички лепо уздижу и Бенедето Кроче и Шарл Лало, при чему Кроче чак сматра да је уметност припрема за филозофију. – Више у: Кроче, Б., *Естетика*, стр. 371-392.
Хартман проблем природно лепог решава увођењем појам објективације: и природно лепо је лепо и може бити предметом естетике, али само је уметнички лепо објективација, чин људског духа.

[1579] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, Kultura, Beograd, 1970., стр. 3.

Остаје да се размотри да ли је *Естетика* заиста најпопуларније и *најлакше за читање* од свих Хегелових дела, како сматрају поједини аутори[1580], и у којој мери она доприноси историји естетике и њеном одређењу у различитим филозофијама немачког идеализма.

ХЕГЕЛОВО ОДРЕЂЕЊЕ ЛЕПОГ

Прва недоумица која се, према Хегеловом мишљењу, појављује у оквиру разматрања лепог јесте та која разматра да ли се уопште *лепа уметност* „показује достојном да буде нарочито обрађивана“ [1581], будући да лепо и уметност прожимају све сегмента живота као *пријатељски дух*, весело украшавајући све унутрашње и спољашње околности, па забавни карактер њихове форме може унети недоумицу у погледу једнаке важности тих феномена и оних које сматрамо *озбиљнима*. Друга тешкоћа тиче се специфичности лепог, за чији живот Хегел сматра да се састоји у *привиду*, иако крајњи циљ који је у себи истинит *не би смео да се остварује помоћу обмане*[1582]. Због тога су разумљиви утисци да лепа уметност *не заслужује да буде предметом научног проучавања*[1583], јер представља само једну пријатну игру, истиче Хегел.

Уочавајући бројне теорије и концепције о лепом на које мора да одговори, Хегел подсећа на Хиртов став, који је био распрострањен међу естетичарима тог доба: да је лепо – *карактеристично*, које се постиже пре свега садржином (осећањем, ситуацијом, радњом, догађајем и сл.), а затим начином на који је та садржина приказана[1584]. Са друге стране, једна од

[1580] Roques, P., *Hegel, sa vie et ses oeuvres,* Félix Alcan, Paris, 1912., стр. 299.
[1581] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 5.
[1582] Исто, стр. 6. У вези са овим ставом потребно је подсетити на Ничеов став да уметност приказује привид као привид, што је чини истинитом - Nietzsche, F., *О истини и лажи у изванморалном смислу*, Матица Хрватска, Загреб, 1999., као и на термин који је сковао Бадју – инестетика (инестхетиqуе), који упућује на однос филозофије уметности, која – задржавајући уметност као ствараоца истине, нема претензије да саму уметност учини објектом филозофије. Насупрот естетичкој спекулацији, инестетика би се усмерила само на описивање унутар-филозофских ефеката које производи независно постојање одређених уметничких дела. - Badiau, A., *Handbook of Inaesthetics,* Stanford University Press, Palo Alto, 2005., стр. XII..
[1583] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 7.
[1584] Исто, стр. 19.

најраспрострањених концепција о лепом била је Кантова концепција, унутар које се фундира примарни статус *природно лепог*, који Хегел не може да прихвати. Раније је напоменуто да Хегел на câмом почетку *Предавања из естетике* наводи да је предмет уметности *лепо по себи и за себе*, на подражавање природе, које је само једно пролазно и неслободно подражавање идеје[1585]. За Хегела лепо није природна идеја, али није ни логичка, већ представља *садржај појављивања*, док њену реалност чини *само појављивање*[1586]. Лепо, наиме, настаје када дође до слагања између појма и његове чулне појаве, па не може да буде чиста логичка идеја, или апсолутна мисао која се развија у чистом елементу мишљења[1587]. А будући да није ни природна идеја, она се тиче духовне сфере, па Хегел закључује да је царство *лепе* уметности - царство *апсолутног духа*, али да доказивање те тезе није задатак естетике или филозофије уметности, већ логике и филозофије природе, које претходе филозофији уметности[1588]. Уметнички лепо припада духовној области и доступно је филозофској рефлексији, али ипак није предмет „који би био подесан за научна посматрања у правом смислу“[1589], будући да се она не приказује мишљењу, него чулу, осећању, опажању и уобразиљи. Напослетку, додаје Хегел, *извор* уметничког дела јесте *слободна делатност фантазије*[1590], која је у том чину слободнија него природа.

Премда на câмом почетку *Предавања из естетике* Хегел искључује природно лепо из естетичке рефлексије, то ипак не значи да потпуно избегава да помене тај феномен. Напротив, иако природно лепо не треба да буде предмет ниједне посебне науке и филозофије, ипак је могуће промишљати га, па стога у оквиру испитивања природно лепог Хегел скицира неколико значајних критеријума. Први моменат природно лепог представља лепота апстрактне форме – и то као правилност, законитост и хармонија, док следећи моменат представља лепо као апстрактно јединство чулног материјала. Разматрајући људску лепоту, Хегел, на пример,

[1585] Hegel, G. W.F., *Werke*, 18. Band, 1840., стр. 201.
[1586] Зуровац, М., *Три лица лепоте*, стр. 347.
[1587] Више о логицитету лепог и уметности код Хегела у тексту: Schneider, H., „Die Logizität des Schönen und der Kunst bei Hegel“.
[1588] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 95 – 96.
[1589] Исто, стр. 7.
[1590] Loc. cit.

напомиње да су у оквиру људског рода деца *најлепша,* јер у њима тињају све особености и могућности, као у затвореној клици, а ниједан од разноврсних људских интереса још се није урезао у њихове променљиве карактерне црте и оставио „траг своје неминовности“ [1591]. Истовремено, међутим, дечијем лицу недостају *дубље црте духа*[1592], чија делатност мора да се обавља у њему самом[1593].

Хегел сматра да разум није у стању да захвати појам или феномен лепог, јер је лепо у câмом себи *бесконачно и слободно,* док разум увек остаје у области онога што је коначно, једнострано и неситинито[1594]. Због тога, иако садржина лепог може да буде посебна и коначна, она ипак мора да се појави као у себи бесконачни тоталитет, а у свом одређеном бићу као *слобода*[1595]! Хегел на основу тог увида закључује да циљ филозофског испитивања лепог није у доказивању *идеје лепог са којом почињемо* или *њено извођење из претпоставки које претходе науци „из чијих недара она потиче“* [1596], већ то представља писао енциклопедијског развоја целокупне филозофије и свих њених посебних дисциплина.

Појам лепог и његова природа – према Хегеловом мишљењу – не могу бити захваћени никаквом теоријом уметности, јер и câм мислени дух у филозофији упознаје „сама себе дубље“[1597], налазећи већ ту непосредан повод да и појам лепог и суштину уметности схвати на темељитији начин. Ако лепо треба да се сазна на појмован и суштински начин, то „може да се деси само на основу мисленог појма“[1598], јер само на тај начин у мислену свест ступа и логичко-метафизичка идеја *уопште* и посебне идеје лепог[1599]. Испитивање суштинских одредаба лепог и уметности представља „филозофски венац чије исплетање спада у најдостојније послове које је

[1591] Исто, стр. 151.
[1592] Loc. cit.
[1593] Loc. cit.
[1594] Исто, стр. 112.
[1595] Исто, стр. 113.
[1596] Исто, стр. 21.
[1597] Loc. cit.
[1598] Исто, стр. 22.
[1599] Више о потреби да се лепо филозофски и критички рефлектује: „Über den Vortrag der Philosophie auf Gymnasien. Privatgutachten für Immanuel Niethammer(1812)“, у: Hegel, G. W. F., *Nürnberger und Heidelberger Schriften 1808-1817,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970., стр. 417.

наука у стању да изврши“[1600], јасно истиче Хегел, наглашавајући да уметности није играчка која је ту ради угодности, забаве и користи, већ треба да означи ослобођење духа од садржине и форме коначности, тј. о „присутности апсолутнога у чулној појави и о његовом измирењу с њом“[1601] и о развијању истине које се не исцрпљује са *историјом природе* већ се показује у *историји света*. Естетика због тога не може бити сведена на просту критику уметничких дела или на упутство по коме би она требало да се производе[1602], већ захтева да буде размотрена и рефлектована мишљењем.

Одређења уметнички лепог са којим смо се до сада сусретали јесу *бесконачност, слобода* и *конкретност* – бесконачност истиче Шелинг, слободу – Кант, Шилер и Фихте, а конкретност - Хегел, који је „међу немачким класичним филозофима најконкретније пришао разматрању уметничког стваралаштва.“[1603] и успео да обједини све ове значајне моменте везане за феномен лепог. Осим тога, Хегелова заслуга у историји естетике огледа се у чињеници да он, након бројних векова раздвојености лепог и уметности и низа мање успешних покушаја њиховог спајања[1604], успева нераскидиво да синтетише лепо са уметношћу.

ХЕГЕЛОВО РАЗУМЕВАЊЕ УМЕТНОСТИ

Хегел конципира властиту естетику као филозофију уметности прво се суочивши са две кључне теорије о уметности, које су се на различите начине појављивале у историји филозофије и естетике. Те две теорије су *теорија генија* и *теорија подражавања*, а Хегелу су неприхватљиве и једна и друга[1605]. Теорија генија, према којој је уметник само медијум којим природа ствара уметничка дела неприхватљива је због са̂ме структуре Хегелове филозофије. Што се тиче теорије подражавања, Хегел не прихвата

[1600] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* III том, стр. 641.
[1601] Loc. cit.
[1602] Loc. cit.
[1603] Јеремић, Д. М., Предговор, у: исто, стр. XX.
[1604] Isto. стр. XIX.
[1605] Хегел се оштро супротставља инсистирању на *природности* у уметничком изразу, која се цени ако успева да дочара са̂му стварност. Наводећи као примере Зеуксисово грожђе и Резелову „Забаву инсеката“ он ће указати на то да сврха уметничког дела није да обмане „голубове и мајмуне“ - Исто, стр. 44.

ни теорије које заговарају подражавање *лепе природе* – које заступају Бате, Баумгартен и Менделсон, нити оне које истичу подражавање „прозаичног грађанског света (Iffland i Kotzebue)[1606].

Хегелово схватање уметности превазилази оквире који се појму уметности могу одредити у оквиру испитивање естетике као *филозофског проблема* једног аутора. Због тога треба нагласити да се у овом поглављу напушта амбиција да се представи целовит и детаљан приказ Хегеловог схватања уметности, те да је једини изводљив циљ у овом домену – да се истакну најзначајнији Хегелови ставови о уметности, који би могли да расветле конституисање естетике у његовој филозофији апсолутног идеализма.

Уметност, и естетски смисао уопште, за Хегела представљају пут који нам омогућава да истражимо целокупан обим људског искуства[1607], сматра Херис, који отпочиње тиме што мишљење мора да *изгуби храброст да ће моћи све то у потпуности да стави испред себе*[1608]., да оцени и сврста под своје опште формуле.

Хегелов интерес за уметност приметан је већ у најраније доба његовог живота и рада: већ „као гимназиста превео је Псеудо-Лонгинову расправу *О узвишеном*м а касније је писао и песме (песму ’Eleuzis’ посветио је Хелдерлину)“[1609], да би касније, на својим путовањима у Брисел и Амстердам – 1822. године, Беч – 1824. године и Париз – 1827. године, имао прилике да упозна нека од најзначајнијих дела европске уметности: дела Рубенса, Ван Дајка и Рембранта, катедрале у Келну и Антверпену, важне колекције уметничких предмета - Белведере, Лихтенштајн, Естерхази; да се упозна са италијанском опером, где су му се посебно посебно допала Росинијева дела, и, коначно, да ужива у посетама Лувру и извођењима француске[1610].

[1606] Oelmüeller, W., „Хегелов став о крају уметности и проблем филозофије уметности после Хегела“, стр. 292-293.
[1607] Harris, H. S., *Hegel’s Development, Toward the Sunlight 1770-1801,* стр. 160.
[1608] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 7.
[1609] Јеремић, Д. М., Предговор, у: исто, стр. XXXVIII.
[1610] Loc. cit.

Поред конкретног и животног искуства са уметношћу, треба указати и на кључне тезе о уметности тогом његовог *филозофског живота.* У *Феноменологији духа* (1807) Хегел разуме уметност као *засебну форму религије*, која, под називом *религија уметности* (*Kunstreligion*), заузима средњу позицију између *природне религије* и религије *откровења*[1611]. Прво издање *Енциклопедије филозофских знаности*(1817), у коме Хегел „први пут употребљава покам апсолутног духа“, смешта уметност *само у оквире уметничке религије*[1612]. У *Енциклопедији филозофских знаности* Хегел, дакле, конституоше филозофско-систематску позицију уметности као начина спознаје апсолутног духа, док се тек у *Предавањима из естетике* развија и излаже идеја уметности у стварности[1613], тј. приказује се апсолутна идеја у њеној чулној егзистенцији, као идеја лепог или идеал[1614]. Док, дакле, „у *Енциклопедији* Хегел тврди да дух може постојати а да не уђе у неко биће, а у *Естетици* увиђе да је духу немогуће да издржи ту бесконачну бол“[1615], а због истог разлига *Естетика* или *Предавања из естетике* се супротстављају и *Феноменологији духа*, јер ту Хегел тврди да истина не мора да се *појављује*, док у *Естетици* увиђа да јој је то потребно[1616].

У XVIII веку преовлађује карактеристичан став да је *естетска уметност - истинска уметност*, што бројни аутори виде као један од разлога због којих Хегел позиционира уметност *поред религије и филозофије*. Већ Баумгартенова естетика, како свом *предговору* примећује Пецолд[1617], обједињује три позиције које су неповезане у дотадашњој традицији: теорију уметности, теорију лепог и теорију чулности.

[1611] Исто, стр. XVI.

[1612] Hegel, G. W: F., *Enzyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Stuttgart, Fr. Formmanns Verlag, 1927., стр. 302 – 305., према: Јеремић, Д. М., Предговор, у: Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. XVI – XVII.

[1613] Гретић, Г., у: *Филозофија њемачког идеализма - Хрестоматија*, стр. 375.

[1614] За разлику од идеје као уметнички лепог, која је идеал, идеја природног је живот. Због тога „није само филозофија идеалистичка, него већ природа као живот чини, у ствари, оно исто што идеалистичка филозофија врши у својој духовној области.“!- Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 119-121.

[1615] Зуровац, М., *Три лица лепоте*, стр. 346.

[1616] Loc. cit.

[1617] Paetzold, H., *Ästhetik des deutschen Idealismus*, Steiner, Wiesbaden 1983., стр. XLVII.

Чин, који је морално или на други начин изврстан, јесте чин појединца, али се сви слажу са њим, јер у њему препознају саме себе или своју вољу, тврди Хегел у тексту „Rechts-, Pflichten- und Religionslehre für die Unterklasse“[1618](1810), истичући да је исти случај са уметничким делима. Штавише, уметничко дело добија све снажнији аплауз што је аутор успео да „ишчезне“ из њега[1619]. У истом текту Хегел напомиње да је *интерес лепих уметности – несебичност*[1620], те да оне представљају ствари у њиховој животној аутономији.

У делу *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse* Хегел тврди да општи дух у уметности постоји као *опажај и слика*, у религији као *осећај и представа*, а у филозофији као *чиста и слободна мисао*[1621]. У истом делу Хегел се позива на Софоклову *Антигону,* увиђајућу да је ту, у једној од најузвишенијих представа, приказан однос закона субјективног супстанцијалитета и вечног закона древних богова, и упућује на своју *Феноменологију духа*[1622], како би се додатно потврдила особеност и трагичност моралног сукоба.

У делу *Филозофија религије* Хегел сматра да се процес којим се поништава и превладава (aufhebt) оно спољашње - у којем се истина појављује у уметничком делу, тиче и мртве непосредности, као и опажајног субјекта[1623]. Закон и садржај уметности је *истина*, тврди Хегел, додајући да је то уједно и духовна истина, али истовремено за непосредни опажај она

[1618] Hegel, G. W. F., „Rechts-, Pflichten- und Religionslehre für die Unterklasse(1810 ff.)“ у: Hegel, G. W. F., *Nürnberger und Heidelberger Schriften 1808-1817,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970, §18, стр. 224-225. Превод и курзив: М. Рајковић.

[1619] Loc. cit. Превод и курзив: М. Р. Тај став Хегел износи и у Феноменологији духа, сматрајући да уметник делу даје савршеност, док се сâм одриче своје посебности, постајући готово бестелесан и неиндивидуалан. – према: Грлић, Д., *Естетика,* III том, стр. 211.

[1620] Hegel, G. W. F., „Rechts-, Pflichten- und Religionslehre für die Unterklasse(1810 ff.)“ у: Hegel, G. W. F., *Nürnberger und Heidelberger Schriften 1808-1817,*§42, стр. 260.

[1621] Hegel, G. W. F. *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970., стр. 503.

[1622] Vgl. Phänomenologie des Geistes, S. 383 ff.,417 ff., према: Hegel, G. W. F. *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse,* стр. 119.

[1623] Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969., стр. 137.

јесте и чулно пријемчива[1624]. Управо се овде може уочити критика осталих филозофа немачког идеализма, када Хегел сматра да је чулни опажај, који даје уметност, нужно *духовни продукт*[1625], *и није непосредна* чулна формација. У том контексту Хегел и овде напомиње да се хармонија не тиче апстракције мишљења[1626], него одређености бића. У *Филозофији религије,* међутим, Хегел не успева у потпуности да разјасни појам уметности, јер има тешкоће да истовремено одреди оно божанско и оно људско. Због тога, нпр. на једном месту тврди да став да је „уметничко дело произведено од стране човека“ *не одговара „*нашој идеји Бога“[1627], те покушава да открије смисао односа између божанског и људског стварања. Оно што, упркос тим тешкоћама, Хегел успева да конципира већ у том делу јесте теза да лепа уметност садржи у себи одређење да дух у њој мора постати слободним - слободним од жудње, од природности уопште, од потчињености спољашњој или унутрашњој природи, итд[1628]. Упркос чињеници да ће касније модификовати став о односу између уметности и религије[1629], те две сфере ће у Хегеловом систему увек бити блиске, као и сфера уметности и филозофије.

Предавања из естетике показују Хегелову детаљну и целовиту тематизацију појма уметности, у којој он заправо излаже став да је *садржина* уметности *идеја*, а *форма* уметности – чулан, сликовити облик. Смисао уметности је да измири те две стране, *образујући из њих један слободни тоталитет*. Будући да је садржај уметности *истина,* а да „све што је истинито како у духу тако и у природи јесте конкретно“[1630], ипак је потребно имати у виду да конкретност, чак и када је општа, јесте субјективна и посебна, те да садржина уметности мора бити способна за уметичко представљање[1631]. За разлику од, нпр, хришћанства, у којем се бог замишља у

[1624] Исто, стр. 135. О односу опажаја, сазнања, истине и уметности више у: исто, стр. 132-138.
[1625] Исто, стр. 136.
[1626] Исто, стр. 262.
[1627] Исто, стр. 437-438.
[1628] Исто, стр. 440.
[1629] Хегел чак на једном месту пише да је *религија поезија филозофије*! – „Notizenblatt. Bayern. Ausbruch der Volksfreude über den endlichen Untergang der Philosophie“, у: Hegel, G. W. F., *Jenaer Schriften 1801-1807,* стр. 278-279.
[1630] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 71.
[1631] Исто, стр. 70.

својој конкретности[1632], као личност, субјекат и дух, те долази до измиреног јединства општости и посебности као конкретности, уметничко дело није толико простодушно и самостално, већ представља питање, или *поклик упућен душама и духовима*[1633]. Идеја је истина само ако и са гледишта субјективног, и са гледишта објективног појма, представља целину[1634] која истовремено изражава и сталну подударност и њихово испосредовано јединство. У том смислу треба разумети Хегелове речи да „све што егзистира има само утолико истине уколико представља неку егзистенцију идеје. Јер стварно у правом смислу јесте једино идеја“[1635].

Задатак уметности био би да одређенео биће схвати и представи у његовој појави као *истинито,* односно у хармонији са садржином која постоји *по себи* и *за себе*[1636], што значи да прва исконска потреба уметности није ништа друго него да се представа или мисао поникли у духу *произведу и изразе*[1637]. Истински задатак уметности, дакле, није да прикаже појединачне, природне предмете, него да се себи и другима у опажању представе објективна схватања или *опште мисли*[1638]. Управо на овим темељима треба разумети због чега у повесном смислу настају толико различите, а нужне форме уметности. Хегел, наиме, сматра да су нпр. схватања народа апстрактна, што значи *неодређена у сâмима себи*, због чега у њима прилагођеној, симболичкој форми уметности, човек прибегава средству које је исто тако апстрактно: материјалном као таквом, „ономе што је огромно и тешко“[1639]. Адорно, на пример, упућује на Хегелову тезу према којој, док год постоји свест о патњи људског рода, мора постојати и уметност, као објективна форма те свести[1640]. Хегел, дакле, види уметност као моћан медијум којим се *чулно* представља *мисаона* садржина, уколико је та

[1632] Исто, стр. 71.
[1633] Исто, стр. 72.
[1634] Исто, стр. 111.
[1635] Loc. cit.
[1636] Исто, стр. 155.
[1637] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, III том, стр. 33.
[1638] Исто, стр. 33 – 34.
[1639] Исто, стр. 34. О непосредном као оном „првом“ у уметности Хегел говори и у *Феноменологији духа* –„Die Kunstreligion“, у: Hegel, G. W. F., Phänomenologie des Geistes, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970., стр. 515.
[1640] Adorno, T., *Metaphysics, Concept and Problems,* Stanford University Press, 2001., стр. 110.

садржина хармонична, таква ће бити и уметност; уколико је у унутрашњем дисбалансу, и уметност ће бити у дисбалансу[1641]. Дакле, идеја уметности није да представља *сирову чулност*[1642] и страст, већ напротив: такву снагу уметност *ублажава* и представља људима смисао онога што човек у таквом стању осећа или извршава. Са друге стране, ако се уметност држи општости у циљу *апстрактног проучавања,* тада се оно сликовито и чулно појављују само као спољашњи и сувишни украс. Уметност мора да постигне баланс између идеје и чулности, иначе ће уметничко дело бити „разбијено“[1643]. Људски, или слободни, дух мора „да се посредује властитим повијесним ликовима, и мора да се *губи у њима*“[1644] да би потом себе „опозвао“ из тих ликова и вратио себи.

