

# FILOZOFIJA UMETNOSTI

F. V. J. ŠELING



NOLIT

774-42

49km

Pušonjic

FILOZOFSKA BIBLIOTEKA



*Uređivački odbor*

ALEKSANDAR KRON  
ZDRAVKO KUČINAR  
DUŠAN PAJIN  
MILOŠ STAMBOLIĆ

FRIDRIH VILHELM JOZEF ŠELING

# FILOZOFIJA UMETNOSTI

*Opšti deo*

PREDGOVOR  
SRETEN PETROVIĆ

PREVEO  
DANILO N. BASTA

NOLIT • BEOGRAD

Našlov originala

FRIEDRICH WILHELM JOSEF SCHELLING

PHILOSOPHIE DER KUNST

Allgemeiner Teil (1802)

Schellings Werke

Herausgegeben von Manfred Schröter

Dritter Hauptband

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung

München 1965.

SADRŽAJ

<i>Predgovor</i>	
Šelingovo zasnivanje filozofije umetnosti . . . .	7

FILOZOFIJA UMETNOSTI

<i>Opšti deo</i> . . . . .	63
<i>Uvod</i> . . . . .	65
<i>Prvi odsek</i>	
Konstrukcija umetnosti uopšte . . . . .	81
<i>Drugi odsek</i>	
Konstrukcija građe umetnosti . . . . .	97
<i>Treći odsek</i>	
Konstrukcija posebnoga ili forme umetnosti . .	165

## ŠELINGOVO ZASNIVANJE FILOZOFIJE UMETNOSTI

*Uvod* — U pismu Hegelu (1795), u kome se govori o stanju u nemačkoj filozofiji posle Kanta, Šeling uverava Hegela da „filozofija još nije dospela do kraja. Kant je dao rezultate; premise još nedostaju. A ko može da razume rezultate bez premisa?“ (36,20)<sup>1</sup>. Plodan filozofski razvoj na transcendentalnim pretpostavkama bio je posle Kanta moguć utoliko što je svaki mislilac nemačkog klasičnog idealizma nastojao da dâ svoju interpretaciju Kantove filozofije; najzad, svaki je morao ne samo da stvori nacrt premisa, kako su to učinili Šeling i Fihte u želji da „isprave“, odnosno „dopune“ Kanta radi doslednijeg izvođenja „sistema“ transcendentalne filozofije, već i da, prirodno, dođe do sasvim novih rezultata.

Sva tri filozofa, Fihte, Šeling i Hegel, kako je to uobičajeno u prezentaciji njihovih sistema, imali su za polaznu tačku jednu od triju Kantovih „kritika“. Isto tako, za sve njih je veoma značajno bilo to što su lični razlozi, osobeno intelektualni i emotivni, kao i epohalni, umnogome doprineli oblicima

<sup>1</sup> Reč o načinu obeležavanja. Na kraju je spisak Selingovih dela, označenih rimskim brojevima, kao i spisak dela o Šelingu, označenih arapskim brojevima. Prvi rimski, odnosno arapski broj je štampan kurzivom, drugi posle zareza, naći broj stranice u rimskim ili arapskim brojem obeleženom delu.

filozofskih sistema, predodredili ih. Fihte je pošao od *Kritike praktičnog uma* i bio pod snažnim uticajem francuske revolucije, kao što je to i Hegel bio. Razume se, ovaj polazi od protivrečnosti *Kritike čistoga uma*. Šeling je, pod uticajem romantizma i na osnovu osobene pesničke prirode koju je u sebi nosio, morao poći od *Kritike moći suđenja*. Nije bez teorijskog značaja to što je Šeling u vreme već prevladanog „estetičkog idealizma”, 1827. godine, Kantovu treću kritiku visoko ocenio, dodavši da je to „najdublje Kantovo delo, koje bi, da je njime mogao početi, kao što je završio, verovatno čitavoj njegovoj filozofiji dalo drugi pravac” (XXII, 247).

Ova izjava, naime, govori da je sam Šelingov početak vezan za pomenutu treću kritiku. On je učinio tu neophodnu „inverziju”, započeo s estetičkim problemima, sledeći onu „Kantovu dublju nameru” da se tek obezbeđivanjem autonomije *estetskog* može izgraditi sigurna polazna tačka transcendentalne filozofije. Budući da je „transcendentalizam” pokušaj prevladavanja suprotnosti empirizma i racionalizma, materijalizma i idealizma, Šeling je upravo u *intelektualnoj intuiciji* pronašao teorijskosaznajni princip filozofije, kao što je u *estetskoj produkciji i umetničkom proizvodu* pronašao ishodišni princip svoje filozofije. Umetnost postaje tako organon i ujedno dokument filozofije. „Genije” postaje delatni subjekt koji tvori onu najvišu sintezu u obliku umetnosti. Šelingov *estetički idealizam*, uprkos izvesnim promenama gledišta, traje, po meni, od 1795. do 1804. godine.

*Uticaji.* Na Šelingu je nesumnjivo podsticajno delovala Fihteova *Wissenschaftslehre*, posebno do 1795. godine, a zatim Šilerova *Pisma o estetskom vaspitanju*; najzad, ideje Spinozinog rada, Geteovi pogledi, filozofsko-mistička tradicija srednjega veka i, najznačajnije, misao romantičkih pesnika i filozofa braće Šlegel. Ono što je ubrzalo Šelingov raskid sa subjektivizmom i idealizmom Fihteove *Teorije nauka* i usmerilo njegov razvoj u pravcu „objektiv-

nog idealizma” ili, tačnije, ka *realidealizmu*, jeste motiv i tema „prirode”, koja je Fihteovom sistemu nedostajala.

Šeling je shvatio da Kantovoj *Kritici moći suđenja*, uz svu vrednost toga dela, nedostaje izgradnja „apsolutnog zakonodavstva” za *delatnog genija*, zakonodavstava koja je Kant, inače, iznašao za *volju* i saznanje (upor. i Knitermajera 11, 333), na koji bi način tek mogla da se zaokruži transcendentalna filozofija u sistem.

Šeling i romantika su jedinstveni u zahtevu da se svet zamisli kao „posebno umetničko delo”. Prema Šelingu, samo po „božanskoj moći produciranja čovek je uistinu čovek” (XI, 263); inače je puka mašina, mehanizam bez duše. Prepoznavamo u tome stavu ne samo primat praktičnog nad teorijskim umom nego i nadmoć *stvaralačkog, oblikotvornog* nad prosto praktičnim umom (Fihteovim), tako da se „kod Šelinga ‚delanje’ [Handlung] odavna već preobrazilo u ‚stvaranje’ [Schöpfung]” na taj način što je „stvaranje” postalo ne samo konstitutivni element čoveka već i „same prirode” (11,160). Došlo je do preokretanja Fihteovog „*handeldens Ich*” u „*bildendes Ich*”. Kod Fihtea i nekih ranih romantičara pojam prirode ne igra neku bitnu ulogu. U kasnijem osvrtu na svoj rani sistem Šeling je zabeležio da se on na prirodu, koju je oduvek poimao kao jedinstveni entitet duha i materije, kao formu „ugašnog duha”, odlučno usmerio, pored ostalog i zato da bi se njegov sistem pre svega od „fihteovstva... razlikovao, koje [fihteovstvo] prirodi uopšte nije dopuštalo njeno vlastito bivstvo, već je od prirode učinilo puku akcenciju ljudskog Ja” (XXIII, 553). Tim uključanjem „života” u prirodu Šeling je dinamizirao Spinozin pojam bivstva (Sein). Ali nije reč o navodnom otuđenju duha u prirodu, ni subjekta u objekt, s ciljem da se priroda i objekt prevladaju u višem stupnju samosvesti, kao u Hegelovoj *Fenomenologiji duha*. Šeling traži apsolutni identitet subjekta i objekta, najvišu zamislivu indiferenciju, a to se stanovište ne može zamisliti na

Cassirer

principima „konsekventnog idealizma” — jer ovaj mora prevladati objekt i prirodu, kao ni na principima „doslednog dogmatizma” — budući da ovaj polazi od objekta. Treće rešenje predstavlja realidealizam. Zbog toga je neophodno da se iznađe nova tačka sistema, koja će garantovati očuvanje i subjekta i objekta, i duha i materije, čoveka i prirode, idealnog i realnog, teorijske i praktične filozofije. To treće rešenje je estetičko, tako da je konstrukcija umetnosti za potrebe filozofskog sistema postala neophodnost. Sasvim je dobro zapaženo da je, nasuprot celokupnoj dotadašnjoj filozofiji, Šeling „čulni element pomerio u prednji plan” (4, 473). Cilj je filozofije da se ponovno uspostavi i sagleda Celina, ravnoteža „snage i svesti”, koje su u „ljudskom duhu iskonski bile nuzno sjedinjene” (XVIII, 664).

Suprotnost između Šelunga i Fihtea objašnjava se „razlikom u dubljem odnosu prema prirodi i njevoj stvarnosti. Fihte je filozof, Šeling pesnik. Prema tome, Šeling prirodu prikazuje čulnije od Fihtea, s ogromnom ljubavlju umetnika” (24, 85 — 86). Nije nezasnovana ni ocena da Šeling nije bio strog racionalni mislilac, već pre romantik i umetnik koji je, svagda podstaknut intuicijom, bio u teorijskom izazovu, da je u toku svoga razvoja oblikovao nekoliko različitih sistema” (28, 357). Hegel je čak ironizirao na račun Šelingovog neprestanog menjanja sistema, dodajući da se „Šeling obrazovao tako reći pred publikom”. Mišljenja su tim povodom veoma različita. Dok je za Zandklera Šelingova filozofija „sistem bez sistematskog zahteva” (13, 82), za Ksavijea Tijeta Šelingovo delo je „zbog i suviše visokih vlastitih zahteva ostalo nedovršeno” (7, 172). Štefen Dič određuje Šelunga za, pored Fihtea, najznačajnijeg mislioca transcendentalnog načina filozofiranja (14, 93), budući da je njegova osnovna teorijska kategorija, „intelektualna intuicija”, u biti „kategorički imperativ” te filozofije (Šlegel, upor. i Sandkühlera 13).

Dakle, rani Šelingov sistem, određen kao „estetički idealizam”, polazi od, mogli bismo reći, jedne panestetičke ideje nemačke romantike (18, 11) koja je u umetnosti nastojala da sagleda formu saznanja uopšte — najzad, objektiviranje same filozofije.

### Estetika — ishodište filozofije (1795 — 1800)

Smatram da nije neophodno da se detaljnije izloži pitanje periodizacije Šelingove filozofije<sup>1</sup>. Potrebno je samo kazati da je većina autora saglasna sa stavom da je stanovište estetičkog idealizma razvijeno u Šelingovoj ranoj epohi. Kontroverze i dileme međutim, odnose se na sledeća pitanja: da li taj razvoj u pravcu estetičkog idealizma počinje s Nacrtom sistema (Systemprogramm) iz 1795, koji je mnogo kasnije pronađen i publikovan (1917) (a oko čijeg autorstva ni danas još nije prestala naučna i filološka diskusija), ili možda ranije, sa Šelingovom magistarskom disertacijom „O mitu”; i da li se sve do Sistema transcendentalnog idealizma (Sistem, 1800) Šeling nalazio na stanovištu Fihteove filozofije? Opšte je prihvaćeno jedino mišljenje da je Sistem (1800) kruna Šelingovog estetičkog idealizma i da zatim od Bruna (1801) i Predavanja o akademskim studijama do Filozofije umetnosti (1802 - 3), dolazi do osetnog napuštanja estetičke pozicije.

Moja polazna teza glasi da se kao stanovište „estetičkog idealizma” može, uslovno, označiti misaona epoha od Nacrta sistema (1795) do Sistema celokupne filozofije (1804). Uveren sam takođe da čitava ta epoha „estetičkog idealizma” nije sasvim koherentno gledište i da, u tom smislu, evoluciju Šelingove osnovne teorijske kategorije, „intelektualne intuicije”, prati evolucija estetičkog gledišta (vidi takođe 23, 130 — 133). Ovu određujem na sledeći način: 1. U Nacrtu sistema još uvek se spe-

<sup>1</sup> O tome opširnije u mojoj *Negativnoj estetici*.

kulativno promišlja odnos „lepog” i „poetskog”, kao što se postavlja i dualizam *lepog* i *umetničkog*, odnosno *lepog* i *poetskog*.<sup>2</sup> U *Sistemu* (1800) se pod „estetskim” pre svega razume *umetnost* kao središnji filozofski pojam, u kome je *prevladana suprotnost lepog i poetskog* kao idealnog i realnog, što će reći da je stvoreno jedinstvo *svesnog* i *besvesnog*, koji se u *umetnosti* pojavljuju kao *Kunst* i *Poesie*. „Upravo samo indiferencija obojega (umjetnosti i poezije) jest ono što se reflektira u umjetničkom djelu” (VIII, 263). Lepota je osnovni karakter umetnosti. *Sistem* je na poziciji hegemonije estetskog i umetnosti. 3. U vreme pred *Filozofiju umetnosti* dolazi do pomeranja umetnosti s ključne pozicije, s tačke centriranja i raspredanja najviših suprotnosti, koju je postavio *Sistem*. Sada su *istina* i *lepota* potpuno izjednačene, a autonomija i hegemonija estetskog ukida se u korist istine, od 1804. i u korist religije.

U *Nacrtu sistema* (1795 — 6) izneseni su osnovni celokupne Šelingove filozofije. To je nacrt programa Šelingovog šezdesetogodišnjeg traganja za ishodišnom tačkom filozofije, u kome je i estetika, kao filozofija umetnosti, dobila odgovarajuće mesto. Tako je do 1801. umetnost bila uzdignuta do najviše tačke, do organona i dokumenta filozofije, s obzirom na ukupan Šelingov razvoj do 1854, njegova pozicija estetičkog idealizma može se smatrati „epizodnom”<sup>1</sup>. U *Nacrtu* Šeling navodi sve bitne poj-

<sup>1</sup> Samo ukratko o polemici povodom autorstva *Systemprogramma*. Većina se slaže da je *Nacrt* Šelingovo delo. Obelodanio ga je Franc Rozencvajg 1917. Naime, Kraljevska biblioteka u Berlinu je došla do rukopisa na javnoj licitaciji. Rukopis je bio Hegelov, no mnogi autori, izuzev Ota Pegelera, smatraju da je reč o Hegelovom prepisu, budući da po duhu taj spis nikako ne može pripadati Hegelu. Od autora koji smatraju da je rukopis Šelingov treba, pored Rozencvajga, pomenuti Vilhelma Mecgera, po kome je Šeling već 1795, bio na originalnoj poziciji različitoj od Fihteove. U prilog te teze pominju se Šelingova *Pisma o dogmatizmu* (1795), koja zagovaraju takvo gledište. Prema Rozencvajgu, iz samih Šelingovih priznanja vidi se da je u to vreme, 1795/6, on bio zabav-

move svoje celokupne filozofije, a to znači i ideju „estetičkog idealizma”. Tu su i pojmovi kasnije „filozofije mita i otkrovenja”, pojmovi prirode u duhu romantičke filozofije. Tonovi pozitivne, egzistencijalne ontologije prepoznaju se iz stavova da se tek slobodom „čitav svet izvodi — iz Ničega”, da je „stvaranje iz Ničega” jedino istinsko. Osnovni estetički stav glasi: Najzad, ideja koja sve sjedinjuje, ideja *lepote* uzeta je u Plantovom smislu. „Uverio sam se sada da je najviši akt uma, koji obuhvata sve ideje, estetički akt, i da su *istina* i *dobro samo u lepoti* usko povezane [verschweistert]<sup>2</sup> — da filozof mora posedovati istu estetsku snagu kao pesnik. Ljudi bez estetskog čula jesu naši školski filozofi. Filozofija duha je estetska filozofija. Ni u čemu čovek ne može biti uman... bez estetskog čula” (VII, 6 — 7).

Sledeći delovi *Nacrta* odnose se na poeziju i mit. „Poezija time dobija višu vrednost što na kraju ponovo postaje to što je bila na početku — učiteljica čovečanstva.” Na kraju sveukupnog razvoja ljudskog roda neće biti „nikakve filozofije, nikakve istorije više, samo će poetska umetnost nadživeti sve ostale nauke i umetnosti” (VII, 7). Tu su i ideje o potrebi stvaranja jedne „čulne religije”, kao sinteze mitologije i otkrivene, duhovne religije. Mi „moramo imati jednu novu mitologiju... mitologiju uma” (7). Sve ove ideje su sistematski izvedene u *Sistemu*, a zatim u ostalim radovima, u *Filozo-*

ijen studiranjem umetnosti. Diter Jenig, u dvotomnoj monografiji o Šelingu, takođe smatra da je *Nacrt* nesumnjivo Šelingovo delo (8, 258, 244, 247, 258). Jonas Kon primećuje da je „Šeling imao odvažan plan da ga ostvari već u *Nacrtu sistema*, koji je postavio 1796” (31, 57). Oto Pegeler dokazuje suprotnu tezu: *Nacrt* je Hegelovo delo. On je i protiv treće hipoteze, koju je postavio Vilhelm Ben a uspešno opovrgao Ludvig Štraus, naime, da je *Nacrt* Helderlinovo delo, po duhu i slovu. Pegeler kaže: „Došao sam do uverenja da je Hegel morao biti autor *Nacrta* i da ga je pisao verovatno u Frankfurtu, pod uticajem Helderlina” (33, 18).

<sup>2</sup> I kasnije će Šeling koristiti izraz „sestrinski” (usko povezan) za odnos *estetike* i *filozofije*.

fiji umetnosti i, konačno, u delima iz tzv. pozne epohe mišljenja.

Pre *Sistema*, u nekoliko navrata posle 1795 — 6, Šeling već postavlja osnove estetičkog idealizma. Ono poslednje do čega filozofija dolazi jeste „immanentan princip prestabilizovane harmonije, u kojoj su sloboda i priroda identične” (XIX, 165). U jednoj drugoj raspravi, iz 1797, on razvija dalje ideju o *estetici* kao ključnoj disciplini celokupne filozofije. „U stvari, celo ovo ispitivanje spada u estetiku (na koju ću se vratiti). Jer tek ova nauka (estetika) pokazuje ulaz [Eingang] čitavoj filozofiji, budući da se samo u njoj može objasniti šta je filozofski *duh*” (XX, 326). Treći programski tekst o „filozofiji umetnosti” kao osnovi filozofskog sistema objavljen je u *Filozofskom žurnalu*. „U oblasti iskustva *priroda* se uzima na jednoj, a *istorija* na drugoj strani. Već je na drugom mestu primećeno da ova podela odgovara podeli na teorijsku i praktičnu filozofiju. Morala bi, dakle, postojati *filozofija prirode i filozofija istorije*. Ono treće što od obeju nastaje mora biti *filozofija umetnosti* (u kojoj se priroda i sloboda ujedinjuju)” (XXI, 389). To je gledište identično s onim iz 1801. godine da se „filozofija vraća staroj (grčkoj) podeli na fiziku i etiku, koje su ponovno sjedinjene trećom oblašću (*poetikom* ili *filozofijom umetnosti*)” (X, 726).

Povodom *Sistema* Hinrih Knittermajer je zabeležio: „Sistem transcendentalnog idealizma je naj-savršeniji izraz koji je romantička žudnja stvorila u jeziku filozofije.” Prema Šelingu, odlika sistema transcendentalnog idealizma je u tome da je „onaj iskonski razlog svake harmonije subjektivnog i objektivnog, koji se u svom iskonskom identitetu može prikazati samo pomoću intelektualne intuicije”, u umetničkom delu sasvim izvučen iz onog subjektivnog i postao sasvim objektivno (I, 273). Ukoliko samo „umetnosti polazi za rukom da s opštom važnošću napravi ono što filozof može da prikaže samo subjektivno, onda se može očekivati da iz toga izvu-

ćemo još jedan zaključak — da će filozofija, kao što ju je u detinjstvu nauke poezija rodila i hranila, a s njom i sve nauke koje se pomoću nje dovede do savršenosti, posle svog dovršenja putem isto toliko pojedinačnih reka teći natrag u opšti okean Poezije iz koga su proistekle” (I, 273). Ovaj stav je indikativan iz nekoliko teorijskih razloga, o čemu će kasnije biti više reči.

Koja je, dakle ta „čudna moć pomoću koje se” ukida ona beskonačna suprotnost? „Pesnička moć je ono što je u prvoj potenciji iskonska intuicija; i obratno, ono što mi nazivamo pesničkom moći je sama produktivna intuicija” (271). *Uobrazilja* je moć na osnovu koje smo u stanju da „mislimo i sintetizujemo”; produktivna pesnička intuicija. Kako za Šelinga „umetničko delo nije ništa ako ne prikazuje neku beskonačnost neposredno” (271 — 2), to će, razumljivo, najvažnija funkcija umetnosti biti određena na sledeći način: „Ako je estetička intuicija samo objektivno postala transcendentalna, onda se po sebi razume da je umetnost jedini pravi i ujedno večni organon i dokument filozofije, koji uvek i neprestano iznova dokumentuje ono što filozofija spolja ne može da prikaže, naime ono besvesno u delovanju i produciranju i njegov iskonski identitet s onim svesnim. Umetnost je upravo stoga filozofu ono najviše, pošto mu tako reći otvara svetinju nad svetinjom, gde u večnom i iskonskom sjedinjenju, tako reći u jednom plamenu, gori ono što je u prirodi i istoriji rastavljeno” (272). Tako se celi sistem deli na dva osnovna dela, od kojih je „jedan označen intelektualnom, drugi estetičkom intuicijom. Ono što je intelektualna intuicija za filozofa, to je estetička intuicija za njegov objekt” (274). Neki autori smatraju da je prva usmerena unutra, na „mehanizam svesti”, druga na „proizvod svesti”, spolja (16, 119).

Drugo osnovno pitanje *Sistema* odnosi se na problem veze između *poetskog i umetničkog, odnosno lepog i umetničkog dela*. Najzad, nije nevažno

za razumevanje dalje Šelingove evolucije ni pitanje odnosa *lepote* i *istine*. Kao što je pokazano, Šeling sagledava umetničko delo kao jedinstvo svesne i besvesne delatnosti. Kasnije će ova dva termina biti zamenjena terminima *idealno* i *realno*. Pitanje je sada koji su specifično umetnički korelati svesne i besvesne delatnosti? Navodimo karakteristično mesto iz *Sistema*. „Ako se umetnost dalje izvršava uz pomoć dveju različitih delatnosti, onda genije nije ni jedna ni druga, već ono što je iznad obeju. Ako mi u jednoj od onih dveju delatnosti, naime u svesnoj, moramo tražiti ono što se obično naziva *umetnošću* [insgemein *Kunst*], ali što je samo jedan njen deo, naime što se u njoj izvršava pomoću svesti, razmišljanja i refleksije, a što se može učiti i naučiti, tradicijom i vlastitom vežbom postići, onda ćemo, naprotiv, u onom besvesnom, što takođe ulazi u umetnost, morati tražiti ono što se u njoj ne da naučiti, što se ne može postići ni vežbom ni na neki drugi način, nego što može biti urođeno samo po slobodnoj milosti prirode, a to je ono što jednom reći možemo nazvati poezijom umetnosti” (263 — 4). Budući da je osnovni „karakter umetničkog dela *besvesna beskonačnost*”, odnosno da je umetnik „tako reći instinktivno prikazao neku beskonačnost”, te da je „beskonačno... prikazano konačno, lepota”, proizlazi da je i „osnovni karakter svakog umetničkog dela, koje u sebi obuhvata oba prethodna, dakle *lepota*, bez koje ne postoji nijedno umetničko delo” (265).

Jedna strana genija, na strani racionalnog, svesnog, jeste „umetničko”, druga je na strani instinktivnog, besvesnog — to je *poezija* u širem smislu, kao proizvođača snaga. Slično određenje „genija” je i u *Filozofiji umetnosti*. „Pod poezijom u užem smislu, ako se čak i samo jezičkog značenja držimo, podrazumeva se samo neposredno proizvođenje ili stvaranje *realnog*, *invencija* po sebi i za sebe” (III, § 64), ili da je „poezija prvenstveno zadržala ime *poezije*, tj. *stvaranja*, budući da se njena delatnost

ne javlja kao bivstvo, nego kao produciranje. Prema tome, dolazi se do toga da se poezija ponovno sagleda kao suština same umetnosti” (IV, 275 — 6).

Prethodno navedeni stavovi o lepom i o umetničkom delu pokazuju da je „lepota” isključivo vezana za *umetnost*. Isto tako, iz stava da je beskonačno, kao „besvesna beskonačnost” konačno prikazana, u isti mah *lepo*, proizlazi da se lepota vezuje za kategoriju „besvesnog”. U tome određenju i treba tražiti odgovor na pitanje kako se *lepota* shvata u *Sistemu*. Ona se smešta pre uz neki iracionalni smisao umetnosti, uz produktivnu moć kao pesničku moć, nego uz svesnu, racionalnu aktivnost, uz *Kunst*. U *Sistemu* je Šelingu stalo *pre do objektiviranja, proizvođenja* „beskonačnog” nego do njegovog saznanja u pojmu. Uostalom, on je upozorio da se na istoj liniji s „pesničkom moći” nalazi iskonska intuicija kao „produktivna intuicija” ili uobrazilja. Čak i određivanje „genija”, koji je „za estetiku isto ono što je Ja za filozofiju, naime ono najviše apsolutno, apsolutno *realno*” (I, 265), implicira da se genije i Ja razlikuju kao apsolutno realno i apsolutno idealno, tako da je „genije” produktivni subjekt koji se nalazi na „realnoj” strani, na kojoj je, kako je Šeling odredio, i sama *poezija* kao „neposredno proizvođenje ili stvaranje *realnog*” Kada je već reč o poimanju osnovnog karaktera Šelingove filozofije, Foerbah je iako povodom njegovog poznoga gledišta, nedvosmisleno utvrdio da je „racionalizam kod Šelinga *prívid*, a iracionalizam *istina*” (20, 137). Iracionalistički tonovi u estetici osećaju se i u Šelingovom ranom delu — u stavu da je *poezija*, kao besvesna moć, „suština same umetnosti”, kao što je umetnost ishodište filozofije. Uprkos nastojanju da održi u ravnoteži *svesno* i *besvesno*, *Kunst* i *Poesie*, Šeling se nije osmelio da *svesni element* (*Kunst*, *tehnê*, *ars*) proglasi za suštinski u umetnosti u širem smislu, kao sintezi *Kunst* i *Poesie*.

Pitanje o tome do kakve je promene došlo u razvoju estetike i filozofije umetnosti posle najvišeg uzdizanja „umetnosti” u *Sistemu*, gde je ona shvaćena kao *organon* i *dokument* filozofije, promislićemo nešto kasnije. Kako sâm pojam naučnog utemeljenja estetike u *Sistemu* i nije bio posebno razmotren, čini se da je metodički ispravno da se najpre izloži ideja naučnog zasnivanja estetike u *Filozofiji umetnosti*. Kasnije bi se u komparativnoj analizi tih dvaju osnovnih estetičkih pogleda, *Sistema* i *Filozofije umetnosti*, uključujući i stavove iz drugih spisa nastalih u razdoblju od 1801. do 1804, sagledala i sama promena u ontološkoj funkciji umetnosti<sup>1</sup>, naime da je, na račun naučnog utemeljenja estetike, u *Filozofiji umetnosti izgubljen* njen hegemonistički horizont, organon funkcija filozofije koji su suvereno vladali *Sistemom transcendentalnog idealizma*.

*Filozofija umetnosti* (1859.) objavljena je tek posle Šelingove smrti 1854. godine. Reč je o *Predavanjima* koja je Šeling držao školske 1802/1803. u Jeni, a zatim 1804/1805. u Virzburgu. Iako je u Predavanjima iz *Filozofije umetnosti* u pogledu „organon funkcije” umetnosti, došlo do izvesnih korekcija, tačnije do korekcija u pogledu „predmeta estetike”, najznačajnije je to da je u tom delu, kao i u *Predavanjima o akademskim studijama*, po prvi put izložena ideja naučne estetike, koja se shvata kao „filozofija umetnosti”. Potrebno je, dakle, da tu ideju ovde posebno izložim.

I u vreme razvijanja sistema filozofije na osnovama filozofije identiteta, Šeling je zadržao real-

<sup>1</sup> O tome da su u *Filozofiji umetnosti* „i filozofija po sebi, i u svom odnosu spram umjetnosti, unekoliko različito definirani od one pune podređenosti, što je vidljivo još u *Sistemu transcendentalnog idealizma*” govori i Danko Grlić u svojoj *Estetici. Smrt estetskog*. „Naprijed”, Zagreb, III tom, 1979. str. 148.

idealističku poziciju. To se vidi iz njegovog rada iz 1801. godine, u kome je izložena misao da principi teorijskog i praktičnog dela filozofije „u svom sjedinjenju daju sistem *objektivno* postalog *ideal-realizma* [sistem umetnosti]” (X, 720). To je, dakle, filozofski sistem kojim se nastoji da očuva odnos indiferencije realnog i idealnog, objektivnog i subjektivnog, konačnog i beskonačnog, nužnosti i slobode — a objektivno pokazivanje toga sistema bilo je omogućeno tek umetnošću.

Ako je filozofija „nauka o celini”, kako nas Šeling nastoji uveriti, onda to pretpostavlja da i sama *filozofija umetnosti*, prema tome i *filozof umetnosti*, ma koliko bio, možda, „pokrenut nekom posebnom lepota”, mora imati viši cilj, budući da u „istinskom umetničkom delu... ne postoji nikakva posebna lepota, samo je Celine lepa”. Onaj ko se ne uzdiže „do ideje Celine, potpuno je nesposoban da prosuđuje neko delo” (II, 3). Smatrajući da je došlo vreme da se stvori „nauka o umetnosti”, čiji bi cilj bio da se sama ideja ili celina shvati u uzajamnim odnosima delova i celine, Šeling dodaje da se taj cilj ne može drukčije ostvariti nego „pomoću nauke i, posebno, pomoću filozofije”. U tome smislu, potrebno je da se ideja umetnosti i ideja umetničkog dela s naučnom strogošću postave, konstruišu.

Kritikujući englesku psihološki orijentisanu empirijsku estetiku, kao i teoriju lepih umetnosti, najzad volfovsko-baumgartenovsku estetiku, uključujući tu i formalističke pokušaje izlaganja Kantove estetike, Šeling pokazuje da se „samo uz pomoć filozofije možemo nadati da ćemo dosegnuti do istinske nauke umetnosti”. On je, naime, obećao da će na inače značajnim Kantovim idejama, koje su kasnije zloupotrebljene, razviti ideju jedne „prave filozofske nauke umetnosti”. Takav „sistem filozofije umetnosti” razlikovao bi se suštinski od svih dosada izloženih i po formi i po sadržaju, budući da će se Šeling, kako sam zaključuje, za razliku od dotadašnjih napora „šire vratiti principima”.

Koji su to principi *filozofije umetnosti*, odnosno filozofije uopšte, koje Šeling želi da i ovde primeni? „Za one koji poznaju moj sistem filozofije, filozofija umetnosti treba da bude samo njegovo ponavljanje u najvišoj potenciji.” Kao što se u „opštoj filozofiji radujemo da ugledamo strogi odsjaj istine po sebi i za sebe, tako u ovoj posebnoj sferi filozofije, koja se ograničava na *filozofiju umetnosti*, dosežemo do intuiranja [zur Anschauung] večne lepote i prauzora svakog lepog”. Ako je *filozofija* temelj svega što jeste, onda ona proteže svoju konstrukciju „na sve potencije i predmete znanja; samo pomoću nje možemo dospeti do Najvišeg. Pomoću teorije umetnosti unutar same filozofije obrazuje se jedan uži krug u kome neposredno gledamo ono većno tako reći u čulnom liku” (II, 8).

U svojim *Predavanjima o akademskim studijama*, iste 1803. godine, Šeling je još odlučnije potcrtao tezu o potrebi jedne naučne filozofije umetnosti. Naime, šta je to što se uopšte smisljeno može predavati u školi, na univerzitetu? „Univerziteti nisu umetničke škole. Još se manje, dakle, na univerzitetima može izlagati nauka o umetnosti u praktičnom ili teorijskom smislu. — Preostaje dakle, samo, spekulativna nauka, koja ne bi bila usmerena na obrazovanje empirijske, već intelektualne intuicije umetnosti.” Šeling i u ovim *Predavanjima* negativno valorizuje praksu empirijske estetike i laički pristup umetnosti, dodajući da bi samo „filozof čija bi intelektualna intuicija trebalo da se usmerava na onu istinu koja je za čulne oči skrivena i neuhvatljiva a samo duhu pristupačna, mogao da se bavi naukom umetnosti” (XVI, 384). Zbog tih skrivenih dubina umetnosti, gde vlada apsolutna indiferencija realnog i idealnog, u „to unutrašnje biće umetnosti ne može se nikakvim drugim čulom naučno prodreti dublje već samo čulom filozofije”; tek filozofskim uvidom filozof je u stanju da „jasnije i od samog umetnika opazi onu bit umetnosti” (XVI, 387).

Filozofija koja se u celini „bavi samo idejama ima u pogledu empirijskog u umetnosti u vidu samo opšte zakone pojavljivanja, i zadatak da ih pokaže samo u formi ideja; jer forme umetnosti jesu forme stvari po sebi i onakve kakve su stvari u prauzoru. Dakle, ukoliko su one opšte i mogu da se iz univerzuma sagledaju po sebi i za sebe, njihovo prikazivanje čini nužni deo *Filozofije umetnosti*” (XVI, 389). Šeling je i ovde odlučan u stavu da se jedna takva filozofska konstrukcija umetnosti ne može uporediti ni sa čim što je dosada obelodanjeno „pod imenom *estetika, teorija lepih umetnosti i nauka o umetnosti*” (390).

U tom pogledu on je imao razumevanja za Kantov doprinos, rekavši da je tek s Kantom „suština umetnosti izražena i naučno” (XVII, 593). Sve što se kasnije dogodilo u razvoju empirijske estetike, po njemu, ne zavređuje posebnu pažnju: „Izolovanje umetnosti i posmatranje prirode u veštački stvorenim uslovima i razdvajanjima izum je docnije kulture” (XIII, 395).

Kako je, dakle, mogućna filozofija umetnosti? Pre svega „samo je jedna filozofija i jedna nauka filozofije; to što se naziva različitim filozofskim naukama, to su samo prikazivanja jedne i nedeljive Čeline filozofije u različitim njenim idealnim određenjima, ili, pošto ja obično koristim pomenute izraze, u različitim potencijama”. Totalno pojavljivanje filozofije pokazuje se samo u celokupnosti svih potencija, tako da „princip same filozofije stoga, kao identitet svih njih, ne poseduje nužno nikakvu potenciju”. Odnos pojedinih delova u „zatvorenoj i organskoj celini filozofije je isti kao odnos različitih oblika u savršeno konstruisanom poetskom delu” (XIII, 408).

Kako uopšte „konstruisati” filozofiju umetnosti? Šeling najpre pokazuje da svako uviđa kako je sa samim pojmom „filozofije umetnosti” povezana neka protivrečnost. „*Umetnost* je realno, objektivno, *filozofija* idealno, subjektivno. Zadatak filozofije umet-

nosti mogao bi se na osnovu toga već odrediti tako da se realno, koje je u umetnosti, prikaže u idealnom (II, 8), da se, naime, iznova prevede iz šfere objektivirane lepote u sferu ideja, lepote po sebi. Ali već ta operacija zahteva dalje razjašnjenje. Šta uopšte znači „prikazati realno u idealnom”? Potrebno je da se objasne i sledeći pojmovi: pojam konstrukcija i smisao filozofije.

Kako je, po Šelingu, sve dato u apsolutnoj indiferenciji idealnog i realnog, bilo po sebi, u filozofiji, ili objektivirano, u predmetu za nas (u umetnosti je, na primer, najviša potencija iskazana realno), to bi zadatak posebne filozofije, u našem slučaju filozofije umetnosti — koja ima za predmet realnu, objektiviranu „indiferenciju idealnog i realnog”, bio da prikaže u idealnom, u filozofiji umetnosti, ono realno što čini predmet filozofije umetnosti. Filozofija umetnosti, dakle, ima u metnost za predmet, ali filozofski cilj je upravo u tom prevođenju onog za umetnost bitnog na jezik filozofije, tj. u iznalaženju u umetnosti njenog „idealnog supstrata”. Taj postupak, tu operaciju prevođenja, Šeling imenuje „konstrukcijom”; odnosno, da to slobodnije interpretiramo, reč je o rekonstrukciji kao o nekoj vrsti pokušaja da se, polazeći od umetničkog dela, sistemom redukcije, ili „stavljanjem u zagrada”, sporednih slojeva dela — tačnije, za filozofski govor površinskih slojeva, koji označavaju differentia specifica umetničkog dela kao dela za sebe — sagleda u umetnosti njen kostur, noseće u njoj. „Ako je prikazivanje u idealnom uopšte = konstrukcija, pa i filozofija umetnosti treba da bude = konstrukcija umetnosti, onda će ovo istraživanje morati istovremeno dublje da prodre u bit konstrukcije” (II, 8 — 9). To što se „filozofiji umetnosti” dodaje bliža odrednica „... umetnosti”, ograničava samo opšti pojam filozofije, ali ga ne ukida. Bitno je da filozofija umetnosti kao nauka bude filozofija.

To što se filozofija kao „filozofija umetnosti” bavi sada jednim posebnim predmetom, „umet-

nošću”, a može se baviti i prirodom i istorijom, sa stanovišta filozofije je sporedno. Ukratko, „filozofija je apsolutno i suštinski jedna; ona se ne može deliti; ono što je filozofija uopšte, jeste u celini i nedeljivo. Želeo bih da Vam se pojam nedeljivosti filozofije posebno čvrsto ureže u svesti kako biste shvatili celu ideju moje nauke” (II, 9).

Stvar je u tome što Šeling želi da postavi razliku između „filozofije umetnosti”, i „teorije umetnosti”. Osim opšte filozofije umetnosti, postoje i posebne filozofske nauke ili filozofske teorije. U čemu je razlika među njima? „Samo je jedna filozofija i jedna nauka filozofije; ono što se naziva različitim filozofskim naukama ili je nešto sasvim izopačeno, ili su to samo prikazivanja jedne i nedeljive celine filozofije u različitim potencijama ili različitim idealnim određenjima” (9).

Šta je potencija? Istina po sebi je jedna suština, apsolutno realna i kao takva apsolutno nedeljiva, te dakle ne može ništa od te celine ni propasti ni iščeznuti, bez obzira koje mi teorijske i filozofske zahteve imamo prema nekom predmetu, npr. prema umetnosti. Naime, ako su sve stvari, idealno ili realno opažene, za intelektualnu intuiciju uvek isto: izliv identičnoga, indiferentnog subjekta i objekta, onda se jedan drugi pogled na njih, koji želi da ih opazi kao međusobno različite, da ih izdvoji i izoluje, ali i da ne previdi da je u svakoj pojedinačnoj stvari, fenomenu prisutna Celina, prema Šelingu naziva „ideelnim određenjem” ili „potencijom”, bez čega, uistinu, i nije mogućna filozofska konstrukcija bilo koje posebne discipline. „Na primer, to što saznajemo u istoriji ili u umetnosti suštinski je isto ono što se nalazi i u prirodi = svakom [istoriji, umetnosti, prirodi — S. P.] je prirodna celokupna apsolutnost, s tom razlikom što se ona u prirodi, istoriji i umetnosti nalazi u različitim potencijama. Ako bi se htelo da se ova (različitost potencija) ukloni i da se čista suština sagleda tako reći ogoljeno, onda bi u svakoj potenciji bilo

istinski Jedno" (II, 10). To je i primer tzv. fenomenološke redukcije koju Šeling već naslućuje u svojim radovima o umetnosti i estetici.

Što se, dakle, filozofije tiče, ona je u svome „potpunom pojavljivanju data samo u totalitetu svih potencija”. Možda bi se „potencija” ili „idealno određenje” moglo shvatiti kao neka vrsta *stupnjevitog poretka* sveta fenomena ili likova svesti, istorije, prirode i umetnosti kao najviših u tome redu stvari, s tom razlikom što će filozofski pristup koji neguje intelektualnu intuiciju u svakom od pomenutih entiteta ili realija, formi ili oblika, opaziti istu tačku indiferencije realnog i idealnog. Po analogiji s Hegelovom „apsolutnom idejom”, koju on prihvata od Šelinge ali i dalje razvija, naime da se u trima najvišim formama apsolutnog duha, umetnosti, religiji i filozofiji nalazi ista suština „božanski duh”, možemo kazati da su kod Šelinge priroda, istorija i umetnost apsolutni izlivi Jednog. Razlika je, prema tome, samo u činjenici što je osnovni karakter Šelingeve filozofije *realidealizam*, indiferencija idealnog i realnog, dakle i očuvanje ontološke ravnoteže subjekta i objekta, uma i čulnosti, svesnog i besvesnog, posrednog i neposrednog. To je, onda, u filozofskom sistemu, ili u filozofskoj konstrukciji tražilo da Šeling pronađe odgovarajuću formu, organon filozofije ili oblik u kome se filozofija objektivira, tj. formu realnosti u kojoj se uspostavlja najviša ravnoteža realnog i idealnog. Bila je to *umetnost*. Kod Hegela, zbog izričito racionalističkog i idealističkog karaktera sistema, sama teorijska ravan, *logika* ili *filozofija*, postaje organon sistema misli; najviša forma filozofije je filozofija sama. Kod Šelinge je filozofija verna slika univerzuma, koji je „apsolutno prikazan u totalitetu svih ideelnih određenja” (II, 10).

Ova jedinstvena „tačka indiferencije”, kao apsolutno nedeljivo, nužna je, dakle, i u svakom *posebnom* jedinstvu i, isto tako, u svakom *posebnom* jedinstvu moraju se ponoviti, dakle biti prisutne, sve potencije. Ova *panteistička* teza Šelingeve filozofije,

da se „sve (Bog) nalazi u svemu”, vuče korene iz Lajbnicove i Spinozine filozofije — razume se, primivši kod Šelinge posebno estetičko određenje. Najkraće, „filozofija... uopšte ne ide na posebno kao takvo, već neposredno uvek samo na ono apsolutno, dakako i na posebno, ali samo ukoliko ono u sebe prima i u sebi prikazuje čitav apsolut”. Stoga i „ne bi mogle postojati nikakve *posebne* filozofije i takođe nikakve posebne i pojedinačne filozofske nauke. Filozofija u svim predmetima ima samo Jedan predmet, i upravo stoga ona sama jeste samo Jedna. Unutar opšte filozofije svaka posebna potencija za sebe je apsolutna, i u toj apsolutnosti, ili bez štete po tu apsolutnost, ipak je ponovo član Celine” (II, 11).

Pod pretpostavkom da je ideja opšte filozofije dovoljno obrazložena, može se preći na Šelingevo određenje posebne filozofije, na konstrukciju „filozofije umetnosti”. Naime, sasvim je razumljivo da je za potrebe filozofije moguće da se neka posebna potencija izdvoji iz celine i da obradi zasebno (für sich). Ali samo ukoliko mi u njoj stvarno prikazujemo *apsolutno*, to prikazivanje može se zvati filozofskim. Kao primeri mogu poslužiti prikazivanja u filozofiji prirode, filozofiji istorije i filozofiji umetnosti. Tako je Šeling razgraničio „filozofiju umetnosti” od „teorije umetnosti”, odnosno od „posebne nauke o umetnosti”. Ukoliko se, međutim, neka *posebna* potencija obrađuje ne samo u odnosu prema Celini već i *za sebe* postavlja kao neka *posebna zakonitost*, gde se ne radi o filozofiji kao filozofiji, već o „posebnom znanju predmeta”, o „konačnoj svrsi” predmeta, „u svakom takvom slučaju ne može se ova nauka zvati filozofijom, već samo *teorijom* o jednom posebnom predmetu, kao što je teorija prirode, teorija umetnosti” (II, 12).

Šelingeova „filozofija umetnosti” je pre svega „konstrukcija umetnosti kao umetnosti”, sagledavanje ili konstrukcija „*univerzuma u liku umetnosti*, a filozofija umetnosti je *nauka o Celini u formi ili*

potenciji umetnosti" (12). Dakle, ta forma ili potencija umetnosti jedan je od načina na koji se apsolut pokazuje. Može se ovde već zapaziti da je Šeling u *Filozofiji umetnosti* došao do tačke kada još samo formalno (nominalno) ponavlja stavove iz *Sistema* (1800), na primer, da je *umetnost* najviši prikaz apsoluta u idealnoj potenciji. U suštini, međutim, filozofski pristup istoriji ili prirodi dovodi, takođe, do istoga uvida, do sagledavanja apsoluta u svim potencijama, ni manje ni više nego što je to slučaj u umetnosti, čak i u bilo kojoj drugoj formi sveta. Moglo bi se kazati da filozof odnosi pobedu u poređenju s umetnikom. U *Predavanjima o akademskim studijama* Šeling kaže: „Ukoliko je idealno uvek neki viši refleks realnog, utoliko je u filozofu nužno još viši idealni refleks o onome što je u umetnosti realno" (XVI, 387, podvukao S. P.). Stvar je, dakle, samo u tome da li je „filozof" filozof, tj. da li poseduje mogućnost apsolutnog uvida kako bi nad svakom „posebnom" (diferenciranom od drugih) stvari stvorio konstrukciju, izveo je, podigao od njenog tla i tela i doveo do filozofskog govora, da bi se u svakoj stvari sagledala bit božanskog.

Teškom mukom će Šeling nastojati da očuva sve osnovne ideje *Sistema transcendentalnog idealizma*, uveravajući da se to po čemu umetnost postaje predmet filozofije nalazi u njenoj mogućnosti da u formi realnog prikaže ono beskonačno po sebi, i da je, stoga, umetnost „na istoj visini s filozofijom", s tom razlikom što je u filozofiji „apsolut u prauzoru", a u umetnosti prikazan „u slici [Gegenbild]" (II, 13).

