

Estetički pristup umjetnosti

Halapa, Monika

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:977668>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-19**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za filozofiju

Diplomski studij filozofije; smjer nastavnički (dvopredmetni)



Zadar, 2021.

Sveučilište u Zadru

Odjel za filozofiju

Diplomski studij filozofije; smjer nastavnički (dvopredmetni)

Estetički pristup umjetnosti

Diplomski rad

Student/ica:

Monika Halapa

Mentor/ica:

doc.dr.sc. Vani Roščić

Komentor/ica:

doc.dr.sc. Ivana Knežić

Zadar, 2021.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Monika Halapa**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Estetički pristup umjetnosti** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 28. listopada 2021.

Sadržaj

1. ITINERAR ESTETIKE	4
1.1. <i>Povijest estetike</i>	4
1.1.1. Stari vijek	4
1.1.2. Srednjovjekovna estetika.....	9
2. DVA TEMELJNA PRAVCA U ESTETICI	13
2.1. <i>Racionalizam filozofa (Estetika „odozgo“)</i>	14
2.2. <i>Empirizam kritičara (Estetika „odozdo“)</i>	22
3. POKUŠAJ PREVLADAVANJA ESETSKOG	26
3.1. <i>Smrt ili zalazak umjetnosti</i>	26
3.1.2. Hegelova teza o kraju umjetnosti	34
3.1.1. Misao Martina Heideggera	39
3.1.2. Marksistički pristup umjetnosti.....	41
4. ODREĐIVANJE UMJETNOSTI PREMA EGZISTENCIJALISTIČKOM PERSONALIZMU	46
4.1. <i>Estetski karakter iskustva</i>	46
4.2. <i>Umjetnost kao „čista,, specifična i intencionalna formativnost“</i>	46
4.3. <i>Sadržaj,građa i forma umjetnosti</i>	48
4.4. <i>Problem specificiranja umjetnosti</i>	49
Zaključak	50
Abstract	51
LITERATURA	52

Sažetak

Prvi dio odnosi se na pobliže određenje epoha kroz koje je umjetnost prolazila i najistaknutije filozofe i mislioce toga vremena, koji su ga na neki način, bilo to djelima, riječima ili tezama zauvijek obilježili.

U drugom dijelu sukobljavaju se pravci koji su obilježili čitav tijek filozofije, pravci racionalizma i empirizma u odnosu na umjetnost. Spomenute su i obrađene misli najistaknutijih predstavnika jednog i drugog uvjerenja i doba te načini na koji su pridonjeli cjelokupnom „umjetničkom stavu“ svojih suvremenika.

U trećem je dijelu ekstenzivnije obrađen rad velikog Immanuela Kanta i njegovog kriticizma koji je promijenio pogled ne samo na filozofiju i estetiku, već i na svijet, zatim Hegela kao jednog od najznačajnijih filozofa kao i njegova teza o kraju umjetnosti i naposljetku, u glavnim crtama prikazani su obrisi marksizma koji je utjecao na cjelokupni društveni i ekonomski razvoj te stvorio jedan novi poredak, kakvog u svijetu nalazimo i danas u nekim područjima.

Posljednji dio rada odnosi se na određenje umjetnosti prema Pareysonu te na problem koji nastane ukoliko ju se želi specificirati, a ujedno i zašto to i nije baš moguće. Također, prikazan je i estetski karakter umjetnosti, forma i umjetnička materija.

Ključne riječi: filozofija, Immanuel Kant, empirizam, racionalizam, marksizam

Uvod

Filozofija kao grana znanosti, znanstvena disciplina ili čak i vrsta umjetnosti otvorila je vrata brojnim pitanjima i pritom stavila veliki naglasak na umjetnost, umjetničko djelo i poimanje ljepote. Umjetnost kao takva svoje je promjene doživljala nebrojeno puta, ovisila o vremenu u kojem se nalazi te bila ostavljena na milost i nemilost vremenu koje tek dolazi. Usponi i padovi, popraćeni promjenama u društvu, doveli su u pitanje čak i njen opstanak. Umjetničko djelo također je gubilo i dobivalo na značaju koji mu je iskazan u datom momentu pa je tako pitanje koje se provlači čitavim radom ono vezno za stavljanje umjetnosti u drugi plan, tj. atentata izvršavanih na nju u različitim epohama i pod utjecajem određenog društvenog poretka te je li uopće moguće da ona prestane biti središnjom kategorijom jednog ispunjenog ljudskog vijeka? Postoje li neki trenutci u kojima je zaista izgubila živo(s)t?

U ovom radu analizirana su razdoblja i misli najvećih svoga vremena te njihovih ideja u svrhu pronalaska izvora problema i izoliranja trenutaka u kojima je umjetnost stavljana pod upitnik, pritom se koristeći povijesnom interpretacijom estetičkih problema iz perspektive Danka Grlića, odnosno njegove krune stvaralaštva sabrane u četiri knjige i svedene pod zajednički nazivnik *Estetika*. U prvom se poglavlju obrađuje povijest estetike i prati razvoj estetičke misli kroz stari i srednji vijek, posebice u Platonovom i Aristotelovom učenju koja su bila temelji i odskočna daska svim budućim promišljanjima. Upirući se o Grlićeva temeljna filozofska stajališta o umjetnosti i služeći se komparativnom metodom, u drugom se poglavlju sukobljavaju dijametralno suprotna mišljenja racionalista i empirista, traži se distinkcija između lijepog i njegove interpretacije, promišlja se čovjekova individualnost, o ukusima se kod Kanta ipak raspravlja te najzad u trećem poglavlju dolazi do kulminacije svijesti u Hegelovoj filozofiji. Prethodno navedeno oslanja se na Grlićev dijalog s Kantovom koncepcijom, Hegelovim poimanjem, Nietzscheovom filozofijom te između ostalih i Marxovim učenjem koje je umjetnost pokušalo podvrgnuti zahtjevima društva i na taj način ujedno i stvorilo nužnost za revaluaciju prioriteta i povijesni i dijalektički obrat jer umjetnost ne podliježe ideološkim manipulacijama i ne dodvorava se vladajućim klasama. Posljednje poglavlje posvećeno je estetskoj teoriji jednog od najutjecajnijih talijanskih filozofa dvadesetog stoljeća, Luigija Pareysona, čija nas filozofska misao još jednom podsjeća na važnost i osebnost umjetnosti u cjelokupnom ljudskom životnom i duhovnom iskustvu.

1. ITINERAR ESTETIKE

1.1. Povijest estetike

Od rođenja estetske misli u antici pa sve do konca renesanse, pojam estetike drastično se mijenjao i sazrijevao. U povojima svog postojanja, estetika se nije smatrala granom filozofije te ona tek kasnije biva određena pretpostavkama duhovnosti i produbljenja u svestrana, neotkrivena područja. Iz estetike su se rađale brojne teorije, a s vremenom su se pojavljivali pojmovi katarze, mimezisa te estetski problemi fantazije, tragičnog i komičnog. Cijela ideja počiva na pitanjima i ono što je oduvijek povezivalo filozofe oprečnih mišljenja je postavljanje pravih i esencijalnih pitanja. Bit nije bila u znanju već u promišljanju. „Napokon- što reče Maurice Blanchot- pravi odgovor i ima svoj korijen u pitanju. On živi od pitanja. Zdrav razum, međutim, vjeruje da ga ono ukida.“¹ Estetika se, kao pojam, uz ljepotu i poimanje lijepog mijenjala kroz povijest, a sve te promjene bile su uvjetovane onima koje su nastupale u društvu. Svaka epoha nosi ima svoj vlastiti pogled na estetiku, razvija svoju posebnu estetsku ili ne-estetsku filozofiju. U nastavku rada, kroz sažete opise pojedinih razdoblja, ističući one pojmove koji su iste obilježili, približit ćemo se pojmu umjetnosti te načinu na koji je svjetonazor istu razvijao ili sputavao. Kroz povijest umjetnost je dobivala i gubila na svome značaju, a njezina je bit upravo nadići ono postojeće te prekinuti rutine života. Ponekad joj je to uspjevalo, nekada ju se ograničavalo, a zapravo je ona uvijek bila buntovna. Uvijek je bila predmet filozofskih rasprava i nikada se nije ukalupila u određeno mišljenje i upravo to ju je učinilo onome što je nadišlo znanost i sve ono zemaljsko, postojeće. Započela je još u starom vijeku, a završila zapravo, nikada nije.

1.1.1. Stari vijek

Stari su vijek obilježili dva velika mislioca, Platon i Aristotel. Zanimljivo je kako su upravo najveći mislioci pokazivali najmanje sklonosti ka esteticima. Platon (427.- 347. g. pr.n.e.) važi za jednog od najgrandioznijih filozofa svih vremena, a njegova učenja sadrže suštinska pitanja filozofije kakvu poznajemo i danas. Neka od njegovih najosnovnijih pitanja i problematike estetike jesu problem odnosa ljepote prema lijepim predmetima, problem odnosa umjetnosti prema mimezisu te problem namjere u umjetnosti. Platon je napisao brojne dijaloge u kojima se ne pita koje su to lijepe stvari, već promatra što je lijepo i što je to što čini nešto lijepim. „Za

¹ Danko Grlić: *Estetika - Povijest filozofskih problema*, Biblioteka Naprijed, Zagreb, 2003., str. 23.

razliku od lijepih predmeta, lijepih čina, lijepih misli postoji- kao što kaže Platon u „Gozbi“- ideja ljepote, tj. lijepo samo po sebi.“²

Platonovo poimanje ljepote evoluiralo je proporcionalno razdobljima njegovog stvaralačkog procesa, od takoreći skiciranja putem nabiranja pojedinačno lijepih stvari do transcendentnog skoka u obliku prisjećanja apriorne ljepote. Ljubeći istinu i mudrost nadišao je ono što se promatra očima jer iako se ljepota manifestira putem osjetila vida, ona nikako nije osjetilna. Ona je baš kao i mudrost, nadosjetilna. I opaža se. Platon razlikuje lijepo od dobrog i istinitog načinom na koji se spoznaje, a ne sadržajem. Sljedeći tragove bitka, preko istinski Lijepog na najuzvišeniji stupanj ljepote preko kojeg se manifestira Dobro i na tom putu filozof kontemplacijom pronalazi Lijepo, Dobro i Jedno.

Sljedeći problem pri definiranju Platonova pojma estetike je problem odnosa umjetnosti prema mimezisu, odnosno prema oponašanju. Mnogobrojnim je zamjerio naglašavanje relativne osjetilne spoznaje. Smatra da su ideje jedini bitak svijeta, nikako ne materijalna zbilja. Ono što je važno za shvaćanje Platonove metafizike lijepoga je organska veza s umjetnošću. Umjetnost je moguća tek posredstvom materijalnog svijeta.“ Realni je svijet, naime, po sebi oponašanje svijeta ideja, a taj realni svijet oponaša umjetnik.“³

Umjetnici su oponašatelji realnog svijeta. Prema Platonu, oponašatelji oponašanog nikada ne razmišljaju i ne definiraju, već su neizbježno intelektualno neuki. U djelu Sofist, dokazao je da je smiješno imitatora nazvati „stvaraocem“. Mimezis je možebitno najveći problem antičke filozofije umjetnosti. Predstavlja oponašanje prirode, tuđeg čina, misli ili osjećaja sredstvom svojeg izražavanja s ciljem da vlastiti proizvod sve više sliči oponašanome. Primjer takvog oponašanja je mimezis slikara Zeuksisa kada je naslikao sliku grožđa koje je bilo toliko vjerno originalu da su ga, po predaji, i slike pokušale zobati. To je Platonov vid mimezisa, dok Aristotel misli da je imitacija dio ljudske prirode o čemu će više biti riječi u nastavku. Mimezis, iako je dio antičkog doba, čini osnovu renesansnih teorija umjetnost.

Posljednji problem Platonove estetike je problem namjere u umjetnosti, tj. funkcije i odgojnog zadatka umjetničkog. Umjetničko djelo nije zasnovano na znanju, već samo na nadahnuću, odnosno na subjektivnom mišljenju i subjektivnoj percepciji. Ono što razlikuje umjetnika od ostalih je to što umjetnici pobuđuju strasti kojih se svaki pametan čovjek u stvarnom životu

² D. Grlić: *Estetika - Povijest filozofskih problema*, str. 26.

³ Usp. Isto., str. 31.

kloni. „Komedija se podsmjehuje manama i pogreškama, što se ne pristoji u ljudskoj zajednici vođenoj po etičkim principima, a tragedija omogućuje užitek u osjećajima kojih se inače čovjek stidi.“⁴

Platonovo je mišljenje da umjetnici trebaju stvarati didaktički vrijedna djela koja mogu koristiti državi, a da sva ostala djela treba onemogućiti, odnosno da treba „dati prednost filozofskom znanstvenom diskursu“⁵. Svako ponašanje, kao što je razuzdano prepuštanje strastima i afektima, povlađivanje društvenom otpadu, Platon oštro osuđuje u svojim djelima „Država“ i „Zakoni“. Vjeruje u besmrtnost duše i pravednost nagrade poslije smrti te traži da se izbace Homerovi stihovi u kojima ne piše dobro o zagrobnom životu i o pravdi bogova. Cijeli Platonov pravac je usmjeren protiv tragedije. „Upravo ona može najviše uznemiriti dušu svojim pokazivanjem krivice bez krivnje, što otupljuje borbu za pravednost.“⁶ Osvrnuo se Platon i na muziku, govoreći da se muzika treba sastojati od dva tipa: frigijskog (ratobornog i ohrabrujućeg) i dorskog (stila koji uozbiljuje), a nikako od lidijskog (tip koji navodi na lako opuštanje). Zaključno, težnja za tendencioznom umjetnošću, kod Platona, zasnovana na intelektualnom i etičkom rigorizmu vezana je uz estetski konzervativizam.

U Aristotelovom učenju prvi problem je pojam ljepote, drugi je problem sličnosti koji se veže uz pojam mimezis, a treći problem javlja se u odnosu prirode i svrhe umjetnosti te nekih posebnosti koje se odnose prvenstveno na tragično. Aristotel, nasuprot Platonu dokazuje kako ideja nije ni prije pojedinačnih stvari niti poslije njih, već u njima.⁷ Suprotstavio se radikalnom idealizmu u čemu su najveću ulogu igrali njegovi estetski nazori kakve nalazimo u njegovom cjelokupnom učenju. Aristotelov stav prema umjetnosti odnosio se na moralno savršenog građanina, koji ne izrasta iz represije, već iz razvijanja zemaljskih potreba i osjećaja.⁸ U njegovu filozofiranju prevladava teza da je umjetnost harmonija tvari i čistih apstraktnih oblika prava osnova i bit savršene ljepote. Objektivno obilježje svakog lijepog predmeta odredio je simetrijskim trojstvom: početak- sredina- završetak⁹. Polazišna točka Aristotelova učenja je umjetnost kao rodno mjesto ljepote te tvrdnja da umjetnost završava ono što je započela priroda.

⁴ D. Grlić: *Estetika - Povijest filozofskih problema*, str. 39.

⁵ Delija, Nives: „Argument sličnosti“ i prijepori oko *mimesisa*, *Prolegomena: Časopis za filozofiju*, 3 (1/2014), str. 4-14, ovdje 4.

⁶ Isto., str. 42.

⁷ Usp. Isto., str. 48.

⁸ D. Grlić: *Estetika - Povijest filozofskih problema*, str. 49.

⁹ Aristotel: *O pjesničkom umijeću*, str. 18.

Ukazuje na umjetnost i prirodu kao dvije pokretačke sile u svijetu. „Umjetnost proizvodi stvari čija je forma u umjetnikovoj duši.“¹⁰

U odnosu na imitaciju Aristotel postavlja tvrdnju da mimezis može pružiti užitek, pa čak i kada nije riječ o umjetnosti, već naprosto o umijeću. Ono što po Aristotelu nije mimezis su naslikane stvari koje u prirodi nisu lijepe, kao što su tijela u stanju raspadanja, a drugi se dive takvim naslikanim prizorima. Iznijevši svoje teze, otvorio je problem odnosa lijepog u umjetnosti i lijepog u prirodi. Umjetnost, prema tome, ne može biti samo automatsko prenošenje vanjskih elemenata, čak ne može biti ni samo istraživački posao, već stvaralački, onaj koji kreira novi umjetnički horizont. „U tom smislu Aristotel posebno naglašava da umjetnička realnost nije nikako (kako je kod Platona) slabljenje ideje ili njeno degradiranje, već je to sinteza materije i forme- pravo, istinsko, realno oživotvorenje ideje.“¹¹ Prema Aristotelu, umjetnički mimezis daje ideji život istovremeno uzdižući materijalni svijet.

Aristotelovo djelovanje obilježila je definicija tragedije smatrajući da je razvoj tragedije upravo važan i presudan za čitav daljnji razvoj europske drame, pa time i umjetnosti. Klasična je drama, na osnovu Aristotelovih teza, uspostavila tri jedinstva tragedije: jedinstvo radnje, vremena i mjesta. Upravo na njegovim postulatima razvijala se čitava romantična i kazališna umjetnost. Prema Aristotelu, definicija tragedije jest „Tragedija je, prema tome, oponašanje ozbiljne i cjelovite radnje primjerene veličine ukrašenim govorom, i to svakom od vrsta ukrašavanja napose u odgovarajućim dijelovima tragedije; oponašanje se vrši ljudskim djelanjem a ne naracijom i ono sažaljenjem i strahom postiže očišćenje takvih osjećaja.“¹² Drama predstavlja cjelinu, a cjelina je ono što ima početak, sredinu i kraj. U definiciji se pojavljuje riječ *pročišćava*, što dovodi do pojma koji je uveo Aristotel- pojma katarze. I prema Aristotelu i prema Platonu, um, u svojem nastojanju da dođe do istine, ne može isto postići bez pojmova, no za Aristotela realni predmeti postoje nezavisno o pojmovima i idejama. Katarza predstavlja olakšanje koje u stopu slijedi ugoda, određeno razrješavanje od afekata kojemu su u jednakoj mjeri podvrgnuti i oni koji naginju sažaljenju i oni koji naginju strahu.¹³ Trenutak „prosvjetljenja“, saznanja. Zadatak tragedije je da rasplamsa naše čitavo biće te da se čitavim bićem unesemo u fabulu koja će nas, naposljetku učiniti drugačijima, probuditi u nama nešto što ni sami nismo znali da postoji. I to je, zapravo Aristotelova katarza. Buđenje osjećaja kao

¹⁰ D. Grlić: *Estetika - Povijest filozofskih problema*, str. 52.

¹¹ Isto., str. 55.

¹² Aristotel: *O pjesničkom umijeću*, str. 15.

¹³ M. Beker. *Povijest književnih teorija*, str. 50.