Ако се има у виду да уметност на чулни начин изражава *идеју,* односно – истину, намеће се питање које се у различитим облицима постављало од античког доба до данас: да ли уметност треба да буде едукативна? На отварање тог питања наводи и Хегелова теза: „Уметност је у ствари постала права *учитељица* народа“[1645], па је потребно размотрити у каквом односу стоје уметност и педагошки, тј. едукативни циљеви. Хегел указује на опасност до које може да доведе тумачење уметности као едукативног *средства*, тврдећи да, уколико се сврха уметности ограничи на корист од поучавања, друга важна карактеристика уметности – *изазивање допадања* – неминовно мора да се проглаци за несуштинску, чиме се заправо долази до једностраног става да уметност своју супстанцију треба да има „само у корисности од поуке чију пратиљу она представља.“[1646]. Чак и када је циљ којем се уметност подвргава племенит, висок и користан, уметност се, усмеравањем на педагошку функцију, своди на средство, будући да у том случају она властиту сврху и намену не носи у câмој себи, него у нечему другом. За Хегела то, наравно, не значи да уметност треба да буде усмерена

[1641] У *Историји естетике* упућује се на анегдоту насталу приликом Хегеловог слушања Шекспировог Отела, када су му се, наводно, *отеле* речи: „Како је морао бити растрган у свом унутрашњем животу тај човек – Шекспир – кад тако представља ствари“ - Waetzoldt, W., *Hebbel und die Philosophie seiner Zeit,* 1903., стр. 40., према: Gilbert, K. E., Kun, H., *Istorija estetike,* Dereta, Beograd, 2004. стр. 373.
[1642] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 50.
[1643] Исто, стр. 53.
[1644] Перовић, М. А., *Граница моралитета*, Дневник, Нови Сад, стр. 250
[1645] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 52.
[1646] Исто, стр. 53.

на то да „шири неморал“ [1647] или да подрива педагошке и едукативне принципе, али не би смела да буде претворена у средство ни за један спољашњи циљ. Разлог због којег неке друге сфере духа не носе ову врсту тешкоће лежи у томе што уметност, насупрот другим сферама духа, наукама и другим формама мишљења, има право да *бира властите предмете*[1648]! За разлику од науке, уметност не може да апстрахује и у потпуности напусти *чулну конкретност*[1649], како би се посветио ономе чисто замишљеном. Међутим, управо због тога је у опасности да за свој чулни и конкретни израз изабере *било шта*.

Будући да је, према Хегеловом мишљењу, дух способан да посматра câмог себе, тј. да има свест која је у стању да мисли о себи и о свему што из духа потиче, најизворнија и суштинска особина духа је *мишљење.* Због тога уметничко дело, као производ духа, не може да постоји само због чулног опажања, као што је случај са чулним предметом, већ његова позиција остаје у томе да *као чулно* суштински постоји *ради духа*[1650], јер је дух тај који њиме треба да буде афициран. Чисто чулно схватање (опажање) јесте „најгори“ и „за дух најмање погодан начин“ [1651], па уметничко дело, премда има чулну егзистенцију, не сме да буде ограничено на њу, јер тиме није ништа више од пуког чулног или природног објекта[1652]. Човек пушта да уметничко дело као предмет постоји слободно и *за себе*, односећи се према њему „беспожудно“ [1653], наглашава Хегел, модификујући Кантов став о допадању *без интереса*.

[1647] Loc. cit.

Хегел управо у *Предавањима из естетике* наглашава да човек који је у етичком смислу пун врлина „није већ по томе моралан“, јер су за морал потребни *рефлексија,* тачна свест о ономе шта одговара дужности, као и *делање*, које потиче из те претходне свести. – исто, стр. 54.

[1648] Због тих специфичности умености неки интерпретатори сматрају да се код Хегела „не поклапају ни естетска и духовна вредност саме уметности“. - Јеремић, Д. М., Предговор, у: исто, стр. XXX.

[1649] Исто, стр. 39.

[1650] Исто, стр. 316.

[1651] Исто, стр. 37.

[1652] За разлику од Гетеа, који сматра да уметницима може да буде занимљива једино *очовечена природа* - Goethe, J. W., *Schriften zur Kunst,* Bd. 13, Ernst Beutler Verlag, Zürich, 1954., 135 ff., Хегел тврди управо супротно – да „богу већу част чине производи духа него производи и творевине природе“ - Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 31.

[1653] Исто, стр. 38.

Чулни елеменат *мора да постоји* у уметничком делу, али не као садржај уметности, него као *површина* и као *привид*, сматра Хегел, истичући да, не само да се у чулном елементу не тражу општа или идеална мисао[1654], него се у њему не тражи ни оно што му је наизглед сврха: чулна материјалност. На тој основи Хегел развија наизглед парадоксалну тезу да чулни елеменат у уметности стоји у вези само са такозваним *теоријским чулима*[1655], док је заправо реч о једноставном ставу да уметничко уживање није везано за пука чула: мирис, укус и додир. Због тога Хегел закључује да оно што је пријатно за пуку чулност и најбаналнији укус – *није лепо у смислу уметности*[1656]. Чулни елеменат у уметности је важан и неопходан само посредно, тиме што је *одуховљен*[1657], јер се оно духовно у њој појављује у форми чулног предмета, али не претендује на ту форму као циљ.

Уметничка дела настају из духа и припадају духу, иако њихово приказивање мора да прође кроз привид чулности. То за Хегела не представља никакву апорију, већ доказ да се и оно чулно прожима духом, а даља консеквенца тог става доводи до закључка да је уметност у сваком свом сегменту *ближа духу*[1658] него природа. У том смислу треба схватити и Хегелову тезу да „у творевинама уметности дух има посла само са оним што је његово“[1659], која заправо истиче да мислени дух, бавећи се уметношћу, која је (бар у погледу форме) оно „друго“, не постаје тиме „неверан самом себи“ [1660]. Другим речима: дух није толико *немоћан* да није у стању да схвати оно различито од себе, које ипак има исту духовну основу. Због тога уметничко дело *припада* појмовном духу, иако његова форма није у потпуности духовна, а Хегел додаје да дух у овом подручју може бити

[1654] Исто, стр. 39.
[1655] Исто, стр. 40. Под „теоријским чулима“ Хегел подразумева чуло вида и чуло слуха. Хегел разликује теоријска чула: чуло вида, слуха, и додаје им трећи елеменат – чулну представу, „сећање, памћење оних слика које на основу појединачних опажаја ступају у свест, где се субсумирају под опште појмове, са њима се преко уобразиље повезују и уједињују” – Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, III том, стр. 16.
[1656] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 40.
[1657] Loc. cit.
[1658] Исто, стр. 14.
[1659] Loc. cit.
[1660] Loc. cit.

задовољан тек када све своје производе подвргне појмовној рефлексији. Укратко: уметност „тек у науци задобија своје право осведочење“[1661]!

Један од кључних појмова за разумевање Хегеловог одређења уметности јесте појам *привида*, па је неопходно нагласити да Хегел под појмом привида не подразумева неку лаж иили обману, која не би требало да постоји, него представља нешто *суштаствено за суштину са̂му,* па он истиче да „истина не би постојала када се не би привиђала и појављивала“[1662]. Напротив, сматра Хегел, груба обмана и чисти привид крије се у целокупној области емпиријског, како унутрашњег, тако и спољашњег, света. Управо се та област, а не област уметности, треба сматрати грубом обманом[1663], јер се истинска стварност, укључујући и уметност, може наћи тек с оне стране непосредних осећања и спољашњих предмета. Права стварност, закључује Хегел, јесте оно што постоји по себи и за себе, па се његов став може упоредити са Аристотеловом тезом да је *песништво истинитије од историографије*[1664], јер се бави оним општим и нужним, а не претресањем појединачног и случајног. Хегел чак конципира тезу сличну Аристотеловој: „уколико уметност у својим делима прелази у област стварних историјских схватања света и религијских представа, утолико се више губи у ономе што је случајно и споредно“[1665]. Ако је истинито само оно апсолутно, онда је за Хегела уметност *реалнија него реални свет*[1666]!

[1661] Loc. cit.
[1662] Исто, стр. 9. Више о привиду у уметности: Адорно, Т., *Естетичка теорија,* Нолит, Београд, 1979., стр. 146.
[1663] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 10.
[1664] Уп. са: „Разлика између историографије и песништва”, у: Аристотел, *Поетика.,* IX. Више о односу Хегелове естетичке позиције и античких схватања о уметности: Pöggeler, O., *Hegels Kritik der Romantik,* Wilhelm Fink Verlag, München, 1999., стр. 46. О старој несугласици између филозофије и песништва видети и: Калуђеровић, Ж., „Платоново поимање праведности“, у: АРХЕ, бр. 13., Одсек за филозофију Филозофског факултета у Новом Саду, 2010., стр. 68.
[1665] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* III том, стр. 38.
[1666] Зуровац, М., *Три лица лепоте*, стр. 359.

Тематизујући однос уметности према разуму, са једне, и уобразиљи или фантазији[1667] са друге стране, Хегел увиђа да је реч о веома осетљивом тлу, те да дисбаланс у погледу једне или друге крајности често урушава уметничко дело. Са једне стране, уметност у садржајном смислу не може да представља било какав садржај, тј. да „лута тамо-амо у дивљој разобручености фантазије“[1668]. Ипак, естетско уживање може лако бити помућено и разумним размишљањем о предметима уметничког дела, тврди Хегел, увидевши дубину проблема са којом се суочио Кант када је формулисао услов *допадања без интереса*. За Хегела се фокус, ипак, премешта на *поништење свих практичких интереса који нас иначе везују с дотичним предметом*[1669], док се тријумф који уметност носи над стварношћу огледа у томе што је она „у стању да уочи и учини сталним и оно што је најпролазније“[1670]! Ипак, уметник кроз своје дело не може да прикаже нешто што тај предмет *није*[1671] и што у стварности не може да буде. Осим тога, уметничка дела не смеју се производити *ради* учености и студирања[1672], већ треба да буду таква да се у њима може уживати захваљујући њима câмима. Хегел сматра да из *некритичке фантазије никада не може да поникне ваљано уметничко дело,* али да то не значи да уметник мора да схвати истину у форми *филозофских мисли*: напротив, ако уметник „мисли на филозофски начин, он тиме врши један посао који је уметности, у погледу форме знања, управо супротан”[1673]. Задатак фантазије састоји се у томе да се до истине дође у конкретном облику, и у живој, индивидуалној стварности[1674], а не кроз рационалну или теоријску форму општих ставова и представа.

[1667] Када говори о фантазији, Хегел истиче да се мора строго пазити да се она не побрка са чисто пасивном уобразиљом, јер је њен принцип управо супротан свему пасивном: фантазија је увек стваралачка- Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, И том, стр. 280.
[1668] Исто, стр. 15.
[1669] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* III том, стр. 237.
[1670] Исто, стр. 238.
[1671] Исто, стр. 239.
[1672] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 272.
[1673] Исто, стр. 281.
[1674] Више о односу уметности и стварности: „Philosophische Enzyklopädie für die Ober-klasse (1808 ff.“, у: Hegel, G. W. F., *Nürnberger und Heidelberger Schriften 1808-1817,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970., str.65. §203.

Неизоставна тема за свако комплетирање естетичког става о уметности у епохи немачког идеализма јесте појам *генија*, па је то случај и са тематизацијом Хегеловог одређења уметности. На сâмом почетку тематизације тог појма Хегел истиче да *техничка и занатска умешност*[1675] престављају само једну страну генијалности. Он сматра да се геније састоји у *општој способности за стварање уметничког дела*[1676], и у снази усавршавања те способности и њеног доказивања делом. Све што живи у фантазији генија *силази у његове прсте*[1677], на исти начин на који све што мислимо *силази у наша уста да би било изречено*, сматра Хегел. Проблем са којим се он суочава тиче се *извора генијалности*, јер би било потпуно недоследно његовом власититом систему, да се тај стваралачки извор тражи у природи, као што то чини Кант, а са друге стране, ни генијалност ни било какво надахнуће не могу бити изазвани никаквом духовном *намером*[1678]. У контексту првог става треба разумети Хегелову тезу да „једино узаврела крв није довољна“ [1679], тј. да *из шампањца не ниче никаква поезија*, али исто тако „ни обрнут поступак нема успеха“[1680]. Поред ове проблематике Хегел уочава да су геније и таленат, што су већи и садржајно богатији, мање свесни *мучних напора*[1681] уложених зарад добијања умешности нужних за њихово стварање. Прави геније, наиме, чак и најоскуднији и *наизглед најнезгоднији материјал*[1682] може да савлада до те мере да се он у себе прими унутрашње творевине фантазије и да их изрази.

Повод за уметничко стварање генију може у потпуности да дође *споља*, сматра Хегел, додајући да је једино важно да уметник *осети неки суштински интерес и да учини да предмет у њему оживи*[1683]. Тада надахнуће долази сâмо од себе. Додатан, међутим, проблем са којим се Хегел суочава у овом контексту јесте још један појам који је „мучио“ и Канта – *оригиналност*. Као и Кант, који сматра да и бесмислица може бити

[1675] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 172.
[1676] Исто, стр. 282.
[1677] Исто, стр. 285. О настанку различитих уметничких дела: „Die Kunstreligion“, у: Hegel, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes,* стр. 535.
[1678] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 285.
[1679] Лоц. цит.
[1680] Loc. cit.
[1681] Исто, стр. 284.
[1682] Исто, стр. 285.
[1683] Исто, стр. 287.

оригинална, те додаје *егземпларност* као услов генијалности, Хегел истиче да оригиналност треба одвојити од *слободних досетки које произвољно падају некоме на ум*. Прецизније, то је такође оригиналност, али у рђавом смислу, јер подразумева да било ко може да „уврти себи у главу неку такву будалаштину у којој га ниједан разборити човек неће подржавати и, свестан те будалаштине, он се назива оригиналним“[1684]. Оригиналност којој се тежи у генијалном делу јесте она која искључује управо такву *самовољу*, будући да је идентична са *истинским објективитетом* – па представља изворну повезаност *душе са спољашњим светом*[1685]. Уметничко дело доказује праву оригиналност само на тај начин што се показује као једна, властита творевина *једног духа*, који ништа „споља не прикупља и не крпари.“[1686].

Одговор на малочас наведено питање о извору генијалности[1687] Хегел даје у синтези природног и духовног момента – иако таленат и геније неспорно садрже и *природан моменат*, потребно му је и образовање стечено *мишљењем*, рефлексија о начину на који ствара и вежбање и умешност у произвођењу[1688]. За разлику од природних дела, уметничко дело је *само људска творевина*[1689], па представља синтезу природног и духовног, као и човек.

ПОВЕСНИ СМИСАО УМЕТНОСТИ: ФОРМЕ УМЕТНОСТИ И ПОЈЕДИНАЧНЕ ВРСТЕ УМЕТНОСТИ

Предавања из естетике Хегел конципира као приказ науке који може да се представи кроз три главна дела[1690]: први део је општи, чији садржај и предмет чине *општа идеја* уметнички лепог као *идеала* и однос тог идеала како према природи, тако и према субјективном уметничком

[1684] Исто, стр. 294.
[1685] Са тим у вези треба истаћи да Хегел разликује три развојна момента душе – *природну* душу, *осетљиву* душу (негде преведено као: *душу која осећа* – die fühlende Seele) и *збиљску* душу. Док *природна* душа барата осетима, *осетљива* душа представља *субјективитет осета.* – више у: Перовић, М. А., *Филозофија морала.*
[1686] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 295.
[1687] О извору генијалности погледати и: „Die Kunstreligion“, у: Hegel, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes*, стр. 517.
[1688] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 28 – 29.
[1689] Исто, стр. 31.
[1690] Исто, стр. 73 – 74.

стварању; други део приказује начин на који се из појма уметнички лепог развија *нарочити део* естетике, приказом суштинских разлика које појам уметнички лепог садржи у себи, а које се гранају у ступњеве различитих форми уобличавања; трећи део приказује *упојединњавање* уметнички лепог путем чулне реализације својих форми, чинећи систем појединачних уметности и њихових родова и врста. Важно је, ипак, нагласити да Хегел не разматра посебне форме уметности само у том делу, него на различите начине тематизује тај проблем и у другим делима која се тичу повесних форми духовног уобличавања уопште, пре свега у *Филозофији повести*.

Хегелово тематизовање посебних форми уметности, које је видљиво како у повесном, тако и у повратном-рефлексивном погледу, представља, дакле, неисцрпну тему за детаљно разматрање Хегеловог појма уметности[1691]. Због природе наше теме, која се бави естетиком као филозофским проблемом једне епохе, бројна детаљна излагања о формама уметности биће изостављена, док ће се фокус истраживања пребацити на оно естетичко, дакле – филозофско, унутар повесних форми уметности. Повесни смисао и значај уметности Хегел наговештава у тези да су народи у својим уметничким делима *изразили и очували своја најдрагоценија унутрашња схватања и представе*, те да „често за разумевање мудрости и религије лепа уметност сачињава кључ, а код неких народа једино она то чини.”[1692]! Управо су, дакле, у уметничким делима уткане народне представе и изражена и очувана *најдрагоценија унутрашња схватања*[1693]. Поред норми битка и мишљења, закона природе, појава људске душе, правних и државних форми, и ништа мање: облици уметности „одвајкада су у људима важили као

[1691] И кроз повесни и кроз повратни, рефлексивни пут - дух *увек има посла само са собом*! - Hegel, G. W. F., *Филозофија повијести,* Напријед, Загреб, 1966., стр. 79.
[1692] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 9.
[1693] На пример, Енгелс наводи занимљиву тезу – да је код Балзака нашао комплетну историју француског друштва, из које је, чак и у погледу *економских појединости* (нпр. о прерасподели земљишне и личне својине након револуције), научио више него код свих званичних историчара, економиста и статистичара тог периода заједно“! - Engels, F., Marx, K. *Über Kunst und Literatur*, Berlin, 1953., стр. 122-123.
Хегел подсећа да је и Шекспир „многа градива за своје трагедије црпао из хроника или старих новела“ - Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 189.
Са друге стране, уметничко дело не само да *изражава* стварност, него је и *ствара*, па Грлић додаје да „уметност изражава, али и ствара властитиу епоху“! – Грлић, Д., *Естетика,* I том, стр. 17.

нешто чврсто и непорменљиво“ [1694], ако не у назору о њима, онда свакако у објекту, јер дело људског духа мора постићи висок ниво савршености пре него што би се „могло задобити стајалиште“[1695] које пружа преглед преко тог тока.

Тумачи Хегелове филозофије повести често истичу да је тек епоха у којој хришћанство гради своју унутрашњост у оквиру спољашњости развијених и слободних држава омогућила „време не само повијести из филозофије, него и филозофије повијести.“[1696]! Приликом конституисања било каквог тематизовања повести, а посебно *филозофије повести*, изузетно је важно избећи *силажење у микрологију споредног*[1697], које настају увек када се покуша начинити нужним нешто што је, још према Аристотеловом одређењу, могло бити *овако или онако*. Вредност филозофије повести, напротив, лежи управо у „уметничкој вези момента који само описује, а потом се опет уздиже у спекулацију“[1698], јер за разлику од повести, као рефлектоване историје, câма историја нема непосредно дат предмет свог истраживања, него једну форму његовог *духовног привида*. Због тога њена садржина увек остаје повезана са случајностима *обичне стварности* и њених догажаја, заплета и индивидуалности, за разлику од уметничког дела, које приказује *вечне силе*[1699] које владају кроз разноликост историје, без узгредности, ефемерности и непосредне чулне садашњости.

Раније је наглашено да Хегел идеју уметнички лепог не конципира као идеју неке *метафизичке логике*, него као *стварност уобличену сходно властитом појму*, што је смисао његовог одређења *идеала*. Идеал, дакле, представља слагање праве, конкретне идеје и њеног облика, па форме уметности нису ништа друго него *различити односи између садржине и форме*[1700], који произилазе из саме идеје. Специфичност идеала лежи у томе што је он у стању да се као *општа супстанција* издигне изнад обиља свих појединачних форми, које идеји коју представља не одговарају. Због тога је и

[1694] Ганс, Е., Предговор 1. издању у: Хегел, Г. В. Ф., *Филозофија повијести*, Бардфин – Београд, Романов – Бања Лука, 2006., стр 5.
[1695] Исто, стр. 6.
[1696] Loc. cit.
[1697] Loc. cit.
[1698] Loc. cit.
[1699] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 10.
[1700] Исто, стр. 74-77.

посебне *форме уметнички лепог*[1701] потребно приказати кроз однос садржине и форме који одговара њиховој идеји, „филтрирајући“ случајности и изузетке који не доприносе расветљавању тог односа. Незаобилазан проблем у сваком сегменту Хегелове филозофије тиче се односа између духовног и природног, па је тако и са формама уметнички лепог. Појам духа[1702] као правог тоталитета *по себи* значи само *раздвајање* на објективност и на субјекат у себи, како би на основу те супротности дошао из природе себи, а затим као њен победник и господар био „слободан и добре воље према њој“[1703], наводи Хегел, додајући да је основни моменат у суштини câмог духа истовремено и главни моменар у *представи* коју он производи о câмом себи. У том контексту битна је и разлика између духа и душе: за разлику од душе, коју испуњава неки *појединачни*[1704] леп предмети, дух је *делатан и немиран*, па се показује као лутање кроз радост, бол, немир и покрет.

Будући да се појам уметности не састоји у анализи и раздвајању значења и облика, већ у њиховом идентификовању и синтези, у сваком сегменту тог процеса оно не представља само *потпуно разилажење различитих стања*[1705], већ исто тако и њихово довођење у везу. Хегел указује на стару, познату систематизацију насталу на темељу разликовања специфичних човекових чула, која разликује *ликовне уметности*, уметост тонова – *музику* и говорну уметност – *поезију*, али наводи да они који желе да застану код чулне стране уметности и да на основу ње врше поделу – западају у *забуну*[1706], јер за основу поделе узимају најапстрактнију страну

[1701] Хегел напомиње неколико концепција које су биле актуелне у време његових предавања из естетике – Гетеову дефиницију лепог, за коју додаје да ју је Мајер припојио *Историји ликовних уметности у Грчкој*, а такође и Хирта, као једног од „највећих данашњих познавалаца уметности“ – Исто, стр. 18.
[1702] Поред филозофске историје појма духа, која често носи дијаметрално супротна значења – чак и унутар једне епохе као што је немачки идеализам, терба напоменути и филозофску пред-историју појма духа. Она започиње стоичким појом *пнеума*, на који се надовезује старозаветни хебрејски појам *руах,* а уз њега и појмови *animus, spiritus* и *mens*, у неоплатоничкој и хришћанској схоластичкој традицији, а припада и трацији нововековне филозофије, као и Хегеловим *немачким идеалистичким претходницима.* - Перовић, М. А., *Историја филозофије,* стр. 215.
[1703] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, II том, стр. 169.
[1704] Исто, стр. 116 – 117.
[1705] Исто, стр. 125.
[1706] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* III том, стр. 16.

ствари, уместо да се окрену њеном конкретном појму. Хегел сматра да уметност има једну, једину дужност[1707]: да истину, онакву каква је у духу, изнесе пред наше чулно опажање, и то у њеном тоталитету: измирену са објективношћу и чулношћу. Разматрање нужности и детаљних страна појединачних чула Хегел не сматра задатком естетике, него *филозофије природе*[1708], додајући да је једино питање које у том контексту занима естетику управо малочас наговештено питање: да ли су чула по свом појму способна да буду органи схватања уметничких дела, а ако нису, која од њих имају ту способност.