I u *filozofiji umetnosti*, kaže Šeling, „mora se poći od principa beskonačnog", jer i u njoj „beskonačno postaje bezuslovni princip umetnosti". Postoje dva prauzora apsoluta, istina i lepota. „Kao što je za filozofiju apsolut prasluka istine — tako je za umetnost prasluka lepote. Prema tome, moraćemo pokazati da su istina i lepota samo dva različita načina posmatranja Jednog apsoluta" (II, 14). To su već tonovi promenjene pozicije, koja se zapaža već

u *Brunu* (1801). Naime, postoje sada dva ideala, *istina* i *lepota*, koji su reprezentacije istog Apsoluta: filozofija i istina u *idealnoj*, umetnost i lepota u *realnoj potenciji*. *Lepota*, mada i dalje ostaje osnovni karakter umetnosti, samo je drugi način posmatranja, kao što je, na primer, to i *istina*, sasvim ravnopravna s lepotom, čak ako ne i pogled superioriji od prikazivanja u lepom prividu. Nema ovde više nikakve reči o organon funkciji umetnosti i lepote, o umetnosti kao ishodištu filozofije.

Kao što smo ranije videli, osnovno je pitanje za Šelinga „kako ono po sebi apsolutno Jedno i jednostavno prelazi u mnoštvo i različito, kako iz opšteg i apsolutno lepog mogu nastati posebno lepe stvari" (II, 14). U *Brunu* se, dakle, već nalaze tonovi Platonovog razlikovanja lepote po sebi i lepote za nas, koji su još i naglašeniji. Dakle, nisu više *istina* i *dobro* — kao, na primer, u *Systemprogramm* i *Sistemu transcendentalnog idealizma*, sjedinjeni u višoj tački, u *lepoti*, koja nad njima dominira, nego je sada reč o tome da je i *sama lepota* postala najviša ideja, zauzela mesto pored istine, postala idealni supstrat, dok se na drugom polu, realno, u prostoru i vremenu, *objektivno*, nalaze sada „posebno lepe stvari", fenomenalna lepota, lepota nižeg reda. Ovde se, takođe, nagoveštava i dualizam *lepote* — kao supstancije estetskog, i *lepih stvari* — kao egzemplara, egzistencijalne lepote. No lepota postoji po sebi i nezavisno od posebnih formi.

Kao i u Plotinovoj estetici, apsolutno, Najviše Dobro (Bog) iskazuje se u obliku ideja kao prvog stupnja emanacije, i to dvema idejama: *istinom* i *lepotom*. Njima je sada nadređeno Božanstvo, apsolut. Umetnost opaža *ideje realno*, i tek na taj način ideje mogu postati *građa* (sadržaj), ili *apsolutna materija* umetnosti. „Ove *realne*, žive i egzistirajuće ideje jesu bogovi; opšta simbolika ili opšte *prikazivanje ideja* kao realnih dato je, prema tome, u mitologiji, a rešenje drugog zadatka koji je gore postavljen sastoji se u konstrukciji mitologije. U stvari,

bogovi svake mitologije nisu ništa drugo nego ideje filozofije, samo opažene objektivno ili realno" (II, 14).

Bilo bi zanimljivo ispitati odnos između Kantovih „ideja uma”, „estetičkih ideja” i Šelingove „mitologije”, i, zatim, njihov odnos prema umetnosti. Kod Kanta razlikujemo dve vrste ideja, *ideje uma* i *estetičke ideje*<sup>1</sup>. Dok su „ideje uma” *indemonstrabilni pojmovi uma*, koji se nikako ne mogu u opažanju, u prostoru i vremenu, demonstrirati, *estetičke ideje* su upravo „*inekspozibilne predstave uobrazilje*”; dakle, „estetička ideja je jedan opažaj (uobrazilje)” (Kant, 30, § 57). Razume se, reč je o unekoliko različitoj polaznoj pretpostavci sistema Kantove, odnosno Šelingove filozofije. Pa ipak, upadljiva je sličnost Šelingove mitologije i Kantovih „ideja uma”, koje — kako ih on postulira — ne mogu biti domašene, sagledane našim transcendentnim razumom, već tzv. *intelektusom arhetypusom* (arhetipnim umom), ili, kako ga Kant još određuje, božanskim razumom, za koji jedino važi intelektualna intuicija. Te ideje su večne, ne mogu se direktno iskazati u opažanju, u stvarnom svetu. Druga vrsta Kantovih ideja „estetičke ideje”, postaju uz pomoć uobrazilje *ekspozibilne, opažljive*; mogu se pojaviti u prostoru i vremenu, u čulnom, postati za nas, realno. Šeling uvodi pojam intelektualne intuicije, kojom se saznavaju *ideje uma*, tačnije apsolut kakav je po sebi, u prauzoru istine, dok se drugim pojmovima, *estetičkom intuicijom* — u cilju saznanja, i *uobraziljom* — u cilju proizvođenja, *estetičke ideje* opažaju i objektiviraju u realnim formama sveta, u prostoru i vremenu. Šeling neće često koristiti Kantov pojam „estetička ideja”, no tamo gde to čini, u osnovi pogađa odnos koji je ovde postavljen između ideja uma i estetičkih ideja. Ponavljajući stav da je filozofija umetnosti opšta filozofija, samo prika-

<sup>1</sup> O tome vidi u mojoj studiji „Kant i psihoanaliza” (37). O Kantovoj ideji treće kritike, u kojoj su povezani „organski pojam prirode” i „vrednosni pojam lepog”, upor. W. Metzger. (1, 6). Karl Hofman smatra da Šelingova koncepcija predstavlja „dalje oblikovanje Kantovog učenja o estetičkim idejama” (27, 34).

zana u potenciji umetnosti”, Šeling dodaje da je sadašnji zadatak filozofije umetnosti „da shvati prelaz-estetičke ideje u konkretno umetničko delo, što je isto kao i opšti zadatak filozofije uopšte, da shvati pojavljivanje ideja u posebnim stvarima” (III, 124). Dakle, *estetičke ideje* — kod Kanta — i *mitologija* — kod Šelinga — imaju istu posredujuću funkciju; one su na sredini između *ideja uma* — nečulnog apsoluta — i sasvim *očulotvorenog* apsoluta; one su neophodna veza za umetničko ostvarenje. Kako bi *mitologija* (Šeling), odnosno *estetička ideja* (Kant) uopšte bila u stanju da posreduje između filozofije i konkretnog umetničkog dela, da poseduje elemente „posebnog”, ako u sebi već ne bi nosila mogućnost i *saznavanja* (filozofije) i opšte umetnosti ili *poezije* kao mogućnost stvaranja ideja!? Na više mesta u *Filozofiji umetnosti* Šeling ukazuje na to da mitologija u sebi sadrži elemente *poetskog*. Mnogi autori će povodom toga zaključiti da se Šeling odlučno kreće ka prevladavanju *transcendentalne estetike* i organon funkcije umetnosti i prihvatanju jednog drugog stanovišta, naime *religiozne estetike*. O tome će biti više reči u delu u kome se govori o problemu odnosa mitologije i umetnosti.

Čitav svet *posebnih umetnosti* konstruisan je na osnovu različitog „oblikovanja identiteta u razlici” (IV, 272). Na pitanje „kako nastaje neko stvarno [wirkliche] i pojedinačno umetničko delo”, Šeling odgovara: kao što je apsolut svagda nešto „ne-stvarno — svuda je u identitetu, tako je ono stvarno u neidentitetu opšteg i posebnog, u disjunkciji, tako da je ili u posebnom ili u opštem. Tako nastaje i ovde suprotnost, suprotnost likovne i govorne umetnosti. Likovna i govorna umetnost = isto je što i realan i idealan deo [Reihe] u filozofiji“ (II, 14—15). Koja su ta dva sastavna dela filozofije? To su filozofija prirode, koja obrazuje realnu stranu, u kojoj se jedinstvo prikazuje kao „beskonačno u konačnom”, i *idealizam*, „u kome se konačno obrazuje u beskonačnom”. „Prvo jedinstvo nazvaću realnim,

drugo idealnim, a ono koje oba obuhvata — indiferencijom” (15).

Ako bi trebalo nešto jednostavnije izložiti Šelingovu misao konstrukciju do nekog konkretnog umetničkog dela, onda bi se ona mogla, ukratko, prikazati na sledeći način. Uopšte, umetnost je realno prikazivanje apsoluta. *Realno* jeste prikazivanje apsoluta pomoću pojedinačne, konačne stvari. Na ovaj način stvara se sinteza apsoluta s ograničenjem. Ta sinteza, odnosno prvo idealno „proizlaženje” apsoluta, njegova sinteza s granicom, jeste pretpostavka umetnosti ili „idejni svet umetnosti”. Mora, naime, *apsolut* da se „pripremi” da bi se iskoristio u umetnosti. Mora mu se, naime, „indiferencija” razviti, „nerazlikovano jedinstvo” razložiti. Taj idejni svet umetnosti u stvari je *građa*, ili, u odnosu prema konkretnoj umetnosti, nešto za to granično, *opšte*, kome se sada iz *posebnosti* nekoga dela suprotstavlja *forma*. U umetničkom delu: *opšte* i *posebno* jesu „građa” i „čulno”, odnosno mitologija i njeño uobličavanje kao prikazivanje u konačnom. Kako sada ta „opšta građa” prelazi u posebnu formu i postaje materija, sadržaj umetničkog dela? Umetničko delo je prikazivanje u novoj sintezi, u indiferenciji građe i forme. Ono što neposredno proizvodi umetničko delo ili pojedinu stvarnu stvar, *kat exohen*, pomoću čega u idealnom svetu *apsolut* postaje realno-objektivno jedinstvo, večni pojam ili *ideja* čoveka u Bogu.

U posebnim umetničkim vrstama i žanrovima Šeling će gotovo do beskonačnosti razvijati svoju ideju o potencijama. Ako na bilo kojoj liniji ovih jedinstava *idealnog* (govorne umetnosti) i *realnog* (likovne umetnosti) posmatramo, na primer, „realno za sebe”, mi smo u stanju da ponovo zapazimo njegovu realnu i idealnu stranu, kao i njihovo jedinstvo. Tako, na primer, u „realnom” jedinstvu, u likovnim umetnostima, iznova se to jedinstvo strukturira u „realnom ili u idealnom jedinstvu”, kome tada odgovara posebna forma umetnosti; ukoliko je

reč o *realnom* jedinstvu, njemu „odgovara *muzika*, *idealnom slikarstvo*, a ona koje unutar realnog iznova oba jedinstva prikazuje sjedinjena jeste *plastika*” (II, 15). Tako i u pogledu *idealnog* jedinstva postoje tri forme, liriska, epska i dramska. „Lirika = oblikovanje beskonačnog u konačnom = posebno. Ep = prikazivanje (supsumcija) konačnog u beskonačnom = opšte. Drama = sinteza opšteg i posebnog” (15).

Uprkos svim ovim podelama umetnosti na osnovna jedinstva, idealnog i realnog reda, i, zatim, na žanrove unutar njih, Šeling je odlučan u tome da nad svim podelama postoji samo jedna umetnost. „Prema mojemu ukupnom pogledu na umetnost, ona sama je izliv apsoluta.” Za razumevanje mesta i funkcije *mitologije* u *Filozofiji umetnosti*, kao i promene u Šelingovom gledištu, potrebno je da se shvati da on u *Filozofiji umetnosti* izjednačava pojam „apsoluta” s pojmom „Boga”, koji se u *Sistemu* (1800) jedva i pominje. „Apsolut ili Bog jeste to u pogledu čega *neposredno* sledi biće ili realnost, tj. pomoću samog zakona identiteta sledi iz ideje, ili: Bog je neposredna afirmacija sebe sama” (III, § 1). Mogućna je ovde i sledeća, izvedena, analogija. *Apsolut*, *Bog* ili *Ideja* — kao entitet iz koga se izvodi neposredno ili stvarno biće — nužno je postulirana kako bi se objasnila ideja mitologije kao *sveta bogova* (estetička ideja kod Kanta) u svojstvu prelaznog stupnja ka umetnosti. Iz ovoga je već jasno da svet bogova, politeizam, ima karakter Plotinovih *ideja uma* kao prvog stupnja proizlaženja iz Jednog (apsoluta); drugi niz emanacija u Šelingu čini priroda, a zatim istorija; njihov povratak, nakon hrišćanstva, koje otkriva Boga ili apsolut u istoriji, mogućan je tek preko „nove mitologije”, koja nas, posedujući i sama poetsku, stvaralačku snagu, privodi opet Okeanu poezije, Apsolutu. U *Filozofiji umetnosti* ideja o vraćanju u *estetski praosnov*, u okean Poezije, nije više tako izričita kao u *Sistemu transcendentalnog idealizma*. Šeling će sve više uviđati ne samo da je put

povratka moguć preko „nove mitologije” nego da se i sam zavičaj ne može više određivati drukčije od duha i karaktera mitologije, religije. *Poetsko* ovde ima isključivo snagu stvaranja, kretanja i produkciranja; razume se, ne više, ni isključivo, proizvođenja umetničkog dela kao umetničkog, kao estetske tvorevine.

U svakom jedinstvu, idealnom ili realnom, Šeling razlikuje po tri potencije, kojima odgovaraju tri ideje: *istinito*, *dobro* i *lepo*; prvoj potenciji idealnog i realnog sveta odgovara istina, drugoj potenciji dobro, a trećoj lepota — u organizmu i u umetnosti.

Ako „lepota postoji” gde god „se dodiruju svetlo i materija, idealno i realno” (§16), onda bi to značilo da *lepota* može postojati, doista, samo u *realnom* svetu, u *prirodi* (prirodno *lepo* — u *organizmu*) i u *umetnosti*, u idealnom svetu, koja predstavlja sintezu realnog i idealnog sveta, *istine* i *dobra*.

Nekoliko reči o opštoj vrednosti *Filozofije umetnosti*, o značaju Šelingovog naučnog zasnivanja estetike kao „filozofije umetnosti”. Mnogi autori već su zapazili promenu od *Sistema* (1800) ka *Filozofiji umetnosti*, koju su, kao Valter Bimel, na primer, označili kao „prelaz s estetike na filozofiju umetnosti” (2, 147). Značajno u *Filozofiji umetnosti* je što Šeling postavlja temelje naučnoj estetici, ukazujući prvi put jasno da *filozofija* u umetnosti može imati samo jedan cilj: da u njoj sagleda svoj vlastiti princip. Što je filozofija spekulativnija, kakav je slučaj bio sa Šelingovom, u kojoj osnovni princip, imenovan *intelektualna intuicija*, pretpostavlja ontološki „realidealizam”, to će i posebna filozofija, *filozofija umetnosti*, imati značajnije mesto u sistemu, budući da se u njenom predmetu, u *umetnosti*, objektivira, ponavlja, najviši (subjektivni) princip filozofije. Dok je *apsolut* u sistemu totalitet svih potencija, te je bez neke određene potencije, dotle se on shvata upravo pomoću „potencija” kao njegovih suština. Potencije ili idealna određenja stvaraju mogućnost za filozofsku konstrukciju. Pomoću poten-

cija, kategorija idealnog tipa, apsolut se na raznim stupnjevima idealnog i realnog sveta saznaje: posredstvom prirode i istorije i njihovom sintezom različitog, umetnošću. Dok je umetnost „najpotpuniji izraz indiferencije”, sam apsolut je „indiferencija” po sebi. Valter Bimel smatra da, i pored toga što se u *Filozofiji umetnosti* zapaža „ograničavanje estetičke intuicije i umetnosti, očuvana je ipak misao da je umetnost objektivacija filozofije. Kroz umetnost protiču u realnom... potencije, koje u filozofiji protiču u idealnom — i upravo zbog toga ona zauzima prvorazredno mesto” (2, 158). Isti autor — povodom Šelingovog stava da filozofija sagledava istinu po sebi i za sebe, dok se u umetnosti ova opaža u čulnom obliku, za nas — primećuje da se upravo tu nalazi jezgro za „Hegelovo određenje umetnosti kao čulnog pojavljivanja ideje. Mi saznajemo u umetnosti ono istinito u opažajnom obliku, mada se umetnost (kod Šelinga) ne shvata u njenom neposrednom delovanju na subjekt, već se poima filozofski kao potencija apsoluta” (2, 158).

Čini se, međutim, da je u svom gotovo klasičnom radu o Šelingu Hinrih Knittermajer sasvim blizu shvatanju da u *Filozofiji umetnosti* nije došlo do značajne promene u Šelingovoj filozofiji. Iz te perspektive on će izuzetno visoko oceniti „Filozofiju umetnosti”, uveravajući nas u to da će opšta filozofija upravo u filozofiji umetnosti „kao u magijskoj i simboličkoj igri opaziti svoju vlastitu unutrašnju suštinu. Filozofija umetnosti postaje poslednja potencija samog sistema filozofije” (11, 333—334). To bi značilo da je Šeling hijerarhijski postavio odnose: filozofija prirode — filozofija istorije — filozofija umetnosti, kao završni čin razvoja. Doduše, to je i bila ideja *Sistema transcendentalnog idealizma* i *Nacrta programa*, ali, po meni, ne više i *Filozofije umetnosti*, u kojoj, kako sam Šeling kaže, različite filozofske nauke, „filozofija prirode, istorije i umetnosti, jesu potencije jedne filozofije” (vidi i 2, 157), među kojima ne postoji hijerarhijski poredak.

U vrlo instruktivnom radu o Šelingovoj estetici izloženoj u *Filozofiji umetnosti* Žan Žibelen određuje koncepciju Šelingove *Filozofije umetnosti* kao i deo centričku. Suprotstavljajući se nekim autorima, Maksu Adamu pre svega, koji su kao najvrednije u Šelingovoj *Filozofiji umetnosti* istakli samo njegove sudove o Danteu, Šekspiru i *Faustu*, Žibelen dodaje da je u *Filozofiji umetnosti* najznačajnija „teorijska koncepcija prema kojoj se oni sudovi ekspliciraju. Kod Šelunga je originalna upravo ta metafizička osnova na kojoj se zasnivaju ovi sudovi” (15, 237). U Francuskoj je, inače, recepcija Šelunga i njegovih estetičkih pogleda bila veoma živa. O tome svedoči i niz ukazivanja madam De Stal u radu *Allemagne*, u kome je ona, pored ostalog, odredila Šelunga kao „briljantnog literatu”. Noak, Knitermajer i Nikolaj Hartman smatraju Šelunga za rodonačelnika romantičke estetike.

Sa svoje strane Žibelen naglašava da je potrebno preciznije razlikovati dve faze u Šelingovom romantizmu, jednu iz perioda *Sistema* (1800), u kojoj je Šeling zaista bio rodonačelnik romantičke estetike, kao prvi filozof romantičke škole; u drugoj, koja se temelji na njegovoj filozofiji identiteta, Šeling se odvajava od Šlegelove grupe, da bi se u *Filozofiji umetnosti* približio nekoj vrsti hiperromantičke tendencije (15, 264).

Osnovna je misao Žana Žibelena da je sama Šelingova filozofija evoluirala od „transcendentalizma ka objektivizmu” i da je, prema tome, i njegova estetika nužno prešla isti teorijski put. Upravo stoga „estetika *Filozofije umetnosti* nije identična s *transcendentalnom estetikom*, iako je u uskoj vezi s njom; ona se na nju oslanja, obuhvata je, ali i prevazi-lazi” (15, IX).

Potrebno je, makar i u najkraćim crtama, pokazati u čemu se sastoji razlika u filozofskim pozicijama estetika u *Sistemu transcendentalnog idealizma* i u *Filozofiji umetnosti*. Najbolje je da se ta evolucija, ukoliko je do nje ipak došlo, pokaže na primeru

Šelingovih radova iz 1801 — 1804, uključujući tu, razume se, i samu *Filozofiju umetnosti*. To su sledeći radovi: *Bruno*, govor koji je održan 1801. a publikovan 1802, *Predavanja o akademskim studijama* (1802 — 3) i *Sistem celokupne filozofije i filozofije prirode posebno* (1804). U *Sistemu transcendentalnog idealizma*, kao što je poznato, umetnost je postala objektivacija filozofije, dakle jedini čovekov proizvod u kome se u *ovostranosti*, u prostoru i vremenu, dokumentuje filozofija. Prirodno je, onda, bilo da je „osnovni karakter svakog umetničkog dela... lepota”, dok „cela filozofija polazi i mora polaziti od jednog principa koji je... sasvim neobjektivan”. Lepota postoji samo u umetnosti, to je neka vrsta istine, ideje koja egzistira *objektivno*, s tom napomenom da su *lepota* i *umetničko delo* ishodište svake one filozofije koja hoće da bude transcendentalna, da opazi svoj princip u *ovostranosti*. U *Bruno* dolazi već do prvog uočavanja diskrepancije *lepote po sebi* i *čulne lepote*. Nužno je, kaže Šeling, da je „lepota nešto vanvremeno” i da „lepota nikada ne može nastati u vremenu” (V, 122); zatim, da postoji „lepota po sebi”, koja je „bez bilo kakvog odnosa prema spolja” (V, 120).

Kao i u *Systemprogramm*, u duhu mističke filozofije, i to Plotinove, Šeling nastoji sada da pokaže „najviše spekulativno jedinstvo istine i lepote” (V, 122), čime „lepoti” uskraćuje karakter najviše istine objektivirane u umetnosti, i kao takve superponirane filozofiji. Sada se izgrađuje drugačiji odnos. Napuštanja transcendentalizma vidljivo je već u ovoj ideji da biti *objektiviran*, u prostoru i vremenu, očulotvoren, nije više ishodište filozofije. Ona se povlači ka spekulativnom, metafizičkom ishodištu. „Ona viša istina nije potčinjena lepoti, niti je lepota potčinjena istini.” One su izjednačene, kao kod Plotina, i jesu isto u *transcendentnoj* sferi. Kao da je, dakle, problem očulotvorenja te najviše istine, o kome se i u ovoj misaonoj epohi svagda govori, postao manje značajan.

Čim je uveden dualizam najviše istine i lepote po sebi, ili apsolutnog, s jedne strane, i pojam očulotvorenja istine, koji je, kao problem, ontološki podređen *metafizičkom* i spekulativnom — istini i lepoti po sebi, s druge, učinjen je kraj Šelingovom transcendentalizmu. Izraz „transcendentalno” sada se ređe pominje. Ideja *večnog* i *vremenog* kao apsolutnog i konačnog, metafizičkog i fizičkog, sve više se potcrtava i produbljuje ponor između sfera nečulnog i čulnog.

Pitanje koje Šeliga sada zanima glasi: kako iz Apsoluta kao Jednog nastaje svekoliko mnoštvo, konačno iz beskonačnog? U *Sistemu* (1800) pitanje je drukčije formulirano: *umetnost*, kao neka vrsta sinteze beskonačnog i konačnog, uspostavlja ravnotežu, prikazuje objektivirano jedinstvo, do čije je objektivacije samom *Sistemu* najviše stalo. U *Brunu* su problemi pomereni, dislocirani, i s objektivacije apsoluta pažnja se pomera i fiksira na sam *apsolut*. O umetnosti se sada govori kao o „nužno egzoteričnoj” pojavi, a o umetniku kao onom koji „nikada neće prikazati lepotu po sebi i za sebe, osim lepe stvari” (V, 127). To treba da znači da je, plotinovski rečeno, lepote uvek više u ideji lepog, ili u lepom po sebi, nego u *vremenu*, i, zatim, mnogo više u duši umetnika nego u gotovom delu. Što se „lepota po sebi” više posreduje „čulnošću”, to ona više gubi supstancijalnost, čistotu, ezoteričnost. Filozofija se ne bavi više umetnošću i njenim karakterom, tj. *lepotom*, nego jedino „večnim pojmom stvari”, a to znači „jedinstvom lepote i istine” kao dva spekulativna i samo za filozofiju mogućna entiteta apsolutnog: njegovom *realnom* (lepota) i *idealnom* (istina) stranom.

Dok je u *Sistemu* umetnost, a to znači i lepota kao njena suština, implicirala sintezu svesnog i besvesnog, umetničkog (Kunst) i poetskog (Poesie), što je tada činilo suštinu, objektiviranu bit filozofije, sada se gotovo delo ostavlja po strani a posmatra samo ono jedinstvo koje je u ideji, spekulativno, sa-

držano, jedinstvo „lepote i istine”. Tek se na ovaj način po Šelingu, može „saznati realna božanska suština” (V, 225). Dakle, apsolut se imenuje sada terminom „Bog”, što je već druga bitna karakteristika ovoga prelaza od *Sistema* ka *Filozofiji umetnosti*. U *Sistemu* je istina apsoluta, kao istina same filozofije, sagledana u *umetničkom delu*, u lepoti kao objektiviranoj i jedino mogućnoj u toj ravni čulnoga pojavljivanja; u *Brunu* se apsolut poima kao Bog, koji se sazna je u „nerazlikovanom jedinstvu istine i lepote”.

U *Sistemu celokupne filozofije* (1804) nailazimo, takođe, na niz bitnih odstupanja od transcendentalne estetike *Sistema*. Sada je „vladajući princip umetnosti... slobodna nužnost”, te uz pomoć „slobodne nužnosti čovek sazna je ono najviše, naime Boga; pomoću toga on i dela slično Bogu” (VI, 499). Ovde se već jasno osećaju religijski tonovi. Značenje transcendentalne filozofije u *Sistemu* — gde ona nije mogla bez čulnosti, gde se ona, dakle, izvršava i dovršava u umetnosti, i gde je, najzad, *lepota* sama, i jedino u umetnosti, omogućavala postojanje i dokumentiranje istine filozofije — sada se menja. Koreni transcendentalizma, kao i čitava sfera čulnosti, znatno se sužavaju. Ako se sada uopšte još može govoriti o potrebi da umetnost dokumentuje neki spekulativni supstrat, neku od najviših ideja, onda to nije istina filozofije, već Bog kao religijski supstrat, neka vrsta najvišeg Dobra. Konačno, za Šeliga umetnost nije više poslednji cilj filozofije. Umetnost postaje *sredstvo*, određuje se slično Kantovom poimanju „uzvišenog”, koje je u *Kritici moći suđenja* obezbeđivalo prelaz od čulnog ka natčulnom. Uz pomoć „ove slobodne nužnosti”, demonstrirane u umetnosti, dodaje Šeling, „čovek sazna je ono najviše, naime Boga”. Umetnost ima isključivo gnoseološku, ne više graditeljsku, delotvornu funkciju filozofije; i unutar ove gnoseološke funkcije umetnost nema za cilj da omogući očulotvorenje još uvek intelektualne filozofije, kakva je u Šelingovom trans-

cidentalnom sistemu, koji se u umetnosti dovršava, nego da omogućiti saznanje Boga. Filozofija dobija karakter misticizma.

Zan Žibelen je sklon da ovu promenu do koje je došlo u *Brunu* smatra odlučujućom za dalji razvoj Šelingove estetike. Imajući i sam u vidu onaj osnovni Šelingov stav iz *Bruna* da se „ne negira egzistencija lepog po sebi, već njegova egzistencija u vremenu“, Žibelen smatra da to vodi novim i daljim teorijsko-estetičkim konsekvencijama. Bitno je da ne može više u *čulnom svetu*, u prirodi i umetnosti, egzistirati „apsolutna lepota“; ona je samo u *ideji*, u *idealnom*. Sudeći po polaznoj pretpostavci, smatra Žibelen, „estetika *Bruna* se čistije suprotstavlja *transcendentalnoj estetici*, koja lepotu posmatra dinamički“ (15, III). Dakle, u *Brunu* je element *statike*, spekulativnog i metafizičkog poimanja lepote u ideji; u *Sistemu* se lepota poima dinamički, ona je osnovni karakter umetničkog dela, u saglasnosti je s *poetskom moći*, koja ima graditeljsku funkciju. Prema Žibelenu, Šeling je u *Brunu* postavio odlučan dualizam između *arhetipske lepote*, kao lepote po sebi, i *fenomenalne lepote*, kao lepote za nas ili kao konkretizovane lepote.

Mihail Ovsjanikov je, čini se, u pravu kada primećuje da je *Filozofija umetnosti* nastala u onom trenutku Šelingovog filozofskog razvoja kada je već bio očigledan njegov „zaokret u pravcu religijsko-mističkih ideja, zaokret koji se izrazio u dijalogu *Bruno* (1802), u *Predavanjima o akademskim studijama* (1802) i u spisu *Filozofija i religija* (1804)“. Povodom *Predavanja* ovaj autor navodi Šelingov stav u kome se već govori o „unutrašnjoj vezi koja sjedinjuje umetnost i religiju“ i o nemogućnosti da se religija „drugачije prikaže kao istinska objektivna pojava nego pomoću umetnosti“ (17, 139). Adolf Alvon se, takođe, nalazi na istoj teorijskoj poziciji interpretacije. „U periodu *filozofije identiteta* (1801—1804) umetnost se sve manje uvažava a spekulativno saznavanje religije sve više izbija u prednji

plan. Malo-pomalo, na ovaj način iskazuje se postepen prelaz s *estetičkog na religiozni* pojam mita“ (3, 46, podvukao S.P.). U prilog ovom tipu interpretacije treba, doslednosti radi, pomenuti vrsnog istoričara filozofije i estetike Jonasa Kona, koji za pomenuti period Šelingovog razvoja — u kome nastaje i *Filozofija umetnosti* — kaže da se „osobnost ove filozofije umetnosti ne sastoji u učenju o umetničkim formama i umetničkim vrstama, već u uzajamnoj vezi koja se uspostavlja između *religije* i *umetnosti*“ (31, 56, podvukao S. P.).

U pogledu vrednosti same *Filozofije umetnosti* mišljenja teoretičara, međutim, nisu uvek saglasna. Za Hajma *Filozofija umetnosti* ne donosi ništa novo (38). Vilhelm Vindelband, međutim, smatra da ona zaslužuje najveću pohvalu, budući da su Šelingova *Predavanja iz Filozofije umetnosti*, iako posthumno objavljena (1859), važila kao osnova na kojoj se u Nemačkoj, više godina potom, radilo na utemeljenju estetičke teorije (1803 — 1817). Šasler je, u svojoj *Estetici* (1872), odlučno postavio tezu da *Filozofija umetnosti* predstavlja plod samovoljnih autorovih konstrukcija i da vrvi od protivrečnosti (35, 861).

U pomenutom radu Valtera Bimela, kako je već pokazano, ističe se misao da su Šelingove bitne ideje iz *Filozofije umetnosti* — i to, prvenstveno, naučno zasnivanje estetike, kao i stav da se u umetnosti na *realnoj strani* opaža apsolutna ideja — bile veoma podsticajne za Hegelovo utemeljenje *Estetike*. Dodao bih, sa svoje strane, da su u *Fenomenologiji duha* položaj umetnosti i mesto *skulpture*, kao umetnosti u kojoj se izmiruje suprotnost idealnog i realnog, kod Hegela ideja i sadržaj, i uspostavlja najveća mogućna ravnoteža, veoma saglasni s ulogom *plastike* u Šelingovoj *Filozofiji umetnosti*, a opšta ideja Hegelove *Estetike* i njen osnovni stav o „lepom kao čulnom pojavljivanju ideje“ u najvećoj su mogućnoj saglasnosti sa Šelingovom orijentacijom. Šeling je, tako, preteča ideje o konstrukciji Hegelove *Estetike*, iako je u Hegelovoj filozofiji skelet te konstrukcije

od drugačije građe. U odeljku o posebnom delu *Filozofije umetnosti* ukazaću i na neke druge ideje koje su mogle biti inspirativne za Hegelovo utemeljenje estetike, uključujući tu i mogućnost Šelingovog uticaja na *Fenomenologiju duha*.

Žan Žibelen posebno analizira uticaj Šelingove *Filozofije umetnosti* na Hegelovu *Estetiku*. On kaže: „Hegel, istina, nije poznavao *Filozofiju umetnosti*, koja je objavljena tek 1859. godine, ali Šelingove ideje bile su mu poznate iz *Bruna*, iz *Predavanja o akademskim studijama*, najzad posredstvom beležaka uzetih s njegovih predavanja; tako je, na primer, madam De Stal poznavala predavanja iz *Filozofije umetnosti*” (15, 309). Ako je to mogla madam De Stal, utoliko pre treba pretpostaviti da je Hegel mogao da dođe do tih predavanja. Uostalom, Hegel i Šeling su tada još uvek bili u relativno dobrim, kolegijalnim odnosima.

Prema tumačenju istoričara filozofije Emila Brejea, Šelingova *Filozofija umetnosti* (1803), uključujući tu i „rezultate estetičkog vaspitanja koje je Šeling stekao u romantičkom središtu u Jeni, nastavila je da sledi poslednju formu sistema identiteta”. Breje je ukazao i na izvesne slabosti tog rada. Kod Šelinga se primećuje potpuna odsutnost muzičke kulture, zatim ljubav isključivo prema italijanskom slikarstvu 16. veka, dok je arhitektonski ideal bio formiran na grčkom graditeljstvu; negovao je kult Homerovog epa i Danteove poezije (10, 721).

#### *Posebni problemi Filozofije umetnosti*

Mitologija i poezija. Simbol, alegorija, shematizam

S gledišta estetike i opšte filozofske pozicije, najvažnija razlika između *Sistema* (1800) i *Filozofije umetnosti* jeste u tome što se u ovoj umetnost određuje u neposrednoj vezi s mitologijom i hrišćanstvom kao njenim neophodnim sadržajem. Taj radikalni stav nije bio mogućan u *Sistemu*. Treba podsetiti, doduše, da je tu o mitologiji bilo reči. Pa

ipak, za određenje tzv. *organon* funkcije umetnosti nije u *Sistemu* bilo neophodno, kako se meni čini, da se široko prezentira „posredujuća karika” između umetnosti i filozofije koju predstavlja *mitologija*. Za sam *Sistem* bilo je to od drugorazredne važnosti. Mnogi istraživači Šelingove filozofije i estetike neće se složiti s ovim mišljenjem. Diter Jenig, na primer, pokazuje kako i *Filozofija mitologije* i *Filozofija otkrovenja* (1841 — 42) imaju u sebi nečeg umetničkog, budući da je mitologija neophodan sadržaj umetnosti, i da se, uz sve to, u osnovi i jedne i druge nalazi isti subjekt stvaranja: „individualizirani rod”, koji pomoću „pesničke snage” proizvodi i mitologiju i umetnost (8, 15—16).

Sam Šeling već otvoreno ukazuje da postoji, kako smo videli u ranijem komentaru, „unutrašnja veza koja spaja umetnost i religiju” (XI, 374). U *Predavanjima o akademskim studijama* Šeling nastoji da nas uveri kako tu „govori o svetoj umetnosti, o onoj koja je proizvod bogova, objaviteljica božanske tajne, otkrivateljica ideja, o nerođenoj lepoti... čiji je oblik skriven i nepristupačan empirijskom (čulnom) čoveku, kao i sam oblik čulnoj istini” (XI, 367). Šelingova opsednutost *mitologijom* vidljiva je u čitavom njegovom delu. „Mitologija je u ranim teološkim spisima prvi, a u *Filozofiji mitologije* i *Filozofiji otkrovenja* poslednji predmet njegovih studija.” Nije Adolf Alvon ni jedini ni poslednji interpretator Šelinga koji se poziva na onu napomenu iz završnog poglavlja *Sistema* (1800), da je „rasprava o *mitologiji*... izrađena već prije više godina” (VIII, 272), da bi, pošav od te Šelingove napomene, zaključio da „rasprava o mitologiji koja čini najveći deo druge glave *Filozofije umetnosti* ne potiče tek iz 1802. godine, nego ju je Šeling sačinio još 1800” (3,27).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Maks Adam, u svojoj disertaciji „Schellings Jenaer-Würzburger Vorlesungen über Philosophie der Kunst”, Erlangen 1907, kaže da je vrlo verovatno reč o Šelingovim beleškama za predavanja o „Grundsätze der Kunstphilosophie”, koja je Šeling prvi put držao u zimskom semestru 1799/1800, u Jeni. Str. 7.

Doista, bar u opštefilozofskom smislu, postoji izvesna podudarnost u određenju položaja *mitologije* u *Sistemu* i *Filozofiji umetnosti*. Mitologija i u *Sistemu*, kao „srednji član”, treba da omogući „povratak nauke poeziji” (I, 273). Alvon želi da pokaže, da je reč o istom poimanju „mitologije” i „poezije” bar u trima osnovnim estetičkim delima: u *Systemprogramm* (1795—6), *Sitsemu transcendentálnog idealizma* (1800) i *Filozofiji umetnosti* (1803), i pri tome navodi ključni stav *Nacrta sistema* da „poezija... postaje na kraju ono što je na početku bila, učiteljica čovečanstva”.

Potrebno je sada da se dá šira prezentacija Šelingovog određenja mitologije u *Filozofiji umetnosti*. Što se njegove filozofske aksiomatike tiče, ona je veoma dosledno sprovedena. Iz stava da je „neposredni uzrok svake umetnosti Bog” (III, § 23) Šeling dalje razvija *sistem bogova*, ideju mitologije kao neophodnog *uslova* svake umetnosti. Bog je *uzrok*, mitologija kao *sistem bogova neophodan uslov* umetnosti. Potrebno je da se nešto više kaže o odnosu *ideje, stvari i bogova*. Šta je „ideja”?

Ukoliko je filozof u stanju da u *posebnosti* stvari opazi, intuira *apsolut* ili *univerzum*, on dolazi do *ideje* stvari. *Ideja* je, prema tome, *opšta supstancija* neke stvari ili aristotelovski rečeno, *druga supstancija*, pojmovna strana stvari, odnosno *forma*, pojam razuma. Kod Šelinga je ona *idealna potencija*. Dakle, uobličavanje „opšteg i posebnog”, ukoliko se posmatra po sebi, ili idealno, jeste *ideja*, slika Božanskog, a ukoliko se posmatra za nas, ili realno, to su bogovi (III, § 27, § 28). Odnosom bog—bogovi implicira se odnos ideja—estetička ideja u Kantovoj interpretaciji. *Estetička ideja* je posrednik (u teološkim spisima srednjeg veka ulogu posrednika igraju anđeli) između inteligibilnog sveta platonskih ideja i realnog, čulnog sveta. Zato što mu je ovde stalo do posredovanja sveta svesnog i besvesnog, sveta umnog i čulnog, Šeling traži odgovarajuću duševnu snagu koja je u stanju da to

obavi. Već je bilo govora o tome da je u *Systemu* Šeling odredio *pesničku moć* kao snagu koja je „u prvoj potenciji iskonska intuicija, i obratno, to što mi nazivamo pesničkom moći, dodaje Šeling, to je sama produktivna intuicija. U obema je delatno jedno te isto, ono jedino što nas osposobljava da mislimo i da sintetizujemo — uobrazilja” (I, 271).

Šeling povezuje *uobrazilju* i *pesničku moć* i naglašava njihovu spregu kad god mu je potrebno iz sistematskih razloga da se proizvede jedinstvo idealnog i realnog, svesnog i besvesnog. Kako *svet bogova*, ili mitologija, ima pre svega funkciju posredovanja, jer se nalazi između Božanstva i umetnosti kao *idealnog i realnog*, Šeling će i ovde posegnuti za „uobraziljom”, odnosno za „fantazijom”. „*Svet bogova nije nikakav objekt koji se može shvatiti samo razumom ili umom, već jedino fantazijom*” (§ 31). Po analogiji s Kantom, same ideje uma, kao nečulna sušastva ili sušastva po sebi, mogao bi shvatiti samo neki božanski razum, neka intelektualna intuicija, dok bi razum — u transcendentalnoj upotrebi — mogao shvatiti samo ono *čulno* u fenomenu ili stvari kakvi su oni za nas. *Svet estetičkih ideja*, odnosno, kod Šelinga, *svet bogova*, ili mitologija, može se shvatiti samo *fantazijom* kao posredujućom moći, snagom koja uspostavlja most između *ideja* i *stvari* (za nas). Razume se, najviši status, tačnije mogućnost da dá građu za najviše poetske oblike, može imati samo ona mitologija (pored idealističkih, u koje spada persijska i indijska, i realističkih, u koje spada egipatska, postoje i realidealističke, u koje spada grčka) u kojoj su već sjedinjeni idealno i realno u najvišoj potenciji uobrazilje. To je *grčka mitologija*. Šeling smatra da je „grčka mitologija najviši prauzor poetskog sveta” (III, 36). Ako se *fantazija*, za razliku od razuma i uma određuje kao moć koja slikovno (*gegenbildlich*) obavlja „sintezu apsoluta i ograničenja” i u tom smislu stvara *svet bogova* — mitologiju, onda će Šeling „u odnosu prema fantaziji odrediti uobrazilju

kao moć koja prima i oblikuje, proizvodi umetnost"; „fantazija je moć koja opaža spolja” (39). Kao receptivna, idealna moć, koja idejama izmišlja bogove, a u umetnosti opaža mitologiju kao nešto spoljašnje, fantazija je u umetnosti neproduktivna kontemplativna moć. Uobrazilja je upravo ta unutrašnja, produktivna moć, koja u umetnosti stvara samu indiferenciju i saznaje je. To je i razlog što se one međusobno odnose kao *um* i *intelektualna intuicija*. „Fantazija je intelektualna intuicija u umetnosti.”

Kakav je odnos mitologije, umetnosti i lepote? Da se između ova tri entiteta doista uspostavlja unutrašnji bliski odnos pokazuje § 33. „Osnovni zakon svih oblikovanja bogova jeste zakon lepote. — Jer lepota je apsolut realno opažen. Oblici bogova su *sam apsolut* u posebnom (ili u sintezi s ograničenjem) *realno* opažen.” Iz ovoga bi se moglo zaključiti kao da je oblik boga ontološki postavljen niže od pojma lepote. Lepota je uopšte modus postojanja apsoluta, opažanje apsoluta kao realnog, dok bi oblik boga implicirao *apsolut* sadržan već u formi *posebnoga* i s *posebnim*. Lepota je, dakle, opštije bivstvo, supstancija; bogovi su supstancija data u jedinstvu s materijom, čulnošću. O toj izdvojenosti ideje lepote iz tkiva umetnosti kao objektivirane, čulne strane govorio sam u pregledu osnovnih idejnih strujanja u *Brunu*, *Predavanjima* i u *Sistemu celokupne filozofije*.

O uskoj vezi između mitologije i poezije Šeling raspravlja i na drugim stranicama *Filozofije umetnosti*. Sistem bogova, mitologija, predstavlja svet za sebe koji zahteva „nezavisnu poetsku egzistenciju”, omogućenu fantazijom (III, 43), pa je „mitologija nužan uslov i prva građa svake umetnosti” (§ 38). Uporedimo li ovaj stav s već navedenim da je „neposredni uzrok svake umetnosti Bog”, proizlazi da je mitološko-religijski kompleks u isti mah i *uzrok* i *uslov* umetnosti, što je mnoge interpretatore Šelingove estetike navelo na zaključak da će on već od Bruna (1801) nastojati sve više da približi

liži umetnost i religiju, kao što je ranije, sve do *Sistema*, nastojao da približi filozofiju i umetnost.

I pored toga što se u Šelingovoj *Filozofiji umetnosti* i dalje raspravlja problem sličnosti i razlike između filozofije i umetnosti — naime da je filozofija „prikazivanje apsoluta s apsolutnom indiferencijom opšteg i posebnog u opštem”, pa je za filozofiju osnovni pojam ideja, a to isto prikazivanje „u posebnom = umetnost” (III, 50) — ono što je odlučujuće je odgovor na sledeće bitno pitanje: šta je to što se u umetnosti prikazuje, koji je to ontološki osnov, građa, supstrat umetnosti? Šeling odgovara da je to *mitološko, religijsko*. Mitologija, doduše, nije nužan uslov za filozofiju, ali je izvesno da je Bog najviši uzrok i filozofije i umetnosti. Bog i bogovi mitologije, i, zatim, mitologija i umetnost, uspostavljaju uski odnos. Šeling je veoma široko razvio posebne principe ili mogućnosti umetničkog oblikovanja: shematizam, alegoriju i simbolizam, uz pomoć kojih se uspostavlja različit sistem odnosa opšteg i posebnog, umetnosti i mitologije, najzad kao način prikazivanja indiferencije opšteg i posebnog u posebnom. Tako je prikazivanje u kome *posebno* može da se samo pomoću opšteg opazi određeno kao *shematizam*, dok je prikazivanje u kome se opšte opaža pomoću posebnog *alegorijsko*, i, konačno, tamo gde „posebno” ne znači opšte, ali ni posebno, gde je uspostavljena njihova ravnoteža ili apsolutno jedinstvo, nalazi se *simboličko* prikazivanje. Sve potencije, u idealnom i realnom delu filozofije, sve umetnosti i vrste saznanja, nose obeležje ovih triju mogućnosti prikazivanja: shematizma, alegorije i simbolizma, kao idealnih formi ili potencija za reprezentovanje odnosa između *beskonačnog* i *konačnog* posredstvom *posebnog*.

U filozofiji prirode trima potencijama u *realnom nizu*, *materiji*, *svetlu* i *organizmu*, odgovaraju *shematično*, *alegorijsko* i *simboličko*; kao što trima formama transcendentalne filozofije, mišljenju, delanju i umetnosti, odgovaraju, takođe, *shematizam*, *alego-*

rijsko i simboličko, koji odgovaraju i trima teorijskim naukama, geometriji, aritmetici i filozofiji. U realnom svetu umetničkih vrsta, dakle u likovnim umetnostima, muzici odgovara alegorija, slikarstvu shematizam, plastici simboličko prikazivanje; u idealnom svetu umetnosti, u govornoj umetnosti, lirici odgovara alegorijsko, epici shematično, drami simboličko prikazivanje.

Za razumevanje mitologije, čak bi se moglo reći i umetnosti uopšte, vrlo je značajan Šelingov stav da „mitologija ne može biti delo ni pojedinog čoveka ni roda ili vrste... već samo roda ukoliko je on sam individuum i isti za svakog pojedinog čoveka” (§ 42). Pojava čoveka kao „individualiziranog roda” rezultat je tzv. *prve individuacije*. U prirodi, međutim, postoji *slepi umetnički nagon*, čije tvorevine nazivamo „lepim”, ali istinske lepote i mitologije nema dok ne započne prvi proces individuacije, tj. dok se ne pojavi čovek, koji je svestan da je isto što i rod i koji u tom procesu zadobija formu izvesne samostalnosti. „Pčele su rođene kao savršene umetnice i proizvode majstorska dela iako se za to nisu prethodno obučile niti vežbale studiranjem. Ali dela toga roda upravo su stoga nepotpuna što svoja šaća one još uvek grade onako kako su to činile od početka” (VI, 369).