što su ljubav, ljubomora, zavist, patriotizam, itd. Za razumijevanje Aristotelove tragedije, važno je razumjeti i tragičnu bit. Bit tragičnog je na bilo koji način uznemiriti ljudsku prirodu. Ako se to ne dogodi, i ako ostanemo potpuno ravnodušni, može li se to uopće zvati umjetnošću? Javlja se i pojam tragične krivnje koja predstavlja nehотиčnu i nevinu krivnju, tzv. krivnju bez krivca. Tragični sukob, za Aristotela, je sukob jednakopravnih individua „od kojih nijedna nije neposredno kriva za tragičnu sudbinu, premda zastupaju suprotne principe i strastveno se za njih bore.“¹⁴ Ono što nam tragedija omogućava je spoznaja zla kao općeg zla u svijetu koje, riječima velikih mislioca, da je samo još malo gore ne bi moglo niti postojati.

Uz Platona i Aristotela, stari vijek obilježili su brojni drugi, kao što su Aristotelovi učenici Teofrast i Aristoksen, rimski ilirik Horacije, rimski govornik i eklektički filozof Marko Tulije Ciceron, Plotin i brojni drugi. Ako bi se, primjerice, Plotinova učenja o umjetnosti sažimala u nekoliko crta, rekli bi da je temeljni zadatak umjetnosti prikazati, u pojedinačnom, pomirenje ideje i stvari. Drugim riječima, prikazati ideju kako bi se obrnula i snizila u stvar, ali i stvar kako se uzvisila u ideju.¹⁵ Umjetničko djelo je ono što je završeno kao neposredna unutarnja stvar duše, dok pojam lijepog i umjetničko djelo predstavljaju zajedničku funkciju. Umjetnost i ljepota su jedan duh zbog toga što je ljepota stvar subjektivnosti, stvar lijepe duše i unutarnjeg zrenja: „Pošto jedno isto lice, sa stalnom simetrijom kadikad izgleda lijepo, a kadikad ne, možemo li sumnjati u to da je ljepota više od simetrije.“¹⁶ Iako simetrija i proporcija imaju određeni utjecaj na pojavni aspekt ljepote, simetrija i ljepota nisu nikako dvije iste jer ljepota ima svoj izvor u Jednome, a ideju na kojoj participira apriorno prepoznaje duša kao nešto srodno, budući da potječu iz istog principa iz čega je vidljiva bliskost Platonovom konceptu.¹⁷

¹⁴ D. Grlić: *Estetika - Povijest filozofskih problema*, str. 74.

¹⁵ Usp. Isto., str. 112.

¹⁶ Plotin: *Eneade*, I, 6, 1.

¹⁷ N.D.Treščec: *Recepcija Hegelove teze o kraju umjetnosti*. Hrvatski studiji, Zagreb, 2009. str. 90.

1.1.2. Srednjovjekovna estetika

Ono što je obilježilo srednjovjekovnu estetiku je kršćanstvo. Dolazi do okrnjenja cjelovitosti osjetilnog i duhovnog. Kao granica između starog i srednjeg vijeka uzima se pad Zapadnog rimskog carstva 476. godine kada dolazi do brojnih, stanovitih promjena u društvu i siromaštva duha. Temeljna misao koja obilježava čitavu epohu biva „Bog je napustio svijet“¹⁸. Dolazi do misli kako smo zli, pokvareni i dužni kajati se što smo se rodili. Takva misao proteže se u tisuću nijansa kroz čitavu epohu. U srednjem vijeku nastavljaju se smjerovi antičke estetike, ali na način da se umrtvljuju samo pukim prepričavanjem tradicije i oslanjanjem na neke usputne momente velikih mislioca. Estetika gubi na svom značaju stavljanjem etike iznad nje. Javlja se misao da čovjek mora svoj život provesti u postu i molitvi, a svaka ugoda, pa čak i smijeh, prikazuje oholost duše. Najvećim filozofima srednjeg vijeka smatraju se Aurelije Augustin i Toma Akvinski.

Aurije Augustin (353.- 430.) kršćanski je mislioc srednjeg vijeka čija je filozofija prikazana kao jedan zatvoreni sistem. U njegovu se učenju metafizički interes iz sfere vanjske stvarnosti okreće prema unutrašnjem životu.¹⁹ Kao ljepotu, Augustin promatra cjelinu. Ljepota se nalazi u cjelovitosti i jednostavnosti. Bog je uzor ljepote, njen stvaraoc, dok je prisutnost ljepote u pojedinoj pojavi, dokaz da je ona stvorena od Boga. Kada promatramo pojam ružnoće kroz Augustinovo učenje, ona je samo deformiranost ljepote koja omogućava ljepoti njeno pravo ispoljavanje. Ipak, svojim je tekstovima dokazao da ima umjetničkog osjećaja te pokušao, pritom ne dirajući božansku ljepotu, izdignuti neke estetske zakonomjernosti. „Umjetnička djela uvijek- po Augustinu- teže onome što ne mogu biti u potpunosti- kao što npr. slika čovjeka ne može biti ljudsko biće. Ali volja umjetnika- koji radi na tim fikcijama- teži istini (...)“²⁰

U više navrata Augustin se trudi opravdati umjetnost kao takvu, pritom uzdižući božanski značaj umjetnosti. „Tek kad se duša sredi pomoću umjetnosti, kad ona učini sebe skladnom i lijepom, tek onda će smjeti promatrati Boga. Tada će otkriti ljepotu koju sve lijepe stvari samo oponašaju i prema kojoj su te sve stvari ružne.“²¹ Bitni sastavni dijelovi ljepote, prema tome, su mjera, forma i sklad. Za Augustina, racionalni motivi imaju prednost pred iracionalnim, a kao najracionaliju umjetnost ističe matematiku, točnije geometriju. Bog je odredio sve kako treba biti i odredio svemu smisao i mjesto, a svako biće ima svoju zadaću, svrhovito mjeru i firmu pripadajući nekoj harmoniji.

¹⁸ D. Grlić: *Estetika - Povijest filozofskih problema*, str. 139.

¹⁹ Usp. Isto., str. 148.

²⁰ Isto., str. 149.

²¹ Isto., str. 151.

Potpuno oprečno mišljenje Augustinovom, u srednjem vijeku donio je *Toma Akvinski* (1225.-1247.). Cijelo njegovo učenje počiva na borbi protiv augustinovsko-platonskog učenja. Smatra da postoji prvi uzrok postojanja svijeta i to Bog kao čisti nematerijalni oblik koji je svojom svemoći u određenom trenutku stvorio svijet. Svojim je učenjem pokušao spojiti Platonove ideje te neke temeljne aristotelovske teze s kršćanskim osobinama, kao što su vjera, nada i ljubav. Kada je riječ o estetici, Toma Akvinski umjetnost označava kao oponašanje. „Ljepota je po njemu ona slika koja najpotpunije i najsavršenije odražava predmet, čak i kada je predmet sam po sebi ružan.“²² Po Tomi postoje tri obilježja svake ljepote:

1. potpunost ili savršenost
2. proporcionalnost
3. svjetlo, sjaj²³

Naposljetku, valja spomenuti i tvorca „*Božanske komedije*“ koji je obilježio srednji vijek-Dante. Iako se nije bavio estetikom, stoga neće biti razrađen u ovom radu, iskazao se poebnom originalnošću. Njegova se djela uvelike spominju i danas, proučavaju i nastavljaju u umjetničkom smislu na svim sferama.

Zaključno, dogmatizam srednjeg vijeka stvorio je beživotna tijela sivila, bez osjetilnosti i zanosa, a moguće i bez srca te iz njega nisu proizašli utabani tragovi dubljih individua kao što je to učinilo antičko doba. Nakon tisućljetne šutnje bez zanosa i bez izražavanja intuicija i osjećaja, pojavilo se nešto novo što je ponovno rasplamsalo srca, potaknulo umjetnost u pravom smislu riječi umjetnost i pokrenulo novo doba, renesansu.

„(...) *U historiji nema veličanstvenijeg prizora no što ga pruža to čovječanstvo koje se u svetoj pomami baca na oblik, da bi ga ponovo oplodilo.*“²⁴

²² D. Grlić: *Estetika - Povijest filozofskih problema*, str. 158.

²³ Isto., str. 158.

²⁴ Isto., str. 164.

1.1.3. Renesansa

Procvat koji se dogodio nakon dugogodišnje tame u srcima, najbolje se može opisati kroz rečenicu Lorenza Medicija „Kako je lijepa mladost!“²⁵ Iz same rečenice može se iščitati obilježje renesanse kao doba koje je obilježila mladost. Renesansa je započela ponovno prihvaćanje antike te istaknula važnost individualnog ljudskog rada. Dolazi do procvata i obogaćenja gradova, otvaraju se nove perspektive među mladograđanskom klasom, razvija se svjetska trgovina, a sve se zajedno zasniva na empirijskom istraživanju. U pogledu teorije umjetnosti, kao i same estetike, renesansa je započela obnovom antičkih uzora. Čak štoviše, ti uzori se prožimaju čitavom renesansom i ostaju njenim djelovima. „Stoga se, uza sve poštovanje prema antičkim autoritetima, vode žestoki dispući i oko tih uzora, a posebno oko Aristotela i njegove Poetike- što će upravo za estetsku misao toga razdoblja biti od posebne relevancije.“²⁶ Renesansa je stvorila samostalni humanistički koncept, koji se riješio svih rigoroznih sputavanja ljudske moći. Kada je riječ o estetici toga doba, ona se vrlo često kreće između teorije pojedinih umjetnosti, a to se prvenstveno odnosi na slikarstvo, dramu, komediju i poeziju. Uz slikarsku umjetnost, koja se usko veže uz estetiku, iz renesanse proizašla je misao o poeziji koja je također začeta na antičkim modelima ideala. Renesansu su obilježile najveće ličnosti iz različitih polja umjetnosti.

Jedan od najznačajnijih individua renesansnog doba je *Leonardo da Vinci* (1452.-1519.), istaknuti slikar i umjetnik koji je stvorio svestrano bezvremensko slikarstvo, a svojom je svestranošću, bez obzira na pitanje originalnosti, obogatio cjelokupni razvoj umjetnosti. O njemu bi se, kao umjetniku pojedincu, moglo napisati nebrojeno puno stranica i teza o samo o njegovom slikarstvu. Kada je riječ o njegovim estetskim tezama, treba izdvojiti činjenicu da je u pokušaju objašnjenja teoretsko-estetskog fenomena umjetnosti, ostao poprilično surov i hladan, dajući naputke i norme koji se apsolutno kose s njegovom umjetnošću. Prema njegovu učenju, poezija je u podređenom odnosu na slikarstvo iz razloga što čitaocu daje „mašti na volju“ čime se gubi na osjetilnosti i istovjetnosti s prirodom. Gubi se osjećaj vida koji je prisutan, primjerice u slikarstvu. „Normalno oko je jednako u svim generacijama i svim vjekovima- slikarstvo je stoga najpopularnija i najkorisnija vrsta umjetnosti.“²⁷ Njegovo slikarstvo zasigurno obilježava oponašanje te smatra da pravog slikarstva nema ukoliko nema pravog zrcaljenja stvarnosti. „Kada želiš vidjeti da li opći dojam tvoje slike odgovara objektu

²⁵ D. Grlić: *Estetika - Povijest filozofskih problema*, str. 165.

²⁶ Usp. Isto., str. 173.

²⁷ Isto., str. 181.

prikazanom prema prirodi, uzmi ogledalo i postavi ga tako da odražava stvarni predmet, i onda usporedi odraz sa svojom vlastitom slikom promatrajući pažljivo da li se predmet dvaju slika slaže.“²⁸ Upravo te riječi najbolje opisuju Da Vincijev pogled na slikarstvo, pa samim time i na umjetnost, preciznije njenu estetsku dimenziju.

Sljedeća pojava koja je obilježila renesansu, kao i cjelokupni razvoj umjetnosti je pojam komedije. Iako se, kao takva nije razvila u renesansi, već se pojavila u staroj Grčkoj, definitivno se može tvrditi da je svoj najveći procvat doživjela baš u renesansi. Pojavila se popraćena muzikom i upotpunjena ritmičkim plesovima, što ju je bitno razlikovalo od dosadašnjih drama srednjeg vijeka. „Nasuprot kršćanskim dramama, kojima je gotovo uvijek osnovni sadržaj spas duše, sadržaj je cjelokupnog teatra renesanse, osim rijetkih i blijedih pokušaja tragedije, uvijek ljubav među spolovima.“²⁹ Po prvi se puta javljaju teatarske družine i glumci koji, kao ljudi od zanata, žive od svoje umjetnosti. Iz tog razloga postoji pojam koji se naziva renesansa komedija. Nastupa doba puno smijeha, vedrine, bučno doba šala i pošalica, a cijelu eru obilježava vedri mladenački duh, ironija i šala te nesputanost i sloboda misli.

U kratkim crtama razrađen je razvoj same umjetnosti te različitost pojma umjetnosti kroz razdoblja, za bolje razumijevanje nastavka rada u kojemu će pobliže biti obrađeno određenje umjetnosti, estetika uopće te pojam i značaj kritičkog mišljenja.

²⁸ D. Grlić: *Estetika - Povijest filozofskih problema*, str. 182.

²⁹ Isto., str. 212.

2. DVA TEMELJNA PRAVCA U ESTETICI

Tokom ispitivanja mjesta i uloge umjetnosti i estetike, razgranala su se dva pravca mislioca - racionalističko-filozofski i empirijsko-osjećajni. Do podjele je došlo polazeći od različitih ishodišta, korijena i različitih očekivanja rezultata. Estetska misao, iako je raznoliki i bogati spektar pitanja, u osnovi sadrži dva temeljna principa koji se bitno razlikuju. Oni se razlikuju i unutar sebe, ali sadrže neke esencijalno iste karakteristike po kojima se diferenciraju u dva osnovna pravca. Pri tome se ne misli da filozofi istoga pravca isto razmišljaju o umjetnosti, već da polaze od istih filozofskih pretpostavki, stoga i dolaze do istih ili sličnih filozofskih konzekvencija.³⁰

Kroz povijest filozofije su se smjenjivale epohe i uvijek su dolazile kao odgovor na prethodnu. Često se događalo da završi racionalistička epoha, a započne empirijska te nakon nje slijedi epoha koja ih nastoji pomiriti. Ovaj sukob se može pratiti kroz čitavu povijest estetike. Naprimjer, može se reći da je u antici predstavnik racionalističke tendencije Platon, a odgovor na njegovu filozofiju kao predstavnik empirijske tendencije daje Aristotel. Nakon njih dolazi Plotin koji pokušava njihove filozofije sintetizirati. Prvi pravac možemo okarakterizirati kao onaj koji se bavi filozofskim principima umjetnosti, zasniva svoje teze na apstraktnom razmišljanju. Drugi se bavi kritikom umjetnosti koja se brine oko objašnjenja umjetničkih djela i traži sve opće zakonomjernosti, realne psihološke predispozicije, kreativne moći i čitav empirijski supstrat umjetničkog stvaralaštva.³¹

Dalje u antici možemo suprotstaviti stoike i epikurejce, a zatim Horacija i Pseudolongina. U srednjem vijeku u sukobu su realisti i nominalisti. Renesansa obiluje teoretičarima umjetnosti empirističkog pravca kao što je Leonardo te je prisutna i striktno racionalistička tendencija kao kod Scaligera. Ovaj sukob se ogleda i između hedonista i moralista, između pedagoških i normativno formalističkih poetika i suprotstavljanja bilo kakvom normativizmu. Na racionalističko-spekulativnoj strani je mnoštvo imena kao što su francuski klasicisti te mislioci koji su dali svoj doprinos estetici, iako im to nije primarna disciplina.³²

Ako se generalizira, moglo bi se reći da se ove struje ujedinjavaju s Kantom te se opet razilaze. Tada dolazi njemačka klasična filozofija sa spekulativno racionalističke strane, a zatim

³⁰ Danko Grlić: *Estetika II: Epoha estetike*, Naprijed, Zagreb, 1976., str. 81-82.

³¹ Usp. Isto., str. 82.

³² Usp. Isto., str. 82-83.

moderniji subjektivisti te francuska fenomenološka škola. S empirističke strane je tzv. Ästhetik von unten, objektivisti, komparativni estetičar Souriau, zatim predstavnici takozvane znanstvene estetike, niz novijih, naturalistički koncipiranih estetika te semantička estetika Langerove ili njene varijante u statističkoj estetici Bense. Za ontološku estetiku, anti-estetiku ili negaciju estetike moglo bi se reći da pokušavaju sintetizirati ova dva pravca. Međutim, tu se ne radi o pravoj sintezi, već se napuštaju stare alternative racionalnog ili iracionalnog, apriornog ili aposterioronog, spekulativnog ili empirijskog.³³

U idućim potpoglavljima iznesene su opće karakteristike dva temeljna pravca i predstavljene su polazne pozicije i tendencije mnogih estetičara.

2.1. *Racionalizam filozofa (Estetika „odozgo“)*

Racionalistički pristup je prisutan od samih početaka razmišljanja o umjetnosti. Ovaj pristup pokušava racionalno tumačiti vječnu zagonetku umjetnosti pa čak i kada završava s iracionalnim zaključcima. Ne treba miješati interpretaciju lijepog sa samim lijepim. Pokušava se racionalno tumačiti nešto što je samo po sebi iracionalno. Često se samom pristupu daju odlike onoga što proučava. Međutim, tek nakon provedenog istraživanja možemo utvrditi način egzistencije proučavanoga. Stoga, racionalizam može utvrditi iracionalnu bit umjetnosti te iracionalizam ono esencijalno racionalno u njoj.³⁴

U općem racionalističkom duhu epohe umjetnički fenomen igra posebnu ulogu. Umjetnost često interpretiraju mislioci i tako uvijek posjeduje nešto nedokučivo razumu. Stoga, tumačenje umjetnosti ne smije značiti negaciju njezine misterioznosti. Racionalističkom pristupu umjetnosti suprotstavlja se teza koja tvrdi da se stvaranje umjetnosti može naučiti ukoliko ga do kraja uspijemo objasniti i protumačiti. Činjenica da nam iskustvo govori kako se umjetničko ne može nikada naučiti školskim dociranjem, to je neizravan dokaz da je racionalni pristup neprimjeren tumačenju umjetničkog. Racionalizam nužno mora sadržavati tendenciju da pouči svakoga što je prava umjetnost jer pretendira da rastumači umjetnost. Zbog toga je normativnost nezaobilazna posljedica svake racionalističke estetike.³⁵

Uz mogućnost da se nauči stvarati umjetnost stvara se čitav niz dodatnih pojava koje svi veliki umjetnici nastoje izbjeći. Umjetnost je time opterećena didaktičnošću i dogmatskom

³³ Usp. Isto., str. 83.