Ман примећује да је Хегелова подела на три форме развоја идеала у посебне форме уметнички лепог много сложенија од пуко повесне: прва два момента јесу „историјски“, док је трећи заправо „симболички“[1709], дакле, подлеже једној крајње дубокој, спекулативној систематизацији. У даљем разматрању показаће се кључне тезе како развоја форми уметности у повесном смислу, тако и Хегелове поделе на појединачне врсте. уметности. Када је реч о развоју идеала у посебне форме уметнички лепог, разликују се симболичка, класична и романтичка форма уметности, за ову тему значајне из перспективе односа између чулног и духовног, која ће неминовно водити развој апсолутних форми духа и преко уметничке, чулно-појавне сфере – прво у представну, а потом у појмовну сферу.

Симболичка форма уметности, односно развоја идеје уметнички лепог као идеала, тиче се епохе у којој та идеја још увек не доспева да постигне прави однос, а сâмим тим ни баланс, између чулног и духовног, садржине и форме, материјала и идеје. Она представља *прву* форму уметности, обележену тражењем, превирањем, загонетношћу и узвишеношћу[1710], која, према Хегеловим речима из *Филозофије религије,* није стигла до одредбе духовног, па дакле, „симбол није чиста лепота“[1711], већ обухвата и уврнуто, фантастично и оно што није лепо. Приликом посматрања симболичког наше интересовање усмерено је на потребу да

[1707] Исто, стр. 17.
[1708] Исто, стр. 15.
[1709] Man, P. , *Aesthetic Theory from Kant to Hegel,* 1982., стр. 93.
[1710] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 77.
[1711] Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Philosophie der Religion,* I, стр. 338

сазнамо унутрашњи ток и *процес постанка уметности*[1712], уколико се он може извести из појма идеала који се развија у праву уметност, те стога њени ступњеви представљају *прелазе ка правој уметности*. Хегел наглашава да му није намера да проучава симболе уопште, јер се они односе и на религијску и другу, ширу сферу, те да се та сфера треба препустити *историји митологије*[1713], док се у оквиру естетике треба размотрити посебна сфера *уметности као симболичке*[1714]. Постоје, међутим, аутори који сматрају да је управо симбол највиши појам Хегелове естетике, па чак истичу да је читава Хегелова естетичка теорија фундирана на теорији уметности као симноличке, да је симбол прави медијум између мишљења и физичког света, те да чувена Хегелова теза да је *лепо – чулно појављивање идеје*[1715] заправо теза да је лепота манифестација, тј. да је лепо-симболично[1716]. Бубнер, ипак, сматра да је Маново одређење Хегелове естетике као теорије симболичких форми *исхитрено*[1717]. Проблематика *симбола* у Хегеловој естетици тиче се и раније разматране тешкоће везане за различита постхумна издања Хегелових предавања о естетици, у оквиру којих се и симбол третирао на другачије начине.

Наводећи ране историјске примере непосредног обожавања природних ствари, култа природе и фетише, Хегел истиче да то *још није уметност*[1718], те да се прве назнаке једне пантеистичке уметности могу наћи „делом у Индији, делом у познијој слободи и мистици мухамеданских персијских песника“[1719], каква се у продубљеној присности мисли и душевности *поново налази такође на хришћанском Западу*. За праву уметност, међутим, неопходна је *нека духом схваћена супстанцијална*

[1712] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* II том, стр. 25.
[1713] Loc. cit.
[1714] Man, P., *Aesthetic Theory from Kant to Hegel,* стр. 93.
[1715] „das sinnliche Scheinen der Idee“ - Loc. cit. Ман чак тврди да се читава Хегелова естетика може посматрати као *теорија симболичких форми* – loc.cit. Peter Szondi у оквиру разматрања *Poetics and Philosophy of History,* посебно истиче Хегелову тематизацију симболичких форми различитих жанрова: метафору, алегорију, слику, параболу и сл. – према: Man, P., *Aesthetic Ideology,* стр. 2.
[1716] Man, P., „Sign and Symbol in Hegel’s Aesthetics”, Critical Enquiry 8, 1981/2., str.764
[1717] Bubner, R., *The Innovations of Idealism,* стр. 223.
[1718] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, II том, стр. 27.
[1719] Исто, стр. 71.

садржина[1720], која се, истина, појављује у форми спољашњости, али не непосредне (као природно лепо), него оне коју дух ствара као егзистенцију која ће обухватити и изразити ту садржину. Због тога је пример симболичке форме уметности – египатска уметност, у којој „скоро сваки облик јесте симбол и хијероглиф“[1721], те као такав он не значи оно што јесте, него указује на нешто друго. Сва египатска уметничка дела су симболичка[1722], закључује Хегел. У Египту се скулптура још није ослободила архитектуре[1723], самосвест ни на крају те епохе још није постала зрели плод, њено формирање још увек није готово, већ она и даље „ расте, тражи, слути, непрестано производи без потпуног задовољења, те дакле без починка“, јер дух који је у себи довршен налази властито измирење тек у лику који му одговара и тиме се ограничава у свом произвођењу. Симболичко још не познаје такво духовно ограничење и остаје *углавном бесконачно*[1724].

У Старом Египту, дакле, духовно је тек у повоју ослобађања и издвајања из недуховног, а индивидуални дух се тек буди, што се може уочити на примерима пирамида, Сфинге[1725] и кипова египатских богова, за које Хегел истиче да чак и Платон тврди[1726] да задржавају исти, непроменљиви тип. Египатска уметност, пре свега архитектура, одражава *круту потчињеност духа*[1727] материји, која не допушта никакву слободу или уметнички нагон генија, а сличне особине има и *прва поезија*, у којој на апстрактан начин влада једноличност, једна представа или осећање, или дивље, плаховите и замршене појединачности[1728], док целини недостаје чврста повезаност и унутрашња организованост.

[1720] Исто, стр. 27.
[1721] Исто, стр. 65.
[1722] Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, I, стр. 435.
[1723] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* III том, стр. 43.
[1724] Исто, стр. 44.
[1725] Хегел истиче да Сфинга није „прво негде исклесана па онда донесена на место које још и сада заузима, јер кад се откопавањем дошло до њене основице утврдило се да она почива на тлу од кречњака, те се тако показало да је цела та безмерна творевина исклесана на једној стени, чији део она још и данас сачињава“ – Исто, стр. 41.
[1726] Исто, стр. 178.
[1727] Исто, стр. 179. У истом контексту Хегел наводи да је оно *типско* заправо – неживо. – исто, стр. 183.
[1728] Исто, стр. 10.

Класична форма уметности, чији прави представник јесте скулптура Старе Грчке, односно *људски лик,* представља никада раније и никада касније поновљени баланс између чулног и духовног, односно материјалног и идејног, који се приказује кроз потпуни спокој у спољашњој форми, а у сваком изразу одаје идеју целине[1729] и склада између две супротстављене сфере. За разлику од архитектуре, која, према Хегеловом мишљењу, представља *најнепотпунију уметност*[1730], *скулптура* узима за свој предмет сâму духовност. У класичној уметности дух се приказује посебним и људским[1731], а не само као апсолутан и вечан, што значи да античка скулптура успева да прикаже оптималну меру[1732] између наизгед неспојивих крајности.

Управо је грчка уметност својим *веселом ведрином* прожела целокупан грчки дух[1733], напомиње Хегел, додајући да скулптура из општих квалитета не производи просте алегорије, већ ствара индивидуе, које потом у њиховој духовној објективности схвата и уобличава као независне и довољне сâмим себи, јер је на њима приметна мирноћа и спокојство које никакав додир са спољашњим светом није у стању да помути[1734]. Рансијер сматра да скуплтура за Хегела не предстаља уметност толико због тога што *изражава колективну слободу*[1735], колико због тога што одгонета раскорак између друштвеног живота и начина на који он може да се изрази. Људски лик није само телесност у којој се испољава душа, већ представља и

[1729] Исто, стр. 12.
[1730] Исто, стр. 290.
[1731] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 79.
[1732] Примери за античку *меру* у људском изразу када је у питању скулптура су и следећи: сувишно је претеривање у погледу појединости (нпр. коса, мимика, детаљи на рукама и ногама, поглед, црте лица, одећа, итд.) – Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* III том, стр. 124-146. Са друге стране, Хегел даје и пример егинских скулптура, о којима говори Вагнер, које одају утисак да су живе. О истим делима је и Шелинга написао посебну студију, коју смо разматрали раније у тексту. - Исто, стр. 183.
[1733] Исто, стр. 165. О повесном значењу уметности у античкој епохи Хегел говори и у поглављу „Die offenbare Religion“, у: Hegel, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970., стр. 548.
[1734] – Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, III том, стр. 111.
[1735] Rancière, J., *The Aesthetic Revolution and its outcomes,* New Left Review, 2002., стр. 141.

испољавање духа, самосталног, свесног и самосвесног бића[1736], са свим осећањима, представама и циљевима, које није само идеално биће телесног као телесног, већ искључује *сваку случајну субјективност*[1737]. Из перспективе идеала може се рећи да симболизам ма које одређене уметности јесте знак њене *несавршености*[1738], односно да тек класични уметник успева да „мермер омекша, да га оживи и да му тако рећи подари неку душу“[1739]. То се не чини подражавањем природе, ситне мимике и случајних детаља, него приказивањем људског лика духа: скулптура класичне уметности је „у суштини *људски* облик, јер једино је спољашњост човека у стању да на чулан начин очито покаже духовност“[1740]. Класични идеалније дат непосредно, већ може да се појави тек на основу процеса у коме се укида оно *негативно*[1741], а људска индивидуалност још увек није доспела „до онога врха унутрашњости на коме субјекат доноси одлуке за своје делање искључиво из сама себе.“[1742].

Хегел указује да Грци из љубави према лепоти *одбацују стид који нам не дозвољава да на човеку видимо само оно телесно*[1743], израђујући наге скулптуре, али да то не чине из равнодушности према оном духовном, већ из равнодушности према ономе што је пуко чулно! Грцима се битак *показује*[1744], док се, на пример, за филозофе и уметнике Новог века он *представља*, и управо то представља кључну разлику између две велике епохе људске цивилизације. Лепота идеала, која у античкој скулптури долази до пуног изражаја, огледа се у томе што представља и посебност, и карактер, али и општост у исто време[1745]. Због тога Хегел наглашава: ако „немамо разумевања за идеала грчке скулптуре која представља кључ за разумевање грчке културе уопште, и ако са тог становишта пластике не посматрамо како

[1736] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* III том, стр. 113.
[1737] Исто, стр. 115.
[1738] Исто, стр. 119.
[1739] Исто, стр. 122.
[1740] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* II том, стр. 139.
[1741] Исто, стр. 159.
[1742] Исто, стр. 162.
[1743] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* III том, стр. 142.
[1744] Перовић, М.А., *Почетак у филозофији*, стр. 25.
[1745] О *античком добу светлости* Хегел говори и раније, у тексту: Gymnasialreden: „Rede zum Schuljahrabschluß am 29. September 1809“, у: Hegel, G. W. F., *Nürnberger und Heidelberger Schriften 1808-1817*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970. стр. 314-315.

фигуре епских и драмских хероја тако и фигуре стварних државника и филозофа, онда оно што чини средиште Грчке још нисмо схватили ни у њеним песницима и говорницима ни у њеним историчарима и филозофима. Јер у лепим данима грчке културе људи од акције, политичари, имају, као и песници и мислиоци, тај пластични карактер који је општи, а у исто време ипак индивидуалан, лишен сваког несклада“[1746]. Због тога се сматра да је Хегел *нехотично* поставио два критеријума уа уметност: према естетском критеријуму, скулптура, као типично класична уметност, морала би имати више место у систему уметности од оних уметности са мање усклађеним садржајем и формом. Други критеријум је *духовни*, који чини да сликарство, музика и поезија, односно романтичка форма уметности, добију значајнију позицију од скулптуре, јер у њима преовладава духовни принцип. Због тога нису ретке оцене да се Хегелова естетика „колеба између једног специфичног естетичког разматрања уметност и једног које произлази из општих принципа његове идеалистичке филозофије.“[1747].

Класична уметност, дакле, задовољава сврху *уметности,* али не задовољава *дух* у његовим дубинама: хармонија њених дела није оптимум којем тежи *дух*[1748], јер она не представља сферу у којој он може несметано да се развије у потпуну унуташњост. Упркос томе што постиже оптимални домет оног *уметничког*, класична уметност не успева да измири супротности које своју основу имају у апсолутном на начин који би очувао дух у његовој пуноћи. За античке Грке уметност је највиши израз за апсолутно, па нпр. грчка религија јесте *религија саме уметности*[1749], за разлику од романтичке уметности, која указује на форму свести вишу од оне коју уметност може да омогући. Слобода духа подразумева опште укидање чисте природности, као онога што је духу његово *друго*[1750], те дух мора из природе да се повуче у себе, истовремено се издигнувши изнад природе, након чега може њом несметано да влада и да је преобрази у позитивно одређено биће властите

[1746] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, III том, стр. 118. Хегел наводи пример Винкелмана, који успева да *сузбије неодређено брбљање о идеалу грчке лепоте,* показујући право познавање грчке скулптуре и мисаону трезвеност која је у стању да је рефлектује. – Исто, стр. 121.
[1747] Јеремић, Д. М., Предговор, у: Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. XXXIV.
[1748] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, II том, стр. 141.
[1749] Исто, стр. 143.
[1750] Исто, стр. 148.

слободе. За Грке уметност не представља ни луксуз ни забаву, већ *живу потребу*[1751], која нужно мора да се задовољи.

Класична уметност јесте највиша уметност, али у њој дух није приказан сховно *свом*[1752] правом појму, закључује Хегел, додајући да класични богови „имају клицу своје пропасти у себи самима, те отуда, када оно што је у њима несавршено постане свесно на основу изграђивања саме уметности, они повлаче за собом и укидање класичног идеала.“[1753]!

Романтичка форма уметности изнова укида савршено јединство и баланс између идеје и њеног реалитета, и поново се враћа, премда на један виши начин[1754], на разликовање и супротстављање тих супротости, које су у симболичкој уметности остале несавладане. Ако је класична уметност представљала врхунац *уметности*, романтичка уметност представљаће кретање духа ка властитој унутрашњости, која из спољашњости тежи да се издигне до највише унутрашње позиције. Док уметничко дело мора бити у себи завршена, довољна и затворена целина, и то у форми тоталитета посебности и синтезе мисаоног и телесног, дотле дух на ступњу романтичке уметности „зна да његова истина није у томе да се он утопи у телесност“, он, напротив, постаје уверен у своју истину *само тиме што се из спољашњег повлачи у властиту присност са собом*[1755], док спољашњу реалност посматра као одређено биће које му није адекватно. Због тога лепота класичне уметности више није адекватан облик којим се дух чулно изражава, што доводи до успостављања нове форме лепог – *духовне лепоте,* и то у смислу унутрашње и бесконачне духовне идеје. Тај процес подразумева две стране: прво: увиђање да класични идеал више није могуће достићи[1756], друго: да духовност, или у себе рефлектована душевност, чини целину која се не односи на нешто спољашње као на своју собом прожету реалност, већ као на нешто небитно и од ње ослобођено[1757]. Романтична уметност, као *унутрашњост духа*, може због тога да се покаже под *најразличитијим*

[1751] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, III том, стр. 162.
[1752] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 79.
[1753] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, II том, стр. 204.
[1754] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 79.
[1755] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, II том, стр. 222.
[1756] Хегел, на пример, наглашава да најгоре поступају уметници који од Христа покушавају да створе *класични идеал.* – исто, стр. 239.
[1757] Исто, стр. 286.

околностима[1758], ситуацијама, стањима, односима, итд., јер једино што важи јесте само њено субјективно уобличење на себи câмој, а не нека објективна садржина која важи *по себи*.

Дух на „почетку уметности“, у симболичкој форми, још увек није самосталан и слободан, те због тога тражи своје апсолутно биће у *стварима природе и материје*[1759], које због тога посматра као *по себи божанске*. Поставља се питање: због чега се дух уопште упосебљује у различите форме током свог развоја? Због тога што је бит духа *манифестна*[1760] - он *мора* да се испољи, да би се тако испољен *вратио себи*. Из истог разлога први корак у том манифестовању није довољан и није коначан[1761]. Класична уметност приказује грчке богове као одуховљене индивидуе, али у људском и телесном облику, због чег тек романтичка уметност чини да се дух *удуби у своју сопствену унутрашњост*. Док класична уметност у свом идеалу уобличава само оно супстанцијално, романтичка уметност хвата и излаже нашем опажању *променљиву природу,* у њеним испољавањима која беже[1762]! У романтичкој уметности, дакле, долази до могућности да чак и целокупна садржина спољашњег света добије слободу да се покаже *за себе*[1763] и да се одржи у властитој особености и појединачности. Таква слобода, и њен „резултат“ – *слободна лепота*, одаје утисак да је настала несметано и лако, „као из једног лика“ [1764], што Хегел пореди са понашањем образованог човека, који се у свему што говори и чини *креће сасвим просто, слободно* и *природно*, иако ту једноставност и слободу не поседује од рођења, већ их постиже властитим усавршавањем!

Романтичка уметност доводи до уздизања уметности *изнад câме себе*[1765], наводи Хегел, али, за разлику од Шелинговог допуштања да уметност искорачи из властитих оквира и превазиђе чак и појмовно

[1758] Исто, стр. 293.
[1759] Исто, стр. 301.
[1760] Перовић, М. А., *Пет студија о Хегелу*, стр. 16
[1761] О уметничком делу као манифестацији духа: „Die Kunstreligion, у: Hegel, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes, Suhrkamp Verlag,* стр. 514.
[1762] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, II том, стр. 297.
[1763] Исто, стр. 293.
[1764] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* III том, стр. 9.
[1765] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 80.

мишљење, код њега се то уздизање ипак догађа у границама властите области и у форми са̂ме уметности. Другим речима, за разлику од Шелинга, који пушта да се уметност отргне границама свог појма и позиционира изнад филозофије, Хегел ће закључити да, оног тренутка када уметнички садржај покуша да се *отргне*, то више није уметнички садржај. Хегел, дакле, проблем дисбаланса између духовног и чулног унутар једне апсолутне форме решава тако што омогућава да са̂ама та форма буде напуштена и замењена адекватнијом, не долазећи на тај начин у ситуацију да мора да противречи властитом одређењу те форме. Када садржај престане да одговара уметности, као форми апсолутног духа, онда је на делу прелазак у следећу форму – религију, тј. представно мишљење. У том смислу Хегел напомиње да уметност, управљајући се према одређеном предмету, не може да „ради за чулно опажање“[1766], него за унутрашњост која се са својим предметом слаже као са са̂мим собом.

Након разматрања повесних форми идеје уметнички лепог као идеала, Хегел тематизује посебне уметности и њихове творевине. Уметнички лепо је у ранијим поглављима расветљено као *право лепо*, тј. као *уобличена духовност, идеал*[1767], а заправо: као апсолутни дух, чији је садржај истина. Тоталитет посебних уметности[1768] се у том контексту код Хегела приказује кроз: а) спољашњу уметност *архитектуре*; 2) објективну уметност *скулптуре*, и 3) субјективну уметност *сликарства, музике и поезије*. Премда на први поглед делује да је у питању пуко представљање *врста* уметности у складу са раније дефинисаним повесним формама уметнички лепог, тематизација посебних уметности има комплекснију структуру, те се, на пример, архитектура разматра и у симболичком, и у романтичком раздобљу, а поезија и њени облици у романтичкој и класичној епохи.

Претходно размотрени основни принципи разликовања између три кључне повесне епохе развоја идеала у форме уметнички лепог показали су да симболичка епоха доспева само до сродности између садржине и форме, односно до простог наговештавања унутрашњег значења у његовој појави, која је увек *спољашња*[1769]. Због тога симболичност представља објективно

[1766] Исто, стр. 80 - 81.
[1767] Исто, стр. 83.
[1768] Исто, стр. 89.
[1769] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* III том, стр. 18.

као такво – те, на пример, околну природу прерађује у лепи уметнички *оквир духа*, уграђујући унутрашње значење у спољашњи предмет само у форми наговештаја. Класични идеал, пак, успева да у спољашњој реалности прикаже оно *апсолутно као такво*, и то као себи иманентно и адекватно. Коначно, форму романтичке уметности чине субјективност душевности и осећања у њиховој бесконачности и *коначној посебности*[1770]. На тим темељима Хегел разликује *основу* поделе посебних уметности, коју, као што је наглашено, не треба посматрати као пуку примену, него *као један од важних услова* поделе.

Архитектура представља уметност на њеном сâмом почетку, која још увек има основ у *природи ствари.* Уметност на свом почетку не налази ни адекватан материјал, ни одговарајућу форму за представљање своје духовне садржине, те је носећа карактеристика *архитектуре*[1771] *тражење* истинске форме и спољашњи начин представљања. Материја архитектуре је тешка, недуховна, а форму чине творевине спољашње природе.

Скулптуру, њен принцип и садржину, представља духовна индивидуалност као класични идеал, те оно унутрашње и духовно налази свој израз у телесној појави, која је иманентна духу"[1772] и коју уметност представља у форми конкретног и одређеног бића. Форма скулптуре је реалан живот духа и то у људском облику. За разлику од почетне форме, уметност у скулптури прелази у унутрашњост и појављује се у својој вишој истини – те се, дакле, повлачењем из оног *огромног и материјалног* дух враћа у себе.

Трећи моменат посебних форми чини уједињење и тотелитет уметности које уобличавају унутрашњи живот субјекта. Први корак тог

[1770] Loc. cit.
[1771] Loc. cit
Више о Хегеловом схватању архитектуре – исто, стр. 53. Тек сусретом сврховитости форми и принципа органског и њиховим међусобним прожињем може настати *лепа, класична архитектура.* Фридрих Шлегел назива архитектуру замрзнутом музиком, истиче Хегел, признајући да се обе те уметности заснивају на хармонији односа који се могу свести на бројеве. Loc. cit
[1772] Исто, стр. 18.

уједињења огледа се у *сликарству*[1773], које у потпуности преобраћа спољашњи облик и чини га изразом унутрашњег, идеално затвореног у себе и субјективног, као одређеног бића. *Музика*[1774] представља *супротност* сликарству, наглашава Хегел, истичући да је њен прави елеменат унутрашњост као таква, тј. осећање лишено сваког облика и потребе да се испољи у спољашњој реалности. Особина музике је да у свом испољавању брзо ишчезава и câму себе укида. Након сликарства и музике, појављује се трећа форма уметности: уметност говора или *поезија* уопште, за коју Хегел каже да је „права уметност духа и његовог испољавања као духа“[1775]. Будући да само говор може да прихвати, изрази и представи све што свест конципира и духовно уобличава, поезија представља садржински најбогатију и најбезграничнију уметност[1776]. Њен дисбаланс, међутим, огледа се у

[1773] Исто, стр. 19.
[1774] Исто, стр. 20.
Музика искорењује простор, сматра Хегел, додајући да је она уметност срца, најдубље усрдности душе, највеће строгости разума и потпуне субјективности. - Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* III том, стр. 292-296.
[1775] Loc. cit.
[1776] Loc. cit. Поезија прожима све друге уметности и представља општу уметност духа који је оистао самосталан и који више није везан за чулни материјал, већ се креће у унутрашњости представа и осећања. - Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 88 – 89. Хегел даље разатра начине уобличавања у поезији, разликујући епску поезију, која даје садржини форму објективности; лирику, која „призива музику у помоћ“, те, дакле, представља субјективни принцип; и напослетку – драмску уметности, која објективно приказује оно субјеткивно. - Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* III том, стр. 20 - 21.
Поезија представља тоталитет који уједињује ликовне уметности и музику, постајући *општом уметношћу*, чији прави материјал јесте сама фантазија и духовни интереси човека! Задатак поезије је „свеобухватно царство људских представа, подвига, радњи, удеса, покретачке снаге света и божанско управљање светом. Поезија је на тај начин била најопштија и најпознатија учитељица људског рода и она је то још и данас.“ – Исто, стр. 363-375. Ипак, иако поезија може да буде од користи када је у питању поучавању, моралном усавршавање, политичком одушевљавање или пука површај разонода и забава, она не сме да се стави у њихову функцију, јер ти циљеви могу још потпуније да се постигну *помоћу других средстава*, док уметност мора остати слободна и аутономна! Као слободна, поезија може да се бави и најузвишенијим мислима спекулативне филозофије, и спољашњом егзистенцијом природе. - Исто, стр. 399 – 400., стр. 439. На пример, у Ксенофановим и Парменидовим песмама елејска филозофија се још излаже на поетски начин, наглашава Хегел, истичући да је то нарочито видљиво код Парменида, у уводу његовог филозофског дела. – Исто, стр. 446.

