

Sladana Kavarić

Podgorica, Crna Gora
zarathustra.kavarić@gmail.com

Razgovor ili saslušanje? Komunikacijski kapaciteti filozofije (i) umjetnosti

Sažetak

U cilju podrobnijeg shvaćanja estetičkog aspekta filozofije, svrsishodno je ne samo napraviti distinkciju između umjetnosti i filozofije, već razumjeti je li i u kolikoj mjeri općenje dvaju područja neophodno. Rad kani ispitati je li filozofija nužna kad umjetnost zapadne u problem samorazumljivosti ili je senzibilnost umjetnosti nužna za rasterećenje i životnost čistog misaonog. Kako bi se podrobnije shvatio karakter ove povezanosti nužan je osvrt na estetiku Hegela, Schellinga i Schopenhauera, te objašnjenje uloge umjetnosti u filozofiji Friedricha Nietzschea.

Ključne riječi: *filozofija, umjetnost, estetičke ideje, komunikativnost, Hegel, Schelling, Schopenhauer, Nietzsche.*

Uvod

Djelo kao medij umjetničkog procesa i doživljavanja uvijek se odnosi prema izvanjskom. Posrijedi je komunikacijski proces koji za ishodište ima povezivanje vanjskog zbivanja i njime uvjetovane unutrašnje perspektive, koja najčešće rađa novu, autentičnu recepciju. Umjetnost ne postoji bez stvaralačke fantazije i (nad)misaonog doživljaja, ali je konstanta umjetničkog iskustva uravnoteženost između čovjeka i estetskog doživljaja koji je inspiriran „informativnom jezgrom umjetničkog djela, i samim tim i stiče status zaleđa medijatorskih funkcija umjetničkog djela”.¹⁰ Čini se da estetski dojam nastaje iz duboke težnje individue da nadvlada sebe samu. S tim u vezi, Ernst Fischer primjećuje da on predstavlja pokušaj bijega od djelimičnosti individualnog života k cjelovitosti, te ostvarenje jastva u zajedničkom, društvenom.¹¹ Komunikativnost estetskog i misaonog ogleđa se u mogućnosti da estetsko iskustvo postane duhovno događanje i kao takvo nastupi kao posrednik između čovjeka i onog što ga okružuje, a često i uvjetuje. Danko Grlić navodi da je umjetnost kao estetska pozicija katkad stvarnija od zbilje, jer je sposobna potpuno izraziti ljudskost.¹² No, kako bi se detaljnije shvatio estetički aspekt filozofije, svrsishodno je ne samo napraviti distinkciju između umjetnosti i filozofije, već i osvjetliti stvaralačku strukturu ljudske egzistencije. Ako se vratimo na odnos filozofije i umjetnosti, čini se neophodnim osvrnuti se na nekoliko autora koji se, uzimajući u obzir cjelokupnu tradiciju, posebno njemačke filozofije, svaki na svoj način, mogu smatrati estetičarima velikog formata. Odnos između znanja, morala i umjetnosti, koji je, u izvjesnom smislu, utvrđen Kantovom filozofijom, ostaje presudan za dalji tijek filozofije, koja se zasniva kao reakcija, uzdizanje ili regresija kantovske misli. Sljedstveno tome, Hegel će umjetnosti dati nizak položaj unutar svog sustava apsolutnog idealizma, tretirajući je kao najniži vid spoznaje apsoluta. Schelling će dijametralno, svoju filozofiju utemeljiti na umjetnosti, koja u njegovom misaonom sustavu predstavlja sintezu svih drugih djelatnosti i kao takva ima primat u odnosu na samu filozofiju. Filozof koji je umjetnošću rasteretio svoju pesimističnu filozofiju, ali joj makar na taj način pridao važnost, Arthur Schopenhauer, stavio je pred umjetničkim zahtjev da omogući idealan zaborav sasvim suprotne zbilje. S tim u vezi, vječiti nesporazum između zbiljnog i unutrašnjeg i uloga umjetnosti u cilju ublažavanja istog, interesantano je polazište za izučavanje relacije filozofija – umjetnost. Ipak, čini se da poseban umjetnički dojam nije moguće razumjeti ukoliko ga promatramo isključivo kroz instrumentalizaciju umjetnosti, te je neminovno osvrnuti se i na najvećeg umjetnika među filozofima, te filozofa među umjetnicima - Friedricha Nietzschea, čija sklonost umjetnosti nije sustavna i misaona, koliko je, slijedeći Grlića, ontološko iskustvena.¹³ Imanentnost područja umjetnosti, te njegova sprega s unutrašnjim u širem smislu, omogućava odnos i povezanost umjetničkog s područjima koje tretiraju ne samo osjetilno, već i misaono, koje je rijetko odvojivo od prvonavedenog. Odnos filozofije i umjetnosti vrlo je kompleksan, jer je katkad teško napraviti razliku između njihovih područja i utvrditi granice njihove autonomije. Je

10 Toma Đorđević, *Estetika; komunikološki aspekt*, Institut za političke studije, Beograd, 2006, str. 16-17.

11 Ernst Fischer, *O potrebi umjetnosti*, Minerva, Subotica, 1966, str. 6 i 7.

12 Danko Grlić, *Umjetnost i filozofija*, Mladost, Zagreb, 1965, str. 29.

13 *Ibid*, str. 83.

li filozofija neophodna umjetnosti kad ova zapadne u problem samorazumljivosti ili je senzibilnost umjetnosti nužna za rasterećenje i životnost puko misaonog, pitanje je pred kojim je izazov iznijeti odgovore, makar se oni sveli na posve spekulativne pretpostavke, koje ionako, čine osnovu svake filozofičnosti.

1. Korelativnost filozofije i umjetnosti

Temeljno obilježje filozofa da svoj misaoni sustav smatraju otkrivanjem biti funkcioniranja općeg, to uzdizanje pojedinačnog svjetonazora prema općoj zakonitosti, često vrlo uvjerljivo podsjeća na umjetničku tendenciju k prevladavanju ograničenosti osobnog. Suštinska karakteristika umjetničkog djelovanja, misli Lukács, ogleda se u tome što „doživljavajući subjekt baš samog sebe najdublje osjeća, što se to što se stvara u umjetnosti doživljava sasvim kao otkrivanje njegove najosobnije biti, mada izgleda da se ta osobnost širi na čitav svijet”,¹⁴ te upućuje na to da osjećanje kao temelj umjetničkog, ne može biti misaono bespredmetno. Iako je Sokrat poistovjećivao filozofiju s muzikom, a Platon smatrao da se posredstvom umjetnosti ne može dosegnuti istina, čini se da „biće umjetnosti, kao (biće) čulnog karaktera”¹⁵ istinu može spoznavati i prikazivati, iako najčešće u osjetilnoj formi. Ipak, ta se svojevrsna čulnost ne ograničava samo na subjektivno, već je potentno uzdiže iznad individualnog i strogo unutrašnjeg zbivanja. Na taj način, a u skladu s Adornovim određenjima, Ivan Focht, pod umjetničkim podrazumijeva način na koji se „unutarnje proiznosi u izvanjsko, način na koji se ono što je subjektivno sagledano prebacuje u objektivitet.”¹⁶ Veliki broj autora smatra da se odnos umjetnosti filozofije može razumjeti ponajprije kroz filozofiju umjetnosti. „U samoj umjetnosti i umjetničkom djelu ona mora pronaći nešto što samo po sebi i iz vlastite unutarnje nužnosti omogućuje pa čak i besprizivno zahtijeva filozofsko promatranje umjetnosti.”¹⁷ Protivno Adornu koji smatra da bi principijelno određenje filozofije umjetnosti osnažilo i spasilo umjetnosti, Grlić ističe da bi dosljedno filozofski i samo duhovno izvesti umjetnost značilo razaranje onog umjetničkog u samoj umjetnosti posredstvom racionalizacije i spoznatljivosti.¹⁸ Filozofija umjetnosti prepoznaje se kao filozofska disciplina u kojoj se smislenost i istinitost ističu kao zajednički element filozofije i umjetnosti. Naime, obja područja karakterizira zapitanost o odnosu istine, koja nerijetko pripada noumentalnom svijetu i bića u kojem su stacionirane senzibilističke mogućnosti poimanja. Hippolyte Taine navodi da je umjetničko djelo prouzrokovano cjelokupnošću koja se ogleda u općem stanju duha i običaja oko njega.¹⁹ To podrazumijeva da je umjetnost ishodište ukupnosti iskustvenog i umnog. Zadatak umjetnika, baš kao i filozofa ogleda se u tome da „razabire bitan karakter predmeta i njihove istaknute crte”²⁰, te u tom smislu prevlada dijelove u korist cjeline. Međutim, pokatkad

14 *Ibid*, str. 44.