³⁴ Usp. Isto., str. 85.

³⁵ Usp. Isto., str. 86-87.

doktrinarnošću. Pokazuje tendenciju da bude univerzalna čim postaje sjena onoga što oponaša, što predstavlja pa normativnost ne može izbjeći ni sve konzekvencije platonizma. Ako postoji filozofski dokazana prva ljepota pa su sve druge njezina sjena tada za sve pojave preostaje samo proporcionalni dio privida samostalnosti lijepog te je razlika između prirodnog i onog umjetničkog beznačajna. Ipak prirodno ima prvenstvo pred umjetničkim jer je ono nastalo po njezinom liku i priroda je u tom jedinstvu prauzor svekolike umjetničke ljepote. Priroda i njoj najradikalnije suprotstavljen protupojam ideja, dio su istog koordinatnog sustava i to se u racionalističkoj estetici najjasnije vidi.³⁶

Jasnoća ideje i jasnoća izraza su osnovne pretpostavke lijepog za racionalističku estetiku. Sve što ostaje zagonetno, nerazumljivo, što je nedovoljno jasno izraženo, ostaje s onu stranu ljepote. Jezik se obraća razumu, ne osjećajima, i kao takav mora imati univerzalnu primjenu, biti ispravan, točan, svakome razumljiv. Francuski klasicizam je do imperativnog zahtjeva doveo jasnoću stila. Apsolutni red koji je zasnovan na apsolutnom razumu dovodi do čisto estetske problematike. Vječna briga oko utvrđenih normi jasnoće koja često i osiromašuje jezik je vrlo daleko od svog početnog izvorišta: razuma. Ovaj koncept jasnoće nosi u sebi više ograničavanja, ukalupljivanja, sužavanja, nego razvoja i obogaćivanja te tako književnost postaje skup otrcanih, istrošenih fraza i klišeja.³⁷

Usprkos svim ovim ograničenjima ova vrsta estetike je imala važan utjecaj u Francuskoj i u filozofskim sustavima Leibnizove škole. Croce kaže kako se sve estetske pojave privode filozofskom tretiranju i tumači ih kao naročite slučajeve logičke misli. Za ovu estetiku, umjetnost koja se cijeni je jedina ona od koje se da nešto naučiti. Ljepota je intelektualna istina, a umjetnost prirodne znanosti i filozofije. Kao što je renesansa procvjetala u Italiji, racionalizam je procvjetao u Francuskoj u XVII. te u Njemačkoj u XVIII. stoljeću. U Italiji je opadalo umjetničko stvaranje, a u Engleskoj je puritanizam umjetnost smatrao moralno sumnjivom.³⁸

Jasno izraziti ideju, pokazati snagu, vrijednosti i ljepotu vječnih zakona i logike mišljenja je osnovna zadaća umjetnika. Lijepa književnost je stajala na prvom mjestu u francuskom klasicizmu. Svaki detalj treba razraditi po čvrsto određenim pravilima te cjelinu i pojedinačne dijelove mora odlikovati jasna struktura. Također dolazi i do tipiziranja karaktera, ali ne samo njih već i same radnje. Radnja se koncentrira ne na individue već na najznačajnije probleme.

³⁶ Usp. Isto., str. 87-88.

³⁷ Usp. Isto., str. 88-89.

³⁸ Usp. Isto., str. 89.

Zbog toga su u glavnim ulogama najčešće plemići i državnici, velike, važne osobe. Uvijek je u centru sukoba dužnost, a sporedni događaji se prepričavaju što scenu čini statičnom. Junaci sami sebe analiziraju i racionalno pričaju o svojim dubokim doživljajima, no svaka neposrednost osjećaja izostaje. Konflikti u tragedijama su toliko tipizirani da su postali dosadni, osiromašeni, shematski da obezvrjeđuju velike probleme kojima se bave. Zbog preferiranja općeg, negira se individualno, samim tim i negiranje povijesnog. Tako povijesni likovi mogu biti samo ljudski tipovi u liku povijesnih osoba. Racionalistička tragedija ne dopušta karaktere koji u sebi nose konflikte i proturječja. Ona traži svevremene karaktere. Nije bitno kako je škrtac postao škrtac. U bilo kojem razdoblju povijesti on može postojati. Njegove individualne karakteristike i svijest o povijesti su nebitne. Karakter je nepromjenjiv u jedinstvu vremena.³⁹

Treba istaknuti da je racionalizam značajno pridonio filozofiji. Borio se protiv svakog oblika misticizma i donio je logičnost i moć uvjeravanja te izoštrenu kritičnost koja ne preže ni pred čim da donese potvrdu verificiranu umom. „Racionalizam tako zaslužuje nesumnjivu pažnju povjesničara estetike. Napokon, ako je i nužno staviti pod znak pitanja temeljnu tezu po kojoj lijepo nije drugo do istinito, to se ne može reći da je moguće iz lijepog posve izbaciti attribute što mu ga pridaje racionalizam: jednostavno, prirodno, jasno, harmonično, čisto, razgovijetno.“⁴⁰

Kada pričamo o racionalizmu, moramo krenuti od francuskog klasicizma u povijesnom pregledu. On ističe temeljne postavke na kojima se temelji racionalistički odnos prema umjetnosti.

Kao jednog od tvoraca klasicizma treba navesti François Malherbea. Utemeljitelj je teoretsko-racionalističke i literarne škole koja je zaživjela tek trideset godina nakon njegove smrti. Zanimljivo je da je pomoću premisa nekarakterističnih za racionalizam došao do racionalističkih zaključaka. Za njega su pjesnici samo zabavljači. Nisu bitne teme djela, iako je to često u racionalističkim poetikama. Za njega je usavršavanje forme, skladnosti i jasnoće u izrazu umjetnost. Potrebno se striktno držati pjesničkih pravila. Ta vještina se stječe mukotrpnim radom. Pjesnici se ne rađaju s nekim posebnim talentom. Malherbe je poznat po tezi da u pjesničkom stvaralaštvu treba slijediti logiku koja jedina može dati čiste oblike lišene lažne patetike, pretjerane kićenosti ili izljeva osjećajnosti. Budući da se suprotstavljao individualizmu, emocionalizmu i subjektivizmu, bio je pjesnik koji je savršeno odgovarao

³⁹ Usp. Isto., str. 92.

⁴⁰ Isto., str. 94.

apsolutnoj monarhiji te je bio jedan od prvih koji se otvoreno stavio u službu veličanja iste. Uz stalno brušenje forme pjesništva, Malherbe je strastveni pobornik jezičnog purizma. Zabranjivao je upotrebu dijalektizama, arhaizama i stranih riječi. Prezirao je prazne pridjeve. Inzistirajući na ovim elementima pjesništva, tim dolazi do nekih bitnih određenja koja za umjetnost propisuje klasicizam. To su: težnja savršenstvu, skladnost, red i jasnoća. Iako pravac klasicizma još uvijek nije formiran u njegovo doba, on je tipičan klasicist.⁴¹

Jean Chapelain je još određenije i dosljednije zastupao racionalistički klasicizam. Tipičan je radikalni predstavnik iz čije se zaslijepljene doktrinarnosti mogu jasno vidjeti očigledne slabosti ove koncepcije. Za njega nema više ljudske funkcije od razuma i na tome se moraju zasnivati umjetnički kriteriji. Nikakav zanos i osjećaji ne mogu zamijeniti vrijednost čiste ideje. Ugleda se na Aristotela zbog toga što se naš razum u potpunosti slaže s njegovim sudovima i normama. Brani tezu da se pjesnik ne rađa već postaje mukotrpnim radom.⁴²

René Descartes je jedan od najutjecajnijih filozofa koji se gotovo i nije neposredno bavio umjetnošću. Prezire imaginaciju, negira maštu te tvrdi da se ona rađa iz animalnog u ljudima. Poezija može biti vrijedna samo ako njom upravlja razum. Upravo kod njega možemo naći tezu koja je utjecala na Leibniza, a njegovim posredstvom i na Baumgartena. Descartes je govorio o konfuznoj spoznaji koja može postati jasna, ali samim tim ne i razgovijetna. Na taj način Descartes karakterizira onu spoznaju kojoj pripadaju upravo estetske činjenice.⁴³

Izreka Nicolasa Boileaua Despréseauxa, "lijepo je samo ono što je istinito," je na neki način moto, ne samo autora, već i čitavog francuskog klasicizma te temeljna ideja racionalističke estetike. On je bio prvi pravi književni kritičar. Bio je toliko rigorozan u svojim kritikama da su mu brojni prijтели čak i smrću. Unatoč brojnim negativnim kritikama na njegov račun, ipak je imao, a i danas ima i brojne pristaše. On je duboko kritički i smisleno ulazio u objašnjenje poetskog djela. Nije se vodio svojim ukusom, već je u ocjeni držao do strogih estetskih načela koja su mu izgledala kao zakoni razuma. Doista je unaprijedio estetsku misao, koliko god negativno djelovao na nju onemogućujući joj razvoj. Odlučni je protivnik baroka i njegovih ispraznih kićenja. Protivnik je i burleske i svake izvještačenosti. Suprotstavlja joj jednostavnost i neposrednu istinitost prirode. Za razliku od većine klasicista, isticao je važnost

⁴¹ Usp. Isto., str. 98-99.

⁴² Usp. Isto., str. 100.

⁴³ Usp. Isto., str. 103.

nadahnuća. Ipak osjećaji nemaju i ne mogu imati presudno mjesto kada je riječ o lijepom. Sve što je individualno, ružno je.⁴⁴

Kod problematike oponašanja prirode, opet se ističe njegov specifični racionalizam. Za njega vlada zakon u svemu što se može označiti kao priroda, a ne kaos. Bit umjetnosti je u istinitom oponašanju. Bit je u točnosti koja je uperena protiv svih nevjerodostojnosti. Za poetiku klasicizma, moralna korist je najviši cilj umjetnosti. Kao i svi klasicisti, izuzetno drži do normi pisanja. Također, važna je veza jasnoće s istinom.⁴⁵

U Engleskoj je jedan od glavnih predstavnika Anthony Ashley Cooper grof Shaftesburya. Jedan je od najpopularnijih i najtipičnijih filozofa svoga vremena. Pisao je svoja djela s velikim sjajem bez skolastičke suhoće i strogosti izlaganja i izvođenja. Težio je antičkom idealu harmonije lijepog i dobrog. Njegovom filozofijom dominira lirski doživljaj harmonije svijeta i entuzijazam prosvjetitelja i racionalista. Umjetničku skladnost života vidi u harmonijskom uređenju svemira. Shaftesbury tvrdi kako samo duh daje formu i da je materija bez forme sama ružnoća. Međutim, opovrgava ga Lukács tvrdnjom da je i ono ružno oformljeno kao i ono lijepo te da puno sadržaja ne gubi na vrijednosti ako nije pisano u formi. Shaftesbury ljepotu razmatra po dvije u osnovi različite strane. S jedne strane, po subjektivnosti, odnosno mišljenju stvaratelja i onoga koji doživljava umjetnost te njezinoj objektivnosti, odnosno njenom smislu i vrijednosti ljepote po sebi, s druge strane.⁴⁶

Što se tiče subjektivnosti, raspravlja o ukusu. Ukus za njega nije samo više duševno i senzualno osjećanje, već je također osjećanje s urođenim smislom za moralno. Osnovna karakteristika tog ukusa jest da je jednak u svih ljudi. Što se tiče objektivne strane, izraziti je racionalist s mnogim klasicističkim temeljima. Po Shaftesburyu, ljepota i dobrota su jedno te isto, a njihov nikad dostignuti uzor je Bog, to jest platonovska paradigma ideje. Razlikuje tjelesnu i duševnu ljepotu. Tjelesnu daje upravo duh spajajući različite dijelove tvari u jedinstvo. Duševnu karakterizira harmonija lijepoga i dobrog u duši. Treći stupanj ljepote je božanska ljepota koja u sebi ujedinjuje prva dva stupnja.⁴⁷

U cjelini, nije posebno razvio estetsku problematiku. Međutim, njegove misli su postale kulturno djelotvorne zbog klime u kojoj su nastale. To je engleska klima oživljavanja

⁴⁴ Usp. Isto., str. 106-111.

⁴⁵ Usp. Isto., str. 111.

⁴⁶ Usp. Isto., str. 122-123.

⁴⁷ Usp. Isto., str. 125-126.

renesansnih ideja poput paganskog poimanja prirode. Zbog svega ovoga postao je veliki neprijatelj kršćanstva i po tome se razlikuje od francuskih klasicista. On naglašava prirodu doživljenu kao takvu u kojoj vlada estetski red i izgrađuje se estetski užitek.⁴⁸

U Njemačkoj su glavni predstavnici Leibniz, Baumgarten i Kant. Gottfried Wilhelm Leibniz se nije bavio ni estetikom ni umjetnošću, ali se smatra jednim od najutjecajnijih mislioca koji su utjecali na formiranje estetike kao znanosti. Vrednuje znanost puno više nego umjetnost, ali ipak svojom je filozofijom otvorio prostor za stvaranje nove discipline koja će se baviti upravo umjetnošću. U njegovoj filozofiji postaje moguća filozofska teorija o osjetilnom opažanju.⁴⁹ "Ne postoji filozofska mogućnost za organsko jedinstvo pojmovnog i osjetilnog već se principijelno luči objektivno stanje stvari i afektivno-osjetilni dodatak koji razbija konkretno jedinstvo."⁵⁰

Leibnizovim sustavom i shvaćanjem realnosti i spoznaje upravlja zakon kontinuiteta. Bića su u ljestvici razvrstana po stupnjevima spoznaje.⁵¹ Ukus definira kao skup nerazgovjetnih opažaja koji se ne mogu objasniti, premda i oni sami i njihova nerazgovjetnost po sebi mogu biti predmet razumske analize.⁵²

Osnivač estetike, njemački filozof i učenjak Wolff Alexander Gottlieb Baumgarten u svom djelu *Aesthetica* te u svojim spisima bavi se estetskim problemima i pitanjima umjetnosti. Tri su osnovna pitanja vezana za Baumgartenovu estetiku. Prvo se odnosi na pitanje mjesta estetike u njegovu vremenu. Drugo pitanje je njegov estetski stav i definiranje objekta estetike. Treće i najvažnije je pitanje osnivanja prvog velikog estetskog sustava.⁵³

Baumgarten se fokusirao na to da estetski odredi mjesto u postojećem filozofskom sustavu i da što jasnije definira njezin predmet. "Predodžbe su senzitivne kad su posredovane nižom spoznajnom moći. Jasnost je prije svega oznaka intelektualne moći, a kako senzitivno zahvaljuje svoj nastanak moćima koje nisu intelektualne, to samim tim osjetilni zor ne može ni po rangi ni po jasnosti biti viši već samo niži pa iz njega proizlazi i niža spoznaja: gnoseologia

⁴⁸ Usp. Isto., str. 127.

⁴⁹ Usp. Isto., str. 148.

⁵⁰ Isto., str. 148-149.

⁵¹ Usp. Isto., str. 149.

⁵² Usp. Isto., str. 150.

⁵³ Usp. Isto., str. 154.

inferior."⁵⁴ Za njega u osjetilnu spoznaju pripadaju sve spoznajne moći podčinjene intelektu, točnije one koje ne zavise od njega. Estetika je s jedne strane znanost o osjetilnoj spoznaji, a s druge teorija o lijepim umjetnostima. Od ovih komponenti sastoji se dvosmislenost i problematičnost ove nove znanosti.⁵⁵ Baumgarten je bio vrlo uspješan u obrani estetike i njezinog mjesta u filozofskom sustavu. Negira njezino poistovjećivanje s retorikom i kritikom. Retorika ne pokriva likovnu i glazbenu umjetnost. Ona ukazuje na principe koji leže u osnovi svake kritike i sprječava da ona bude plod osobnog ukusa.⁵⁶

Za Baumgartena estetika nije jednostavno znanost o osjetilnoj spoznaji, već znanost o savršenoj osjetilnoj spoznaji. Savršenstvo je za njega harmonija triju elemenata, građe, strukture i izraza. "Savršena senzitivna spoznaja je ljepota, a ljepota je pravi oblik estetike."⁵⁷

Temeljito je istraživao značajke dobrog duha. Taj duh je estetska priroda, urođena estetska nastrojenost, koja se odlikuje harmonijskim uzajamnim djelovanjem duha, osjetilnosti i srca. Treba razvijati osjetilnost jer ona igra glavnu ulogu u čitavoj estetskoj sferi. Osim osjetila treba razvijati i unutarnje osjetilo duše jer bez njega nema ispravne procjene umjetničkog djela. Za lijepi duh su također potrebne i dispozicije - reproduktivna mašta, oštroumnost i pamćenje. Od njih je važnija stvaralačka snaga. Također ističe važnosti dobrog ukusa i sposobnosti gledanja u budućnost. Na kraju ističe i specifičnu moć prikazivanja. Sve ove dispozicije su u harmoniji kod dobrih umjetnika.⁵⁸

Kao i kod ostalih racionalista, ističe se važnost mukotrpnog rada, vježbanja i brušenja svoga umijeća, ali i njega obezvrjeđuje ukoliko umjetnost nije potkrijepljena poznavanjem teorije umjetnosti. Dalje obezvrjeđuje i sve to skupa ako se ne dogodi jedan uzbuđujući moment inspiracije za stvaranje umjetničkog djela.⁵⁹

Kao bitna svojstva svake umjetnosti Baumgarten navodi: bogatstvo, veličinu, istinu, jasnoću, uvjerljivost i život.⁶⁰

⁵⁴ Isto., str. 154.

⁵⁵ Usp. Isto., str. 157.

⁵⁶ Usp. Isto., str. 158.

⁵⁷ Isto., str. 161.

⁵⁸ Usp. Isto., str. 161.-162.

⁵⁹ Usp. Isto., str. 162.

⁶⁰ Usp. Isto., str. 164.