потпуном напуштању чулности, што представља корак којим дух напушта уметност као своје станиште и начин постојања[1777]. Поезија означава прекретницу са које дух даље одлази или у религијско представљање или у научно мишљење[1778], закључује Хегел.

Свака од наведених уметности тражи да буде предмет проучавања посебне науке, јер појачавање тежње за уметничким сазнањем повлачи за собом и повећање обима тог сазнања, а додатну тешкоћу Хегел види и у *моди*[1779] свог времена: да се уметност позиционира као значајнија од филозофије, и то наводно да би се показало да оно конкретно коначно успева да победи и савлада оно апстрактно. Хегел сматра да, премда је много видео када је уметност у питању, није видео *довољно* да би могао потпуно исцрпно да се посвети тој материји. Због тога напомиње оно што треба истаћи и у поглављу у којем разамтрамо појединачне уметности у Хегеловој филозофији: да *наш циљ није да* „поучавамо у познавању уметности и да излажемо историјска сазнања о њој, већ нам је стало само до тога да филозофски упознамо суштинска општа становишта и њихов однос према идеји лепога уколико се она остварује у чулној материји уметности"[1780]!

Више о односу поезије и стварности: „Philosophische Enzyklopädie für die Ober-klasse (1808 ff.", u: Hegel, G. W. F., *Nürnberger und Heidelberger Schriften 1808-1817,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970., str. 65. §203.

[1777] У есеју „Glauben und Wissen" Хегел исмејава Шлајермахеров покушај да обезбеди *дуготрајност уметности без уметничких дела* - Hegel, G. W. F., *Erste Druckschriften,* Leipzig, 1928, стр. 331.

[1778] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, III том, стр. 371.

[1779] Исто, стр. 22.

[1780] Исто, стр. 23.

Премда архитектура по свом основном карактеру јесте и остаје *симболична,* ипак симболизам, класицизам и романтизам као форме уметности врше на њу одлучујући утицај, услед чега они у њој имају већи значај него у другим уметностима. Скулптура је, наиме, потпуно прожета класицизмом, а музика и сликарство романтизмом, „да њима преостаје релативно мало слободног простора за израђивање типа других форми уметности" – исто, стр. 31. Напослетку, Хегел напомиње да поезија не може бити разликована према симболичком, класичном и романтичком принципу, већ према разликама специфичним за своју сферу, те се због тога разликују епско, лирско и драмско песништво. Loc. cit.

Према истим критеријумима, најадекватнији облик романтичке уметности јесте музика и лирика, иако се она огледи и у другим уметностима. Следећи важан критеријум који обележава романтичку уметност јесте њен постепени прелаз у

Будући да је први задатак уметности да уобличава нешто што је по себи објективно[1781], једини филозофски задатак при испитивању њене суштине јесте њен *појам*, а не детаљно разматрање сваког облика који она може да заузме.

КРАЈ УМЕТНОСТИ КАО ФОРМЕ АПСОЛУТНОГ ДУХА

При проучавању посебних уметничких форми ток филозофског развоја састоји се у продубљивању духовне садржине, са једне стране, а потом у доказивању да уметност прво само *тражи* ону садржину која јој одговара, затим је *налази и* напослетку је *превазилази*[1782]. Тај процес није само повесни процес, већ пре свега умски принцип, којим се дух уздиже до форме која му у потпуности одговара. Управо се, наиме, расветљавањем односа између уметности и других духовних форми може приказати смисао Хегеловог одређења естетике. Претходно разматрање повесних форми уметнички лепог није, дакле, имало за циљ таксативно навођење садржине Хегелове естетике, него представљање аргументације којом се објашњава на који начин се уметничка форма и духовно и повесно показује недовољном да изнесе и представи дух у његовом тотатлитету[1783]. Неминовност преласка са симболичке на класичну, а потом и на романтичку форму уметности припада истој неминовности којом дух напредује према појму и властитој сврси.

представну сферу, односно у религију, због чега је управо религија, пре свега хришћанство, дубоко обележила романтичку форму уметности. Сликарство је, на пример, постојало и у доба симболичке, и у добра класичне форме уметности, али свој пуни смисао добија тек у романтичкој форми, прецизније: у хришћанској љубави, - наводи Хегел. – Исто, стр. 216-226. Ипак, упркос изузетном значају љубави за ову форму уметности, Хегел наводи да ни у једној форми уметности нису пресудна и искључиво важна само осећања – илуструјући то интересантном тезом*: да су осећања најважнија било би довољно говорити „ја те волим“*. - Исто, стр. 260. Више у:

[1781] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* III том, стр. 28.

Више у: Malabou, C., *The Future of Hegel, Plasticity, Temporality and Dialectic*, Routledge, London, NY, 2005., стр. 115.

[1782] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* II том, стр. 12.; Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* III том, стр. 371.

[1783] Више о недовољности уметности и религије: Bowie, A., Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche, стр. 140-141.

Тематизујући филозофију апсолутног духа као појмовно испитивање три кључне области, Хегел одређује прву као подручје чулне појаве – уметност, другу као подручје представе – религију, и треће као подручје појмовног мишљења – филозофију. Естетика је филозофска дисциплина и припада трећем подручју, које представља *виши ступањ у односу на фантазију душевности и непосредног представљања*[1784]. Хегел сматра да тек то подручје, подручје филозофског мишљења, може да истакне властиту садржину у слободној самосвести, потпуној општости и *нужној повезаности какву јој уметност никада не може дати*[1785]. Разматрајући однос између филозофског и уметничког, Хегел признаје да је реч о два различита начина схватања: једно је, наиме câма фантазија која „тежи да изађе у сусрет покретима мишљења“, али ипак не моће да досегне јаснећу и одлучну озбиљност филозофије, а друго је *филозофирање као у себи умирено мишљење*. Хегел сматра да је филозофско мишљење у себи у тој мери јасно конципирано и систематски изложено, да је у стању чак и да властите мисли прожме осећањима и помоћу опажања учини чулним! Као пример за такву *стабилност* филозофије, Хегел наводи следећи пример: „као што то чини Шилер у неким својим песмама, за ону слободну игру посебних аспеката под чију привидну разузданост уметност мора ту утолико више тежити да прикрије своја унутрашња измирења уколико више жели да избегне трезвени ток дидактичког расправљања.“[1786]. Другим речима: уметнички израз може једнако успешно (односно – једнако ограничено) да досегне до филозофског појма као што то може *рационално мишљење*[1787]: ако не и више, јер рационални пут доспева само до посебних закона и појава и остаје код раздвојености посебних егзостенција од општих закона, а све у форми спољашњег и коначног!

Обична свест[1788] не може да досегне суштину ствари, а недостаци такве свести и рационалног представљања уопште могу бити превазиђени само *спекулативним мишљењем*, истиче Хегел, додајући да је спекулативно мишљење „сродно са поетском фантазијом. Сазнање наиме које се постиже умом нити може да има посла са случајним појединачностима или да у

[1784] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, III том, стр. 533.
[1785] Исто, стр. 532 – 533.
[1786] Исто, стр. 533.
[1787] Исто, стр. 378.
[1788] Loc. cit.

ономе што се појављује сагледа његову суштину нити се може задовољити оним раздвајањима и простим односима представљања и рефлексије који потичу од разума, већ оно повезује у слободан тоталитет све оно што се за коначно посматрање делом распада на самосталне појединости, делом се ставља у релације без јединства. Међутим, мишљење је у стању да производи само мисли; оно чини да се форма реалности расплине и претвори у форму чистог појма“[1789]. Хегел, дакле, у оквиру ове теме стоји на становишту које је препознао већ Аристотел: да се знање тиче *општег*, те да уметност, уколико изражава опште идеје, представља виши облик сазнаја од рационалног распарчавања и упосебљавања предмета који се проучава. Због тога није случајно што за Хегела *апсолутни дух* живи само у уметности, религији и филозофији[1790], а не у специфичним, рационалним и техничким наукама.[1791]

Додатно истицање дигнитета оног уметничког Хегел спроводи и путем објашњења да, док мишљење измирује истину и реалност *у мишљењу*[1792], поетско стварање и обличавање их измирује у форми сâме реалне појаве, која је при томе духовно представљена. У том контексту треба разумети и Хегелову идеју о апсолутном уметничком приказу духовног процеса, где би радњу духа представљала сâма светска историја, коју би неко могао пожелети да „преради у апсолутни еп чији би главни јунак био људски дух, хуманус који се путем образовања буди из стања неостељивости и тамноће свести и ступа на позорницу светске историје; али то градиво било би управо због своје универзалности скоро сасвим неспособно за индивидуализовање, што је уметности неохподно потребно“[1793]. Управо се ту јасно указује на границу уметности: премда је она способнија за *општији* приказ од многих посебних наука, ипак не може да буде носилац духовне форме у њеном тоталитету, јер је везана за чулни и битно појединачни приказ. Та особина уметности представља кључни разлог за потребу духа да је кад-тад превазиђе, па идеја о престанку или крају уметности није настала

[1789] Исто, стр. 379.
Нпр, Хегел Платоновог *Парменида* описује као *вероватно највеће уметничко дело старих дијалектика.* – „Vorrede: Vom wissenschaftlichen Erkennen", у: Hegel, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970., стр. 66.
[1790] Marcuse, H., *Ум и револуција,* стр. 84.
[1791] Више у: Focht, I., „Хуманост умјетности“, зборник: *Хуманизам и социјализам*, I књига, Напријед Загреб, 1963., стр. 227.
[1792] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* III том, стр. 379.
[1793] Исто, стр. 469.

тек у повесним приказима уметничких форми, него знатно раније: већ у *Феноменологији духа*[1794]!

Премда је уметност у Хегеловом филозофском систему добила високу позицију, она ни по форми, ни по садржини не може да представља највиши и апсолутни начин којим дух може да искаже властиту сврху и суштину. Уметност приказује истину, у томе јесте њена велика снага, али реч је о *само једном одређеном кругу истине и њеном одређеном ступњу,* те истина која може постати садржином уметности мора бити „способна да изађе у оно што је чулно и да у њему буде адекватна себи, да би била права садржина за уметност, као што је то случај, на пример, код грчких богова.“[1795]. У доба врхунца класичне уметности садржај и форма су се поклапали, а сви важни интереси духа *могли су бити приказани* у уметничком лику. Тај лик није морао бити изложен само у облику скуплтуре, иако је она најподеснија за приказ баланса који постиже касична уметност, већ је видљив у свим облицима античке уметности.

Најбољи пример за уметност која у античкој Грчкој изражава дух времена, дакле: и политичка, и друштвена и правна питања, јесте Софоклова трагедија *Антигона*, коју Хегел у бројним разматрањима наводи као парадигму једног уметнички приказаног *духа времена*. Хегел већ у есеју *О природном праву* говори о трагедији у којој се оно *апсолутно вечно успоставља са̂мим собом*[1796] и која успева да рефлектује начине на које супротстављени концепти правде постају *деструктивни*[1797] чим се наметну као апсолутно важећи. Због тога нису ретке оцене да је Хегел „у *Феноменологији духа* и у *Естетици* створио генијалну интерпретацију грчке

[1794] Јеремић, Д. М., Предговор, у: Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. XXIII.
[1795] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 11.
[1796] Boer, K., *On Hegel: The Sway of the Negative*, University of Groningen, Palgrave Macmillan, 2010., стр. 10.
[1797] Loc. cit.
Истичући, на Хегеловом и Шелинговом трагу, да је трагичан само онај спор који „настаје између субјеката високо позитивних вредности“, Шелер више пута наглашава да „снага која уништава не може бити лишена вредности; она *сама* мора представљати неку вредност“, налик Шелингу, који указује на „тајанствен и неопходан сплет снага које се међусобно боре“ - Јањион, М., *Романтизам, револуција, марксизам*, стр. 13-14. Више у: Шелер, М., „О феномену трагичног“, *Теорија трагедије,* приредио Зоран Стојановић, Нолит, Београд, 1984., 138-157.

трагедије“[1798]. Хегел разматра *Антигону* у три одвојене расправе: 1) у *Феноменологији духа,* 2) у *Основним цртама филозофије права* и 3) на различитим местима у *Естетици,* наглашавајући да је реч о највеличанственијем уметничком делу своје врсте[1799]. Хегел показује на који начин *Антигона* репрезентује савршени трагички сукоб између два есенцијално и егзистенцијално важна принципа: јавног закона државе и стари, природни закон и „породична љубав и дужност према брату с друге стране“[1800]. У оквиру разматрања о драмској уметности, Хегел ће касније нагласити да *хероји* у античкој трагедији представљају индивидуе које, услед независности свог карактера и воље, преузимају на себе *одговорност за целокупно извођење неке радње*[1801]. Премда се у оквиру уметничког приказа и у модерној драми може истаћи општост и носећи дух властите епохе, то више није могуће на целовит начин на који су то чиниле античке трагедије и класична уметност уопште[1802].

Пуни смисао Хегелове тезе о уметности као форми апсолутног духа која је *прошла*, изражен је у речима: „„Такво једно доба је наше време. Ми се заиста можемо надати да ће се уметност све више развијати и усавршавати,

---

[1798] Јањион, М., *Романтизам, револуција, марксизам*, стр. 28.

[1799] *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art,* II, prev. T. M. Knox, Clarendon Press, Oxford, 1975., стр. 1218.

[1800] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* II том, стр. 167.

Жижек тврди да проблем *Антигоне* није самоубилачка чистота њеног нагона за смрћу, него напротив: у томе што је монструозност њеног чина прикривена естетизацијом. - Žižek, S., *Less than nothing: Hegel and the shadow of dialectical materialism,* стр. 84. Са друге стране, Џудит Батлер, са друге стране, покушава да докучи због чега Хегел у тексту *генерализује и приказује Антигону као женски род у целини* (Butler, J., *Antigone's Claim, Kinship Between Life & Death*, Columbia University Press New York, 2000., стр. 36), не увиђајући да Хегел у лику Антигоне не види „женски“ принцип, него принцип старог, природног права, којем се супротстављају индивидуалност и „нови“ закони. У том смислу је разумљиво због чега цела интерпретација Хегелове трагедије за Џудит Батлер представља борбу у којој је Антигона са једне, а Хегел и Креонт са друге стране – Исто, стр. 34.

[1801] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 185.

Више о Хегеловом одређењу трагедије и драмске уметности уопште: Schneider, H., „Eine Nachschrift der Vorlesung Hegels über Ästhetik im Wintersemester 1820/21.“, Hegel-Studien 26, 1992: 89-92., стр. 397.

[1802] О пропасти авангарде и постмодерној уметности: Фери Л., *Homo aestheticus: Откриће укуса у демократском добу*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци-Нови Сад, 1994., стр. 190-198.

али њена форма не представља више највишу потребу духа. Можемо налазити да су ликови грчких богова још толико изврсни, и можемо сматрати да су бог отац, Христос и Марија још толико савршено и достојанствено приказани: све то ништа не помаже, наше се колено ипак никада више неће савити пред њима.“[1803]. У оквиру ових речи указана је и неминовност краја уметности која је *носила* целокупни дух времена, али и упозорење да то не значи престанак потребе за уметничким изражавањем и уметничким делима. Напротив, уметност остаје важан начин исказивања оног апсолутног, али тај начин више није највиши. За разлику од Шелинга, који уметност поставља изнад филозофије, а опажај изнад појма, Хегел се, напротив, држи супериорности појма, а то што уметности нису прожете појмом, сматра њиховим недостатком“[1804]. Специфична врста уметничког произвођења не задовољава више највишу потребу, јер се човек уздигао изнад тога да творевине уметности сматра нечим божанским и да их обожава: оне сада изазивају трезвенији утисак, што знали да је потребно неко „више мерило и неко друго осведочење“ [1805].

Теза о *крају уметности* није нека лична Хегелова теоретизација, наглашава Рансијер, већ се тиче *живота уметности као духовне форме*, те он изводи занимљив закључак да је дух уметности живео управо као принцип хетерогености, те да, када уметност престане да буде и не-уметност, она више није ни уметност[1806]! Уметност не пружа више оно задовољење *свих духовних потреба* које су народи ранијих времена у њој тражили и *само у њој налазили*, истиче Хегел, указујући да рефлексивна образованост којом се одликује наш савремени живот изазива у нама потребу да се, како у погледу воље, тако и у погледу суђења, придржавамо општих становишта као владајућих, одредбених разлога[1807]. Хегел излаже ту исту тезу не само у *Предавањима из естетике,* него такође и у *Филозофији повести*[1808], у којој се она разматра из перспективе повести, показујући се и на тај начин као

[1803] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 105.
[1804] Хартман, Н., *Естетика* стр. 61.
[1805] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 11.
[1806] Rancière, J., *The Aesthetic Revolution and its outcomes*, стр. 142.
[1807] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 12.
[1808] О односу уметности, филозофије и религије у повесном смислу: Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970., стр. 65-94.

неминовна. За разлику од Грка, који кроз уметност *замишљају своје богове* и долазе до неке свести о истини[1809], „мисао се већ врло рано окренула против уметности као форме која божанско представља на чулан начин; на пример, код Јевреја и код мухамеданаца, па чак и код Грка код којих се већ Платон доста снажно противио боговима Хомера и Хезиода“[1810], јер код сваког народа, услед напредовања у образованости, долази до доба у којем уметност почиње да указује на нешто изван властитих граница. Садашњост, коју Хегел описује сходно властитом добу, али која важи и након XIX века, према свом општем стању и одређењу, није повољна за уметност, јер је целокупна духовна образованост таква да уметник сâм стоји унутар таквог света који рефлектује и у оквиру његових прилика, „те не би био у стању да вољом и одлучношћу апстрахује од њих или да нарочитим васпитањем или удаљењем од животних прилика вештачки смисли и оствари неку усамљеност која му надокнађује оно што је изгубљено.“[1811]. Анемари Гетман-Зиферт закључује да је Хегел историјску функцију модерног доба дефинисао као функцију *формалног образовања*[1812].

У оквиру разматрања уметничког, чулног појављивања, Хегел уочава „клицу“ њеног будућег превладавања и то увидевши да се у уметност све више уноси *представљање*, нарочито у поезији, која „на крају“ романтичке форме уметности већ готово у потпуности губи чулну спољашњост, нужан услов да би се приказивање одредило као уметничко[1813]. Будући да су производи уметности творевине духа[1814]., они имају своја почетна стања – стања припреме или ницања, стања напредовања – савршеног баланса или цветања[1815], и стања окончања – опадања или изумирања. Хегел, Шелинг, и касније Хајдегер, стоје на сличној позицији када тврде да је уметност одумрла, тј.,да је одумро гносеолошки хоризонт у њој, али Шелинг и Хајдегер сматрају да је уметност прошлости *нижа* од савремене уметности,

[1809] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 103 – 104.
[1810] Исто, стр. 104. Уп. са: Auburtin, V., *Die Kunst Stirbt,* München., стр. 7.
[1811] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. 12.
[1812] Gethman-Siefert, A., *Einführung in Hegels Asthetik,* стр. 352.
[1813] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 103.
[1814] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* III том, стр. 8.
[1815] О цветању, пролећу и лету у контексту уметности Хегел говори и у поглављу: „Die offenbare Religion“, у: Hegel, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970., стр. 548.

прецизније: од уметности која ће тек бити створена као права поезија, која ће надићи филозофију[1816], док је Хегел на дијаметрално супротном становишту.

Објективност уметности и субјективност религије могу се синтетисати само у апсолутности филозофије, која представља сферу најчистије форме знања[1817]. Спољашња чулност уметности превладава се формом појма, а субјективност религије – субјективношћу мишљења, због чега се на истој основи на којој се говори о крају уметности може говорити и у *крају религије*[1818]. У оквиру концепта беседе приликом ступања у наставну службу филозофије у Берлину, пре предавања о *Енциклопедији филозофских знаности*, 1818/19., Хегел пореди одлуку да се филозофира и „баци“ у чисто мишљење са „бацањем“ у океан без обала, без шарених боја, тачака ослонца и свих познатих, пријатељских светала: „само *једна* звијезда, *унутарња* звијезда духа сјаји; она је *поларна звијезда*“[1819]. Тамо где се човек, који живи у „тупости и ограничености“ *још не чуди*, и тамо где се он, „тобож просвећен“, *више не чуди*, више не може бити неке истинске уметности ни неке истинске потребе за њом, закључује Хегел[1820], те се прва форма као „*непосредно* знање које је управо због тога *чулно*“ превладава представљањем, а оно опет *слободним мишљењем апсолутног духа*[1821]. Управо, наиме, најузвишенију садржину коју је субјективност у стању да обухвати у себи Хегел назива *слободом*[1822]!

На крају разматрања о *судбини уметности*, потребно је утврдити субину и будућност естетике у Хегеловом филозофском систему. Гадамер сматра да Хегелова теза о *уметности као прошлости*, уколико се односи на становиште уметности као форме апсолутног духа, представља само

[1816] Петровић, С., *Негативна естетика*, стр. 198.
[1817] О односу уметности и религије Хегел пише и у тексту: „Religions lehre für die Mittel- und Oberklasse (1811-1813)“, у: Hegel, G. W. F., *Nürnberger und Heidelberger Schriften 1808-1817,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970., стр. 283, §17.
[1818] „Die dreifache Vollendung des Deutschen Idealismus Schelling, Hegel und Fichtes ungeschriebene Lehre“, Fichte-Studien-Supplementa, Band 22, Rodopi Amsterdam - New York, 2009., стр. 211.
[1819] Гретић, Г., *Филозофија њемачког идеализма - Хрестоматија,* стр. 401.
[1820] Oelmüeller, W., „Хегелов став о крају уметности и проблем филозофије уметности после Хегела“, стр. 275.
[1821] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, Ітом, стр. 102 – 103.
[1822] Исто, стр. 98.