I u *Filozofiji umetnosti* Šeling ponavlja stav iz *Sistema* o mitologiji kao iskonskoj građi. Na primeru Homerovog pesništva on pokazuje da je mitologija bila „zajednički koren poezije, istorije i filozofije. Za poeziju je mitologija pramaterija, iz koje sve nastaje, okean, da upotrebim metaforu starih, iz kojega ističu sve reke, kao što se sve u njega ponovo vraćaju” (§ 42).

Ovaj stav je u izvesnoj koliziji sa stavom iz *Sistema*. Tamo se može pročitati da će „filozofija, kao što ju je poezija u detinjstvu nauke rodila i hranila... posle svog dovršenja teći putem isto toliko pojedinačnih reka natrag u opšti okean Poezije, iz

kojega su proistekle” (I, 273, podvukao S. P.); u *Filozofiji umetnosti*, suprotno tome, mitologija je ta „pragrađa poezije, iz koje sve nastaje, okean... iz koga ističu sve reke, kao što se sve u njega ponovo vraćaju”. Sve to pokazuje da su, prema Šelingovom uverenju, *mitologija* i *poezija* veoma srodne, budući da i sama poezija u Šelingovom *Sistemu* treba da obavi jednu svakako ne striktno „estetsku” funkciju. *Umetnost* i *estetsko* imali su znatno širi, filozofsko-metafizički zadatak: oni učestvuju u rešavanju osnovnih problema sistema i u dovršenju filozofije. Na taj način pitanje estetske, umetničke autonomije, umetničkog oblika *kat exohen*, pomeren je u drugi plan; hegemonijom umetnosti, paradoksalno, rešava se vanestetski, filozofski zadatak, koji umetnost stavlja u poziciju sredstva. Zbog toga se ona (prividna) protivrečnost u određenju poezije i mitologije, naime da se sve vraća u „okean Mitologije”, odnosno u „okean Poezije”, razrešava tako što se mora uvažiti Šelingova misao da je ovde reč o *ontološki* istoj vrsti oblika. *Mitologija* i *poezija*, najpre, nastaju uz pomoć *fantazije* ili *uobrazilje*; zatim, u jednom ili drugom fenomenu reč je o tome da se u *realnom*, *opažajnom* ili *posebnom* prikaže apsolutna indiferencija besvesnog i svesnog, konačnog i beskonačnog; nadalje, ta *besvesna moć*, bilo u poeziji ili u mitologiji, *fantaziji* mitotvorca, zapravo je onaj delatni, proizvodilački nagon; i konačno, mitologiju i poeziju stvara „individualizirani rod”. Taj zajednički „stvaralački” subjekt, kako izgleda, može se odrediti pojmom *genija*. „Taj večni pojam čoveka u bogu kao neposredni uzrok njegovog produciranja jeste ono što se naziva genije, tako reći *genius*, ono božansko u čoveku” (§ 63). Zbog toga su i mitologija i umetnost *simboličke*, budući da je njihov tvorački subjekt, „individualizirani rod”, središte ukraštanja snaga svesnog i besvesnog, njihova tačka indiferencije. Za potvrdu gore navedenih ocena može poslužiti Šelingov stav da ne bi bilo daleko od istine smatrati grčku mitologiju, na primer, „kao delo

apsolutno poetske slobode" (§ 42). „Grčka mitologija... može da se po sebi shvati kao *poezija*" (§ 52).

Na istom principu alegorijskog i simboličkog Šeling je razlikovao i dve vrste religije, hrišćansku i grčku mitologiju. Razlika je samo u pogledu pravca fantazije, tj. moći koja stvara sintezu beskonačnog i konačnog. Dok pravac grčke mitološke fantazije, kao simbolički, „ide od beskonačnog ili od večnog ka konačnom, pravac orijentalne fantazije, naprotiv, ide od konačnog ka beskonačnom" (§ 42), što je, u osnovi, i pravac hrišćanske fantazije, budući da se orijentalna mitologija s vremenom izlila u hrišćansku. Stoga je grčka mitologija više *realistička*, hrišćanska više *idealistička*; sadržaj prve je priroda, čijim se posredstvom pojavljuju bogovi, sadržaj druge je istorija, u kojoj se Bog otkriva u duhu. U prvoj vrsti mitologije, kao prirodne religije, „priroda je ono što se otkriva, a idealni svet je ona tajna; u drugoj je ideelni svet otkriven, a priroda se vraća u misterij" (§ 51).

Prema tome, orijentalne mitologije nisu simboličke već alegorijske, te su stoga i suprotstavljene grčkoj. Te idealističke mitologije slične su hrišćanskoj. Ima se utisak da Šeling kroz *Filozofiju umetnosti* pronosi ideal grčke mitologije i umetnosti, sadržaj u modalitetu simboličkog oblikovanja. To je element koji docnije uvažava i Hegel, bar u *Fenomenologiji duha*, u kojoj umetnost prestaje da egzistira s pojavom objavljene, hrišćanske religije. Povodom hrišćanske mitologije, u kojoj je prenaplašen element idealnog, mnogi tumači Šelingove estetike saglasni su sa stavom da je Šeling bio nezadovoljan hrišćanstvom, posebno katolicizmom, bar zato što je ono alegorijsko prikazivanje konačnog u beskonačnom, pa je otud nedelatno za umetnost kao simboličko stvaranje. To je i bio razlog što je Šeling od samoga početka, od *Nacarta sistema*, tragao za „novom mitologijom" kao „univerzalnom, opštesimboličkom" religijom. „Prava simbolička građa je samo u mitologiji" (VI, 501 — 2). Mogućnost te „nove mi-

tologije", koja bi bila „inspiracija nove umetnosti", Emil Breje takođe vidi u „filozofiji prirode, koja... daje svetu onu dubinu i imaginativni ukus izgubljene sa hrišćanstvom" (10, 722).<sup>1</sup>

Bilo bi potrebno da se ovde ozbiljno shvate Šelingove reči iz *Predavanja o akademskim studijama* o odnosu dveju mitologija, grčke i hrišćanske. Govorili smo već, kaže Šeling, da se „priroda i istorija uopšte odnose kao realno i idealno jedinstvo; ali isto tako odnosi se i religija grčkog sveta prema hrišćanskoj religiji, u kojoj je božansko prestalo da se otkriva u prirodi i može se saznati samo u istoriji. ... Prema tome, Bog u prirodi postaje tako reći egzoteričan, idealno se pojavljuje u nečem drugom, a ne u onom što jeste" (XIII, 393 — 4). Šeling je, međutim, hteo jedinstvo idealnog i realnog, a to znači jedinstvo hrišćanstva, koje nosi element idealnog, duhovnog, i mitologije, koja ostaje na tlu realnog i prirode. U novoj spekulativnoj fizici, verovao je Šeling, može se iznaći neki osnov za formiranje nove, savremene građe umetnosti, nove mitologije. Za razliku od grčke fizike, koja je svet poimala *statički*, a prirodu bez duha, nova, spekulativna fizika, čije je osnove sam Šeling uvažavao, shvata svet dinamički, kao „besvesno duha".

U analizama *Filozofije umetnosti* mogli smo zapaziti da je Šeling u svoje konstruisane sheme katkada i nasilno uklapao svekoliko „rastinje umetnosti", osnovne umetničke vrste, rodove i žanrove, nemajući uvek, po prirodi takvog postupka, i dovoljno pokrića u empirijskom materijalu; on nije uvek respektovao činjenice iz istorije umetnosti. Reč je o osnovnoj primedbi, koja pogađa racionalističku

<sup>1</sup> Ovsjanikov u vezi s tim kaže: „Mit je pomenen u blizinu simbola, tj. približen je čulnom i nedeljivom izrazu ideje, umetničkom mišljenju uopšte. Iz toga se može zaključiti da se umetnost u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti ne može zamisliti bez mitologije. Ako mitologije nema, onda će je umetnik stvoriti za svoje potrebe" (17, 142).

estetiku u celini, dakle i svaki pokušaj idealne, spekulativne konstrukcije univerzuma umetnosti.

Meni se čini, međutim, da je u osnovi opravdan zahtev prema kome se filozofskom umu stavlja u zadatak da sredi empirijske činjenice, ma koliko same činjenice za to ne pružale uvek i dokraja potvrdu. Vrednost Šelingovog napora nalazi se, svakako, u zahtevu za filozofskom estetikom, koja želi naučno da shvati umetnost; i, drugo — što mu je, možda, među prvima, a pre Hegela, pošlo za rukom budući da je sam osećao estetski fenomen i bio umetnički nadahnuta ličnost — u određivanju prvorazrednog mesta umetnosti u filozofskom sistemu. On je nastojao da u spekulativnoj igri duha izloži celokupan sistem umetničkih vrsta. U tom shematizmu sistema, u filozofskom apriorizmu i konstruktivizmu, možemo zapaziti dosledno sprovedenu osnovnu ideju, koja se demonstrira u suočenju sa svakom posebnom formom umetnosti.

U nekim podelama, tipologijama, zapazićemo, svakako, određenu neprimerenost stvarima, uoćićemo, takođe, da je mesto muzici bilo možda pre u poretku idealnog jedinstva umetničkih vrsta. U svakom slučaju, Šelingov spekulativni shematizam, kako meni izgleda, mnogo je manje ranjiv nego Hegelov, bar što se tiče određenja osnovnog ontološkog statusa umetnosti. Šeling, naime, polazi od ispravne teze da se u svakoj umetničkoj vrsti, počev od muzike, preko slikarstva, do plastike, i, zatim, preko poezije i njenih rodova, lirike, epa i drame, ponavlja ista ontološka ideja, uostalom kao i u umetnosti uopšte u svojstvu najvišeg izraza ili najviše objektivacije samog apsoluta, shvaćenog, za razliku od Hegela, kao apsolutne indiferencije subjekta i objekta. Svako umetničko delo pokazuje se kao „oblikovanje jedinstva beskonačnog i konačnog”. Sva ostala određenja, rekao bih, nisu više ontološkog, metafizičkog karaktera, nego su izvedena i, prema tome, pokazuju se kao *ontička* svojstva umetničkog dela, kao ono njegovo *prednjoplan-*

*sko* s obzirom na ono „umetnički” bitno, kao van-estetsko.

Tako se i dogodilo da se neki isti principi — alegorijski, shematički i simbolički princip oblikovanja, kojima odgovaraju refleksija, supsumpcija i intuicija — ponavljaju u svakom poretku umetničkih vrsta, u idealnoj i realnoj vrsti, najzad u svakom umetničkom rodu i žanru. To bi, razume se, bili tzv. „plići slojevi” dela, površinski i, utoliko bar, akcidentalni. U takvom postupku može se već naslutiti neko anticipiranje principa fenomenološke estetike, u kojoj su diferencirani „planovi” i „slojevi” u strukturi dela, prema kojoj su dublji slojevi, kao ontološki prvi, ujedno i noseći slojevi, dok su spoljašnji promenljivi i omogućavaju specificiranje umetničkih vrsta i žanrova, čime se, međutim, ne uspostavlja dublja vrednosno-hijerarhijska lestvica unutar umetničkih vrsta i žanrova, budući da je u svim formama ono bitno „estetsko” podjednako prisutno i ostvareno. Filozofija „apsolutne indiferencije” idealnog i realnog omogućila je, dakle, Šelingu da uspostavi aksiološki i ontološki jednoobrazan poredak umetničkih vrsta. Hegel je upravo taj osnovni princip Šelingove filozofije odredio kao „noć u kojoj su sve krave crne”.

Kada na primer, Šeling govori da je „simboličko” oblikovanje karakteristično za antičku a „alegorijsko” za modernu umetnost, onda on time ne želi kazati da je *apsolut*, kao ona indiferencija, ontološki potpunije prikazan i izražen u delima jedne, odnosno druge umetnosti. Nije reč o tome. Razlika je, čini se, izvedena na osnovu *istorijskog* razloga diferencijacije, koji u Šelingovoj filozofiji, naspram metafizičko-filozofskog razloga, stoji svagda niže, nebitan je. Ukratko, polazeći s ontološko-metafizičkog stanovišta, moglo bi se reći da umetnost, da bi uopšte to bila, mora iz perspektive filozofske konstrukcije predstavljati oblikovanje, objektiviranje indiferencije apstraktno. Jednog, idealnog i realnog, objektiviranje subjekta i objekta u nerazlikovanom

jedinstvu. To što postoje dva načina pesničkog oblikovanja, kao dva diferencirana jedinstva „beskonačnog u konačnom” i „konačnog u beskonačnom”, razjašnjava se istorijskim razlogom, vremensko-kulturnom uslovljenošću, a kada se i taj sloj iscrpi, onda se dalje podele mogu razjasniti većim ili manjim prisustvom spoljašnjih činilaca: refleksijom, supsumpcijom, intuicijom. Što se onoga istorijskog sloja tiče, on omogućava dalju diferencijaciju umetnosti na „simboličke” i „alegorijske”, odnosno, u poeziji, podelu na grčku ili naivnu i novovekovnu ili sentimentalnu poeziju; nadalje podelu na stil i manir u likovnim umetnostima. U pogledu daljih diferencijacija, s obzirom na žanrove poezije, mogla bi se i ovde zapaziti ideja podele koja ima neki nagoveštaj u istorijskom kretanju umetnosti.

Šeling je, dakle, za razliku od Hegela posle njega, uspostavio ovaj dualizam, možda i protivrečnost, metafizičkog i istorijskog principa. Dok će Hegel ovu protivrečnost prevladati tako što će uspostaviti čvršću sapripadnost istorijskog i metafizičko-logičkog principa, provodeći osnovni princip kroz „istorijsko”, tako što će isključiti iz empirijskog materijala sve ono što se u njega ne uklapa — kod Šelinga, dotle, nema poigravanja s „istorijskim”; u pojam *apsoluta* nije uključeno vreme, on je večan. S gledišta Šelingove rane filozofije i estetike, umetnost je samo najbolji način objektivacije, u *realnom* prikazivanje onog u apsolutu bitnog, dakle i *večnog*.

U celini uzev, razlika u filozofskim gledištima Hegela i Šelinga je u tome što je Šeling išao na same korene, na temelje ili pretpostavke bića, dospavajući do onoga što naziva *Urgrund*, *Ungrund* ili *Abgrund* (praosnov, neosnov, ponor = Ništa), dok je Hegel pošao od pretpostavke kao da je *Nešto* (Sein) sasvim izvesno i nesumnjivo, neproblematično. Šelingovo kasnije eksplicitno razvijeno pitanje glasilo je: *Zašto je uopšte nešto, a ne Ništa?*

Kao što u *realnom nizu* plastika simbolički daje najvišu *sintezu* „ideje i stvari”, jer je ideja, besko-

načno, prikazana u konačnom, tako je i *drama*, u idealnom redu, najviša sinteza „stvari i ideje”, kao i najviše oblikovanje konačnog, stvari, u beskonačnom obliku. Na jednom mestu u *Filozofiji umetnosti* Šeling je osetio potrebu da bliže odredi svoju ideju o uvođenju potencija u sistem konstrukcije umetnosti, ističući da se u pojedinim likovima ili oblicima izvesne potencije očiglednije *pojavi* *ljaju*, adekvatnije sjaje kroz građu, materiju dela, iako sve potencije, u svim formama, dakle potencijalno, postoje kao ontološki osnov sveta.

Kada se o likovnoj umetnosti govori kao o realnoj strani umetničkog sveta, onda to znači da je za nju *karakteristično* jedinstvo koje se obrazuje pri „uobličavanju *identiteta* u *diferenciji* (razlici)” (IV, 272), što bi trebalo da znači da je Šeling iz osnovnih premisa idealno diferencirao realne i idealne forme. U tom smislu on je već zapazio kako ima dosta nerazumevanja u pogledu tumačenja tog sistema izvođenja na osnovi „potencija u filozofiji”. Razjašnjavajući problem, on kaže da tu nije reč o tome da „potencija istinski obrazuje realne suprotnosti, nego one opšte forme koje se u svim predmetima na isti način vraćaju”. Na primer, potencija organskog nikako nije jedino svojstvo organskog bića, već je organsko biće dato i u materiji, samo što je „ovde podređena anorganskom. Materija je anorgansko, organsko i umno u isti mah, i prema tome je opšta slika univerzuma. Plastika, kao treća potencija likovne umetnosti, sada upravo to što je u materiji izraz uma prikazuje kao *razvijeno*” (IV, 273).

To što plastika prikazuje *razvijeno*, odnosno što *objektivira* i u objekt stavlja UM kao treću potenciju materije, nikako ne znači da su prethodne dve potencije sasvim iščezle.

Čini se da je tu činjenicu dobro uočio Valter Bimel u svome radu. „Kod Šelinga nalazimo već odlučna zapažanja koja je potom Hegel, u skladu s vlastitim mišljenjem o apsolutnom duhu, preuzeo i izveo: da je umetnost izmirenje konačnog i besko-

načnog, objektivacija ideja. U *Filozofiji umetnosti*. . . Šeling je bio u stanju da umetnost razvije u svim njenim rodovima da sačini stupnjeviti poredak realnog i idealnog reda. A to znači da svaka umetnička vrsta sadrži svoje poslednje utemeljenje i opravdanje svoje suštine, pokušaj koji pre toga u filozofiji još nije bio učinjen." Pokazujući da je Kantov sistem umetnosti, njihova podela na govorne, likovne i na umetnosti igre, teorijski sasvim beznačajan, Bimel dodaje da se u Šelingovoj koncepciji nalazi opravdan zahtev za takvim „temeljnim sistematizovanjem kojim se svaka umetnička vrsta ne shvata samo za sebe već i u nužnom odnosu prema celini, pošto je Celina u njoj u izvesnoj meri sadržana". Iako će odlučno skrenuti s ove linije, Hegel će, po rečima Bimela, preuzeti ovaj način konstrukcije i dalje ga izvesti — razume se, ispravljajući ga u pravcu istorizma. Ipak, treba dodati da Šelingu neosporno pripada zasluga što je takav jedan pokušaj „prvi konsekvantno sproveo" (2, 165).

Čini se da je, upravo stoga što je konstrukcija sistema različita kod Hegela i Šelinga, neproduktivna ona teza po kojoj je Šeling samo nužna karika u lancu čiji je jedan kraj u filozofiji i esteticima bio Kant, a drugi Hegel, s kojim nemački idealizam završava. Kroner i Ovsjanikov, najzad i Štefen Dič,<sup>1</sup> polazeći od ideje o pravolinijskom razvoju nemačke idealističke filozofije i estetike, nisu bili u stanju, kao ni Bimel, da shvate *ontološki* suštinsku razliku u pozicijama Šelinga i Hegela. Povodom Šelingovog razvoja sistema umetnosti Ovsjanikov kaže da je Šeling naprosto konstruisao proces koji pretpostavlja kretanje od „čulnog ka duhovnom, potpuno uzdizanje duha nad materijom", i da zbog toga „ovde nije teško da se sagleda preteča hegelovskih kategorija

<sup>1</sup> Kroner smatra da su Fihte i Šeling pripremali Hegelov apsolutni idealizam, od subjektivnog ka objektivnom (32, 21); uporediti i Steffen Dietzsch (14), studiju o Šelingovom *Sistemu transcendentnog idealizma*.

„klasične' i „romantičke' umetnosti" (17, 139). Ni Štefen Dič, u svojoj inače izvrsnoj studiji o Šelingu, o uticaju njegovog *Sistema* (iz 1800) na Hegela, ne uviđa da su sistemi *idealizma* i *realizma* (tačnije, filozofije prirode) kod Šelinga *priređeni*, da kod Šelinga nema u filozofiji nikakvog preuznošenja idealnog nad realnim, ni obrnuto. To što se u *filozofiji umetnosti* objektivira filozofski ideal ne treba tumačiti kao hijerarhijski, istorijski poredak dolaženja do „samosvesti". Dič smatra da tri problemska kruga, „trijadično strukturirana", obrazuju „topografiju istorije triju načina dolaženja transcendentnog Ja do sebe sama", kao i to da tri subjekta, „subjektivni, objektivni i apsolutni Duh antcipiraju već strukture drugih značajnih dela dijalektičkog mišljenja u klasičnoj nemačkoj filozofiji — strukture Hegelove *Fenomenologije duha*" (12, 369).

Ukratko, bitna razlika u sistemima Šelinga i Hegela je u tome što kod Hegela u fenomenologiji likova svaki kasniji lik predstavlja dijalektičku negaciju prethodnih, koje ukida, prevazilazi i podiže na viši stepen; u Šelingovom sistemu problem „očuvanja" prethodnih likova ima ontološki drugačiji smisao. Za Šelinga su najdublji slojevi istovremeno istorijski, ontološki i vrednosno prvi; kod Hegela mlađi likovi nalaze se, gnoseološki (a to znači i aksiološki i ontološki), na višem stupnju od prethodnih; hijerarhija je zasnovana na ideji dolaženja do najviše samosvesti (uključujući čovekovu, na poslednjem stupnju izlaganja likova) u apsolutnom duhu. Kod Šelinga je sve unapred završeno. Njegov princip „apsolutne indiferencije realnog i idealnog" — koji miruje i koji je večan — nije stoga bez razloga od Hegela određen kao „noć u kojoj su sve krave crne". Razume se, za Šelinga ta *noć*, kao i njegov pojam *Ništa*, ima sasvim drugi, metafizički smisao. Iz Ničeg nastaje sve. Noć i Ništa su temelji svih stvari, svetla samog. U ogledu o Danteu, koji je objavljen u časopisu „Kritische Journal der Philosophie", Šeling je zabeležio na jednom mestu da je

sama „priroda, kao rođenje svih stvari, večna noć, kao ono jedinstvo u kome su stvari u sebi” (XIV, 401).

Toj večnoj noći, njenoj tajni, samo je umetnik u stanju da se približi i iz nje, odnosno prirode, izmami njeno svetlo. Na jednom drugom mestu, u raspravi *O odnosu likovnih umetnosti prema prirodi*, Šeling doslovce ponavlja stavove iz *Sistema* koji se odnose na ulogu i na zadatak umetnika. On kaže da, ako se samo onaj umetnik može nazvati srećnim „kome su bogovi pozajmili stvaralački duh, onda će nam se i umetnička dela pojaviti kao savršena u onoj meri u kojoj nam se prikazuje ona neiskvarena moć stvaralačke delotvornosti prirode”. Upozoravao je, takođe, da je „ranije već rečeno da u umetničkom delu nije sve dato sa svešću, da se sa svesnom delatnošću mora povezati besvesna moć i da tek potpuno jedinstvo ... proizvodi ono najviše u umetnosti” (XV, 400).

Vrednost Šelingove *Filozofije umetnosti*, kako izgleda, nalazi se u prvom pokušaju naučnog zasnivanja estetike kao „filozofije umetnosti” i, zatim, u činjenici što je u Šelingovim ranim radovima filozofska pozicija bila estetički postavljena, a to je, prirodno, dovelo do toga da se *umetnost* u isti mah prosuđuje iz horizonta filozofskog sistema i njegovog principa, da sama bude u najvećoj mogućoj saglasnosti s tim principom, postavši organon i dokument same filozofije. Uticaj Šelingove *Filozofije umetnosti* na dalji neposredni razvoj ideja u nemačkoj estetici, a Hegelovoj posebno, u ovom pogledu je neosporan. Posebnu analizu zahtevao bi uticaj njegove misli u Engleskoj na Kolridža; u Francuskoj na kasnije pravce intuicionizma, egzistencijalizma i nadrealizma, na Bergsona, Gabrielu Marsela, Vladislava Jankeleviča; u Rusiji na Berđajeva, Solovjeva, posebno kada je reč o poznoj Šelingovoj misli. A ta misao, utemeljena na egzistencijalnoj osnovi, vrši i danas značajan uticaj.

## ŠELINGOVA DELA

- I. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*. „Reclam”, Leipzig, 1979.
- II. Schelling, *Philosophie der Kunst*. Einleitung. Darmstadt, 1980.
- III. Schelling, *Philosophie der Kunst*. Allgemeiner Theil der Philosophie der Kunst. Darmstadt, 1980.
- IV. Schelling, *Philosophie der Kunst*. Besonderer Theil der Philosophie der Kunst. Darmstadt, 1980.
- V. Schelling, „Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge”. Ein Gespräch, 1800. Zweite unveränd. Auflage 1942. U: *Schellings Werke*. Dritter Hauptband. Schriften zur Identitätsphilosophie, 1801—1906. München, 1958.
- VI. Schelling, *System der gesammten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere*, 1804 U: *Schellings Werke*. Zweite Ergänzungsband. Zur Identitätsphilosophie 1804. München, 1962.
- VII. Schelling, *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*. Ein handschriftlicher Fund. Mitgeteilt von Franz Rosenzweig. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Stiftung Heinrich Lanz. Philosophischhistorische Klasse. Jahrgang 1917. 5. Abhandlung. Band VIII. Heidelberg, 1917.

- VIII. Schelling, *Sistem transcendentalnog idealizma*. „Naprijed“, Zagreb, 1965.
- IX. Schelling, *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*, 1799. U: *Schellings Werke*. Zweite Hauptband. Schriften zur Naturphilosophie 1799—1801. München, 1958.
- X. Schelling, *Ueber den wahren Begriff der Naturphilosophie und die richtige Art ihre Probleme aufzulösen*, 1801. U: *Schellings Werke*. Zw. HB. München, 1958.
- XI. Schelling, *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*. 1803. U: *Schellings Werke*: Dr. HB, München, 1958.
- XII. Schelling, „Aus den Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums“, 1803. Achte Vorlesung, „Ueber die historische Konstruktion des Hristentums“. U: Schelling, *Philosophie der Kunst*. Darmstadt, 1980. Ergänzung 2. i Er. 3.
- XIII. Schelling, „Aus der im Kritischen Journal der Philosophie veröffentlichten Abhandlung“. „Ueber das Verhältnis der Naturphilosophie zur Philosophie überhaupt“. U: Schelling, *Philosophie der Kunst*. Darmstadt, 1980. Er. 3, 5.
- XIV. Schelling, „Ueber Dante in philosophischer Beziehung“. Abhandlung aus dem Kritischen Journal der Philosophie. U: Schelling, *Philosophie der Kunst*. Darmstadt, 1980. Er. 4.
- XV. Schelling, „Ueber das Verhältnis der bildende Künste zu der Natur“, 1807. U: *Schellings Werke*. Hrsg. von Manfred Schröter. Dr. EB. zur Philosophie der Kunst, 1803—1817. München, 1959.
- XVI. Schelling, „Vierzehnte Vorlesung“. U: „Ueber Wissenschaft der Kunst, in Bezug auf das akademische Studium“. U: Schelling, *Philosophie der Kunst*. Darmstadt, 1980. Ergänzung 1.
- XVII. Schelling, *Immanuel Kant 1804*. U: *Schellings Werke*. Dr. HB. München, 1958.
- XVIII. Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft*, 1797. U: *Schellings Werke*. Er. HB. 1793—1803. München, 1958.
- XIX. Schelling, „Ueber Offenbarung und Volksunterricht“. U: *Schellings Werke*. Er. Hb. München, 1958.
- XX. Schelling, „Abhandlungen zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre“. 1796—1797. U: *Schellings Werke*. Er.HB.
- XXI. Schelling, „Aus dem allgemeinen Uebersicht der neuersten philosophischen Literatur“ (U: Phil. Journal, 1797—1798). U: *Schellings Werke*. Er.HB. München, 1958.
- XXII. Schelling, *Zur Geschichte der neueren Philosophie* (Münchener Vorlesungen, 1827). U: *Schellings Werke*. Fün. Hauptband, München, 1958.
- XXIII. Schelling, *Philosophische Einleitung in die Philosophie der Mythologie oder Darstellung der reinrationalen Philosophie*. Zwites Buch. U: *Schellings Werke*. Fünf. Hauptband, München, 1958.

1. Wilhelm Metzger, *Die Epochen der Schellingschen Philosophie*, von 1795-bis 1802. Ein problemgeschichtlicher Versuch. Heidelberg, 1911.
2. Walter Biemel, *Die Bedeutung von Kants Begründung der Aesthetik für die Philosophie der Kunst*. „Kantstudien“, Ergänzungshefte, Köln, 1959.
3. Dr. Adolf Allwohn, *Der Mythos bei Schelling*. Pan-Verlag Rolf Heise, Charlottenburg, 1927.
4. Eucken, „Die Lebensanschauungen der grossen Denker“, 15. und 16. Aufl., 1921.
5. Max Adam, *Schellings Jenaer — Würzburger Vorlesungen über Philosophie der Kunst*. Diss, Werlangen, 1907.
6. Friedrich Th. Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*. München, 1922.
7. Xavier Tilliette, „Schellings Wiederkehr?“. U: *Schelling*. Einführung in seiner Philosophie. Hrsg. von H.M. Baumgartner, Freiburg/München, 1975.
8. Dieter Jänig, *Schelling*. Die Kunst in der Philosophie. Erster Band. Schellings Begründung von Natur und Geschichte. Stuttgart, 1966.
9. Dieter Jänig, *Schelling*. Die Kunst in der Philosophie. Zweiter Band. Die Wahrheitsfunktion der Kunst. Neske Pfullingen, 1969.
10. Emile Bréhier, *Histoire de la philosophie*. Tom II, La philosophie moderne. III, Le XIX-e siècle période des systèmes, 1800—1850. Presses universitaires de France, Paris 1950.
11. Hinrich Knittermeyer, *Schelling und die romantische Schule*. München, 1929.
12. Steffen Dietzsch, *Nachwort*. „Das Kunstwerk als Werkzeug: Schellings Aufhebung des Systems des transzendentalen Idealismus“. U: Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*. „Reclam“, Leipzig, 1979.
13. H. J. Sandkühler, *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling*, Stuttgart, 1970.
14. Steffen Dietzsch, „Zeit — Geschichte — Kunst“. Zur Struktur von Schellings „System des transzendentalen Idealismus“ (1800). U: *Natur — Kunst — Mythos*. Beiträge zur Philosophie F. W. J. Schellings. Berlin, 1978. Hrsg. von Steffen Dietzsch.
15. Jean Gibelin, *L'esthétique de Schelling d'après La Philosophie de l'art*. Clermont-Ferrand, 1934.
16. Savelij J. Senderovič, „Die ästhetische Anschauung bei Schelling“. U: *Natur — Kunst — Mythos*. Hrsg. v. S. Dietzsch, Berlin, 1978.
17. Michail F. Ovsjannikov, „Die ästhetische Konzeption Schellings und die deutsche Romantik“. U: *Natur — Kunst — Mythos*. Berlin, 1978.
18. Valentin F. Asmus, „Schelling“. U: *Natur — Kunst — Mythos*, 1978.
19. Manfred Buhr, „Schelling und die Entwicklungsgeschichte der klassischen bürgerlichen deutschen Philosophie“. U: *Natur — Kunst — Mythos*, 1978.
20. L. Feuerbach, „Vorläufige Thesen zur Reform der Philosophie“ (1842). U: *Kleine Schriften*. Hrsg. von K. Löwith, Frankfurt, 1966.
21. Noack, *Schelling*, 1859, I Teil.
22. Danko Grlić, *Estetika*. III. Smrt estetskog. „Naprijed“, Zagreb, 1978.
23. Sreten Petrović, *Negativna estetika*. Schellingovo mesto u estetici nemačkog idealizma. „Gradina“, Niš, 1972.
24. Georg Stefansky, *Das hellenisch-deutsche Weltbild*. Einleitung in die Lebensgeschichte Schellings. Bonn, 1925.
25. Ch. N. Brüstiger, *Kants Aesthetik und Schellings Kunstphilosophie nach ihren systematischen Prinzipien und Beziehungen analysiert*, Halle 1912.
26. Gerhard Schulze, *Die Poesie im Urteil der deutschen Gehaltsästhetik von Schelling bis Vischer*. Diss., Markranstädt, 1916.
27. Karl Hoffmann, „Die Umbildung der Kantischen Lehre vom Genie in Schellings System des transzendentalen Idealismus“. U „Berner Studien zur Philosophie und ihrer Geschichte“ LIII, Bern, 1907.
28. Johann Fischl, *Geschichte der Philosophie*. Von den Griechen bis zur Gegenwart. Verlag Styria, Graz, Wien, Köln, 1964.
29. Nicolai Hartmann, *Die Philosophie des deutschen Idealismus*. I Teil Fichte, Schelling und die Romantik. II Teil Hegel. Zweite, unveränd. Auflage, Berlin, 1960.

30. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*. Stuttgart, 1966.
31. Jonas Cohn, *Geschichte der Philosophie*. Sechster Teil: der deutsche Idealismus. „Nachkantische Philosophie, erste Hälfte“. Leipzig und Berlin, 1923.
32. Richard Kroner, *Von Kant bis Hegel*. Zwei Bände in einem Band. 2. Auflage, Tübingen, 1961. Erster Teil.
33. Otto Pöggeler, „Hegel der Verfasser des ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus“. U: „Hegel-Studien“, Beiheft 4. Bonn, 1969.
34. Šiler, „Pisma o estetičkom vaspitanju čoveka“. U: Šiler, *O lepom*. „Kultura“, Beograd, 1937.
35. M. Schasler, *Aesthetik*. I. Grundlegung. Berlin, 1872.
36. Hegel, *Correspondance I*, 1962. Editions Gallimard. *Schelling à Hegel*. Tübingen, soir de l'Épiphanie 1975.
37. Sreten Petrović, „Kant i psihoanaliza“. U: „Treći program“, zima 1982, str. 211—265.
38. R. Haym, *Die romantische Schule*. Leipzig, 1870.

## FILOZOFIJA UMETNOSTI

*Opšti deo*

Molim vas da kod ovih predavanja u potpunosti imate u vidu njihovu čisto naučnu nameru. Kao nauka uopšte, tako je i nauka o umetnosti zanimljiva *po sebi*, i bez spoljne svrhe. Toliki predmeti, delimice i nevažni, privlače sveopštu znatiželju, pa čak i naučni duh; bilo bi čudnovato ako to ne bi mogla upravo umetnost, taj *jedini* predmet koji skoro sam uključuje u sebe najviše predmete našeg divljenja.

Još je veoma zaostao onaj kome se umetnost nije pojavila kao zatvorena, organska i u svim svojim delovima takođe nužna celina, kao što je to priroda. Ako se osećamo neodoljivo primoranim da posmatramo unutrašnju suštinu prirode i da proniknemo u ono plodonosno vrelo koje s večnom jednolikošću i zakonomernošću prosipa iz sebe toliko mnogo velikih pojava — koliko li nas onda više mora zanimati da prodremo u organizam umetnosti, u kojoj se iz apsolutne slobode uspostavljaju najviše jedinstvo i zakonomernost, koja nam omogućava da, daleko neposrednije nego priroda, spoznamo čuda našeg vlastitog duha. Ako nas zanima da, koliko je moguće, idemo za sklopom, unutrašnjim rasporedom, odnosima i spletovima neke biljke ili nekog organskog bića uopšte — koliko li bi nas onda više moralo privlačiti da iste te spletove i odnose spoznamo u još

organizovanijim i u sebi samima složenijim biljkama koje zovemo umetničkim delima.

Većini ljudi je s umetnošću kao što je Molijerovom<sup>1</sup> majstoru Žurdenu bilo s prozom, koji se čudio da je celog svog života govorio prozu a da to nije znao. Najmanje njih misli da je već jezik kojim se izražavaju najsavršenije umetničko delo. Koliko li ih je stajalo pred nekim pozorištem ne postavivši sebi makar jednom pitanje o tome koliko je uslova potrebno za jednu pozorišnu predstavu, makar samo donekle savršenu; koliko li ih je imalo plemenit utisak o kakvoj lepoj arhitekturi, bez iskušenja da tragaju za razlozima harmonije koja im se iz nje oglasila! Koliko li ih je dopustilo da na njih deluje pojedina pesma ili kakvo veliko dramsko delo, pa su time bili uzbuđeni, ushićeni, potreseni, a da nikada nisu istražili kakvim to sredstvima umetniku polazi za rukom da ovlada njihovom naravi, da pročisti njihovu dušu, da ih uznemiri do dna srca — bez pomisli da to sasvim pasivno i utoliko neplemenito uživanje preobrase u daleko veće uživanje delatnog posmatranja i rekonstrukcije umetničkog dela pomoću razuma!

Sirovim i neobrazovanim smatra se onaj ko *nigde* ne želi da dopusti da umetnost utiče na nj i da iskusi njena dejstva. Međutim, isto je tako sirovo, ako ne u istom stepenu a ono ipak po duhu, da se tek čulna ganuća, čulni afekti ili čulno dopadanje, koje umetnička dela izazivaju, smatraju dejstvima umetnosti kao takve.

Za onoga ko u umetnosti nije dospeo do slobodnog, ujedno pasivnog i delatnog, zanetog i razložnog posmatranja, sva su dejstva umetnosti puka prirodna dejstva; pri tom se on sam ponaša kao prirodno biće, a umetnost kao umetnost uistinu nikada nije iskusio i spoznao. Što ga uzbuđuje, to su verovatno pojedinačne lepote, no u istinskom umetničkom delu nema nikakve pojedinačne lepote, lepa je samo ce-

<sup>1</sup> Bourgeois gentilhomme, Act. II, Scène 4.

lina. Onaj, dakle, ko se ne uzdigne do ideje *celine*, sasvim je nesposoban da oceni neko delo. A uprkos toj ravnodušnosti, ipak vidimo veliko mnoštvo ljudi koji sebe nazivaju obrazovanim i koji ničemu nisu skloniji nego da u stvarima umetnosti imaju neki sud, koji izigravaju znalce, i biće da nema ubitačnijeg suda od onoga da neko nema ukusa. Oni koji osećaju svoju slabost u ocenjivanju, pri vrlo različitom dejstvu koje neko umetničko delo ima na njih i bez obzira na originalnost shvatanja koje možda o tome imaju, ipak će radije zadržati svoj sud nego što će pokazati svoju neupućenost. Drugi, manje skromni, svojim sudom učiniće sebe smešnim i time pametnima pasti teško. Dakle, to čak spada u opšte društveno obrazovanje — pošto uopšte nema društvenog studija osim studija umetnosti — da se ima znanje o umetnosti, da se u sebi izgradi sposobnost da se shvate kako odnosi delova među sobom i prema celini, tako i, obrnuto, odnosi celine prema delovima. Međutim, baš to nije moguće drukčije nego pomoću *nauke* i posebno filozofije. Što se strože konstruiše ideja umetnosti i umetničkog dela, to će se više preduprediti ne samo mlitavost u ocenjivanju nego i oni lakomisleni pokušaji u umetnosti ili poeziji koji se obično preduzimaju bez ikakve ideje o njoj.

Koliko je neophodno upravo strogo naučno shvatanje umetnosti za izgradnju intelektualnog opažanja umetničkih dela, kao i prevashodno za obrazovanje suda o njima, o tome ću primetiti samo još sledeće.

Vrlo često, a naročito sada, može se doći do iskustva o tome koliko su mnogo sami umetnici u svojim sudovima ne samo različiti nego i suprotni. Ovaj fenomen se vrlo lako može objasniti. U vremenima cvetanja umetnosti, postoji nužnost opštevladajućeg duha, sreća i tako reći proleće vremena, koje među velikim majstorima stvara manje ili više opštu saglasnost, tako da, kao što pokazuje i povest umetnosti, velika dela nastaju i sazrevaju zbijeno, skoro u isto vreme, kao iz jednog zajedničkog daha i pod

jednim zajedničkim Suncem. Albreht Direr istovremeno sa Rafaelom, Servantes i Kalderon istovremeno sa Šekspirom. Kada prođe takvo vreme sreće i čiste produkcije, nastupa refleksija i s njom opšte razdvajanje; što je tamo bilo živ duh, ovde postaje predanje.

Pravac starih umetnika bio je od centra prema periferiji. Potonji uzimaju spolja izdvojenu formu i nastoje da je neposredno podražavaju; oni zadržavaju senku bez tela. Svako izgrađuje sebi svoja sopstvena posebna gledišta o umetnosti, i po njima ocenjuje čak i postojeće. Jedni, koji primećuju prazninu forme bez sadržine, propovedaju vraćanje materijalnosti putem podražavanja prirode; drugi, koji se ne uzvinu iznad tih praznih i spoljašnjih ostataka forme, propovedaju ono idealno, podražavanje onoga što je već stvoreno; niko se, međutim, ne vraća istinskim izvorima umetnosti iz kojih forma i građa nerazdvojno teku. Manje ili više, to je sadašnje stanje umetnosti i rasuđivanja o njoj. Koliko je umetnost raznolika u sebi samoj, toliko su raznolika i nijansirana različita gledišta u ocenjivanju. Niko od onih koji se spore ne razume drugoga. Oni ocenjuju, jedan po merilu istine, drugi po merilu lepote, a da nijedan ne zna šta je istina ili šta je lepota. Dakle, među stvarno praktičnim umetnicima jednog takvog vremena, osim malog broja izuzetaka, ništa se ne može iskusiti o suštini umetnosti, jer im po pravilu nedostaje ideja umetnosti i lepote. A baš ta nesaglasnost, koja vlada čak i među onima koji se bave umetnošću, jeste prešan određujući razlog da se u nauci potraže istinska ideja i principi umetnosti.

Još je više potrebna ozbiljna, iz ideja crpena nastava umetnosti u ovom dobu književnog seljačkog rata koji se vodi protiv svega visokog, velikog, na idejama zasnovanog, štaviše, protiv lepote u samoj poeziji i umetnosti, gde su ono što je frivolno, što draži čula ili je plemenito na nizak način — idoli kojima se ukazuje najveće poštovanje.

Samo filozofija može da za refleksiju ponovo otvori praznove umetnosti koji su za produkciju velikim delom presahli. Samo se zahvaljujući filozofiji možemo nadati da ćemo dosegnuti istinsku nauku o umetnosti, ne da bi filozofija mogla dati smisao koji može da dá samo Bog, ne da bi ona mogla podariti sud onome kome ga je priroda uskratila, nego da ona na nepokolebljiv način u idejama iskazuje ono što istinski smisao za umetnost opaža u konkretnome i čime je određen pravi sud.

Ne smatram nepotrebnim da još navedem razloge koji su me posebno opredelili da obrađujem tu nauku, kao i da o njoj držim ova predavanja.

Pre svega, molim vas da ovu nauku o umetnosti ne brkate ni sa čim što se do sada, pod tim imenom ili pod nekim drugim, izlagalo kao estetika ili teorija lepih umetnosti i nauka. Nigde još ne postoji naučno i filozofsko učenje o umetnosti; u najbolju ruku postoje odlomci jednog takvog učenja, pa su i oni još malo shvaćeni, a ne mogu se shvatiti drukčije nego u sklopu celine.

Pre Kanta, svako učenje o umetnosti bilo je u Nemačkoj puki izdanak Baumgartenove estetike — jer je Baumgarten prvi upotrebio ovaj izraz. Za ocenu o njoj dovoljno je pomenuti da je ona sama opet bila izdanak Volfove filozofije. U periodu neposredno pre Kanta, kada su u filozofiji vladali plitka popularnost i empirizam, bile su postavljene poznate teorije lepih umetnosti i nauka čiji su principi bili psihološka načela Engleza i Francuza. Pokušavalo se da se ono što je lepo objasni pomoću empirijske psihologije, te su se uopšte čuda umetnosti tretirala isto onako na način rasvetljavanja i zamagljivanja kao u isto to vreme priče o avetima i druge praznoverice. Na odlomke tog empirizma nailazi se još i u kasnijim spisima, delimično mišljenim prema jednom boljem shvatanju.

Druge estetike su donekle recepti ili kuvari, gde recept za tragediju glasi ovako: mnogo užasa, ali

ipak ne previše; sažaljenja što je više moguće i su-  
za bez broja.

S Kantovom *Kritikom moći suđenja* je kao i sa ostalim njegovim delima. Od kantovaca se, naravno, mogla očekivati krajnja lišenost ukusa, kao u filozofiji lišenost duha. Mnoštvo ljudi naučilo je napamet *Kritiku estetičke moći suđenja*, pa ju je sa katedre i u spisima izlagalo kao estetiku.

Posle Kanta, neke izvrsne glave dale su izvanredne podsticaje ideji jedne istinske filozofske nauke o umetnosti i pojedine priloge za takvu nauku; ali još nijedna nije postavila naučnu celinu ili makar *apsolutne* principe — opštevažee i u strogoj formi; ni kod većine njih nije došlo do strogog odvajanja empirizma i filozofije koje se iziskuje za pravu naučnost.

Sistem filozofije umetnosti koji nameravam da izložim suštinski će se, dakle, razlikovati od onih koji su do sada postojali, i to kako po formi tako i po sadržini, budući da ću se u principima vratiti dalje nego što se to do sada dogodilo. Isti metod kojim mi je, ako se ne varam, u filozofiji prirode do izvesne tačke postalo moguće da razmrsim višestruko zapleteno tkivo prirode i odvojim haos njegovih pojava, isti taj metod vodiće nas i kroz još zamršeniji lavirint sveta umetnosti i omogućiti nam da njegove predmete osvetlimo novom svetlošću.

Manje mogu biti siguran da ću samome sebi dovoljiti u pogledu *istorijske* strane umetnosti, koja je, iz razloga koje ću kasnije navesti, suštinski elemenat svake konstrukcije. Odveć dobro znam koliko je teško da se na tom najbeskonačnijem od svih područja steknu makar i najopštija znanja o svakom njegovom delu, a kamoli da se o svim njegovim delovima dođe do najodređenijeg i najtačnijeg znanja. Ono što mogu navesti samo za sebe, jeste da sam se dugo vremena ozbiljno bavio studijem starih i novijih dela poezije i da sam taj studij učinio svojim svesrdnim poslom, da sam video neka dela likovne umetnosti, da sam u opho-

đenju s praktičnim umetnicima delom, doduše, upoznao samo njihovu sopstvenu nesaglasnost i njihovo nerazumevanje stvari, ali da sam delom, i u ophođenju s takvima koji su, osim srećnog bavljenja umetnošću, o njoj još i filozofski razmišljali, stekao jedan deo onih istorijskih shvatanja umetnosti koja smatram neophodnim za svoju svrhu.