Moses Mendelssohn je bio Baumgartenov učenik. On naglašava kako treba razlikovati savršeno i lijepo. Lijepo se spoznaje osjetilnim, a jedinstvo savršenosti se opaža umom. Istovremeno, njegova definicija ljepote je osjetilna spoznaja savršenstva kojoj je temeljna karakteristika jedinstvo u mnoštvu. Također tvrdi da ljepota kao osjetilna kvaliteta može biti samo ljudska i da ona potječe iz naše ograničenosti koja je preplavljena raznolikošću koja je za viši duh zapravo jednolikost.⁶¹ Bog je stvorio je svijet s ciljem savršenstva, a ne ljepote. To savršenstvo je izlomljeno u ljudskim osjetilima.⁶²

Ljepota je isključivo ljudski fenomen. Na neki način kod Mendhelssohna ne postoji prirodno lijepo. U prirodi vlada savršenstvo, to jest jedinstvo raznolikosti. Zbog ove teze, Mendhelssohn traži oponašanje prirode jer promatranje lijepog u umjetnosti nadilazi promatranje prirode.⁶³ Zbog razlikovanja savršenstva i ljepote, prirode i umjetnosti, razlikuje i istinu od estetske iluzije. Moralno neopravdana djela mogu u književnosti biti sasvim na mjestu ako pridonose svrsi i cilju samog umjetničkog djela. Upravo ova njegova teza nezaobilazna je pretpostavka umjetničkog djelovanja. Po njoj se Mendhelssohn razlikuje od ostalih racionalista.⁶⁴

Najveća je zasluga Mendhelssohna hipoteza o čuvstvu, trećoj moći, trećem carstvu, koje se nalazi između moralnog i etičkog. Upravo pomoću njega shvaćamo ljepotu. Objekt ove moći sastoji se od odobravanja, pristajanja i sviđanja. Karakterizira ga mirno, bezinteresno sviđanje. Ovo sviđanje promatrač nastoji što duže zadržati da kontemplativno stanje čudi što duže potraje.⁶⁵

Mendhelssohn dijeli umjetnost na lijepu znanost i lijepe umjetnosti. Lijepe znanosti za njega su govorništvo i pjesništvo. Lijepe umjetnosti su ograničene, dok lijepe znanosti mogu zorno prikazati sve. Na primjer, glazba ne može ocrtati ružu, ali zato pjesništvo može dati spoznaju svakog predmeta.⁶⁶

⁶¹ Usp. Isto., str. 183.

⁶² Usp. Isto., str. 184.

⁶³ Usp. Isto., str. 184.

⁶⁴ Usp. Isto., str. 185.

⁶⁵ Usp. Isto., str. 187.

⁶⁶ Usp. Isto., str. 188.

2.2. Empirizam kritičara (*Estetika „odozdo“*)

Empirizam kritičara ili estetiku „odozdo“ možemo nazvati kritikom kritičara umjetnosti. Glavna karakteristika ovoga pravca je njezin empirijski karakter koji polazi iz aposteriornoga i estetičari dolaze do različitih zaključaka te se čak i oštro suprotstavljaju i polemiziraju. Teško je naći zajedničke karakteristike predstavnika ovoga pravca. Može se reći da je to upravo aposteriorno polazište, isti temelj koji dovodi do različitih refleksija. Empirizam im je zajednički u njihovoj raznolikosti.⁶⁷

Kod empirista pravila umjetnosti nisu nešto unaprijed dano, zacrtano. Po njihovom mišljenju, pravila se izvlače iz umjetničkog djela, ali ne općenito, već iz svakog pojedinačnog umjetničkog djela. Nisu postavljena izvana. Kao centralna točka stvaralaštva postavlja se osjećaj kod nekih teoretičara. Budući da je osjećaj individualni doživljaj za svakoga, kriterij prosuđivanja umjetnosti ne može biti javno mišljenje. Upravo individualni ukus je u izravnoj opreci s racionalističkim poimanjem vječne, nepromjenjive ljepote koja je za njih temelj raspravljanja o ljepoti.⁶⁸

Winckelmann tvrdi da je ljepotu nemoguće definirati. Filozofski zaključci su potisnuti osobnim iskustvom, vlastitošću i iskrenošću doživljaja, pozivanjem na sam život i na ljepotu koju je nemoguće staviti pod neki pojam, koju je nemoguće misaono ni pronaći ni odrediti, već samo stvarati čime se krše sve filozofske koncepcije o ljepoti.⁶⁹

Denis Diderot se borio protiv klasicističkih normi. Odbacio je religijske i filozofske predrasude aristokratskih duhovnika. Kod njega postoji izražena hvala živom djelu, životnom pristupu umjetnosti. U svom čuvenom *Eseju o slikarstvu* napada vjerski fanatizam. Koristi riječi na granici vulgarnog kako bi istakao ljepote i živosti života. Iz njegovog izraza jasno je vidljivo da je bio strastven borac za živu umjetnost ne prezajući čak ni od vulgarizama kako bi opisao lažnost društva u kojem je živio.⁷⁰

Za njega pjesnike treba izbaciti iz ateljea u krčme. Njegova razmišljanja o umjetnosti mnogi su filozofi i povjesničari filozofije zanemarivali, a Bolzano tvrdi kako ga ne treba ni

⁶⁷ Usp. Isto., str. 221.

⁶⁸ Usp. Isto., str. 222.

⁶⁹ Usp. Isto.

⁷⁰ Usp. Isto., str. 227.

pobijati koliko je njegovo razmišljanje pogrešno. Međutim, dobio je priznanja od umjetnika i kritičara te su Lessing, Goethe i Schiller njega postavljali kao uzor teoretičarima umjetnosti.⁷¹

Estetsko iskustvo za njega počinje osjetilnim iskustvom. Lijepo je ono što raznim stimulansima dovodi do zadovoljstva, a što ne zadovoljava, nije lijepo. Za njega ne postoji apsolutno lijepo, već stvarno lijepo i relativno lijepo što je u biti razlika između subjektivnog i objektivnog gledanja umjetnosti.⁷²

Do izražaja dolaze njegova razmišljanja o likovnim umjetnostima. Uz to što je dao temeljne odlike za ocjenjivanje crteža: dizajn, boje, sjena i svjetlo te izraz, ono po čemu je najzanimljiviji je njegov savjet mladim slikarima. Potiče ih da izađu van, da promatraju ljude, stvarni život, te da tamo traže istinite prizore iz života koje će kasnije prenijeti na platno. Potiče ih da se ostave naučenoga i da zamijene sva znanja istinom i jednostavnošću.⁷³

U engleskom empirizmu jedan od najznačajnijih predstavnika je William Hogarth, čuveni slikar. Svojim je slikama nastojao ismijati racionalizam i akademsku ukočenost slikarskih djela koja se drže normi. Za njega je jedino slikar koji poznaje formu djela dovoljno kompetentan govoriti o njemu i procijeniti je li lijepo ili ne.⁷⁴

Po Hogarthu, postoji pet temeljnih principa na kojima leže teoretske pretpostavke ljepote. To su: svrhovitost, raznovrsnost, vanjska jednolikost koja služi svrhovitosti, jednostavnost povezana s raznolikošću te veličina.⁷⁵ Postavlja i temeljni princip određivanja lijepog, zmijoliku liniju. Ljepota zmijolike linije nije isto što i ljepota vijugave linije. Ona sadrži određene dubine zaobljenosti i odnose u idealno lijepoj liniji. Ravna linija nikada nije lijepa i zbog toga je za njega ljepše žensko nego muško tijelo. Također je strastveno kritizirao racionaliste i njihove norme umjetnosti. Za njega su dosadna vječna ponavljanja istoga i ljepotu vidi upravo u prirodi i njezinoj živosti.⁷⁶

U Njemačkoj jedan od najpoznatijih teoretičara je povjesničar umjetnosti Johan Joachim Winckelmann. On je svoje oduševljenje antikom i poznavanje antičkih umjetnina prelio u spise koji su objavljeni posthumno. Počecima estetike je nedostajao upravo ovaj neposredni odnos s

⁷¹ Usp. Isto., str. 228.

⁷² Usp. Isto., str. 229.

⁷³ Usp. Isto., str. 234.

⁷⁴ Usp. Isto., str. 237.

⁷⁵ Usp. Isto., str. 238.

⁷⁶ Usp. Isto., str. 239-240.

umjetnošću.⁷⁷ Njegove teorije pokazuju i značajke spiritualizma te nastoji pojam lijepoga vratiti kao atribut božanskoga. Za njega antičko ima nadljudsku uzvišenost i mir istovjetan božanskom miru.⁷⁸ Prava je ljepota utoliko veća ukoliko se približava savršenstvu ljepote, Bogu. Utjelovljenje najviše moguće ovozemaljske ljepote je ljudsko tijelo. Ta ljepota se ogleda u skladnosti dijelova tijela i rasporedu njenih odnosa putem funkcionalne elipsaste linije.⁷⁹

Za Winckelmanna je plemenita jednostavnost i mirna veličina opća karakteristika antičke umjetnosti. Tim kriterijem on ne ocjenjuje samo likovnu umjetnost, već i književno stvaralaštvo. Kaže ako površina mora bjesniti, da se ispod površine nalazi mir. Tako je, na primjer, i s licem. A može biti i obrnuto, da je lice mirno, a ispod da bjesne strasti.⁸⁰ U grčkoj umjetnosti on je vidio samu prirodu i stoga on ne preporučuje oponašanje prirode već grčke umjetnosti.⁸¹

Gotthold Ephraim Lessing je prepoznatljiv po tome što ističe individualno pred klasicističkim općim što postaje jedna od ključnih karakteristika estetike empirizma. Njegova empirija uvijek gleda pojedinačno djelo i iz njega izvodi apstraktnije teze. Nema generaliziranja. U opreci s racionalizmom, ono individualno, ono najvlastitije, ono najspecifičnije je ujedno i ono najcjenjenije.⁸²

Prema Grliću, neke od njegovih teza o umjetnosti su:

1. Umjetnost je sama sebi svrha. Bilo kakva uгода može biti posljedica, ali nije svrha umjetnosti.
2. Najviša je ljepota ljepota čovjeka.
3. Ljepota se sastoji u lijepim, simetrijski proporcionalnim linijama.
4. Treba oponašati savršenu zbilju, ne smije se ropski oponašati sveukupna zbilja.
5. Ljepota je u oblicima.
6. Povijest umjetnosti je jedini pravi put do definicije lijepoga.⁸³

⁷⁷ Usp. Isto., str. 245.

⁷⁸ Usp. Isto., str. 246.

⁷⁹ Usp. Isto., str. 247.

⁸⁰ Usp. Isto., str. 249.

⁸¹ Usp. Isto., str. 258.

⁸² Usp. Isto., str. 261.

⁸³ Usp. Isto., str. 261.-262.

Nesumnjivo najznačajniji estetičar i Kantov oštar protivnik, Johann Gotfried Herder pisao je mnogo. Njegova sabrana djela su izdana u 33 toma. Njegova je estetika izgrađena na širini obrazovanosti i opće kulture. Skupio je bogatu građu iz mnogih umjetnosti, proučavao književnost kako Shakespearea tako i starih, primitivnih naroda.⁸⁴

Po Herderu se filozofska spoznaja i umjetnička djela strogo isključuju. Pokazuje kako umjetnost isključuje mitološke priče, brišući tako fantazije neukih ljudi. U tom isključivanju se ogleda činjenica da lijepe umjetnosti mogu djelovati odgojno, međutim on cijeni primitivnu i narodnu poeziju. U tim poezijama ogledaju se običaji, uvjeti rada, života, osjećaja i mišljenja čitavog jednog naroda. Svaka pojava umjetnosti može biti razumljiva jedino ako je temeljito proučena.⁸⁵

U estetskom promatranju on ne želi prvenstveno suditi, kao Kant, već želi uživati. Odlučno je zastupao estetski objektivizam. Za njega je istinska ljepota osjetilno savršenstvo.⁸⁶ U razvoju naše duše razvija se ukus. Tu naglašava kako se ukus razvija upravo kod naroda.⁸⁷

"Ukus je povijesno određena ali i gradualna i kvalitativno beskonačno graduirana sposobnost prosuđivanja koja se može oformiti i odgojem; on je ono subjektivno. Nasuprot tome osjetilno savršenstvo, ljepota, jest ono objektivno što se mora ispravno shvatiti u estetskom doživljaju i adekvatno predstaviti u umjetničkom stvaranju."⁸⁸

On je protiv svih određenja po kojima je Kant dao svoje četiri definicije ljepote. Prvo, bez htijenja i žudnje ljepota nam se ne sviđa. Drugo, bez pojmovna shvaćanja ljepota nam se ne može sviđati. Treće, osjećaj sviđanja nije i ne treba u svih ljudi biti jednak. I četvrto, bez pojma ljepote nije moguć ni osjećaj ljepote.⁸⁹

Sadržaj i oblik je nemoguće odijeliti jedno od drugoga. Jer je sadržaj bez oblika amorfna masa, a oblik bez sadržaja prazan. Oni su najpotpunije sintetizirani u umjetničkom.⁹⁰

Herder gleda estetiku kroz povijesnu dimenziju i te na tipove oblikovanja proizašle iz vremenske i narodne uvjetovanosti koja je različita s obzirom na pojedince, doba, narode i rase. On ispituje psihološki moment razvoja i nastanka različitih ukusa. Homer, po njegovom

⁸⁴ Usp. Isto., str. 274.

⁸⁵ Usp. Isto., str. 275.

⁸⁶ Usp. Isto., str. 276.

⁸⁷ Usp. Isto., str. 277.

⁸⁸ Isto., str. 277.

⁸⁹ Usp. Isto., str. 278.

⁹⁰ Usp. Isto., str. 280.

mišljenju, nije pravi pjesnik, već pjesnik svoga naroda i vremena i jedino tako se mogu razumijevati umjetnička djela, u tom kontekstu.⁹¹

3. POKUŠAJ PREVLADAVANJA ESETSKOG

Odnos čovjeka i svijeta je odnos konstatnih spoznaja, tumačenja i otkrivanja nekog fenomena koji se nalazi spram drugog fenomena. Potrebno je temeljno ispitivanje onoga tko tumači i onoga što se tumači. U suvremenoj estetici nedostaje taj entuzijizam duha koji je bio sveprisutan u vrijeme nastanka filozofije estetike. Novi su mislioci prestali tražiti smisao estetskog, već su se okrenuli tumačenju pokušaja prevladavanja estetskog. Istankuta je marksistička teorija, o kojoj će biti više riječi u nastavku, koja tumači kako nije dovoljno konstatirati neprimjerenost i metafizičku razinu čitavog estetskog odnosa, već je potrebna i promjena čitavih filozofskih misli i stvarne revolucije duha filozofije. Fokus je stavljen na ono što je postojeće, a ne ono što je bilo.

Pri određenju pojma *s onu stranu estetike*, postavljaju se brojna pitanja. Može li se uopće i na koji način biti s onu stranu estetike? Nije li ta iluzija baš pozitivistička filozofija koja je, negirajući svaku filozofiju ostala filozofijom? Nisu li ideje o tome da se bude iznad estetike zapravo protiv svega onoga što estetika jest? Estetika nije objektivna znanost koju se može definirati, ona je odnos čovjeka prema svijetu. „Prije svega, valja uvidjeti da estetika nije, kako najčešće za sebe misli, tek neka objektivna znanost o lijepom ili umjetnosti, da to nije ni samo filozofska disciplina ili oblik na umjetnost upućenog stručnog mišljenja kojim se iznalaze rješenja zagonetke kriterija ili vrijednosti lijepog po sebi i za nas, već da je estetika određen odnos čovjeka spram svijeta.“⁹²

3.1. Smrt ili zalazak umjetnosti

Ono što je paradoksalno, imajući u vidu tisućljetni povijesni razvoj estetskog, je činjenica da kada se estetika razvila kao takva i postala umjetnošću u punom smislu te riječi, istovremeno je nastupila i njezina smrt. Odrastanje estetike sa sobom je potaknulo i početak njezina umiranja.

⁹¹ Usp. Isto., str. 282.-283.

⁹² Grlić, Danko, *Estetika IV: S onu stranu estetike*, Naprijed, Zagreb, 1979., str. 235.

Veliki preobrat u čitavoj povijesti filozofskih problema estetike započeo je značajnom povijesnom ličnošću- *Immanuelom Kantom* njemačkim filozofom i geografom rođenim u Pruskom Kraljevstvu 1724. godine. Iz njegova se učenja razvila prosvjetiteljska škola kantijanizam koja se temelji na uvriježenom mišljenju da znanje stječemo kroz iskustvo i razumijevanje. Njegova najistaknutija djela, koja predstavljaju ključ obraćenja su „Kritika čistog uma“ (što mogu znati), „Kritika praktičnog uma“ (što mogu učiniti) i „Kritika moći suđenja“ (čemu se smijem nadati) u kojima se suprotstavljaju racionalizam i empirizam, dogmatizam i skepticizam. Začetnik je idelizma u kojemu je fokus na kritičko preispitivanje uma samog, uz zahtjev da samome sebi odredi granice i mogućnosti odgovarajući na prethodno navedena pitanja. Kant je svojim učenjem utjecao na mnoge povijesne filozofe, kao što su Schelling, Hegel, J.P. Sartre, Heidegger, Nietzsche i mnogi drugi. Pojavio se u razdoblju kraja tradicije započete Baumgartenom, a koja je, s druge strane završila Hegelom. Zanimljiva je činjenica njegova neimanja razumijevanja za umjetnost, a upravo je on začetnik cjelokupnog vlastitog filozofskog koncepta te postavljanja granica filozofije uopće. Za Kanta je postavljena teza da je originalan ni u čemu i u svemu. „(..) pa za veliku većinu Kantovih tema možemo uvijek naći neku raniju paralelu, i to ne samo u obliku nagovještaja, već i izgrađenog sustava.“⁹³

Originalost Kanta ovisi o pristupu njegovoj „Kritici moći suđenja“. Iz njegovih kritika te relevantnih opisa umjetničkog doživljaja, kao i isticanja karakteristika pojedinih umjetničkih medija, uviđamo perspektivu cjelokupnog razvoja estetike kao filozofije umjetnosti. Hegelova čuvena teza o Kantu na vrlo jednostavan način opisuje Kantovo učenje: „*Kant je izgovorio prvu razumnu riječ o estetici*“⁹⁴. „*Kritika moći suđenja*“ predstavlja krunu čitave strukture filozofije te se estetski pothvati toga djela mogu podijeliti na nekoliko temeljnih stavova i misli: sposobnost da se posebno misli kao opće, osobine lijepog u čistom sudu ukusa, duboko skriveno zajedništvo moralnog i lijepog, o ukusu se ne pita ljude nego ljudskost, broj je bez značenja za cjelinu, sumnja u metafiziku je pretpostavka kritike, estetika ne može biti znanost i kritika moći suđenja kao kritika kritike. Moć suđenja predstavlja primjenu općeg na pojedinačni slučaj. Ona zapravo predstavlja ljudski razum. To je individualna sposobnost svakog ljudskog bića. Kada se za nekoga kaže da ima moć suđenja, onda to znači da osoba uspijeva upotrijebiti moć suđenja na pojedinačan slučaj te samostalno o njemu suditi. „Moć suđenja stoji između razuma i uma,

⁹³ Danko Grlić, *Estetika 3- Smrt estetskog*, Biblioteka Naprijed, Zagreb, 1978., str. 19.