спекулативну врсту[1823] „прошлости“. Као и обичајносно царство, које „*мора пропасти,* јер у себи је замјетнуло змијско сјеме бесконачне рефлексије, то значи: бескрајне антитетике самосвијести, скепсе, отварању дубоке унутрашње провалије свијести“[1824], тако се и свака коначна форма у којој се дух манифестује нужно показује недовољном. Ако се са великим опрезом духовна рефлексија упореди са библијским *дрветом сазнања,* онда се може закључити да дух, након што увиди да је чулна форма његовог испољавања коначна, огољена и недовољна, више не може наставити да борави у „рајском врту уметности“, претварајући се да није дошао до сазнања до којег је дошао. Напоменувши да ће се уметност, упркос престанку апсолутног и свеобухватног важења све даље развијати[1825], Хегел је неминовно отворио и питање о будућности филозофске дисциплине чији је она предмет. Док је за Шелинга уметност била органон филозофије, за Хегела је филозофија довршење уметности, док естетичари мисаоно разматрају проблеме уметности. Због тога се често истиче како „у том Хегеловом схватању има несвесне антиципације модерне уметности, јер она добрим делом и није ништа друго него експериментална естетика, односно више практично размишљање уметности о њеним средствима и могућностима него стварање привлачних и занимљивих уметничких дела“[1826]. Будући да је мисаона епоха филозофије *епоха појма*, коју треба схватити у духовно-повесном, а не у историјско-географском смислу, Грлић с правом тумачи Хегелову мисао као оцену да у наше доба постоји *много већа потреба за знаношћу о уметности* него што је то било у временима када је уметност *сâма собом* задовољавала наше потребе[1827]!

Премда Цимерман тврди да за Хегела естетско сазнаје представља тек претходни или припремни ступањ за право сазнање, а да лепо има вредност само уколико се њиме сазнаје *истинито,* Хегел у естетици не види само филозофско тематизовање једне сфере, већ *филозофску допуну*

[1823] Gadamer, H. G., *Hegel's Dialectic: Five Hermeneutical Studies,* New Haven and London Yale University Press, 1976., стр. 101.
[1824] Више у: Перовић, М. А., *Граница моралитета*.
[1825] Гретић наводи да код Хегела постоје назнаке да се уметност у савременој епохи дефинитивно ослобађа „свих религиозних и свјетоназорних садржаја те служи искључиво обликовању и стварању оног хуманог“ - Гретић, Г., *Филозофија њемачког идеализма - Хрестоматија*, стр. 377.
[1826] Јеремић, Д. М., Предговор, у: Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. XXVI.
[1827] Грлић, Д., *Естетика,* III том, стр. 228.

уметности. Наиме, захтев за научним третирањем уметности долази *из сâме уметности*[1828], јер уметност тек у науци добија своју праву потврду! Грлић сматра да је велика заблуда изједначити *судбину естетике са судбином уметности*, истичући да се управо укидањем одређених оквира и координата естетског омогућује потпунији, слободнији и виталнији размах уметничког у његовом непредвидивом животу, а никако не њена смрт, „смрт естетскога омогућује живот умјетничкога, а не обратно!“[1829]. Уколико се има у виду да је Хегелова филозофија указала и на развој појмовног, и на наговештаје уметничких праваца након апсолутне моћи уметности као апсолутне форме духа, оправдано је закључити да је, тек када дух престане примарно да се манифестује кроз уметност: могућа и разнолика уметност и естетика која је проучава!

КРИТИЧКЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ХЕГЕЛОВЕ ЕСТЕТИКЕ

„Хегел је порицао будућност,
а никаква будућност неће поћи поређи Хегела“[1830].

Размере и садржину критичких интрепретација Хегелове естетике представио је W. Oelmüller у тексту „Хегелов став о крају уметности и проблем филозофије уметности после Хегела“, нагласивши да би се критика Хегеловог естетичког става могла изложити на следећи начин: „Хегел је на основу своје мањкаве естетичке и историјске свести, на основу своје хибридне гностичке филозофије, на основу системске присиле своје филозофије апсолутног духа, на основу обичног рационалистичког разликовања између gnoseologia-e inferior и gnoseologia-e супериор немачке просветитељске естетике од Баумгартена надаље, говорио о крају уметности и тако мора да говори.“[1831]. Управо се расветљавањем наведених замерки, које заиста и чине велики део покушаја да се Хегелова естетика критички интерпретира, може истовремено указати и на основе и на границе тих интепретација.

[1828] Јеремић, Д. М., Предговор, у: Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. XXVI.
[1829] Разговор са Бранком Вуксаном, у: Грлић, Д., *Умјетност и филозофија*, стр. 405.
[1830] Bloch, E., *Субјект-објект,* стр. 8.
[1831] Oelmüeller, W., „Хегелов став о крају уметности и проблем филозофије уметности после Хегела“, стр. 273.

Прва у низу оцена у наведеном цитату јесте *Хегелова мањкава естетичка и историјска свест*[1832], која представља најлакше оборив аргумент, будући да смо из досадашњег приказа Хегеловог односа према повести и повести уметности показали да је Хегел један од филозофа који су се *највише бавили* испитивањем конкретних уметничких и повесних дела и догађаја. Када је реч конкретно о познавању повести уметности довољно је указати на то да Хегел на својим путовањима упознаје низ најзначајнијих дела европске уметности: у Бриселу и Амстердаму 1822. године упознао је дела Рубенса, Ван Дајка и Рембранта и посматрао катедрале у Келну и Антврепену, у Бечу, 1824. године разгледа највеће колекције уметничких предмета: Белведере, Лихтенштајн, Естерхази, итд. и сусреће се са италијанском опером, у оквиру које посебно истиче Росинијева дела; а у Паризу, 1827. обилази Лувр, посећује театар француске комедије, па чак присуствује и представама енглеског путујућег позоришта[1833]. За разлику од бројних других представника немачког идеализма и филозофије уопште, Хегел, дакле, показује и више него темељно интересовање и познавање уметничких стилова, праваца и епоха, као и студиозно познавање историјских чињеница, које се недвосмислено показује и у *Филозофији повести* и у *Предавањима о естетици*. Грлић тврди да се, упркос покушајима, Хегелова естетика не може *оборити* одбацивањем његових судова о тадашњим уметничким делима, доказивањем његовог помањкања укуса, невидовитости, неразумевања за модерније правце, школе и технике уметничког, а чак и када би све ове оцене биле тачне: то опет *уопште не погађа Хегелову естетичку концепцију*[1834]! Управо је, наиме, *повесни моменат* оно што чини да Хегел не буде настављач Канта или *врло лош настављач Шелинга,* те да је оно повесно медијум у којем се Хегел суверенео креће и по којем „Хегел и јест, и у естетици, тек Хегел“ [1835] . За

[1832] Ман чак изједначује Канта и Хегела, тврдећи да су обојица имали врло слабо интересовање за уметност, али да су били приморани да је уврсте у своје системе, како се они не би распали. - Man, P., *Aesthetic Theory from Kant to Hegel,* стр. 4.

[1833] Јеремић, Д. М., Предговор, у: Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. XXXVIII.
И Кроче напомиње да је Хегел имао „живог естетичког осећања и жарке љубави за уметност“ - Кроче, Б., *Естетика,* стр. 391.

[1834] Грлић, Д., *Естетика,* III том, стр. 205.
Адорно, Т., *Естетичка теорија,* Нолит, Београд, 1979., стр. 31.

[1835] Грлић, Д., *Естетика,* II том, стр. 77.

разлику од Винкелмана и Лесинга, повесност коју Хегел уноси није спољашња, већ *иманентна*[1836] дијалектичком кретању духа.

Следећа замерка упућена Хегеловој концепцији формулисана је као критика његове *хибридне, гностичке филозофије* и спорна је из два разлога: прво: Хегелова филозофија стиче бројне филозофске „непријатеље“ управо због *непристајања* да се формира на хибридним, еклектичким и вештачким спојевима онога што је евидентно *неспојиво*[1837]. Хегел не прави компромисе ни са најближим сарадницима када је у питању разумевање сврхе и улоге филозофије, одбијајући и Шелингову *филозофију апсолута* и Фихтеов радикални субјективизам и романтичарску иронију, као и све форме *опажаја* или *интуиције* које су се у различитим филозофијама покушале поставити као нужан темељ непосредног сазнања. Други разлог због којег је ова критика неутемељена јесте покушај да се Хегелова филозофија окарактерише као гностичка, што, иако има више смисла од оцене да је „хибридна“, такође не погађа ни део филозофског система који се заснива на синтези *умног и стварног*. Гностички „сегмент“ сазнања јесте важан, у неким филозофским концепцијама чак и најважнији, али Хегелова филозофија сазнања вишеструко превазилази то одређење.

Замерка да се Хегелова естетика мора *повиновати системској присили филозофије апсолутног духа* указује на темељно неразумевање значења системске нужности. Интерпретација која нужност тумачи као синоним за присилу евидентно није у стању да досегне разумевање *аутномије филозофског мишљења,* које, како му и име каже, извире из само-законодавног постављања и унутрашње нужности[1838]. Хегелов филозофски систем није постављен „споља“, да би морао присилно и вештачки да имплементира сваки свој део или моменат, већ напротив: управо кроз

[1836] Грлић, Д., *Естетика,* III том, стр. 206.
Више у: Szondi, P., *Poetik und Geschichtsphilosophie,* I, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974., стр. 390-391.

[1837] Вагнер нпр. говори о произвољностима, партикуларностима и субјективитету, које се код Хегела *свуда могу приметити* - Wagner, F. D., *Hegels Philosophie der Dichtung,* Bouvier, Bonn, 1974., стр. 151.

[1838] Грлић наводи да је уметност код Хегела можда „постала ’жртвом’ једне унапријед створене тријаде, једне схеме“, иако признаје да је његова систематизација уметности *без преседана у историји естетике* - Грлић, *Умјетност и филозофија*, стр. 89.

садејство и синтезу својих момената бива изграђен и систематизован у структуру повезану принципом унутрашње нужности. Естетика не представља део филозофије који Хегел мора да укључи, како би одговорио спољашњој присили или захтеву, већ манифестацију са̂ме те филозофије, која се јавља као духована рефлексија синтезе између умног и стварног која се већ догодила!

Критичка оцена да је код Хегела на делу *обично рационалистичко разликовање* између *gnoseologia*-е *inferior* и *gnoseologia*-е *superior немачке просветитељске естетике од Баумгартена надаље*[1839] представља површну интерпретацију Хегелове филозофије, уз малеволентно игнорисање чињенице да је Хегел најоштрији критичар како пуког рационализма[1840], тако и баумгартеновске естетичке школе, која застаје на одређењу естетике као науке о чулном сазнању, не укључујући у свој предмет оно што је за Хегела најбитније: уметност као израз људског духа.

Још један *тип* критике Хегелове филозофске концепције представља покушај да се она тумачи према сличном кључу као Шелингова, да би се потом различито приказани појмови тумачили као недоследност и последица *снажних напетости између одређених „фаза“ у Хегеловој филозофији*[1841].

[1839] Грлић наглашава да Хегел евидентно укључује, али и превладава Кантово и Шелингово учење, те да његов „рационализам“ није Лајбниц-Баумгартеновог типа, нити је његово схватање повести могуће свести на концепције Винкелмана, Лесинга или Хердера. – Грлић, Д., Естетика, III том, стр. 206.

[1840] Шелингова критика Хегела темељи се на сличној оцени, коју он уводи тек у берлинским предавањима: на разликовању *негативне* и *позитивне* филозофије. Шелинг свој ранији и Хегелов идеализам одређује као систем рационалистичког мишљења и назива га *негативном филозофијом.* - Пејовић, Д., Поговор у: Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, Напријед, Загреб, 1965., стр. 364.

[1841] Перовић, М. А., *Пет студија о Хегелу*, стр. 13

Бројни интерпретатори нису успели да у довољној мери разумеју Хегелову филозофију управо због тога што су се трудили да у њој открију статичне појмове, сматрајући их на тај начин *једном одређеним* и дефинисаним. Разлике у садржају појмова за Хегела представљају последицу *животности*, која измиче статично постављеном апарату разумевања. Управо се због те тешкоће *живи појам* најчешће анализирали у различитим „фазама“ Хегеловог стваралаштва, чији другачији садржај и обим су потом сматрани *недоследношћу*.- Погледати Хегелово схватање самокретања појма – Хегел, Г. В. Ф., *Феноменологија духа*, Предговор, стр. 41-42. Због тога, на пример, Ман наводи да су Хегелова *Предавања из естетике* двозначан текст, јер се наводно истовремено захтева очување класичне уметности, док се

Бројни интерпретатори нису успели да у довољној мери разумеју Хегелову филозофију управо због тога што су се трудили да у њој открију статичне појмове, сматрајући их на тај начин *једном одређеним* и дефинисаним[1842]. Разлике у садржају појмова за Хегела представљају последицу *животности,* која измиче статично постављеном апарату разумевања. Управо се због те тешкоће *живи појам* најчешће анализирали у различитим „фазама" Хегеловог стваралаштва, чији другачији садржај и обим су потом сматрани *недоследношћу*[1843].

Напослетку, теза да Хегел о *крају уметности просто мора тако да говори*, има основа. Заиста, захваљујући унутрашњем устројству и синетичкој структури властитог система, Хегел нужно изводи закључак о једној његовој форми која мора бити превладана, с тим што, за разлику од намере те оцене, Хегел на то није приморан ни због чега другог него због чврсте и кохерентне повезаности свих сегмената властите филозофије. Оно што се може прихватити као оправдана критика Хегеловог односа према уметности јесте оцена да за Хегела она неминовно постаје превазиђеном. Ипак, ту оцену је потребно тематизовати имајући у виду највишу сферу филозофије духа у коју Хегел позиционира уметност, тј. не губивши из вида дигнитет који она добија управо у једном строгом, умном систему. Због тога критика Хегелове филозофије као *рационалистичке и антиуметничке*[1844] није оправдана, јер нигде уметност не добија дигнитет, а рационалистичка филозофија ограничење, као што се то чини у Хегеловом систему.

уједно то очување онемогућава од câмог почетка. - Man, P., *Aesthetic Ideology,* стр. 102. Хегелова теза, међутим, није нимало двозначна, нити контрадикторна: заиста се истиче класична уметност као идеал, истовремено са признањем да такав идеал није могућ у наше доба!

[1842] Хегел је окарактерисан и као *теоретичар поунутрашњења*, који *Erinnerung* поставља за основ естетике и повесне свести. - Man, P., *Aesthetic Ideology*, стр. 100.

[1843] Погледати: Хегелово схватање самокретања појма – Хегел, Г. В. Ф., *Феноменологија духа*, Предговор, стр. 41-42.

Гадамер, на пример, сматра да се *уметничка религија*, као контекст у оквиру којег се испитује уметност у *Феноменологији духа*, може сматрати показатељем да се Хегел не држи сопствене појмовне схематизације. - Гадамер, Х.-Г. „Позиција поезије у систему Хегелове естетике и питање пролазног карактера уметности", у: *Хегелова дијалектика*, Плато, Београд, 2003., стр. 231.

[1844] Кроче, Б., *Естетика,* стр. 390-391.

Једина одржива и несумњиво оправдана критика Хегелове естетике, али и естетичких концепција других немачких идеалиста, јесте она да је за њено конституисање у сваком од тих система мотив била *мисао,* а не *љубав према лепом* или уметности[1845]. Чак и приликом површног читања Хегелове филозофије постаје очигледним да таква критика за Хегелову филозофију не представља увреду, него изузетан комплимент.

УТИЦАЈ ХЕГЕЛОВЕ КОНЦЕПЦИЈЕ НА ДАЉИ РАЗВОЈ ЕСТЕТИКЕ

„Немогућност Хегеловог система за нас
није доказ његових интелектуалних ограничења, његових незграпних метода
и теолошке надградње;
напротив, то је пресуда нама и историјском тренутку у којем живимо
и у којем такво виђење тоталности ствари није више могуће“[1846].

Упркос уверењу да је Хегелова филозофија одавно постала анахроном[1847], односно, да је у потпуној несагласности са владајућим филозофским сензибилитетима, уочљив је несумњив утицај који она врши управо у сфери даљег естетичког развоја. Будући да би испитивање сваког од тих утицаја изискивало посебну тему, задржаћемо се на издвајању неколико значајних, без намере да се тиме укаже да су они и једини, или чак најзначајнији. Једини критеријум за одабрир примера које ћемо изложити јесте њихова директна веза са тематиком целокупног истраживања.

Маркузе увиђа Хегелово достигнуће у погледу одређења да се истинска независност састоји *само у јединству и у међусобном прожимању* појединачног и општег: општост добија своју конкретну егзистенцију преко појединачног, док субјективност појединачног и посебног добијају *најистинскију форму своје стварности*[1848] управо кроз оно опште. Са друге стране, Адорно управо на темељима Хегеловог учења закључује да *једина дела која данас вреде, то су она која више нису дела*[1849], одосно да нису

[1845] Man, P., *Aesthetic Theory from Kant to Hegel*, стр. 4.
[1846] Џејмсон, Ф., *Марксизам и форма*, стр. 62.
[1847] Перовић, М. А., *Пет студија о Хегелу*, стр. 7.
[1848] Marcuse, H., *Ум и револуција,* стр. 40.
[1849] Адорно, Т. *Филозофија нове музике*, Нолит, Београд, 1968., стр. 58.

уметничка дела та која се мењају, него свет који је у дијалогу са њима, те да у том дијалогу уметничка дела *исијававју увек нове слојеве*[1850].

Када је реч о савременим интерпретацијама Хегелове естетике, Вилијем даје интересантан приказ њихових основних *типова*: она се или историцистички парафразира, или деструктивно напушта, или се спољашњим путем бирају појединачне теме, везане за савремену тематику, као на пример: постомдернизам и крај уметности. Осим *наведених приступа*[1851], доминирају још два, која шире одјекују у хуманистичким наукама: један тематизује настанак Хегелове естетике, њене различите ступњеве, утицај на савремену епоху и сл., а други њену рецепцију, тј. представља даље манифестовање историцистичког приступа. У оквиру свих ових приступа занимљиви су покушаји да се објасни на који начин би Хегел одговорио на савремене форме уметности. Гадамер тврди следеће: „када би се Хегел данас срео са последицама које је произвела рефлексивна форма Гетеове поезије, када би се сусрео са поновним откривањем барока и алегорије у нашем веку, када би могао да види и све друге облике модерне уметности и анти-уметности, вероватно би и он запао у грешку да прелаз са поезије на филозофију означи као историјски прелаз“[1852]. Са друге стране, постоје ставови да би Хегел, да је данас писао *Естетику*, врло вероватно заменио *драму - филмском уметношћу*[1853], као врхунцем свих уметничких жанрова!

Хајдегер упућује на Хегелов став да се у филозофији као таквој, у њеној садашњој, последњој фази, садржи све што се створило током миленијумâ: она је резултат *свега претходног.* Филозофија се заиста завршава у систему *спекулативног идеализма*, достижући своју кулминацију, сматра он, али сматра да је потребно објаснити на шта тачно Хегел мисли када говори о *довршењу или крају.* Упркос бројном негодовању када су у питању Хегелове тезе о *крају уметности, крају историје* или *крају филозофије*, и покушајима да се оне оповргну тиме што и уметност и

[1850] Адорно, Т. *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979., стр. 31.
[1851] William, M., *Tragedy and Comedy : A Systematic Study and a Critique of Hegel*, State University of New York Press, 1998., стр. 20.
[1852]Gadamer, H. G. *Hegelova dijalektika*, стр. 241.
[1853] (Hösle, *Hegels System* 638.71), - William, M., *Tragedy and Comedy : A Systematic Study and a Critique of Hegel*, стр. 38.

историја и филозофија *још постоје*. Хајдегер сматра да није спорно то што нпр. филозофија постоји и данас, јер Хегел не говори о довршењу у смислу *престанка постојања* одређене форме духа: „тврдња о довршењу филозофије не значи да је филозофија дошла до краја у смислу престанка и прекида. Пре довршење даје тек могућност разноврсних трансформација све до најједноставнијих облика“[1854]. Грлић сматра да Хегел жртвује уметност због естетике, јер је једини начин да се спасу естетика и њен појмовни приступ, проглашење уметности за *нешто што је прошло*[1855].

У поглављу о прошлости уметности као форме апсолутног духа истакнуто је да Хегел изричито тврди да је приказивање света као тоталитета уметношћу – немогуће. То, међутим, не значи да савремени уметнички правци неће моћи да изразе дух властитог доба. На који начин „помирити“ две наведене тезе? Једноставним објашњењем да, премда уметност у савременом добу више *нема* тоталитет света који би могла да приказе на апсолутан начин, она тај свет може да прикаже управо у његовом садашњем облику: као не-тоталитет! Џејмсон даје занимљив предлог: „можда је једини начин да човек у једном распарчаном свету остане веран хегеловском духу систематизације у томе да буде намерно несистематичан. У том смислу Адорнова мисао је дубоко хегеловска, она обрађује своје мотиве у истински хегеловском духу, а тиме се суочава са својим главним формалним проблемом: како писати поглавља феноменологије кад више не постоји могућност целине?“[1856]. На пример, Ортега и Гасет даје пример према које је у савременој уметности при посматрању врта кроз прозор наглашено *окно*, а не *врт*[1857]. Управо је, наиме, потребно разумети савремени дух времена, да

[1854] Хајдегер, М., „Хегел и Грци“, у: *Путни знакови*, стр. 379-380.
Кроче, на пример, луцидно запажа да је *после Хегела реч само о помицању шаховских фигура* – уметност – религија – филозофија. Хегел излаже форму уметност-религија-филозофија, Weisse – филозофија-уметност-религија, Vischer – религија-уметност-филозофија. „Остаје“ још само комбинација: уметност-филозофија-религија. - Грлић, Д., *Естетика,* II том стр. 78.
[1855] Грлић, Д., *Естетика,* III том, стр. 13.
[1856] Џејмсон, Ф., *Марксизам и форма*, Нолит, Београд, 1974., стр. 64-65.
Са друге стране, потребно је указати и на принцип *недовршености* у уметности. Више у: Драшкић Вићановић, И., *Non finito: прилог заснивању естетике недовршеног,* Чигоја штампа, Београд, 2010., стр. 29-31.
[1857] Ortega y Gasset, J., *The Dehumanization of Art and Notes on the Novel*, Princeton University Press, 1949., стр. 10.

би се потом могло тематизовати на који начин уметност може да га изрази. Безброј уметничких форми, праваца, идеја и реализација савременог доба управо потврђују Хегелов став да се *можемо надати да ће се уметност у будућности све више развијати*. Савремена, „естетска“, уметност је заправо историјска реплика на хришћански, а касније историјски, тј. револуционарно-философски условљени крај уметности, која не компензује само модерно опредмећивање живота и света, него и *есхатолошки губитак света*[1858], због чега увек стоји у односу према познатој Хегеловој тези. Чињеница да ниједна од савремених уметничких форми није у стању да *изрази тоталитет* такође потврђује Хегелов став да, *нити је уметност и даље апсолутна форма духа*, нити дух може бити представљен у тоталитету који је несумњиво имао у доба класичне епохе!