Za one koji poznaju moj sistem filozofije, filozofija umetnosti biće samo njegovo ponavljanje u najvišoj potenciji, a onima koji ga još ne poznaju, njegov metod, ovde primenjen, verovatno će biti još očigledniji i jasniji.

Konstrukcija će se proširiti ne samo na ono što je opšte nego i na one individue koje važe za čitav rod; ja ću konstruisati njih i svet njihove poezije. Zasad pominjem samo Homera, Dantea, Šekspira. U učenju o likovnim umetnostima biće okarakterisane individualnosti najvećih majstora uopšte; u učenju o poeziji i pesničkim vrstama spustiću se čak do karakterisanja pojedinih dela najizvrsnijih pesnika, npr. Šekspira, Servantesa, Getea, da bih tako ovde nadomestio sadašnje shvatanje koje nam kod njih nedostaje.

U opštoj filozofiji radujemo se da vidimo strogo lice istine po sebi i za sebe, a u ovoj posebnoj sferi filozofije, koju omeđava filozofija umetnosti, dospevamo do shvatanja večne lepote i praslíkâ svega lepoga.

Filozofija je osnova svega i obuhvata sve; svoju konstrukciju proteže na sve potencije i predmete znanja; samo se pomoću nje dospeva do onoga što je najviše. Učenjem o umetnosti, u samoj filozofiji obrazuje se jedan uži krug u kojem ono što je večno neposrednije posmatrano tako reći u vidljivom obliku, te se ono tako, ispravno shvaćeno, nalazi u najsavršenijem skladu sa samom filozofijom.

Već se u onome što je do sada izloženo delimice nalazio nagoveštaj o tome šta je filozofija umet-

nosti; potrebno je, međutim, da se sada o tome izričitije izjasnim. U najvećoj opštosti, pitanje ću postaviti ovako: *kako je moguća filozofija umetnosti* (jer je stvarnost takođe dokaz mogućnosti u pogledu nauke)?

Svako vidi da su u pojmu filozofije umetnosti povezane dve suprotne strane. Umetnost je realno, objektivno, filozofija idealno, subjektivno. Dakle, zadatak filozofije umetnosti već bi se unapred mogao odrediti ovako: *realno, koje je u umetnosti, prikazati u idealnome*. Samo, pitanje je upravo šta to znači: *realno* prikazati u *idealnome*, i pre no što to budemo znali, još nećemo biti načisto s pojmom filozofije umetnosti. Dakle, čitavo istraživanje treba da zahvatimo još dublje. — Pošto je prikazivanje u idealnome uopšte = konstruisanje, a pošto i filozofija umetnosti treba da je = konstrukciji umetnosti, ovo će istraživanje nužno morati da u isto vreme dublje prodre u suštinu konstrukcije.

Dodatak „umetnost” u „filozofija umetnosti” omeđuje samo opšti pojam filozofije ali ga ne ukida. Naša nauka treba da bude filozofija. To je bitno; što ona treba da bude upravo filozofija u odnosu prema umetnosti, to je ono slučajno u našem pojmu. Međutim, niti uopšte ono što je u nekom pojmu akcidentalno može da izmeni njegovu suštinu, niti filozofija, posebno kao filozofija umetnosti, može da bude nešto drugo nego što je posmatrana po sebi i apsolutno. Filozofija je apsolutno i suštinski jedno; ona se ne može deliti; ono, dakle, što je uopšte filozofija, jeste to sasvim i nepodeljeno. Želim da sada ovaj pojam nedeljivosti filozofije posebno čvrsto zadržite kako biste shvatili čitavu ideju naše nauke. Dovoljno je poznato koliko se pojam filozofije bezočno zloupotrebljava. Već smo dobili filozofiju, pa čak i učenje o nauci poljoprivrede; treba očekivati da će se još stvarati i filozofija vozarstva, i da će na kraju biti onoliko filozofija koliko uopšte ima predmeta, te da će se od sve samih filozofija u potpunosti izgubiti filozofija sama. Osim tih mnogih

filozofija, imamo, međutim, i pojedine filozofske nauke ili filozofske teorije. Ni od toga nema ništa. Postoji samo jedna filozofija i jedna nauka filozofije; što se naziva različitim filozofskim naukama, to je ili nešto sasvim naopako, ili su to samo prikazi jedne i nepodeljene celine filozofije u različitim *potencijama* ili u različitim idealnim određenjima.

Objasniću ovde taj izraz, pošto se prvi put javlja barem u jednom kontekstu u kojem je važno da bude shvaćen. On se odnosi na opšte učenje filozofije o suštinskom i unutarnjem identitetu svih stvari i svega onoga što uopšte razlikujemo. Uistinu i po sebi, postoji samo jedna suština, jedno apsolutno realno, i ta je suština kao apsolutna nedeljiva, tako da deljenjem ili razdvajanjem ne može preći u različite suštine; pošto je nedeljiva, različitost stvari uopšte moguća je samo ako se ona kao celina i nedeljivost postavi u različitim određenjima. Ova određenja nazivam potencijama. One apsolutno ništa ne menjaju na suštini, ova uvek i nužno ostaje ista, zbog čega se i zovu *ideelna* određenja. Npr. ono što saznajemo u povesti ili umetnosti, suštinski je jedno s onim što postoji i u prirodi: svemu je, naime, urođena čitava apsolutnost, ali se ta apsolutnost nalazi u prirodi, povesti i umetnosti u različitim potencijama. Ako bi se ove mogle otkloniti, da bi se, tako reći razgolićena, videla *čista suština*, onda bi u svemu bilo istinski jedno.

*Filozofija* se pak u svom potpunom pojavljivanju ispoljava samo u totalitetu svih potencija. Jer, ona treba da bude verna slika univerzuma — a ovaj je = *apsolutu prikazanom u totalitetu svih ideelnih određenja*. — Bog i univerzum su jedno ili samo različiti vidovi jednoga i istoga. Bog je univerzum posmatran sa strane identiteta, on je *sve*, jer je ono što je jedino realno, izvan njega, dakle, nema ničega; *univerzum* je Bog shvaćen sa strane totaliteta. Međutim, u apsolutnoj ideji, koja je princip

filozofije, identitet i totalitet su opet jedno. Potpuno pojavljivanje filozofije, kažem, ispoljava se samo u totalitetu svih potencija. U apsolutu kao takvom, a prema tome i u principu filozofije, baš zato što obuhvata *sve* potencije, nema *nijedne* potencije, a opet, ako u njemu nema nijedne potencije, u njemu su sadržane sve potencije. Baš zbog toga što nije jednak ni sa kojom posebnom potencijom a ipak ih sve obuhvata, taj princip nazivam *apsolutnom tačkom identiteta* filozofije.

Ova tačka indiferencije, baš zato što je to i što je apsolutno jedna, neodvojiva, nedeljiva, nužno opet postoji u svakom *posebnom* jedinstvu (koje se tako može nazvati i potencijom), a ni ovo nije moguće a da se u svakom od tih *posebnih* jedinstava opet ne vraćaju sva jedinstva, dakle *sve potencije*. Prema tome, u filozofiji uopšte nema ničega osim apsoluta, ili, mi u filozofiji ne poznajemo ništa osim apsoluta — uvek samo ono što je apsolutno jedno, i samo to apsolutno jedno u posebnim formama. Filozofija se — molim vas da to strogo shvatite — uopšte ne odnosi na posebno kao takvo, već neposredno uvek samo na apsolut, a na posebno se odnosi samo ako ovo u sebe primi i u sebi prikaže čitav apsolut.

Iz toga je sad očigledno da ne mogu postojati nikakve *posebne* filozofije niti posebne i pojedinačne filozofske nauke. U svim predmetima filozofija ima samo jedan predmet, i ona je baš zbog toga samo jedna. U okviru opšte filozofije, svaka pojedinačna potencija je za sebe apsolutna, a u toj apsolutnosti, ili bez štete po tu apsolutnost, ipak je opet član celine. Svaka je istinski član celine samo ako je potpuni refleks celine, ako ovu u sebe potpuno prihvati. To je baš ona povezanost posebnoga i opštega koju ponovo nalazimo u svakom organskom biću, kao i u svakom poetskom delu, u kojem je npr. svaki od različitih likova poslušan član celine, a ipak pri potpunoj izgrađenosti dela, opet u sebi apsolutan.

Naravno, pojedinačnu potenciju možemo izdvojiti iz celine i tretirati je za sebe, ali je *filozofija* samo onaj prikaz u kojem stvarno prikazujemo *apsolut*. Tada taj prikaz možemo nazvati npr. filozofijom prirode, filozofijom povesti, filozofijom umetnosti.

Time je pak dokazano: 1) da se nikakav predmet ne kvalifikuje za predmet filozofije osim ukoliko sâm nije utemeljen u apsolutu pomoću večne i nužne ideje i ukoliko nije podoban da u sebe primi čitavu nepodeljenu suštinu apsoluta. Svi različiti predmeti kao različiti samo su *forme* bez suštine — suština je samo jedno, i zahvaljujući tom jednom, koje je podobno da sebe kao ono opšte u sebe, *svoju* formu, prihvati kao nešto posebno. Dakle, postoji npr. filozofija prirode, jer je u posebnost prirode ugrađen apsolut, jer, prema tome, postoji apsolutna i večna ideja prirode. Isto tako postoji filozofija povesti, filozofija umetnosti.

Time je dokazana 2) realnost filozofije umetnosti, upravo time što je dokazana njena *moogućnost*; a time su istovremeno pokazane i njene granice i osobito njena različitost od puke *teorije* umetnosti. Naime, samo ako nauka o prirodi ili umetnosti prikazuje u sebi apsolut, ta je nauka prava filozofija, *filozofija* prirode, *filozofija* umetnosti. U svakom drugom slučaju, kada se posebna potencija tretira kao *posebna* i za nju kao *posebnu* utvrđuju zakoni, kada, dakle, nipošto nije stalo do filozofije kao filozofije, koja je apsolutno opšta, već do *posebnog* znanja o predmetu, dakle do neke konačne svrhe — u svakom takvom slučaju nauka se ne može nazivati filozofijom, već samo *teorijom* nekog posebnog predmeta, kao što je teorija prirode, teorija umetnosti. Ova bi teorija, dakako, svoje principe opet mogla da *pozajmi* od filozofije, kao npr. teorija prirode od filozofije prirode, ali ona nije filozofija baš zato što samo *pozajmljuje*.

Prema tome, u filozofiji umetnosti neću najpre konstruisati umetnost *kao* umetnost, kao ovo **posebno**, nego ću *konstruisati univerzum u obliku umet-*

nosti, a filozofija umetnosti je nauka o vaseljeni u formi ili potenciji umetnosti. U pogledu te nauke, tek ćemo se ovim korakom uzdići do područja apsolutne nauke o umetnosti.

Samo, to što je filozofija umetnosti prikaz univerzuma u formi umetnosti, ipak nam još ne pruža potpunu ideju te nauke pre no što tačnije ne odredimo vrstu konstrukcije koja je neophodna za filozofiju umetnosti.

Objekt konstrukcije i time filozofije jeste uopšte samo ono što je podobno da kao posebno primi u sebe ono što je beskonačno. Da bi bila objekt filozofije, umetnost, dakle, mora da u sebi kao posebnome ono beskonačno ili stvarno prikaže ili da barem može da ga prikaže. Međutim, ne postoji samo to u pogledu umetnosti, već ona i kao prikaz beskonačnoga stoji na istoj visini s filozofjom: kao što ova druga apsolut prikazuje u *prasilici* (Urbild), tako ona prva apsolut prikazuje u *paslici* (Gegenbild).

Pošto umetnost tako tačno odgovara filozofiji, pa je i sama njen najsavršeniji objektivni refleksi, ona takođe mora proći kroz sve one potencije kroz koje filozofija prolazi u idealnome, i to jedno dovoljno je da o nužnom metodu naše nauke ne budemo u sumnji.

Filozofija ne prikazuje zbiljske stvari, već njihove praslike, ali takođe i umetnost, i iste praslike čiji su one (zbiljske stvari), prema dokazima filozofije, samo nesavršeni otisci, jesu one koje u samoj umetnosti — kao praslike, dakle u svojoj savršenosti — postaju objektivne i koje u reflektovanom svetu predstavljaju intelektualni svet. Da damo neke primere: *muzika* nije ništa drugo doli praslikovan ritam prirode i samog univerzuma, koji posredstvom umetnosti izbija u odslikanom (abgebildet) svetu. Savršene forme koje stvara *plastika* jesu objektivno prikazane praslike same organske prirode. Homerski ep je sam identitet, onako kako u apsolutu leži u osnovi povesti. Svaka slika otvara intelektualni svet.

To pretpostavivši, mi ćemo u filozofiji umetnosti, u pogledu umetnosti, imati da rešavamo sve one probleme koje u opštoj filozofiji rešavamo u pogledu univerzuma. Mi ćemo

1) i u filozofiji umetnosti moći da pođemo samo od principa beskonačnoga; beskonačno ćemo morati da pokažemo kao bezuslovan princip umetnosti. Kao što je za filozofiju apsolut praslika istine, tako je za umetnost apsolut praslika *lepote*. Zato ćemo morati da pokažemo da su istina i lepota samo dva različita načina posmatranja jednog apsoluta.

2) Drugo pitanje, kako u pogledu filozofije uopšte tako i u pogledu filozofije umetnosti, biće: kako ono što je apsolutno jedno i jednostavno prelazi u mnoštvo i deljivost, kako, dakle, iz onoga što je opšte i apsolutno lepo mogu proizići posebne lepe stvari? Na to pitanje filozofija odgovara učenjem o idejama ili praslikama. Apsolut je naprosto jedno, ali to jedno, posmatrano apsolutno u posebnim formama, tako da se time ne ukida apsolut, jeste ideja. Isto tako i umetnost. Ono što je prelepo, to i umetnost posmatra samo u idejama kao posebnim formama, od kojih je, međutim, svaka božanska i apsolutna, i umesto da filozofija posmatra ideje kakve su *po sebi*, ona posmatra umetnost *realno*. Dakle, *ideje*, ukoliko se posmatraju kao realne, jesu građa i tako reći opšta i apsolutna materija umetnosti iz koje tek proizlaze sva posebna umetnička dela kao savršene biljke. Ove *realne*, žive i postojeće ideje jesu bogovi; opšta simbolika ili opšti *prikaz ideja* kao realnih dat je, prema tome, u mitologiji, te se rešenje drugog gornjeg zadatka nalazi u konstrukciji mitologije. Bogovi svake mitologije odista nisu ništa drugo doli ideje filozofije, samo posmatrane objektivno ili realno.

Međutim, time još uvek nije dat odgovor na pitanje kako nastaje *stvarno* i pojedinačno umetničko delo. Kao što je apsolut — ono ne-stvarno — svugde u identitetu, tako je ono stvarno u neidentitetu opšteg i posebnoga, u disjunkciji, tako da je ili u posebnom ili u opštem. Tako i ovde nastaje

suprotnost, suprotnost likovne i govorne umetnosti. Likovna i govorna umetnost = realnom i idealnom redu filozofije. Prvom prethodi ono jedinstvo u kojem beskonačno biva primljeno u konačno — konstrukcija tog reda odgovara *filozofiji prirode* —, drugom prethodi drugo jedinstvo u kojem se konačno ugrađuje u beskonačno, a konstrukcija tog reda odgovara *idealizmu* u opštem sistemu filozofije. Prvo jedinstvo nazvaću realnim, drugo idealnim, a ono koje obuhvata oba — indiferencijom.

Ako fiksiramo svako od tih jedinstava za sebe, onda će, pošto je svako od njih za sebe apsolutno, u svakome opet morati da se vrate ista jedinstva, u realnom, dakle, opet realno, idealno i ono u kojem su oba jedno. Isto tako u idealnom jedinstvu.

Svako od tih formi, ukoliko su obuhvaćene ili u realnom ili u idealnom jedinstvu, odgovara posebna forma umetnosti; realnoj, ukoliko je obuhvaćena u realnom, odgovara *muzika*, idealnoj *slikarstvo*, a onoj koja u okviru realnog opet predstavlja oba jedinstva sjedinjena — *plastika*.

Isti je slučaj u pogledu idealnog jedinstva, koje opet u sebi obuhvata tri forme lirske, epske i dramske pesničke umetnosti. Lirika = ugrađenosti beskonačnoga u konačno = posebnom. Ep = prikazu (supsumciji) konačnoga u beskonačnom = opštem. Drama = sintezi opštega i posebnoga. Prema ovim trima osnovnim formama treba, dakle, konstruisati celokupnu umetnost, kako u njenom realnom tako i idealnom pojavljivanju.

Idući za umetnošću u svakoj od njenih posebnih formi, sve do onoga što je konkretno, dospećemo i do određenja umetnosti pomoću uslovâ vremena. Kao što je umetnost po sebi večna i nužna, tako ni u njenom vremenskom pojavljivanju ne postoji slučajnost, već apsolutna nužnost. Ona je i u ovom pogledu još predmet mogućeg znanja, a elementi te konstrukcije dati su pomoću suprotnosti koje umetnost pokazuje u svom vremenskom pojavljivanju. Međutim, suprotnosti koje su u pogledu umetnosti

postavljene njenom zavisnošću od vremena nužno su, kao i samo vreme, nebitne i tek formalne suprotnosti, dakle sasvim različite od *realnih* suprotnosti utemeljenih u suštini ili ideji same umetnosti. Ta opšta i formalna suprotnost, koja se provlači kroz sve grane umetnosti, jeste suprotnost *antičke* i *moderne* umetnosti.

Bio bi suštinski nedostatak konstrukcije ako bismo to zanemarili kod svake pojedine forme umetnosti. Kako se, međutim, ta suprotnost smatra tek formalnom, to će se i konstrukcija sastojati u negaciji ili ukidanju. Uzimajući u obzir tu suprotnost, mi ćemo neposredno prikazati i *istorijsku* stranu umetnosti, pa se možemo nadati da ćemo našu konstrukciju u celini dovesti do krajnjeg savršenstva.

Po čitavom mom shvatanju umetnosti, ona je izliv apsoluta. Povest umetnosti će nam najočiglednije pokazati njene neposredne odnose prema određenjima univerzuma i time prema onom apsolutnom identitetu u kojem su oni prethodno određeni. Samo se u povesti umetnosti očituje suštinsko i unutarne jedinstvo svih umetničkih dela — da su sve umetničke tvorevine od jednog te istog genija koji se i u suprotnostima stare i nove umetnosti pokazuje samo u dva različita oblika.

## KONSTRUKCIJA UMETNOSTI UOPŠTE

Konstruisati umetnost, to znači odrediti njeno mesto u univerzumu. Određenje tog mesta jedino je objašnjenje koje o njoj postoji. Prema tome, moramo se vratiti prvim principima filozofije. Ipak, razume se po sebi da te principe nećemo ovde slediti u svakom mogućem pravcu, već samo u onom koji nam je naznačen određenim predmetom; dalje, da se u početku većina stavova postavlja kao puki pozajmljeni stavovi iz filozofije, koji se ne dokazuju, već naprotiv, samo objašnjavaju. Ovo pretpostavivši, postaviću sledeće stavove.

§ 1. *Apsolut ili Bog jeste ono s obzirom na šta bivstvo (Sein) ili realnost neposredno, tj. na osnovu samog zakona identiteta, sledi iz ideje, ili: Bog je neposredna afirmacija sebe samoga.*

*Objašnjenje.* Ako bivstvo ne bi neposredno sledilo iz ideje Boga, tj. ako sama njegova ideja ne bi bila ideja *apsolutne, beskonačne* realnosti, onda bi Bog bio određen nečim što nije njegova ideja, tj. bio bi uslovljen nečim što je različito od njegovog pojma, te bi, prema tome, uopšte bio zavisan, a ne apsolutan. — Ni za jednu zavisnu ili uslovljenu stvar ne važi da iz pojma sledi bivstvo, npr. pojedinačan čovek određen je nečim što nije njegova

ideja, iz čega opet sledi da nijednom pojedincu ne pripada *istinska* realnost, realnost po sebi. — Što se tiče posebne forme u kojoj smo, osim toga, još izrazili ideju Boga: „Bog je neposredna afirmacija sebe samoga”, ona se objašnjava sledećim. Realnost = afirmisanost. No, Bog *jeste* samo na osnovu svoje ideje, tj. on je sâm afirmacija sebe, a pošto sebe ne može da afirmiše na konačan način (jer je apsolutan), on je beskonačna afirmacija sebe samoga.

§ 2. *Bog kao beskonačna afirmacija sebe samoga obuhvata sebe samoga kao beskonačno afirmišućeg, kao beskonačno afirmisanog i kao indiferenciju toga dvoga, a on sam nije nijedno od toga posebno.*

Svojom idejom Bog iz istog razloga obuhvata sebe samoga kao beskonačno afirmišućeg (jer je on afirmacija sebe samoga) i kao beskonačno afirmisanog. Dalje, pošto je ono što afirmiše i ono što je afirmisano jedno te isto, on sebe samog obuhvata i kao **indiferenciju**. Međutim, on sam nije nijedno od toga dvoga posebno, jer je on sam jedino *beskonačna afirmacija*, i to kao beskonačan, tako da on ovu samo obuhvata; no, ono što obuhvata nije *identično* s onim što se obuhvata, npr. dužina = prostor, širina = prostor, dubina = prostor, ali baš zato sam prostor nije ništa od toga posebno, već je samo apsolutni identitet, beskonačna afirmacija, suština toga — Rečeno i ovako: Bog nije ništa uopšte, već ono što on jeste, jeste samo na osnovu beskonačne afirmacije — dakle, Bog kao ono što afirmiše sebe samog, kao afirmisanost sebe samoga i kao indiferencija, samo opet zahvaljujući beskonačnoj afirmaciji sebe samoga.

*Dodatak.* Bog kao ono što afirmiše sebe samoga može se opisati i kao beskonačna idealnost koja u sebi obuhvata svu realnost, a kao afirmisanost sebe samoga može se opisati kao beskonačna realnost koja u sebi obuhvata svu idealnost.

§ 3. *Bog je neposredno, na osnovu svoje ideje, apsolutna vasseljena.* Jer, neposredno iz ideje Boga

sledi ono što je beskonačno, i ono nužno sledi na beskonačan način, jer Bog kao beskonačna afirmacija sebe samoga takođe sebe samoga ponovo beskonačno obuhvata kao afirmišućeg, beskonačno kao afirmisanog i beskonačno kao indiferenciju toga dvoga. No, beskonačna realnost, koja sledi iz ideje Boga, jeste 1) već po sebi = vasseljeni (jer ništa ne postoji izvan te realnosti), ali je i 2) pozitivna, jer sve ono što je moguće na osnovu ideje Boga, pa i ono što je beskonačno, jeste, time što ova afirmiše sebe samu, i stvarno — sve mogućnosti jesu stvarnosti u Bogu. Međutim, ono u čemu je sve moguće stvarno jeste = vasseljeni. Dakle, iz ideje Boga neposredno sledi apsolutna vasseljena. — I dalje: ona sledi na osnovu samog zakona identiteta, tj. sam Bog, posmatran u beskonačnoj afirmaciji sebe samoga, jeste = apsolutnoj vasseljeni.

§ 4. *Kao apsolutni identitet, Bog je neposredno i apsolutni totalitet, i obrnuto.*

*Objašnjenje.* Bog je totalitet koji nije mnoštvo, već je naprosto jednostavan. Bog je jedinstvo koje se ne može odrediti u suprotnosti prema mnoštvu, tj. on ne bivstvuje jedino u numeričkom smislu, on nije ni tek *ono jedno*, već je samo apsolutno jedinstvo, nije sve, već sama apsolutna celokupnost, i to oboje neposredno kao jedno.

§ 5. *Apsolut je naprosto večan.*

U opažanju svake *ideje*, npr. ideje kruga, opaža se i večnost. To je pozitivno opažanje večnosti. Negativan pojam večnosti jeste: biti ne samo nezavisan od vremena već i bez ikakvog odnosa prema vremenu. Ako, dakle, apsolut ne bi bio naprosto večan, imao bi odnos prema vremenu.

*Primedba:* Ako bi se večnost apsoluta određivala postojanjem (Dasein) s obzirom na *beskonačno vreme*, morali bismo imati mogućnost da npr. kažemo

da Bog sada egzistira duže vremena nego što je egzistirao kod porekla sveta, što bi, dakle, u Bogu pretpostavljalo porast egzistencije, a to je nemoguće, pošto je njegova egzistencija njegova suština, a ova se ne može ni povećavati niti smanjivati. Da se *suštini* stvari ne može pripisati trajanje, to je nešto što je priznato. Mi npr. za pojedinačan ili konkretan krug svakako možemo reći da je trajao ovo ili ono vreme, ali za suštinu ili ideju kruga niko neće moći da kaže da traje, ili da je npr. sada egzistirala duže vremena nego na početku sveta. Međutim, apsolut je upravo ono u pogledu čega uopšte ne postoji suprotnost ideje i konkretnoga, u pogledu kojeg ono što je u stvarima konkretno ili posebno i samo je opet suština ili opšte (ne negacija), tako da Bogu ne može pripasti nikakvo drugo bivstvo doli bivstvo njegove ideje.

Isto to i sa druge strane. — Mi kažemo da neka stvar *traje* zato što je njena egzistencija *neprikladna* njenoj suštini, a njena posebnost njenoj opštosti. Trajanje nije ništa drugo doli neprekidno postavljanje njene opštosti u *njenu* konkretnost. Usled ograničenosti ove poslednje, stvar nije sve i odjednom ono što bi, po svojoj suštini ili po svojoj opštosti, mogla biti. To se pak u apsolutu ne može zamisliti: pošto su u njemu posebno i opšte apsolutno jednaki, on je takođe *stvarno* i odjednom sve ono što *može* da bude, bez uplitanja vremena, on je, dakle, bez ikakvog vremena, po sebi je večan.

Ideja onoga što je naprosto večno krajnje je važna ideja kako za filozofiju uopšte tako i za našu posebnu konstrukciju. Jer, što se tiče prvoga, neposredno sledi (što i sami možete primetiti kao *zaključak*) da je *istinski* univerzum *večan*, jer apsolut ne može imati prema njemu nikakav vremenski odnos. Za našu posebnu konstrukciju ta je ideja važna zato što pokazuje da vreme uopšte ne aficira ono što je *po sebi* večno, da, dakle, ono što je *po sebi* večno, i samo usred vremena, nema nikakav odnos prema vremenu.

Drukčiji izrazi istog stava:

a) Stoga se apsolut može misliti da ničemu drugom i *nije prethodio* po vremenu (što je samo posledica iz prethodno rečenoga). — *Pozitivno* izraženo: apsolut prethodi svemu samo po *ideji*, a sve *drugo* što nije apsolut, *jeste* samo ukoliko u njemu bivstvo nije jednako ideji, tj. ukoliko je ono samo privacija, a ne istinsko bivstvo. Konkretan krug kao takav pripada samo pojavnom svetu. Krug po sebi, međutim, ipak mu nikada ne prethodi po vremenu, već samo po ideji. Isto tako, apsolut svemu drugome ne prethodi drukčije nego po ideji.

b) U samom apsolutu ne može postojati nikakvo Pre ili Posle, dakle nikakva odredba ne može niti prethoditi niti slediti drugoj odredbi. Jer, kad bi to bilo tako, morali bismo da u apsolut postavimo neku afekciju ili trpljenje, neku određenost. On je, međutim, sasvim lišen afekcije, on je bez suprotstavljanja u sebi samom.

§ 6. *Apsolut nije po sebi ni svestan ni nesvestan, ni slobodan ni neslobodan ili nužan.* Nije svestan, jer svaka svest počiva na relativnom jedinstvu mišljenja i bivstva, a u apsolutu je apsolutno jedinstvo. Nije nesvestan; jer, on nije svestan samo zato što je apsolutna svest. Nije *slobodan*; jer sloboda počiva na relativnom suprotstavljanju i relativnom jedinstvu mogućnosti i stvarnosti, a u apsolutu su i jedno i drugo apsolutno jedno. Nije neslobodan ili nužan; jer on je lišen afekcije; u njemu ili izvan njega nema ničega što bi ga moglo odrediti ili čemu bi se mogao prikloniti.

§ 7. *U vasseljeni je obuhvaćeno ono što je obuhvaćeno u Bogu.* Prema tome, vasseljena, isto kao i Bog, obuhvata sebe samu kao beskonačno afirmišuću, kao beskonačno afirmisanu i kao jedinstvo jednoga i drugoga, a da sama nije posebno nijedna od tih formi (baš zato što je ono što obuhvata), i ne

tako da su forme odvojene, već tako da su rastvorene u apsolutnom identitetu.

§ 8. *Beskonačna afirmisanost Boga u vaseljeni, ili ugrađenost njegove beskonačne idealnosti u realnost kao takvu, jeste večna priroda.*

Ovo je u stvari pomoćni stav. Pa ipak, ovde želim da ga dokažem. Kao što će svako priznati, priroda se prema univerzumu, posmatranom apsolutno, odnosi kao realna. Međutim, i ono jedinstvo koje je postavljeno pomoću ugrađenosti beskonačne idealnosti u realnost, beskonačna afirmisanost Boga u vaseljeni, = realnom jedinstvu. Jer, vladajuće je ono što drugo prihvata.

*Primedba.* To je razlika između prirode *ukoliko se pojavljuje* (ova je puka Natura naturata — priroda u svojoj posebnosti i odvojenosti od vaseljene — kao puki odsjaj apsolutne vaseljene) i *prirode po sebi* ukoliko je rastvorena u *apsolutnu vaseljenu* i ukoliko je Bog u njegovoj beskonačnoj afirmisanosti.

§ 9. *Večna priroda opet obuhvata u sebi sva jedinstva, jedinstvo afirmisanosti, jedinstvo onoga što afirmiše i jedinstvo indifirencije jednoga i drugoga.* Jer, univerzum po sebi = Bog. Ako pak u svakome ne bi bilo jedinstva koje obuhvata univerzum po sebi, ako, dakle, i u prirodi ne bi bilo potpune beskonačne afirmacije, tj. potpune suštine Boga, onda bi se Bog podelio u vaseljeni, što je nemoguće. Prema tome, svako od jedinstava obuhvaćenih u vaseljeni opet je otisak čitave vaseljene.

*Radi objašnjenja:* i u pojavnjnoj prirodi treba pokazati te posledice beskonačne afirmacije; samo, one ovde nisu, kao u apsolutnoj vaseljeni, jedna u drugoj, već su odvojene i jedna izvan druge. Npr. ugrađenost idealnoga u realno ili forma afirmisanosti u vaseljeni izražava se kroz materiju, idealnost koja

rastvara svu realnost, ono što afirmiše, jeste = svetlosti, indifirencija = organizmu.

§ 10. *Priroda koja se pojavljuje kao takva nije potpuno otkrivenje Boga.* Jer, čak je organizam samo posebna potencija.

§ 11. *Potpuno otkrivenje Boga postoji samo tamo gde se u samom odslikanom (abgebildet) svetu pojedinačne forme rastvaraju u apsolutni identitet, što se događa u umu. Dakle, um je u samoj vaseljeni savršena paslika Boga.*

*Objašnjenje.* Beskonačna afirmisanost Boga izražava se u prirodi, kao realnom svetu, koja potom i sama za sebe u vaseljeni ponovo obuhvata svo jedinstvo. O tome ću primetiti još sledeće. — Jedinstva ili posebne posledice afirmacije Boga, ukoliko se vraćaju u realnoj ili idealnoj vaseljeni, označavamo pomoću potencija. Prva potencija prirode jeste materija ukoliko je postavljena s prevagom afirmisanosti ili u formi ugrađenosti idealnosti u realnost. Druga potencija jeste svetlost kao idealnost koja u sebi rastvara svu realnost. *Sušтина* prirode kao prirode može se, međutim, prikazati samo pomoću *treće potencije*, koja je na jednak način afirmisanje realnoga ili materije i idealnoga ili svetlosti, te ih upravo time izjednačava. Suština materije = bivstvo, a suština svetlosti = delatnost. Dakle, delatnost i bivstvo moraju u trećoj potenciji da budu *povezani* i indifirentni. Materija, posmatrana ne po sebi, nego po telesnoj pojavi, nije supstancija, već samo akcidenција (forma) naspram koje se u svetlosti nalazi suština ili ono opšte. Obe se integrišu u trećoj potenciji, nastaje nešto indifirentno, u kojem su suština i forma jedno te isto, suština je nerazdvojna od forme a forma od suštine. Nešto takvo je organizam, pošto je njegova suština kao organizma nerazdvojna od postojanja forme, pošto je u njemu, dalje, bivstvo neposredno i delatnost, a ono što je afirmisano,

apsolutno je jednako s onim što afirmiše. Nijedna od tih formi posebno, a baš zbog toga ni priroda odvojena od tih formi, nije potpuno otkrivenje božanskoga. Jer, Bog nije jednak s posebnom posledicom svoje afirmacije, već s ukupnošću tih posledica ukoliko je ta ukupnost čista pozicija, a kao ukupnost ujedno i apsolutni identitet. Samo, dakle, ukoliko bi priroda samu sebe ponovo pretvorila u totalitet i apsolutno jedinstvo formi — samo utoliko bi bila ogledalo božanske prirode. A to je slučaj samo u umu. Jer, um je isto tako ono što rastvara sve posebne forme kao što je to vasseljena ili Bog. Međutim, um baš zbog toga ne pripada isključivo ni realnom ni idealnom svetu, a (što je takođe posledica toga) ni ovaj ni onaj ne može za sebe dospeti više nego do *indiferencije*, ne može dospeti do apsolutnog identiteta.

Sada ćemo postupiti isto u pogledu idealne kao i u pogledu realne vasseljene, i najpre ćemo postaviti ovaj stav:

§ 12. *Bog kao beskonačna idealnost koja u sebi obuhvata svu realnost, ili Bog kao ono što beskonačno afirmiše, kao takav jeste suština idealne vasseljene.* To je po sebi jasno već na osnovu suprotnosti.

§ 13. *Idealna vasseljena obuhvata u sebi ista ona jedinstva koja u sebi obuhvata i realna vasseljena: realno jedinstvo, idealno jedinstvo i — ne apsolutni identitet obaju (jer ovaj ne pripada posebno ni njemu ni realnom jedinstvu) — već indiferenciju obaju.* I ovde ta jedinstva označavamo pomoću potencija; samo, treba primetiti da, kao što su u realnom svetu potencije potencije idealnog činioca, tako su one ovde potencije realnog činioca usled suprotnog odnosa obaju. Prva potencija označava ovde prevagu idealnoga; realnost je ovde postavljena samo u prvoj potenciji afirmisanosti. U tu tačku pada *znanje*, koje je, prema tome, postavljeno s najvećom prevagom idealnog činioca ili onoga što je subjektivno. Treća

potencija počiva na prevazi realnoga; ovde je, naime, činilac realnoga podignut do druge potencije. U tu tačku pada *delanje* kao objektivna ili realna strana, prema kojoj se znanje odnosi kao subjektivna strana.

Međutim, *suština* idealnog sveta, baš kao i *suština* realnog sveta, jeste indiferencija. Znanje i delanje se, dakle, nužno indiferenciraju u nečemu trećem što je, kao afirmisanje obaju, treća potencija. U tu tačku pada *umetnost*, te prema tome odlučno postavljamo sledeći stav:

§ 14. *Indiferencija idealnoga i realnoga kao indiferencija prikazuje se u idealnom svetu pomoću umetnosti.* Jer, umetnost po sebi nije ni puko delanje ni puko znanje, već je delanje koje je sasvim prožeto znanjem, ili je, obrnuto, znanje koje je sasvim postalo delanje, tj. ona je indiferencija obaju.

Ovaj nam je dokaz dovoljan za sadašnju svrhu. Razume se da ćemo se vratiti ovom stavu. Ovde je naša namera samo da ocrtamo opšti tip univerzuma, kako bismo iz celine izdvojili pojedinačnu potenciju i tretirali je shodno odnosu prema toj celini. Stoga nastavljamo s našim izlaganjem.

§ 15. *Potpuni izraz*, ali ne *realnoga* ni *idealnoga* niti čak indiferencije obaju (jer ova, kao što sada vidimo, ima dvostruki izraz), već *apsolutnog identiteta kao takvog ili božanskoga, ukoliko je ovo ono što rastvara sve potencije, jeste apsolutna umna nauka ili filozofija.*

Filozofija je, dakle, u pojavnom idealnom svetu isto tako ono što rastvara sve posebnosti kao što je to Bog u praslukovnom svetu. (Božanska nauka). Ni um ni filozofija ne pripadaju realnom ili idealnom svetu kao takvom, iako se opet — u tom identitetu — um i filozofija mogu odnositi kao realno i idealno. Međutim, pošto je svako za sebe apsolutni identitet, taj odnos ne čini nikakvu stvarnu razliku između njih. Filozofija je samo um koji je svestan sebe samoga ili koji postaje svestan sebe samoga,

a um je, naprotiv, građa ili objektivni tip svake filozofije.

Ako prethodno odredimo odnos filozofije prema umetnosti, on će izgledati ovako: filozofija je neposredan prikaz božanskoga, kao što je umetnost neposredno samo prikaz indiferencije kao takve (to da je samo indiferencija čini ono paslikovno. Apsolutni identitet = praslika). Međutim, pošto stepen perfekcije ili realnosti neke stvari raste u srazmeri s kojom se ona približava apsolutnoj ideji, obilju beskonačne afirmacije, dakle, što ona više u sebi obuhvata druge potencije, to je po sebi jasno da umetnost opet ima najneposredniji odnos prema filozofiji, te da se od ove razlikuje samo još po određenju posebnosti ili paslikovnosti, jer je ona, uostalom, najviša potencija idealnog sveta. A sada dalje.

§ 16. *Trima potencijama realnog i idealnog sveta odgovaraju tri ideje (ideja kao ono božansko takođe ne pripada posebno ni realnom ni idealnom svetu) — istina, dobrota i lepota: prvoj potenciji idealnog i realnog sveta odgovara istina, drugoj potenciji odgovara dobrota, a trećoj lepota — u organizmu i u umetnosti.*

Ovde nije mesto da se izjašnjavamo o međusobnom odnosu koji pridajemo tim trima idejama i načinu na koji se diferenciraju u realnom i idealnom svetu — to se događa u opštoj filozofiji. Moramo samo da se izjasnimo o odnosu koji pridajemo *lepoti*.

Lepota je, može se reći, postavljena svugde gde se dodiruju svetlost i materija, idealno i realno. Lepota nije ni samo ono opšte ili idealno (ovo = istina), niti je samo ono realno (ovo je u delanju), ona je, dakle, potpuno prožimanje ili sjedinjavanje (Inensbildung) jednoga i drugoga. Lepota je postavljena tamo gde je ono posebno (realno) tako primereno svome pojmu da ovaj sam, kao ono što je beskonačno, stupa u ono što je konačno, te se opaža in concreto. Na taj način *ono što je realno*, u kojem

se on (pojam) pojavljuje, *postaje* istinski slično ili jednako s praslikom, s idejom, u čemu se upravo ovo opšte i posebno nalaze u apsolutnom identitetu. Racionalno kao racionalno ujedno postaje pojavno, čulno.

*Primedba: 1) Kao što Bog lebdi iznad ideja istine, dobrote i lepote kao ono što im je zajedničko, tako i filozofija. Filozofija ne obrađuje niti samo istinu, niti samo moralnost, niti samo lepotu, već ono što je svima njima zajedničko, i izvodi ih iz jednog praznora. Ako bismo hteli da postavimo pitanje odakle potiče to da filozofija, premda lebdi iznad istine baš kao i iznad dobrote i lepote, ipak ima karakter nauke i da je istina ono što je za nju najviše, trebalo bi primetiti da je određenje filozofije kao nauke samo njeno formalno određenje. Ona jeste nauka, ali nauka takve vrste da se u njoj prožimaju istina, dobrota i lepota, dakle znanje, vrlina i umetnost; utoliko, dakle, ona i *nije nauka*, nego ono što je zajedničko nauci, vrlini i umetnosti. U tome se sastoji njena velika razlika prema svim drugim naukama. Matematika npr. ne postavlja nikakve posebne moralne zahteve. Filozofija zahteva karakter, i to karakter određene moralne visine i energije. Isto se tako filozofija ne može zamisliti bez celokupne umetnosti i spoznaje lepote.*

2) Istini odgovara nužnost, dobroti sloboda. Naše objašnjenje lepote — da je ona sjedinjenje realnoga i idealnoga ukoliko je prikazano u paslici, uključuje, dakle, i nju u sebe: lepota je indiferencija slobode i nužnosti, opažena u nečemu realnom. Lepim npr. nazivamo neki oblik pri čijem se stvaranju čini da se priroda igrala s najvećom slobodom i najuzvišenijom razboritošću, a ipak uvek u formama, u granicama najstrože nužnosti i zakonomernosti. Lepa je ona pesma u kojoj najviša sloboda samu sebe opet shvata u nužnosti. Prema tome, umetnost je apsolutna sinteza ili uzajamno prožimanje slobode i nužnosti.

A sada o ostalim odnosima umetničkog dela.

§ 17. *Filozofija se u idealnom svetu odnosi prema umetnosti isto onako kao što se um u realnom svetu odnosi prema organizmu.* — Jer, kao što um neposredno postaje objektivna pomoću organizma i kao što večne ideje uma kao duše organskih tela postaju objektivne u prirodi, tako filozofija neposredno postaje objektivna pomoću umetnosti, a tako i ideje filozofije pomoću umetnosti postaju objektivne kao duše zbiljskih stvari. Baš se zato i umetnost u idealnom svetu ponaša kao i organizam u realnom.

O tome još sledeći stav.

§ 18. *Organsko delo prirode predstavlja još nedvojenju istu onu indiferenciju koju umetničko delo predstavlja posle odvajanja, ali opet kao indiferenciju.*

Organski proizvod obuhvata u sebi oba jedinstva — materije ili ugrađenosti jedinstva u mnoštvo, i suprotno jedinstvo svetlosti ili rastvaranja realnosti u idealnost; i on ih obuhvata kao jedno. Međutim, ono opšte ili beskonačna idealnost, koja je ovde povezana s posebnim, i sama je još podređena onome što je konačno, posebno (opšte = svetlost). Pošto ovde i samo ono što je beskonačno još podleže opštem određenju konačnosti, tj. ne pojavljuje se kao ono što je beskonačno, to i nužnost i sloboda (beskonačno koje se pokazuje kao beskonačno), još nerazdvojene, počivaju tako reći pod jednim zajedničkim omotačem, kao u pupoljku koji će, kada se otvori, otvoriti jedan nov svet, svet slobode. Pošto se tek u idealnom svetu suprotnost između opšteg i posebnoga, idealnoga i realnoga, izražava kao suprotnost između nužnosti i slobode, organski proizvod predstavlja istu suprotnost kao još neprevladanu (jer je još nerazdvojena) koju umetničko delo predstavlja kao prevladanu (u oboma je isti identitet).

§ 19. *Nužnost i sloboda odnose se kao nesvesno i svesno. Stoga umetnost počiva na identitetu svesne i nesvesne delatnosti.* Savršenstvo umetničkog dela kao takvog raste u srazmeri u kojoj ono taj identitet sadrži izražen u sebi ili u kojoj su se u njemu prozele namera i nužnost.

Još nekoliko drugih opštih zaključaka:

§ 20. *Lepota i istina su po sebi, ili po ideji, jedno.* — Jer istina je, po ideji, isto kao i lepota identitet subjektivnoga i objektivnoga, samo što se istina opaža subjektivno ili po uzoru (vorbildlich), a lepota paslikovno ili objektivno.

*Primedba.* Istina koja nije lepota nije ni apsolutna istina, i obrnuto.— Vrlo uobičajena suprotnost istine i lepote u umetnosti počiva na tome što se pod istinom shvata varljiva istina koja doseže samo do onoga što je konačno. Iz podražavanja te istine nastaju ona umetnička dela kod kojih se divimo samo umešnosti, s kojom je dosegnuto samo ono što je na njima prirodno a da nije povezano s onim što je božansko. Ova vrsta istine nije, međutim, još lepota u umetnosti, i samo je apsolutna lepota u umetnosti takođe prava i autentična istina.

Iz istog razloga dobrota koja nije lepota nije ni apsolutna dobrota, i obrnuto. Jer, i dobrota u svojoj apsolutnosti postaje lepota — npr. u svakoj duši čija moralnost ne počiva više na borbi slobode s nužnošću, već izražava apsolutnu harmoniju i pomirenje.

*Dodatak.* Stoga se istina i lepota, kao i dobrota i lepota, nikada ne odnose kao svrha i sredstvo; naprotiv, one su jedno, i samo je harmonična duša — a harmonija = istinska moralnost — takođe istinski prijemčiva za poeziju i umetnost. Poezija i umetnost se nikada ne dadu istinski učiti.

§ 21. *Univerzum je u Bogu stvoren kao apsolutno umetničko delo i u večnoj lepoti.*

Pod univerzumom nije shvaćena realna ili idealna vaseljena, već apsolutni identitet obeju. Ako je pak indiferencija realnoga i idealnoga u realnoj ili idealnoj vaseljeni lepota, i to praslikovna lepota, onda je apsolutni identitet realne i idealne vaseljene nužno praslikovna, tj. sama apsolutna lepota, te se utoliko i univerzum, onako kako je u Bogu, ponaša kao apsolutno umetničko delo u kojem se beskonačna namera prožima s beskonačnom nužnošću.

*Primedba.* Istovremeno sledi samo po sebi da su — posmatrane sa stanovišta totaliteta ili posmatrane onakve kakve su po sebi — sve stvari, stvorene u apsolutnoj lepoti, praslike svih stvari, onako kao što su apsolutno istinite takođe i apsolutno lepe, te da se stoga ono što je izopačeno, ružno, sastoji u pukoj privaciji i spada samo u vremensko pojavljivanje stvari.