15 Sreten Petrović, „Filozofija modernog ukusa“ u: *Filozofija umjetnosti*, Kolarčev narodni univerzitet, Beograd, 1978, str. 120.

16 Ivan Focht, „Umjetnička tehnika i tehnikacija umjetnosti” u: *Praxis*, broj 2, Zagreb, 1966, str. 172.

17 Dušan Pirjevec, „Filozofija i umjetnost” u: *Filozofija umjetnosti*, Kolarčev narodni univerzitet, Beograd, 1978, str. 25.

18 Danko Grlić, *Izazov negativnog*, Nolit, Beograd, 1986, str. 40.

19 Hipolit Ten, *Filozofija umjetnosti*, Dereta, Beograd, 1990, str. 44.

20 *Ibid*, str. 50.

i prekid kontinuiteta i odstupanje od dominantne zakonitosti, može biti tumačen kao neophodna afirmacija cjelovitosti. Lukács umjetnost smatra napuštanjem neposrednosti logičkog mišljenja, što implicira da umjetnost popunjava nastalu prazninu, ostavljajući za sobom svekoliku prolaznost, omogućavajući čovjeku da prevlada ograničenost: „Reklo bi se da je umjetnost sfera u kojoj se neposredno djelovanje ne postiže na štetu njene jednoznačnosti, i temi izgleda da je ukinuta svaka strepnja i briga za zatvorenost individue u svoj subjekt...”²¹ Promatrajući povijest filozofije, pokazuje se opći karakter filozofije u cjelini, bez obzira na konkretne sustave i njihove odlike. Vrlo slično, uzimajući u razmatranje povijest umjetnosti, pred nama se nalazi predmet koji je nadvremen i pokazuje kontinuitet umjetničkog karaktera ljudske prirode. Iako ne treba zanemariti da je „cijeli proces stvaranja umjetnosti po svojoj prirodi je dvosmislen: umjetnik istovremeno saznaje stvarnost i konstruira svoju vlastitu stvarnost“²² takav vid tretiranja i oblikovanja stvarnosti najčešće pokazuje bliskost filozofije i umjetnosti, te nerijetko nerazgraničivost ovih područja, koja često ima za posljedicu nesmetano podvođenje određenih umjetničkih djela pod filozofiju i vice versa. Dakako, to ne znači da treba previdjeti različitost ovih područja. Da nije posrijedi istodobnost filozofije i umjetnosti sugerira Grlić kad piše o potrebi samostalnosti dvaju područja, budući da filozofija ima svoje svjetove i svoju misaonu ambiciju sagledavanja i mijenjanja svijeta, koje ne treba podvrgavati umjetničkom sagledavanju.²³ Ipak, sasvim neuvjerljivo djeluje vjerovati, a neopravdano zastupati stav, da će u nekom budućem misaonom okrilju ili tendencijama unutar filozofske misli, umjetnost kao specifičan vid odnošenja prema istinitosti biti prevladan, ali isto tako, sasvim je neutemeljeno “očekivati od modeme umjetnosti da raskine kontemplativni odnos prema neposrednoj zbilji, jer kako kaže Adorno, nije na pojedinačnom subjektu da izborom ili odlukom nadvlada »kolektivno determiniranu usamljenost« i povijesno dosuđenu artikulaciju ljudskih mogućnosti”.²⁴

2. Estetičke ideje u konkretnim filozofskim kontekstima

Čak i kad bi bilo moguće povijest estetičkih ideja rekonstruirati, to spekulativno pregnuće bi naslutilo razvijanje ideje lijepog samo u datim, najčešće vrlo zatvorenim uvjetima, ograničavajući njenu osobitost samo na prijašnja ispitivanja. Ističući pravac razvoja u kategorijama povijesnog, ideje se svode, a neiscrpno bogatstvo nepotrebno konkretizira. Sasvim suprotno, Ernst Fischer pretpostvalja da je razvoj umjetnosti pitanje forme i unutrašnjih problema same umjetnosti, a stil kao njen rezultat, nije posljedica socijalnog konteksta i individualnih dostignuća nego automna moć stvaralačkog i njenih unutrašnjih zakonitosti.²⁵ Promatrajući smisao umjetničkog iznad konkretne društvene konstelacije i tendencija izvan njegovog područja, estetičko se mora anticipirati kroz postavljanje pitanja o naročitosti karaktera i svrsishodnosti estetike, ali ipak, ne smije biti konzervirano u granicama takvog samoodređenja. Značaj filozofije u tom dijelu je vrlo važan i nužan.

21 Đerđ Lukač, *Estetičke ideje*, BIGZ, Beograd, 1979, str. 43.

22 Umberto Eko, *Estetika i teorija informacije*, Prosveta, Beograd, 1977, str. 228.

23 Danko Grlić, *Umjetnost i filozofija*, str. 16.

24 Abdulah Šarčević, „Umjetnost i konstruktivistički nihilizam” u: *Praxis*, broj 2, Zagreb, 1966, str. 213-214.

25 Ernst Fišer, *n.d.*, str. 166.

To zacijelo znači razriješiti antinomiju umjetničkog kroz filozofsko spoznavanje, ne samo njenih granica i zakonitosti, već i njene kontribucije u samoj filozofiji. Kao što je ranije nagoviješteno, uloga umjetnosti (u poimanju filozofskog), te njeno sudjelovanje u filozofskim sustavima razlikuje se ovisno od autora i potreba njihovih filozofskih sustava. Pojedini filozofi instrumentalizirali su umjetnost za račun sistematičnosti, dok su drugi umjetnost uzdignu iznad nje. U skladu s navedenim, kako bi se detaljnije shvatio karakter odnosa filozofije i umjetnosti, poželjno je osvrnuti se na estetiku Hegela, Schellinga i Schopenhauera, te objasniti ulogu umjetnosti u filozofiji Friedricha Nietzschea, promatranu prvenstveno kroz, možda ne najznačajnije, ali neupitno najumjetničkije djelo *Also sprach Zarathustra*.

2.1. Određenje umjetnički lijepog kod Hegela

Kad je posrijedi jedan od najvećih njemčkih filozofa G.W.F. Hegel, s pravom se može reći da osnove njegove filozofske misli i umnog pregnuća najprijemčljivije izražava *Estetika*. Oslanjajući se na Kanta koji umjetničko djelo podređuje obliku, te na taj način filozofiju umjetnosti dovodi do estetskog formalizma, Hegel uvođenjem sadržaja pokušava nadomjestiti nedostatke takvog pristupa. „Hegel je duboko shvatio pogreške *Kritiku moći suđenja*, kao i opće nedostatke kantovskog formalizma. On je najprije ponovo utvrdio *stvarno jedinstvo* umjetničkog djela s njim samim i s drugim ljudskim djelatnostima. Jedinstvo umjetničkog djela nije samo formalno jedinstveno, već jedinstvo *oblika* i *sadržaja*, najdubljeg značenja i čulnog izgleda.“²⁶ U skladu s tim, način dojmljivosti i izražavanje estetičkog uvjetovano je prožimanjem misaonog i osjetilnog. Zato Hegel, polazeći baš od teze o spoznajnom apsolutu, utvrđuje da umjetničko djelo stoji između neposredne osjetilnosti i idealne misli, štoviše, umjetnost još uvijek nije čista misao, ali nije (više) ni puka osjetilnost.²⁷ Prateći logiku Lukácsovog mišljenja, čini se da, iako sustavno pručavanje umjetničkog relativno kasno dobiva značaj u Hegelovoj filozofiji²⁸, ovaj filozof procesom razvoja umjetnosti kani pokazati kako se povijesno i dijalektički konkretizira estetski karakter. Hegel estetiku razumije kao područje čiji je predmet lijepa umjetnost. Kako bi djelimično sveo i ograničio predmet estetike, on iz njegovog domašaja isključuje prirodu, jer za Hegela, umjetnički lijepo stoji na višem stupnju u odnosu na prirodu. Za njega je umjetnička ljepota rođena u duhu, i u njemu preporođena, te ukoliko duh i njegove tvorevine stoje na višem stupnju od prirode i njenih pojava utoliko je i umjetnički lijepo uzvišenije od ljepote u prirodi.“²⁹ Na ovaj način, Hegel lijepo uvjetuje istinom i iskazuje njihovu međuovisnost. Ljepota je, u tom smislu, samo jedna od karakteristika lijepog i kao takva može pripadati i prirodi, no ipak, njeno supstancijalno obilježje mora biti istinitost, kriterij koji diferencira

26 Anri Lefevr, *Prilog estetici*, Kultura, Beograd, 1957, str. 10.

27 Danko Grlić, *Umjetnost i filozofija*, Mladost, Zagreb, 1965, str. 9.

28 György Lukács navodi da u najranijem periodu filozofske angažiranosti, Hegel obrađuje probleme umjetnosti jedino s aspekta filozofije, povijesti i društva, ali ne i estetike. U tom smislu, u *Fenomenologiji duha*, djelu koje datira iz Hegelovog jenskog perioda, ovaj filozof umjetnost pozicionira između prirode i religije, te je smatra prijelaznim periodom na putu k religioznom razvoju.