Напослетку, када је реч о даљој судбини естетике, указаћемо на неколико занимљивих концепција на којима је видљив несумњив утицај Хегеловог учења[1859]. Џејмсон сматра да је Хегел учинио конкретним дотад само апстрактне и празне тврдње својих претходника да је објективни спољни свет истоветан са светом духа, „и прегнуо је да покаже многбројне начине на које се та истоветност остварује“[1860]. Хегел је јединствен управо у ономе што је остварио својом естетиком: нигде другде се структура, повест и суд о уметности нису толико приближили *систематском извођењу*[1861] и нигде тај систем више не одговара само једној категорији: естетској! Управо због тог *системасткога извођена* Ман сматра да „знали ми то или ме, свиђало нам се или не, већина нас смо Хегеловци и то врло ортодоксни“[1862], и то не

[1858] Марквард, О., „Уметност као компензација свог краја“,, стр. 336.

[1859] Немогуће је у потпуности обухватити све естетичке концепције на које је Хегел имао утицај. Овом приликом чак нећемо испитивати ни неке на које је значајно утицао, што је видљиво и у покушајима да се његова естетичка и филозофска концепција обори, али и у покушајима да добије ново рухо. Због тога ћемо само напоменути Шопенхауерову концепцију, у којој се уметничке форме позиционирају различито од Хегелове естетике – јер им је у основи *воља,* а не *дух*. - Шопенхауер, А., Метафизика лепог, Партенон, 2011., 2. издање. стр. 17-28.; Кјеркегорову теметизацију *естетског начина живљења* - Кјеркегор, *Или – или*, Графос, Београд, 1989., стр. 40-42.; Ничеову идеју према којој уметност *приказује привид као привид,* што је чини истинитом - Nietzsche, F., *О истини и лажи у изванморалном смислу*, итд.

[1860] Џејмсон, Ф., *Марксизам и форма*, стр. 59.

[1861] Man, P., *Aesthetic Theory from Kant to Hegel,* стр. 92.

[1862] Loc. cit.

због тога што је Хегел једини филозоф који је систематски градио своу филозофију, већ због тога што је он синоним за успешан и тешко достижан степен синтезе и систематизације конкретних и историјских појава у чврсту појмовну структуру. Према једном другом аутору, филозофија се данас у основи може сврстати на две супротстављене стране, те се већина великих савремених дебата заправо своди на то да ли је саговорник Хегелијанац или Ничеанац[1863].

Учење Карла Маркса у свим својим сегментима несумњиво одражава Хегелов филозофски утицај, али је у овом контексту специфично због преокрета који Маркс чини у корист *поиетичког,* одређујући човека кованицом *homo faber*, чиме заправо обрће Хегелову филозофију *наглавачке*. Маркс није писао посебну естетику, јер је за њега „умјетност нешто много више , много пресудније него ствар естетике. За Marxa је бити или не бити умјетнички на дјелу уједно и имати или не имати могућност бити човјеком“[1864]. Уметност у Марксовој филозофији заправо представља позив за *непомирењем* са пуким фактицитетом, па у том смислу треба разумети његове речи да би требало отпочети „не правно, не морално, не добро, не мирно, не удобно, не политички, не социјално, него *умјетнички* живјети“[1865]. Премда износи бројне важне тезе о уметности, Маркс је за контекст ове теме значајан посредно - и то због *утицаја* који има на каснији развој једне од најпознатијих естетичких школа XX века: марксистичку естетику. Câм Маркс, чија *Немачка идеологија* представља пример критичког поступка на трагу Кантове *Критике моћи суђења,* представља тек први корак у низу који

[1863] Боуви сматра да су и разлике између Хабермаса и Рортија или Дериде и Дејвидсона у основи разлике између ова два супротна пола. Још прецизније би било поставити ове супротности као супротност између Хегела и Шелинга, јер је оно што карактерише Ничеову филозофију заметнуто управо у Шелинговом покушају да напусти умни и појмовни принцип и потражи нешто *непосредније.*- Bowie, A., *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche,* стр. 258.
Уп. са дистинкцијом Кант-Хегел: Kolloquium X, *Formale Ästhetik oder historische Kunsttheorie?,* Gadamer, H. G.,: „Zur Einführung“: „Auf einem Kongreß, der Kant und Hegel, Kant oder Hegel zum philosophischen Gegenstand gewählt hat, verdient die Ästhetik einen bevorzugten Platz.“- Manfred Baum, *Wahrheit bei Kant und Hegel,* у: Stuttgarter Hegel-Kongreß 1987, стр. 547
[1864] Грлић, Д., Естетика, I том, стр. 20.
[1865] Исто, стр. 18-19. Више у: Маркс, К., Енгелс, Ф., „Историја уметности и књижевности у оценама Маркса и Енгелса“, у: *О уметности и књижевности* - Избор из списа, Култура, Београд, 1960., део IV.

ће касније изродити и дела која су нам временски и духовно ближа: списе Валтера Бењамина, Лукача, Алтисера и Адорна. Чак и тематика тадашњих естетичких мислилаца има мало тога заједничког са оним што се под тим појмом подразумевало у XIX веку. Из дела тих мислилаца се готово у потпуности искључује валоризација естетских категорија на рачун интелектуалне строгости или политичког ангажмана, или било какав захтев за аутономијом естетског искуства као само-затвореног и само-рефлексивног тоталитета[1866]. Због тога се неретко чује оцена да су марксисти заправо *напустили Хегелово становиште и окренули се Канту*[1867], док су неки хегеловци покушали да га исправе: *естетиком ружног*[1868], *Lebens-филозофијом*[1869] или *психолошком естетиком*[1870]. У оквиру исте оцене истиче се и да *естетику у научној форми* преузима Иполит Тен, *идеји лепог* животнији садржај даје Николај Чернишевски, док *друштвено-историјску* основу уметничког стварања даје управо Маркс[1871]!

Ђерђ Лукач и Ернст Блох пружају значајан увид у Хегелову естетичку концепцију, што појединачним делима[1872], што чињеницом да упрао на тим темељима представљају учеснике веома важног естетичког спора: питања о *експресионизму*[1873]. Сукоб Блоха и Лукача око

[1866] Man, P., *Aesthetic Ideology,* стр. 107.

[1867] Нпр. Франц Меринг и Г. В. Плеханов.

Након Хегеловог утемељења одређених филозофских дисциплина, нпр. филозофије повести, приметно је да чак ни *хегелијанци* не тумаче појмове на начин који је Хегел успео да омогући. Због тога многе од тих филозофских дисциплина имају веома кратак век, који почиње и завршава се Хегеловим учењем. Више у: Перовић, М. А., *Филозофски бревијар,* Библиотека АРХЕ, Филозофски факултет, Нови Сад., 2014., стр. 52.

[1868] Карл Розенкранц, Арнолд Руге, итд.

[1869] Фридрих Теодор Фишер.

[1870] Карл Кестлин. – према: Јеремић, Д. М., Предговор, у: Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. XXXIX.

[1871] Исто, стр. XL.

[1872] Лукач у својим раним (пре-марксистичким) радовима тражи хегелијанску феноменологију, која би учинила плодним његово сопствено заснивање естетике. - Weisser-Lohmann, E., „Gestalten nicht des Bewußtseins, sondern einer Welt“ – Überlegungen zum Geist-Kapitel der *Phänomenologie des Geistes,* стр. 189.

[1873] Експресионизам настаје као одговор на импресионизам, који преноси спољашњи изглед природе и света на сликарско платно, или други материјал. Експресионисти се окрећу изражавању унутрашњег духовног стања, најчешће стимулисаним религиозним, друштвеним или психилошким нагоном и отварају простор за сваку

експресионизма 1938. године представља једну од најилустративнијих епизода савремене немачке мисли. Парадоксално, током периода интензивне филозофске сарадње у Хајделбергу (1912-1914) управо је Блох мотивисао Лукача да темељније студира Хегелову филозофију[1874], док је Лукач усмерио Блоха према хришћанском мистицизму и делима Кјеркегора и Достојевског. Кључни проблем расправе о односу између експресионистичке уметности и друштвене стварности није лак за одређење и арбитрирање. Блох се својом одбраном ескспресионизма није директно супротставио естетичким тезама које је Лукач отворено изнео. Заобилазећи Лукачеву идеју према којој је права улога уметности да прикаже објективну стварност, и то снажним и јасним делима из којих су искључене све хетерогене различитости, а посебно концептуалне тезе, Блох инсистира на историјској аутентичности искуства које лежи у основи екпресионизма. На основу тога Блох заправо оставља простор да га Лукач подсети да никакав субјективни утисак фрагментације није теоријски утемељен[1875], те да ескпресионизам погрешно представља праву природу друштвене целовитости, па је као такав недостатан. Лукачев основни аргумент против ескпресионизма лежи у оцени да његова фрагментарна, апстрактна и не-миметичка форма не успева да досегне тоталитет друштвене структуре, већ се фокусира на ауторова осећања[1876]. Питање и наслеђе проблема експресионизма, међутим, није се решило ни до данас, јер заправо његове последице нису ни почеле да бивају тематизоване, наводи се у зборнику *Естетика и политика*[1877]. Када је реч о посебним освртима на Хегелову естетику, треба указати на Лукачев став да она *полаже темеље научној естетици*[1878], те да „филозофска универзалност Хегелова концепта и систематска синтеза његове естетике остају стални

будућу уметничку форму која се фокусира на *израз*: апстрактну уметност, кубизам, дадаизам, футуризам, надреализам, итд.

[1874] Bloch, E., Lukacs, G., Brecht, B., Benjamin, W., Adorno, T., *Aesthetics and Politics*, Verso Edition, London, 1980., стр. 9.

[1875] Исто, стр. 14.

[1876] Упоредити: Lukács, G., „Realism in the Balance“, у: *Aesthetics and Politics*, стр. 32. i Bloch, E., „Discussing Expressionism“, у: *Aesthetics and Politics*, стр. 16.

[1877] Bloch, E., „Discussing Expressionism”, у: *Aesthetics and Politics,* стр. 27., Lukacs, G., „Realism in the Balance“, у: *Aesthetics and Politics,* стр. 30. Брехт у истом делу сматра да су Лукачеви ставови далеко од стварности – Brecht, B., „Against Georg Lukacs“, стр. 68.

[1878] Јеремић, Д. М., Предговор, у: Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I том, стр. XL.

модел опћег приказа сваке естетике“[1879]. За разлику од Блоховог *милитантног оптимизма*[1880], Лукач се труди да изрази *трезвенији* став и поглед на значај Хегелове естетике.

Херберт Маркузе се фокусира на Хегелову тезу о *крају уметности*, предвиђајући ситуацију у којој би уметност могла да обликује друштвену стварност и продукује нову културу и друштво по узору на уметничко дело, изгубивши на тај начин своју илузорну позицију и статус реалиета који је *независан од стварности*[1881]. Маркузе подсећа да је, према Хегеловом мишљењу, особина *велике* уметности да своди стварност на властиту суштину и да истовремено приказује фундаменталне чиниоце *духа и слободе*. Као и Хегел, Маркузе тематизује испитивање књижевности у склоп испитивања *повести*[1882], закључујујући да је развој уметничких форми често подстакнут управо њиховим претходним сукобљавањем и прожимањем. Маркузеово испитивање културно-повесних околности и дефинисање *димензија* које „настају“ у том процесу свој корен има не само у Хегеловој филозофији, него и у Шилеровом тематизовању културе у *Писмима о естетском васпитању човека*.

Један од аутора који се у разматрањима утицаја Хегелове филозофије не помиње често, а који много „дугује“ управо Хегеловој концепцији јесте Жан Пол Сартр. Џејмсон чак истиче да Сартров егзистенцијализам „сигурно не дугује свој огромни утицај толико елементима из Кјеркегора или Хајдегера колико онима које је нашао код Хегела“[1883]! Управо Хегел поставља темеље за бројне правце који тематизују однос између естетске аутонмије и политичког ангажмана[1884], чији представници су и Сартр, и Мерло-Понти и Адорно. Теза о уметности као форми апсолутног духа

[1879] Грлић, Д., *Естетика*, II том, стр. 75. Испитујући Хегелов однос конкретног и апстрактног, Лукач се осврће и на Канта и на Шелинга, утврђујући да се Кантове границе, које поставља критичка филозофија, могу уочити у друштвено-економској стварности. - Џејмсон, Ф., *Марксизам и форма*.
Упоредити са: Лукач, Г., *Особеност естетског,* Нолит, Београд, 1980., стр. 288.
[1880] Прохић, К., Предговор у: Лукач, Ђ., *Особеност естетског*, Предговор, стр. 10.
[1881] Marcuse, H., *Art and Liberation,* стр. 43.
[1882] Исто, стр. 6.
[1883] Џејмсон, Ф., *Марксизам и форма,* стр. 14.
[1884] Comay, R., *Mourning Sickness, Hegel and the French Revolution*, стр. 150.
Детаљније у: Зуровац, М., *Умјетност и егзистенција: вриједност и границе Сартрове естетике*, Младост, Београд, 1978., str.295.

неминовно отвара читав дијапазон могућности да се расветле односи уметности и других облика друштвеног, културног и политичког живота. Једна од битних импликација тих односа јесте и Сартрова концепција ангажоване књижевности, као и сваки став да уметник не може да *ћути* о епохи у којој се налази[1885]. То не значи да је сваки аутор који започне тематизацију односа између уметности и политике нужно и непосредно мотивисан Хегеловом естетиком, али свакако упућује на чињеницу да су тематизације тих односа посредно омогућене тек на основу позиције коју уметност добија у филозофији немачког идеализма, пре свега у Хегеловој филозофији.

Премда је Хегелова естетика утицала на бројне значајне ауторе који тематизују уметност[1886], навешћемо још само једног од њих, због чињенице да је у његовој естетичкој концпецији видљив и непосредни Хегелов утицај, као и утицај раније наведених интерпретатора и настављача Хегеловог учења: Теодор Адорно. Ман истиче колико је различит приступ који Хајдегер и Адорно имају према Хегеловој естетици, наглашавајући у којој мери се Хајдегер Хегелову естетику редукује само на *загонетну тезу о крају уметности*[1887], док се Адорно и његови следбеници баве односом естетичког учења и Хегеловог система у целини. Адорно се и у другим сферама интересовања позиционира насупрот Хајдегеру, утемељујући критичку теорију и *Франкфуртску школу*, заједно са Маркузеом, Хоркхајмером, Фромом, итд.. Под утицајем Валтера Бењамина, Адорно развија естетичку концепцију која расветљава синтезу уметничких праваца и *друштвено-повесних процеса*[1888]. Налик Хегелу, аутентично уметничко дело за Адорна

[1885] Више у: Сартр, Ж. П., „Ангажована књижевност“, у: *О књижевности и писцима,* Култура, Београд, 1962., стр.7-9. Маркузе, ипак, сматра да књижевност може бити револуционарна само у односу према властитом садржају, те да политичка моћ уметности лежи само у њеној *естетској димензији*. - Marcuse, H., The aesthetic dimension, Beacon Press, Boston, 1978., стр. XII. Више о ангажованој уметности – Сартр, Ж. П., *Шта је књижевност,* Нолит, Београд, 1984., стр. 3-17.

Рансијер додаје да ангажовање није уметничка категорија: не због тога што је уметност аполитична, него због тога што је њена позиција мета-политичка! – Ransier, J.,*The politics of aesthetics,* стр. 60.

[1886] Хајдегер, Гадамер, итд. – прим. М. Р.

[1887] Man, P., *Aesthetic Ideology*, стр. 107.

Џејмсон, пак, сматра да је управо Адорнова *Естетичка теорија* – постхумна! - Џејмсон, Ф., *Марксизам и форма.*

[1888] Више у: Adorno, T., *Noten zu Literatur,* 3. sveska, Frankfurt, 1958-65, II, стр. 150-

стиче способност да изрази друштвене противречности и самим тим представља једну форму вредносне истине. Управо у овом контексту могуће је указати на кључну заоставштину Хегелове естетике, коју примећује и Бубнер: да су „све естетике од Хегела и Шелинга до Адорна и Гадамера третирале уметност као повлашћено место истине“[1889]!

Коначне консеквенце Хегелове естетике вероватно никада неће моћи да се измере, будући да се протежу и на естетичку, и на строго филозофску и на историјско-уметничку сферу и све њихове даље манифестације[1890]. Филозофија уметности која је изграђена после Хегела протеже се у различитим правцима: Блох у филозофији наде разуме уметност као реалну појаву (*Vorschein*), Маркузе и Адорно желе да допуне Маркса Фројдом; Шопенхауер, Вагнер и Ниче виде уметност као једини pharmakon пред бесмисленом стварношћу, итд[1891]. Ипак, Хегелова филозофија уметности се и поред различитих импликација може сматрати актуелном[1892] и продуктивном за савремену епоху. У том контексту треба разумети и Грлићеву оцену: да се емпиријске тезе и материјал наведен у Хегеловој естетици могу „показати кривим и све то може бити у току времена потпуно напуштено, али Хегелова естетска мисао тиме неће готово ништа препатити и бити окрњена. Зато Хегел и остаје *филозоф* par exellence, зато је његов цјелокуни духовни хоризонт још данас у центру свих избиљних диспута, а и многи његови најогорченији противници живе само у његовој сјени“[1893]!

154.

Са друге стране, Боуви тврди да Адорно, као и Хабермас, сатрају да Хегел заправо претвара контингентно развијен објективни дух – у апсолутни дух. - Bowie, A., *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, стр. 179.

[1889] Bubner, R., *Äthetische Erfahrung*, Frankurt, 1989., стр. 49-52

[1890] Више у: Levy, H., *Die Hegel-Renaissance in der deutschen Philosophie*, Charlottenburg, Heise, 1927., стр. 15-19.

[1891] Oelmüeller, W., „Хегелов став о крају уметности и проблем филозофије уметности после Хегела“, стр. 273.

[1892] William, M., *Tragedy and Comedy : A Systematic Study and a Critique of Hegel*, стр. 340.

О актуелности Хегелове филозофије више у: „Хегел је победио“, интервју са П. Слотердајком, Р. Зафранским и К. П. Лисманом, у: *Fragmenta philosophica I*, прир. Дејан Аничић, Карпос, Лозница, 2012. стр. 107-122.

[1893] Грлић, Д., *Естетика*, III том, стр. 207. Грлић указује да, мада је његовим критичарима то тешко да прихвате, Хегел није мислилац који је намерно

Хегел сматра да модерно доба носи потребу за науком о уметности, много већу „него у оним данима када је уметност већ за себе, као уметност, причињавала пуно задовољење. Уметност нас позива на мисаоно посматрање, и то не у циљу да бисо поново пробудили уметност, већ да бисмо научно увидели шта уметност јесте“[1894]. Иако се то често тумачило ставом да уметност може бити темом филозофије, али не и темом науке, Хегел антиципира ту критику и упозорава да се *филозофирање апсолутно не може одвојити од научности*[1895], јер филозофија свој предмет увек посматра са гледишта нужности. Управо се естетиком подстиче *поновно буђење филозофије уопште тако и поновно буђење науке о уметности*[1896], штавише, тек захваљујући том поновном буђењу естетика засита постаје науком, а уметност је добија своје достојанство.

Код Хегела чак није реч ни о естетски највишем домету у квантитативном и квалитативном смислу - код Шлајермахера има сигурно више луциднијх објекција, код Шилера више сензибилитета за оно специфично умјетничко[1897], код Шлегела се може наићи на боље познавање естетске литературе, а код Шелинга на дубље и свестраније захвате у бит уметничког - али код Хегела се *идеје дефинитивно закључују, доводе до последњих консеквенци и уграђују у систематски сачињену целину*!

компликовао термине и језичке конструкције да би ствари учинио тежим: напротив, када жели дати суд о драми или вредности дела „Хегел пише изванредно једноставно, па се и ту види како у њега нема псеудофилозофског натегнуто ученог и криптографско језичког мудровања“ – Исто, стр. 208.

[1894] Хегел, Г. В. Ф., *Естетика,* I том, стр. 12 – 13.

[1895] Исто, стр. 13.

[1896] Исто, стр. 57.

Треба нагласити и Хегелове речи: „нити је лепа уметност недостојна да буде филозофски разматрана, нити је филозофско проучавање неспособно да дође до сазнања о суштини лепе уметности.“ – Исто, стр. 15.

[1897] Грлић, Д., *Естетика,* II том, стр. 75.

ЗАКЉУЧАК

Намера која је подстакла тематизацију *Естетике у филозофији немачког идеализма* није имала за циљ сукцесивно навођење естетичких концепција, које би било упућено читаоцу-естетичару, већ расветљавање једног од изузетно значајних *филозофских проблема* и суочавањем водећих идеја у оквиру једне епохе.

Летимичан поглед на естетичку проблематику показао је да Лајбниц-Волфова филозофија представља кључну прекретницу у филозофији уопште, будући да коначно проналази *подручје* и *име* за феномен естетског. Подручје чулног и естетског по први пут бивају посматрани као важне филозофске теме, а не као споредне појаве о којима се може понешто говорити. Премда су још Платон и Аристотел увидели колико су одређене естетске теме значајне за филозофију, тек нововековна филозофија отвара могућност да се оне проучавају у целини и да им се омогући ранг филозофске *дисциплине*. Баумгартен тој дисциплини даје име *естетика*, препознајући корпус проблема чулног сазнања као нераскидиви део сазнања у целини. Такво позиционирање естетике унутар филозофије представља кључну прекретницу у историји филозофије и утемељује естетику као филозофску дисциплину и засебну науку.

Кантов однос према естетици не прати интересе уобичајених научних дисциплина, будући да је за разумевање његове позиције неопходан не само естетички интерес, него и теоријско предзнање. Естетичко подручје за Канта представља једину могућу спону између природе и слободе, те није потребно бити врсним познаваоцем Кантове филозофије да би се разумело колико круцијалан значај носи управо естетичка тематика. Хегелов став из *Науке логике*, да је *почетак* резултат кретања које се *већ догодило,* можда се најсликовитије може показати управо на примеру естетике, која је имала ту специфичну судбину да се имплицитно развија пре властитог утемељења. Другим речима, тек након вишевековног развоја естетске свести могуће је отворити естетичку тематику и започети оно што тек тада добија име и подручје. Платоново тумачење лепог и Аристотелово схватање уметности, дакле, не би требало разумети као одређену „пред-естетику“, јер су оба схватања

била филозофска у пуном смислу, али је потребно објаснити због чега је тада на делу била имплицитна естетика, без имена и аутономног подручја истраживања. *Рад духа* је омогућио и *филозофију пре филозофије и естетику пре естетике*, која је тек у XVIII могла и експлицитно да *започне* – не *ни из чега*, него као рефлексија већ пређеног пута мишљења, које током тог пута није имало „идентитет“, али га је стекло управо прешавши тај пут. Филозофско промишљање чулности, лепог и уметности је више од два миленијума ходало и развијало се, да би тек у нововековној филозофији стигло да се *погледа у огледало* и види сопствени одраз и траг пута које је прешло. Естетика, као филозофска дисциплина у хеленско доба *није могла* да постоји, али још-не-рефлектовано *промишљање* естетских категорија је *морало* постојати.