§ 22. *Kao što Bog, kao praslika, u paslici postaje lepota, tako ideje uma, opažene u paslici, postaju lepota;* stoga je odnos uma prema umetnosti isti kao odnos Boga prema idejama. Božje stvaranje se pomoću umetnosti prikazuje objektivno, jer ono počiva na istoj onoj ugrađenosti beskonačne idealnosti u realno na kojoj počiva i umetnost. Odlična nemačka reč *Einbildungskraft* (moć uobrazilje) znači u stvari moć (Kraft) *sjedinažavanja* (*Ineinsbildung*) na kojoj odista počiva čitavo stvaranje. Ona je moć zahvaljujući kojoj je idealno u isto vreme i realno, a duša telo — moć individuacije koja je istinski stvaralacka.

§ 23. *Neposredan uzrok svake umetnosti jeste Bog.* — Jer, Bog je, zahvaljujući svom apsolutnom identitetu, izvor svakog sjedinjavanja realnoga i idealnoga, na čemu počiva svaka umetnost. Ili: Bog je izvor ideja. Ideje su izvorno samo u Bogu. A umetnost je prikazivanje praslikâ, dakle sâm Bog je neposredan uzrok, krajnja mogućnost svake umetnosti, on sâm je izvor svake lepote.

§ 24. *Istinska konstrukcija umetnosti jeste prikazivanje njenih formi kao formi stvari onakvih kakve su po sebi ili kakve su u apsolutu.* — Jer, prema stavu 21, univerzum je u Bogu stvoren kao večna lepota i kao apsolutno umetničko delo; ne manje su i sve stvari, onakve kakve su po sebi ili u Bogu, isto tako apsolutno lepe kao što su apsolutno istinite. Prema tome su i forme umetnosti, pošto su forme lepih stvari, forme stvari onakvih kakve su u Bogu ili kakve su po sebi, a pošto je svaka konstrukcija prikazivanje stvari u apsolutu, to je konstrukcija umetnosti osobeno *prikazivanje njenih formi* kao formi stvari onakvih kakve su u apsolutu, a prema tome i samog univerzuma kao apsolutnog umetničkog dela, kako je u večnoj lepoti stvoreno u Bogu.

*Primedba.* Ovim stavom završena je konstrukcija opšte ideje umetnosti. Umetnost je, naime, pokazana kao *realno* prikazivanje formi stvari kakve su po sebi — dakle formi praslikâ. — Time nam je ujedno naznačen i pravac sledeće konstrukcije umetnosti, kako po njenoj građi tako i po njenoj formi. Naime, ako je umetnost prikazivanje formi stvari kakve su po sebi, onda se opšta *građa* umetnosti nalazi u samim praslikama, te je stoga naš sledeći predmet konstrukcija opšte građe umetnosti ili njenih večnih praslika, koja konstrukcija čini drugi odsek filozofije umetnosti.

## KONSTRUKCIJA GRAĐE UMETNOSTI

U § 24. dokazano je: forme umetnosti moraju biti forme stvari kakve su u apsolutu ili *po sebi*. Prema tome, pretpostavlja se da te *posebne forme*, pomoću kojih se upravo ono što je lepo prikazuje u pojedinim realnim i zbiljskim stvarima, *jesu* posebne forme koje su same u apsolutu. Pitanje je: kako je to moguće? (To je isti problem koji se u opštoj filozofiji izražava prelaskom beskonačnoga u konačno, jedinstva u mnoštvo.)

§ 25. *Posebne forme su kao takve bez suštine, puke forme koje u apsolutu ne mogu bivstvovati drukčije osim ukoliko kao posebne u sebe ponovo ne prime celokupnu suštinu apsoluta.* Ovo je jasno po sebi, pošto je suština apsoluta nedeljiva. — One su jedino na taj način moguće s obzirom na apsolut, tj. moguće su apsolutno, te su baš zato i apsolutno stvarne, pošto u apsolutu nema diferencije stvarnosti i mogućnosti.

*Dodatak.* Isto se to može uvideti i na sledeći način. Univerzum (pod kojim se ovde razume univerzum po sebi, večni nestvoreni univerzum) — univerzum je, kao apsolut, naprosto jedan, nedeljiv, jer je sâm apsolut (§ 3); prema tome, u *istinskom* univerzumu ne mogu bivstvovati posebne stvari osim ukoliko u sebe ne prime čitav nepodeljeni univerzum, dakle i same su univerzumi.

Ako bi se odavde zaključilo da postoji onoliko univerzuma koliko i ideja posebnih stvari, onda je to upravo onaj zaključak za kojim idemo. Ili posebne stvari uopšte ne postoje, ili je svaka od njih univerzum za sebe. Baš zbog toga u samom Bogu, pošto je on jedinstvo svih *formi*, univerzum ne postoji u posebnoj formi, jer je on u svim formama, pa zato ni u jednoj posebnoj. Ako *posebna* forma po sebi treba da bude realna, onda ona to ne može biti kao posebna, već samo kao forma univerzuma. Npr. posebna forma *čovjek* nije u apsolutu kao posebna, već je jedan i nepodeljen univerzum u formi čovjeka. Baš zbog toga ništa od onoga što nazivamo pojedinačnim stvarima nije po sebi realno. One su *pojedinačne* upravo po tome što *apsolutnu celinu* ne primaju u sebe, u svojoj posebnoj formi, što su se od nje odvojile, i obrnuto, ako je imaju u sebi, one više nisu pojedinačne stvari.

§ 26. U apsolutu su sve posebne stvari samo na taj način istinski odvojene i istinski jedno što je svaka za sebe univerzum, što je svaka apsolutna celina. — Odvojene: jer nijedna pojedinačna stvar kao takva nije istinski odvojena, apsolutno je odvojen samo univerzum, pošto nijednoj drugoj stvari nije ni jednak ni nejednak, pošto izvan njega nema ničega čemu bi se mogao suprotstaviti ili se s njim uporediti. Istinski su *jedno*, pošto u svakoj jeste isto.

Baš zato je ovde prevladan i svaki broj ili određivanje pomoću broja. *Posebna* stvar u apsolutnosti ne određuje se brojem; jer, ako se reflektuje o onome što je na njoj posebno, onda je ona sama apsolutna celina i nema ništa izvan sebe; a ako se reflektuje o onome što je opšte, onda je ona u apsolutnom jedinstvu sa svim drugim stvarima. Ona, dakle, obuhvata u sebi samo jedinstvo i mnoštvo, ali se ne može odrediti pomoću tih pojmova.

*Primedba.* Ovi su pojmovi važni a) zbog dvostruko shvatanja koje je o univerzumu uopšte nužno:

a) shvatanja univerzuma kao *haosa*, koji je, usput rečeno, osnovno shvatanje onoga što je uzvišeno, naime ukoliko u njemu u apsolutnom identitetu sve postoji kao jedno, β) kao najviše lepote i forme, jer je on haos upravo po apsolutnosti *forme* ili po tome što su u svako posebno i u svaku *formu* opet ugrađene sve forme i, prema tome, apsolutna forma. U onome što sledi, ove ćemo pojmove upotrebljavati na sasvim određen način. b) Za umetnost je prevashodno važan pojam apsolutne odvojenosti posebnoga, pošto upravo na tom odvajanju formi počiva njihovo najveće dejstvo. Međutim, to odvajanje postoji samo na taj način što je svako za sebe apsolutan.

§ 27. *Posebne stvari, ukoliko su u svojoj posebnosti apsolutne, ukoliko su, dakle, kao posebne u isto vreme univerzumi, zovu se ideje.*

Ovaj stav je samo *izjava*, nije mu, dakle, potreban dokaz, premda bi se dalo pokazati da je već prvi tvorac učenja o idejama, iako ih nije objašnjavao baš *tako*, ipak pod njima shvatao isto to.

*Objašnjenje.* Svaka ideja je = univerzumu u obliku posebnoga. Međutim, ona baš zato nije realna kao to posebno. Realno je uvek samo univerzum. Svaka ideja ima dva jedinstva, jedno, pomoću kojeg je *u sebi samoj* i *apsolutna*, dakle pomoću kojeg je apsolut ugrađen u njenu posebnost, i drugo, pomoću kojeg je kao ono posebno primljeno u apsolut kao svoj centar. Ovo dvostruko jedinstvo svake ideje jeste u stvari tajna kojom se ono što je posebno može shvatiti u apsolutu, a ipak opet kao ono što je posebno.

§ 28. *Ista sjedinjenja opštega i posebnoga koja su, posmatrana po sebi, ideje, tj. slike božanskoga, jesu, posmatrana realno, bogovi.* Jer, suština, njihovo Po-sebi = *Bog*. Ona su ideje samo ukoliko su Bog u posebnoj formi. Dakle, svaka je ideja = *Bog*, ali poseban *Bog*.

*Primedba.* Ovom stavu nije potrebno objašnjenje, utoliko pre što će sledeći stavovi poslužiti da se on još više osvetli. — Ideja bogova nužna je za umetnost. Njena naučna konstrukcija vodi nas natrag upravo tamo kuda je instinkt već odveo poeziju na njenom prvom početku. Ono što su za filozofiju ideje, to su za umetnost bogovi, i obrnuto.

§ 29. *Apsolutna realnost bogova sledi neposredno iz njihove apsolutne idealnosti.* — Jer, oni su apsolutni, a u apsolutu su idealnost i realnost jedno, apsolutna mogućnost = apsolutna stvarnost. Najviši identitet je neposredno najviši objektivitet.

Onaj ko se još nije uzdigao do tačke na kojoj mu je apsolutno idealno neposredno i baš zato apsolutno realno, taj nije sposoban niti za filozofsku niti za poetsku misao. Pitanje o stvarnosti, onako kako se postavlja u običnoj svesti, nema nikakvog značaja s obzirom na ono što je apsolutno, ni u onome što je poetsko kao ni u onome što je filozofsko. *Ova stvarnost nije istinska stvarnost, štaviše, u istinskom smislu je nestvarnost.*

Svi likovi umetnosti, dakle prevashodno bogovi, jesu *stvarni* zato što su *mogući*. Onaj ko još može postavljati pitanja kako su tako visoko obrazovani duhovi kao Grci mogli verovati u stvarnost bogova, kako je Sokrat mogao preporučivati žrtve, kako je sokratovac Ksenofon, kao vojskovođa pri čuvenom povlačenju, sâm mogao prinositi žrtve itd. — ko postavlja takva pitanja, dokazuje jedino da sâm nije dospao do one tačke obrazovanja na kojoj je *idealno* stvarno i mnogo stvarnije nego takozvana sama stvarnost. U smislu u kojem, recimo, zdrav razum veruje u stvarnost čulnih stvari, *ti* ljudi uopšte nisu shvatali bogove i nisu ih držali ni za stvarne ni za nestvarne. Oni su za Grka u višem smislu bili realniji od svega drugoga što je realno.

§ 30. *Čisto ograničenje, s jedne, i nepodeljena apsolutnost, s druge strane, jesu određujući zakon*

*svih božjih likova.* — Jer, oni su ideje posmatrane realno. Posebne stvari, međutim, nisu u idejama a da upravo time ne budu istovremeno istinski ili apsolutno odvojene i istinski jedno, naime jednako apsolutne, prema § 26. Prema tome, i strogo odvajanje ili ograničenje, s jedne, i jednaka apsolutnost, s druge strane, jesu određujući zakon sveta bogova.

*Primedba.* Ako u pojedinostima i u celini hoćemo da shvatimo veliki značaj božjih likova, moramo osobito paziti na taj odnos. Samo time što su, *prvo*, strogo ograničeni, što se, dakle, uzajamno ograničavajuća svojstva u jednom i istom božanstvu isključuju i što su apsolutno odvojena, i što, ipak u tom ograničenju svaka forma prima u sebe čitavu božanstvenost, — u tome zapravo leži tajna njihove draži i njihove podobnosti za umetnička prikazivanja. Time umetnost dobija odvojene, zatvorene likove, a u svakome ipak dobija totalitet, čitavu božanstvenost. Ovde sam prinuđen da postanem razumljiv pomoću primerâ, da ih pozajmim iz sveta grčkih bogova, premda ćemo njegovu potpunu konstrukciju moći dobiti tek celokupnim zaključivanjem. Međutim, ako uvidite da sva obeležja grčkih bogova odgovaraju našoj dedukciji zakona svih božjih likova, onda se unapred takođe mora priznati da je grčka mitologija najviša prasluka poetskog sveta. Dakle, daćemo nekoliko primera za stav da su čisto ograničenje, s jedne, i nepodeljena apsolutnost, s druge strane, suština božjih likova; tako je Minerva prasluka ujedno mudrosti i snage, *ali* joj je oduzeta ženska nežnost; sjedinjena, oba ova svojstva bi taj lik svela na ravnodušnost i, prema tome, manje ili više na nulu. Junona je moć bez mudrosti i nežne ljubavne draži koju uzajmljuje od Venere s njenim pojasom. Ako bi joj, naprotiv, istovremeno bila dodeljena Minervina hladna mudrost, onda ni njene posledice bez sumnje ne bi bile tako kobne kao što su bile posledice Trojanskog rata koji ona podstiče kako bi zadovoljila prohtev svoga miljenika. Međutim, ona onda i ne bi više bila boginja ljubavi, te

zato ne bi više bila predmet fantazije za koju su opšte i apsolutno u posebnom — u ograničenju — ono najviše.

Dakle, posmatrajući stvar sa te strane, možemo s *Moricom* reći da su upravo osobine koje gotovo *nedostaju* u pojavama božjih likova ono što im daje najveću draž i ponovo ih međusobno isprepliće. Tajna svekolikog života jeste sinteza apsoluta s ograničenjem. Postoji nešto najviše u pogledu na svet što zahtevamo radi potpunog zadovoljenja, a to je: *najviši* život, najslobodnije, najvlastitije postojanje i delanje bez sužavanja i ograničavanja apsoluta. Apsolut po sebi i za sebe ne pruža nikakvu raznolikost, utoliko je on za razum apsolutna, bezmerna praznina. Život je samo u onome što je posebno. Međutim, život i raznolikost, ili uopšte *ono što je posebno* bez ograničenja onoga što je naprosto jedno, izvorno i po sebi mogući su samo pomoću principa božanske imaginacije ili, u izvedenom svetu, samo pomoću fantazije koja apsolut povezuje s ograničenjem i u ono što je posebno ugrađuje čitavu božanstvenost opštega. Time se univerzum nastanjuje, po tom se zakonu iz apsoluta, kao naprosto jednoga, uliva život u svet; po tom se istom zakonu univerzum, u refleksu ljudske uobrazilje, ponovo izgrađuje u svet fantazije čiji je potpuni zakon apsolutnost u ograničenju.

Za um kao i za uobrazilju zahtevamo da ništa u univerzumu ne bude pritisnuto, sasvim ograničeno i podređeno. Za svaku stvar zahtevamo poseban i slobodan život. Samo razum podređuje; u umu i uobrazilji sve je slobodno i kreće se u istom eteru, bez tiskanja i trenja. Jer, svaka je stvar za sebe opet celina. Pogled na potpunu ograničenost je, sa stano- višta podređenosti, čas tegoban, čas bolan, čas uvred- lživ, a u svakom slučaju odvratn. Za um i fantaziju, ograničenje takođe postaje ili samo forma apsoluta ili, shvaćeno kao *ograničenje*, neiscrpan izvor šale i igre, jer je dopušteno šaliti se s ograničenjem, pošto ono ne oduzima ništa *suštini*, po sebi je puka

ništavnost. Tako se u svetu grčkih bogova najdrskija šala igra sa slikama fantazije njihovih bogova, kao kad je Veneru povredio Diomed, a Minerva se ruga: „Venera je zacelo htela da neku ukrašenu Grkinju nagovori da pređe Trojancima, pa je zlatnom iglom Grkinje povredila svoju ruku”, a Zevs joj, smejući se, govori blagim rečima:

Ratni poslovi, dete, ne pristaju nikako tebi, nego se idi staraj za svadbene poslove ljupke, za rat brinuće se Atena i brzi Arej.<sup>1</sup>

Kao posledica postavljenog principa može se, dalje, smatrati to da se savršeni božji likovi mogu pojaviti tek pošto je potisnuto ono što je sasvim besformno, tamno, čudovišno. U tu regiju tamnoga i besformnoga spada i sve ono što neposredno podseća na večnost, prvi temelj postojanja. Već je često bilo primećeno da tek ideje raskriljuju apsolut; samo u njima postoji pozitivno, istovremeno ograničeno i neograničeno opažanje apsoluta.

Zajednički začetak bogova i ljudi jeste apsolutni kaos Noć, Mrak. I prvi likovi, koji su u fantaziji rođeni iz njega, još su lišeni forme. Svet neobičnih i čudovišnih likova mora nestati pre no što može da nastupi milostivo carstvo blaženih i postojanih bogova. I u ovom smislu grčke pesničke tvorevine ostaju verne zakonu svake fantazije. Prvi plodovi iz zagrljaja Urana i Geje još su čudovišta, storuki divovi, snažni kiklopi i divlji titani, plodovi od kojih se sam tvorac užasnua i ponovo ih sakrio u Tartar. Haos mora ponovo da proguta svoje sopstvene plodove. Uran, koji skriva svoju decu, mora biti potisnut, počinje vladavina Hronosa. Ali i Hronos još guta svoju sopstvenu decu. Najzad počinje carstvo Zeusa, ali i ono ne bez prethodnog razaranja. Jupiter mora da oslobodi kiklope i storuke divove da bi mu bili od pomoći protiv Saturna i titanâ, i tek

<sup>1</sup> *Ilijada*, V, 424 ff. — Citirano po prevodu Miloša N. Đurića.

pošto pobedi ta čudovišta i poslednje plodove Gejine, koja se srdi nad porugom svoje dece — buntovne gigante i čudovište na koje rasipa svoje poslednje snage, Tifoeja, nebo se razvedrava, Zevs mirno zaposeda vedri Olimp, na mesto svih neodređenih i bezboličnih božanstava stupaju određeni, obeleženi likovi, na mesto starog Okeana Neptun, na mesto Tartara Pluton, a na mesto titana Heliosa večno mladi Apolon. Čak i najstariji od svojih bogova, Eros, koji je za najstariju pesničku tvorevinu bivstvovao istovremeno sa Haosom, ponovo se rađa kao sin Venere i Marsa i postaje ograničen, postojan lik.

§ 31. *Svet bogova nije objekt ni pukog razuma niti uma, već se mora shvatiti jedino pomoću fantazije.* — Nije objekt razuma, jer se ovaj drži samo ograničen, nije objekt uma, jer ovaj sintezu apsoluta i ograničenja i u *nauci* može prikazati samo ideelno (praslukovno); dakle, objekt je fantazije, koja ga prikazuje paslukovno.

*Objašnjenje.* U odnosu prema fantaziji, uobrazilju određujem kao ono u čemu se produkcije umetnosti prihvataju i izobražavaju, a fantaziju kao ono što ih spolja posmatra, u neku ruku izbacuje iz sebe, pa utoliko i prikazuje. Isti odnos postoji između uma i intelektualnog opažanja. U umu i tako reći od građe uma stvaraju se ideje, intelektualno opažanje je ono što je iznutra prikazivačko. Fantazija je, dakle, intelektualno opažanje u umetnosti.

§ 32. *Bogovi po sebi nisu ni moralni ni nemoralni, već su oslobođeni tog odnosa, apsolutno su blaženi.*

(Ovoga se nužno treba pridržavati da bi se stvorilo prikladno gledište prvenstveno za Homerove epove. Poznato je koliko se mnogo govorilo o nemoralnosti njegovih bogova; iz toga su čak hteli da

dokažu preimućstvo moderne poezije. Samo, da se to merilo ne može primeniti na ta viša bića fantazije, postaće jasno iz onoga što sledi.)

*Dokaz:* Moralnost kao i nemoralnost počiva na razdvajanju, budući da moralnost nije ništa drugo nego prihvatanje konačnoga u beskonačno u delanju. Jedino tamo gde su obe jedno, sve do apsolutne indiferencije, nužno otpada i delanje, prema tome moralnost, a sa njom i njena suprotnost. Baš zbog toga se nemoralnost homerskih bogova ne izražava kao nemoralnost, već samo kao čisto ograničenje. Oni u potpunosti delaju u okviru tog ograničenja, i samo su utoliko božanski ukoliko delaju u njegovom okviru; samo je tako u njima beskonačno istinski jedno s ograničenim. Treba ih posmatrati kao bića više prirode. U okviru svog ograničenja oni delaju onoliko slobodno i ujedno nužno koliko i svako prirodno biće u okviru svoga; *slobodno*, jer je to njihova priroda da tako delaju, i ne poznaju drugi zakon osim svoje prirode, a *nužno* iz istog razloga, jer im je njihovo delanje propisala njihova priroda. Zato su homerski bogovi u svojoj nemoralnosti samo naivni, i uistinu nisu ni moralni ni nemoralni, već su sasvim oslobođeni od te suprotnosti.

Isti taj stav možemo izraziti i ovako: *bogovi su apsolutno blaženi.* Nijedan drugi pridev ne nose češće; njihov život je stalna suprotnost prema ljudskom životu, koji je pun muke, razdora, a podložan je bolesti i starenju. I kod Sofokla stari Edip kaže Teseju:

Oj dragi sine Egejev, bog jedini  
Nit stari nit ga igda može stići smrt,  
A drugo sve ti krši vrijeme svesilno.  
I zemlji s' gubi snaga, gubi i tijelu,  
I vjera gine, za njom niče nevjera.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Edip na Kolonu*, st. 607—611; citirano po prevodu Kolomana Raca.

Tragedija kao epska pesma puna je takvih suprotnosti. Nužnost tog atributa bogova neposredno možemo uvideti iz principa iz kojeg se oni uopšte mogu shvatiti, naime: *da kao apsolutna bića budu posebna, a kao posebna bića da budu apsolutna*. — Da uopšte *moralnost* nije nešto najviše, da, dakle, nije nešto što bi se moglo pripisati bogovima, to postaje jasno iz njene suprotnosti prema blaženstvu, u koju je zapravo uvučeno sve što je konačno. Kao što je moralnost prihvatanje konačnoga ili posebnoga u ono što je beskonačno, tako je blaženost prihvatanje beskonačnoga u konačno ili posebno. U onoj prvoj, u kojoj se posebno prihvata u opšte, posebno podleže zakonu kao onome što je opšte, ponaša se kao telo koje se povinuje teži. Bogovi, u čijoj su prirodi sjeđinjena oba ta jedinstva, baš zbog toga ne žive zavisnim i uslovljenim, već slobodnim i nezavisnim životom, oni kao *posebni* ipak uživaju blaženost apsoluta, i obrnuto (težnja za blaženošću = težnja da se apsolutnost uživa kao ono posebno) — odnos, za koji primer pružaju, recimo, nebeska tela kao prve čulne slike bogova, koja su, kao posebna, istovremeno apsolutna — u sebi samima — i obrnuto, u svojoj su apsolutnosti *posebna*, te su, prema tome, u isto vreme izvan centra i u centru. Utoliko oba jedinstva u svojoj apsolutnosti uključuju jedno drugo u sebe, pošto ono što je posebno ne može biti apsolutno a da upravo time opet ne bude i u apsolutu, i ako su u tom smislu blaženost i moralnost opet jedno te isto, onda takođe možemo reći da su bogovi apsolutno moralni baš zbog toga što su apsolutno blaženi.

§ 33. *Osnovni zakon svih božanskih tvorevina (Götterbildungen) jeste zakon lepote*. — Jer, lepota je apsolut opazhen *realno*. Božanske tvorevine su *sam apsolut opazhen realno* u onome što je posebno (ili sintetizovan s ograničenjem).

Protiv ovoga bi se moglo prigovoriti: baš zato što su s ograničenjem lepe, božanske tvorevine nisu

apsolutno lepe. Međutim, ja to, naprotiv, obrćem — naime, da apsolut uopšte može biti lep samo ako se opaža u ograničenju, naime u onome što je posebno. Potpuno uklanjanje svakog ograničenja ili je potpuna negacija svake forme (ali, ovo samo tamo gde je negacija forme istovremeno apsolutna forma — kao što ćemo kasnije videti — kod uzvišene lepote), ili je potpuno uzajamno ograničavanje, tj. redukcija na ništavnost. Ta se lepota nalazi npr. u dostojnoj i uzvišenoj tvorevini Jupitera, koja je podjednak izraz mudrosti i moći bez granica, kao i u Junoni, koja je čist izraz moći bez gubitka lepote. Ova ograničenja jesu, dakle, samo ono što prethodno možemo nazvati različitim vrstama lepote, pošto to istraživanje s uspehom možemo izvršiti tek kada bude bilo reči o formama plastične umetnosti.

No, prigovori bi se mogli uzeti iz primera same grčke mitologije — Vulkan, tvorevine Pana, Silena, faunâ, satirâ itd. Što se tiče tvorevine Vulkanâ, ona nam pokazuje veliku identičnost između tvorevina fantazije i organski stvaralačke prirode. Kao što priroda, na osnovu izvrsne izgradnje kakvog organa ili nagona u nekoj vrsti stvorenja, smatra sebe primoranom da to, naprotiv, kod nekog drugog stvorenja skрати, tako je ovde fantazija Hefestovim hromim nogama morala oduzeti ono što je dala njegovim snažnim rukama. Međutim, za ružne tvorevine sveta grčkih bogova uopšte važi da su sve one u svojoj vrsti opet ideali, samo *obrnuti ideali*, i da time opet bivaju prihvaćeni u krug lepoga. Pa ipak, i ovo je samo jedno anticipirano objašnjenje. Što se tiče Vulkanâ, ograničenje, koje kod njega ide do ružnoće, u pesmi opet postaje izvor nepresušne šale, a u krugu samih bogova postaje izvor neprekidnog smeha onda kada on pehar s nektarom daje svima unaokolo.

Sada se ono lepo pre svega pokazuje kao kanon svake božanske tvorevine u ublažavanju svega što je strašno i užasno pomoću lepoga. Parke — po najstarijem epu kćeri noći, a po jednom kasnijem

Jupitera i Temide — nisu samo u likovnoj umetnosti stvorene s velikom lepotom, nego i čitava predstava fantazije o njima ukazuje na to ublažavanje. Sluškinje neumoljive nužnosti, one ipak najviši posao, upravljanje ljudskim stvarima, obavljaju kao najlakši rad — kao tanani konac koji prolazi kroz njihove ruke, raseca se blago i bez muke.

§ 34. *Bogovi među sobom nužno opet sačinjavaju totalitet, svet* (ovim prelazim na unutrašnju konstrukciju). — Jer, pošto je u svakom liku apsolut postavljen s ograničenjem, on upravo time pretpostavlja sve druge likove, i posredno ili neposredno svaki pojedinačni lik pretpostavlja sve druge i svi drugi svaki pojedinačni. Prema tome, oni među sobom nužno sačinjavaju jedan svet u kojem je sve uzajamno određeno, jednu organsku celinu, totalitet, jedan svet.

§ 35. *Jedino time što među sobom sačinjavaju jedan svet, bogovi stiču nezavisnu egzistenciju za fantaziju ili stiču nezavisnu poetsku egzistenciju.* Ovaj stav sledi neposredno, jer oni samo time postaju bića vlastitog sveta koji potpuno postoji za sebe i sasvim je odvojen od sveta koji se obično naziva stvarnim. Svaki dodir s običnom stvarnošću ili s pojmovima te stvarnosti neminovno razara draž samih tih bića, jer ova počiva upravo na tome što za njihovu stvarnost, prema § 29, nije potrebno ništa drugo doli mogućnost, što ona, dakle, žive u jednom apsolutnom svetu koji samo fantazija može realno da opaža.

*Objašnjenje oba prethodna stava (34 i 35).* Pošto je jednom stvoren taj autentični svet fantazije, uobrazilji više nije bila postavljena nikakva druga granica baš zbog toga što je u njoj sve ono što je moguće neposredno stvarno. Dakle, taj se svet može — štaviše, mora — do u beskonačnost izgrađivati polazeći od jedne tačke; sada nije isključen nijedan mogući odnos bogova između sebe i nijedno

moguće ograničenje s obzirom na apsolut. — Time što se svi likovi kao za sebe postojeća bića posmatraju u svim zapletima i odnosima, što se između njih samih ponovo obrazuje krug odnosa i vlastita povest, oni stiču najviši objektivitet, čime onda te tvorevine fantazije u celosti prelaze u mitologiju.

Što se posebno tiče totaliteta tvorevina u grčkoj mitologiji, može se pokazati da su zaista sve mogućnosti koje leže u carstvu ideja, onako kako ga konstruiše filozofija, potpuno iscrpene u grčkoj mitologiji. — Noć i fatum, koji je čak *iznad* bogova, kao što je Noć majka bogova, jesu tamna pozadina, skriven tajanstveni identitet iz kojeg su svi oni proizišli. Oboje još uvek lebde iznad njih; međutim, u svetlom carstvu ograničenih i spoznatljivih likova Jupiter je apsolutna tačka indiferencije, u njemu je apsolutna moć združena s apsolutnom mudrošću; jer, kad mu je, pošto se najpre bio oženio s Metidom, bilo proreknuto da će ova roditi njegovog sina koji će, sjedinjujući obe prirode, vladati svim bogovima, on ju je progutao i sasvim sjedinio sa sobom: očigledan znamen apsolutne indiferencije mudrosti i moći u večnom biću. Sada je on neposredno iz sebe sama rodio Minervu, koja je, opremljena i naoružana, izišla iz njegove večne glave — znamen apsolutne forme i univerzuma, kao slike božanske mudrosti, koja u svojoj potpunoj formi, bez vremena, proizlazi iz večnog principa. *Samo ne da, recimo, Jupiter ili Minerva to znače ili treba da znače.* Time bi bila uništena svaka poetska nezavisnost tih likova. Oni to *ne znače*, oni sami to *jesu*. Ideje u filozofiji i bogovi u umetnosti jedno su te isto, ali je svako za sebe ono što jeste, svako je vlastito viđenje istoga, nijedno nije radi drugoga ili da bi značilo drugo. — U tvorevini Jupitera odstranjena su sva ograničenja osim neophodnih; sva ograničenja postoje samo zato da bi omogućila da se vidi ono što je suštinsko. Apsolutna moć je, baš zato što to jeste, opet najviši mir: Jupiter namigne obrvama, i Olimp podrhtava. On gotovo da

samo seje munje, kako se odlično izrazio jedan noviji pesnik. Minerva u samoj sebi nosi sve ono što u sebi ima formu Visokog i Moćnog, Umetničkog i Razornog, Sjedinjujućeg i Razdvajajućeg. Forma je po sebi i za sebe hladna, pošto joj je u toj odvojenosti tuđa građa, ali je ona u isto vreme najviša moć koja ne zna ni za kakvu slabost, ni za kakvu zabludu; stoga je ona u isto vreme prasluka i večna pronalazateljica svekolike *umetnosti* i strašna *razoriteljica* gradova, ona koja nanosi rane i koja iscepljuje. Ona je sjedinjujuća kao apsolutna forma, ali je i boginja rata s obzirom na ljudski rod. Na visokom Olimpu, u vedroj regiji božanskoga, nema nikakvog spora, jer je ovde ono što je sporno, odvojeno ili sjedinjeno, izgrađeno do podjednake apsolutnosti; rat, radionica nemirnog građenja i razaranja, méne i promene, postoji samo u nižem svetu, tamo gde forma ustaje protiv forme, posebno protiv posebnoga; međutim, sve te pojave ratnog razaranja ipak kao mogućnosti počivaju u krilu apsolutne forme. Utoliko se može reći da je devičanska Minerva, koja sama nije rođena iz majčinog krila, u sebi samoj najplodnije od svih božanstava. Skoro su sva ljudska dela njene tvorevine; u svojoj strogoći (čistoj formi) ona je podjednako boginja filozofa, umetnika i ratnika, a njeno visočanstvo prevashodno počiva na tome što ona, jedina od svih, sjedinjuje ono što je suprotno, a da u njoj ipak ništa ne sprečava drugo i da se u njenoj slici sve ipak svodi na jedno, naime da je ona nepokretna, uvek ista, nepromenljiva mudrost. — Junona ima od Zeusa čistu moć bez uzvišene mudrosti. Otuda najpre njena mržnja prema svemu što je božansko pomoću forme, i zato prema svemu što je božansko, što se stvara u toku vremena koji je Jupiter iznova nametnuo, kao prema Apolonu, Dijani itd. Kad Jupiter iz sebe sama rađa Minervu, ona (Junona), bez Jupiterovog učešća, njemu uprkos, rađa Vulkana, vajara duhovitih radova bez Minervine visoke mudrosti, rukovaoca vatrom i tvorca oružja, dok njegova sopstvena ruka samo vodi čekić. Ova tvorevina

fantazije i suprotstavljanje Minervi pokazuju se vrlo značajno u dodatku — da je Vulkan težio za venčanjem s Minervom, da je u uzaludnoj borbi s njom oplodio Zemlju, posle čega je ova rodila Erihtonija sa zmajevim nogama. Poznato je da zmajev lik uvek označava ono što je izniklo iz Zemlje: time je Vulkan označen kao tek zemaljska forma umetnosti, koja uzalud teži da se sjedini s nebeskom, baš kao što je, s druge strane, Venera, koja je s njim sjedinjena, zemaljska lepota, iako njena visoka prasluka stanuje na nebu.

Ne želeći da u te dražesne tvorevine fantazije unesemo njima stranu umnu povezanost, ipak možemo da čitav lanac, onako kako se od Jupitera nastavlja do glavnih božanstava, odredimo na sledeći način. Dakle, Jupiter je kao večni otac apsolutna tačka indiferencije, on je na Olimpu, uzdignut iznad svakog spora; kod njega boravi lik Minerve, večna mudrost — njegova prasluka koja je proizišla iz njegove glave. Pod njim je a) formirajući i besformni princip u *realnom svetu* (gvožđe i voda), Vulkan i Neptun, koje, da bi se lanac spojio na obe strane, kao tačka indiferencije koja odgovara Jupiteru ponovo spaja jedan podzemni bog, Pluton ili stikški Jupiter, vladar u carstvu Noći ili nevolje. Kao što je ovaj tačka indiferencije (shodno Jupiteru) u realnom svetu, tako je b) Apolon tačka indiferencije idealnog sveta, suprotna slika Plutona koji se prikazuje kao star, kao što se Apolon prikazuje u večno mladalačkoj lepoti; jedan je u pustom carstvu senki, praznih stvari i tame, drugi je bog svetlosti, ideja, živog lika, koji, budući da u svom carstvu trpi samo ono što je živo, blagom strelom poklanja smrt onome što je uvenulo od starosti, kao što njegove strele, guste kao zraci, u četama uništavaju sve ono što mu je mrsko, npr. Grke, pošto su uvredili njegovog sveštenika.<sup>1</sup> Sva

<sup>1</sup> Pošto u grčkoj mitologiji svet ideja pada u sam čulni svet, zato je pravi svet puke prividne stvarnosti, svet senki, u carstvu mrtvih, koje se opet prema čulnom svetu odnosi kao što se ovaj, po učenjima filozofije, odnosi prema intelektualnom svetu.

ostala svojstva tog boga, da je isceljujući, da je tvorac iscelitelja Eskulapa, da je vođa muza, osvjetlilatelj budućnosti, kao i da je svevideće oko sveta na nebu, — sve te osobine slažu se sa značajem koji smo dali toj božjoj slici. Najvažnije od tih osobina, odvojene, ponovo vidimo kod Marsa, koji Vulkanu odgovara na idealnoj strani, i kod Venere, koja odgovara besformnom principu, Neptunu, kao najviša, zemaljska forma, koja se i sama, prema staroj mitologiji, kao forma najpre otrgla od carstva besformnoga — od Okeana, kojim od novih bogova vlada Posejdon.

Totalitet sveta grčkih bogova ne bi, uostalom, bio potpun ako bi u njemu bilo samo ono što je nužno, ako u njemu i svako *posebno*, pa čak i slučajno gledanje na stvari ne bi opet bilo apsolutno. Čitave mase pojava, koje se kao jedno pojavljuju samo sa jednog izvesnog gledišta, i uopšte sve vrste odnosa, sažimaju se kao ono opšte pomoću individue, što je bez sumnje najočigledniji primer prikazivanja opšteg u posebnom. Tako je npr. čitava masa pojava koju stvara podzemna vatra opet sažeta u sliku Vulkana, kao što su one kojima topao unutrašnji život prirode ispunjava naša čula, sažete u slici Veste. I čudovišni proizvodi još neumirene, ali Jupiterovom moći savladane prirode sažimaju se u titanima, čiji članovi, koji se još pokreću, izazivaju potrese čvrste Zemlje. Shvatanje prirode kao celine koja je, s mnogostruko promenljivim likovima, ipak uvek jednaka samoj sebi, fiksirano je u liku Proteja, koji se naposljetku u praliku pojavio samo onima koji su ga u svakom preobražaju čvrsto držali snažnim rukama i otkrio im ono što je istinito. Božanstvenost, koju u tom svetu fantazije stiče i priroda, dopušta i preobražavanje bogova u životinjske likove, iako grčka fantazija nikada nije, kao egipatska, bogove mogla da zaogrne u čisto životinjske likove. Totalitet je iziskivao da u okolini nema ničega što protivreči svetu fantazije; zato se obogotvorenje prirodnih stvari nužno moralo nastati

viti sve do onoga što je pojedinačno; drveće, stenje, planine, reke, pa i pojedini izvori božanskih priroda, morali su biti nastanjeni (geniji kao srednji članovi). Smele igre same prirode, budući da ona svoj sopstveni ideal ne retko postavlja na glavu, pa sa svojom preobilnom snagom može postupati rasipnički, obnavljaju se u raskošnom obilju fantazije, koja celinu svoga sveta naposljetku zaključuje s vragolastim, pola životinjskim a pola ljudskim stvorenjima satirâ i faunâ. Time što je ovde ljudski lik unižen do životinjskog, koji samo omogućava da se spozna izraz čulne požude, bezbrižnosti u njenim osobinama, nastaje suprotna posledica od one koja je bila dostignuta izgradnjom istog lika do onoga što je božansko. I ovde totalitet iziskuje zadovoljenje fantazije pomoću suprotnosti. Na kraju, pojavljuje se još i ono što je obrnuto — sjedinjenje potpuno životinjskih tela s misaonim licem, u sfinagama.

Najzad, zapleti bogova morali su se protegnuti još i na ljudske odnose. Nije reč samo o posebno svetim mestima, kako bi na taj način čitava priroda bila posvećena i uzdignuta do jednog višeg sveta, već i o učešću bogova u ljudskim postupcima, kao u trojanskom ratu. Čak i životinje bivaju upletene u povest bogova, kao u povesti o Herkulovih dvanaest poslova.

§ 36. *Odnos zavisnosti među bogovima ne može se predstaviti drukčije nego kao odnos stvaranja (teogonija).* — Jer, stvaranje je jedina vrsta zavisnosti kod koje ono što je zavisno ipak u sebi ostaje apsolutno. Međutim, za ideju bogova zahteva se da su oni kao posebni apsolutni.

*Objašnjenje.* Tvorevine bogova, razdvojene, opet su simbol načina na koji su ideje spojene i na koji proizlaze razdvojene. Apsolutna ideja ili Bog obuhvata npr. sve ideje u sebi, a ako se ove, kao u njemu obuhvaćene, ipak ponovo misle kao u isto

vreme za sebe apsolutne, one su stvorene iz njega; zato je Jupiter otac bogova i ljudi, pa on ponovo stvara čak i bića koja su već bila rođena, pošto s njim tek započinje tok sveta, i sve mora biti u njemu da bi bilo u svetu.

§ 37. *Izjava. Celina božjih tvorevina*, time što dostižu do potpunog objektiviteta ili do nezavisne poetske egzistencije, *jeste mitologija*. (Ovo je samo izjava, nije joj, dakle, potreban nikakav dokaz.)

§ 38. *Mitologija je nužan uslov i prva građa svake umetnosti*.

Dokaz je sve dosadašnje. Nervus probandi leži u ideji umetnosti kao prikazivanja apsolutno lepoga, lepoga po sebi, pomoću posebnih lepih stvari; dakle, prikazivanje apsoluta u ograničenju bez ukidanja apsoluta. Ova protivrečnost rešena je samo u idejama bogova, koji sami opet ne mogu imati nezavisnu, istinski objektivnu egzistenciju osim u potpunom izgrađivanju do vlastitog sveta i do celine tvorevina fantazije koja se zove mitologija.

*Dalje objašnjenje.* — Mitologija nije ništa drugo nego univerzum u višoj odori, u svom apsolutnom obliku, istinski univerzum po sebi, slika života i čudesnog haosa u božjoj imaginaciji, i sama već poezija, a ipak, za sebe ponovo građa i element poezije. Ona (mitologija) jeste svet i u neku ruku tlo na kojem biljke umetnosti jedino mogu postojati i cvetati. Samo su u takvom svetu mogući trajni i određeni likovi pomoću kojih se večni pojmovi jedino mogu izraziti. Tvorevine umetnosti moraju imati istu, štaviše, još i višu realnost od realnosti prirode — forme bogova koje traju nužno i večno kao ljudski rod ili kao rod biljaka, istovremeno individue i vrste, i besmrtno kao ove.

Ako je poezija ono tvoračko u građi, kao što je umetnost u užem smislu ono tvoračko u formi, onda je mitologija apsolutna poezija, tako reći poezija u masi. Ona je večna materija, iz koje sve forme proizlaze tako čudesno, raznoliko.

§ 39. *Prikazivanje apsoluta, s apsolutnom indiferencijom opštega i posebnoga u posebnome, moguće je samo simbolički*.

*Objašnjenje.* Prikazivanje apsoluta s apsolutnom indiferencijom opštega i posebnoga u opštem = filozofija — ideja. Prikazivanje apsoluta s apsolutnom indiferencijom opštega i posebnoga u posebnome = umetnost. Zajednička građa toga prikazivanja = mitologija. U ovoj je, dakle, već napravljena druga sinteza, sinteza indiferencije opštega i posebnoga s posebnim. Prema tome, postavljeni stav jeste princip konstrukcije mitologije uopšte.

Da bi mogao da se izvede dokaz ovog stava, potrebno je da damo objašnjenje *onoga što je simboličko*; a pošto je ovaj način prikazivanja opet sinteza dvaju suprotnih, šematskog i alegorijskog, ovom ću prilikom, dakle, objasniti šta je šematizam a šta alegorija.

*Stavovi objašnjenja.*

Ono prikazivanje u kojem opšte znači posebno ili u kojem se posebno opaža pomoću opštega jeste *šematizam*.

Ono prikazivanje, međutim, u kojem posebno znači znači opšte ili u kojem se opšte opaža pomoću posebnoga jeste *alegorijsko*.

Njihova sinteza, u kojoj ni opšte ne znači posebno niti posebno znači opšte, već u kojoj su oboje apsolutno jedno, jeste *ono što je simboličko*.

Ova tri različita načina prikazivanja imaju tu zajedničku osobinu što su mogući samo pomoću uobrazilje i što su njene forme, samo što je treći isključivo apsolutna forma.

Svaki od ova tri načina prikazivanja treba još da razlikujemo i od *slike*. Slika je uvek konkretna, sasvim posebna, i sa svih strana određena tako da za potpuni identitet s predmetom nedostaje samo određeni deo prostora u kojem se taj predmet nalazi.

Ono, naprotiv, što vlada u šemi jeste ono opšte, premda se, naravno, opšte u njoj opaža kao posebno. Zato ju je Kant u *Kritici čistoga uma* mogao definisati: kao čulno opaženo pravilo stvaranja nekog predmeta. Utoliko ona svakako stoji na sredini između pojma i predmeta, pa je u tom smislu proizvod uobrazilje. Šta je šema, to se najjasnije vidi na primeru mehaničkog umetnika koji treba da stvori neki predmet određene forme prema nekom pojmu. Njemu se ovaj pojam *šematizuje*, tj. neposredno mu u uobrazilji u svojoj opštosti istovremeno postaje ono posebno i opažaj posebnoga. Šema je pravilo koje vodi njegovo stvaranje, ali on u tom opštem istovremeno opaža ono posebno. Shodno tom opažaju, on će najpre stvoriti samo grub nacrt celine, zatim će potpuno izgraditi pojedine delove, sve dok mu šema postepeno ne postane sasvim konkretna slika i dok se s potpunim određenjem slike u njegovoj uobrazilji ne dovrši i samo delo.

Šta su šema i šematizam, to, dakle, svako može da iskusi pomoću svoga unutrašnjeg opažanja; pošto je, međutim, naše mišljenje posebnoga zapravo uvek njegovo šematizovanje, potrebna je u stvari samo refleksija o šematizmu koji se stalno upražnjava, čak i u jeziku, da bi se obezbedio njegov opažaj. U jeziku se, čak i za označavanje posebnoga, ipak uvek služimo samo opštim oznakama; utoliko čak i jezik nije ništa drugo do nastavljeno šematizovanje.

Naravno, postoji i šematizam umetnosti, samo je, prema objašnjenju koje smo o tome dali, očigledno da se puki šematizam ne može nazvati potpunim prikazivanjem apsoluta u onome što je posebno, premda je šema, kao ono opšte, opet i ono posebno, ali samo tako da opšte znači posebno. Ne bi, dakle, bilo moguće da se mitologija uopšte, ili posebno grčka, pošto je ona istinska simbolika, shvati samo kao šematizam prirode ili univerzuma, iako bi se, dakako, moglo činiti da se njeni pojedini elementi mogu tako tumačiti. Ono već pomenuto sažimanje posebnih pojava u individuu, prikladnih

za izvestan ograničeni krug, moglo bi se shvatiti kao šematizam, time što bi se sama ova individua ponovo shvatila kao ono opšte tih pojava. Međutim, isto bi se tako moglo reći obrnuto da u njima, naprotiv, ono opšte (čitave mase pojava) znači pomoću posebnoga, što bi isto toliko bilo istina kao i ono prvo, pošto su i jedno i drugo upravo sjedinjeni u simboličkom prikazivanju. Isto bi tako bilo ako bi se htelo da se mitologija uopšte shvati samo kao *viši* jezik, pošto je jezik, naravno, sasvim šematski.

