

Fagioni - Bukovac, u Zagrebu je bio središnja ličnost likovne kulture, radi na crnogorskom i srpskom dvoru, oduševljava se jugoslavenstvom. Još do jučer se naše znanje o Bukovcu svodilo na desetak poznatijih slika i na kojekuda popabirčene podatke. Zbog toga je od velike važnosti ova impozantna monografija (možda pomalo i preopširna) s vrijednim prilozima: sa sistematskom dokumentacijom, bibliografijom, katalogom s velikim brojem jedinica, te brojnim kvalitetnim reprodukcijama (nedostaju jedino one koje bi morale bolje ilustrirati slabije poznatu cavtatsku fazu).

S ovom monografijom utrt je put za prilaženje cijelom jednom razdoblju u povijesti hrvatskog slikarstva.

nikolaj hartman: estetika

kultura
beograd, 1968.

zdenko rus

Pod estetikom kao Aesthetik podrazumijeva se spekulativno zasnovana estetika, obično u okviru već izgrađenog filozofskog sistema, pa su tako pitanja i rješenja istraživanja lijepog više određena skladom i neprotivrječnošću sistema negoli samim predmetom istraživanja. Hartmannova Estetika, posthumno objavljena 1953, dovodi vjerojatno u nedoumicu nedovoljno informiranog čitača, jer se ona nameće u prvi mah upravo kao Aesthetik, i to ne samo nominalno, već i »strukturalno«. Prirodno je onda odmah postaviti pitanje kakvo još može imati značenje i vrijednost takvo djelo danas, kad spekulativne, sistemske, konstruktivne estetike mogu bilježiti neuspjeh »a priori«. Međutim, Hartmannova Estetika nije ni spekulativna ni idealistička, a ipak

je sistemska; naime kao sistematsko proširenje njegove »nove« ontologije. Poznato je da Hartmannovo stvaranje predstavlja u našim danima jedinstven slučaj obuhvaćanja svih područja filozofije, pa tako i jedinstven pokušaj izgradnje sistema. Tako se njegova realistička ontologija, kojoj je dodijeljena centralna uloga u »sistemu«, nalazi i u temelju njegove estetike.

Hartmannov stav, da se polazna tačka estetičkog istraživanja nalazi u samom predmetu (ne postoje »lijepo umjetnosti« — kaže Hartmann — postoji jedino lijepo umjetničko djelo), u skladu je s njegovim pristajanjem uz fenomenološki zahtjev »vraćanja samim stvarima« i njegov vlastiti zahtjev da sve filozofiranje mora otpočeti u »prirodnom stavu« (otuda realizam njegove filozofije kao nove ontologije). Međutim, napominje odmah Hartmann, nije dovoljna samo analiza predmeta (estetskog objekta dakle), već i analiza estetskog akta (doživljavanja subjekta) za uspješno razvijanje estetičkog istraživanja. (»Objektivno nije ni izdaleka nešto što postoji neovisno o subjektu.«) Ako se prisjetimo da se Hartmannova filozofija kao realistička ontologija u svim svojim »regionalnim ontologijama« nije mogla uzdići iznad gnoseološkog horizonta, dakle uvijek unutar subjekt-objekt relacije, pa tako i nikada doprijeti do izvornog pitanja o bitku, onda povezivanje estetskog akta i predmeta znači fundamentalnu reviziju »sistema«, koju je Hartmann poduzeo pred kraj života. I to — kao što vidimo — zahvaljujući estetskom fenomenu! No pitanje ipak ostaje: da li napuštanjem pozicije o transcendentnosti objekta (i transcendentnosti spoznaje) Hartmann zaista nadilazi gnoseologizam svoje ontologije — ukoliko se bit umjetnosti istražuje unutar »regionalne ontologije«. Drugim riječima, može li se uspješno približiti biti umjetnosti ukoliko se estetika shvaća kao filozofska znanost? Nije li to možda (nesvjesno) izrazio i sam Hartmann kad kaže da nas estetika mora nužno razočarati (o tome, ali u drugom pravcu, vidi predgovor dra M. Damnjanovića).