Тек се рефлексијом и самосвесним „одмотавањем“ духа празни појмови могу конкретизовати и испунити садржајем, па се тек на тај начин *на крају пута* може *отпочети* његов прави процес. Дијалектика и спекулативна снага духа заједнички „раде“ на томе да се наизглед противречне струје историјског и проблемског приступа посматрају као моменти истог кретања. *Пливање се не може научити ван воде*, али се у дубокој води мора *знати* пливати – па филозофија промишља естетске категорије прво у познатим оквирима већ конституисаних наука, да би тек након тога ојачала довољно да отплива и „освоји“ сопствено подручје. Тек тада је могуће погледати унатраг и увидети да је оквир у којем је појам настајао био тек „плићак“ који је поступно превазиђен. У случају естетике, чак, увидеће се да подручје имплицитног проучавања естетских категорија заправо није ни било подручје плитке воде, али тога „пливачи“ срећом нису били свесни, јер се у супротном не би ни усудили да *запливају*.

Филозофско промишљање чулности морало је започети одмах након првих филозофских увида, али пре мисаоног хијатуса између субјективне и објективне сфере: другим речима, док је целовитост човека и света (заједно са свим практичким и поиетичким односима) још била ненарушена. Због тога је било могуће да Платон развије одређену филозофију лепог, а Аристотел једну врсту филозофије уметности, али ни једна ни друга нису могле претендовати на заснивање властите *дисциплине*. И Баумгартен том заснивању приступа опрезно, иако у право време, јер схвата да из новостворене филозофске дисциплине не смеју бити искључене ни теорије чулности, које су у бити сазнајне; ни теорије лепог, ни филозофије уметности. Исто тако, поменуте сфере не могу бити сведене једна на другу: теорија чулности превазилази оквире уметничког, док је

истовремено филозофија уметности на други начин шира од промишљања чулности. Филозоф новог века већ је морао бити суочен са свим тешкоћама промишљања естетских категорија, да би на тим темељима почео са конситуисањем онога што ће назвати естетиком. Баумгартену је морала бити позната целокупна комплексност свих принципа сазнања, да би осмислио појам чулног сазнања и морао је знати разлоге због којих је чулно сазнање тако дуго било избегавано, да би могао по први пут да га уведе у филозофију и омогући му ранг које заслужује. Пажљивом конструкцијом естетике као филозофске дисциплине која се бави теоријом чулности, теоријом лепог и теоријом уметности, Баумгартен је створио мисаоне темеље за опредељење сваког појединачног филозофа немачког идеализма у погледу предмета и сврхе естетике. Да се фокусирао искључиво на теорију чулности, Кант би имао исти допринос естетици као и до сада, али би Шелингово и Хегелово разумевање естетике било доведено у питање. Исто тако, да се ограничио само на теорију уметности, Кантова филозофија сазнања била би ускраћена за изузетно значајан предуслов у виду нововековног одређења чулног сазнања. Хегел на почетку својих предавања из естетике скреће пажњу на теорије лепог и уметности које нису успеле да досегну и изграде властиту појмовност, било да су кретале од постојећих уметничких дела (Аристотел, Хорације, итд.), било да су имале теоријски приступ (нпр. Платон). За изговарање *прве разумне речи о естетици,* Хегел истиче Канта, који први увиђа да се у уметничком делу догађа аутентично измирење духа и природе. Такво запажање ће се у различитим формама налазити у темељу многих великих естетичких концепција: преко Шилерове, Шелингове и Хегелове, па све до филозофија са радикално другачијим закључцима од наведених, као што је Шопенхауерова и Ничеова.

Истицањем да *права естетика* није ни могла постојати пре Канта, Хегел тврди да су различите теорије и партикуларна запажања о чулности и лепом морала бити и остати мањкава: или као теоријске спекулације без упоришта у стварности, или као емпиријско сортирање елемената постојеће стварности, без појмовно снажног принципа којим би их повазале. Хегел то ограничење пред-кантовских „естетика“ не сматра ни грешком, ни пропустом, већ напротив, нужном мисаоном припремом за дисциплину која ће у појмовном смислу бити могућа тек у филозофији немачког идеализма, која је претходно морала да рефлектује и расветли комплексне односе између природе и духа, односно нужности и слободе. Другим речима, иако наизглед није повезан са естетичком сфером, појам категоричког императива, на пример, у битној мери условљава њен развој: не због импликација битних за етичке категорије, него

због можда и битнијег закључка: да је за филозофски „аутономно“ испитивање одређене сфере стварности нужно да сâма та сфера буде аутономна! Будући да је једна филозофска дисциплина и могућа једино ако за предмет има аутономно и аутентично поље истраживања, да би била могућа етика, *морал* се мора показати аутономним принципом стварности - као људско *делање*. Да би била могућа естетика у ужем смислу, уметност мора представљати аутономан принцип стварности - као људско *стварање*. Осим у теоријском смислу, ови услови морају бити испуњени и у повесном смислу, па је тако естетика у античком добу немогућа и због чињенице да њен предмет, било да је у питању уметност, чулност или лепо, није конституисан као аутономно подручје стварности, већ као један моменат, или чак само њен недовољно јасно ограничен део. У добу у којем је уметност апсолутна форма духа, није могућа естетика која би испитивала уметност као стваралачку продукцију, него естетика која би испитивала „све“, због чега у самом старту не би била естетика, него најопштија метафизика или онтологија. Сличне последице догађају се и у супротном случају, у епохама у којима је уметност на занемарљивом нивоу, будући да и тада свакој замишљеној естетици „измиче“ властити предмет. Естетика у овом погледу није усамљена, већ дели судбину готово свих филозофских дисциплина, али уз једно додатно оптерећење: не само да мора настати у периоду када је постигнута рефлексија о њеном подручју, него то подручје мора бити „неутралисано“, да би она отпочела свој живот. Ту није реч само о Хегеловом ставу, по којем естетика настаје тек када уметност у својој најмоћнијој форми постаје прошлост, којим је објашњено због чега није могла да настане *раније*; него и због специфичности филозофског промишљања поиетичке сфере стварности, која указује на расцеп између слободе и нужности који више не може бити занемарен, па она није могла настати ни много *касније* него што јесте. Због властитог предмета и појма, естетика је у пуном смислу *морала* настати уз Канта и то наглим ударцем у темеље целокупне филозофије – у проблематику природе и духа, битка и требања, нужности и слободе. Без постигнутих претпоставки у погледу тих тема, естетика није била могућа. Чим су оне досегнуте, естетика се утемељила у свом пуном домету.

Естетика се појављује тек у XVIII веку, а њено „рођење“ не пада случајно у доба Кантовог заснивања онога што ће касније у историји филозофије бити познато као субјективни идеализам. До ступања Канта на филозофску „сцену“ естетика је филозофски била (и могла бити) посматрана само као „случајни“ и актуелни предмет филозофије, на начин на који то може бити било која појава – од биолошких теорија, до спорта и кулинарства. Тек

Кантовим појмом „субјективног, општег важења“ естетика добија филозофски дигнитет, као сфера која је *искорачила из домена случајног и појединчаног*. Кант, међутим, не може да одмакне од формалног и апстрактног бремена вештачки конструисане „субјективне општости“, па је тек Хегеловом концепцијом о општем и *конкретном* и садржински могућа естетика као филозофска дисциплина par exellence. Могло би се рећи да Кант уводи естетику у филозофску „кућу наука“, али уз услов да она заправо *не буде оно што јесте* – нужно и вечно везана за оно конкретно, него да пристане на позицију у којој се читава њена суштина занемарује и изражава једним „као да“. Потпуно различито тумачење значаја уметности које су имали Кант и Хегел не значи да је било који од њих двојице био недоследан у погледу односа према карактеристикама властите епохе, него да та епоха није била једнозначна ни у погледу филозофије, ни у погледу односа према уметности. Док је у античко доба уметност прожимала сваку сферу стварности и није могла бити игнорисана, епоха која долази након нововековних и просветитељских достигнућа омогућава и потпуно различите моделе васпитања и погледе на значај уметности. Кантово истицање природно лепог и Хегелово истицање уметнички лепог заправо су равноправни моменти повесне дијалектике немачког идеализма, који као епоха обилује противречностима, али истовремено задржава и препознатљиву целовитост и чврсту мисаону основу.

Тек Хегеловим увиђањем да филозофија не само да *не мора* него и *не сме* да се држи апстракције, могуће су и естетика, али и друге филозофске дисциплине. Иако ни логика, метафизика, ни етика, ни филозофија природе нису могуће на тлу празне апстракције, естетика је непосредан показатељ мисаоног достигнућа *филозофије конкретног*, јер показује да појам нужно мора имати садржај, иначе и није реч о појму него о празној разумској идеји. Потреба која се приликом ове тематизације јасно издвојила садржана је у намери да се тема *Проблем естетике у филозофији немачког идеализма* расветли кроз синтезу ужег, естетичког, и ширег, филозофског у ширем смислу, приступа теми, да би се коначно показало да је аутентичан опсег естетичког управо *филозофско*, а не редукција на естетичко у *ужем смислу.* Таквом достигнућу доприноси бављење темама које се у „естетикама“ углавном занемарују – као што је Кантова трансцендентална естетика и Фихтеов однос према естетици, које проширују хоризонт естетичких тема на подручје које је још у заснивању естетике било „обећано“: подручје чулности, сазнања, лепог, уметности и оног опажајног. Тиме је омогућено да се у оквиру исте теме разматрају нпр. априорне форме чулности и одређења укуса, синтетисане кроз своје противречности

управо у мисаони ток који показује све моменте развоја естетике у немачком идеализму.

Ток тематизације естетике у филозофији немачког идеализма би се у том смислу могао представити и следећом скицом: Кантова филозофија покушава да унесе појам у естетску сферу, али се тај појам уноси само као форма и оквир, чиме се губи и живот појма и естетски садржај, који се том приликом испушта. Шилер разуме потребу да се естетски садржај сачува, али је у њега унет појам без правог оквира – будући да је потреба за синтетичким мишљењем још увек на ступњу осећаја да је оно потребно, али не и конституисано према принципима нужности. Шелинг брижљиво чува естетски садржај, испуштајући из вида појам, чиме се из филозофије уметности филозофија готово уклања на уштрб уметности, која заузима централну позицију. Коначно, Хегел разуме комплексност форме и живота појма, као и релевантност естетског садржаја – чиме се подручје чулног, лепог и уметничког позиционира као филозофска тема, којој се приступа појмовно. Естетика постаје филозофском дисциплином у пуном смислу, појмовно обухватајући естетски садржај. Имплицитна, несинтетизована и испрекидана историја разумевања естетског показује да се о уметности, чулности и лепоти не мора мислити – али естетика немачког идеализма показује да, уколико се о њима ипак мисли, то мора бити појмовно! На тај начин, тек у Хегеловој филозофији видљиво је право конституисање оног естетичког – чиме се може закључити да је естетика у филозофији немачког идеализма прешла дуг и комплексан пут од *естетског* до *естетичког*.

Коначно исходиште ове тематизације може се сажети у следећи закључак: упркос бројним инсистирањима да је естетика *млада* филозофска дисциплина, јер настаје *тек у Баумгартеновом учењу*, заправо је још *млађа*, јер се у пуном значењу конституише тек код Канта. Оно што представља додатну тешкоћу је чињеница да јој се убрзо по заснивању већ *види крај* – и то са окончањем Хегеловог филозофског система.

Естетика, дакле, у свом пуном појму, смислу и одређењу и постоји једино у филозофији немачког идеализма!

ЛИТЕРАТУРА

ИЗВОРНА ЛИТЕРАТУРА

Goethe, J. W., *Sämmtliche Schriften*, J. G. Cotta, Tübingen, 1806.

Goethe, J. W., *Schriften zur Kunst*, Bd. 13, Ernst Beutler Verlag, Zürich, 1954.

Kant, I., *Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt am Mein, 1977.

Schelling, F. W. J., „Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichteschen Lehre“, y: *Schellings Werke*, hrsg. von Manfred Schröter, Dritter Hauptband, C. H. Beck´sche Verlagsbuchhandlung, München, 1965.

Schelling, F. W. J., *Gesamtausgabe* in 12 Bdn, Hrsg. von Manfred Schrötter, 1958-59, 6 Ergänzungsbände 1943/50.

Schelling, F. W. J. *Schellings Werke*, C. H. Beck und R. Oldenbourg, München, 1927-1928.

Schelling und Cotta, Briefwechsel, 1803/49, Stuttgart, 1965.

Schiller – 100 Gedanken und Aussprüche, Peter-Grohmann-Verlag, Stuttgart, 2011.

Schiller, F., *Kallias oder über die Schönheit*, Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart, 2003.

Schiller, F., *Sämtliche Werke: 14 Bände*, Rösl & Cie, München, 1923.

Schiller, F., *Werke in drei Bänden*, Carl Hanser Verlag, München, 1966

Fichte, J. G., *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*, http://www.gleichsatz.de/b-u-t/trad/fichte/jgf-WL5.html, 13.08.2015.

Fichte, J. G., *Das System der Sittenlehre nach den Principien der Wissenschaftslehre*, Christian Ernst Gabler, Jena und Leipzig, El. - Astor Library, New York, 1798. - http://catalog.hathitrust.org/Record/001385456, 18.08.2015.

Fichte, J. G., *Kollegenachschriften 1796 – 1798*, GA IV, 1. Friedrich Fromman Verlag (Günther Holzboog), Stuttgart – Bad Cannstatt, 1977-1978.

Fichte, J. G., *Nachgelassene Schriften : 1793-1795*, Jacob. H.; Lauth, R.; Gliwitzky H.; Scneider, P.; Stuttgart - Bad Cannstatt, 1971.

Fichte, J.G., *Sämtliche Werke*, Verlag von Veit und Comp, Berlin, 1845-1846.

Fichte, J. G., *Supplement zu Nachgelassene Schriften, Band 4*, GA II, 4, S, Friedrich Fromman Verlag (Günther Holzboog), Stuttgart – Bad Cannstatt, 1977.

Fichte, J. G., *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie*, Weimar, 1794. http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/fichte_wissenschaftslehre_1794?p=71, 11.08.2015.

Fichte, J. G., *Werke 1794 – 1796*, Friedrich Frommann Verlag, Stuttgart – Bad Cannstatt, 1966.

Fichte, J. G., *Werke 1799 – 1800*, GA I, 6, Friedrich Frommann Verlag – Günther Holzboog, Stuttgart – Bad Cannstatt, 1981.

Fichte, J. G., *Werke 1800 - 1801*, GA Werkeband 7, Friedrich Frommann Verlag (Günther Holzboog), Stuttgart - Bad Cannstatt, 1988.

Fihte - Schelling Briefwechsel, Einl. v. W. Schultz, Frankfurt M, 1968.

Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1970.

Hegel, G. W. F., *Vorlesung über Ästhetik*, Berlin 1820/21, Eine Nachschrift. I. Textband. Hrsg. von H. Schneider, Frankfurt am Main, 1995.

Hegel, G. W. F., *Vorlesung über die Philosophie der Kunst*, Berlin 1823., Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho, Hrsg. von A. Gethmann-Siefert; Hamburg, 1998.

Hegel, G. W. F., *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*, Herausgegeben von Karl-Maria Guth, Berlin, Hofenberg, 2013.

Hegel, G. W. F., *Erste Druckschriften*, Leipzig, 1928.

Hegel, G. W. F., *Jenaer Schriften 1801-1807*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970.

Hegel, G. W. F., *Nürnberger und Heidelberger Schriften 1808-1817*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970.

Hegel, G. W. F., *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*, (1826., Nachgeschreiben von F.C. Hermann V. von Kehler), A. Getthman-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov, Wilhelm Fink Verlag, München, 2004.

Hegel, G. W. F., *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*, Nach. Hegel. Im Sommer 1826, Mitschrifft Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler, Herausgegeben von Annemarie Gethman-Siefert und Bernadette Collenberg-Plotnikov, unter Mitarbeit von Francesca Iannelli und Karsten Berr, Wilhelm Fink Verlag, München, 2004. http://daten.digitale-

sammlungen.de/~db/0004/bsb00043573/images/index.html?id=00043573&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=11, 14.01.2016.

Hegel, G. W. F., *Sämmtliche Werke*, 23 B., Stuttgart, 1927.

Hegel, G. W. F., SW, Kritische Ausgabe, Band XXVII-XXX, *Briefe von und an Hegel*, Band 1, 1785-1812, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1952.

Hegel, G. W. F., *Frühe exzerpte*, Felix Meiner Verlag Hamburg, 1991.

Hegel, G.W.F., *Werke in 20 Banden*, Suhrkamp Verlag GmbH und Co. KG. 1971-1986.

Hegel, G. W. F., *Werke in zwanzig Bänden*, Theorie Werkausgabe, Frankfurt a. M. 1979.

Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik*, I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969.

Преводи:

Кант, И., Заснивање метафизике морала, Дерета, Београд, 2008.

Кант, И., *Критика моћи суђења*, Дерета, Београд, 2004.

Кант, И., *Критика практичког ума*, Напријед, Загреб, 1990.

Кант, И., *Критика расудне снаге*, Култура, Загреб, 1957.

Кант, И., *Критика чистога ума,* БИГЗ, Београд, 1990.

Кант, И., *Критика чистога ума,* Накладни завод Матице хрватске, Загреб, 1984.

Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, Philipp Reclam, Leipzig, 1924.

Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2001.

Кант, И., *Логика*, Графос, Београд, 1990.

Кант, И., *Општа повијест природе и теорија неба или покушај о устројству и механичком постанку цијеле свјетске зграде расправљен по Newtonovim принципима,* Свјетлост, Сарајево, 1989.

Kant, I., *Notes and Fragments*, Edited by P. Guyer, Cambridge University Press, 2005.

Schelling, F. W. J., *Систем трансценденталног идеализма*, Напријед, Загреб, 1965.

Schelling, F. W. J., *Философија митологије*, Први свезак, Опус, Београд, 1988.

Schelling, F. W. J., *Филозофија умјетности*, Хрватска свеучилишна наклада, Загреб, 2008.

Фихте, Ј. Г., *Затворена трговачка држава*, Нолит, Београд, 1979.

Фихте, Ј. Г., *Учење о науци (1804)*, ЈП Службени гласник, Београд, 2007.

Fichte, J. G., *Основа цјелокупне науке о знаности (1794)*, Напријед, Загреб, 1974.

Fichte, J. G., *Одабране филозофске расправе*, Култура, Загреб, 1956.

Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, БИГЗ, 1975.

Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, Култура, Београд, 1970.

Хегел, Г. В. Ф., *Историја филозофије,* Култура, Београд, 1964.

Хегел, Г. В. Ф., *Феноменологија духа*, БИГЗ, 1986.

Хегел, Г. В. Ф., *Филозофија повијести*, Бардфин – Београд, Романов – Бања Лука, 2006.

Hegel, G. W. F., *Феноменологија духа*, Графички завод Хрватске, Загреб, 1955.

Hegel, G. W. F., *Филозофија повијести,* Напријед, Загреб, 1966.

Шелинг, Ф. В. J., *Бруно или о божанском и природном принципу ствари*, Матица српска – Нови Сад, Цицеро – Београд, Писмо - Земун, 1994.

Шелинг, Ф. В. J., *Први нацрт система филозофије природе,* Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2009.

Шелинг, Ф. В. J., *Списи из филозофије уметности,* ИК Зорана Стојановића, Сремски карловци, Нови Сад, 1991.

Шелинг, Ф. В. J., *Филозофија слободе*, Плато, Београд, 1998.

Шелинг, Ф. В. J., *Форма и принцип филозофије,* Нолит, Београд, 1988.

Шилер, Ф., *О лепом*, Book&Marso, Београд, 2007.

Шилер, Ф., *Познији филозофско-естетички списи,* ИКЗорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2008.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

A Companion to Kant, Edited by Graham Bird, Blackwell Publishing, 2006.

Адорно, Т. *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979.

Adorno, T., *Metaphysics, Concept and Problems*, Stanford University Press, 2001.

Adorno, T., *Negative dialectics*, Taylor & Francis e-Library, 2004.

Adorno, T., *Notes to literature*, Weber Nicholson, New York: Columbia University Press, 1991.

Адорно, Т. *Филозофија нове музике*, Нолит, Београд, 1968.

Adorno, T., *Hegel, Three Studies*, MIT Press, Cambridge/London, 1993.

Allison, H., *Kant's Theory of Taste*, Cambridge University Press, 2001.

Аристотел, *Физика,* Паидеиа, Београд, 2006.

Auburtin, V., *Die Kunst stirbt, Ein Essay*, Albert Langen, München, 1911.

Badiau, A., *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Palo Alto, 2005.

Baumgarten, A. G., *Texte zur Grundlegung der Äasthetik*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1983.

Baum, M., „Kants Prinzip der Zweckmäßigkeit und Hegels Realisierung des Begriffs, у: *Hegel und die „Kritik der Urteilskraft"*, Hrsg. v. Hans-Friedrich Fulda und Rolf-Peter Horstmann, Stuttgart, 1990.

Baum, M., „Wahrheit bei Kant und Hegel", u: Stuttgarter Hegel-Kongreß 1987, *Metaphysik nach Kant?*, Verlagsgemeinschaft Ernst Klett Verlage, Stuttgart, 1988.

Beiser, F. C., *German Idealism The Struggle against Subjectivism, 1781–1801*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 2002.

Beiser, F. C., *Diotima's Children, German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*, Oxford University Press, 2009.

Benjamin, W., *Der Begriff der Kunstkritik in der deutscher Romantik*, A. Francke Verlag, Bern, 1920.

Berger, D., *Kant's Aesthetic Theory: The Beautiful and Agreeable*, Continuum International Publishing Group, London, 2009.

Bloch, E., „Discussing Expressionism", у: *Aesthetics and Politics*, Verso Edition, London, 1980.

Bloch, E., Lukacs, G., Brecht, B., Benjamin, W., Adorno, T., *Aesthetics and Politics*, Verso Edition, London, 1980.

Bloch, E., *Субјект-објект,* Напријед, Загреб, 1975.

Boer, K., *On Hegel: The Sway of the Negative*, University of Groningen, Palgrave Macmillan, 2010.

Bosanquet, B., *A History of Aesthetics*, G. Allen and Unwin, London, 1922.

Bowie, A., *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, Manchester University Press, Manchester and New York, 2003.

Breazeale D., Rockmore T., *New Essays on Fichte's later Jena „Wissenschaftslehre"*, Evanston, Illinois, 2002.

Brecht, B., „Against Georg Lukacs", y: Bloch, E., Lukacs, G., Brecht, B., Benjamin, W., Adorno, T., *Aesthetics and Politics*, Verso Edition, London, 1980.

Bruno, P. W., *Kant's Concept of Genius*, Continuum International Publishing Group, London, NY, 2010.

Bubner, R., *Äthetische Erfahrung*, Frankurt am Main, 1989.

Bubner, R., *The Innovations of Idealism*, Cambridge University Press, 2003.

Burgeois, B., *Le vocabulaire de Hegel*, Elipses, Paris, 2000.