⁹⁴ Isto.

spoznaje i htijenja, ona je posrednik između „prirodnih pojmova i pojma slobode koji omogućuje prijelaz od čistog teorijskog k čisto praktičnom.“⁹⁵

Kritikom čistog uma i *Kritikom praktičnog uma* Kant je radikalno podijelio cjelokupnu zbilju na dva potpuno oprečna svijeta, stoga mu je Kritika moći suđenja poslužila da prevlada taj ponor. Odnos moći suđenja i općega je subordinirani odnos općega ka posebnom. Opće podrazumijeva postojanje nekog uvriježenog principa ili zakona dok je posebnost upravo u moći pristupa prema općemu. Ukoliko je poznato samo posebno, a opće tek treba utvrditi, tada dolazi do reflektirajućeg djelovanja moći suđenja. Upravo takvu moć suđenja analizira Kant u svome djelu. Kant se osvrće na estetski smisao moći suđenja, ne na logički. Ono što za Kanta predstavlja refleksija je suđenje u obliku cjeline, u smislu svrhovitosti onoga što se prosuđuje. Ta svrhovitost može biti formalna, ako se predmet prosuđuje u odnosu spram subjekta, odnosno estetski i realna ukoliko se odnosi na samo određenje predmeta koji se prosuđuje. Drugim riječima, realna svrhovitost nije povezana s osjetilnom spoznajom, već je određena isključivo logički. Kada je riječ o formalnoj svrhovitosti, tada se priprema estetski užitak i spoznaja se doživljava osjetilima. Moć prosuđivanja, u smislu estetike, predstavlja tzv. igru mašte i razuma. Kroz povijest estetika se povezivala s nečim lijepim, dobrim i istinitim, međutim Kant kroz svoje učenje želi odvojiti pojmove estetika i ljepota (istina). Užitak i uгода, kao takvi, su isključivo subjektivni empirijski dojam osobe same. Potpuni užitak u lijepom ne povezuje se s nikakvim interesom te pobuđuje sviđanje bez pomoći pojmova. Kada je riječ o estetskom suđenju, čovjek mora biti u stanju sam prosuditi ono što je lijepo, a to za druge ne mora postojati. Najbolji primjer za izrečeno je zaljubljenost. Ako je osoba u nekoga zaljubljena, to ne znači da se ta ista osoba mora sviđjeti i drugima. U pitanju poimanja lijepoga postoje tri različita modaliteta: ono što je moguće (problematično), stvarno (asertorično) i nužno (apodiktično). Čitav pojam Kantove estetike je transcendentalne prirode. Kada je riječ o ukusu, prema Kantu, mora postojati subjektivni princip koji određuje sudove ukusa. Uveo je pojam tzv. adherentne ljepote, odnosno dodane ljepote, a to se najviše očituje kroz promatranje objekata s divljenjem i miješanja sa svješću čemu objekt služi (primjerice raskošna crkva). Za razliku od povijesnih teorija ljepote, Kant uvodi pojam ideala, kao nečega uzvišenog, kao težnja savršenstvu, ali samo čovjek može biti predmet ideala, nikako objekt. Svakako je dao prednost ljepoti prirode, za razliku od dosadašnjih teza o ljepoti umjetnosti. Ljepotu prirode poistovjećuje sa moralom jer ljepota prirode u čovjeku može probuditi samo nesebični i čisti interes. Ona

⁹⁵ Usp. Isto., 20. str.

nema nikakvih koristonosnih intencija. Bit moralnosti je jednostavno uživanje u prirodi, a kada to gledamo sa strane svrhovitosti, ona gubi svoje estetsko suđenje. Prirodno lijepa može biti stvar, a umjetnički lijepo može biti samo predodžba te stvari.⁹⁶ „Umjetnost se time razlikuje od prirode što je rezultat ljudske aktivnosti. Premda je i znanost rezultat ljudske aktivnosti, ona se mora ipak bitno razlikovati od umjetnosti.“⁹⁷

Prema Kantu, estetika ne može biti znanost, a temeljni problem svake kritike rođen je s problemom ukusa. Dokle god postoje apsolutno idealna mjerila, nema mjesta kritici, odnosno ona nije moguća. Suprotstavljanje objektivnosti doktrine i subjektivnosti iskustva predstavlja sukob Kantova životnog napora- suprotnosti racionalizma i empirizma. Kritička sfera u Kantovom učenju je sukob kritičke filozofije i dogmatizma. Smatra da se ni lijep predmet ni živo tijelo ne mogu obuhvatiti općenitošću zakona. U Kantovim postavkama nalazi se nerazdvojenost onoga što je u našoj svijesti pretpostavljeno kao razdvojeno. Njegov pojam umjetnički lijepog, kakvog poznaje povijesni pregled, ne postoji. „Stoga Kant tako umjetnički lijepo promatra kao suglasje u kojemu je posebno samo primjereno pojmu. Posebno kao takvo ponajprije je i prema sebi i prema općem slučajno; a upravo to slučajno, osjetilno, osjećaj, sklonost, raspoloženje, u umjetnički se lijepome ne sumprimira samo pod opće kategorije (...)“⁹⁸ I sve ono što je naizgled savršeno, trebalo bi biti tek subjektivno u odnosu na prosuđivanje i proizvođenje. Kantova osnova teorije počiva na, već spomenutom, kritičkom razmatranju i analizi čovjekovih spoznajnih moći. U svojim teorijama sintetizira empirijske i eskeptičke zaključke, kao i racionalizam i dogmatizam *Leibniz- Wolfove škole*⁹⁹. Prema Kantovoj teoriji, ukoliko se predmetom upravlja prema osobinama naše spoznajne moći, mi o stvarima saznajemo ono što u njih stavljamo, onu vrijednost koju im mi dodjeljujemo, oslanjajući se isključivo na iskustvo. Takav pristup nam omogućuje proširenje granica naših osjetilnosti na sva područja uma. „Zato je- misli Kant- kritika čistog teoretskog uma, bez obzira na to što

⁹⁶ V. Rutnik, Kantov pojam genija i smisao umjetnosti, u: *Filozofska istraživanja*, 129 (33/2013), str. 69-81, ovdje 75.

⁹⁷ D. Grlić, *Estetika 3- Smrt estetskog*, str. 27.

⁹⁸ G. W. F. Hegel, *Predavanja iz estetike I*, Demetra filozofska bibliotek Dimitrija Savića, Zagreb, 2011., str. 53.

⁹⁹ *Leibniz Wolfova škola*- učenje temelji na odnosu *Vernunft* (njem. um)- *Verstand* (njem. razum) čime rješava spor između empirizma i racionalizma; na njegovom učenju filozofiju su gradili najveći filozofi, kao što su Kant i Hegel

negativno određuje njegove granice, u stvari pozitivna, jer osigurava nužnu upotrebu praktičnog uma.“¹⁰⁰

Štoviše, proglašava skandaloznim za ljudski um da se pretpostavka egzistencije stvari izvan nas mora temeljiti samo na pukom vjerovanju. Nadalje, njegova teza o stvari, kao o samoj po sebi granično nespoznatljivoj, uvjetuje cjelokupni daljni razvoj klasične idealističke filozofije. Kantovi nastavljači, idealisti poput Fichtea, Schellinga, Hegela, bitno se odvajaju od izvornih tendencija Kantove filozofije. Fichte postavlja pitanje otkuda uopće znamo za stvar samu po sebi ako se ona u spoznaji ne može očitovati. Čitav noumenalni svijet povlači u „Ja“, a spoznaju toliko podređuje djelovanju. Njegova zbiljnost predstavlja tvorbu duha u kojoj „Ja“ stvara „Ne-Ja“. Schelling, s druge strane, u svom objektivnom idealizmu postavlja identifikaciju mišljenja i bitka, idealiteta i realiteta. Za njega je priroda vidljivi duh, a duh nevidljiva priroda.

Kada je Kant u pitanju, Grlić se u jednu ruku slaže s Nivellevom tvrdnjom da se u estetici nije dogodio kopernikanski obrat, a kao jedan od problema njegove estetike navodi to što se ponajviše bavi pitanjem koje je već Baumgarten postavio u svojoj, a radi se o razini na kojoj se nalazi ideja ljepote i na koji način je duh spoznaje, doduše riješio je ta pitanja na originalniji način od svojih prethodnika, ali kako su u velikoj mjeri filozofska rješenja uvjetovana pitanjima moglo bi mu se prebaciti da nisu zapravo ništa novo, već samo dosljedno izvođenje ranije postavljenih teza.¹⁰¹ Čak su i Kantova terminološka uporišta za vidjeti kod ranijih estetičara poput Sulzera, Mendelsohna, Winckelmana pa tako bi bez priprema koje su započele s Baumgartenom *Kritika moći suđenja* bila nezamisliva, misli Grlić.¹⁰² No, Kantova namjera nije nikada ni bila izazvati revoluciju u području estetike formiranjem nove teorije lijepog i novog shvaćanja umjetničkog, već se puno više bavio kritičkim preispitivanjem, primjenom kategorija i principa kako bi upotpunio svoj filozofski sustav, on ne formulira nove nazore zato što gaji interes za umjetnost i ljepotu nego samo u prilog svojim filozofskim tezama i to valja uzeti u obzir prilikom vrednovanja Kantove estetske koncepcije.¹⁰³ Iako su možda njegovi motivi ne-estetske prirode, svojim je doprinosom estetici u svakom slučaju učinio veliku uslugu.

Svoje mjesto u filozofskom sistemu umjetnost je dostigla u vrijeme *Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga* (1775.- 1854.). Dok je Kant, s jedne strane utemeljio mogućnost kritičkog

¹⁰⁰ Danko Grlić, *Filozofija i umjetnost- odabrana djela*, Naprijed, Zagreb, 1988., str.79.

¹⁰¹ D.Grlić, *Epoha estetike*, str. 145.

¹⁰² Usp. Isto., str.146

¹⁰³ Usp. Isto.

filozofskog ispitivanja estetskog, Hegel je s druge strane čitavo područje estetike u detalje sistematizirao tako da nije ni ostavio prostora da se nakon njega pokreće ta tema iz razloga što bi sve izgledalo ponovljeno, Schelling je uistinu prikazao istinski unutarnji osjećaj za umjetnost kakav nije posjedivao gotovo niti jedan filozof. U svom djelu „*Filozofija umjetnosti*“ Schelling je postavio maksimalno kritični stav prema svim pseudofilozofima koji su na sve moguće načine kritizirali umjetnost, a uvelike i oponašali stavove ranijih filozofa u pokušajima da i sami to postanu, bez imalo razumijevanja onoga što tvrde, kao i međusobnog razumijevanja.

„*Jedan prosuđuje po mjerilu istine, drugi po mjerilu ljepote- a da nijedan ne zna što je istina, a što je ljepota.*“ (Schelling)¹⁰⁴

Iako je gajio veliko poštovanje prema Kantu, smatrao je da su brojni kantovci iskazali manjak ukusa, kao što su mnogi filozofi iskazali manjak duha. Imajući u vidu sve dosadašnje teorije, Schelling je odlučio krenuti u potpuno novom i drugačijem pravcu poimanja estetike i umjetnosti, kao i filozofije uopće i određuje umjetnost kao indiferenciju realnog i idealnog što znači da je ista bit jednog i drugog svijeta, odnosno sve jedinice koje realno u sebi shvaća su ujedno i jedinice koje idealno u sebi potpuno zahvaća.¹⁰⁵ Vodeći se bitnim određenjem postojeće umjetnosti, ustvrdio je apsolutnost filozofije umjetnosti koja, u svojoj osnovi, ne može biti drugo nego što jest. Također, ističe da ne može biti ni posebnih filozofskih znanosti, već da je filozofija samo jedna. Ono što možemo učiniti je izdvojiti pojedine dijelove filozofije te ih obraditi za sebe. No, filozofija može postojati samo ako prikazujemo ono apsolutno. U tu svrhu možemo razlikovati filozofiju prirode, filozofiju povijesti, filozofiju umjetnosti itd. Ukoliko ipak postoje posebni zakoni te se ne izučava apsolutnost, ne može biti riječ o filozofiji u znanstvenom smislu, već samo o teoriji (prirode, umjetnosti...itd). Po pitanju filozofije umjetnosti Schelling nedovojbeno utvrđuje: „Ja u filozofiji umjetnosti ne konstruiram umjetnost kao umjetnost, kao ono posebno, već konstruiram univerzum u liku umjetnosti, i filozofija je umjetnosti znanost o sveukupnosti u formi ili potenciji umjetnosti.“¹⁰⁶ Njegov filozofski sustav počiva na transcendentnom idealizmu i filozofiji prirode, filozofija umjetnosti je ta koja ih povezuje jer kako kaže „stoji po sredini idealizma subjekta i realizma objekta“.¹⁰⁷

¹⁰⁴ D. Grlić, *Estetika 3- Smrt estetskog*, str. 144.

¹⁰⁵ Grgurev, V., Rinčić, I., Krivak, M., Perić, Z., Roščić. V., Veljak, L., Eterović, I.: „*Recenzije i prikazi*“, *Filozofska istraživanja* 29 (4/2009), str. 787-807, iz recenzije Vani Roščić: F.W. J. Schelling, *Filozofija umjetnosti*, str. 799-802, ovdje str. 800.

¹⁰⁶ D. Grlić, *Estetika 3- Smrt estetskog*, str. 145.

¹⁰⁷ Schelling, F.W.J.: *Filozofija umjetnosti*, str 7.

Schelling se u svojem učenju o umjetnosti vraća na prve principe filozofije koje određuje u dvadeset i četiri paragrafa. Za njega, konstruirati umjetnost, prvenstveno znači smjestiti je u svemiru. Već u svome prvom paragrafu spominje Boga kao Apsolutnost rekavši: „*Bog je afirmacija samoga sebe.*“ Filozofijom ne smatra obrađivanje samo istine, čudoređa ili ljepote već onoga što je svima zajedničko, a određenje filozofije kao znanosti smatra pukim formalnim određenjem. Da bi filozofija bila ono što jest, zahtijeva karakter i neke određene moralne visine, a to je gotovo nemoguće postići bez umjetnosti, kao i bez spoznaje ljepote. Ideju ljepotu, kao uzajamnost realnog i idealnog, definira kroz nužnosti promatranja iz aspekta realnog. „Ljepota ujedinjuje i istinu i dobrotu.“¹⁰⁸ Shodno tome, estetički akt kategorizira kao najviši akt uma jer se te dvije vrijednosti stapaju samo u ljepoti.¹⁰⁹ Schelling filozofiju u idealnom svijetu uspoređuje s umom u realnom svijetu, tvrdeći da se filozofija prema umjetnosti odnosi kao um prema organizmu. Odnos uma prema umjetnosti postavlja kao odnos Boga prema idejama. Umjetničke prikaze božanskih stvorenja smatra objektivno prikazanim. „*Einbildungskraft*“ (mašta) znači zapravo snagu sačinjanja u jedno, sačinjanja na kojem se doista zasniva sve stvoreno i sve postojeće.¹¹⁰ Maštu smatra snagom koja je istovremeno idealno i realno, a duša i tijelo su jedno. Stoga, umjetnost se može nazivati umjetnošću samo ako se poistovjećuje s Bogom, a ona može prikazati samo stvari koje su takve same po sebi. Umjetnost je odnos posebnog prema općemu (apsolutnom). „Schelling utvrđuje da se u samoj građi umjetnosti kao gotovu djelu, ne može zamisliti suprotnost (jer je najviša indiferencija apsolutnog s posebnim u realnom svijetu), osim one što je samo formalna.“¹¹¹ Smatra da je religija zasnovana na mitologiji, a sama mitologija, u kršćanstvu, zasnovana na religiji, pritom naglašavajući da grčka mitologija nije bila religija, već se može poimati samo kao poezija (umjetnost). Tek kasnije, kada je osnovan čovjekov odnos prema bogovima, ona je postala religija. Grčku umjetnost karakterizira nepromjenjivost, dok kršćanstvo i njegov napredak karakterizira promjenjivost. Schelling u svome djelu „*Filozofija umjetnosti*“, u djelu naslova „*Konstrukcija posebnog u obliku umjetnosti*“, prikazuje vječni pojam ili ideju čovjeka u Bogu, tvrdeći da čovjek u sebi posjeduje nešto božansko, a vječni pojam čovjeka u Bogu rađa genija. Realna strana je poezija, idealna strana je ono umjetničko u umjetnosti.

Umjetničko djelo, prema Schellingu, može se podijeliti na tri temeljne crte

¹⁰⁸ Usp. Filipović, V.: *Klasični njemački idealizam*, str. 88.

¹⁰⁹ Usp. Schelling, F.W.J.: *Filozofija umjetnosti*, str. 4.

¹¹⁰ Usp. D. Grlić, *Estetika 3- Smrt estetskog*, str. 150.

¹¹¹ Isto., str. 162.

- I. umjetničko djelo sadrži više nego što je umjetnik u njega stavio prema vlastitom znanju i znanju svog vremena
- II. svaka umjetnička proizvodnja mora poći od osjećaja, a završetak umjetničkog djela dovodi do osjećaja blaženstva i mira
- III. dvije krajnje opreke svega postojećeg prikazanog u djelu- djelo, kao nešto konačno i bit ljepote, kao beskonačnost

„Umjetnost je najviši organ i dokument filozofije zato što se pomoću nje realizira ono što filozofija sebi može uvijek samo pretpostaviti, ali nikada ne može objektivizirati.“¹¹² Schelling po prvi puta pokreće pitanje egzistencije umjetnosti koja za njega postoji kao objektivni realitet, ali je istovremeno i apsolutna i vječna- zbiljskija od svega zbiljskog. Umjetnost je ta koja čovjeku otkriva da nije stvar među stvarima, niti samo biće među bićima. Štoviše, jedini je istinski beskonačan, čak i više od apstrakcije Boga. Schelling smatra da čovjek ima pravo pobuniti se protiv beskonačnosti kako god se ona zvala, ili Bog, ili ideja, ili država, ističući Prometeja: „To je veličina Prometeja, a tu veličinu otkriva ono umjetničko.“¹¹³ Umjetnost, kada se njome izražava samo nebitna životna potreba, ona ostaje blijeda, a Schelling vjeruje da „niti u jednoj sferi nešto ne može biti nazvano lijepim, što u drugom odnosu ne bi bilo i uzvišeno.“¹¹⁴

Još jedan od filozofa koji je obilježio čitav filozofski svijet odrastavši na polju metafizike je *Friedrich Nietzsche* (1844.-1900.). Nietzsche je suvremeni filozof čije učenje je usmjereno na kritiku čovjeka oblikovanog metafizikom. Specifičan je upravo zbog svoje filozofije, koja za razliku od onog što filozofija jest, više skriva nego što otkriva. Djeluje za vrijeme nihilizma te se svojim učenjem obrušava na čitav metafizički, umjetnički i religijski sustav. Ono što karakterizira njegova djela je postojanje stalne patnje koja je sveprisutna u tragedijama. Veliča antičke i grčke tragedije, a fokus je stavlja na glazbu, kritizirajući Wagnera smatrajući da je odviše dramatičan. Ipak, iz te kritike javlja se novi pojam. „Iz tog svog osnovnog nedostatka on je učinio princip, pa je tako iznašao za sebe jednu novu vrstu muzike. Dramska muzika Wagnera- kaže Nietzsche- kako ju je on izmislio jest muzika koju je on mogao komponirati- njena ograničenja su Wagnerove granice.“¹¹⁵

¹¹² D. Grlić, *Estetika 3- Smrt estetskog*, str. 173.