Kao i u slučaju izvedbe ontološkog programa, tako je i izvedba fenomenološkog programa estetike tra-

jala u Hartmanna predugo, pa u međuvremenu ne samo da su se pojavile još neke fenomenološke koncepcije estetike, nego pravi procvat fenomenološke estetike (A. Banfi, M. Geiger, W. Conrad, R. Ingarden, Sartre, C. Brandi, zatim M. Dufrenne, G. Morpurgo-Tagliabue, M. Bense). Ipak, to još samo po sebi ne znači da je njegova estetika zakašnjela ili neaktualna. To znači samo da nije mogla utjecati na noviju estetičku misao. Već smo spomenuli Hartmannovo »uviđanje« potrebe sintetičkog obuhvaćanja estetskog akta i estetskog predmeta (estetski predmet ne postoji »po sebi«, već uvijek »za nas«). Taj »uvid« zapravo nije nikakvo otkriće, jer je spoznaja o nerazlučivoj povezanosti estetskog akta i predmeta bila jasna još Baumgartenu, osnivaču estetike. To, dakako, Hartmann dobro zna. Ali, on u estetskom aktu razlikuje dvije vrste zora (prvog i drugog reda). Dvojakost zorova daje se objasniti čisto »prirodnim stavom« da se u promatranju estetskog objekta, osim ovog realno postojećeg zora, javlja i onaj drugi, i r e a l n i, koji postoji tek po nama, ali ipak nije neovisan o predmetu, koji nije »čist produkt mašte«, već »izazvan osjetilnom strukturom viđenog«. Kao i estetski akt, tako i estetski predmet ima dva plana: prednji plan (Vordergrund) i zadnji plan (Hintergrund), koja su (kao i zorovi prvog i drugog reda) međusobno nerazlučivo povezana. (Ideja o slojevitoj strukturi estetskog predmeta nije nova — u odnosu na samoga Hartmanna. — Ona je »dovedena« iz njegova učenja o slojevitoj strukturi realnog svijeta. Svijet se — po Hartmannu je svijet ukupnost, cjelina bića — izgrađuje u četiri glavna sloja: anorgansko, organsko, duševno i duhovno. U svakom se biću mogu razlikovati jedan, dva, tri ili četiri sloja. Na primjer, čovjek kao materijalno, organsko, duševno i duhovno biće četvoroslojna je tvorba.)

Takva je Hartmannova shema strukture i načina bivstvovanja lijepog. »Lepo je dvostruki predmet — kaže Hartmann — pa ipak u jednome, kao jedan jedinstven predmet. — Ono je realan predmet i zato je dato čulima, ali se na to ne svodi; ono je isto toliko i sasvim

drugi predmet, irealan koji se pojavljuje u realnom — ili iza njega. Lepo nije ni samo prvi ni samo drugi predmet, već predstavlja oba ta predmeta, jedan u drugom i jedan sa drugim. Tačnije rečeno, ono predstavlja pojavljivanje jednog u drugom.« Ljepota je dakle pojavljivane, »pojam« tako dobro poznat iz metafizičkih i idealističkih estetika 19. stoljeća (umjetničko djelo kao »osjetilno pojavljivanje ideje« u Hegela na primjer). Ali nemoguće je da Hartmann učini istu grešku. Ta on je bio »zakleti neprijatelj« idealizma i metafizike (makar je svojim realizmom ipak i sam zapao u okvir metafizičkog shvaćanja bitka kao ideje!). Hartmann naime ne pita šta se pojavljuje, već kako se nešto pojavljuje. (»Skolastička« raspra oko ovih pitanja »što« i »kako« prisutna je, kao što se vidi, i u Hartmanna — bez obzira na njegov fenomenološki stav. Moderna umjetnost, koja je još više produbila ovu raspru — našavši se često i sama u središtu tih pitanja — u svojim novim prodorima izmiče ovim novim »što« i »kako«, i nameće novo pitanje: »kam«. Hartmann na žalost nije ni u jednom momentu dotakao pitanje moderne umjetnosti, ali, začudo, njegova je estetika u određenom pravcu otvorena prema njoj! Ne otkriva li se to u posljednjim rečenicama »Uvoda«: »... na nivou pojave umjetnik je neograničen gospodar. Tu on ne nailazi na tvrdi otpor realnog, tu su mu otvorene neograničene mogućnosti onog što realno nije moguće. Tu važi samo njegov zakon koji on daje i u oblikovanju materijala ovome nameće. Zato je ono što on sagleda ne samo autonomno, već i autarkično — i nema drugih bogova osim njega.

Ta jedinstvena moć stvaralačkog umjetnika je u eminentnom smislu, po Helderlinovoj reči, njegova sloboda da krene kuda želi.«) Ipak — kao što ćemo vidjeti — nemoguće je Hartmanna učiniti baš toliko »vidovitim« u tom pravcu. On »neoborivo« ima pred očima tradicionalnu umjetnost, pa je tako njegova estetika (po čistoj »logici«) »upotrebijiva« samo za taj oblik umjetnosti. (Hartmann na jednom mjestu osuđuje larpurlartističku umjetnost, i možda nije pogrešno pretpostaviti da je i modernu, apstraktnu

umjetnost smatrao jednom varijantom — ili već kako bilo — l'art pour l'arta; inače bi je spomenuo na bilo koji način!) Dakle, ukoliko su njegova estetička istraživanja bila temeljena na tradicionalnoj umjetnosti — a tako jest — nije li onda i njegova estetika tradicionalna?