29 Hegel, *Estetika I*, BIGZ, Beograd, 1975, str. 4.

istinski lijepo od (prirodno) lijepog. Ukoliko uzmemo u obzir Hegelovu misao da je pojmiti ono što jest, zadatak filozofije, „jer ono što jest je um”,³⁰ onda se da zaključiti da estetika, odnosno, umjetničko ima značaj jedino ukoliko ispunjava ovaj zadatak, ali i zahtjev Hegelovog filozoskog sustava uopće. Iako je umjetnost u različitim formama sveprisutna, ovaj autor poriče duhovnost umjetnosti, sugerirajući da ona „više pripada *slabljenju i popuštanju* duha, dok je naprotiv za supstancijalne interese potrebno njegovo naprezanje”.³¹ Ipak, umjetnost je pristupačna umjetničkom, premda ne može biti pogodna za znanstveno izučavanje u njegovom potpunom smislu. U korist takvog viđenja umjetnosti, Hegel uviđa da je za razumijevanje umjetnosti potrebno nešto sasvim suprotno znanstvenom mišljenju, a to su u prvom redu osjetila i priviđenje.³² No, nije li umjetničko preduvjet znanstvenom, tom misaonom doživljivanju i egzaktom pojednostavljenju zbilje? Čini se da kreativni impuls stvaratelja ili nadahnuće recipijenta umjetničkog uspostavlja i pretpostavlja misaonost, na način što posredstvom umjetničkog spoznaje sebe neposredno. Shvaćena kao „sama mogućnost egzistencije ljudskog u čovjeku”,³³ umjetnost, koja gotovo uvijek pretpostavlja pojedinačno, u ovom se slučaju čini kao neophodan uvjet promišljanja općeg. U skladu s tim, misaono angažiranje pretpostavlja prvenstveno samospoznajno pregnuće, budući da se samotraganjem, koje vrlo često za put bira umjetnost, relativizira vrijeme i zadobiva djelić cjelovitog. „Djelo je negacija postojećeg i danog (naturalnog i socijalnog), dakle prošlosti i sadašnjosti. Kako ono iz budućnosti crpi mogućnost sebe kao djela, kao transcendiranja, prekoračivanja, kao stvaranja – proizvođenja onoga što još nije ili nije bilo, tek pomoću tog djela kao negacije i nove pozicije postaje vidljivo ono što je bilo i ono što jest. Stoga se tek po djelu kao zasnivanju budućeg, u kojem čovjek postaje čovjekom, a priroda njegova ljudska priroda i njegov svijet u mediju povijesti, konstituira i prošlost i sadašnjost kao ta negativnost...”³⁴ Karakter umjetnosti, njenu osobnost za Hegela određuje sposobnost da bude osnova za razumijevanje drugih područja. Shvaćena na taj način, umjetnost ima vrijednost samo ukoliko je prava umjetnost, a ona se očitava tek onda kada na zajedničkom području zauzima mjesto pored religije i filozofije, te na taj način ima sposobnost izraziti božansko.³⁵ Ovako poimanje koje je sklono degradirati i potcijeniti umjetnost, nepravedno zapostavlja najznačajnije aspekte umjetničkog i podvodi ih pod dominantno okrilje drugih područja. Pa ipak, Grlić s pravom nagovještava kako ne treba zaboraviti da umjetnost odnosno umjetnička filozofija, kao što su na primjer neke filozofije egzistencije, nastaju upravo tamo gdje se inteligenciji, misli i filozofiji oduzima pravo da razmišlja o konkretnom.³⁶ Iako se, prateći Hegelovu misao, može neutemeljeno zaključiti da je ljepota bezuvjetno vezana za filozofiju, eklatantno je da je umjetnost, možda i više nego sama filozofija vezana za spoznajno i fundamentalno konstruktivno u čovjeku. „Umjetnost svojim djelom proizvodi predmet u odnosu slobodne djelatnosti ili samodjelatnosti, pa taj predmet kao njezin proizvod »slobodno

30 Vidi: Milan Kangrga, *Spekulacija i filozofija: od Fichtea do Marxa*, Službeni glasnik, Beograd, 2010, str. 288.

31 Hegel, *n.d.*, str. 5.

32 *Ibid.*, str. 7.

33 Danko Grlić, *Umjetnost i filozofija*, str. 28.

34 Milan Kangrga, „Marksizam i estetika”, u: *Naše teme*, broj 2, Zagreb, 1960, str. 214.

35 Hegel, *n.d.*, str. 9.

36 Danko Grlić, *Umjetnost i filozofija*, str. 18.

sam za sebe opstoji«, jer ga umjetnički (u ovom slučaju: eminentno ljudski) odnos ostavlja u obliku, u kojem je on proizveden, to jest u obliku radosti i užitka za čovjeka. Čovjek u njemu spoznaje i nalazi kako sebe samoga kao stvaraoca, tako istovremeno i svoje vlastito djelo...”³⁷ Budući da za Hegela umjetnost nije znanstveno prihvatljiv predmet izučavanja, a filozofija nije odvojiva od znanosti, u pogledu svrhovite namjene, umjetnost gubi aktualnost. Ostajući u domeni prošlosti, „ona za nas gubi također pravu istinitost i pravi život, i više je prenesena u naše *predstavljanje*, a da bi u stvarnosti zadržala svoju raniju neophodnost i u njoj zauzimala svoje uzvišenije mjesto”.³⁸ Osvrćući se na umno kao na fundametalno u zbiljskom i ljudskom, Hegel osiromašuje samu bit čovjeka. Na taj način, piše Milan Damnjanović, ovaj njemački filozof apsolutnog idealizma potcjenjuje direktne osjetilne doživljaje i potrebu ljudske prirode da estetski ugoditi tj. „unese u odgovarajuće forme one strane bića, koje su neodređenije i od pojma udaljenije, koje su individualno različite i obojene osjećanjem.”³⁹ U cjelosti gledano, ovakav pristup umjetnosti jednostrano ističe samo neka njena svojstva, te potiskuje njen realan potencijal i duhovni opseg. S obzirom na to da joj je najmanje svojstveno pojmiti apsolutno, umjetnost u Hegelovoj filozofiji postaje višak, budući da je sustav ovog nesumnjivo velikog filozofa, „tražio da se apsolut u svom svojem sjaju i istini spozna tek najracionalnijom među svim znanostima, tek filozofijom“.⁴⁰

2.2. Schelling - estetika kao ishodište filozofije

Bez obzira na to što Fichteov subjektivizam i Hegelov idealizam zanemaruju dublju ulogu prirode u svojim estetičkim sustavima, Schelling je uviđa kao neophodni element u sustavima koji nastoje filozofski obrađivati lijepo. Duboko cijeneći Kantovu *Kritiku moći suđenja*, Schelling pretpostavlja da se „tek omogućivanjem autonomije *estetskog* može izgraditi polazna tačka transcendenatne filozofije”.⁴¹ Dakle, Schelling u umjetničkom prepoznaje fundament filozofskog, te na njemu gradi svoju filozofiju. U njegovoj se filozofiji prepoznaje prevaga stvaralačkog nad čisto praktičnim umom, te na taj način stvaranje postaje glavni element čovjeka i prirode. Na taj način, piše Petrović, Schelling zahtijeva da se svijet zamisli kao posebno umjetničko djelo, jer je čovjek uistinu čovjek samo po božanskoj moći stvaranja.⁴² Iako se Schellingova estetika modificira kroz različite periode prelazeći put od estetskog idealizma k objektivnom idealizmu, u nastojanju da prevlada podjele subjekt – objekt, duh – materija, čovjek - priroda, Schelling nalazi stanovište koje obuhvaća cjelovitost onoga što može biti doživljeno – *realidealizam*. Takvo estetičko polazište, prvi put u filozofiji, umjetnost uviđa kao neophodnost i ugaoni kamen mišljenja. Zasluga ovog filozofa ponajviše se potkrepljuje činjenicom da je prvi izložio ideju znanstvene estetike, koja se ogleda u filozofiji umjetnosti. Ta filozofija čiji je predmet umjetnost ima za cilj bliže određenje umjetničkog kroz uzajamnu relaciju

37 Milan Kangrga, „Marksizam i estetika”, str. 211.

38 Hegel, *Estetika I*, str. 12.

39 Milan Damnjanović, *Estetika i razočaranje*, Praxis, Zagreb, 1970, str. 207.

40 Danko Grlić, *Umjetnost i filozofija*, str. 121.

41 Sreten Petrović, Predgovor, u: F.V.J. Šeling, *Filozofija umjetnosti*, Nolit, Beograd, 1984, str. 8.

42 *Ibid*, str. 9.