¹¹³ Isto., str. 175.

¹¹⁴ Usp. Schelling, F.W.J.: *Filozofija umjetnosti*, str. 100

¹¹⁵ D. Grlić, *Filozofija i umjetnost- odabrana djela*, str. 71.

Nietzscheova estetika označuje način na koji se stvari uopće vide u smislu otvaranja mogućnosti za razvoj diskursa. Prema njemu, svijet, kao i biće u cjelini je igra, dok umjetnost i estetiku promatra kao umjetničku igru, koju volja, u vječnoj punini svoje naslade, igra sama sa sobom, daje joj „univerzalni kozmički smisao“.¹¹⁶ Iako Nietzsche izrasta na tlu metafizike, njegova umjetnost označava nove horizonte, istraživanja misli te otvorenje nove egzistencije. Kritizira umjetnike tvrdeći kako su slikari našega doba prestali biti slikari, a muzičari prestali biti muzičari. Ujedno uočava nužnost čistoće u umjetnosti te potrebu njenih specifično određenih kvaliteta. Smatra da umjetnost crpi snagu iz moći zanosa, ljubavi i opijenosti, a da dobrota, duh i poštenje uopće ne utječu na umjetnost. Kao izvornu značajku svake individualnosti, Nietzsche vidi ljubav, i to onu pravu, erotsku ljubav koju smatra dubljom i jačom od bilo kakvog intelekta ili znanja. Pritom ističe i zaljubljenike u svoja bogatstva. „Tek je zaljubljenik u svom bogatstvu pravi rasipnik, smion, pustolov, velikodušan uživatelj života. I tom idiotu sreće rastu krila i nove sposobnosti, pa mu se čak otvaraju i vrata za umjetnost.“¹¹⁷

Po Nietzscheu, čovjek iskrivljuje svijet upravo zbog toga što pojmovno misli o svijetu, slaže, konstruira i svijetu nameće kategorije te predodređuje osnovu realiteta i iskustva. Smatra da će, tek kada čovjek i svijet postanu jedno te teologija, antropologija i estetika počnu govoriti isto, odnosno kada se bitak bića predstavi i čovjeku, čovjek nadići sebe kao čovjeka. „Tek tada on, naime, može preći preko mosta, tek tada može lebdjeti iznad stvari i ponora, i svladavajući „duh težine“, plesati, biti umjetnik, igrač, tek tada se može osloboditi duha osвете (...)“¹¹⁸ Natčovjek je, stoga, ljudsko biće koje odgovara samom bitku.

3.1.2. Hegelova teza o kraju umjetnosti

„Kritika moći suđenja“ upravo je važna za razumijevanje Hegela. Njome je savladan „nesavladivi“ raspon Kanta i Hegela. Hegel (1770.-1831.) predstavlja najviši domet njemačke klasične filozofije te je smatran posljednjim sistematskim filozofom zapadnog svijeta. Moglo bi se reći i da je posljednji filozof uopće. Ono što je u starom vijeku bio Aristotel, to je Hegel u novome vijeku. Krase ga izrazita racionalna sistematičnost, sveobuhvatnost i dosljednost. Njegove teze sveprisutne su na različitim poljima, od logike, povijesti i filozofije prava do prirodnih znanosti i estetike. Hegel je sintetizirao svo filozofiranje Kanta, Schillera i Fichtea, postavio dijalektičku filozofiju kao nauku o Apsolutnom i smjestio umjetnost u najvišu sferu

¹¹⁶ Grlić, *Friedrich Nietzsche*, str. 143.

¹¹⁷ Isto., str. 72.

¹¹⁸ Isto., str. 74.

apsolutnog duha¹¹⁹. Izučio je izvjesne činjenice iz prirodnih nauka te stvorio tzv. dijalektičku trijažu: teza- antiteza- protuteza. „Isto tako, valja imati u vidu da je objektivni idealizam Hegela, to platonovsko zasnivanje svijeta ideja kao osnove svijeta, to postavljanje općih pojmova kao vječnog temelja i principa svake opstojnosti, neograničeno filozofovo uvjerenje.“¹²⁰

Hegela se ne može niti upotpuniti niti korigirati znanstvenim tezama. „*No kako se može nakon Hegela uopće dostići duhovno stanovište koje ga ne bi ni kopiralo, a ne bi bila puka proizvoljnost?*“¹²¹ rekao je za Hegela Lowith u svome djelu *Von Hegel Zur Nietzsche*. To bi bilo moguće jedino putem potpunog i temeljitog suprotstavljanja Hegelovoj filozofiji. Njegovu estetsku problematiku veliki filozofi su oštro osudili, tvrdeći da je u potpunosti i bez dvojbe pokopao umjetnost. Hegel, poznat po svojoj već spomenutoj dosljednosti, tvrdi da je umjetnost u svojoj najvišoj odredbi, zapravo naša prošlost te da u formi umjetnosti duh ne može postati svjestan svojih najviših interesa. Njega ne zanima veličanje umjetnosti koje su iznosili romantični pjesnici niti veličanje od strane mecena, pa čak niti pape, smatrajući da su svi oni redom, što i jesu, umjetnost postavljali na pijedestal najviše moći čovjeka. Htjelo mu se nametnuti pomanjkanje svakog ukusa te nerazumijevanje za najmodernije pravce, škole i tehnike, tvrdeći da je premalo pažnje posvetio umjetnosti, da nikada nije otkrio tajnu i bit umjetnosti, štoviše da je potpuno promašio umjetnost. Njegovo se djelovanje može shvatiti kao nastavak mišljenja koje je započeo Kant, a oprečni stavovi Kanta i Hegela, postali su nerazdvojno povezana cjelina. (...) *jedna je neshvatljiva, pa i nezamisliva bez druge.*“¹²²

Cjelokupni odnos prema estetskom i umjetničkom razmatra se kroz Hegelova tri čuvena djela, ističući njegova „*Predavanja o estetici*“. U „*Fenomenaliji duha*“ Hegel raspravlja o odnosu Boga, prirode i čovjeka u određenim pojedinačnim vjerovanjima smatrajući da ljudski lik, kako bi bio ljudski, mora odbaciti ono životinjsko. Smatrao je da se umjetnik, kako bi djelu dao tu notu savršenosti koja se povezivala s umjetnošću, mora odreći svoje posebnosti i postati gotovo bestjelesan i neindividualan. Umjetnošću smatra jezik kao opće jedinstvo mnogih vlastitosti. Za Hegela umjetnost, niti po sadržaju niti po formi, nije najviši i apsolutni način na koji duh postaje svjestan svojih pravnih interesa. Hegel je, povežavši umjetnost s osjetilnim, došao do

¹¹⁹ Dragan M. Jeremić, „Predgovor“, u G.W.F. Hegel, *Estetika I* (Beograd: BIGZ, 1986), XV.

¹²⁰ D. Grlić, *Filozofija i umjetnost- odabrana djela*, str. 82.

¹²¹ D. Grlić, *Estetika 3- Smrt estetskog*, str. 204.

¹²² Usp. Isto., str. 226.

bitnog ograničenja u pogledu na konkretan lik, što je osporilo starogrčku religiju u pogledu umjetnosti kao najvišu.

U novoj se religiji teži neosjetilnom, apstraktnijem načinu spoznavanja. S obzirom na to, duh ne mogu više zadovoljiti lijepe, štoviše, i najljepše umjetničke forme. „*Stoga su prošli lijepi dani grčke umjetnosti.*“¹²³ Umjetnik za vrijeme stvaranja svoga djela, razmišljajući i prosuđujući, i sam unosi misli u svoje djelo te na taj način „iznevjeruje“ umjetnost. Iako slično Hegelu s namjernom da se umjetnost intelektualizira, pisao je i Nietzsche, međutim, za razliku od Hegela, smatra je da je put ka intelektualizaciji i oduhovljenju koban, i to ne samo za umjetnost, već i za čovjeka samog, također smatrajući, suprotno od Hegela, da istina nije naša najviša vrijednost. Za vrijeme njihova tumačenja intelektualizacije, postojeći umjetnici još uvijek su njegovali prvotne ideje umjetnosti, težili apstrakciji te niti jedan od njih nije pokušao protumačiti djelo na bilo koji način, primjerice putem memoara ili članaka. Ta spoznaja je Hegela dovela do nove spoznaje u kojoj tvrdi da je potrebno napustiti umjetnost kako bi duh težio ka višim oblicima, došavši do čuvenog zaključka:

*„U svim odnosima, za nas umjetnost jest i ostaje, po svojem najvišem određenju, nešto prošlo.“*¹²⁴

Hegel ne smatra da umjetnost treba podcijeniti, već da je kao takva postala prošlost i izgubila svoj raniji značaj. Vremena su se promijenila te je nastupilo doba znanosti.

Znanost se može podijeliti na tri dijela. Prvi dio je opći dio u kojem je sadržaj pojam umjetnički lijepoga kao idela, te poblizi odnos ideala s prirodom. Drugi dio se razvio iz pojma umjetnički lijepog kao posebnog dijela zbog toga što sadrži bitne razlike poimanja umjetnosti nego što su u prvom dijelu. U trećem dijelu umjetnost se kreće, kao i pojam umjetnički lijepo, u realizaciju svojih tvorevina te u sistematizaciju umjetnosti, kao i njihovih rodova i vrsta.

Svoja prva predavanja Hegel je započeo s ograničenjem estetike čime je odmah isključio prirodno lijepo kao takvo, smatrajući da takvo poimanje ograničava predmet i našu spoznaju oko istog. Umjetnički lijepo stavio je iznad ljepote prirode. „Jer, umjetnička je ljepota iz duha rođena i ponovno rođena ljepota te onoliko koliko su duh i njegove tvorevine iznad prirode i njezinih pojava, toliko je i umjetnički lijepo iznad ljepote prirode.“¹²⁵ Pri ograničenju

¹²³ D. Grlić, *Estetika 3- Smrt estetskog*, str. 226.

¹²⁴ Isto., str. 228.

¹²⁵ G. W. F. Hegel, *Predavanja iz estetike I*, str. 2.

umjetnički lijepog već na samom početku, nailazi na sumnju može li lijepa umjetnost biti dostojna znanstvenog proučavanja. Surova se umjetnost miješa u sve, od ukrasa do raskoši hramova te iako takve umjetničke tvorevine nisu na štetu ozbiljnih svrha, ipak više pripadaju popuštanju duha. Iz tog razloga Hegel smatra da je neozbiljno znanstveno istraživati sve ono što po svojoj prirodi nije ozbiljno. Lijepa umjetnost ipak nije primjerena znanstvenom promatranju iz razloga što se umjetnički lijepo upućuje osjetilima i automatski ima drugačije shvaćanje misli od znanstvenog te zahtjeva drugačije djelovanje od znanstvenog. Ono što odlikuje umjetničku ljepotu je sloboda, dok je znanstveno ograničeno zakonima i pravilima koja je potrebno slijediti tokom istraživanja. „Nadalje, upravo je sloboda proizvodnje i oblikovanja ono u čemu uživamo u umjetničkoj slobodi. Čini nam se da i kod proizvodnja i kod promatranja njezinih tvorevina bježimo okovima pravila i svega sređenog (...)“¹²⁶

Hegel smatra da umjetnost ne zadovoljava one duhovne potrebe koje su tražili narodi u antičko doba kada je religija bila usko povezana s umjetnošću. Posljedično s obrazovanjem razvila se potreba za razvojem mišljenja i općih stajališta, a prevlast preuzimaju opće forme, zakoni i dužnosti. Umjetnost je po svojoj najvišoj odrednici stvar prošlosti.

„Znanost umjetnosti stoga je u naše vrijeme još mnogo potrebija nego u vremenima u kojima je umjetnost za sebe kao umjetnost već pružala zadovoljenje. Umjetnost nas poziva na misaono promatranje, i to ne u svrhu da opet prizovemo umjetnost, nego kako bismo znanstveno spoznali što je umjetnost.“¹²⁷ Naglašava da estetika nije nikakva slučajnost niti laičko nefilozofsko „razglabanje“, već je filozofija u pravom smislu te riječi, a filozofiji treba pristupiti ozbiljno i ozbiljno ju proučavati. „Stoga estetika nije darovito pabirčenje dirljivo raznježenih izabrana i sentimentalnih duša o ljepotama života i svijeta, već ozbiljno, znanstveno i racionalno ispitivanje biti umjetnosti, unutrašnje logike i povijesnog razvoja njenih oblika.“¹²⁸

Prema Hegelu, empirijski pristup podrazumijeva učeno znanje o filozofiji što ga prikazuju obrazovni ljudi, što iziskuje izvanredno pamćenje kako bi se mogli međusobno uspoređivati. Estetika nije teorija u kojoj se trebaju pripisivati bilo kakvi recepti, već je bitno razjasniti ono što je lijepo i što se prikazuje u pojedinim umjetničkim djelima. Filozofiji umjetnosti moramo pristupiti i krenuti od ideje lijepog, s tim da se ne zadržavamo na asptraktnom načinu filozofiranja. Upravo zato Hegel kritizira platonsku ideju lijepoga. Kada promatramo pojam

¹²⁶ Usp. Isto., str. 4.

¹²⁷ Isto., str. 10.

¹²⁸ D. Grlić, *Estetika 3- Smrt estetskog*, str. 229.

lijepog iz aspekta filozofije, taj pojam u sebi mora sintetizirati „*metafizičku općenitost s određenošću realne posebnosti*“. Prema Hegelu, čitavo saznanje o umjetničkom djelu možemo svesti na tri dijela:

- I. umjetničko djelo nije prirodni proizvod nego je proizvod ljudske djelatnosti
- II. stvoreno je za čovjeka i za njegova osjetila
- III. cilj umjetničkog djela nalazi se u samom djelu

Prvo određenje umjetničkog djela odnosi se na mehaničko djelovanje te svjesno stvaranje koje se može naučiti ukoliko se poznaju pravila postupanja. Ubrzo se uviđa da takav naučeni način postupanja u umjetnosti nije moguć te da ljudska djelatnost ne može stvoriti umjetničko djelo, već samo genijalni duh kojeg se poistovjećuje s prirodnom silom kao nešto što je samo po sebi takvo, *vis maior*¹²⁹. Hegel kritizira teorije u kojima se prilikom stvaranja umjetničkog djela, svijest o vlastitoj aktivnosti smatra štetnom i suvišnom. Iako se radi o genijalnom duhu, ipak je potrebno obrazovanje mišlju. U svojim teorijama Hegel razlikuje dva duha- znanstveni i umjetnički. Razlika između znanosti i umjetnosti je upravo u talentu. U umjetnosti, iako je za nju potrebno određeno učenje i obrazovanje, potreban je i poseban talent, dok znanstveni talent u smislu samo postojanja talenta, ne postoji. Umjetnički talent javlja se najčešće u mladosti. „(...) ono što duh iznutra pobuđuje i pokreće, postaje odmah crtež, melodija, pjesma.“¹³⁰

Rad na vanjskim elementima umjetnosti ipak nije nevažan. Umjetničko djelo, osim duhovne ima i svoju tehničku stranu koja bi se mogla usporediti sa zanatom, a to se najviše odnosi na umjetnost u arhitekturi i kiparstvu, a nešto manje na slikarstvo i muziku. Navedena teza najmanje se odnosi na poeziju. „Potrebna je, nadalje, i sama studija duha po sebi, kako bi ga umjetnik mogao upotrijebiti kao građu.“¹³¹ Teza da se umjetničko djelo nalazi nužno ispod prirodnog, prikazuje da je umjetničko djelo zapravo mrtvo i predstavlja tek privid života. No nije to ono što umjetničko djelo čini umjetničkim, već duhovne vrijednosti onoga što prikazuje. I upravo zato umjetničko djelo stoji iznad prirodnog. Ona teži istini. „Umjetnost ima izvor u misaonoj svijesti i putem nje spoznajemo, želimo spoznavati, dakle težiti istini, štoviše spoznati apsolut. A koji bi to mogao postojati viši interes od ovog spoznajnog?“¹³²

¹³⁰ Usp. Isto., str. 232.

¹³¹ Isto., str. 232.

¹³² Usp. Isto., str. 233.

Hegel je kroz čitavo učenje ponavljao koliko je umjetničko djelo sklono osjetilnom, a na nas upućuje da, s obzirom na to da umjetničko djelo mora biti slobodno, kako se mi prema njemu moramo odnositi, nesvojevoljno, bez ikakvih zahtjeva, kao prema onome što postoji za duh. Ono što je okarakteriziralo Hegelov koncept estetike je veliki broj nastavljača i obožavatelja, a istovremeno osporavatelja, žustrih kritičara. Upravo zbog te činjenice možemo primijetiti da je Hegel definitivno i nedvojbeno utabao svoj put ka poimanju estetike te utemeljio teze koje su očito mnoge na razne načine dotaknute, iako je smatran „građanskim sljepcem“.

Hegel smatra da je samoraspadanje umjetnosti povijesno uvjetovano nastalo kao posljedica same unutarnje ružnoće duha. Na mjesto na kojem je bila umjetnost, smatra, mora doći nova forma koja mora obuhvaćati spoznaje najviših ideja i istina. Hegel, iako uvelike kontradiktoran, istovremeni i mrzitelj i štovatelj Kanta, možda i nije govorio o smrti umjetnosti, već o potrebi da se ponovo rodi. Mišljenja je da samo što se ugasi, kada se ponovno upali može sjajiti svojim pravim sjajem.