Jedini je mogući odgovor: jest!

Taj tradicionalizam Hartmannove estetike može se promatrati u nekoliko »slojeva«. Prije svega, ontološka teorija slojeva koju nalazimo još u Aristotela, a u novom vijeku u Descartesa. Ontološki gledano, Hartmann produbljuje Descartesov dualizam (i tako — rekao bi Merleau-Ponty — produbio nespojivost »egzistentnog svijeta« i »ponornog bitka«. Hartmann je zaista proglasio bitak »nespoznatljivim, iracionalnim). Tako se Hartmannova »nova« ontologija ne odnosi na pitanje o bitku, pa prema tome i nije ontologija. Šta je onda? Zaista, ništa drugo (i ništa više) nego teorija znanosti. Podjelu realnoga bitka u četiri sloja izvlači Hartmann iz podjele predmetnih područja znanosti na egzaktno-prirodne, biološke, psihologiju i duhovne znanosti (u ovu posljednju grupu ulaze i filozofske discipline, dakle i estetika). Kako među slojevima prevladava diskontinuitet (oni su »supstancijalno heterogeni«), jedinstvo bitka je izgubljeno u nepovrat, a time — da ne duljimo — i jedinstvo filozofije (vidi općenito D. Pejović: Realni svijet, Nolit, 1960, a u vezi s ovim str. 144—150). U takvoj situaciji, da bi se mogla uspješno dohvatiti bit umjetnosti, morali bismo gascijentificirati, a to je absurd! Drugim riječima, tek kad estetika prestane biti posebna znanost i kad opet postane filozofija, razgovor o bitu umjetnosti (dakle o umjetnosti) postat će moguć. Nadalje, teorija pojave nesumnjivo »izranja« iz Hegelove teorije umjetnosti i ljepote s tom razlikom da se odbacuje svaka metafizika ideja (reklo bi se: odbacuje se sadržaj, ali forma ostaje ista). Ne ulazeći u analize variranja odnosa između Vordergrunda i Hintergrunda, u raslojavanje Hintergrunda, u analizu tipova lijepog i aksiološko razmatranje estetskih vrijednosti, zadržimo se načas na razlici »pri-

rodno lijepog« i umjetničkog djela (Hartmann, kao što se vidi, revalorizira »prirodno« lijepo). Ukoliko »prirodno« lijepo (pejzaž, čovjek) također posjeduje dvoslojnu strukturu — a po Hartmannu je nesumnjivo posjeduje — te se kroz osjetilni sloj pojavljuju idealne suštine i vrijednosti, u čemu je onda odlika umjetnosti? Po Hartmannu, ta se odlika krije u formativnom, izgrađivačkom karakteru umjetnosti (slično određenje nalazimo u Laloa i Souriaua, što nije baš velika slučajnost!). Nije dakako potrebno posebno naglašavati kako u tom momentu Hartmann pada u formalizam (možda najviše iz potrebe opreke Hegelovoj, i uopće metafizičkoj »sadržajnoj« umjetnosti). To se komplicira još i dalje kad Hartmann kaže: »Umetnost je stvaranje tek u drugom stadijumu, na prvom mjestu je otkrivanje« (tj. prethodno stvorenog zora »drugog reda«, onog irealnog, idealnog), pa tako ponavlja Croceovu grešku. Kasnije će se, doduše »ispraviti«, ali tada je u kontradikciji sa svojim temeljnim stajalištem: stajalištem promatrača a ne stvaraoča (vidi o tome nešto detaljnije u G. M-Tagliabue: Savremena estetika, Nolit, 1968).

Postoji još jedan moment, možda najodlučniji, koji ne samo da jasno otkriva tradicionalizam Hartmannove estetike, nego izvrće na glavu (ili na noge, kako god željeli) temeljnu ideju o dvostrukom estetskom predmetu, o dvoslojnoj tvorbi prirodno i umjetnički lijepog. To nam sugerira postojanje fenomena moderne umjetnosti. Naime, ukoliko je Vordergrund svagda nešto realno, predmetno, a Hintergrund irealno, kako onda objasniti fenomen apstraktne umjetnosti? Jer ono što je u apstraktnoj umjetnosti realno, to je za Hartmanna irealno — i obrnuto. Mogućnost obrtanja Hartmannove koncepcije — a da to ne bude pogubno za samu koncepciju — besmislena je misao. Što se dakle otkriva? Klica neodrživosti Hartmannove estetike nalazi se u njegovoj najtemeljnijoj ideji: u ideji »nove«, realističke »ontologije«.