Što se tiče *alegorije*, ona je obrnuta šema, dakle kao i ova je indiferencija opštega i posebnoga, ali tako da ovde posebno znači opšte ili se opaža kao opšte. Ovaj način objašnjavanja mogao se najpre s nekakvim prividom primeniti na mitologiju, pa je i bio višestruko primenjivan, Samo, ovde nastupa isto ono što i kod šematizma. U alegoriji, posebno *znači* samo opšte; u mitologiji, ono ujedno *jeste* samo opšte. Međutim, baš zbog toga se sve što je simboličko vrlo lako može alegorizovati, jer simboličko značenje isto tako uključuje u sebe alegorijsko kao što je u sjedinjavanju opštega i posebnoga sadržano i jedinstvo posebnoga s opštim kao i opštega s posebnim. Da kod Homera, kao i u prikazima likovne umetnosti, mitovi, naravno, nisu mišljeni alegorijski, već s apsolutnom poetskom nezavisnošću, kao realnost za sebe, to se nije moglo prikriti. Stoga je u novije vreme izmišljen jedan drugi ekspedijens. Rečeno je, naime, da su mitovi izvorno bili mišljeni alegorijski, ali da ih je Homer gotovo epski travestirao, uzeo čisto poetski i od njih sastavio one prijatne dečje bajke koje je ispričao u *Ilijadi* i *Odiseji*. Kao što je poznato, to je predstava koju je izneo Hajne i koju je njegova škola pokušala da učini važećom. Unutrašnja bezduhovnost jedne takve predstave oslobađa nas njenog opovrgavanja. To je, moglo bi se reći, najgrublji način da se razori ono poetsko kod Homera. Znak takve obične hotimičnosti neće se prepoznati ni na jednom tragu njegovih dela.

Čar homerskog pesništva i čitave mitologije sigurno počiva i na tome što alegorijsko značenje takođe sadrži kao *mogućnost* — stvarno se sve u potpunosti može alegorizovati. — Na tome počiva beskonačnost smisla u grčkoj mitologiji. Međutim, opšte je u njoj samo kao mogućnost. Njeno Po-sebi nije ni alegorijsko ni šematsko, već apsolutna indiferencija obaju — ono simboličko. Ovde je ta indiferencija bila *ono prvo*. Te mitove Homer nije učinio poetskim i simboličkim tek nezavisno, oni su to bili odmah na početku; da se u njima izdvoji ono što je alegorijsko, to je bila dosetka kasnijih vremena koja je bila moguća tek nakon ugasnuća svakog poetskog duha. Na taj način se, kao što ču pokazati na sledećim stranicama, i može u dovoljnoj meri učiniti evidentnim da je homerski mit, a utoliko i sam Homer, u grčkoj poeziji ono što je prvo i što je početak. Alegorijske pesme i filozofeme, kako ih Hajne naziva, u potpunosti su delo kasnijih vremena. Sinteza je ono što je prvo. To je opšti zakon grčkog stvaralaštva, koje upravo time dokazuje svoju apsolutnost. Na taj način jasno vidimo da se mitologija završava čim alegorija počinje. Završetak grčkih mitova jeste poznata alegorija o Amoru i Psihi.

Potpuno udaljavanje grčke fantazije od onoga što je alegorijsko pokazuje se pre svega u tome što se čak i personifikovana bića, koja se ponajpre mogu smatrati alegorijskim bićima, kao što je npr. Erida (nesloga), ipak ne tretiraju samo kao bića koja nešto treba da znače, nego i kao *realna* bića koja istovremeno jesu ono što znače. (Suprotnost u ovome kod novijih: Dante je alegorijski u najvišem stilu, zatim Ariosto, Taso. Primer: Volterova Anrijada, u kojoj je ono što je alegorijsko sasvim vidljivo i grubo.)

Sada je *pojam* simboličkoga u dovoljnoj meri objašnjen pomoću suprotnosti. Redosled triju načina prikazivanja opet se može posmatrati kao radosled potencija. Utoliko su oni opet opšte kategorije. Može se reći: u nizu telâ priroda tek alegorizuje, pošto

samo ono posebno znači opšte a da nije ovo samo; zato nema rodova. U suprotnosti s telima, ona je u svetlosti šematizujuća, a u organskome simbolička, jer je ovde beskonačni pojam povezan sa samim objektom, opšte je u potpunosti posebno a posebno opšte. Isto tako je mišljenje čisto šematizovanje, dok je svako delanje alegorijsko (jer kao posebno znači opšte), a umetnost je simbolička. Ova razlika može se preneti i na nauke. Aritmetika je alegorizujuća, jer ona pomoću posebnoga znači opšte. Geometrija se može nazvati šematizujućom utoliko što pomoću opštega označava posebno. Najzad, filozofija je među ovim naukama simbolička. (Istim ovim pojmovima vratićemo se prilikom konstrukcije pojedinih umetničkih formi. Muzika je alegorijska umetnost, slikarstvo šematizujuća, plastika simbolička. Isto tako je u poeziji lirika alegorijska, epska poezija je nužno sklona šematizovanju, dramatika je simbolička.)

Kao nužan *zaključni stav*, iz čitavog ovog istraživanja proizlazi: mitologija uopšte, i svaka njena tvorevina posebno, ne može se shvatiti ni šematski niti alegorijski, već *simbolički*.

Jer, zahtev apsolutnog umetničkog prikazivanja jeste: prikazivanje s *potpunom indiferencijom*, naime tako da opšte u potpunosti jeste posebno, a da posebno u isto vreme jeste u potpunosti opšte, a ne da to znači. Ovaj zahtev poetski je rešen u mitologiji. Jer, svaki lik u njoj treba uzeti kao ono što on jeste, budući da se upravo time i uzima kao ono što on znači. Ovde je značenje u isto vreme samo bivstvo, prešlo je u predmet, s njim je jedno. Čim dopustimo da ta bića nešto *znače*, ona sama *više nisu ništa*. Realnost je kod njih jedno s idealnošću (§ 29), tj. i njihova *ideja*, njihov pojam, razara se ako se ona ne misle kao stvarna. Njihova najveća draž počiva upravo na tome što ona — time što samo *jesu* bez ikakvog odnosa, što su u sebi apsolutna — ipak omogućuju da u isto vreme uvek zasvetluca značenje. Naravno, mi se ne zadovoljavamo pukim *bivstvom lišenim značenja*, kakvo npr. pruža

puka slika, već želimo da ono što treba da bude predmet apsolutnog umetničkog prikazivanja, bude toliko konkretno, da bude samom sebi jednako kao slika (Bild) a da ipak bude toliko opšte i smisaono (sinnvoll) kao što je pojam; otuda nemački jezik reč simbol izvrsno prevodi kao Sinnbild (znamen).

Alegorija se ne može ne spoznati čak ni kod prirodnih bića, npr. kod biljke, ona je tako reći anticipirana moralna lepota, no ona ne bi sadržavala nikakvu draž za fantaziju, niti zadovoljstvo za opažanje, ako bi postojala zarad tog značenja a ne najpre zarad sebe same. Što nas očarava, to je da se u tom nenamernom, prirodnom, prema spolja nesvrhovitom bivstvu ipak spoznaje ono što u isto vreme nešto znači, što je smisleno. Videti ga u tome kao nameru, to bi za nas ukinulo sam predmet, koji, pošto po svojoj prirodi treba da bude apsolutan, ne sme postojati ni radi kakve svrhe koja leži izvan njega.

Velika je zasluga, koju je među Nemcima, a i uopšte, prvi stekao *Moric*, što se mitologija prikazuje u toj svojoj poetskoj apsolutnosti. Iako kod njega nedostaje krajnja dovršenost shvatanja, te on samo može da pokaže da s tim tvorevinama stvari stoje tako, ali ne i nužnost i razlog tome, ipak njegovim prikazom u potpunosti vlada poetski smisao, i verovatno je da se u tome mogu prepoznati Geteovi tragovi, koji je ta shvatanja potpuno izrazio u svojim sopstvenim delima i bez sumnje ih pobudio i u *Moricu*.

Jedan podređeni *zaključni stav* jeste da mitologiju isto tako neposredno treba shvatiti *istorijski*.

Nesumnjivo da je najprozaičnije shvatanje tih tvorevina fantazije ono po kojem veliki deo povesti o bogovima znači tragove velikih prirodnih revolucija u praskvetu, a sami bogovi znače drevne kraljeve itd. Time bi se izgubio sam odnos mitologije prema shvatanju univerzuma i prirode, drukčije nego u istorijskom smislu, tj. izgubilo bi se ono što je kod nje naprosto opštevažće. Mitologija ima opštu real-

nost za sva vremena samo kao tip — gotovo kao sam praslukovni svet. Čudesna isprepletenost koja postoji u toj božanskoj celini svakako nam dopušta očekivanje da u tome igraju neku ulogu i osobine iz povesti. Međutim, ko može da u toj živoj celini izdvoji ono što je pojedinačno a da ne razori povezanost celine? Kao što te tvorevine, gotovo kao nežan miris, omogućuju da se kroz njih vidi priroda, tako one deluju i kao magla kroz koju razaznajemo daleko vreme praskveta i pojedine velike likove koji se kreću na njegovom tamnom zaleđu. Sve nas drugo uverava da je današnji ljudski rod ljudski rod iz druge ruke, da je, dakle, nekada bez sumnje egzistiralo ono što živi u tvorevinama mitologije i da je rod bogova prethodio današnjem ljudskom rodu; međutim, same mitološke tvorevine ipak su sasvim nezavisne od jedne takve istine i treba ih posmatrati potpuno po sebi. (Vi se nećete dalje čuditi što se nisam služio onim omiljenim istorijsko-psihološkim objašnjenjima mitologije po kojima se izvor mitologije traži u nastojanjima sirovih sinova prirode da sve personifikuju i ožive, otprilike kao što to čini američki divljak kad stavi ruku u lonac ključale vode i veruje da se u ovome nalazi neka životinja koja ga je ujela. Od tog sirovog prirodnog jezika mitologija se ne bi razlikovala po principu, već samo po stepenu razvijenosti. Po drugima, ona je puko sredstvo za nevolju usled siromaštva oznaka ili nepoznavanja uzrokâ, npr. bog groma, vatre itd.)

§ 40. *Karakter istinske mitologije jeste karakter univerzalnosti, beskonačnosti.* — Jer, ona je, prema § 34, u sebi samoj moguća samo ako je izgrađena do totaliteta i ako prikazuje sam praslukovni univerzum. A u ovome se ne samo sve stvari nego i svi odnosi između stvari nalaze kao apsolutne mogućnosti; isto to, dakle, mora biti slučaj i u mitologiji: otuda univerzalnost. Međutim, pošto su u univerzumu po sebi, u praslukovnom svetu, čiji je mitologija neposredan prikaz, prošlost i budućnost kao

jedno, isto to mora biti slučaj i u mitologiji. Ona mora prikazivati ne samo sadašnje ili takođe prošlo, već mora obuhvatiti i budućnost; kao pomoću profetske anticipacije, ona unapred mora biti primerena ili adekvatna i budućim odnosima i beskonačnom razvoju vremena, tj. mora biti beskonačna.

Ova beskonačnost se u odnosu na razum mora odlikovati time da razum ne bude sposoban da je sasvim razvije, da u njemu samom leži beskonačna mogućnost da uvek stvara nove odnose.

§ 41. *Tvorevine mitologije ne mogu se misliti ni kao namerne ni kao nenamerne.* — Ne kao namerne, jer bi inače bile otkrivene zarad nekog značenja, što je po § 39. nemoguće. Ne kao nenamerne, jer nisu bez značenja. Time se u osnovi tvrdi isto ono što se već implicite tvrdilo u svemu predašnjem, naime da tvorevine mitologije u isto vreme imaju značenje i da su bez značenja; da imaju značenje, jer se opšte nalazi u posebnom; da su bez značenja, jer je oboje opet s apsolutnom indiferencijom, tako da je ono u čemu se indiferencira opet apsolutno, da je zarad sebe samoga.

§ 42. *Mitologija ne može biti delo ni pojedinca niti roda ili vrste* (ukoliko je ova samo zbir individua), *već jedino može biti delo roda ukoliko je ovaj sam individua i ukoliko je jednak pojedinca.* Ne može biti delo pojedinca zato što mitologija treba da ima apsolutni objektivitet, što treba da bude drugi svet koji ne može biti svet pojedinca. Ona ne može biti delo roda ili vrste, ukoliko je ova samo zbir individua, jer bi onda bila bez harmoničnog sklada. Ona, dakle, za svoju mogućnost nužno zahteva rod koji je individua kao jedan čovek. Neshvatljivost koju bi ova ideja mogla da ima za naše vreme ne može oduzeti ništa od njene istine. Ona je najviša ideja za čitavu povest uopšte. Analogije, daleke aluzije na takav odnos — to već sadrži priroda načinom na koji se ispoljavaju umetnički nagoni (Kunsttriebe)

životinja, time što kod više vrsta zajednički deluje čitav rod, što svaka individua deluje kao celina, a sama celina opet kao individua. Takav nas odnos u umetnosti utoliko manje može začuditi što baš ovde — na najvišem stepenu produkcije — vidimo kako se još jednom javlja suprotnost između *prirode* i *slobode*, i grčka mitologija nam npr. u umetnosti ponovo dovodi *samu prirodu*, kao što ću to još izvesno dokazati. Međutim, priroda može samo u umetnosti da izazove takvu jednodušnost individue i vrste (ona i u delanju potvrđuje svoje pravo, ali manje upadljivo, više u celini nego u pojedinca, a u pojedinca samo na momente). U grčkoj mitologiji, priroda je postavila takvo delo jednog zajedničkog umetničkog nagona protegnutog na čitav rod, a stvaralaštvo suprotno grčkom, moderno stvaralaštvo, ne može da pokaže ništa slično tome, iako je u stvaranju jedne univerzalne crkve gotovo instinktivno nameravalo da učini nešto slično.

Ovaj odnos, pomoću kojeg grčku mitologiju moramo zamišljati kao nastalu — a ona je na svoj način jedino prisvajanje čitavog roda od strane jednog zajedničkog umetničkog duha — može se učiniti potpuno jasnim samo u suprotnosti prema izvoru moderne poezije, u koju se sada ne mogu dalje upuštati. Podsećam na Volfovu hipotezu o Homeru — da on ni u svom izvornom liku nije bio delo jednog pojedinca, već delo više ljudi nošenih istim duhom. Kao kritičar, Volf je tu stvar zahvatio odveć empirijski, odveć ograničenu na pisano delo koje nazivamo Homerom, jednom rečju, zahvatio ju je odveć podređeno a da bi ideju same stvari, ono opšte, mogao učiniti jasnom i očiglednom i za svoju sopstvenu predstavu. Ovde ostavljam sasvim otvorenom neograničenu tačnost Volfovog shvatanja Homera, ali pomoću postavljenog stava želim da o mitologiji tvrdim isto ono što Volf tvrdi o Homeru. Mitologija i Homer su jedno, i Homer je već bio sasvim involviran u prvoj tvorevini mitologije, postojao je tako reći potentialiter. Pošto je Homer, ako tako smem

da kažem, duhovno — u praslici — već bio prede-terminisan, a tkanje njegovih tvorevina već bilo prožeto tkanjem mitologije, shvatljivo je kako su pesnici, iz čijih je pesama Homer bio sastavljen, nezavisno jedan od drugoga mogli da zahvate u celinu a da ne ukinu njenu harmoniju ili da ne napuste početni identitet. Što su oni recitovali, to je stvarno već bila — premda ne empirijski — postojeća pesma. Dakle, izvor mitologije i izvor Homera poklapaju se; stoga je shvatljivo što je izvor i jednoga i drugoga jednako ostao skriven već najranijim helenskim istoričarima, pa već Herodot stvar predstavlja jednostrano, naime da je Homer prvi za Helene stvorio povest bogova.

Sami Stari označavaju mitologiju i, pošto se ova za njih poklapa s Homerom, homerske tvorevine kao zajednički koren poezije, povesti i filozofije. Ona je za poeziju prvobitna građa iz koje je proizišlo sve — Okean, da se poslužimo jednom slikom Starih, iz kojeg potiču sve reke kao što se u nj i vraćaju. Mitska građa se tek postepeno gubi u istorijskoj; moglo bi se reći: tek pošto se javi ideja beskonačnoga, pa može da nastane odnos prema *sudbini* (Herodot). U međuvremenu, pošto ono što je beskonačno, još sasvim vezano za građu, i samo deluje poput građe, ono božansko seme, rasuto u mitologiji, još će dugo morati da buja u čudesnim velikim događajima kao što su oni iz herojskog doba. Još nisu nastali zakoni običnog iskustva, još uvek se čitave mase pojava koncentrišu na pojedine velike likove, kao što se to zbiva i u *Ilijadi*.

Pošto mitologija nije ništa drugo doli sam praslukovni svet, prvo opšte shvatanje univerzuma, ona je bila osnova filozofije, i lako se može pokazati da je ona odredila i čitav pravac grčke filozofije. Prvo što se iz nje izdvojilo bila je filozofija prirode kod Grka, koja je bila još sasvim realistička, sve dok u nju idealistički elemenat nisu uneli najpre Anaksagora (vošč) i, potpunije posle njega, Sokrat. Međutim, ona je bila prvi izvor i moralnog dela

filozofije. Prva shvatanja moralnih odnosa, a prevažodno ono osećanje podređenog odnosa ljudi prema bogovima, koje je bilo zajedničko svim Grcima sve do najvišeg stvaralaštva u Sofoklu, koje je bilo duhovno utisnuto u sva njihova dela, smisao za granicu i meru i u onome što je moralno, preziranje neobuzdanosti, zločinačkog nasilja itd., najlepše moralne strane Sofoklovih dela — sve to još potiče iz mitologije.

Tako, dakle, grčka mitologija nema beskonačni smisao samo za sebe, već je, pošto je i po svom *izvoru* delo jednog roda koji je istovremeno individua, i sama delo boga, kao što je u samoj grčkoj antologiji epigram za Homera sadržavao:

Ako Homer beše bog, hramovi će mu se podizati,  
A beše li smrtnik, neka se *ipak* božanski poštuje.

Još jedna refleksija. — Polazeći od prvih umetničkih zahteva, mitologiju smo konstruisali sasvim racionalno, a kao razrešenje svih tih zahteva pokazala se sama od sebe grčka mitologija. Ovde nam se prvi put nameće potpuna racionalnost grčke umetnosti i poezije, tako da uvek možemo biti sigurni da ćemo u grčkom stvaralaštvu naići na svaki umetnički rod konstruisan prema njegovoj ideji, štaviše, da ćemo u njemu naići skoro umetničku individuu. Nasuprot tome, moderna poezija i umetnost su iracionalne, utoliko su negativna strana stare umetnosti, čime ne želim da ih omalovažim, pošto i negativno kao takvo opet može postati forma koju prima ono što je savršeno.

Ovo nas vodi ka suprotnosti između *antičke i moderne poezije* s obzirom na mitologiju.

Kao što već u prirodi vraćanje iste suprotnosti u različitim potencijama izaziva kod nas pometnju ako ne poznamo njegov opšti zakon, tako je još više u povesti i onome što nam se čini da pripada slobodi. Mi bismo i bez svih drugih razloga, samo na osnovu stvarnosti, smatrali sebe primoranim da

pretpostavimo da se i u samoj umetnosti — najvišem sjedinjenju prirode i slobode — ponovo vraća ta suprotnost između prirode i slobode i suprotnost između beskonačnoga i konačnoga, i bila bi nam potrebna jedna čvrsta norma, jedan tip stvoren iz samoga uma, kako bismo shvatili nužnost tog vraćanja. Puki put objašnjenja, uopšte i ni u čemu ne vodi do istinskog saznanja. Nauka ne objašnjava; ne brinući o tome kakvi predmeti mogu proizići iz njenog čisto naučnog delanja, ona konstruiše; samo, upravo pri takvom postupku ona na kraju biva iznenađena potpunim i zatvorenim totalitetom; predmeti neposredno, samom konstrukcijom, dolaze na svoje istinsko mesto; a to mesto koje dobiju u konstrukciji, u isto vreme je njihovo jedino istinsko i pravo objašnjenje. Sada više nema potrebe da se od date pojave unatrag zaključuje do njenog uzroka; ona je ta određena pojava zato što dolazi na to mesto, i obrnuto, ona zauzima to mesto zato što je ta određena pojava. Samo pri takvom postupku postoji nužnost.

Grčka mitologija — da to sada bliže primenimo na naš predmet — mogla bi se posmatrati sa svih strana i mogla bi se u svim vidovima objašnjavati kao data pojava, pa bi bez sumnje i objašnjenje vodilo ka istom shvatanju koje nam je dala konstrukcija — (jer, prednost konstrukcije upravo je to što ona umom anticipira ono do čega na kraju vodi ispravno objašnjenje), ali bi uvek kod tog postupka nešto još nedostajalo — saznanje nužnosti i opšte povezanosti koja za tu pojavu određuje upravo to mesto i taj razlog. Pogled na grčku mitologiju i njeno brižljivije posmatranje moraju svakoga ko za to ima smisla uveriti da ta mitologija u sferi umetnosti ponovo donosi čak i prirodu, ali konstrukcija, unapred i nužno, u opštoj povezanosti naznačava mesto koje ona zauzima.

U drukčijem i višem smislu, princip konstrukcije jeste princip stare fizike — *da se priroda užasava od praznog prostora*. Prema tome, tamo gde se u

univerzumu nađe neko prazno mesto, priroda će ga ispuniti. Rečeno manje slikovito: nijedna mogućnost u univerzumu nije neispunjena, sve što je moguće jeste stvarno. Pošto je univerzum jedan, nedeljiv, on se ne može izliti ni u šta a da se u to sasvim ne izlije. Nema univerzuma poezije a da i u njemu *priroda i sloboda* ponovo ne stoje jedna naspram druge. Ko bi našu tvrdnju o grčkoj mitologiji kao delu prirode shvatio tako kao da je ona takvo delo na isti onaj slepi način na koji su to i proizvodi umetničkog nagona kod životinja, taj bi je, naravno, shvatio sasvim grubo. Međutim, ne manje bi od istine skrenuo i onaj ko bi je mislio kao delo apsolutno-poetske slobode.

Naveo sam već glavne osobine kojima se grčka mitologija u svetu umetnosti ponovo prikazuje kao organska priroda. Već je više puta bilo primećeno kakvo bekstvo od besformnoga, od neograničljivoga, u njoj vlada. Kao što organsko, unatrag sve do u beskonačnost, može nastati samo iz organskoga, tako i ovde nema ničega bez stvaranja, ničega iz besformnoga, beskonačnoga za sebe, već uvek iz onoga što je već stvoreno. Bez obzira na beskonačnost koju grčka mitologija još uvek ima, ona se ipak spolja u potpunosti pokazuje kao konačna, dovršena, po celokupnoj svojoj suštini kao realistička. Ovde se ono beskonačno na višem stepenu ponovo pokazuje, baš kao i u organizmu, kao neposredno povezano s građom; zbog toga je, u okviru te celine, svako stvaralaštvo nužno, a ako je posmatrano kao jedno organsko biće, onda ona iznutra stvarno ima materijalnu beskonačnost koja odlikuje organsko biće. Stvaralaštvo proističe iz stvaralaštva, i do u beskonačnost je ne samo deljivo nego je i stvarno podeљeno. Beskonačno se nigde ne javlja kao beskonačno, ono je svugde tu, ali samo u predmetu — vezano za građu —, nigde nije u refleksiji pesnikovoj, npr. u homerskim pesmama. Beskonačno i konačno još miruju pod zajedničkim omotačem. U odnosu na prirodu, svaki od njihovih likova je idealno-beskonačan,

ali je u odnosu na samu umetnost u potpunosti realno-ograničen i konačan. Otuda u mitologiji potpuna odsutnost svih moralnih pojmova, ukoliko se tiče bogova. Ovi su organska bića jedne više, apsolutne, potpuno idealističke prirode. Oni u potpunosti delaju kao takvi, uvek shodno svom ograničenju, a zato opet apsolutno. Čak i moralni bogovi, kao što je Temida, ipak nisu moralni iz moralnosti, već kod njih i to opet spada u ograničenje. Moralnost je, kao bolest i smrt, pripala jedino smrtnicima, i u ovima se, u odnosu na bogove, može ispoljiti samo kao pobuna protiv njih. Prometej je prauzor moralnosti koji postavlja stara mitologija. On je opšti simbol onog odnosa koji u njoj ima moralnost. Zato što se u njemu sloboda ispoljava kao nezavisnost od bogova, on biva prikovan za stenje, večno pogođen orlušinom koju je poslao Jupiter i koja glode njegovu jetru što se neprekidno obnavlja. Tako on reprezentuje čitav ljudski rod i u svojoj osobi podnosi patnje čitavog roda. Dakle, ovde se svakako javlja ono beskonačno, ali u svom javljanju neposredno opet okovano, zadržano i ograničeno. Baš kao i u staroj tragediji, u kojoj najviša moralnost leži u priznanju međa i ograničenja postavljenog ljudskom rodu.

Ako sve suprotnosti uopšte počivaju samo na pretežnosti jednoga, a nikada na potpunom isključivanju suprotnoga, onda će isto to nužno važiti i za grčku poeziju. Stoga, ako tvrdimo da je konačnost, ograničenje, osnovni zakon svekolikog grčkog stvaralaštva, onda se time ne tvrdi da se u njemu nigde ne može zapaziti kretanje suprotnoga, beskonačnoga. Štaviše, vrlo se određeno može naznačiti tačka na kojoj se ovo odlučno javilo. To je bez sumnje bio trenutak nastanka republikanizma, s kojim se, kao istovremeno, može pretpostaviti i poreklo osobito lirske umetnosti i tragedije<sup>1</sup>. Međutim, baš je to najočitiiji dokaz da je taj odlučniji i donekle

<sup>1</sup> Fr. Schlegels *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer*, S. 24.

ispoljeni titraj beskonačnoga u grčkom stvaralaštvu sasvim posthomerski. Ne kao da u Grčkoj već ranije nije bilo običaja koji su se neposrednije odnosili na ono beskonačno i religioznih radnji, oni su se odmah na početku kao misterije odvojili od onoga što je bilo opšte važeće i od mitologije. Ne bi bilo teško dokazati da su svi mistični elementi — tako ću, do bližeg objašnjenja, prethodno nazvati sve pojmove koji se neposredno odnose na ono što je beskonačno — da su, dakle, svi ti elementi helenskog stvaralaštva izvorno bili strani, kao što se isto to i kasnije moglo prisvojiti samo u filozofiji.

Prve pojave filozofije, čiji je početak svugde pojam beskonačnoga, i same su se najpre pokazale u mističnim pesmama, kakve su orfičke pesme koje pominju Platon i Aristotel, Musejeve pesme, brojne poeme vidovnjaka i filozofa Epimenida. Što se u grčkom stvaralaštvu više razvijao princip beskonačnoga, to se više nastojalo da se toj mističnoj poeziji dade veći ugled starine i da se njeno poreklo pomeri čak iza Homerovog doba. Ali, tome protivreći već Herodot kada kaže da su svi pesnici koji se izdaju za starije od Homera i Hesioda — mlađi. Homer ne poznaje nikakve orgije, nikakav entuzijazam u smislu sveštenikâ i filozofâ.

Međutim, koliko god da su ti mistični elementi imali malog značaja za povest helenske poezije, oni su za nas ipak vredni pažnje kao pojave suprotnog pola u grčkom stvaralaštvu, a ako suprotnost na njenoj najvišoj tački označimo kao hrišćanstvo i paganstvo, onda nam oni u paganstvu navešćuju elemente hrišćanstva, kao što, nasuprot tome, u hrišćanstvu možemo pokazati iste elemente paganstva.

Pogleda li se *suština* grčkih tvorevina, videće se da su se u njima konačno i beskonačno tako proželi da se u njima ne može primetiti nikakvo simbolizovanje jednoga pomoću drugoga, već samo apsolutno izjednačavanje obaju. Pogleda li se, međutim, *forma*, onda je to potpuno sjedinjavanje beskonačnoga i konačnoga opet prikazano u konačnome ili

u posebnome. No, pošto uobrazilja nije išla do potpunog prožimanja obaju, mogla su nastati samo dva slučaja — ili da beskonačno bude simbolizovano pomoću konačnoga, ili da konačno bude simbolizovano pomoću beskonačnoga. Ovo poslednje bilo je slučaj istočnjačkog čoveka. Ono jednostrano-beskonačno Grk nije spuštao u konačnost, nego ono beskonačno koje je već bilo prožeto konačnim, tj. sve ono božansko, božansko ukoliko je celokupnost. Grčka poezija je **utoliko** apsolutna, te kao tačku indiferencije nema nikakvu suprotnost izvan sebe. Istočnjački čovek nigde nije dospao da samog prožimanja; ne samo što su u njegovoj mitologiji nemogući likovi s istinski nezavisnim poetskim životom — i čitava njegova simbolika još je jednostrana, naime simbolika konačnoga pomoću beskonačnoga; zato se on sa svojom uobraziljom sasvim nalazi u natčulnom ili intelektualnom svetu u koji postavlja i prirodu, umesto da, obrnuto, intelektualni svet — kao onaj u kojem su konačno i beskonačno jedno — simbolizuje pomoću prirode i tako ga postavi u carstvo konačnoga, pa se utoliko zaista može reći da je njegova poezija nešto obrnuto od grčke poezije.

Ako pod beskonačnim razumemo apsolutno beskonačno, dakle potpuno sjedinjenje beskonačnoga i konačnoga, onda je pravac grčke fantazije išao od beskonačnoga ili večnoga ka konačnome, dok je pravac istočnjačke fantazije, naprotiv, išao od konačnoga ka beskonačnome, ali tako da u ideji beskonačnoga nije nužno bilo ukinuto razdvajanje. Biće da se to najodređenije može prikazati na persijskom učenju, koliko je poznato iz knjiga Zenda i drugih izvora. Međutim, persijska i indijska mitologija bez sumnje su najglasovitije među idealističkim mitologijama. Bilo bi nespretno da se na indijsku mitologiju primeni isto ono što važi za grčku (realističku) i da se postavi zahtev da se njeni likovi posmatraju nezavisno, po sebi, prosto naprosto kao ono što jesu. S druge strane, međutim, ne može se poricati

da se indijska mitologija više bila približila poetskom značenju nego persijska. Ako ova u svim svojim tvorevinama ostaje puki šematizam, onda se ona u najmanju ruku uzdiže do alegorijskog značenja, i ono alegorijsko je vladajući poetski princip u njoj. Otuda hitrost površnih poetskih glava da je prisvoje. On ne ide ka simboličkome. Međutim, pošto je ona ipak poetska makar zahvaljujući alegoriji, daljom izgradnjom alegorijske strane svakako je mogla nastati istinska poezija, tako da indijsko stvaralaštvo može da pokaže dela prave pesničke umetnosti. Osnov ili koren jeste nepoetski; ali je poetsko ono što se izgradilo za sebe sama, tako reći nezavisno od tog osnova ili korena. Vladajuća boja čak i dramskih pesama Indijaca, npr. Sakontale i pesme Gita-Govin, koja odiše čežnjom i sladostrašćem, jeste lirsko-epska. Ove pesme nisu za sebe alegorijske, i ako su npr. ljubavi i nepostojanost Boga Krišne (što je siže poslednje navedene pesme) prvobitno imale alegorijsko značenje, onda su ga, barem u ovoj pesmi, izgubile. Ali, premda ta dela, barem kao *celina*, nisu alegorijska, ipak je njihova unutrašnja konstrukcija sasvim u duhu alegorije. Dakako, ne može se znati dokle bi se poezija Indijaca izgradila da im, zahvaljujući njihovoj religiji, svaka likovna umetnost nije bila obrečena kao plastika. Duh njihove religije, njihovih običaja i poezije najbolje će se shvatiti ako se kao njihov osnovni tip misli biljni organizam. Biljka je za sebe u organskom svetu alegorijsko biće. Boja i miris — taj nemi jezik — jedini su njen organ kojim sebe nagoveštava. Taj karakter biljke iskazuje se u čitavom njihovom stvaranju, naročito u arhitekturi (arabeskama); od plastičnih umetnosti, ona je jedina u kojoj su dogurali do značajnog stepena stvaralaštva. Arhitektura po sebi još je jedna alegorijska umetnost u čijoj osnovi leži šema biljke, a naročito indijska, za koju jedva da se možemo osloboditi misli da je svoje počelo dala umetnosti nazvanoj *gotska* (čemu ćemo se kasnije ponovo vratiti).

Koliko god se vraćali u povest ljudskog stvaralaštva, naći ćemo dve već odvojene struje poezije, filozofije i religije, pa se na taj način opšti svetski duh očituje između dva suprotna atributa, idealnoga i realnoga.

Realistička mitologija je svoj vrhunac dostigla u grčkoj mitologiji, a idealistička mitologija se tokom vremena sasvim izlila u hrišćanstvo.

Tok stare povesti nikada se tako nije mogao prekinuti i nikada nije mogao započeti stvarno novi svet, koji je sa hrišćanstvom zaista *započeo*, bez odmetanja (Abfall) koje ide gotovo kroz ceo ljudski rod.

Oni koji su u stanju da stvari shvate samo u njihovoj pojedinačnosti, mogu biti takvog shvatanja i u pogledu hrišćanstva. Za jedno više gledište, ono je po svom prvom nastanku bilo tek pojedinačna pojava *opšteg* duha koji će uskoro obuzeti ceo svet. Nije hrišćanstvo jednostrano stvorilo duh tadašnjih stoleća; ono je najpre bilo samo ispoljavanje *tog* opšteg duha, bilo je prvo koje je taj duh *izreklo* i time ga fiksiralo.

Neophodno je vratiti se istorijskim počecima hrišćanstva kako bi se potom shvatila poezija koja se iz njega oblikovala u nezavisnu celinu. Da bi se ta vrsta poezije, koja se od antičke ne razlikuje samo po stepenu već potpuno, uopšte shvatila pre svega u svojoj suprotnosti, moramo nastojati da shvatimo ranija stanja koja prethode kasnijem obražaju u poeziju.

U prvoj epohi hrišćanstva odmah raspoznajemo dva sasvim različita momenta. Prvi, gde se ono sasvim u okviru materinske religije — jevrejske — smatralo verom jedne pojedinačne sekte; dalje ga ni sam Hrist nije odveo, premda je on, koliko se zna o njegovoj povesti, bio ispunjen, i donekle se morao biti ispunjen, vrlo velikim naslućivanjem daljeg širenja svoga učenja. Jevrejska mitologija, koja se u neku ruku pročistila tek pošto je ta nacija, usled svoje političke podjarmljenosti, došla

u bliži dodir sa stranim narodima — budući da ona sve više zamisli, pa čak i filozofski monoteizam, dugeje samo stranim narodima —, bila je na svom početku i po sebi sasvim realistička mitologija. U tu sirovu građu Hrist je spustio klicu jedne više moralnosti, svejedno da li ju je sasvim nezavisno crpao iz sebe ili ne (hipoteza o Hristovom odnosu prema Esejanima). Mi ne možemo prosuditi dokle bi se proširio poseban Hristov uticaj bez potonjih događaja. Što je njegovoj stvari dalo najveći zamah, to je bila poslednja katastrofa njegova života i verovatno besprimeran događaj da je pobedio smrt na krstu i ponovo se podigao živ — činjenica koju bi bilo istorijski suludo objašnjavati recimo kao alegoriju i osporavati je, dakle, kao fakat, pošto je taj jedan događaj napravio čitavu povest hrišćanstva. To ne bi bila kadra da učine ni sva čuda koja su kasnije bila nagomilana na tu jednu glavu. Od tog trenutka, Hrist je bio heroj jednog novog sveta, što je najniže postade najviše, krst, znak najdublje sramote, postade znak osvajanja sveta.

U prvim pisanim spomenicima hrišćanstva već se javlja suprotnost realističkoga i idealističkoga principa u hrišćanstvu. Autor Jovanovog jevanđelja oduševljen je idejama o višoj spoznaji i ovu uzima kao uvod u svoje jednostavno i tiho pripovedanje o Hristovom životu; drugi pripovedaju u jevrejskom duhu, i svoje priče obavijaju bajkama koje su bile otkrivene posle uvođenja proročanstava u Starom zavetu. Oni su a priori uvereni da su se te priče morale tako dogoditi pošto ih je u Starom zavetu Mesija preurekao, zbog čega nastavljaju: „ispuniće se što je zapisano”, pa se s obzirom na njih može reći: Hrist je istorijska ličnost čija je biografija bila ispisana još pre njenog rođenja.

Važno je da se odmah s tim prvim kretanjima suprotnosti u hrišćanstvu primeti da je realistički princip u potpunosti prevagnuo i da je tako ostalo i ubuduće, što je bilo nužno ako hrišćanstvo nije trebalo da se, kao i sve druge prvobitno istočnjač-

ke religije, rastvori u filozofiji. Već u doba kada su bili sačinjeni prvi izveštaji o Hristovom životu, u samom hrišćanstvu obrazovao se još uži krug duhovnije spoznaje nazvan gnoza. Ispravno osećanje, pouzdanu svest o onome što su morali hteti, kod prvih širitelja hrišćanstva dokazuje to što su se jednodušno suprotstavljali prodoru filozofskih sistema. S očiglednom nadmoćnošću uklonili su sve ono što nije moglo postati univerzalno-istorijsko, što nije moglo postati stvar svih ljudi. Kao što je hrišćanstvo svoje pristalice prvobitno steklo iz gomile bednih i prezrenih, te je gotovo na samom izvoru imalo već demokratski pravac, tako je ono nastojalo da tu popularnost i trajno održi.

Prvi veliki korak ka budućem stvaralaštvu u hrišćanstvu bila je revnost apostola Pavla koji je to učenje najpre preneo među pagane. Hrišćanstvo se moglo oblikovati samo na stranom tlu. Bilo je neophodno da se istočnjačke ideje presade na zapadnjačko tle. Dakako da je to tle po sebi bilo neplodno, idealni princip morao je doći s Istoka, ali je i on za sebe, kao u istočnjačkim religijama, bio čista svetlost, čist eter, bezobličan i čak bezbojan. Život je mogao zapaliti samo povezivanjem sa suprotnim. Tamo gde se dodiruju sasvim različiti elementi, tu se tek stvara haotična građa koja je početak svakog života. No, hrišćanska se građa nikada više ne bi obrazovala kao mitologija da hrišćanstvo nije postalo univerzalno-istorijsko. Jer, univerzalna građa prvi je uslov svake mitologije.

Građa grčke mitologije bila je priroda, opšti pogled na univerzum kao prirodu; građa hrišćanske mitologije bila je opšti pogled na univerzum kao povest, kao svet providenja. To je istinska prekretnica antičke i moderne religije i poezije. Moderni svet započinje čovekovim odvajanjem od prirode, a pošto on još ne zna ni za kakav drugi zavičaj, oseća se napuštenim. Tamo gde se takvo osećanje raširi preko celog jednog roda, on se dobrovoljno, ili primoran unutrašnjim nagonom, okreće idealnom svetlu da bi se u njemu odomatio. Takvo

osećanje raširilo se svetom kada je nastalo hrišćanstvo. Minula je grčka lepota. Rim, koji je na sebe nagomilao svu divotu sveta, klonuo je pod svojom sopstvenom veličinom; najpotpunije zadovoljenje svim onim što je objektivno samo od sebe je stvorilo zasićenost i sklonost ka ideelnom. Još pre no što je hrišćanstvo svoju moć proširilo na Rim, već pod prvim carevima, ovaj nemoralni grad bio je ispunjen istočnjačkim praznovericama, zvezdočaci i čarobnici bili su čak savetodavci državnog poglavara, a proroštva bogova izgubila su svoj ugled još pre no što su sasvim umukla. Poput sparnog vazduha, koji unapred navešćuje veliki pokret prirode, na čitavom ondašnjem svetlu ležalo je opšte osećanje da mora nastati jedan novi svet pošto stari nije mogao dalje da napreduje, i činilo se da jedna opšta slutnja sve misli odvlači na Istok, kao da bi odande mogao doći Spasitelj, o čemu postoje tragovi čak i u Tacitovim i Svetonijevim izveštajima.

U rimskoj vladavini svetom, može se reći, svetski duh je povest najpre posmatrao kao univerzum; polazeći od nje kao središta, obrazovala su se i spojila sva određenja narodâ, i, da bi najjasnije izrekao tako reći samo svoju nameru jednog novog sveta, svetski duh je — kao što velika oluja čitava jata ptica često nosi preko neke zemlje, ili kao što velike vode valjaju ogromne mase prema jednom mestu — svetski duh je, dakle, na poprište svetske vladavine doveo još nepoznate, udaljene narode, da bi s ruševinama oborenog Rima pomešao građu svih klima i svih naroda. Ko ne veruje u povezanost prirode i povesti, morao bi poverovati kad bi shvatio tu tačku. U istom trenutku u kojem svetski duh priprema veliki, nikada viđeni prizor, u kojem pomišlja na jedan nov svet i, srdeći se na ponositu veličinu Rima — koji je divotu čitavoga sveta, skupivši je u sebi, u isto vreme u sebi pokopao —, ondašnji svet smatra zrelim za presudu, jedno određenje prirode, jedna nužnost, određena kao i nužnost koja upravlja velikim periodima Zemlje i kretanjem njenih polova, sa svih strana

dovodi mase tuđih hordi protiv tog središta, i jedna prirodna nužnost ostvaruje ono što je duh povesti stvorio u svojim planovima.

Ovde, dakle, želim samo da ispoljim svoju nevericu u nedovoljnost svih istorijskih objašnjenja seobe narodâ i da priznam da bih njen razlog daleko odlučnije hteo da potražim u jednom opštem zakonu, koji određuje i prirodu, negoli u jednom tek istorijskom razlogu, u jednom prirodnom zakonu koji slepo vodi sirove, varvarske nacije. Što se u prirodi, shodno zakonu konačnosti, događa mirnije, ograničenije, to se u povesti izriče u većim periodima i glasnije, a ono što je periodična deklinacija magnetne igle fizički, to je, istorijski posmatrano, seoba narodâ. Od toga trenutka, trenutka najveće moći i razaranja Rimskog carstva, istinski tek počinje ono što možemo nazvati univerzalnom istorijom. S one strane njega, kao u onom delu univerzuma koji predstavlja njegovu *realnu* stranu, vladajuće je *ono što je posebno*; jedan poseban narod, kao narod Grka, boraveći u uskim granicama i na malobrojnim ostrvima, tamo je rod, dok ovde, naprotiv, ono opšte postaje vladajuće, a ono posebno u njemu propada.

Čitava stara povest može se smatrati tragičnim periodom povesti. I sudbina je providenje, ali posmatrana u realnome, kao što je i providenje sudbina, ali posmatrano u idealnome. Večna nužnost očituje se u vreme identiteta s njim kao prirodom. Tako je kod Grka. S otpadanjem od njega ona se očituje kao sudbina u ljutim i snažnim udarcima. Da bi se otrgla sudbini, za to postoji samo jedno sredstvo — baciti se u naručje providenja. To je bilo osećanje sveta u onom periodu najdublje preobražaja kada je sudbina, na svemu što je u starini bilo lepo i divno, izvršila svoje poslednje podmuklo delo. Tada su stari bogovi izgubili svoju snagu, proroštva su začutala, svečanosti su umukle, te se činilo da se pred ljudskim rodом otvara duboki bezdan pun divljeg mešanja svih elemenata bivšeg sveta. Nad tim mračnim bezdanom,

kao jedini znak mira i ravnoteže snaga, pojavio se krst, tako reći dúga drugog potopa, kako ga naziva jedan španski pesnik, — u jedno doba kada nije bio preostao nikakav izbor da se u taj znak veruje. Kako se iz te tmurne građe najzad odvojio drugi svet poezije, kako se ta građa obrazovala kao mitska građa, o tome ću barem navesti *glavne crte*. (Ako bih prikazao čitav totalitet mitske građe koja leži u hrišćanstvu, onda bih rezultat celine opet mogao da izložim sjedinjen u nekoliko glavnih stavova.)

Da bismo mitologiju hrišćanstva shvatili u njenom principu, vraćićemo se do tačke njenog suprotstavljanja grčkoj mitologiji. U ovoj se univerzum posmatra kao priroda, a u onoj kao moralni svet. Karakter prirode je nerazdvojno jedinstvo beskonačnoga s konačnim: konačno je vladajuće, ali u njemu kao zajedničkoj ljusci leži klica apsoluta, potpunog jedinstva beskonačnoga i konačnoga. Karakter moralnog sveta — sloboda — *izvorno* je suprotstavljanje konačnoga i beskonačnoga, s apsolutnim zahtevom za ukidanje te suprotnosti. Ali čak i ovo, pošto počiva na ugrađenosti konačnoga u beskonačno, opet stoji pod određenjem beskonačnosti, tako da se suprotnost, doduše, uvek može ukinuti u pojedinačnome, ali se ipak nikada ne može ukinuti u celini.

Ako je, dakle, zahtev, koji je bio ispunjen u grčkoj mitologiji, bio prikazivanje beskonačnoga kao takvog u konačnome, ako je, prema tome, bio simbolika beskonačnoga, onda se u osnovi hrišćanstva nalazi suprotan zahtev da se konačno primi u beskonačno, tj. da se učini alegorijom beskonačnoga. U prvom slučaju, konačno važi nešto za sebe, jer u sebe samo prima ono beskonačno; u drugom slučaju, konačno za sebe samo nije ništa, već jedino ukoliko znači ono beskonačno. Dakle, karakter takve religije jeste podređivanje konačnoga beskonačnome.

U paganstvu je konačno, kao u samom sebi beskonačno, u toj meri važeće prema beskonačnome

da je u njemu moguća čak i pobuna protiv božanskoga, te je ona čak princip uzvišenosti. U hrišćanstvu postoji bezuslovno predavanje neizmernome, i to je jedini princip lepote. — Iz ovog suprotstavljanja sasvim se mogu shvatiti i sve druge suprotnosti između paganstva i hrišćanstva; na primer, u onom prvom vladajuće su vrline herojstva, a u ovom drugom vrline blagosti i milosrdnosti; tamo postoji stroga hrabrost, a ovde ljubav, ili barem hrabrost umerena i ublažena ljubavlju, kao u vreme viteštva.