dijelova i cjeline. „U istinski umjetničkom djelu nema nikakve pojedinačne ljepote, lijepa je samo cjelina. Onaj tko se ne uzdigne do ideje cjeline, sasvim je nesposoban da ocijeni neko djelo.”⁴³ Kako bi to bilo moguće, neophodno je kroz filozofiju otkriti znanost o umjetnosti i to na način da se „ideja umjetnosti i umjetničkog djela sa znanstvenom strogošću postav, konstruira”.⁴⁴ Ta prividna kontradikcija, da se podređen položaj filozofije u odnosu na umjetnost ravna upravo prema filozofskim mjerilima, znači nemogućnost umjetnosti da prevlada svoje predmetne granice. U tom smislu, upravo je Schelling svojom filozofijom pokazao da je sa stanovišta filozofije, a ne umjetnosti moguće postaviti tezu o većoj vrijednosti umjetnosti od filozofije.”⁴⁵ Povijesna strana umjetnosti je, po Schellingu, bitan element svake konstrukcije i ona pomaže da se u izučavanju umjetničkog dospije do nužno potrebne određenosti, s obzirom na to da je prostor stvaralačkog jedan od najbeskonačnijih. On navodi da se učenjem o umjetnosti, u samoj filozofiji stvara jedan uži krug, u kojem se ono što je vječno razmatra u vidljivom obliku, u najsavršenijem skladu s filozofijom.⁴⁶ Filozofija umjetnosti je u svojoj osnovi kontradiktoran pojam. U njoj se sučeljava ono objektivno, stvarno - što je utjelovljeno kroz umjetnost i ono idealno, subjektivno - što sazda je filozofiju. Slijedeći to, Schelling zadatak umjetnosti definira kao „realno, koje je u umjetnosti, prikazati u idealnome”.⁴⁷ U toj točki valja postaviti ključno pitanje – što zapravo znači prikazati realno u idealnome, te zahvatiti predočeni problem u najdubljem smislu. Za potrebe razumijevanja ovog, za Schellinga temeljnog dijela filozofije umjetnosti, treba posve razumjeti konstrukciju, imajući u vidu da je „prikazivanje u idealnome = konstruiranje”,⁴⁸ a filozofija umjetnosti konstrukcija umjetnosti. Suštinski nedjeljiva i smisljena jedino u cjelini, filozofija je isključivo jedna, a različite znanosti i filozofije koje se bave umjetnošću samo su vidovi izražavanja i prikaz potentnosti te cjeline. „Filozofija se pak u svom potpunom pojavljivanju ispoljava samo u totalitetu svih potencija. Jer, ona treba biti vjerna slika univerzuma – a ovaj je = *apsolutu prikazanom u totalitetu svih idealnih određenja*.”⁴⁹ Ipak, Schelling umjetnost ne konkretizira kao datost apsolutnog, već konstruira univerzum po ugledu na umjetnost. Na taj način, filozofija i umjetnost stupaju u neposredan dodir, koji se može definirati kao izučavanje univerzuma oblikovanog u umjetničkom. Građenje umjetnosti kod ovog filozofa umnogome je specifično, jer umjetničko objašnjava kroz poziciju koju zauzima u univerzumu, a takvo određenje iziskuje referiranje na opće filozofske pretpostavke koje za polazište imaju afirmaciju ideje Boga kao apsoluta. Na osnovu tih postulata, Schelling razumije i forme umjetnosti koje i same čine univerzum po sebi, budući da u apsolutu ne mogu bivstvovati partikularne stvari.⁵⁰ Općenito uzeto, polazeći od pretpostavke da ljepota ne može sadržati samo osjetilno, Schelling filozofiji umjetnosti daje širinu, značaj i autonomnu svrhu, prevladavajući na taj način Hegelovo poimanje umjetnosti, koje je potcjenjivački svrstava u samo jedan, zasebno nesvrhovit, prijelazni dio razvoja duha.

43 F.V.J. Šeling, *Filozofija umjetnosti*, n.d., str. 66.

44 *Ibid*, str. 18.

45 Danko Grlić, *Umjetnost i filozofija*, str. 7.

46 F.V.J. Šeling, n.d., str. 71.

47 *Ibid*.

48 *Ibid*, str. 72.

49 *Ibid*, str. 73.

50 *Ibid*, str. 97.

2.3. Uloga umjetnosti u filozofiji Arthura Schopenhauera

Iako se ne može svrstati u čiste estetičare, za razumijevanje odnosa umjetnost – filozofija ni u kojem slučaju ne treba izostaviti Arthura Schopenhauera, koji s nesporno više umjetničkog senzibiliteta nego Hegel, stoji na izvoru misli da lijepo može izraziti ideju i prevladati nesnošljivost egzistencije. Kao i prethodno obrađivani autori, Schopenhauer je krenuo s pozicije Kantove filozofije. „Svaka stvar u prirodi djeluje po zakonima. Samo je umno biće sposobno da djela *prema predstavi* zakona, odnosno prema principima, ili ono ima *volju*. Budući da se radi izvođenja zakonite radnje zahtijeva *um*, to volja nije ništa drugo do praktični um.”⁵¹ Afirmirajući Kantovo načelo kauzaliteta, Schopenhauer u prvi plan svog misaonog sustava stavlja volju – ontološki temelj svijeta, te predstavu kao pojavnost te volje. Riječju, volja predstavlja Kantovu „stvar po sebi”, a predstava njeno subjektivno očitavanje u ljudskoj svijesti. Na taj način, kako primjećuje Grlić, sve su predstave objekti subjekta, ali ujedno su u zakonskoj vezi, po kojoj ništa ne može postati objektom što postoji za sebe, jer je u potpunosti neovisno.⁵² Volja, taj racionalni princip koji vlada svijetom, intuitivno je saznatljiva, ali nezadovoljiva, što konsekventno utječe na to da je svijet nepopravljivo izvor patnje. Ako po Schellingu iz filozofiranja nužno slijedi genijalna umjetnost⁵³, onda za Schopenhauera umjetnost slijedi kao genijalan otklon od filozofiranja koje uviđa beznade života. On primjećuje da je umjetnosti nesvodiva na logičko saznanje „i ne može se ispoljiti putem diskurzivnog mišljenja”.⁵⁴ S tim povezano, pesimistični filozof opominje da je sadržaj uma neodvojiv od iskustva: „osjetila su – kaže Schopenhauer – radnici koji nose građu, razum umjetnik koji stvara djelo”.⁵⁵ Iako se čini da su osjećaji koje proizvodi percepcija lijepog plod njenog odnošenja prema volji, Schopenhauer navodi da ono što izaziva naše dopadanje, ni u kojem slučaju nije vezano za volju, te dodaje da „pri nastajanju jednog estetičkog shvaćanja, volja potpuno iščezava iz svijesti”.⁵⁶ Ona se samo posredno odnosi prema lijepom i to na način što radost koja nastaje doživljavanjem lijepog otklanja jad, koji je jedini proizvod volje. Život nije dat radi uživanja, nego da bi se izdržao,⁵⁷ pa je čovjek na dobitku samo onda kad odolijava bolu. Budući da označava kraj trpljenja, te reakciju na patnju, sreća je po Schopenhaueru negativna, dok je bol pozitivna, jer je životom već afirmirana. „Kao što znamo, svijet kao *volja* je prvi (ordine prior), a kao *predstava* je drugi (ordine posterior) svijet. Onaj prvi je svijet želja, a otuda svijet boli i tisućstrukih patnji. Ovaj drugi je, međutim, sam po sebi i u bitnosti bez boli: pored toga, on sadrži jedan prizor koji vrijedi gledati, vrlo važan i do sitnica zabavan. U uživanju toga prizora sastoji se estetična radost.”⁵⁸ Kad je posrijedi znanstveno saznanje, volja omogućuje saznanja potičući intelekt, međutim, da bi bio shvaćen element estetskog područja, ona se mora isključiti. „Uzme li se sada, da umjetnik prikazuje i izriče ono, što znanost