3.1.1. Misao Martina Heideggera

„Da bi egzistirao, čovjek ne treba da se pita o smislu egzistencije. Štoviše da bi egzistirao, čovjek ne smije da se pita.“¹³³

Martin Heidegger (1889.-1977.), njemački filozof i mislioc, u svome djelu „*Holzwege*“, uz znanost, prvi puta je spomenuo i strojevenu tehniku. Smatra da je određeno shvaćanje bića te izlaganje istine temelj svih pojava ljudskog djelovanja koje se shvaća i događa kao kultura. Znanost je istraživanje, a krajni cilj istraživanja je spoznaja samog sebe koja dovodi do otkrića nekog novog, za nas neotkrivenog, područja. Znanost ne može postati istraživanje, niti je istraživanje moguće, ako ne postoji plan istog te osiguranje provedbe u vidu nekih pravila kojih se potrebno pridržavati. Istraživanjem činjenice postaju predmetne. Heidegger tvrdi da je istraživanje činjenica uspostavljanje i očuvanje pravila i zakona. „*Utemeljenje zakona, međutim, postaje odlučno za eksperiment.*“¹³⁴

Ono što eksperiment čini uspješnim je predstavljanje uvjeta, predstavljanje njegove nužnosti te vođenje temeljnim zakonom da bi se prikazale činjenice koje taj isti zakon održavaju ili uskraćuju. Prirodne znanosti, kao i one povijesne, imaju za cilj predočiti ono što je postojano,

¹³³ Ivan Focht: *Uvod u estetiku*, Zavod za izadavanje udžbenika, Sarajevo, 1972., str. 9.

¹³⁴ D. Grlić, *Estetika IV: S onu stranu estetike*, Biblioteka Naprijed, Zagreb 1979., str. 239.

povijest učiniti predmetnom. Za Heideggera je upravo ta specijalnost temelj napretka u samom istraživanju, a znanost se može uspostaviti tek kada se sam bitak traži u predmetnosti.

Heidegger je kroz svoje poimanje istine i umjetnosti, stavio u pitanje čak i najviše domete estetike, ističući „*zaborav bitka*“ kao iskustvo otuđenja koje je sveprisutno u cjelokupnoj zapadnjačkoj metafizici i umjetnosti. U povijesti metafizike zaboravlja se razlika između *bitka* i *bića*. Bitak postaje ništa. Razvija se pojam nihilizma čije učenje upravo potvrđuje navedenu tvrdnju o ništavosti bitka. Nihilističko, odnosno metafizičko shvaćanje istine, ostaje na relaciji subjekt-objekt te se očituje i u pristupu prema umjetnosti, metafizičnosti estetike te u neprimjerenosti njenih kategorija u djelu. Srednjovjekovnu filozofiju karakteriziralo je razdvajanje, s jedne strane istina i njezina spoznaja, a s druge strane predstavljanje cjeline postojećeg u lijepom prividu umjetnosti i u tu svrhu Heidegger je utemeljio mišljenje poimanja istine kao rezultat napora subjektivnosti, a umjetnost kao naprosto privid te istine. Smatra da su umjetnik, umjetnost i djelo međusobno uvjetovani te se sama bit umjetnosti određuje upravo kroz djelo. U tu svrhu razlikuje tri bića: stvarnosno, oruđonosno i djelonosno. Kao primjer navodi Van Goghovu sliku „*Cipela*“ koja prikazuje obuću, međutim nema bitka oruđa, odnosno nije objašnjeno što je to obuća i čemu služi. Prema Heideggeru, istina se prikazuje u djelu, ukoliko ona u djelu osvjetljava svijet koji pripada tome djelu. Na taj način biće je dovedeno u svoju neskrivenost te dolazi do mogućnosti da se biće susretne s otvorenosću ovoga svijeta. Kroz ispitivanje biti umjetnosti Heidegger dolazi do spoznaje biti istine u umjetničkom djelu. „Usmjerenje istine u djelo je proizvođenje takvog bića koje prije toga nije bilo i poslije toga nikad neće biti.“¹³⁵

Na taj je način Heidegger opovrgnuo Hegelovu tezu o „*prošlom karakteru umjetnosti po njenom najvišem određenju*“. Osnovna bit umjetnosti je da čovjeka kojem je namijenjena, stavi u neskrivenost bitka. Otkriva povezanost umjetnosti i jezika, putem kojega čovjek, također dolazi do svog bitka, primjerice pjesništvom. Pjesnike naročito smatra pjesnicima kad pjevaju u oskudnim vremenima, kada je to prijekopotrebno. Pjesmom se, poput i umjetnošću, iskazuje istina. Heidegger u tu svrhu ističe dva naročita pjesnika iz oskudnih vremena, Rilkea i Holderlina. Rilkeovo pjesništvo moguće je razumijeti samo iz područja iz kojeg je izrečeno. Pjesničkim načinom je održao obilježje neskrivenosti bića. Njegov prethodnik Holderlin prema mišljenjima dolazi iz budućnosti te je u njegovim riječima i pjesmama prisutna budućnost. Prema Heideggeru, cjelokupna umjetnost se odvija u pjesništvu, a jezik je taj pomoću kojega

¹³⁵ Isto., str. 240.

biće ostaje u svojoj otvorenosti. To je upravo ono što Heideggera razlikuje od svakog drugog znanstvenog i estetskog pristupa literaturi. Navedeno je iskazano kroz njegovu čuvenu tezu: „Objašnjenja koja pred vama stoje ne pretendiraju na to da budu prilozi literarno historijskog istraživanja i estetici.“¹³⁶

Heideggerovo mišljenje se temelji na spoznaji kako misliti u „blizini bitka“ znači udaljiti se od znanosti te kako znanost nikako ne može misliti na način mislioca, što za samu znanost ne predstavlja nedostatak, već prednost zbog toga što osigurava mogućnost istraživanja. Znanost se ne pokušava kretati niti se ne kreće u smjeru filozofije, ona je već sama po sebi dio nje. Dobar primjer za navedeno je fizika koja se kreće u *prostoru, vremenu i kretanju*, međutim ne može znanost odrediti što je prostor, vrijeme i kretanje. Znanost može odgovoriti što je fizika. Znanost nema mogućnost mišljenja, već istraživanja i primjene istraženog. Problem u analizi Heideggerovog mišljenja nastupa u dijelu kada sagledavamo njegovu bit umjetnosti. Tada ne možemo, kao što je to bilo moguće s njegovim prethodnicima koji su se bavili estetikom, centrirati njegovo mišljenje na jedno područje, odnosno isključivo na pitanja o estetskom/umjetničkom. U njegova su pitanja i mišljenja utkana i osnovna pitanja o samom bitku te o mogućnosti njegova osvjetljenja. I samo „*mišljenje bitka*“ priprema za „*nadolazak bitka*“. Heidegger je poznat po kompleksnoj i neuobičajenoj terminologiji te konstantnom stvaranju novoga i novih pojmova koji su, do tada, bili nepoznati. U svoju je definiciju umjetnosti uveo riječ Wahrheit (Istina) te se na taj način ogradio od svakog logičkog i skolastičkog shvaćanja istine. Svako određenje u umjetnosti kao ljepote je bitno za estetsko poimanje. Dosadašnja umjetnost poistovjećivala se s pojmom ljepote, što Heidegger dosljedno odbacuje. Smatra da se jedini istinski obrat može doživjeti u oskudno vrijeme, kada se dotakne dno. To je razdoblje kada se svijet obrne iz temelja.

„Ako pretpostavimo da ovo oskudno vrijeme još uopće može sadržavati obrat, on može tek tada doći, ako se svijet obrne iz temelja i to je sada jednoznačno, iz bezdna naovamo.“¹³⁷

(Heidegger)

3.1.2. Marksistički pristup umjetnosti

Marksizam otvara čitavu epohijalnu filozofiju povijesti umjetničkom te zauzima vrlo važno mjesto „s onu stranu estetike“. Kada je riječ o empirijskoj povijesti, iako se ne uklapa u

¹³⁶Isto., str. 242.

¹³⁷D. Grlić, *Estetika IV: S onu stranu estetike*, str. 247.

sistematizaciju općeg marksističkog napora, estetske granice u marksizmu zauzimaju važnu ulogu, štoviše, u djelima najvećih marksista možemo pronaći najdublja razmišljanja o odnosu umjetničkog i socijalnog u klasičnoj, pa i modernoj estetici. Začetnik marksističke teorije njemački je ekonomist, filozof, sociolog i mislioc *Karl Marx* (1818.-1883.). Autor je širokog opusa pravnih, povijesnih, filozofskih, humanističkih, pa i umjetničkih djela, a sve sa istim ciljem-uvesti novu društvenu teoriju u smislu jednog velikog misaonog sustava u svim područjima. Kao pobunjenik svoga doba, potaknut tadašnjom socijalnom i ekonomskom slikom društva, želi uvesti strukturne i temeljite društvene promjene, smatrajući da društvo utječe na svijest ljudi, a ne obrnuto. Njegove ideje slijedili su mnogi politički pragmatici, međutim nerijetko se događalo da se upravo njihova mišljenja uvelike razlikuju od mišljenja Marxa, što predstavlja ironiju društva. Čitavu povijest dijeli na dva dijela, na prehistorijsko i historijsko vrijeme. Pod prehistorijsko razdoblje podrazumijeva razdoblje od kad se čovjek u potpunosti odjeljuje od prirode i kada je počeo tvoriti društvo. Jedan od najistaknutijih pojmova Marxova doba je klasna borba pod kojim se podrazumijeva stvaranje besklasnog društva koje je potpuno oslobođeno od prirode (komunizam), smatrajući da tek tada počinje prava povijest.

Marksizam je svojom revolucionarnošću, otvorenošću i kritičnošću iznad svega što je otvoreno. Čitava ideja Marxove filozofije, kada je u pitanju umjetnost, ne prihvaća poimanje jedne estetike te teze kakve je zagovarao Hegel. Kritizirajući Hegelovo poimanje apsolutnosti i izoliranosti duha, Marx je u svome djelu *Grundrisse* napisao: „Zbog toga je Hegel pao u iluziju da realno treba shvatiti kao rezultat mišljenja koje se u sebi sjedinjuje, u sebi udubljuje i iz samog sebe kreće.“¹³⁸

Smatra da cjelokupna povijest estetike predstavlja sintezu jednodimenzionalnosti, a kao jedinu istinu estetike vidi njezino dokidanje u umjetnosti. Time dolazi do sukoba kontradiktornih mišljenja u kojima marksisti, s jedne strane umjetnost smatraju susedom života, dok s druge strane negiraju postojanje iste. Umjetnika vide kao buntovnika, nonkonformista koji se protivi političkoj revoluciji te prema svemu kao protivnika njihovog učenja. Istovremeno, umjetnost je ta koja čovjeka oslobađa od svekolikog ropstva. Zanimljiva je činjenica da su upravo riječi Karla Marxa usmjerene na umjetnost te doba procvjeta umjetnosti, koje, prema Marxu, nikako ne utječe negativno i ne stoji na putu ka općem razvitku društva. Odnos umjetničkog i ideološkog predmet je brojnih sukoba u marksizmu. Umjetnost se svrstava u ideološku nadogradnju te se smatra da podliježe svim zakonitostima koje su karakteristične za takav oblik

¹³⁸ Isto., str. 272.

ljudske otuđene djelatnosti. „Zato je umjetnička materija tako osjetljiva, pa i ljudski poštovana; upravo zato jer se nitko izvanjski ne nameće (...)“¹³⁹

Marksistička estetika podrazumijeva predmete poput drvenog željeza ili okruglog kvadrata. Ipak, usprkos svemu što nosi, određena umjetnost, koja je između ostalog proširena i omasovljena tehnikom, može koji puta, toga potpuno nesvjesna postati sredstvo za ublažavanje nedaća ili poetski lepršavi plašt. Marksizam predstavlja otvorenu filozofiju oslobođenja od svega što stremi slobodi te kao takav, mora biti s onu stranu estetike, bez ikakvog sputavanja nad umjetničkim. Ne treba zanemariti marksističko odbacivanje teorije *odraza conditio sine qua non*¹⁴⁰ u odnosu na umjetnost. „Filozofija marksizma se kao filozofija, napokon, ne može misaono potvrditi u neprestanom pobijanju onog misaonog, a kako ono što se zastupa teorijom odraza ide evidentno mimo filozofije? (...)“¹⁴¹ Marksistička filozofija poznata je po svojim sociologističkim ili ideološkim vulgarizacijama i kalupima koje žele nametnuti svim idejnim i zbiljskim fenomenima. „Kada kažemo marksistička filozofija, tada nam ostaje slika koja pod pojam marksizma, supsumira bahato arbitriranje jedne u osnovi primitivističke, ekonomsko-determinističke doktrine (...)“¹⁴²

Odbacivanje teorije odraza u umjetnosti ne predstavlja vraćanje u idealizam, kako se to često tvrdi, već znači da umjetnik vidi zbilju takvom kakva je i nije zarobljen zakonima njenog kretanja te prikovan za zemaljsko. Još jedna u nizu zabluda marksističke estetike nastaje u dijelu u kojem se tvrdi da se marksistički kritički pristup umjetničkom djelu svodi isključivo na analizu socijalnih komponenata djela. Ono što marksizam zagovara je istraživanje socijalnih elemenata, opće društvene političke klime te ispitivanje povijesnih elemenata umjetnosti. Takva radikalna kritičnost marksista često dovodi do podvrgavanja umjetnosti zahtjevima i potrebama sredine i društva. Pokušavajući izjednačiti samo umjetničko djelo sa sociološkom analizom, marksizam dovodi do još veće konfuznosti. Naglasak se stavlja na umjetničku literaturu, s obzirom na to da je navedeno teže postići likovnim i muzičkim djelima. Unutar marksističke teorije estetici se, kao vrsti ideologije, ne može suprotstaviti sociologija umjetnosti. Utoliko bi se ponovno zadržao metafizički odnos te bi se predmet svodio na temeljne principe. Upravo marksistički pristup estetici, što će se tek kasnije pokazati, je jedini mogući prikaz marksističke umjetnosti, a sve ostalo predstavlja odstupanje od marksističkih

¹³⁹ Isto., str. 278.

¹⁴⁰ *Conditio sine qua non* (lat.) predstavlja uvjet bez kojega se ne može.

¹⁴¹ D. Grlić, *Estetika IV: S onu stranu estetike*, str. 281.

¹⁴² D. Grlić, *Filozofija i umjetnost- odabrana djela*, str. 146.

načela. „Nasuprot i tim umjerenim i onim radikalnim, mislim da je marksizam, po svemu onome što ga doista čini marksizmom, najoštrije od svih postojećih filozofija suprotstavljen takvoj svojoj estetici.“¹⁴³ Marksistička teorija ima za cilj buntovnika i njegovu umjetnost uklopiti u koordinate postojećeg duhovnog i materijalnog svijeta te samu umjetnost podvrgnuti općem zakonu ideologije, a dozvoliti joj da isključivo i samo održava društvo i sociološku sliku doba. Marksizam se i dan danas smatra filozofijom naše prijelomne epohe i užurbanog svijeta u kojem živimo.

Marksizam je svoja uvjerenja provodio kroz različite vrste umjetnosti kao što su kazalište, glazba, arhitektura i literalna kritika. Kazališni čin ima veliki utjecaj na društveni život, čak štoviše, stupanj slobode i demokracije zajednice upravo mjeri i njenim odnosom prema kazalištu. Samoju kulturnoj proizvodnji upravo je potrebna društvena atmosfera, i to ona koje ne spočitava njen razvoj. Umjetnost je najizvornija i i najstvaralačkija djelatnost, a ujedno je i medij egzistencije ljudskog. U teatru, u marksističkoj teoriji, primjerno je da se, kao temeljni kriterij, proglasi uspjehost drame. Marx je upravo na primjeru kritike Lassalleove drame „Franz von Sickingen“ ukazao na neadekvatnost i monotonost doktrine ideologizacije drame. Istovremeno kritizira kazališne likove rađene na način da su crno- bijeli te predstavljaju određene ideologije. „Određeni historijski lik te drame čini mu se stoga kao „suviše samo puki predstavnik oduševljenja“ što je dosadno.“¹⁴⁴

Osnovnom Lassalleovom greškom smatra pretvaranje individuuma u tipičnog duha vremena u kojem se nalazi te smatra da nema nikakve prilagodbe umjetničkoj ideologiji, no postavlja se pitanje koliko je takav stav u skladu sa marksističkim učenjem koje zagovara tezu da kazalište, zapravo, izražava sociološku sliku društva. Upravo za vrijeme Marxa kazalištem se upravlja i oblikuje ga se prema određenom društvu u kojem se zbiva kao vrsta umjetnosti. Odnos sociologije i umjetnosti na prvo mjesto stavlja upravo sociologiju, a ne umjetnost. Nadalje, u svemu što se u umjetnosti događa, sociologija fokus stavlja na ekonomske odnose nazivajući ih uzrocima svih društvenih fenomena. Konstantno ispituje sadržaje umjetnosti, tražeći u njima ekonomske odnose. Jedino književnost, kao vrsta umjetnosti, iziskuje ekonomski kriterij sam po sebi te omogućava saopćavanje doživljaja društva publici. Marksistička filozofija nedvojbeno smatra da društvo i društvene promjene moraju neposredno utjecati na umjetničko djelo, stavlajući naglasak na kazalište. „(...) a prvenstveno na teatarski čin koji je toliko

¹⁴³ D. Grlić, *Estetika IV: S onu stranu estetike*, str. 286.

¹⁴⁴ Isto., str. 290.

društveno relevantan da mora stajati pod utjecajem klasno svjesne ideologije, koji ne smije biti „neodgovorno“ prepušten sam sebi ili čak nekim drugim nazadnim ideologijama.“¹⁴⁵

Umjetničko djelo, prije svega, mora izražavati svoj umjetnički supstrat, a ukoliko se na bilo koji način i nasilno želi oduzeti umjetnost, odnosno izvršiti prevlast nad umjetnošću, ona gubi svoj prvotni smisao, kao i svoju unutrašnju nužnost. Kada je u pitanju umjetnost teatra, u marksističkoj teoriji vlada misao da u pojedinim zemljama teatar treba zabraniti iz razloga što, kao i danas, ima veliki društveni utjecaj, a svojim djelovanjem prikazuje ono što društvo možebitno ne želi prikazati. Velika je snaga riječi koje iz njega proizlaze.

U traženju rehabilitacije stvaralačkog, a istovremeno negacije neljudskog, niti marksizam ne može utjecati onako kako je to pokušao. Marksistička teorija predstavlja svojevrstnu ideologiju koja pokušava čitavu sferu umjetnosti, ne zabraniti, već podrediti svojim uvjerenima, stvoriti jedan zatvoreni kozmos te naučiti razmišljati sociološki, poučeno ekonomskim okruženjem. U umjetnost, i zapravo čitavo društveno zbivanje, uvodi proizvodnju te proizvodni rad koji je osnovna karakteristika samog marksizma. Kao što je već prethodno rečeno, želi odvojiti povijest od prapovijesti na način da svijet postoji od trenutka kada se čovjek odvojio od prirode. Želi stvoriti jedno besklasje u kojem vlada jedan način razmišljanja, jedan način djelovanja te umjetnosti isključivo uvjetovane ekonomskim prilikama i dopuštenjima, međutim, upravo je takav način djelovanja na umjetnost zapravo njeno usmrćivanje.

¹⁴⁵ Isto., str. 291.