Moglo bi se verovati da se u ideji hrišćanstva, koja ustvrđuje mnoštvo lica u božanstvu, nalazi trag politeizma; da se, međutim, trojedinost *kao takva* ne može posmatrati *kao simbol* jedne ideje, to je jasno po tome što se tri jedinstva u samoj božjoj prirodi misle sasvim ideelno, što su same ideje a ne simboli ideja, što ta ideja ima potpuno filozofsku sadržinu. Ono što je večno, otac je svih stvari koji nikada ne napušta svoju večnost, ali se od večnosti rađa u dva, s njim podjednako večna oblika — konačno, koje je po sebi apsolutni, ali u pojavi paćenički i ovaploćeni Sin Božji, zatim večni Duh, beskonačno, u kojem su sve stvari jedno. Iznad njega je Bog koji sve razrešava.

Može se reći da bi te ideje, ako bi po sebi i za sebe bile pogodne da imaju poetsku realnost, ovu i dostigle svojom obradom u hrišćanstvu. One su odmah na početku, sasvim nezavisno od svog spekulativnog značaja, bile uzete sasvim istorijski, doslovno. Međutim, po prvoj zamisli nije bilo moguće da se one oblikuju simbolički. *Dante*, koji u poslednjem pevanju svoga *Raja* dolazi do spoznaje Boga, u dubini jasne supstancije božanstva vidi tri svetlosna kruga s tri boje i jednim opsegom; činilo se da je prvi reflektovan drugim kao duga dугom, a treći je bio žarište koje se jednako isparavalo na sve strane. Ali je on sam svoje stanje uporedio sa stanjem geometra koji se sav vezao za merenje kruga, ne nalazeći princip koji mu je potreban.

U hrišćanstvu je samo ideja *Sina* postala oblik; ali i to samo uz gubitak njenog najvišeg smisla. Ako je u hrišćanstvu Sin Božji trebalo da ima istinski simbolično značenje, onda ga je imao kao simbol većnog ovaploćenja Boga u konačnome. Dakle, on je to trebalo da znači i da *istovremeno* bude pojedinačna osoba; ali je on u hrišćanstvu *samo* ovo, njegov odnos je samo istorijski, nije odnos prema prirodi. Hrist je bio gotovo vrhunac ovaploćenja Boga, i prema tome sam Bog koji je postao čovek. Ali, koliko li se to ovaploćenje Boga u hrišćanstvu pokazuje različitim od okončavanja (*Verendlichung*) božanskoga u paganstvu. U hrišćanstvu nije reč o konačnome; Hrist dolazi u čovečanstvo u njegovoj niskosti i uzima lik sluge kako bi trpeo i svojim primerom uništio ono što je konačno. Ovde nema obogetvorenja čovečanstva kao u grčkoj mitologiji; to je ovaploćenje Boga u nameri da se ono što je konačno, koje je otpalo od Boga, putem uništenja u svojoj osobi sjedini s Bogom. Konačno ovde ne postaje apsolutno i simbol beskonačnoga; Bog koji je postao čovek nije nikakav trojedini, večni lik, već samo pojava koju je večnost, doduše, obuhvatila, no koja je u vremenu prolazna. U Hristu se konačno mnogo više simbolizuje pomoću beskonačnoga nego beskonačno pomoću konačnoga. Hrist se vraća u natčulni svet i, umesto sebe, obećava Duh — ne princip koji dolazi u konačno i koji ostaje u konačnome, već idealni princip koji, naprotiv, konačno treba da odvede u beskonačno i do beskonačnoga. To je kao da Hrist, kao beskonačno koje je došlo u konačnost i ovu žrtvovalo Bogu u svom ljudskom liku, čini kraj *starog* doba; on je naprosto tu da bi bio granica — poslednji Bog. Posle njega dolazi Duh, ideelni princip, vladajuća duša novog sveta. Ako su stari bogovi takođe bili ono beskonačno u konačnome, ali s potpunom realnošću, onda je ono istinski beskonačno — istinski Bog — morao postati konačan da bi na sebi pokazao uništenje konačnoga. Utoliko je Hrist u isto vreme bio vrhunac i kraj starog sveta bogova. To dokazuje da je po-

java Hrista, daleko od toga da bi bila početak jednog novog politeizma, svet bogova, naprotiv, apsolutno zaključila.

Nije lako reći koliko je zapravo Hrist poetska osoba. Nije čisto kao Bog; jer on u svojoj čovečnosti nije Bog, kao što su to grčki bogovi bez štete po svoju konačnost, već istinski čovek koji je čak podvrgnut patnjama čovečanstva. Nije kao čovek, jer on ipak i nije sa svih strana ograničen kao čovek. Sinteza tih protivrečnosti nalazi se samo u ideji Boga koji *dobrovoljno pati*. Međutim, on je upravo na taj način antipodno suprotstavljanje starih bogovima. Ovi ne pate, već su u svojoj konačnosti blaženi. Pa i Prometej, i sam bog, ne pati jer je njegova patnja istovremeno delatnost i pobuna. Čista patnja nikada ne može biti predmet umetnosti. Uzet čak kao čovek, Hrist se ipak nikada ne može uzeti drukčije nego kao onaj koji trpi, jer je čovečnost kod njega preuzet *teret*, a ne priroda, kao kod grčkih bogova, a njegova ljudska priroda, svojim učešćem u božanskoj prirodi, postaje čak osetljivija za patnje sveta, pa je dovoljno upadljivo da je pravo slikarstvo Hrista najradije i najčešće slikalo kao dete, tako reći kao da se, kako je neko vrlo tačno primetio, problem te čudesne — ne indiferencije, već — mešavine božanske i ljudske prirode potpuno može rešiti samo u neodređenosti deteta.

Isti karakter patnje i skrušenosti ima i slika *Majke Božje*. I ova slika ima simboličko značenje, ako ne već u idejama *crkve*, a ono ipak zahvaljujući unutrašnjoj nužnosti. Ona je simbol opšte prirode ili materinskog principa svih stvari, koji večno devičanski cveta. Samo, u hrišćanskoj mitologiji ni ova slika nema odnos prema materiji (pa ni simboličko značenje); ostao je samo moralni odnos. Marija kao prasluka označava karakter ženskosti koji ima čitavo hrišćanstvo. Ono što prevladuje u Antici jeste uzvišeno, muževno, a u Mōdērni lepo, prema tome žensko.

Tome je sasvim primereno ono što uopšte treba smatrati kao princip hrišćanstva: da ono nema dovršenih simbola, već samo simboličkih *radnji*. Čitav duh hrišćanstva duh je delanja. Beskonačno *nije* više u konačnome, konačno može preći samo u beskonačno; samo u ovome oba mogu postati jedno. Jedinstvo konačnoga i beskonačnoga jeste, dakle, u hrišćanstvu radnja. Prva Hristova simbolička radnja jeste krštenje u kojem mu se nebo obavezalo a Duh sišao u vidljivom obliku; druga je smrt, u kojoj je on Ocu ponovo zapovedio, vratio, Duh, i uništavajući na sebi ono konačno, postao žrtva za svet. Ove simboličke radnje nastavljaju se u hrišćanstvu *pričešćem* i *krštenjem*. Pričešće opet ima dve strane sa kojih se može posmatrati, idealnu, ukoliko je subjekt koji sebi stvara Boga i u koji pada ono tajanstveno sjedinjenje beskonačnoga i konačnoga, i simboličku. Ukoliko radnja, kojom ovde konačno istovremeno postaje beskonačno, kao molitva pada u sam subjekt koji prima, utoliko ona nije simbolička, već *mistična*; a ako je spoljašnja radnja, ona je simbolička. (Još ćemo se vratiti na ovu vrlo važnu razliku između mističnoga i simboličkoga.)

Ako je pak *crkva* sebe posmatrala kao vidljivo telo Boga, čiji bi članovi bili svi pojedinci, ona je samu sebe konstituisala pomoću radnje. Javni život crkve mogao je, dakle, biti samo simbolički, a njen kult živo umetničko delo, tako reći duhovna drama u kojoj je učestvovao svaki član. Popularni pravac hrišćanstva, princip crkve da *sve* kao okean primi u sebe, da iz sebe ne isključi ni bedne ni prezrene, jednom rečju, težnja da bude katolička, univerzalna, morala ju je ubrzo opredeliti da sebi dade spoljašnji totalitet, tako reći jedno telo; i tako je sama crkva, celinom svoje pojave, bila simbolička i bila je simbol ustrojstva samog nebeskog carstva.

Hrišćanstvo kao svet ideja izražen u radnji bilo je vidljivo carstvo i nužno se izgradilo kao *hijerarhija* čija je prasluka ležala u svetu ideja. Ovde

je u čoveka pao zahtev da bude simbol sveta ideja, a ne više u prirodu, u delanje, ne više u bivstvo. Hijerarhija je bila jedini institut njegovog vida veličine misli, koja se obično shvata odveć jednostrano. Ostaće večno čudnovato da je hrišćanstvo, upravo s propašću Rimskog carstva koje je najveći deo poznatog sveta ujedinilo u totalitet, brzim koracima napredovalo ka univerzalnoj vladavini. Ne samo što se u jedno doba nesreće i carstva koje propada, čija je moć bila tek vremenska i koje nije sadržavalo ništa čemu bi čovek u jednom takvom svetu mogao pribeci, gde su hrabrost i u neku ruku srce bili izgubljeni kao objekt: ne samo, kažem, što se u jedno *takvo* doba, u jednoj religiji koja je učila odricanje i čak ga pretvarala u sreću, otvorio opšti azil; ono je učinilo još više: čim se razvilo do hijerarhije, povezalo je sve delove kultivisanog sveta i od svoga je početka bilo usmereno kao univerzalna republika, ali je bilo usmereno na duhovna osvajanja. (Prozelitizam, obraćanje paganâ, proterivanje Saracena i Turaka iz Evrope, misije u kasnijim vremenima.)

S tako velikim, univerzalnim smislom, crkvi ništa nije moglo ostati strano, iz sebe nije isključila ništa što je bilo u svetu: sve je mogla da sjedini sa sobom. Prevashodno sa strane kulta, kao jedine sa koje je mogla biti simbolička, ona je i paganstvu ponovo dozvolila pristup. Katolički kult sjedinio je religiozne običaje najstarijih naroda s religioznim običajima najpoznatijih, samo što je za većinu u budućnosti bio izgubljen ključ. Prvi pronalazači tih simboličkih običaja, velike glave koje su došle do prve misli i projekta te celine i u njoj dalje živele kao u živom umetničkom delu, sigurno nisu bili tako prostodušni da bi ih previdjali naši blesavi prosvetitelji, koji, kad bi ih čovek sve ujedinio i pustio da rade sto godina, ipak ne bi sastavili ništa osim gomile peska.

Glavna tačka koja je ovde važna jeste da se uvidi kako, shodno opštem karakteru subjektivnosti i idealnosti hrišćanstva, ono simboličko ovde u pot-

punosti mora pasti u delanje (u radnje). Kao što je osnovno hrišćansko shvatanje istorijsko, tako je neophodno da hrišćanstvo sadrži jednu mitološku povest sveta. Ovploćenje Hrista i samo se može zamisliti samo u vezi sa jednom opštom predstavom o *ljudskoj povesti*. U hrišćanstvu ne postoji istinska kosmogonija. Što od toga postoji u Starom zavetu, to su vrlo nepotpuni pokušaji. Radnja, povest, svuda postoji samo tamo gde je mnoštvo. Ukoliko je, dakle, radnja u božanskom svetu, utoliko u njemu mora biti i mnoštvo. Međutim, ono se, prema duhu hrišćanstva, ne može misliti kao *politeističko*, dakle može se misliti samo uz pomoć posrednih bića koja postoje samo u neposrednom opažanju božanstva, pa su prva stvorenja, prve tvorevine božanske supstancije. Takva su bića u hrišćanstvu *anđeli*.

Čovek bi mogao biti u iskušenju da anđele posmatra kao nadomestak politeizma u hrišćanstvu, utoliko više što su oni, po svom osobenom poreklu sa Istoka, isto tako pouzdano personifikacije ideja kao i bogovi grčke mitologije. Takođe je poznato koliko su snažno noviji hrišćanski pesnici — Milton, Klopštok i dr. — verovali da moraju koristiti ta posredna bića, skoro onoliko kao Viland gracije. Međutim, razlika je u tome što su grčki bogovi zaista *realno*-opažene ideje, dok kod anđela čak i njihova telesnost podleže sumnji, te su oni sami opet nečulna bića. Ako bismo anđele hteli da zamislimo kao personifikacije *dejstava* Boga na čulni svet, oni bi ipak kao takvi, u svojoj neodređenosti, opet bili puki šematizam, pa, dakle, ne bi bili upotrebljivi za poeziju. Anđeli i njihovo ustrojstvo su tako reći tek u crkvi dobili telo, čija je hijerarhija trebalo da bude neposredan odraz nebeskog carstva. Zbog toga je u hrišćanstvu samo crkva simbolička. Anđeli nisu prirodna bića; dakle, u potpunosti nedostaje ograničenje; čak i najviši među njima skoro utiču jedan u drugi, i čitava je masa — kao oreoli kod nekih velikih italijanskih slikara, koji se, posmatrani iz blizine, sastoje samo od malih anđeoskih glava — kašasta. Kao da se to

rastapanje u hrišćanstvu htelo da izrazi pomoću najjednostavnijeg ispoljavanja delatnosti koja im se mogla dati, naime većim istovrsnim pevanjem i muziciranjem.

Povest anđela nema, dakle, po sebi ničega mitološkog, osim ukoliko u sebi ne obuhvati i povest *Luciferove* pobune i isterivanja, koji je već jedna odlučnija individualnost i realističnija priroda. Ova čini stvarno mitološko shvatanje povesti sveta, iako, naravno, u ponešto preteranom i istočnjačkom stilu.

Carstvo anđela, na jednoj, i đavola, na drugoj strani, pokazuje potpunu odvojenost dobrog i zlog principa, izmešanih u svim konkretnim stvarima. Luciferovo otpadništvo, koje je svet ujedno upropastilo i u nj donelo smrt, jeste, dakle, mitološko objašnjenje konkretnog sveta, mešanja beskonačnog i konačnog principa u čulnim stvarima, pošto je, naime, istočnjačkim ljudima ono konačno uopšte od zla, a ni u kom pogledu, pa ni u pogledu ideje, od dobra. Ova mitologija prostire se sve do kraja sveta, kada će, naime, iznova nastupiti razdvajanje dobra i zla, te će svako od njih biti postavljeno u svoj čisti kvalitet, čime će nužno doći do propasti konkretnoga, pa će vatra, kao simbol izglađenog sukoba u konkretnome, progutati svet. Do tada će za princip vrlo *mnogo* deliti s Bogom vlast na Zemlji, iako je Hristovo ovaploćenje sačinjavalo prvi začetak jednoga carstva na Zemlji njemu suprotnog. (O toj će istočnjačkoj maski potpunije moći biti reči tek kod moderne komedije, pošto, naime, Lucifer u kasnijem vremenu svugde ima ulogu vesele osobe u univerzumu, kao onaj što stalno kuje nove planove koji mu po pravilu uvek iznova bivaju osujećeni, ali koji je toliko pohlepan na duše da čak pristaje na najniže poslove, a ipak kasnije često, usled stalne spremnosti sredstava milosti i orkve, kada veruje da je njegova stvar najsigurnija, mora otići pokunjena nosa. Mi Nemci smo mu osobito mnogo dužni, jer mu zahvaljujemo za našu glavnu mitološku ličnost, doktora Fausta.

Druge delimo s drugim nacijama, a ovoga imamo sasvim za nas, pošto je on kao izrezan iz središta nemačkog karaktera i njegove osnovne fiziognomije.)

U jednom narodu u čijoj poeziji vlada ograničenje, ono što je konačno, mitologija i religija su stvar roda. Individua se može konstituisati kao rod i s njim istinski biti jedno; naprotiv, tamo gde vlada beskonačno, opšte, individua nikada ne može istovremeno postati rod, ona je negacija roda. Ovde se, dakle, religija može širiti samo zahvaljujući uticaju pojedinaca nadmoćne mudrosti, koji su samo lično ispunjeni opštim i beskonačnim, koji su, dakle, profeti, vidovnjaci, ljudi nadahnuti Bogom. Ovde religija nužno dobija karakter *otkrivene religije*, pa je zato već u svojoj osnovi istorijska. Grčkoj religiji, kao poetskoj, kao religiji koja živi zahvaljujući rodu, nije bila potrebna nikakva istorijska osnova, kao što nema potrebe ni za uvek otvorenom prirodom. Pojave i likovi bogova bili su ovde večni; tamo, u hrišćanstvu, božansko je bilo samo nestalna pojava i u ovoj se moralo zadržati. Religija u Grčkoj nije imala sopstvenu povest nezavisnu od države; u hrišćanstvu postoji povest religije i crkve.

Od pojma otkrivenja nerazdvojan je pojam *čuda*. Kao što je grčki duh na svim stranama zahtevao čisto, lepo ograničenje, kako bi čitav svet za sebe uzdigao do sveta fantazije, tako je istočnjački duh na svim stranama zahtevao ono što je neograničeno, natprirodno, a i to je zahtevao u pouzdanom totalitetu, kako ni sa koje strane ne bi bio probuđen iz svojih natčulnih snova. Pojam čuda nije moguć u grčkoj mitologiji, jer tu bogovi ne postoje izvanprirodno i nadprirodno, tu ne postoje dva sveta, čulni i natčulni, već postoji *jedan* svet. Hrišćanstvo, koje je moguće samo u apsolutnom razdvajanju, već je u svom početku zasnovano na čudu. Čudo je apsolutnost viđena sa empirijskog stanovišta, koja pada u konačnost a da zbog toga nema odnos prema vremenu.

Ono čudnovato u istorijskom smislu jedina je mitološka građa hrišćanstva. Ono se širi od povesti Hrista i apostolâ preko legendi, povesti mučenika i svetaca, do romantičke čudnovatosti koja se raspalila u dodiru hrišćanstva s hrabrošću.

Nama nije moguće da sledimo tu istorijsko-mitološku građu. Samo uopšteno treba primetiti da ta mitologija hrišćanstva izvorno u potpunosti počiva na shvatanju univerzuma kao Božjeg carstva. Povesti svetaca istovremeno su povesti samog neba, pa su čak i povesti kraljeva upletene u tu opštu povest Božjeg carstva. Jedino se na toj strani hrišćanstvo izgradilo kao mitologija. Ono se tako najpre izrazilo u *Danteovom* spevu koji prikazuje univerzum pomoću tri osnovna shvatanja — Pakla, Čistilišta i Raja. Međutim, ipak je građa svih njegovih pesama u tim trima potencijama uvek istorijska. U Francuskoj i Španiji, istorijsko-hrišćanska građa prevashodno se izgradila kao mitologija viteštva. Njegov je poetski vrhunac *Ariosto*, čiji bi spev jedini bio epski kada bi uopšte u modernoj poeziji do sada moglo biti epa.

U kasnijim vremenima, nakon što je ukus viteštva bio potisnut, Španci su za dramske predstave prevashodno koristili legende o svecima. Vrhunac te poezije označava Španac *Kalderon dela Barka*, o kome verovatno, kada se izjednačava sa Šekspiro, nije rečeno sve.

Poetsku izgradnju hrišćanske mitologije u delima likovne umetnosti, pre svega slikarstva, u lirskim, romantično-epskim i dramskim delima novijeg vremena, moći ćemo potpunije da prikazemo tek ubuduće.

Međutim, predmet modernog sveta je baš i to što je u njemu sve što je konačno — prolazno, i što apsolut leži u beskonačnoj daljini. Ovde je sve podvrgnuto zakonu beskonačnoga. Po tom zakonu se i između sveta umetnosti u katolicizmu i sadašnjeg doba opet ubacila jedna nova masa. Nastao je protestantizam i bio je istorijski nužan. Nagrada herojima koji su u ono vreme, barem za neke delove

sveta, zauvek učvrstili slobodu mišljenja i otkrivanja! Princip što su ga oni probudili odista je bio iznova životvoran i mogao je, povezan s duhom klasične starine, da proizvede beskonačne posledice, pošto je po svojoj *prirodi* uistinu bio beskonačan, ne znajući ni za kakvu granicu, ako iznova nije bio sprečen nesrećom vremena. Međutim, posledica Reformacije, koja je nastupila odveć brzo, bila je da je na mesto starog autoriteta stupio nov, prozni, doslovan. Sami prvi reformatori bili su još iznenađeni učincima slobode koju su propovedali. Ovo ropstvo slova moglo je još manje da traje; no, protestantizam nije nikada mogao doći do toga da sebi dade spoljašnji i istinski objektivni i konačan lik. Ne samo što se on sam ponovo raspao na sekte, nego je ono što je u njemu bilo samo vraćanje večnih prava ljudskog duha postalo potpuno razoran princip za religiju i, posredno, za poeziju. Nastalo je ono uzdizanje zdravog ljudskog razuma, oruđa tek svetovnih stvari, do suda o duhovnim stvarima. Najviši predstavnik tog ljudskog razuma bio je Volter. U Engleskoj se razvilo tmurnije i neveselije slobodnournjaštvo. Nemački teolozi napravili su sintezu. Ne želeći da propadnu sa hrišćanstvom ili prosvećenošću, oni su između njih sklopili uzajamni savez, u kojem je prosvećenost obećala da će zadržati religiju ako ova bude htela da sebe učini i korisnom.

Potrebno je samo podsetiti da slobodnournjaštvo i prosvećenost ne mogu da pokažu ni najnezatnija poetska ostvarenja, pa da se vidi da oni skupa, u svom temelju, nisu ništa drugo do li proza novijeg doba primenjena na religiju. S potpunim nedostatkom simbolike i istinske mitologije — što se tiče one prve, u hrišćanstvu uopšte, a ove druge, u najmanju ruku u protestantizmu — ipak su kasniji pesnici ponovo stupili na poprište da bi se u *svom* mnenju nadmetali čak s *epskim* pesmama iz Starine. Pre svega *Milton* i *Klopštok*. Spev prvoga ne može se zvati čisto hrišćanskim spevom već zato što njegova građa leži u Starom zavetu, p: celini

nedostaje ograničenje na ono što je moderno, hrišćansko, dok ovaj drugi ima tendenciju da bude uzvišen u hrišćanstvu, te s neprirodnom napetošću unutrašnju prazninu naduvava do bezgraničnosti. Miltonovi likovi su barem jednim delom stvarni likovi s konturama i određenošću, tako da bi čovek za njegovog satanu, koga on obrađuje kao jednog giganta ili titana, mogao poverovati da je uzet sa kakve slike, dok kod Klopštoka sve lebdi lišeno suštine i oblika, bez jedrine kao i bez forme. Milton je dugo bio u Italiji gde je gledao umetnička dela, gde je sačinio i plan svoga speva i gde se obrazovala njegova učenost. Klopštok je bio bez ikakvog shvatanja prirode i bez pravog shvatanja umetnosti (razume se da njegove zasluge za jezik ne treba umanjivati). Koliko je sam Klopštok malo znao šta hoće sa svojim planom da stvori jedan hrišćansko-epski spev, vidi se po tome što nam je kasnije želeo da preporuči i nordijsko-varvarsku mitologiju starih Nemaca i Skandinavaca. Njegovo je glavno nastojanje borba s beskonačnim, ne da ono za nj treba da postane konačno, već da ono za nj, protiv njegove volje i sa neprekidnim opiranjem s njegove strane, postaje konačno, pri čemu to onda izlazi na takve protivrečnosti kao na poznatom početku jedne od njegovih oda:

Serafim prozbori, a beskonačnost  
Vrati odjek beskrajna *okoline*.

Nema potrebe da dalje dokazujem da moderni svet nema nikakav istinski ep i, pošto se s ovim mitologija tek fiksira, takođe nikakvu zaokruženu mitologiju. Međutim, ovde se još mora pomenuti noviji pokušaj da se mitologija svede na krug katoličke mitologije. Verujem da sam na prethodnim stranicama rekao sve ono što se može reći o neophodnosti nekog određenog mitološkog kruga za poeziju. Isto bi se tako iz prethodnih stranica samo po sebi dalo prosuditi kakav se fond poezije, u okviru ograničenja postavljenog dosadašnjem modernom

svetu uopšte, može naći u katolicizmu. Međutim, hrišćanstvu suštinski pripada i to da obrati pažnju na očitovanja svetskog duha i ne zaboravi da je u njegov plan spadalo i to da *ovaj* svet, koji je sebi stvorila moderna mitologija, učini prošlošću. U hrišćanstvo spada i to da u povesti ništa ne shvata parcijalno. Katolicizam je neophodan elemenat svake moderne poezije i mitologije, ali on nije sasvim moderna poezija i mitologija, i u namerama svetskog duha samo je jedan deo toga. Ako se pomisli kolika se ogromna istorijska građa nalazi u propasti Rimskog carstva i grčkog kraljevstva, i uopšte u čitavoj modernoj povesti, kolika je bila raznovrsnost običaja i stvaralaštva *istovremeno* — kod pojedinih nacija i čovečanstva u celini — i *sukcesivno* u različitim stolicima, ako se pomisli da moderna poezija nije više poezija za neki poseban narod koji se obrazovao kao rod, već poezija za čitav rod i koja, da se tako kaže, mora biti stvorena od građe čitave povesti tog roda, sa svim njenim različitim bojama i tonovima, ako se sve te okolnosti uzmu zajedno, onda se neće sumnjati da je i mitologija hrišćanstva u mislima svetskog duha uvek samo deo veće celine koju on bez sumnje priprema. Da ona nije univerzalna, da je još jedna njena strana bila ograničena, zarad koje se duh novog sveta, koji je usmeren na razbijanje svih čisto konačnih formi, dopustio da se u njemu razbije celina, to se vidi već po tome što se to dogodilo. Iz toga se vidi da će hrišćanstvo tek moći da stupi u veću celinu kao opštevažeća poetska građa, celinu čiji će biti jedan deo; a ono bi u poeziji uvek trebalo da bude upotrebljavano u smislu te veće celine, koja se zacemento može naslutiti, ali ne i izreći. Međutim, ta bi upotreba najmanje mogla biti poetska tamo gde se ta religija samoj poeziji iskazuje samo kao subjektivnost ili individualnost. Ona se može nazvati poetskom samo tamo gde istinski prelazi u objekt. Jer, ono najunutrašnjije u hrišćanstvu jeste mistika koja je i sama samo unutrašnja svetlost, unutrašnje opažanje. Ovde je-

dinstvo beskonačnoga i konačnoga pada samo u subjekt. Međutim, neka moralna osoba opet može biti objektivni simbol takvog unutrašnjeg mističizma, pa se ovaj tako može dovesti do poetskog shvatanja, ali ne i onda ako njega samog za sebe opet iskazujemo samo subjektivno. Mističizam je srodan s najčišćom i najlepšom moralnošću, kao što, obrnuto, čak i u grehu može biti mističizma. Tamo gde se on istinski ispoljava u delovanju i odražava na nekoj objektivnoj osobi, tu npr. moderna tragedija sasvim može dostići visoku i simboličku moralnost Sofoklovih komada, kao što se i Kalderon u tom smislu ne može upoređivati ni sa kim drugim osim sa Sofoklom.

Samo je katolicizam živio u jednom mitološkom svetu. Otuda vedrina poetskih dela poteklih u samom katolicizmu, otuda lakoća i sloboda u obradi te — za njih prirodne — građe, skoro kao što su Grci obrađivali svoju mitologiju. Izvan katolicizma skoro da se *moгу* očekivati samo podređivanje građi, iznuđeno kretanje bez vedrine i puka subjektivnost upotrebe. Uopšte, kada se mitologija spusti do *upotrebe*, npr. upotrebe stare mitologije kod modernih, onda je ona, baš zato što je samo upotreba, puka formalnost; ona ne mora odgovarati telu kao kakva haljina, već mora biti telo samo. Čak bi i dovršeno pesništvo u smislu čisto-mistične poezije pretpostavljalo odvajanje u pesniku, kao i u onima za koje on peva, ono nikada ne bi bilo čisto, nikada izliveno iz celine sveta i duše.

Osnovni zahtev koji se upućuje svakoj poeziji jeste — ne univerzalno dejstvo, ali ipak univerzalnost prema unutra i spolja. Tu parcijalnosti ponajmanje mogu biti važeće. U svakom vremenu bilo je samo nekoliko onih u kojima su se koncentrisali čitavo njihovo vreme i univerzum, ako je u ovome bio opažen; to su pozvani pesnici. Ne vreme ukoliko je ono samo parcijalnost, već ukoliko je univerzum, očitovanje čitave jedne strane svetskog duha. Onaj ko bi celokupnu građu svoga vremena, ako ono kao sadašnjost ponovo obuhvata i prošlost, poetski mo-

gao da podredi i svari, bio bi epski pesnik svoga vremena. Univerzalnost, nužan zahtev upućen svakoj poeziji, u novije je vreme moguća samo za onoga ko iz samog svog ograničenja može da stvori mitologiju, jedan zatvoreni krug poezije.

Moderni svet se uopšte može nazvati svetom individua, a antički svet svetom rodova. U ovom drugom svetu opšte je posebno, rod je individua; zato je on, premda je u njemu vladajuće ono što je posebno, ipak svet rodova. U onom prvom svetu posebno znači samo opšte, i moderni svet je svet individua, svet rastavljanja, baš zato što u njemu *vlada* opšte. Tamo je sve večno, trajno, neprolazno, broj gotovo da nema nikakvu moć, pošto opšti pojam roda i individue pada u jedno, ovde — u modernom svetu — promena i preobražaj su vladajući zakon. Sve konačno ovde prolazi, jer ne bivstvuje po sebi samom, već samo da bi značilo ono opšte.

Opšti svetski duh, koji je i u prirodi i u svetском sistemu tako reći samo konkretno postavio beskonačnost povesti, istu je suprotnost, suprotnost staroga i novoga vremena, postavio i u sistemu planeta i svetu kometa. Stari su planete sveta umetnosti, ograničene na malo individua koje su istovremeno rodovi i koje se u najslabijem kretanju ipak najmanje udaljavaju od identiteta. I slike planeta imaju među sobom svoje određene rodove. Najdublje su ritmičke, a udaljenije — gde se masa obrazuje kao totalitet, gde se sve, kao lišće u vreme cvetanja, u prstenovima i mesecima koncentrično postavlja oko središta — dramske. Kometama pripada bezgraničan prostor. Kada se pojave, one dolaze neposredno iz beskonačnog prostora, i koliko god da se približavaju Suncu, toliko se od njega opet udaljavaju. One su u neku ruku samo opšta bića, pošto u sebi nemaju nikakve supstancije; samo su vazduh i svetlost, a oni, plastični, simbolički likovi — u potpunosti su vladajuće individue, bez ograničenja brojem.

Ovo pretpostavivši, možemo tvrditi da će — sve do tačke koja još leži u neodređenoj daljini, kada će svetski duh sam dovršiti veliki spev na koji pomišlja i kada će se sukcesivnost modernoga sveta pretvoriti u **jednovremenost** — svaki veliki pesnik biti pozvan da od tog (mitološkog) sveta koji još nastaje, od kojeg mu *njegovo* vreme može otkriti samo jedan deo — da od toga sveta, kažem, deo koji mu je otkriven izgradi kao celinu i od njegove građe stvori sebi *svoju* mitologiju. Tako je, da to učinimo jasnim na primeru najveće individue modernog sveta, *Dante* stvorio sebi sopstvenu mitologiju, i s njom svoj božanski spev — od varvarstva i još varvarskije umetnosti svoga vremena, od užasa povesti koje je sam doživeo i od građe postojeće hijerarhije. Istorijske ličnosti koje je *Dante* uzeo u svako će vreme važiti za mitološke, kao *Ugolino*. Ako bi ikada moglo da nestane sećanje na hijerarhijsko ustrojstvo, ono bi se ponovo moglo uspostaviti prema slici koju o njemu stvara njegov spev. — *I Šekspir* je sebi stvorio svoj vlastiti mitološki krug, ne samo od istorijske građe svoje nacionalne povesti nego i od običajâ svoga vremena i svoga naroda. Bez obzira na veliku raznolikost njegovih dela, u *Šekspira* je ipak jedan svet; svugde ga vidimo kao jednog i istog, a ako prodremo do njegovog osnovnog shvatanja, u svakom od njegovih dela opet ćemo se naći na njemu svojstvenom tlu (*Falstaf*, *Lir*, *Makbet*). — Od građe svoga vremena *Servantes* je stvorio povest *Don Kihota*, koji do ovog trenutka, isto kao i *Sančo Pansa*, ima ugled mitološke ličnosti. Tu postoje večni mitovi. — *Koliko se Geteov Faust* može prosuditi po postojećem fragmentu, taj spev nije ništa drugo doli najunutarnjija, najčistija esencija našeg doba: građa i forma stvorene su od onoga što je u sebi imalo čitavo vreme i čak od onoga čime je ono bilo, ili još jeste, bremenito. Zato se on može nazvati istinski mitološkim spevom.

U novije vreme, više puta se mogla čuti misao da bi se sigurno iz *fizike* — naravno, ako je spe-

kulativna fizika — mogla uzeti građa za jednu novu mitologiju. O ovome se može primetiti sledeće.

Prvo, prema onome što sam upravo dokazao, osnovni zakon moderne poezije jeste *originalnost* (u staroj umetnosti to nipošto nije bio slučaj u tom smislu). Svaka istinski stvaralačka individua treba samoj sebi da stvori svoju mitologiju, i ona to može učiniti od kakve god građe hoće, dakle **prevashodno i od građe jedne više fizike**. Samo, ta će se mitologija ipak u potpunosti moći *stvoriti*, a ne tek u opštim crtama opisati nakon uvođenja izvesnih ideja filozofije; jer, u tom bi slučaju bilo nemoguće da joj se dâ nezavisan poetski život.

Ako bi uopšte stalo samo do toga da se ideje filozofije ili više fizike simbolizuju pomoću mitoloških likova, onda se one u celosti već nalaze u grčkoj mitologiji, tako da ću se obavezati da celokupnu filozofiju prirode prikažem u simbolima mitologije. Međutim, ipak bi to opet bila samo *upotreba* (kao kod *Darvina*). A upravo je zahtev mitologije, *ne* da njeni simboli znače samo ideje, nego da oni, značeći za sebe same, budu nezavisna bića. Prethodno bi se, dakle, trebalo samo obazreti na svet u kojem bi ta bića mogla nezavisno da se kreću. Ako bi ovaj bio dat zahvaljujući *povesti*, onda bi se ona bez sumnje našla sama od sebe. Neka nam se samo dâ trojansko bojno polje, na kojem u borbi takođe mogu da učestvuju i sami bogovi i boginje. Dakle: pre no što nam *povest* vrati mitologiju kao opštevažecu formu, uvek će se ostati pri tome da individua samoj sebi mora stvoriti svoj poetski krug; a pošto je opšti elemenat onoga što je moderno originalnost, važiće zakon da, što je nešto originalnije, to je univerzalnije; pri čemu se samo od originalnosti mora razlikovati partikularnost. Svaka originalno obrađena građa upravo je time i univerzalno poetska. Ko zna da građu više fizike upotrebi na taj *originalan* način, tome će ona moći postati istinski i univerzalno poetska.

Međutim, ovde dolazi u obzir i jedan drugi odnos koji filozofija prirode ima prema modernom stvaralaštvu. Pravac svojstven hrišćanstvu jeste od konačnoga ka beskonačnome. Pokazano je kako taj pravac ukida svako simboličko shvatanje, i ono što je konačno shvata samo kao alegoriju beskonačnoga. Tendencija koja se opet probija u tom opštem pravcu — da se beskonačno vidi u konačnome — bila je jedna simbolička težnja, koja je međutim, usled nedostatka objektivnosti, pošto je jedinstvo palo u subjekt, mogla da se ispolji samo kao misticizam. Mističari su u hrišćanstvu odvajkada bili smatrani kao pometeni, ako ne i kao otpadnici. Crkva je dopuštala misticizam samo u delanju (u radnjama), jer je on tu ujedno bio objektivn, univerzalan, umesto da je onaj subjektivni misticizam bio posebnost celine, stvarna jereza. Filozofija prirode je takođe posmatranje beskonačnoga u konačnome, ali na jedan opštevažeci i naučno objektivn način. Svaka spekulativna filozofija nužno ima isti pravac suprotan pravcu hrišćanstva, ukoliko se, naime, hrišćanstvo uzme u tom svom empirijsko-istorijskom obliku u kojem se pokazuje kao suprotnost, a u tom suprotstavljanju samo sebe ne posmatra kao *prelazak*. Hrišćanstvo je, međutim, već sada — zahvaljujući toku vremena i učincima svetskog duha, koji dopušta da se njegova daleka namera samo nasluti, no ipak ne i da se ne prepozna — prikazano samo kao prelazak i samo kao elemenat i tako reći jedna strana novog sveta u kojem će se sukcesije modernog vremena naposletku pokazati kao totalitet. Ko poznaje opšti tip po kojem je sve sređeno i po kojem se sve događa, taj neće sumnjati da je taj integralni deo modernog stvaralaštva drukčije jedinstvo koje je hrišćanstvo isključilo iz sebe kao suprotnost i da se to jedinstvo, koje je gledanje beskonačnoga u konačnome, mora primiti u njegovu celinu, iako, naravno, podređeno njegovom posebnom jedinstvu. Ono što sledi poslužiće da objasni moje mišljenje.

Realistička mitologija Grka nije isključivala istorijski smisao, štaviše, ona je tek u istorijskom smislu — kao ep — istinski postala mitologija. Po poreklu, njeni su bogovi bili *prirodna bića*; ovi prirodni bogovi morali su se otrgnuti od svog izvora i postati istorijska bića da bi uistinu postali nezavisna, poetska bića. Oni tek tu postaju bogovi, pre toga su idoli. Zbog toga je ono što preovlađuje u grčkoj mitologiji ipak vazda ostao realistički ili konačni princip. Suprotno će biti slučaj u modernom stvaralaštvu. Ono posmatra univerzum samo kao *povest*, kao moralno carstvo; utoliko se ono prikazuje kao suprotnost. Politeizam, koji je u njemu moguć, moguć je samo zahvaljujući ograničenjima u *vremenu*, zahvaljujući istorijskim ograničenjima; njegovi su bogovi povesni bogovi. *Ovi* neće moći da postanu istinski bogovi, živi, nezavisni, poetski, pre no što prisvoje prirodu, pre no što budu prirodni bogovi. Hrišćanskom stvaralaštvu ne mora se nametati, realistička mitologija Grka; naprotiv, njegova idealistička božanstva, obrnuto, moraju se usaditi u prirodu, kao što su Grci svoja realistička božanstva usadili u povesti. Čini mi se da je to krajnje određenje svekolike moderne poezije, tako da i ova suprotnost, kao i svaka druga, postoji samo u neapsolutnosti, a svaka od suprotnih strana u svojoj apsolutnosti takođe stupa u harmoniju s drugom stranom, i ja ne tajim svoje uverenje da je u filozofiji prirode, onako kako se izgradila iz idealističkog principa, napravljen prvi nacrt one buduće simbolike i one mitologije koju neće stvoriti pojedinac, već čitavo doba.

Ne želimo *mi* da idealističkom stvaranju damo njegove bogove pomoću *fizike*. Naprotiv, mi očekujemo njegove bogove za koje, možda još pre no što su se u *njemu* obrazovali sasvim nezavisno od ove, već imamo spremne simbole.

To je bio smisao moga mišljenja kada sam tvrdio da mogućnost buduće mitologije i simbolike treba tražiti u višoj spekulativnoj fizici.

Uostalom, ovo određenje mora se prepustiti jedino odluci vremena; jer, čini se da je tačka povesti, na kojoj će se njena sukcesivnost pretvoriti u jednovremenost, još neodređeno daleko, a ono što je sada moguće, jeste da bude samo ono što je već ranije postojalo, naime da svaka nadmoćna snaga svoj mitološki krug može sebi da stvori od svake građe, pa dakle i od građe prirode, što, opet, ipak neće biti moguće bez sinteze povesti sa prirodom. Ovo poslednje je čist Homer.

Pošto se antička mitologija svugde odnosi na prirodu i pošto je simbolika prirode, mora nas zanimati da vidimo kako će se u modernoj mitologiji, kraj njene potpune suprotnosti sa antičkom, izraziti odnos prema *prirodi*. U opštim crtama, to se može odrediti već na osnovu pređašnjega. — Apsolutna prevaga idealnoga nad realnim, duhovnoga nad telesnim, bila je princip hrišćanstva. Otuda u *čudu* neposredno zahvatanje natčulnoga u čulno. Ista prevlast duha nad prirodom izražena je u *magiji* ukoliko je ona obuhvatala u sebi bajanje i omađijavanje. Magijsko shvatanje stvari, ili shvatanje prirodnih posledica kao magijskih, bilo je samo nepotpuno naslućivanje više i apsolutne povezanosti svih stvari u kojoj nijedna u drugoj ne postavlja ili izaziva nešto neposredno, već samo pomoću prestabilirane harmonije, posredstvom apsolutnog identiteta svih stvari. Upravo se zbog toga magijskim naziva i svaki uticaj koji stvari vrše jedna na drugu samo svojim pojmom, dakle ne na prirodan način, npr. da pokreti ili neki znakovi, čisto kao takvi, mogu za nekog čoveka postati kobni. Dalje, u verovanju u magiju izražavalo se naslućivanje postojanja različitih prirodnih poređaka, mehanizma, hemizma, organizma. Poznato je kako je prvo upoznavanje s hemijskim pojavama delovalo na duhove novijeg sveta. Uopšte, uzmicanje prirode kao misterije dalo je novijem svetu opšti pravac prema tajnama prirode. Tajanstveni jezik zvezda, koji se izražava u njihovim različitim kretanjima i konjunkcijama, neposredno je dobio

istorijski smisao; njihovo kretanje, njihova promena, njihove veze, ukazivali su na sudbinu sveta u celini i, posredno, na sudbinu pojedinca. I ovde je u osnovi ležalo tačno naslućivanje da se u Zemlji, pošto je ona univerzum za sebe, moraju nalaziti elementi svih zvezda i da različiti položaji i udaljenosti zvezda od Zemlje već pri prvoj formaciji nužno utiču posebno na osetljivija stvorenja Zemlje, kao što je ljudsko. — U filozofiji prirode dokazuje se da različitim porecima metala, zlatu ili srebru itd., odgovaraju isti poreci, na nebu, kao što u konstrukciji planete Zemlje po sebi, prema njene četiri strane, zaista imamo potpunu sliku čitavog Sunčevog sistema. Oduhovljenost zvezda, te da ih po njihovim putanjama vode svojstvene im duše, bilo je mišljenje koje se održavalo još od Platona i Aristotela. Sve do Kopernika, Zemlja je shvatana kao središte univerzuma; na tome je počivala i ona aristotelovska astronomija koja Danteovom spevu svuda leži u osnovi. Lako se dade zamisliti kakve je posledice po hrišćanstvo, tj. po katolički sistem, morala imati Kopernikova teorija, i izvesno je da se rimska crkva tom čistom učenju tako snažno suprotstavljala ne samo zbog reči Jošuine. — Tajanstvene sile kamenja i biljaka bile su na Istoku opšteprihvaćene. Verovanje u njih je, kao i lekarstvo, u Evropu došlo s Arabljanima. Isto tako i upotreba talismana i amajlija, kojima su se ljudi na Istoku još od najstarijih vremena branili od otrovnih zmija i zlih duhova. Mnoga od mitoloških shvatanja životinjskog sveta nisu bila svojstvena novijim ljudima.

Sada ću u nekoliko stavova sažeti ono što sam do sada izložio o modernoj mitologiji da bih time olakšao preglednost. Najpre treba da, zbog povezanosti, pogledamo jedan raniji stav iz § 28. koji sadrži princip za čitavo ovo istraživanje. On je, naime, u opštim crtama utvrdio da se ideje mogu posmatrati realno i kao bogovi, da se svet ideja, prema tome, može posmatrati kao svet bogova. Taj je svet građa svake poezije. Gde se on stvara, tu

je proizvedena najviša indiferencija apsoluta s onim što je posebno u realnom svetu. S tim se sada povezuje sledeći stav:

§ 43. *U građi umetnosti ne može se zamisliti nikakva suprotnost osim formalne.* Po svojoj suštini, naime, građa je uvek i večno jedna, uvek i nužno je apsolutni identitet opštega i posebnoga. Ako, dakle, uopšte postoji neka suprotnost u pogledu građe, onda je ona samo formalna, te se kao takva mora izraziti i objektivno kao suprotnost u vremenu.

§ 44. *Suprotnost će se ispoljiti u tome što će se jedinstvo apsolutnoga i konačnoga (posebnoga) u građi umetnosti s jedne strane pojaviti kao delo prirode, a s druge strane kao delo slobode.*

Jer, pošto je u građi po sebi i za sebe uvek i nužno postavljeno jedinstvo beskonačnoga i konačnoga, a ono je moguće samo na dvojak način: da se univerzum prikaže u konačnome ili konačno u univerzumu, pa je ono prvo — jedinstvo koje leži u osnovi prirode, kao što je ovo drugo — jedinstvo koje leži u osnovi idealnog sveta ili sveta slobode, to će se i jedinstvo, ako se javlja kao produktivno i deli na suprotne strane, s jedne strane moći pojaviti samo kao delo prirode, a s druge strane kao delo slobode.

*Primedba.* Da je pak ta suprotnost prikazana upravo u grčkoj ili antičkoj i u modernoj poeziji, to se može dokazati samo empirijski iz fakta, a i dokazano je u predašnjem izlaganju.

§ 45. *U prvom slučaju (nužnosti), jedinstvo će se pojaviti kao jedinstvo univerzuma s konačnim, a u drugom slučaju (slobode) pojaviće se kao jedinstvo konačnoga s beskonačnim.*

Ovaj stav je, kao što je jasno iz dokaza prethodnog stava, samo drugi izraz prethodnog stava.