51 Imanuel Kant, *Zasnivanje metafizike morala*, Dereta, Beograd, 2016, str. 46.

52 Danko Grlić, *Umjetnost i filozofija*, str. 115.

53 Hans – Georg Gadamer, *Filozofija i poezija*, Službeni list SRJ, Beograd, 2002, str. 69.

54 Radoslav Đokić, *Istorija estetike*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, str. 23.

55 Danko Grlić, *Umjetnost i filozofija*, str. 115.

56 Artur Šopenhauer, *Metafizika lepog*, Partenon, Beograd, 2011, str. 6.

57 Artur Šopenhauer, *Paraneze i maksime*, Bonart, Nova Pazova, 2001, str. 9.

58 Artur Šopenhauer, *Metafizika lepog*, str. 6-7.

pojmovnim govorom ne bi nikad prikazati i izreći mogla – onda je pojmljivo, da umjetnost u zbilji zastupa drugu stranu duševne medalje; a znanost i umjetnost skupa podaju tek potpunu sliku teoretičkoga duha.”⁵⁹ U domenu umjetnosti, mora se čisto saznavati, te individualnost mora biti isključena, jer se samo u takvom stanju može objektivno promatrati i omogućiti shvaćanje onog što Schopenhauer naziva platonskom idejom stvari. Za njega je „umjetničko prasaznanje od volje potpuno odvojeno”, ali je za stvaranje, volja opet neizostavna.⁶⁰ Estetičko promatranje ograničeno je vremenom, jer ono prekida i uvodi mogućnost objektivizacije promatranja. To podrazumijeva da, u izvjesnom smislu, vrijeme secira doživljaje koji se ne prikazuju u cijelosti već partikularno. Ono pojedinačno može biti shvaćeno tek intuitivno, zato Schopenhauer poeziju definira kao vještinu razigravanja mašte pomoću riječi.⁶¹ Iako Branko Despot ukazuje na čestu međuovisnost ideje istine i ljepote, te nagovještava da se time otkriva zahtjev da se umjetnost uskladi sa svijetom ideja – „jer idejno se »carstvo« ne sastoji tek od jedne ideje, dobrote ili svetosti primjerice, već predstavlja idealnu zajednicu uzora, s kojima se sve što jest ima poistovijetiti”,⁶² čini se da su ove ideje kod Schopenhauera duboko proturječno postavljene s obzirom na nastojanje da se ideja prevlada širinom izražajnog, pokaznog. Lijepo za ovog filozofa najčešće korespondira s prirodnim, te time upućuje na razumljivost njenog cilja. S tim u vezi, Schopenhauer navodi da s prirodom usklađeno i svrsihodno, da bi bilo okarakterizirano kao lijepo, mora „naivno izražavati ono što treba biti.”⁶³ Za razliku od Hegela koji je poeziju smatrao najuzvišenijom od svih umjetnosti, Schopenhauer daje primat muzici, smatrajući njenom ključnom vrijednošću to što „tako mnogo govori srcu, dok *neposredno* glavi nema šta da kaže...”⁶⁴ Pod njegovim utjecajem Wagner, veliki njemački kompozitor vjeruje da je prava vjera i prava umjetnost isto „jer užasna tragika svjetske zagonetke dolazi tek u umjetnosti, napose u glazbi, do neposredna očitovanja”.⁶⁵ Za Schopenhauera stvaranje u cilju prikazivanja realnog svijeta nije zadatak estetskog djela: „Umjetnost se sastoji u tome da se, sa što manje upotrebe vanjskog života, unutarnji što moćnije pokrene: jer unutarnji život je zapravo predmet našeg zanimanja”.⁶⁶ Razumijevanje umjetničkog, dakle, nije posredna komunikacija s izvanjskim, već je ono uzajamnost unutrašnjeg i uočljive istinitosti umjetničkog akta. S druge strane, duboko sklon objektivnosti umjetnika, Schopenhauer cijeni kad predmeti zadrže distancu i nezavisnost u odnosu na ljudske događaje i raspoloženja. U tom smislu, objektivnost umjetničkog stvaranja suprostavlja unutrašnjoj orijentiranosti recipijenta. Slijedeći Grličjevo stajalište, baš kao i Hegelu, Schopenhaueru može biti zamjereno što je njegov koncept umjetnosti dio sustava, budući da se umjetnost javlja kao odgovor na filozofsku spoznaju da je svijet najgori od svih mogućih svjetova. Ona

59 Branko Despot, „Filozofija umjetnosti Đure Arnolda”, u: *Praxis*, broj. 5/6, Zagreb, 1969, str. str. 747.

60 *Ibid*, str. 11-12.

61 *Ibid*, str. 16.

62 Branko Despot, *n.d.*, str. 743.

63 Vidi: Artur Šopenhauer, *Metafizika lepog*, str. 30.

64 *Ibid*, str. 37.

65 Branko Despot, *n.d.*, 745.

66 Artur Šopenhauer, *Metafizika lepog*, str. 62.

je idealan zaborav koji je sposoban prevladati bijedu svakodnevice.⁶⁷ U tom smislu, ustanovljavanjem da je lijepo ono što „izdvaja ideju iz slučajnih elemenata stvarnosti”⁶⁸, Schopenhauer umjetnošću prevladava volju i individualitet, te je u tome njegova nepobitna filozofska zasluga. Najposlije, kao mislilac izuzetnog umjetničkog gabarita i osjećaja, Schopenhauer ostaje, ne samo bitna stepenica u izučavanju umjetnosti, nego i spoznavatelj ideje kao neizostavne potke umjetničkog, što ga čini ne samo briljantnim stilistom već i izuzetno značajnim idealističkim filozofom.

2.4. Umjetnički aspekt filozofije Friedricha Nietzschea

„Za onoga tko u umjetnosti nije dospio do slobodnog, ujedno pasivnog i djelatnog, zanijetog i razložnog promatranja, sva su djelovanja umjetnosti puka prirodna djelovanja; pri tom se on sam ponaša kao prirodno biće, a umjetnost kao umjetnost uistinu nikada nije iskusio i spoznao.”⁶⁹ Friedrich Nietzsche, filozof koji najneposrednije spoznaje umjetničko, svojim djelima jasno demonstrira spregu umjetničkog i misaonog. Vodeći se „vizijom jedne umjetničke transpozicije besmislenog”,⁷⁰ on slično Schopenhaueru, umjetnost vidi kao rehabilitacijsku protutežu istini i obranu od propadanja pod naletom europskog kulturnog obrasca i povijesnog iskustva. Po vlastitom priznanju dekadent i početnik istovremeno, Nietzsche ne teoretizira o umjetničkom, koliko „filozofira na način umjetnosti.”⁷¹ Iako kod njega nije izravno riječ o estetici, umjetnost je, misli Grlić, kod ovog mislioca dobila rang fundamentalnog ontologijskog principa. Bez Nietzschea se ne može izgraditi znanost o moralu i ne može se dublje zaći u probleme društvenog života i sudbine čovječanstva⁷², pa ipak, valja dodati da je ovaj autor neophodan i za izgradnju relevantnog mišljenja o međuodnosu filozofije i umjetnosti. „Nietzsche ne polazi čak ni od ontologijskog uvida u fenomen umjetnosti, on ne *primjenjuje* kategorije neke izgrađene filozofije na umjetnost i ne *ispituje* umjetnost, ona za nj nije *predmet* ni spoznajnoteorijskih ni ontologijskih preokupacija, već je fenomen umjetnosti toliko u centru svega onog što on jest i što uopće može biti, da je i svaki svoj uvid u sam bitak formulirao kategorijama *estetike*.”⁷³ Nietzsche tvrdi da se posredstvom umjetnosti može shvatiti filozofija, ali ne i suprotno, te dodaje da je slobodni duh pokretač djelovanja. „Htijenje oslobađa: jer htijenje je stvaranje: tako ja učim. I samo za stvaranje trebate učiti!”⁷⁴ Zagovarajući natčovječnost mišlju da je „čovjek most, a ne svrha”,⁷⁵ ovaj glasonosnik smrti boga uvijek potpuno osobno izlaže svoje filozofske misli i na taj način prevladava uskofilozofski vid komunikacije s čitateljem. U mladosti vičan poeziji, Nietzsche svoja najznačajnija djela piše lirički bogato i slobodno na način koji više priliči književnosti negoli čistoj filozofiji. Uviđajući besmislenost svijeta, nihilistički autor s temeljnim

67 Danko Grlić, *Umjetnost i filozofija*, str. 121.

68 *Ibid.*

69 F.V.J. Šeling, *n.d.*, str. 66.

70 Danko Grlić, *Umjetnost i filozofija*, str. 81.

71 *Ibid.*, str. 83.