Бургер, Х., *Филозофија технике*, Напријед, Загреб, 1979.

Bürger, P., *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main., 1990.

Butler, J., *Antigone's Claim, Kinship Between Life & Death*, Columbia University Press New York, 2000.

Гадамер, Х. Г., *Хегелова дијалектика*, Плато, Београд, 2003.,

Gadamer, H. G., *Hegel's Dialectic: Five Hermeneutical Studies*, New Haven and London Yale University Press, 1976.

Гарсија, Х. Х. Е., *Филозофија и њена историја,* Филип Вишњић, Београд, 2002.,

Гете, Ј. В., Шилер, Ф., *Преписка,* Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2010.

Gethmann-Siefert, A., „Ästhetik oder Philosophie der Kunst", Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen. In: Hegel-*Studien*, 1991.

Gethmann-Siefert, A., „Die Funktion der Kunst in der Geschichte", *Hegel-Studien*, Beiheft 25, 1984.

Gethman-Siefert, A., *Einführung in Hegels Asthetik*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2005.

Гилберт, К. Е., Кун, Х., *Историја естетике*, Дерета, Београд, 2004.

Грлић, Д., *Естетика*, Напријед, Загреб, 1983.

Грлић, Д., *Умјетност и* филозофија, Напријед, Загреб, Нолит, Београд, 1988.

Грубор, Н., *Лепо, надахнуће и уметност подражавања,* Плато, Београд, 2012.

Gulyga, A., *Die klassiche deutsche Philosophie. Ein Abriß*, Leipzig, 1990.

Guyer, P., „Bridging the Gulf“, u: *A Companion to Kant*, Edited by Graham Bird, Blackwell Publishing, 2006.

Guyer, P., *Kant*, Routledge, New York, 2006.

Guyer, P., *Knowledge and Pleasure in the Aesthetics of Schelling*, наведено према: *Interpreting Schelling, Critical Essays*, Edited by Ostaric, L., Cambridge University Press, 2014.

Die dreifache Vollendung des Deutschen Idealismus Schelling, Hegel und Fichtes ungeschriebene Lehre, Fichte-Studien-Supplementa, Band 22, Rodopi, Amsterdam - New York, 2009.

Dicker, G., *Kant's Theory of Knowledge: An Analytical Introduction*, Oxford University Press, 2004.

Dieter, H., *The Science of Knowledge (1794–1795) Between Kant and Hegel: Lectures on German Idealism*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts London, England, 2003.

Dobe, J., „Beauty reconsidered: freedom and virtue in Schelling's aesthetics“, u: *Interpreting Schelling, Critical Essays*, Edited by Lara Ostaric, L. Cambridge University Press, 2014.

Драшкић Вићановић, И., *Non finito: прилог заснивању естетике недовршеног,* Чигоја штампа, Београд, 2010.

Düsing,K., „Der Begriff der Vernunft in Hegels Phänomenologie", у: H. F. Fulda and R.-P. Horstmann (eds), *Vernunftbegriffe in der Moderne*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1993.

Düsing, K., „Idealität und Geschichtlichkeit der Kunst in Hegels *Asthetik*“, у: *Zeitschrift für philosophische Forschung, 35,* 1981.

Eagleton, T., *The Ideology of the Aesthetics*, Wiley-Blackwell, 1990.

Eisler, R., *Wörterbusch der philosophischen Begriffe*, Berlin, 1910.

Екерман, Ј. П., *Разговори са Гетеом*, Дерета, Београд, 2006.

Елиот, Т. С., „Традиција и индивидуални таленат“, *Књижевност,* бр. 9., Београд, 1956.

Engels, F., Marx, K. *Über Kunst und Literatur*, Berlin, 1953.

Esser, A., Hg. *Autonomie der Kunst?* Akademie Verlag, Berlin, 1995.

Eucken, R., *Die Träger des deutschen Idealismus*, Berlin, Verlag Ullstein und Co., 1916.

Žižek, S., *Less than nothing: Hegel and the shadow of dialectical materialism*, Verso, London, NY, 2012.

Zantwijk, T., „Weg des Bildungsbegriffs von Fichte zu Hegel“, u: Jürgen Stolzenberg und Lars-Thade Ulrichs, *Bildung als Kunst,* u: *Fichte,*

Schiller, Humboldt, Nietzsche, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York, 2010.

Зуровац, М., *Три лица лепоте,* ЈП Службени гласник, Београд, 2005.

Зуровац, М., *Умјетност и егзистенција: вриједност и границе Сартрове естетике*, Младост, Београд, 1978.

Ингарден, Р., *Онтологија уметности,* Књижевна заједница Новог Сада, 1991.

Interpreting Schelling, Critical Essays, Edited by Ostaric, L., Cambridge University Press, 2014.

Јањион, М., *Романтизам, револуција, марксизам*, Нолит, Београд, 1976.

Jähnig, D., *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*, vol. I, Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1966.

Јелкић, В., *Nietzsche i Adorno*, Хрватско филозофско друштво, Загреб, 2011.

Jung, C. G., *Psychological Types*, Harcourt, Brace, New York, 1926.

Калуђеровић, Ж., „Платоново поимање праведности“, у: АРХЕ, бр. 13., Одсек за филозофију Филозофског факултета у Новом Саду, 2010.

Кангрга, М., *Класични њемачки идеализам – предавања*, Свеучилиште у Загребу, Филозофски факултет, 2008.

Касирер. Е., *Кант – живот и учење*, Хинаки, Београд, 2006.

Kirchner F., Michaëlis, C., *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2013.

Kirwan, J., *The Aesthetic in Kant, A Critique*, Continuum, New York, London, 2004.

Кјеркегор, *Или – или*, Графос, Београд, 1989.

Knittermeyer, H., *Schelling und die romantische Schule*, München, Verlag Ernst Reinhardt, 1929.

Kroner, R., *Von Kant bis Hegel*, Mohr, Tübingen, 1961.

Кроче, Б., *Естетика,* Зограф, Београд, 1934.

Kubik, A., „Auf dem Weg zu Fichtes früher Ästhetik – Die Rolle der Einbildungskraft in der „Kritik der Urteilskraft““, u: Asmuth, C., (Hrsg.), *Kant und Fichte – Fichte und Kant*, Fichte - Studien, Beiträge zur Geschichte und Systematik der Transzendentalphilosophie, band 33, Rodopi, Amsterdam – New York, 2009.

Kukla, R., *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical philosophy*, Cambridge University Press, 2006.

Kuhn, H., *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*, Berlin, 1931.

Lauer, Ch., *The Suspension of Reason in Hegel and Schelling*, Continuum International Publishing Group, 2010.

Leibniz, G.V., *Erwiderung auf die Einwände Bayles*, Philosophische Werke, Leipzig, 1906.

Лесинг, Г. Е., *Лаокоон,* Култура, Београд, 1954.

Lessing, G. E., *Philosophical and Theological Writings*, Cambridge University Press, 2005.

Levy, H., *Die Hegel-Renaissance in der deutschen Philosophie*, Charlottenburg, Heise, 1927.

Longuenesse, B., *Hegel´s Critique of Metaphysics*, Cambridge University Press, 2007.

Lohman, P., „Die Funktionen der Kunst und des Künstlers, in der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes“, у: Jantzen, J., Kisser, Th., Traub, H., *Grundlegung und Kritik: Die Briefwechsel zwischen Schelling und Fichte 1794-1802*, Die Fichte-Studien, Rodopi, B. V. Amsterdam - New York, 2005.

Löwith, K., *Von Hegel zu Nietzsche, Der revolutionäre Bruch im Denken des neunzehnten Jahrhunderds*, W. Kohlhammer GmbH, Stuttgart, 1969.

Lukács, G., „Realism in the Balance“, у: *Aesthetics and Politics*, Verso Edition, London, 1980.

Лукач, Г., *Особеност естетског,* Нолит, Београд, 1980.

Лукач, Ђ., *Пролегомена за марксистичку естетику*, Нолит, Београд, 1975.

Luther, T. C., *Hegel's Critique of Modernity, Reconciling Individual Freedom and the Community*, Lexington Books, Plymouth, 2009.

Lyotard, J. F., *Lessons on the Analytic of the Sublime*, Stanford University Press, 1994.

Мајер, Х., „Моралиста и игра“ у: Шилер, Ф., *Познији филозофско-естетички списи*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2008.

Malabou, C., *The Future of Hegel, Plasticity, Temporality and Dialectic*, Routledge, London, NY, 2005.

Man, P., *Aesthetic Ideology*, Regents of the University of Minnesota, 1996.

Man, P., *Aesthetic Theory from Kant to Hegel*, Edinburgh University Press, 1982 (2014).

Man, P., „Seminar on „Aesthetic Theory from Kant to Hegel““, у: Man, P., McQuillan, M., *The Paul de Man Notebooks*, Edinburgh University Press, 2014.

Man, P., „Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics", Critical Enquiry 8, 1981/2.

Марквард, О., „Уметност као компензација свог краја", у: Поља, 270-271/1981.

Маркс, К., Енгелс, Ф., „Историја уметности и књижевности у оценама Маркса и Енгелса", у: *О уметности и књижевности* - Избор из списа, Култура, Београд, 1960.

Marcuse, H., *Art and Liberation*, Routledge, Abingdon, 2007.

Marcuse, H., „Der deutsche Künstlerroman", u: *Schriften*, Band I, Springe: zu Klampen Verlag, 2004..

Marcuse, H., *Ерос и цивилизација*, Напријед, Загреб, 1985.

Marcuse, H., *Ум и револуција*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1987.

Marcuse, H., *Hegel's Ontology and the Theory of Historicity*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1987.

Nietzsche, F., *О истини и лажи у изванморалном смислу*, Матица Хрватска, Загреб, 1999.

Nietzsche, F., *The Birth of Tragedy and Other Writings*, Cambridge University Press, 1999.

Norman, J., „The work of art in German Romanticism", у: *Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus* - International Yearbook of German Idealism, 6, 2008.

Novalis, *Fichte Studies*, Edited by Jane Kneller, Cambridge University Press, 2003.

Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe/Novalis*, Hanser, München, Wien, 2005.

Oelmüeller, W., „Хегелов став о крају уметности и проблем филозофије уметности после Хегела", у Поља, 292-293/1983.

Oeser, E., *Die antike Dialektik in der Spätphilosophie Schellings. Ein Beitrag zur Kritik des Hegelschen Systems*, R. Oldenbourg o.J., Wien und München, 1965.

Ortega y Gasset, J., *The Dehumanization of Art and Notes on the Novel*, Princeton University Press, 1949.

Paetzold, H., *Ästhetik des deutschen Idealismus*, Steiner, Wiesbaden, 1983.

Перовић, М. А., *Граница моралитета*, Дневник, Нови Сад, 1992.

Перовић, М. А., „Епохални смисао Кантове филозофије", у: *Филозофске расправе*, Хрватско филозофско друштво, Загреб, 2011.

Перовић, М. А., *Историја филозофије*, Одсек за филозофију, Филозофски факултет Нови Сад, 1997.

Перовић, М. А. *Пет студија о Хегелу*, Библиотека Архе, Филозофски факултет, Нови Сад, 2012.

Перовић, М. А., *Почетак у филозофији,* Издавачка кућа Вркатић, Нови Сад, 1994.

Перовић, М. А., *Практичка филозофија*, Одсек за филозофију Филозофског Факултета, Нови Сад, 2004.

Перовић, М. А., *Филозофија морала*, Цензура, 2013.

Перовић, М. А., *Филозофски бревијар,* Библиотека АРХЕ, Филозофски факултет, Нови Сад., 2014.

Петровић, С., *Негативна естетика*, Градина, 1972.

Петровић, С., „Fichte: естетика у функцији етичког идеализма“, у: *Идеје*, бр 1/2, 3, 1974.

Пикон, Г.*, Увод у једну естетику књижевности, Писац и његова сенка,* Култура, Београд, 1965.

Pinkard, T., *German Philosophy 1760-1860, The Legacy of Idealism*, Cambridge University Press, 2002.

Pippin, R. B., *Hegel's Idealism, The Satisfactions of Self-Consciousness*, Cambridge University Press, 1989.

Piché, C.,*The Place of Aesthetics in Fichte's Early System*, у: Breazeale D. i Rockmore T., *New Essays on Fichte's later Jena „Wissenschaftslehre“*, Evanston, Illinois, 2002.

Посавец, З., *Слобода и политика*, Хрватско филозофско друштво, Загреб, 1995.

Pott, H.-G., „Kultur als Spiel, Geselligkeit und Lebenskunst“ , у:: Stolzenberg, J. und Ulrichs, L-T., *Bildung als Kunst u: Fichte, Schiller, Humboldt, Nietzsche*, De Gruyter, 2010.

Pöggeler,O., „Die Entstehung von Hegels Ästhetik in Jena“, у::Hegel in Jena, *Die Entwicklung des Systems und die Zusammenarbeit mit Schelling*, Herausgegeben von Dieter Henrich und Klaus Dusig, Bouvier Verlag, Bonn, 1980.

Pöggeler, O., *Hegels Kritik der Romantik*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1999.

Puntel, L. B., „Transzendentaler und absoluter Idealismus“ у: Stuttgarter Hegel-Kongreß 1987, *Metaphysik nach Kant?*, Verlagsgemeinschaft Ernst Klett Verlage, Stuttgart, 1988.

Radrizzani, I., *Von der Ästhetik der Urteilskraft zur Asthetik der Einbildungskraft, oder von der kopernicanischen Revolution in der Ästhetik bei Fichte,* „Der

transzendental-philosophische Zugang zur Wirklichkeit“, приредили: Fuchs, E., Ivaldo, M., Moretto, G., 2001.

Rancière, J., *The Aesthetic Revolution and its outcomes*, New Left Review 14, 2002.

Rancière, J., *The politics of aesthetics*, Continuum, 2006.

Rosen, M., „From *Vorstellung* to Thought: Is a “Non-Metaphysical view of Hegel possible?”, Stuttgarter Hegelkongress, Metaphysik nach Kant?, 1987.

Rotenstreich, N., „Theory and Practice in Kant and Hegel“, у: Stuttgarter Hegel-Kongreß 1987, *Metaphysik nach Kant?*, Verlagsgemeinschaft Ernst Klett Verlage, Stuttgart, 1988.

Roques, P., *Hegel, sa vie et ses oeuvres*, Félix Alcan, Paris, 1912.

Ruda, F., *Hegels Pöbel, Eine Untersuchung der „Grundlinien der Philosophie des Rechts“*, Konstanz University Press, 2009.

Savile, A.„„Kant’s Aesthetic Theory“, u: *A Companion to Kant*, Edited by Graham Bird, Blackwell Publishing, 2006.

Сартр, Ж. П., „Ангажована књижевност“, у: *О књижевности и писцима,* Култура, Београд, 1962.

Сартр, Ж. П., *Шта је књижевност,* Нолит, Београд, 1984.

Sedgwick, S.,*The Reception of Kant’s Critical Philosophy Fichte, Schelling, and Hegel*, Cambridge University Press, 2000.

Sinnerbrink, R., *Understanding Hegelianism*, Acumen Publishing Limited Stocksfield, 2007.

Stolzenberg, J. und Ulrichs, L.-T., „Bildung als Kunst“ u: *Fichte, Schiller, Humboldt, Nietzsche*, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York, 2010.

Stolnitz, J., *On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory*, Philosophical Quarterly, 11, 1961.

Столниц, Џ., *Две студије о настанку модерне естетике*, Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

Shakespeare, W., *Romeo and Juliet*, Act II, Sc. II (40 – 45), J. B. Lippincott & Co, Philadelphia, 1871.

Schäfer, D., *Die Rolle der Einbildungskraft in Fichtes Wissenschaftslehre von 1794–95*, Köln, 1967

Schilling, K., *Natur und Wahrheit, Untersuchungen über Entstehung und Entwicklung des Schellingschen System bis 1800*., Reinhardt, München, 1934.

Schleiermacher, F. D. E., *Ästhetik. Über den Begriff der Kunst*, Hrsg..v.Th. Lehnerer, Meiner, Hamburg, 1984.

Schlegel, F., *Kritische Fragmente*, http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Kritische+Fragmente, 06.12.2015. - fragment 42.

Schneider, H., „Die Logizität des Schönen und der Kunst bei Hegel“, u: Wolfdietrich Schmied-Kowarzik Heinz Eidam (Hg.) *Anfänge bei Hegel*, Kassel University Press, 2008.

Schutjer, K., „Hölderlin's Aesthetic Letters“, *Narrating Community after Kant: Schiller, Goethe, Hölderlin*, Wayne State U.P., Detroit, 2001..

Schneider, H., „Die Logizität des Schönen und der Kunst bei Hegel“, u: *Anfänge bei Hegel*, Heinz Eidam und Wolfdietrisch Schmied-Kowarzik, Kassel University Press, 2008.

Schneider, H., „Eine Nachschrift der Vorlesung Hegels über Ästhetik im Wintersemester 1820/21.“, Hegel-Studien 26, 1992: 89-92

Татаркјевич, В., *Историја шест појмова*, Нолит, Београд, 1980.

Tänzer, R. *Das Problem der philosophischen Ästhetik in den Frühschriften J.G. Fichtes*, Magisterarbeit, München 1985.

Tempel, G., *Fichtes Stellung zur Kunst*, Diss. Straßburg 1902, Metz 1901.

Traub, H., „Über die Pflichten des ästhetischen Künstlers. Der § 31 des Systems der Sittenlehreim Kontext von Fichtes Philosophie der Ästhetik“, u*: Die Fichte-Studien*, Band 27, Editions Rodopi B.V., Amsterdam/New York, 2006.

Traub, H., „Über die Freundschaft“, u: Fichte-Studien, band 25, *Der Briefwechsel zwischen Schelling und Fichte 1794 – 1802*, ©Editions Rodopi B.V., Amsterdam-New York, NY, 2005.

Узелац, М*., Естетика*, Академија уметности Нови Сад, 1999.

Фери Л., *Homo aestheticus: Откриће укуса у демократском добу*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци-Нови Сад, 1994.

Филиповић, В., *Класични њемачки идеализам*, Накладни завод матице хрватске, Загреб, 1979.

Филозофија њемачког идеализма - Хрестоматија, прир. Барбарић, Д., Школска књига, Загреб, 1988.

Fischl, J., *Geschichte der Philosophie*, Von der Griechen bis zur Gegenwart. Verlag Styria. Graz – Wien – Köln, 1964.

Foucault, M., *Aesthetics, Method and Epistemology*, The New Press, 1998.

Focht, I., „Хуманост умјетности“, зборник: *Хуманизам и социјализам*, I књига, Напријед Загреб, 1963.

Frank, M., *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt, 1989.

Freydberg , B., *Imagination in Kant's Critique of Practical Reason*, Indiana University Press, 2005.

Habermas, J., *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985.

Хајдегер, М., *Питање о ствари,* Плато, Београд, 2009.

Хајдегер, М., „Хегел и Грци“, у: *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003.

Harris, H. S., *Hegel's Development, Toward the Sunlight 1770-1801*, Oxford at the Calderon Press, 1972.

Harris, H. S., *Hegel's Ladder, II: The Odyssey of Spirit*, Hackett Publishing Company, Inc. Indianapolis/Cambridge, 1997.

Hartmann, N., *Aesthetik*, De Gryuter, Berlin, 1953.

Hartmann, N., *Die Philosophie des deutschen Idealismus*, De Gruyter Verlag, Berlin, 1960.

Хартман, Н., *Естетика,* Дерета, Београд, 2004.

Haym, R., *Hegel und seine Zeit*, Willhelm Heims Fachbuchhandlung für Philosophie, Leipzig, 1927.

„Хегел је победио“, интервју са П. Слотердајком, Р. Зафранским и К. П. Лисманом, у: *Fragmenta philosophica I*, прир. Дејан Аничић, Карпос, Лозница, 2012.

Heidegger, M., „Die Frage nach der Technik“, у: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, 1967.

Heine, H., *Über Deutschland*, I, Sämtliche Werke, V, Hamburg, Hoffman und Campe, 1861.

Henrich, D., „Beauty and Freedom. Schiller's Struggle with Kant's Aesthetics“, u: *Essays in Kant's Aesthetic*, T. Cohen, P. Guyer, Chicago, 1982.

Herder, J. G., *Briefe für Beförderung der Humanität*, u: Gesammelte Werke, Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von B. Suphan, Berlin, 1877-1915.

Holzhey, H., Mudroch, V., *Historical Dictionary of Kant and Kantianism*,The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, Toronto, Oxford, 2005.

Hölderlin: *Sämtliche Werke*: Kritische Textausgabe. Ed. D.E. Sattler. 20 vols, Darmstadt und Neuwied, 1984.

Hutcheson, F., *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, 4. издање, London, 1738. reprint: Charlottesville, Va: Lincoln-Rembrant, 1993..

Cecchinato, G., „Form and Colour in Kant's and Fichte's Theory of Beauty", u: *Fichte, German Idealism, and Early Romanticism*, Rodopi, Amsterdam - New York, NY 2010.

Clark, R. T. Jr., *Herder: His Life and Thought*, Berkeley, CA: University of California Press, 1969.

Comay, R., *Mourning Sickness, Hegel and the French Revolution*, Stanford University Press, Stanford, California, 2011.

Crowther, P., *The Kantian Aesthetic From Knowledge to the Avant-Garde*, Oxford University Press Inc., 2010.

Џејмсон, Ф., *Марксизам и форма*, Нолит, Београд, 1974.

Шелер, М., „О феномену трагичног", *Теорија трагедије,* приредио Зоран Стојановић, Нолит, Београд, 1984.

Шкарица, Д., *Immanuel Kant. Метафизичка полазна начела природне знаности,* Прилози за истраживање хрватске филозофске баштине, Вол. 16. Но. 1-2 (31-32), 1990.

Шопенхауер, А., Метафизика лепог, Партенон, Београд, 2011.

Wagner, F. D., *Hegels Philosophie der Dichtung*, Bouvier, Bonn, 1974.

Wildenburg, D. „Der Streit um die Triebe", u: isto, *Fichte und die Romantik*, Fichte Studien, Bd. 12., 1997.

William, M., *Tragedy and Comedy : A Systematic Study and a Critique of Hegel*, State University of New York Press, 1998.

Windelband, W.,., *Повијест филозофије*, Напријед, Загреб, 1978.

Wundt, M., J. G. *Fichte*, Fromann, Stuttgart 1927 (*Fichte Forschungenen*, 1929.

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ НОВИ САД
21000 Нови Сад
Др Зорана Ђинђића 2
www.ff.uns.ac.rs

Електронско издање
http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2021/978-86-6065-630-0

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

111.852:13

РАЈКОВИЋ, Марица, 1984-
Проблем естетике у филозофији немачког идеализма [Електронски извор] / Марица Рајковић. - Нови Сад : Филозофски факултет, 2021

Начин приступа (URL): http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2021/978-86-6065-630-0. - Опис заснован на стању на дан 21.12.2020. - Насл. са насловног екрана. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Abstract. - Библиографија.

ISBN 978-86-6065-630-0

а) Немачки идеализам

COBISS.SR-ID 28340233