4. ODREĐIVANJE UMJETNOSTI PREMA EGZISTENCIJALISTIČKOM PERSONALIZMU

4.1. Estetski karakter iskustva

Umjetnost, u pravom smislu te riječi, treba nastati iz zajedničke i opće formativnosti, a to postaje jasno iz činjenice da se u čitavom duhovnom životu sastoji od „artističkog“ vidika. Stoga, u čitavoj čovjekovoj proizvodnosti prisutna je inovatorska i inventivna strana kao uvjet svake realizacije iz razloga što postoji u svakoj ljudskoj djelatnosti. „Potrebna je umjetnost da bi se činilo bilo što: posvuda se radi o pravljenju s umjetnošću, tj. o potkrepljivanju invencijom i upućivanju na uspjeh (...)“¹⁴⁶

Formativni karakter objašnjava na koji način možemo govoriti o ljepoti bilo kojeg djela „jer kako nema djela koje ujedno nije i forma, podrazumijeva se da je svako uspješno djelo uvijek i lijepo“¹⁴⁷. Kako i ostvarenje neke vrijednosti nije moguće bez ostvarenja neke umjetničke vrijednosti, tako i vrednovanje bilo kojeg djela nije moguće bez estetske procjene.¹⁴⁸ Lijepo se gotovo svaki puta podudara sa dobrim i istinitim, bez pokušaja osporavanja istog. „Nema brkanja vrijednosti, te se može govoriti o dobroti i istini kao ljepoti, tj. umjetnost se može proširiti na svaku djelatnost, a ljepota na svako djelo, bez da se time upada u esteticizam.“¹⁴⁹ Ljudsko iskustvo ni u kojem slučaju nije pasivne naravi već je u njegovoj jezgri sadržano pravljenje i domišljanje koje se ostvaruje vršenjem, proizvođenjem i realiziranjem, a prvi u uvjet svakog realiziranja je inventivnost i kako je ona nazočna u svakom vidu ljudskog djelovanja, mogli bismo reći da je moguće pronaći umjetnost u svakoj čovjekovoj aktivnosti.¹⁵⁰

4.2. Umjetnost kao „čista,, specifična i intencionalna formativnost“

Prema Pareysonovom pojašnjenju pojma ljudske radnje, ona mora biti formativna, odnosno djelovanje mora biti smišljeno i poučeno moralnim zakonima u specifičnoj okolnosti. Ljudske misli prate kretnje pomoću kojih se izvršava radnja, a pritom se traži najbolje moguće rješenje. Ljudska bića imaju sposobnost svojim razmišljanjima i domišljatošću provoditi u djelo ono što um zamisli i na način na koji zamisli. Isto tako imaju sposobnost formirati svoje misli. Pri izvršenju radnje, potrebno je usklađenje misli i djelovanja da bi se u tom trenutku, kako misli

¹⁴⁶ Pareyson, L.: *Estetika- teorija formativnosti*, Demetra, zagreb, 2008., str. 17.

¹⁴⁷ Roščić, V.: *Estetička misao Luigija Payersona*, str. 59.

¹⁴⁸ Usp., Pareyson, L.: *Estetika- teorija formativnosti*, str. 16.

¹⁴⁹ Isto., str. 17.

¹⁵⁰ Usp. Roščić, V.: *Estetička misao Luigija Payersona*, str. 59.

kolaju, radnje izvršavale. To je ono što ljudsko biće izdvaja od svih ostalih bića na zemlji. Kada je riječ o umjetnosti, ne postoji povezanost misli i djela u svrhu različitih djelovanja. Misli se i djeluje samo s jednim specifičnim ciljem- s ciljem formiranja. Isto tako, formira se da bi se mislilo i djelovalo. „To je formiranje u spekulativnim i praktičnim djelima podređeno i konstitutivno, jer u njima se formira da bi se mislilo i djelovalo (...) u umjetničkom djelu pak formiranje je intencionalno i pretežno, jer u njemu se formira radi formiranja.“¹⁵¹

Umjetnost, pak, postoji radi umjetnosti. Ona ne vezuje druge radnje, samo radnju da se stvori umjetnost i novo remek djelo. Umjetnost postoji da bi se nahranila duša, postoji da se potaknu misli, da se potaknu djela. Ona samu sebe ispunjava. Moglo bi se reći da se umjetnička radnja, kao proces domišljanja, provodi s intencijom da stvori samu sebe. Ne postoji samo volja da se stvori umjetnost i nije dovoljno samo željeti. Potrebno je stvarati. Ljudska radnja se „odrađuje“, umjetnost se „stvara“. Uz samu volju da se oblikuje umjetničko djelo, potrebna je dubina duhovnosti. Po tome se umjetnici razlikuju od ostalih. Oni imaju duboku i istinsku volju koja prožima njihov cijeli duh, teže ka stvaralaštvu, ka ostavljanju vječnosti na svijetu. Nerijetko ide usprkos pravilima i usprkos moralima. Teže stvaranju novog, specifičnog i jedinstvenog. Čitav njihov život, tok misli i djelovanja slijedi formativnost što umjetniku omogućava djelovanje preko formi.

Ono što određuje pojam čiste umjetnosti, a razlikuje ljudsku radnju od umjetničke, je rastvorenje misli i moralnosti. „Umjetnička radnja, upravo da bi bila takva, tj. čista formativnost, zahtijeva i misao i moralnost, te ih uključuje kao vlastite sastavnice bez kojih nebi bila, te ih uključuje kao zgošnjnu misao i moralnost, a ne kao razrješene u samoj faktičnoj formaciji (...)“¹⁵²

Umjetnost krase izrazita podložnost kritičnom mišljenju. Svaki je umjetnik svoj najveći kritičar, a shodno tome, upravo ta kritika dovodi ka boljim rezultatima i konstantnoj težnji ka napretku. Umjetnik, zapravo, nebi uspio učiniti ni jedan korak u procesu formiranja da nije kritičar. Kritička prosudba dovodi do brojnih pokušaja, do iskušavanja mogućnosti rezultata, što razlikuje uspjeh od neuspjeha, do vizualizacije i planiranja učinaka unaprijed i naposljetku, do razvitka misli. Nije riječ o klasičnom pojmu misli koja dovodi do radnji, već o misli koja ima

¹⁵¹ L. Pareyson: *Estetika - teorija formativnosti*, str. 20.

¹⁵² L. Pareyson: *Estetika - teorija formativnosti*, str. 21.

za cilj samo davanje vlastitog doprinosa ka oblikovanju umjetnosti, a cijeli proces praćen je vlastitom kritičkom funkcijom.

Za čin specificiranja umjetnosti, ključna je i konstitutivna moralnost. Umjetnost poprima praktičnu važnost te određuje zadaću i napor koji se treba uložiti u tu zadaću da bi se ostvarilo vlastito ispunjenje. Kao i u svakodnevnim radnjama, tako i u umjetnosti postoji određeno prihvaćanje normi i pravila oblikovanja kojih se umjetnik mora pridržavati kako bi ostvario ciljeve s početka stvaranja. „(...) Etički se zakon bez ostatka razrješuje u estetski zakon, u smislu da propisuje jedino to da umjetnik, da bi bio takav, mora biti umjetnik, tj. mora stvarati umjetnost, a ne drugo; jer zapravo se radi o obrnutom, tj. o poetičkim zakonima koji, u konkretnom i osobnom izvršenju umjetnosti, postaju etičkim zakonima (...)“¹⁵³

4.3.Sadržaj,građa i forma umjetnosti

Da bi umjetnost bila umjetnost, u pravom smislu te riječi, moraju se riješiti dva problema: sadržaj i građa. Pri tome se sadžaj odnosi na duhovnost bića, a građa na mogućnost samostalne umjetničke radnje. Umjetnost predstavlja specifičnu i intencionalnu formativnost, a formativnost je zajednička čitavom duhovnom životu. Upravo zbog formativnosti umjetnost se može specificirati. „Budući da umjetnosti ima, onda je potrebno da se formativnost može specificirati, te da se formiranje ne zaokuplja više oko formiranja misli, rasuđivanja, sistema ili djelovanja, kreposti, karaktera ili pak predmeta korisnih za neki unaprijed postavljeni cilj (...)“¹⁵⁴ Misao i moralnost u umjetnosti uvijek se pojavljuju kao konkretna misao i konkretna moralnost pojedine, neponovljene osobe. Umjetnost predstavlja čitav život neke osobe, njezinu duhovnost, a osobito iskustvo i to na način da čitavo svoje iskustvo pretoči u umjetničko djelo. To je ono što predstavlja sadržaj umjetnosti. Građa, s druge strane, je čisto oblikovanje forme da bi došlo do ostvarenja same umjetnosti. Forma i sadržj, tako Payerson, nisu nešto dijametralno suprotno i iako su to zapravo dva različita procesa, između njih postoji podudaranje na temelju toga što je „sadržaj umjetnosti neodjeljiv od osobnosti i duhovnosti umjetnika“ jednako „kao što forma i materija u formiranoj materiji postaju jedna neodjeljiva stvarnost“.¹⁵⁵ U dijalogu s materijom umjetnik otkriva onu nit vodilju samog djela i kroz taj razgovor i istraživanje ovladava njome i na koncu postaju jedno cijelo.¹⁵⁶

¹⁵³ Isto., str. 22.

¹⁵⁴ Isto.

¹⁵⁵ Usp. Roščić, V.: *Estetička misao Luigija Payersona*, str. 80,81.

¹⁵⁶ Usp. Isto, str. 89.

4.4. Problem specificiranja umjetnosti

Nije se moguće voditi tezom da je estetika filozofsko razmišljanje o estetskom iskustvu iz razloga što sama estetika polazi od iskustva koje se samo pobrine da prikaže svoje opsežne vidike i područja koja imaju umjetnički/estetski karakter. Kao i svaka druga djelatnost, tako se i umjetnost nikada nebi mogla definirati kao specifična radnja. Ona može proizaći samo iz intencionalnog i programskog naglašavanja jedne djelatnosti popraćene čovjekovom proizvodnosti. Također, ako su djela uvijek pojedinačna, kako je moguće napraviti ih, a pritom ne pronaći način na koji će se ista napraviti? Ona iziskuje i razvijanje misli, a misliti se ne može ako se pritom ne izvršavaju misaone kretnje. Pod time se podrazumijeva sud, rasuđivanje i određena sistematizacija koja se prikazuje u obliku djela. „Sve u svemu, koja god bila djelatnost koja se u njoj specificira, uvijek uključuje onaj proces proizvodnje i intencije u kojem se sastoji formiranje, i sva djela, ukoliko su uspjela, jesu forme (...).¹⁵⁷ Dakle, neovisno o djelatnosti iz koje proizlazi nijedno djelo koje naposljetku nije dovršena i jasno određena forma ne može uspjeti „jer se nijedna djelatnost, bila ona moralna ili spekulativna ne može konkretizirati u djela ako se ne vrši u procesu invencije i produkcije od kojih se sastoji formiranje“, budući da se prilikom procjene nekog djela uvijek polazi od uočavanja forme koju neko djelo nužno ima.¹⁵⁸ Kako sva čovjekova djela krase odlike invencioznosti i noviteta i kako se ta ista djela, ukoliko su uspjela forme, diče umjetničkim karakterom uz moralno i spekulativno vrednovanje sve trijumfalne forme iziskuju i estetičko vrednovanje koje navodi na onotološko promišljanje o ljepoti bez da se pritom ljepota poništava u dobru ili istini, niti da se to dvoje reducira na pojam ljepote.¹⁵⁹ Estetičko vrednovanje nije vezano isključivo za područje umjetnosti jer Payersonova estetska teorija „raspoznaje umjetnički karakter u cjelokupnom ljudskom iskustvu“, ali iako se u umjetnosti može pronaći cjelovitost jednog ljudskog života i poneki umjetnički aspekt u cjelovitom duhovnom životu, umjetničkoj djelatnosti autor osigurava autonomiju koja joj ne dozvoljava pomiješati se s nijednom drugom djelatnošću jer njena jedinstvenost počiva upravo na čistom, specifičnom i intencionalnom formiranju.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Luigi Pareyson: *Estetika - teorija formativnosti*, str. 15.

¹⁵⁸ Usp. Roščić, V.: *Estetička misao Luigija Payersona*, str. 60

¹⁵⁹ Usp. Isto, str. 61

¹⁶⁰ Usp. Isto, str 61-63.

Zaključak

Od začeca estetičke misli u antici pa sve do presudnog trenutka njezinog utemeljenja kao samostalne filozofske discipline, pojam umjetnosti i umjetničkog doživjeli su brojne uspone, padove, pokušaje usmrćivanja, paralize i opovogavanja na putovanju od samog početka svijeta do onakvih kakvi su sada u ovom trenutku. Za razvoj estetike i umjetnosti i njezino sazrijevanje i procvat zaslužni su brojni filozofi spomenuti u ovome radu, počevši od Platona i Aristotela. Obilježilo ju je i kršćanstvo u mislima Tome Akvinskog i Augustina, a maha uzima ponovno u renesansi. Proživjela je i preživjela velike promjene, a one su se događale shodno promjenama u društvu. Pokušali su je marginalizirati, promijeniti, prilagoditi, što je nekada i uspjevalo, međutim ona je i dalje sveprisutna i živi u svima nama, čak štoviše u Kantovoj kritici anticipirana je njena autonomija. Grlić je u svom životnom djelu predstavio probleme s kojima se u koštac uhvatila filozofska misao o umjetnosti kroz povijesna razdoblja, sažeo sve promjene kojima je podlegla estetička misao, odnosno prikazao kako se konstituirala kao disciplina kroz povijest i ukazao na prijeku potrebu za stvaranjem jedne cjelovite perspektive promišljanja o umjetnosti. Na neki način, ono što je započeo Baumgarten dovršio je Kant oslobodivši je normativnosti i utemeljivši koncept bezinteresnog sviđanja što je dovelo do filozofsko-povijesnog obrata. Njegova humanistička misao bila je ključ koji je otvorio vrata Hegelovoj povijesnoj misli koja je na ovaj ili onaj način utjecala na sve što je uslijedilo nakon te na neki način anticipirala modernu umjetnost koja će se temeljiti na drugačijim idealima ljepote. Pod krajem umjetnosti nikako se ne misli na prestanak njenog postojanja, već je samo u nekim razdobljima stagnirala u razvoju. Umjetnost je nešto za čim se vječno traga, nešto neprolazno, nezaustavljivo, ona živi u svima nama i dio je individualne i društvene sfere. U njoj se dostiže punina životnog vijeka i istovremeno otvara mogućnost manifestacije budućeg, ona ima izuzetno važnu povijesnu i društvenu ulogu koja se očituje u neprestanoj težnji za emancipacijom i humanizacijom čovjeka, života i društva, stoga je i poljednje poglavlje u ovom radu posvećeno njenom određivanju i specificiranju prema estetičkoj misli Luigija Pareysona, čija se osebnost očituje u tome što je obrađena unutar pesronalističkog egzistencijalizma, a usidrena je u ontologiji. Auto razlučuje umjetničko djelovanje od svih ostalih ljudskih aktivnosti, pritom uzimajući u obzir i njihovo jedinstvo i različitost i njegova estetska teorija osvjetljava umjetnički karakter unutar cjelokupnog ljudskog iskustva.

Aesthetic approach to art

Abstract

The first part refers to a closer definition of the epochs through which art passed and the most prominent philosophers and thinkers of that time, who in some way, be it deeds, words or theses, marked it forever.

In the second part, the movements that marked the whole course of philosophy, the directions of rationalism and empiricism in relation to art, clash. The thoughts of the most prominent representatives of both beliefs and times are mentioned and processed, as well as the ways in which they contributed to the overall "artistic attitude" of their contemporaries.

The third part deals more extensively with the work of the great Immanuel Kant and his criticism, which changed the view not only of philosophy and aesthetics, but also of the world, then Hegel as one of the most important philosophers and his thesis on the end of art and finally, the outlines of Marxism which influenced the entire social and economic development and created a new order, as we find in the world today in some areas.

The last part of the paper deals with the definition of art according to Pareyson and the problem that arises if it is to be specified, and at the same time why this is not possible. Also, the aesthetic character of art, form and artistic matter are shown.

Keywords: philosophy, Immanuel Kant, empiricism, rationalism, Marxism

LITERATURA

Primarna:

Grlić, D.: *Estetika- Povijest filozofskih problema*, Naprijed, Zagreb, 1979.

Grlić, D.: *Estetika II- Epoha estetike*, Naprijed, Zagreb, 1976.

Grlić, D.: *Estetika III- Smrt estetskog*, Naprijed, Zagreb, 1978.

Grlić, D.: *Estetika IV- S onu stranu estetike*, Naprijed, Zagreb, 1979.

Pareyson, L.: *Estetika- teorija formativnosti*, Demetra, Zagreb, 2008.

Sekundarna:

Aristotel: *O pjesničkom umijeću*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.

Beker, M.: *Povijest književnih teorija*. Zagreb: SNL, 1979.

Delija Treščec, N.: "Argument sličnosti" i prijepori oko *mimesisa*, *Prolegomena: Časopis za filozofiju*, 3 (1/2014), str. 4-14, ovdje 4.

Delija Treščec, N.: *Recepcija Hegelove teze o kraju umjetnosti*. Doktorski rad. Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski studiji, 2009.

Filipović, V.: *Klasični njemački idealizam*, Nakladni Zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1979.

Focht, I.: *Uvod u estetiku*, Zavod za izadavanje udžbenika Sarajevo, 1972.

Grgurev, V., Rinčić, I., Krivak, M., Perić, Z., Roščić, V., Veljak, L., Eterović, I.: „Recenzije i prikazi“, *Filozofska istraživanja* 29 (4/2009), str. 787-807. Ovdje: Vani Roščić,

F.W.J. Schelling: *Filozofija umjetnosti*, prikaz na str. 799-802

Grlić, D.: *Filozofija i umjetnost*, Naprijed, Zagreb, 1988.

Grlić, D.: *Friedrich Nietzsche*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1981.

Hegel, G.W.F.: *Predavanja iz estetike I i II*, Demetra, Zagreb, 2011.

Hegel, G.W.F. :, „Uvod u estetiku“, u: Hegel, Georg W.F., *Estetika I*, BIGZ, Beograd, 1986, str. 1-90.

Plotin: *Eneade*, Književne novine, Beograd, 1984.

Roščić, V.: *Estetička misao Luigija Pareysona*, Hrvatsko filzofsko društvo, Zagreb, 2010.

Rutnik, V.: Kantov pojam genija i smisao umjetnosti, *Filozofska istraživanja*, 129 (33/2013), str. 69-81, ovdje 75.

Schelling, F.W.J.: *Filozofija umjetnosti* (prijevod s njemačkoga: Marijan Cipra), Hrvatska Sveučilišna Naklada, Zagreb, 2008.