72 Narcis Popov, „Maxizam i Nietzsche”, u: *Praxis*, broj 2, Zagreb, 1966, str. 264.

73 Danko Grlić, *Umjetnost i filozofija*, str. 83.

74 Fridrih Niče, *Tako je govorio Zarathustra*, Feniks Libris, Beograd, 2007, str. 223.

75 *Ibid.*, str. 215.

filozofskim zahtjevom prevrednovanja svih vrijednosti, lijepo stavlja iznad istine, navodeći da nije dostojno jednog filozofa da je lijepo isto što i dobro, a kamoli istinom izjednačeno.⁷⁶ Pod utjecajem grčke umjetnosti, Nietzsche svijet promatra kroz otjelotvorenje diozinijskog i dijametralnog, apolonskog elementa koji svaki na svoj način utječu na percipiranje svijeta. U diozinijskom duhu, „filozofija Friedricha Nietzschea sva je upravljena, po njegovim riječima na to da potvrdi, rehabilitira, povrati vjeru u puni, pijani, tjelesni, smjeli, dionizijski, erotski, pravi život jakog čovjeka.”⁷⁷ U toj dihotomiji Nietzsche uviđa i proturječnost grčke kulture, budući da stoji između obmanjujućeg, redu podložnom apolonskog i strastvenog dionizijskog. Upravo ovaj drugi, predstavlja temeljni input u Nietzscheovoj filozofiji, označava životnu energičnost, afirmaciju života i kao konstruktivni element rada, omogućava njegov napredak i to ponajviše pod okriljem umjetničkog. Procjenjujući bogove pjesničkom izmišljotinom⁷⁸, usamljeni filozof još više, još umjetničkije progovara sa svoje filozofske pozicije. Nietzsche ne cijeni umjetničko po intenzitetu osjećaja, već po impozantnosti stila, te na taj način estetsko uzdiže iznad emocionalnog. Za njega je umjetnost ne samo sloboda od moralne uskogrudosti i ograničenosti vidika, već podsmijeh nad njima.⁷⁹ Danko Grlić se pita je li uopće suvislo postavljati pitanje je li uzvišeni jezik Nietzscheovog djela *Tako je govorio Zaratustra* više umjetnost ili filozofija, te zaključuje da se polaritet ovih pojmova upravo njegovom filozofijom prevladava, a ovakvo dijeljenje čini upitnim.⁸⁰ Na ovaj se način, neuhvatljivo gubi razlika između ovih područja, a granice njihovog razlikovanja stapaju u redove izuzetne vrijednosti i stilske autentičnosti djela. Zabrinut što nema koga tko bi tumačio *Zaratustru*, Nietzsche u svom kasnijem djelu *Ecce homo*, piše da se djelom uzdigao iznad poezije, te da ne postoji nitko tko bi razumio takvu umjetnost: „Do mene se nije znalo, što se može s njemačkim jezikom – što se uopće može s jezikom. Umjetnost velikog ritma, veliki stil periodike, za izražaj ogromne plime i oseke sublimne, nadčovječanske strasti otkrio sam istom ja; s ditirambom kao što je zadnji *trećeg* Zaratustre, s naslovom „Sedam pečata”, vinuo sam se tisuću milja iznad onoga što se dosad zvalo poezijom.”⁸¹ Samorazumijevajući umjetničku poziciju s koje progovara, Nietzsche u izvjesnom smislu i sam propagira umjetničko u filozofskom. Na taj način estetičko stanovište filozofskog djela određuje njegov primarni karakter, te otuda nesvodivost relacije filozofija - umjetnost na dvije u potpunosti zasebne cjeline. U određenom smislu, heterogenost Nietzscheovih djela navodi na otklon od jednodimenzionalnosti šturo filozofskog izražaja, te omogućava uzdizanje do slikovite filozofske izražajnosti, koja nije ništa drugo do područje estetičkog. Imanencija takvog stila najbliže i najrazumljivije predstavlja misao, koja sama nije ništa drugo do posljedica estetskog poimanja zbilje, te tendencija njenog neophodnog i neizostavnog prevladavanja.

76 Vidi: Slavko Platz "Friedrich Nietzsche o umjetnost", u: *Obnovljeni život: časopis za filozofiju i religijske znanosti*, broj 57, Zagreb, 2002, str. 93.

77 Danko Grlić, *Umjetnost i filozofija*, str. 84.

78 Fridrih Niče, *Tako je govorio Zaratustra*, str. 142.

79 Fridrih Niče, *Volja za moć*, 823, unos na: <https://www.docdroid.net/ds3t6gF/fridrih-nice-volja-za-moc.pdf>

80 Danko Grlić, *Umjetnost i filozofija*, str. 84.

81 Fridrih Niče, *Ecce homo*, Partenon, Beograd, 2009, str. 64.

3. Komunikabilnost umjetničkog djela

Razumjeti umjetničko djelo znači na posve filozofski način razabrati sadržajni iskaz umjetničkog u djelu. To podrazumijeva nužnost uočavanja njegove estetičnosti zaobilazeći efemernu prirodu konkretnog djela, za račun složene recepcije, koja fenomen umjetničkog promatra kroz emfatičnost filozofskog. Općenito uzevši, definicija komunikativnosti je jednostavna, ona rješava centralno pitanje sporazumijevanja koje pretpostavlja istupanje zajedničkog koda odašiljača i recipijenta. Ali, čak i pored kompetentnosti za komunikaciju⁸² i poštovanje kodova, može se dogoditi da neka poruka bude dvosmislena. Međutim, kako piše Umberto Eco razmatrajući mogućnosti razrade poruka, „postoje i poruke koje su namjerno dvosmislene, koje su višeznačne po svojoj prirodi, a to su estetske poruke.“⁸³ Dakle, ta sposobnost za komunikaciju dobiva mnoge varijable kada je transponiramo u domenu umjetnosti. Ne samo da se umjetnost „ne može razumjeti izvan i bez društvene posredovanosti (koja uključuje društvenu interakciju interesa i moći, obrasce društveno ili kulturno oblikovanog ukusa i želja itd.)“,⁸⁴ kako navodi Finci, nego njeno izučavanje ne smije izostaviti ni nepojmovno posredovanje koje se može objasniti pojmom zornosti, na koji se u *Izazovu negativnog* osvrće Grlić. „Zornost se, naime, ne može hipostizirati u određivanju pojma umjetnosti i jednom za svagda odrediti kao njen konstitutivni element. Uostalom, osjetilni zor je uvijek vezan za ono pojmovno. Dakako da bi, doduše, bez zornog momenta umjetnost bila naprosto jednaka teoriji.“⁸⁵ Isključujući promišljanje kao imperativ komuniciranja s umjetničkim, zornost otvara mogućnost drugačijeg uvida. Ipak, ona nije samostalno održiva kad je posrijedi izučavanje umjetničkog, što posebno ističe Adorno, tvrdeći da nijedna analiza umjetničkih djela ne bi mogla dokazati njihovu zornost, budući da bi na taj način djelo bilo zarobljeno isključivo u osjetilnost.⁸⁶ U tom smislu jedan od najznačajnijih filozofa *Frankfurtske škole* djelo određuje kroz njegovu neodređenost, te na taj način otkriva jednu sasvim specifičnu komunikacijsku (ne)mogućnost i Kantovim tragom zauzima stajalište svrhovitosti djela po sebi.⁸⁷ No, s druge strane, ne znači li to da umjetnost, tumačena kao bitan segment ukupnosti ljudskog, gubi svoj značaj i suprotstavlja se mogućnosti da se izravno dopre umjetničkom? Jurij Lotman piše: „Svako novatorsko umjetničko djelo je *sui generis* djelo na jeziku koji je auditoriju nepoznat, koji tek treba biti rekonstruiran i da ga adresati usvoje.“⁸⁸ U tom smislu, umjetnost kao pobuna protiv obezduhovljenosti svakodnevnog trebalo bi pothranjivati unutrašnji plan individuuma, te uspostavljati odnos s onim najbitnijim u njemu. Tim putem, Marcuse opravdano opominje: „Ukoliko bi pojedinac u svoju općenitost trebao ući upravo samo kao umno biće, a ne zajedno s empirijskim raznovrsnostima svojih potreba i

82 Michael Kunczik, Astrid Zipfel, *Uvod o znanost o medijima i komunikologiju*, Zaklada Friedrich Ebert, Zagreb, 2006, str. 22.

83 Umberto Eco, *n.d.*, str. 29

84 Citirano u: Sulejman Bosto, „Predrag Finci: Priroda umjetnosti” u: *Dijalog*, br. 1-2, CENTAR ZA FILOZOFSKA ISTRAŽIVANJA ANUBIH (CFI), Sarajevo, 2007, str. 285.

85 Danko Grlić, *Izazov negativnog*, str. 151.

86 *Ibid.*, str. 152 i 153.

87 *Ibid.*

88 Jurij Lotman, *Semiosfera*, Svetovi, Novi Sad, 2004, str. 23.

sposobnosti, takva ideja uma sadrži već žrtvovanje individue.”⁸⁹ Đorđević tvrdi da bi se odsustvom komunikativnih procesa kompleks estetske svijesti teško razvio kao posebno područje ljudskog saznanja: „Bez komunikativne prakse oba ta kompleksa svijesti – znanstvena i estetska, kao i svi oblici ljudskog poimanja u ravni empirijske svijesti, sveli bi se na neposredovane manifestacije čulne i intelektualno-logičke spoznaje.”⁹⁰ Komunikativna praksa potiče simboličko oblikovanje iskustva, te njeno izostavljanje konsekvantno utječe na duhovni razvoj i mogućnost prevladavanja. „U stvari, čim je riječ o estetičkom doživljaju, ni djelo više nije puki predmet percepcije, samo po sebi, već kreativnim umom sročena shema, sklop oblika i formi, koja već „golom” opažajnom percepcijom motivira i priziva doživljaj ophrvan složenijim i fluidnijim procesima mentalno psihološkog poniranja u značenjsko-figurativnu strukturu djela.”⁹¹ Slijedeći Šilerovu misao da se čulni čovjek može pretvoriti u razumno biće ako je prethodno estetičko biće,⁹² umjetničko djelo, dakle, mora omogućiti da se u recipijentu očita kao nešto što traje, te potaknuti subjekta na dalje razvijanje koje se završava misaonim. To misaono ne mora biti plod racionalnog tumačenja umjetničkog, već samo posredna posljedica općenja predstavljenog djela i plodnog trenutka svijesti koja se prema njemu odnosi. O tom aspektu odnosa s umjetničkim djelom Adorno piše: „Ako su umjetnička djela kao slike trajanje prolaznog, onda se ona koncentriraju u pojavljivanju kao u nečem momentalnom.”⁹³ Zato je komunikativnost umjetnosti u mnogome složena, jer zahtijeva mnogo više od kvalitativnog određenja djela i recipijenta. „U suvremenoj umjetnosti se pokazuje da novi medij umjetničkog rada nije skup tehničkih ili tehnoloških sredstava, tj. medija posredovanja, prikazivanja ili komuniciranja „ideja o umjetnosti“ u svijetu ili o svijetu, već da je novi postmedij skup složenih društvenih djelatnosti kojima se prisvajaju kognitivne mape i izvode kognitivna mapiranja unutar različitih tranzicijskih ljudskih oblika života i prezentiraju kao situacije, događaji ili dokumenti rada s društvenom stvarnošću.”⁹⁴ Divna Vuksanović ističe jedan drugi problem, pitanje samoukidanja estetskog: „Problem konstruiranja suvremene etike, shvaćene kao filozofija i estetička teorija ujedno, međutim, nastaje onda kada veliki dio ovog područja, koje se danas naziva „estetskim” ostane „bespredmetno”, odnosno bez pojma, koji, u najboljem slučaju, vlastito kretanje završava u hiberniranom mediju slike.”⁹⁵ To svojevršno rastakanje estetičkog, također je vid odnošenja prema području umjetnosti, ali ono, čini se, isključuje iz tog odnosa ono najbitnije – estetski um. Najavljuje li to i objašnjava li, možda, tendenciju defetističkog povlačenja filozofije iz sfere umjetničkog, budući da ova sve manje može odoljeti izazovima zbilje da proširi svoj predmet i na ono što se legitimno može promatrati kao suprotno umjetnosti? Ili jednostavno, umjetnost treba zauzeti hermetičniji stav i izuzeti ono vanjsko, što svakako nije u skladu s fundamentalnom prirodnom umjetničkog, a to su, kako smo ranije ukazali, već i estetiци skloni mislioci, bez obzira na to koliki su značaj pridavali zbilji, sasvim jasno uvidjeli.

89 Herbert Markuze, *Kultura i društvo*, BIGZ, Beograd, 1977, str. 91.

90 Toma Đorđević, *n.d.*, str. 64.

91 *Ibid.*, str. 2-3.

92 Katarina Everet Gilbert, Helmun Kun, *Istorija estetike*, Dereta, Beograd, 2004, str. 269

93 Teodor Adorno, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979, str. 156.

94 Miško Šuvaković, *Umetnost i politika*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 34.

95 Divna Vuksanović, *Filozofija medija: ontologija, estetika, kritika*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2007, str. 33.

3.1. Odnos umjetnosti i zbilje

Primjećujući da „umjetnost ne može ostati samo ideologijska nadoknada za život koji se nema, ne samo neka »kulturna« etiketa ili vanjski »ukras« otuđenog realnog života”⁹⁶, Milan Kangrga sasvim jasno uočava da estetska zbiljnost, ne može biti odvojiva od stvarnosti. On verzirano napominje da shvaćanjem i razumijevanjem umjetničkog fenomena znanjem, pa makar ono bilo i najobuhvatnije, dakle, ostajanjem na toj refleksivno-kontemplativnoj poziciji, umjetnost još uvijek nije postala i ne može biti istina čovjekova života, „istina njegova realnog, zbiljskog opstanka.”⁹⁷ Vranicki ističe da se jedan dio glavne filozofske problematike odnosi na relaciju stvarnosti prema njoj samoj, te je karakter mišljenja, istine i granice spoznaje ono što zatvara krug te problematike.⁹⁸ Slično je i s umjetnošću, koja se, bez obzira na praktičan odnos čovjeka prema stvarnosti, ne odnosi samo na puko spoznajno, već ga i savladava, proširujući granice produhovljavajućim aspektom umjetničkog iskustva. Ako umjetnost određujemo kao nešto protivno invarijabilnosti i konzerviranju, kao proces mijenjanja i razvoja, onda pretpostavljamo da ona ovisi od uvjeta vanjske datosti. Adorno djelo promatra kao „stalno rastvaranje, dakle, ne jednostavno jednokratni akt, već mijenjanje stanja kao proces, neprekidno dijalektičko kretanje”.⁹⁹ Takvo aktualiziranje u vremenu, nužno uključuje zbilju kao sudionika u procesu ustanovljavanja umjetničkog djela. U načelu uzevši, takvo stajalište potvrđuje i cijenjeni komunikolog Toma Đorđević smatrajući da je umjetničko djelo, bez obzira na prostor materijaliziranih efekata stvaralačkog čina, prema klasično normiranim kriterijima estetskog tretmana djela, medij premašivanja realno date stvarnosti.¹⁰⁰ Verifikacija umjetničkog kroz složen odnos simboličkog i novonastalog doživljaja, u sebi označava prisustvo društveno uvjetovanog elementa tumačenja, a on se primarno odnosi na kontekstualni okvir koji neupitno utječe na percepciju subjekta umjetničkog. Gaëtan Picon piše o tome da je pisanje, a samim tim i svaka druga sfera umjetnosti nerazjašnjena djelatnost nesvodljiva na ono što čini intelektualnu i estetičku svijest i kontrolirano izražavanje zbilje.¹⁰¹ Ne suprostavljajući se Piconu, može se dodati da, iako umjetničko u pravom smislu riječi ne može biti kontrolirana zbilja, ono može nekontrolirano i posve posredno određivati umjetničko, ne samo preko stvaraoaca, nego i preko recipijenta, koji jednako kao umjetnik podrazumijeva određeni socijalno utemeljeni kod. Čak i tada, autentična priroda umjetnosti neće biti dostupna, niti definicijom obuhvatljiva, jer je ovaj aspekt shvaćanja umjetnosti, samo jedan okvir tumačenja. U tom smislu, može se zaključiti da se „istina estetskog tiče sprege djela sa samim sobom, a njime se istinitost nanosi kao izlučeni sloj saznanja – naknadne svijesti (...) jer, umjetničko djelo, oglašeno samo sobom za stvarnost verificira fiktivnu vezu sa stvarnim, afiktivno stvarno je izum za sebe...”¹⁰² No ipak, umjetnosti bi makar načelno moralo biti

96 Milan Kangrga, *Marksizam i estetika*, str. 205.

97 *Ibid.*

98 Predrag Vranicki, *Filozofske studije i kritike*, Kultura, Beograd, 1957, str. 224.

99 Danko Grlić, *Izazov negativnog*, str. 100.

100 Toma Đorđević, *n.d.*, str. 263.

101 Vidi: Gaëtan Picon, *Pisac i njegova senka*, Kultura, Beograd, 1965, str. 9-10.

102 Toma Đorđević, *n.d.*, str. 269.

daleko „svako odvajanje mišljenja od stvarnosti, kao i pretpostavka mogućnosti egzistencije nekih formi (apriornih) koje ne bi imale svoju osnovu u objektivnoj stvarnosti”¹⁰³, budući da stvarnost kao okvir djelovanja umjetnosti, bez obzira afirmira li je ili negira, čini osnovu sadržajnosti našeg (stvaralačkog) mišljenja.

Zaključak

Iako nedovoljno minuciozna, analiza srodnosti umjetnosti i filozofije, područja koja se katkad vrlo teško razgraničavaju, a gotovo uvijek imaju utjecaj jedna na drugu, ukazuje na značaj supsumiranja ovog odnosa. Zanimajući striktni povijesno-kronološki pristup, radom se pokušala skrenuti pažnja na umjetnost kao bitan aspekt filozofskog (i obrnuto), misaono zaroniti u estetičko naslijeđe nekolicine filozofa, kako bi se podrobnije odredila uloga umjetnosti u njihovom opusu, te prepoznali estetski dometi njihovih pregnuća. Imajući u vidu da ovakva tema, budući kompleksna, iziskuje mnogo intenzivniji prodor, ali i obuhvatanje većeg broja filozofa, vidljivo ograničavanje na Hegela, Schellinga, Schopenhauera i Nietzschea dio je napora da se uvažava makar oni filozofi, koji su imali zajedničko, u ovom slučaju kantovsko polazište. U tom smislu, interesantno je promatrati različita ishodišta i konkluzivna stajališta do kojih su spomenuti autori, više ili manje sistematično došli. Također, rad je kanio opomenuti da filozofiju ne treba tražiti samo u sadržaju filozofskih sustava, već da ona može biti vidljiva i u načinu pisanja i tumačenja filozofskih djela. Umjetnost je također filozofična i ne smije biti istraživana mimo opće filozofske diskurzivnosti, iako se ne smije ignorirati upravo zbog načina na koji izriče istinu, umjetnost mora biti vrlo precizno distingvirana od stručne filozofije.¹⁰⁴ Kako smjestiti filozofiju i umjetnost u kordinate stvarnosti i utječe li zbilja (presudno) na oblikovanje umjetničkog (a posredno i filozofskog)? Je li pojmovno mišljenje sastajalište umjetničkog i filozofskog i koliko je (ne)održiv i (ne)opravdan zahtjev potcijeniti umjetnost u korist filozofije – pitanje je koje se postavlja kad god je posrijedi razmatranje granica teorijskog kretanja fokusnih područja. Odgovori koji su pretpostavljeni, površno su zagrebali u aktualnu i najuočljiviju problematiku zadane teme. Ipak, vidjeli smo da su Kantovi nastavljači, svaki na svoj način, umjetnost afirmirali i dali joj različito vrijednu pozornost. U Hegelovom sustavu, umjetnost je (samo) periferni dio sustava, dok je Schelling uzdiže iznad filozofije, ali njen domet pretpostavlja isključivo filozofskom uvidu. S druge strane, Schopenhauer i Nietzsche, pesimistički dosljedno, umjetnost ne filozofiraju, već doživljavaju. Komunikativni kapacitet postavljenog odnosa se permanentno ispituje, iako se najjasnije očitava kroz poglavlje koje opipava granice umjetničkog koje nije moguće odrediti s pozicije striktno estetičkog. Na kraju, stoji uz stav da svaki odnos mora podrazumijevati komunikaciju. Izvrgavajući eventualnom prigovoru postavljenu tezu, (za)datim radom se zauzela pozicija odbrane umjetnosti kroz neophodnost tumačenja filozofije s pozicije sintetizma osjetilnog i idejnog. Premda estetska logika ima svoje granice koje filozofija teži nadomjestiti, pitanje subordiniranosti kao

¹⁰³ Predrag Vranicki, *n.d.*, str. 224-225.

¹⁰⁴ Danko Grlić, *Umjetnost i filozofija*, str. 9.

upitanost nad pravom na istinu, iako u radu nije eksplicitno postavljeno, ne onemogućava kritičko-misaoni stav, ali pred njim stavlja dodatne upite, koje i umjetnost, sasvim legitimno, postavlja grubim konturama „čisto” filozofskog.

Literatura:

Adorno, Teodor, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979.

Bosto, Sulejman, „Predrag Finci: Priroda umjetnosti” u: *Dijalog*, br. 1-2, CENTAR ZA FILOZOFSKA ISTRAŽIVANJA ANUBIH (CFI), Sarajevo, 2007.

Damnjanović, Milan, *Estetika i razočaranje*, Praxis, Zagreb, 1970.

Despot, Branko, „Filozofija umjetnosti Đure Arnolda”, u: *Praxis*, broj. 5/6, Zagreb, 1969.

Đokić, Radoslav, *Istorija estetike*, Službeni glasnik, Beograd, 2008.

Đorđević, Toma, *Estetika; komunikološki aspekt*, Institut za političke studije, Beograd, 2006.

Eko, Umberto, *Estetika i teorija informacije*, Prosveta, Beograd, 1977.

Everet Gilbert, Katarina, Kun, Helmun *Istorija estetike*, Dereta, Beograd, 2004.

Fišer, Ernst, *O potrebi umjetnosti*, Minerva, Subotica, 1966.

Focht, Ivan, „Umjetnička tehnika i tehnikacija umjetnosti” u: *Praxis*, broj 2, Zagreb, 1966.

Gadamer, Hans – Georg, *Filozofija i poezija*, Službeni list SRJ, Beograd, 2002.

Grlić, Danko, *Izazov negativnog*, Nolit, Beograd, 1986.

Grlić, Danko, *Umjetnost i filozofija*, Mladost, Zagreb, 1965.

Hegel, *Estetika 1*, BIGZ, Beograd, 1975.

Kangrga, Milan, „Marksizam i estetika”, u: *Naše teme*, broj 2, Zagreb, 1960.

Kangrga, Milan, *Spekulacija i filozofija: od Fichtea do Marxa*, Službeni glasnik, Beograd, 2010.

Kant, Imanuel, *Zasnivanje metafizike morala*, Dereta, Beograd, 2016.

Kunczik, Michael, Zipfel, Astrid, *Uvod o znanost o medijima i komunikologiju*, Zaklada Friedrich Ebert, Zagreb, 2006.

Lefevr, Anri, *Prilog esteticici*, Kultura, Beograd, 1957.

Lotman, Jurij, *Semiosfera*, Svetovi, Novi Sad, 2004.

Lukač, Đerđ, *Estetičke ideje*, BIGZ, Beograd, 1979.

Markuze, Herbert, *Kultura i društvo*, BIGZ, Beograd, 1977.

Niče, Fridrih, *Ecce homo*, Partenon, Beograd, 2009.

- Niče, Fridrih, *Tako je govorio Zarathustra*, Feniks Libris, Beograd, 2007.
- Petrović, Sreten, „Filozofija modernog ukusa“ u: *Filozofija umetnosti*, Kolarčev narodni univerzitet, Beograd, 1978.
- Petrović, Sreten, Predgovor, u: F.V.J. Šeling, *Filozofija umetnosti*, Nolit, Beograd, 1984.
- Pikon, Gaetan, *Pisac i njegova senka*, Kultura, Beograd, 1965.
- Pirjevec, Dušan, „Filozofija i umetnost“ u: *Filozofija umetnosti*, Kolarčev narodni univerzitet, Beograd, 1978.
- Platz, Slavko, „Friedrich Nietzsche o umjetnost“, u: *Obnovljeni život: časopis za filozofiju i religijske znanosti*, broj 57, Zagreb, 2002.
- Popov, Narcis, „Maxizam i Nietzsche“, u: *Praxis*, broj 2, Zagreb, 1966.
- Ten, Hipolit, *Filozofija umetnosti*, Dereta, Beograd, 1990.
- Šarčević, Abdulah, „Umjetnost i konstruktivistički nihilizam“ u: *Praxis*, broj 2, Zagreb, 1966.
- Šeling, F.V.J, *Filozofija umetnosti*, Nolit, Beograd, 1984.
- Šopenhauer, Artur, *Metafizika lepog*, Partenon, Beograd, 2011.
- Šopenhauer, Artur, *Paraneze i maksime*, Bonart, Nova Pazova, 2001.
- Šuvaković, Miško, *Umetnost i politika*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
- Vranicki, Predrag, *Filozofske studije i kritike*, Kultura, Beograd, 1957.
- Vuksanović, Divna, *Filozofija medija: ontologija, estetika, kritika*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2007.

Online izvori:

- Niče, Fridrih, *Volja za moć*, 823, unos na: <https://www.docdroid.net/ds3t6gF/fridrih-nice-volja-za-moc.pdf>

Conversation or Interrogation? Communicable Capacities of Art Philosophy

Abstract

For the purpose of a more detailed understanding of the aesthetic aspect of philosophy, it is worthwhile not only to make a distinction between art and philosophy, but to understand whether and to what extent the conversation between the two areas is necessary. The article seeks to examine whether philosophy is necessary when art falls into the problem of self-understanding or the sensibility of art is necessary to relieve the pure thought. In order to understand in more detail the character of this relation is necessary review of the aesthetics of Hegel, Schelling and Schopenhauer and the explanation of the role of art in the philosophy of Friedrich Nietzsche.

Key words: *philosophy, art, aesthetic ideas, communication, Hegel, Schelling, Schopenhauer, Nietzsche.*



This journal is open access and this work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.