Pa ipak, on se i posebno može dokazati na sledeći način: suprotnosti se (prema § 44) odnose kao priroda i sloboda; karakter prirode pak jeste (prema § 18) nerazdvojno, još pre razdvajanja postojeće jedinstvo beskonačnoga i konačnoga. Konačno je u njemu vladajuće, ali u njemu leži klica apsoluta. Tamo gde je jedinstvo razdvojeno, tu je konačno postavljeno kao konačno, dakle moguć je samo pravac od konačnoga ka beskonačnome, dakle moguće je jedinstvo konačnoga s beskonačnim.

§ 46. *U prvom slučaju, konačno je postavljeno kao simbol, a u drugom kao alegorija beskonačnoga.* — To sledi iz objašnjenja datih uz § 39.

*Primedba.* I ovako se može izraziti: u prvom slučaju, konačno je u isto vreme beskonačno samo, ne znaćeci samo ovo, baš zato je nešto za sebe, i nezavisno od svoga značenja. U drugom slučaju, ono za sebe samo nije ništa, već je samo u odnosu na ono beskonačno.

*Zaključni stav.* U prvom slučaju, karakter umetnosti je u celini *simbolički*, a u drugom je u celini *alegorijski*. (Da je to slučaj u modernoj umetnosti, ubuduće valja dokazati u pojedinostima. Međutim, ovde ćemo, naravno, uzeti čistu suprotnost, dakle ono što je moderno, ne kako ono može biti u svojoj apsolutnosti, već kako se prikazuje u svojoj ne-apsolutnosti, i kako je, prema tome, do sada bilo prikazano, jer nas sve uverava u to da dosadašnja pojava moderne poezije još nije *dovršena* suprotnost u kojoj bi baš zbog toga obe suprotne strane opet postale jedno.)

§ 47. *U mitologiji prve vrste univerzum se posmatra kao priroda, a u mitologiji druge vrste kao svet proviđenja ili kao povest.* — Ovo je nužan zaključak, pošto je jedinstvo koje leži u osnovi druge = delanje, proviđenje u suprotnosti prema

*sudbini*: sudbina = diferencija (prelazak), otpadanje od identiteta prirode, providenje = rekonstrukcija.

*Dodatak*. Suprotstavljanje konačnoga s univerzumom mora se u prvoj prikazati kao pobuna, a u drugoj kao bezuslovno predavanje univerzumu. Prvo se može okarakterisati kao *uzvišenost* (osnovni karakter antičkoga), drugi kao *lepota* u užem smislu.

§ 48. U poetskom svetu prve vrste, rod će se izgraditi kao *individua* ili posebno, a u drugom će *individua* za sebe težiti ka tome da izrazi opšte. — Nužan zaključak. Jer, tamo je opšte u posebnome kao takvom, ovde je posebno u opštem kao on što znači opšte.

§ 49. Mitologija prve vrste izgradiće se kao *zaokružen svet bogova*, za drugu će *celina*, u kojoj njene ideje postaju objektivne, i sama opet biti *beskonačna celina*. — Nužan zaključak. Jer, tamo je ograničenje, vlada konačnost, ovde je beskonačnost. — Takođe: tamo je bivstvo (Sein), ovde *postajanje* (Werden). Likovi prvoga sveta su trajni, večni, prirodna bića jednog višeg poretka, a ovde su prolazne pojave.

§ 50. Tamo će *politeizam* biti moguć pomoću *prirodnog ograničenja* (uzet od onoga što pada u prostor), ovde će biti moguć samo pomoću *ograničenja u vremenu*.

Ovo sledi samo po sebi. Svako opažanje Boga jeste samo u povesti.

*Primedba*. Ako ovde beskonačno ulazi u konačno, onda će ono bivstvovati samo zato da bi ovo uništilo po sebi (samom) i svojim primerom, i tako povuklo granicu između dva sveta. Otuda je nužna ideja potonjeg sveta: *ovaploćenje* i smrt Boga.

§ 51. U prvoj vrsti mitologije priroda je ono što je očigledno, a *ideelni svet* je ono što je tajan-

*stveno*, u drugoj vrsti *ideelni svet* se očituje, a *priroda* se *povlači u misteriju*. — Ovo sledi samo od sebe.

§ 52. Tamo je religija zasnovana na mitologiji, ovde je, naprotiv, mitologija zasnovana na religiji. Jer, religija: poezija ponovo = subjektivna: objektivna. Konačno se u beskonačnome opaža pomoću *religije*, čime za mene i konačno tek postaje refleks beskonačnoga, a beskonačno je u konačnome simboličko i utoliko mitološko.

*Objašnjenje*. Grčka mitologija nije kao takva bila religija; ona se po sebi može shvatiti samo kao *poezija*; religijom je postala tek u odnosu prema bogovima (beskonačnome) koji je čovek sebi samo-me dao, u religioznim radnjama itd. U hrišćanstvu, ovaj odnos je ono što je prvo, i svaka moguća simbolika beskonačnoga, dakle i svaka mitologija, dovedena je u zavisnost od njega.

*Dodatak 1*. Tamo je sama religija morala da se pojavi više kao prirodna religija, ovde je mogla da se pojavi samo kao otkrivena religija. — To sledi iz § 47. i 48.

*Dodatak 2*. Iz takve religije neposredno je mogla proizići mitologija, jer je ona prva bila zasnovana na tradiciji.

*Dodatak 3*. Ideje te religije nisu po sebi i za sebe mogle biti mitološke. Jer, one su potpuno nečulne. Dokaz je trojedinica, anđeli itd.

*Dodatak 4*. Takva religija mogla je postati mitološka građa samo u istoriji. Jer, one (ideje) samo u njoj stiču nezavisnost od svoga značenja.

§ 53. Kao što su tamo ideje *prvenstveno* mogle postati objektivne same u bivstvu, tako su ovde mogle postati objektivne samo u *delanju*. — Jer, svaka je ideja = jedinstvo beskonačnoga i konačnoga, a ono ovde jeste samo pomoću delovanja, kao što je tamo pomoću suprotnoga, dakle pomoću bivstva.

§ 54. *Osnovno shvatanje svake simbolike poslednje vrste nužno je bila crkva.* Jer, u mitologiji druge vrste univerzum ili Bog opaža se u povesti (upor. § 47). Međutim, tip ili forma povesti jeste razdvojenost u pojedinačnome i jedinstvo u celini (nešto što se ovde *pretpostavlja* kao ono što treba dokazati u filozofiji), pa je, dakle, u toj vrsti simbolike Bog uopšte mogao postati objektivan kao sjedinjavajući princip jedinstva u celini i razdvojenosti u pojedinačnome. A to se moglo dogoditi samo u *crkvi* (gde postoji i neposredno opažanje Boga), jer u objektivnom svetu nije bilo nikakve druge sinteze te vrste (npr. u državnom uređenju, u samoj povesti, ta bi sinteza ponovo mogla postati objektivna samo u celini, tj. u beskonačnom vremenu, ali ne sada).

*Dodatak.* Crkvu treba posmatrati kao umetničko delo.

§ 55. *Spoljašnje delovanje u kojem se izražava jedinstvo beskonačnoga i konačnoga jeste simboličko.* — Jer, ono je prikazivanje jedinstva beskonačnoga i konačnoga u *konačnome* ili posebnome.

§ 56. *Isto to delovanje, ako je samo unutrašnje, jeste mistično.* — To je pojam koji utvrđujemo o onome što je mistično, te mu, dakle, nije potreban nikakav dokaz kao objašnjenje.

*Dodatak 1.* Dakle, misticizam = subjektivna simbolika.

*Dodatak 2.* Po sebi i za sebe, misticizam je nepoetski — jer je on suprotan pol poezije, koja je jedinstvo beskonačnoga i konačnoga u *konačnome*. — Razume se da je reč o misticizmu po sebi i za sebe, a ne o misticizmu ukoliko on sâm opet može postati objektivan, npr. u moralnom nastrojenju itd.

§ 57. *Zakon prve vrste umetnosti jeste nepromenljivost u sebi samoj, zakon druge jeste napredak u promeni.* — Sledi već iz suprotstavljanja obeju kao prirode i slobode.

§ 58. *Tamo vlada egzemplarno ili praslikovnost, ovde vlada originalnost.* — Jer, tamo se opšte pojavljuje kao posebno, rod kao individua, ovde, naprotiv, individua treba da se pojavi kao rod, posebno kao opšte. — Tamo je polazna tačka identična (ὁμοιος), jedan, naime opšte samo, a ovde je polazna tačka uvek i nužno različita, jer leži u posebnome.

Razlika između *originalnosti* i *posebnosti* sastoji se u tome što se originalnost izgrađuje od posebnoga ka opštem, univerzalnom.

§ 59. *Druga vrsta umetnosti postoji samo kao prelazak ili kao suprotna prvaj u neapsolutnosti.* — Jer, potpuno ugrađivanje konačnoga u beskonačno opet bi sa sobom donelo i ugrađivanje univerzuma u konačno.

*Dodatak.* U tom prelasku, gde je originalnost ono vladajuće, neophodno je da individua za samu sebe od posebnoga stvori univerzalnu građu.

§ 60. *Zahtev za apsolutnost s obzirom na poslednju vrstu mitologije bio bi zahtev za pretvaranje sukcesije njene beskonačne pojave u jednovremenost* (objašnjava se iz § 50).

*Dodatak.* To je moguće samo integracijom posredstvom suprotnog jedinstva. U prirodi je jednovremeno ono što je u povesti sukcesivno. — Apsolutni identitet prirode i povesti.

§ 61. *Kao što su se u mitologiji prve vrste prirodni bogovi izgradili u povesne bogove, tako se u mitologiji druge vrste bogovi iz povesti moraju izgraditi u prirodu, dakle od povesnih bogova u prirodne bogove.* Jer, samo onda postoji apsolutnost, prema § 60.

*Dodatak.* Ukoliko se ovo prvo uzajamno prožimanje obaju jedinstava — prirode s povešću i po-vesti s prirodom — zbiva u epu, utoliko će ep, Homer (u doslovnom smislu onaj koji sjedinjuje, identitet), koji je tamo ono prvo, ovde biti ono poslednje, te će ispuniti čitavo određenje nove umetnosti.

### Treći odsek

## KONSTRUKCIJA POSEBNOGA ILI FORME UMETNOSTI

Sa završenom konstrukcijom građe umetnosti, koja leži u mitologiji, za nas se javlja nova suprotnost. Počeli smo od konstrukcije umetnosti kao *realnog* prikazivanja apsoluta. Ovo prikazivanje nije moglo biti realno a da ga ne prikaže pomoću pojedinačnih konačnih stvari. Napravili smo sintezu apsoluta s ograničenjem; iz toga nam je nastao idejni svet umetnosti, ali je i on, s obzirom na sâmo prikazivanje opet samo građa ili onq opšte naspram kojeg stoji forma ili ono posebno.

Kako ta opšta građa prelazi u posebnu formu i postaje materija posebnog umetničkog dela?

Iz principa postavljenog na početku unapred se može uvideti da će i ovde biti važno da se obe suprotnosti apsolutno sintetizuju, da se građa i forma pomoću nove sinteze prikažu u indiferenciji. Na to se odnose sledeći stavovi s kojima prelazimo na konstrukciju umetničkog dela kao takvog.

§ 62. *Ono što neposredno stvara umetničko delo ili pojedinačnu zbiljsku stvar, pomoću koje apsolut u idealnom svetu postaje realno-objektivan, jeste večni pojam ili ideja čoveka u Bogu, koji je jedno sa samom dušom i sa njom povezan.*

*Dokaz.* On se izvodi iz § 23, po kojem je Bog formalni ili apsolutni uzrok svake umetnosti. No,

Bog neposredno i iz sebe sama proizvodi samo ideje stvari, a zbiljske i posebne stvari proizvodi samo posredno u reflektovanom svetu. Ukoliko, dakle, princip božanskog sjedinjavanja, tj. Bog sam, postaje objektivna pomoću posebnih stvari, utoliko ono što te posebne stvari proizvodi nije *Bog* neposredno i posmatran sâm po sebi, već samo Bog kao suština posebnoga i u odnosu prema posebnome. Ali, Bog se prema posebnome odnosi samo pomoću onoga u čemu je ono jedno sa svojim opštim, tj. pomoću svoje ideje ili svoga večnog pojma. Ta ideja, međutim, u ovom slučaju jeste ideja samog apsoluta. A ova stiže neposredan odnos prema posebnome ili se proizvodi objektivno samo u organizmu i umu, oba mišljena kao jedno (jer je samo organizam realni, a um idealni odraz apsoluta u realnom ili stvarnom svetu, prema paragrafima 17 i 18). Međutim, indiferencija organizma i uma ili ono jedno u kojem apsolut, na jednak način realno i idealno, postaje objektivna, jeste čovek. Dakle, Bog je, ukoliko se pomoću ideje ili večnog pojma odnosi prema čoveku, tj. večni pojam samog čoveka, koji je u Bogu, jeste ono čime se stvara umetničko delo. Ideja čoveka pak nije ništa drugo doli *suština* ili ono *Po-sebi* samog čoveka koje u duši i telu postaje objektivno, te je, prema tome, neposredno sjedinjeno s dušom.

*Objašnjenje.* Sve su stvari u Bogu samo pomoću svoje ideje, a ta ideja postaje objektivna tamo gde se i u refleksu jedinstvo beskonačnoga i konačnoga proizvodi u formi. Pošto je to slučaj u čoveku, budući da je ovde ono konačno, telo, kao i duša celokupno jedinstvo, ovde ideja kao ideja postaje objektivna, a pošto njena suština jeste da proizvodi, ona je uopšte produktivna.

§ 63. *Ovaj večni pojam čoveka u Bogu kao neposrednog uzroka njegovih produkcija jeste ono što se naziva genijem, gotovo onim božanskim svojstvenim čoveku. To je, da se tako kaže, deo apsolutnosti Boga. Stoga svaki umetnik i može proizvoditi samo onoliko koliko je to povezano s večnim pojmom nje-*

govog sopstvenog bića u Bogu. Što se više u njemu opaža univerzum, što je organskiji, što više povezuje konačnost i beskonačnost, to je produktivniji.

*Objašnjenje.* 1) Bog ne proizvodi iz sebe ništa osim onoga u čemu se ponovo izražava celokupna njegova suština, dakle ništa što opet ne bi bilo proizvedeno, što opet ne bi bilo univerzum. Tako je to u onome *Po-sebi*. Što se, međutim, Božje proizvođenje, tj. ideja kao ideja, javlja i u pojavnom svetu, to zavisi od uslova koji u njemu postoje i koji nam se utoliko javljaju kao slučajni, iako je, posmatrano s jednog višeg gledišta, i pojava genija uvek iznova nužna.

2) Božje proizvođenje je večni akt samoafirmacije, tj. akt koji nema nikakvog odnosa prema vremenu, s jednom realnom i jednom idealnom stranom. Po onoj prvoj strani, on svoju beskonačnost rađa u konačnost i jeste *priroda*, po ovoj drugoj strani, on ponovo uzima konačnost u svoju beskonačnost. Međutim, upravo se to misli i u ideji genija, naime da se genije s jedne strane misli kao prirodni, a s druge strane kao ideelni princip. Prema tome, on je cela apsolutna ideja, posmatrana u pojavi ili odnosu prema posebnome. To je jedan te isti odnos kojim se u izvornom aktu saznanja proizvodi svet po sebi i kojim se u aktu genija proizvodi umetničko delo kao isti taj svet po sebi, samo u pojavi. (Od svega onoga što je samo talenat, genije se razlikuje po tome što talenat ima tek empirijsku nužnost, koja je i sama opet slučajnost, dok genije ima apsolutnu nužnost. Svako istinsko umetničko delo apsolutno je nužno; umetničko delo koje je podjednako moglo da bude i da ne bude, ne zaslužuje to ime).

§ 64. *Izjava. Realna strana genija ili ono jedinstvo koje je ugrađenost beskonačnoga u konačno može se u užem smislu zvati poezija u umetnosti; idealna strana ili ono jedinstvo koje je ugrađenost konačnoga u beskonačno može se zvati umetnost u umetnosti.*

*Objašnjenje.* Pod poezijom u užem smislu, ako se samo držimo jezičkog značenja, podrazumeva se neposredno proizvođenje ili stvaranje nečega *realnoga*, *invencija* po sebi i za sebe. Međutim, svako neposredno proizvođenje ili stvaranje vazda je i nužno prikazivanje nečega beskonačnog, nekog pojma, u nečemu konačnom ili realnom. Ideju umetnosti svi mi više dovodimo u odnos sa suprotnim jedinstvom, jedinstvom ugrađenosti posebnoga u opšte. U invenciji, genije se širi ili izliva u ono posebno; u formi, on posebno vraća u beskonačno. — Samo u potpunoj ugrađenosti beskonačnoga u konačno, ovo postaje nešto što je za sebe postojeće, suština *po sebi* koja ne znači prosto nešto drugo. Tako apsolut daje nezavisan život idejama stvarima koje su u njemu, time što ih na večan način ugrađuje u konačnost; tako one stiču život u sebi samima, i samo ako su u sebi apsolutne, one su u *apsolutu*. Dakle, poezija i umetnost su kao dva jedinstva: poezija je ono pomoću čega neka stvar u sebi samoj ima život i realnost; umetnost je ono pomoću čega ona postoji u stvaraoču.

§ 65. *Izjava. Prvo od dva jedinstva, ono koje je ugrađenost beskonačnoga u konačno, izražava se u umetničkom delu prvenstveno kao uzvišenost, a drugo, koje je ugrađenost konačnoga u beskonačno, izražava se u umetničkom delu prvenstveno kao lepota.*

Ovo ne možemo dokazati drukčije nego tako što ćemo pokazati da ono što se, prema opštoj saglasnosti, zahteva za uzvišeno i lepo nije ništa drugo doli ono što je izraženo u našoj izjavi. — Gledište je zapravo ovo: gde postoji prihvatanje beskonačnoga u konačno kao takvo, gde se, dakle, beskonačno razlikuje u konačnome, tu rasuđujemo da je predmet kod kojeg je to slučaj uzvišen. Svaka uzvišenost je ili priroda ili nastrojenje (daljim razmatranjem otkrićemo da je suština, supstancija, uzvišenoga uvek jedna te ista, a da se samo forma menja). Uzvišenost prirode postoji opet na dvojak način: „tamo gde

nam se ukazuje kakav čulni predmet koji je za našu moć shvatanja odveć visok i u odnosu na nju neizmeran, ili tamo gde se našoj snazi, ukoliko smo živa bića, suprotstavlja neka moć prirode prema kojoj naša snaga sasvim iščezava”. — Tako su primeri za prvi slučaj ogromne mase planina i stenja čije vrhove oko ne može da dosegne, široki okean zasvođen samo nebom, vasiona u svojoj neizmernosti, za koju se svako moguće čovekovo merilo pokazuje kao nedovoljno. Uobičajeno posmatranje te neizmernosti prirode jeste da se ona smatra kao ono beskonačno samo; s takvim shvatanjem nipošto nije povezano osećanje uzvišenosti, već, naprotiv, osećanje uniženosti. U veličini kao takvoj nema ničega uzvišenog, već samo u njoj kao otsjaju *istinske* beskonačnosti. Opažaj uzvišenoga nastupiće tek onda kada se čulni opažaj pokaže neprimerenim za veličinu čulnog predmeta, pa se sad javi ono istinski beskonačno, za koje ono što je samo čulno beskonačno postaje simbol. Utoliko je uzvišenost podjarmljivavanje konačnoga, koje *se pretvara* da je beskonačnost, pomoću istinski beskonačnoga. Ne može biti potpunijeg opažaja beskonačnoga osim tamo gde simbol, u kojem se ono opaža, u svojoj konačnosti licemeri beskonačnost. „Onoga ko tek čulno posmatra (da se ovde poslužim Šilerovim rečima), neizmernost prirode može da podseti samo na granice njegove moći shvatanja, kao što ga strahotna priroda koja s neizmernim snagama donosi propast može da podseti jedino na njegovu nemoć. U opažanju koje je tek čulno, on bi se od te velike slike prirode okrenuo ili s malodušnošću ili sa užasom. Ali, ne uzdiže se on tako brzo do apsolutne kontemplacije, tek što mu beskonačnost jednog višeg opažanja siđe u bujicu tih pojava i poveže se s onim čudovišnim čulnog opažanja kao svojim omotačem, a divlje prirodne mase oko njega počee da za nj bivaju jedno sasvim drukčije opažanje, budući da mu je ono što je relativno veliko izvan njega samo ogledalo u kojem vidi ono što je *apsolutno* veliko, što je beskonačno po sebi i za sebe. Sada će na-

merno upotrebiti moć da opaža ono što je po sebi beskonačno da bi mu podredio ono što je čulno beskonačno kao puku formu, te da bi u tom podređivanju čulno-velikoga utoliko neposrednije osetio nadmoćnost svojih ideja nad onim *najvišim* što priroda može da objavi ili prikaže.

Bez obzira na njegovu srodnost s idealnim i moralnim, ovo opažanje uzvišenoga jeste estetičko opažanje, da ovde jednom upotrebimo tu reč. Beskonačno je vladajuće, no ono ipak vlada samo ako se opaža u čulno-beskonačnome, koje je utoliko opet ono što je konačno.

Ovo opažanje istinski beskonačnoga u beskonačnosti prirode jeste poezija koju čovek uopšte može praktikovati; jer, sam opažalac je onaj za koga ono što je u prirodi relativno veliko postaje uzvišeno, budući da ga on pretvara u simbol onoga što je apsolutno veliko.

Moralna i intelektualna mlitavost, mekoća i malodušnost nastrojenja okreću se od tih velikih prizora koji mu pružaju užasnu sliku njegove sopstvene ništavnosti i prezrivosti. Uzvišenost prirode, kao i uzvišenost tragedije i umetnosti uopšte, pročišćuje dušu time što je oslobađa od čistih patnji.

Kao što hrabar čovek, u trenutku kada sve sile prirode i udesa neprijateljski navaljuju na nj, u trenutku čak najveće patnje, prelazi u najviše oslobođenje i u nadzemaljsko zadovoljstvo koje je odbacilo sve granice patnje, tako se onome koji podnosi lice strahovite i razorne prirode, najviše oglašavanje samih njenih upropašćujućih sila, javlja apsolutno opažanje nalik Suncu što se probija iz olujnih oblaka.

Teško da bi u jednom dobu sićušnosti nastrojenjâ i zakržljalosti razuma moglo biti opštijeg sredstva da se od toga sami sačuvamo i uvek pročistimo nego što je opštenje s velikom prirodom, i teško da bi mogao postojati bogatiji izvor velikih misli i odvažnije odluke od uvek obnavljanog zadovoljstva u opažanju onoga što je čulno strahotno i veliko.

Do sada smo razmatrali obe vrste uzvišenosti, onu u kojoj je priroda, zahvaljujući svojoj veličini, za moć shvatanja apsolutno velika i beskonačna, i onu u kojoj je ona, zahvaljujući svojoj moći, za našu fizičku snagu apsolutno velika i beskonačna, ali je u odnosu na istinski beskonačno opet samo relativno velika, relativno beskonačna. Još tačnije nego do sada, treba da odredimo *formu* opažaja uzvišenosti.

Kao uvek tako i ovde, forma je ono konačno, samo je dodato određenje da se ono ovde mora pojaviti kao relativno beskonačno, a u odnosu na čulni opažaj kao apsolutno veliko. Međutim, konačno je upravo time negiralo *formu*, i na taj način shvatamo kako je upravo besformno ono što za nas najneposrednije postaje *uzvišeno*, tj. simbol beskonačnoga kao takvog.

Forma, koja se razlikuje kao forma, upravo time postavlja konačno kao posebno, a konačno, koje treba da primi beskonačno, mora ovome biti adekvatno kao simbol, što se pak može dogoditi na dvojak način, ili ako je ono apsolutno besformno ili ako je apsolutno formirano, jer oboje je opet jedno te isto. Apsolutna besformnost je upravo najviša, apsolutna forma, gde se beskonačno stavlja u konačno a da ga njegove granice ne dodiruju. Međutim, baš zato i stvarno apsolutna forma, u kojoj je ukinuto sve ono što ograničava, kao u božanskim tvorevinama Jupiteru, Junoni itd., ima za nas opet isto dejstvo kao i apsolutna besformnost.

Naravno, priroda je uzvišena ne samo u svojoj, za našu moć shvatanja nedostižnoj veličini, ili u svojoj, za našu fizičku snagu nepobedivoj moći, ona je i uopšte uzvišena u haosu ili, kako se i Šiler izražava, u *pometnji* svojih pojava uopšte.

*Haos* je osnovni opažaj uzvišenosti, jer mi čak masu, koja je za čulni opažaj suviše velika, kao i sumu slepih moći koja je za našu fizičku snagu odveć snažna, u opažaju shvatamo samo kao haos.

te nam on samo utoliko postaje simbol beskonačnoga.

Osnovni opazaj samog haosa leži u opazaju apsoluta. Unutrašnja suština apsoluta, u kojoj je sve kao jedno i jedno kao sve, jeste sam prvobitni haos; ali i ovde nailazimo na onaj identitet apsolutne forme s besformnošću; jer taj haos u apsolutu nije *puka* negacija forme, već besformnost u najvišoj i apsolutnoj formi, kao što je, obrnuto, najviša i apsolutna forma u besformnosti: apsolutna forma, zato što je svaka forma ugrađena u sve i sve u svaku, besformnost, zato što se upravo u tom jedinstvu svih formi nijedna ne razlikuje kao posebna.

Opažanjem haosa, hteo bih da kažem, razum prelazi u svekoliko saznanje apsoluta, bilo u umetnosti ili nauci. Obično znanje, kada, nakon uzaludnog nastojanja da se s razumom iscrpe haos pojava u prirodi i povesti, pređe u odluku da, kako kaže Šiler, „ono *nepojamno* sâmo učini stanovištem rasuđivanja” tj. principom, javlja se ovde s prvim korakom ka filozofiji ili barem ka estetičkom shvatanju sveta. Tek u toj nezavisnosti, koja se običnom razumu javlja kao nezakonitost, tek u toj samostalnosti i slobodi od uslovâ, u kojoj se čak svaka prirodna pojava drži za nj, pošto on nikada neku ne može potpuno da shvati iz druge i svakoj silom mora da prizna njenu apsolutnost — tek u toj nezavisnosti svake pojedinačne pojave, koja čini kraj razumu što se odnosi samo na uslove, razum može da sazna svet kao istinski simbol uma u kojem je sve neuslovljeno, i apsoluta u kojem je sve slobodno i neprisiljeno.

S te se strane pokazuje sad i uzvišenost *nastrojenja*, prvenstveno ako onaj u kojem se ono pokazuje u isto vreme može da posluži kao simbol čitave povesti. Isti svet, koji se kao priroda drži još u granicama zakonâ povučenim dovoljno široko da bi se u njima još mogao zadržati privid nezakonitosti, čini se da je kao povest odbacio svaku zakonitost. Ovde se ono realno sveti i vraća svom

svojom strogom nužnošću da bi, štaviše, razorilo sve zakone koje ono što je slobodno daje sebi i da bi se u odnosu na nj pokazalo kao slobodno. Ovde zakoni i namere ljudi nisu zakon za prirodu, ona, da se opet poslužim jednim Šilerovim mestom, „s podjednakom nemarnošću omalovažava tvorevine mudrosti i slučaja i sa sobom u istu propast povlači ono što je važno kao i ono što je neznatno, ono što je plemenito kao i ono što je obično. Najsavršenija dela i svoje sopstvene vredne tekovine ona upropašćuje i rasipa za tren oka, a nasuprot tome, vekovima radi na nekom delu gluposti. Ovo odmetanje prirode u velikome od pravila razuma (dodaje Šiler) jeste ono što neposredno obelodanjuje apsolutnu nemogućnost da se sama priroda opet objasni prirodnim zakonima, koji važe samo u njoj, ali ne i za nju. Jednostavno posmatranje toga već vodi dušu neodoljivo iznad sveta pojava u svet ideja, iz onoga što je uslovljeno u ono što je bezuslovno.” Junak tragedije, koji mirno podnosi sve okrutnosti i podmuklosti sudbine, baš zbog toga u svojoj osobi opet reprezentuje ono *Po-sebi*, ono neuslovljeno i sam apsolut; siguran u svoj plan, koji nijedno vreme ne ostvaruje ali i ne uništava, on mirno gleda dole na reku svetskog toka. Nesreća, koja *čulno* obara i uništava tragičnu osobu, isto je tako neophodan element moralno-uzvišenih osoba kao što je sukob prirodnih snaga i nadmoć prirode nad moći shvatanja, koja je tek *čulna*, neophodan element za ono što je *fizički* uzvišeno. Vrlina se oprobava samo u nesreći, a hrabrost samo u opasnosti; hrabar čovek, u borbi s prvim u kojoj niti fizički pobeđuje niti moralno podleže, samo je simbol beskonačnoga, onoga što je *iznad svake patnje*. Samo se u maksimumu patnje može očitovati onaj princip u kojem *nema* patnje, kao što i sve svuda postaje objektivno samo u njegovoj suprotnosti. Ono što je istinski tragično uzvišeno, baš zbog toga počiva na dva uslova — da moralna osoba podleigne prirodnim snagama i istovremeno pobeđi pomoću *nastrojenja*; bitno je da junak pobeđi samo pomoću

onoga što ne može biti prirodno dejstvo ili sreća, dakle samo pomoću nastrojenja, kao što je to uvek kod Sofokla, a ne da nešto drugo, strano, kao što je to često već kod Euripida, tobože ponovo ublaži oporost njegove sudbine. *Pogrešna* pošteta, koja se pokorava mekanom ukusu što ne podnosi ozbiljan prizor nužnosti, sama po sebi je ne samo za preziranje, već promašuje i pravi umetnički uticaj koji namerava da postigne.

Sada je dovoljno objašnjeno u kojoj meri je ono uzvišeno ugrađenost beskonačnoga u konačno, samo što se konačno i samo uvek pojavljuje kao relativno beskonačno (jer se samo u tom slučaju razlikuje ono *istinski beskonačno* kao takvo), kao relativno beskonačno bilo za shvatanje ili za fizičku moć ili za dušu, kao u tragediji, gde ga pobeđuje beskonačnost moralnog nastrojenja.

U pogledu uzvišenosti želim ovde da učinim samo još *jednu* napomenu koja sledi iz našeg dosadašnjeg izlaganja, naime da je sam objekt uzvišen samo u *umetnosti*, pošto on nije priroda po sebi, jer ovde nastrojenje, ili princip kojim se konačno postavlja kao simbol beskonačnoga, ipak pada samo u subjekt.

U uzvišenome, rekli smo, ono što je čulno beskonačno biva savladano istinski beskonačnim. Konačno se opet sme pokazati u *lepome*, budući da se u lepome ne pojavljuje drukčije nego kao već ugrađeno u beskonačno. Tamo (u uzvišenome) konačno se pokazuje tako reći u pobuni protiv beskonačnoga, iako u tom odnosu i samo postaje simbol ovoga. Ovde (u lepome) konačno je s njim izvorno pomireno. Da to mora biti odnos lepoga prema uzvišenome, *ukoliko* su i jedno i drugo međusobno suprotni, to, uostalom, na osnovu suprotnosti proizlazi iz onoga što je bilo dokazano o uzvišenome. Upravo iz toga proizlazi sledeće.

§ 66. *U svojoj apsolutnosti uzvišeno obuhvata lepo, kao što lepo u svojoj apsolutnosti obuhvata uzvišeno.*

To se uopšte može uvideti već po tome što je odnos obaju kao odnos obaju jedinstava, od kojih, međutim, svako u svojoj apsolutnosti takođe obuhvata i ono drugo. Uzvišeno, ako nije *lepo*, iz istog tog razloga neće biti ni *uzvišeno*, već samo golemo ili pustolovno. Isto tako apsolutna lepota manje ili više mora biti i strahotna lepota. Uostalom, pošto lepota uvek i nužno traži *ograničenje*, sama bezgraničnost postaje forma, kao u tvorevini Jupitera, gde nema drugog ograničenja osim neophodnog, da bi uopšte postojala slika, jer je inače ukinuto svako drugo ograničenje, npr. ni mlad ni star. Isto tako je Junona ograničena samo onoliko koliko je potrebno da bi bila ženski lik. Što je manje ograničenje u kojem neka slika postoji kao lepota, to ona više naginje uzvišenome, ne prestajući ipak da bude lepota. Apolonova lepota ima više ograničenja od Jupiterove — on je *mladenački* lep. Kod njega, ograničenje nije samo, kao kod Jupitera, toliko široko da se beskonačno uopšte pojavljuje u konačnome — konačno već i za sebe opet važi kao ugrađeno u beskonačno. Bliži je primer muške i ženske lepote; tamo i priroda pokazuje samo ono što je kod ograničenja nužno, ovde je ona s njim štedra.

Odatle sledi da između uzvišenosti i lepote ne postoji kvalitativna i suštinska, već samo kvantitativna suprotnost. Više ili Manje lepote ili uzvišenosti i samo opet pripada (služi) ograničavanju: Junona = uzvišena lepota, Minerva = lepa uzvišenost. Što, međutim, ograničavanje više izmiruje ono beskonačno, to je lepše.

Međutim, pošto to određenje, baš zbog indiferencije uzvišenoga i lepoga, opet postaje relativno, tako da se isto ono što se u jednom pogledu shvata kao uzvišenost, npr. slika Junone, u nekom drugom pogledu opet može pojaviti kao lepota u suprotnosti prema uzvišenosti (kao Junona u poređenju sa Jupiterom), postaje jasno da uopšte, i ni u kojoj sferi, ništa ne može biti nazvano lepim što u drugom pogledu ne bi bilo i uzvišeno, ali

da se baš zbog toga, u svemu što je uopšte za sebe apsolutno, oboje javljaju kao nerazdvojno uzajamno prožeti, kao npr. Junona, ne upoređivana, već posmatrana za sebe, ili, da primere uzmemo iz jedne druge sfere, kao što se Sofokle u poređenju s Eshilom javlja kao lep, a posmatran za sebe i apsolutno, kao sasvim nerazdvojno sjedinjenje lepoga i uzvišenoga.

Ako bismo u pogledu uzvišenoga hteli da se pozovemo recimo na samu predstavu o neograničenosti i besformnosti, koja je s tim po pravilu povezana, onda je ona, kao što je već pokazano, svakako nužan uslov uzvišenoga, no ne tako da sama opet ne bi bila moguća u strogo ograničenim formama, već, naprotiv, tako da upravo najviša forma (gde se forma ne spoznaje više u formi) postaje besformnost, kao što u drugim slučajevima sama besformnost postaje forma. Ono prvo, kao što je rečeno, postoji u tvorevini Jupitera i u glavi takozvane Junone Ludovizi, gde je uzvišeno tako prožeto lepim da se ne može odvojiti. Vinkelman pretpostavlja jednu visoku graciju, a Stari su sami slavili Eshilove strahotne gracije.

U samom umetničkom delu, kao nečemu objektivnom, uzvišenost i lepota odnose se kao poezija i umetnost u onome subjektivnom. Međutim, i u poeziji za sebe, kao i u umetnosti za sebe, opet je moguća ista suprotnost, tamo kao naivno i sentimentalno, ovde kao stil i manir. Stoga:

§ 67. *Ista suprotnost obaju jedinstava izražava se u poeziji posmatranoj za sebe kroz suprotnost naivnoga i sentimentalnoga.*

*Opšta napomena.* U pogledu svih tih suprotnosti, stalno se mora imati u vidu da one u apsolutnosti prestaju to da budu. No, sada je slučaj upravo taj da se prvo jedinstvo, ono u kojem je beskonačno ugrađeno u konačno, uvek i nužno javlja kao *dovršeno*, da se ovde polazna tačka i tačka dovršenja poklapaju, a da, naprotiv, za drugi

član suprotnosti sasvim može nedostajati apsolutni izraz, baš zbog toga što se on samo u ne-apsolutnosti javlja kao ono suprotno. To je slučaj npr. sa sentimentalnim i naivnim. Poetsko i genijalno uvek i nužno je naivno; sentimentalno je, dakle, ono suprotno, samo u svojoj nepotpunosti. Mi, dakle, naivno i sentimentalno ne utvrđujemo u poeziji, već uopšte utvrđujemo *dva pravca* u poeziji, onaj u kojem se opšte javlja kao ugrađeno u posebno, i onaj u kojem je posebno ugrađeno u opšte. U apsolutnosti bi oboje morali biti jedno, tj., pošto je naivno jedini izraz koji imamo za apsolutnost, morali bi biti naivni. Sentimentalno je, dakle, samo izraz drugog pravca u njegovoj manjkavosti; utoliko, dakle, odnos naivnoga prema sentimentalnome nipošto nije kao odnos uzvišenosti prema lepoti u pređašnjem stavu, gde svako za sebe označava apsolut.

Poznato je da je tu suprotnost Šiler najpre istakao u jednom članku o naivnoj i sentimentalnoj poeziji, koji je, osim toga, vrlo bogat plodonosnim idejama. Ovde ću iz njega pozajmiti sledeće stavove koji će najbolje poslužiti da se ta suprotnost učini jasnom.

„Naivno treba objasniti kao prirodu ili pojavu prirode ukoliko ona postiđuje umetnost.” (Ovo objašnjenje obuhvata značenje te reči u svakodnevnom prilikama i više značenje koje joj se ovde pridaje u odnosu na umetnost. Već to da je osnovni karakter naivnoga taj da ono mora biti *priroda*, dokazuje da ono izvorno odgovara prvoj od dveju suprotnosti.)

„Naivno jeste priroda, sentimentalno traži prirodu.”

„Naivna duša oseća prirodno, sentimentalna duša oseća ono što je prirodno.”

Ta je razlika najupadljivija opet u poređenju antičkoga i modernoga, kao što to Šiler takođe vrlo lepo pokazuje. Opažanje uzvišenoga, npr. u prirodi, kod Grka nipošto nije sentimentalno, koje oseća prostu ganutost time a da ne ode do slobodnog,

hladnog posmatranja. Nasuprot tome, čisto subjektivna zainteresovanost za prirodu, bez ikakve objektivnosti opažanja ili mišljenja, osnovna je crta u karakteru modernih, i oni su sami udaljeni od prirode u onom odnosu u kojem prirodu osećaju, a ne opažaju ili prikazuju.

Celokupna razlika između naivnog i sentimentalnog pesnika može se sažeti tako što kod onoga vlada samo *objekt*, a kod ovoga se javlja subjekt kao subjekt, što onaj nesvesno *sija* nad svojim objektom, a ovaj ga neprestano prati svojom svešću i ovu svest daje na znanje. Prvi je hladan i bezosećajan kod svoga objekta, kao priroda, drugi nam daje svoje osećanje da i mi u njemu uživamo. Prvi ne pokazuje nikakvo poverenje prema nama, samo nam je objekt srodan, a on sâm nam izmiče; drugi, time što prikazuje objekt, u isto vreme i sebe sama čini njegovim refleksom. Kao u samoj poeziji, ova se suprotnost meša i u rasuđivanje; u moderan karakter spada i to da ga pesnikova bezosećajnost po pravilu ostavlja hladnim (objekt je već morao da prođe kroz refleksiju da bi na nj delovao), štaviše, da ga kod pesnika buni ono što je baš najviša moć svake poezije — da dopusti da samo objekt vlada.

Već je iz Šilerove rasprave jasno da se osnovni karakter modernih, nasuprot Starima, može izraziti kao sentimentalni. No, da ta tvrdnja trpi barem ograničenje, to već pokazuje Šekspir kao jedini izuzetak koji i Šiler pravi. Stvar bi i u pogledu Šekspira mogla stajati kao i u pogledu ranije suprotnosti između svesne i nesvesne strane. Biće da potpunu indiferenciju naivnoga i sentimentalnoga (jer, ja sam već primetio da je naivno upravo naivno samo za sentimentalnog posmatrača) uopšte nije dostigao nijedan od novijih, dakle ni Šekspir. Osnova, polazna tačka, ovde je uvek suprotnost subjekta i objekta, tj. sentimentalno, samo u objektu ponovo redukovano do naivnosti. Kod Arista, jedan pored drugoga leže elementi sentimentalnoga i naivnoga koji se sasvim mogu razlikovati;

o njemu bi se moglo reći: on je sentimentalni na naivan način, dok je Šekspir u okviru sentimentalnoga u potpunosti naivan.

O spoljašnjoj pojavi naivnoga još treba primećivati da će se ono uvek odlikovati jednostavnošću i lakoćom obrade baš kao i strogom nužnošću. Kao god što je lepo u onoj meri uzvišeno u kojoj se za njegovo prikazivanje iziskuje samo *ono što je nužno*, tako nema većeg znaka genija nego da on s nekoliko strogih i nužnih poteza dovodi objekt do potpunog opažanja (*Dante*). Za genija nema izbora, jer on poznaje samo ono što je nužno i samo to želi. Sasvim je drukčije kod sentimentalnog pesnika, koji reflektuje, i samo ako reflektuje izaziva ganuće i sam biva ganut. Karakter naivnog pesnika jeste potpuno — ne toliko *podražavanje*, kako se Šiler izražava, koliko, naprotiv, *pojavljivanje* stvarnosti; njegov je objekt nezavisan od njega, sam je po sebi. Sentimentalni pesnik teži za beskonačnim koje, pošto se u tom pravcu ne može dostići, nikada i ne dolazi do opažanja.

§ 68. *U svojoj apsolutnosti, poezija nije ni naivna ni sentimentalna.* Nije naivna, jer to je jedno određenje koje se i samo daje jedino pomoću suprotnosti (apsolutno se samo sentimentalno javlja kao naivno), a sentimentalno je po sebi i za sebe ne-apsolutnost.

*Primedba.* Čitava ta suprotnost samo je subjektivna, samo je puka pojavna suprotnost. To se čak može pakazati kao činjenica. Niko neće biti u iskušenju da npr. za Sofokla kaže da je sentimentalni, ali upravo ne ni da je naivan. On je, jednom rečju, naprosto apsolutan bez ikakvog daljeg određenja. Šiler je svoje primere u pogledu antičkoga prvenstveno uzimao iz epa. Samo, moglo bi se reći da u ograničenje, da u posebnu vrstu epa spada i to da se on pojavljuje naivno, kao npr. homerski ep u većini osobina svojih junaka. Ako bi se dopustilo da sentimentalno važi za nešto, onda bi se ono, uko-

liko bi uopšte bilo nešto, moglo izjednačiti s lirskim. Međutim, dramsko delo se baš zbog toga ne može pojaviti ni kao naivno niti kao sentimentalno, i baš to da se Šekspir može pojaviti npr. kao naivan, u ovom bi ga pogledu opet okarakterisalo kao modernog.

§ 69. *Suprotnost obaju jedinstva u umetnosti, posmatranoj za sebe, može se izraziti samo kao stil i manir.*

*Primedba.* Ista primedba koju sam već učinio o prethodnoj suprotnosti ovde postoji u još većoj meri. Od obe suprotne strane, *stil* je apsolut, a manir ne-apsolut, te utoliko nešto što treba odbaciti. Jezik ima samo jedan izraz za apsolutnost u oba pravca. Apsolutnost u umetnosti uvek se sastoji u tome što su ono *opšte* u umetnosti i ono *posebno*, koje ona poprima u umetniku kao individui, apsolutno jedno, što je ovo posebno celokupno opšte, i obrnuto. No, svakako se daje zamisliti da se ta indiferencija može steći i polazeći od posebnoga, ili da umetnik posebnost *svoje* forme, ukoliko je ona njegova, može da ugradi u opštost apsoluta, baš kao što se, obrnuto, može zamisliti da se u umetniku opšta forma sjedinjuje sve do indiferencije s posebnom formom koju on kao individua *mora* da ima. U prvom slučaju, stil bi se onda mogao nazvati apsolutnim manirom, kao što bi se u suprotnom slučaju (gde onaj nije dostignut) manir morao nazvati ne-apsolutnim, promašenim, nedostignutim stilom.

Uopšte treba primetiti da ova suprotnost proističe još iz *prve* suprotnosti koju smo u ovom istraživanju povukli; naime, pošto se umetnost može manifestovati samo u individui, a umetnost je uvek apsolutna, opet je prevashodno važna sinteza apsolutnoga s posebnim.

Teoretičari koji su tek empirijski nalaze se u ne maloj neprilici kada treba da objasne razliku izme-

đu stila i manira, i ovde se možda najjasnije pokazuje opšti odnos ili opšte stanje stvari koje postoji u pogledu suprotnosti u umetnosti. Prva je uvek apsolutna, druga se *javlja* kao suprotnost samo ako ne bivstvuje i samo ako se nalazi tako reći na pola puta ka dovršenju. Naime, posebnost može biti apsolutna bez povrede posebnosti, kao što apsolut može biti poseban bez povrede apsolutnosti.

Posebna forma i sama *treba* ponovo da bude apsolutna, samo što je onda u indiferenciji sa suštinom, te ovu ostavlja slobodnom.

Dakle, *stil* ne isključuje iz sebe posebnost, već je on, naprotiv, *indiferencija* opšte i apsolutne umetničke forme s posebnom umetnikovom formom, i stil je toliko nužan da se umetnost može ispoljiti samo u individui. Stil će uvek i nužno biti istinska forma, te će, dakle, utoliko opet biti apsolut, a manir će uvek biti ono što je relativno. Međutim, prihvaćenom indiferencijom upravo nije određeno da je ona postavljena ugrađivanjem opštega u posebno ili, obrnuto, ugrađivanjem posebne forme u upštu formu. Ovde, kao što je rečeno, opet iskrsava ono što je već primećeno — da se ugrađivanje apsoluta u posebno uvek *javlja* kao ono dovršeno, a u ovom slučaju, dakle, jedino kao stil. Suprotno jedinstvo može se, kao *suprotno*, javiti samo u ne-apsolutnosti: ako je apsolutno, onda se i *ono* naziva stilom, a ako nije apsolutno, ono je manir.

Sigurno se neće moći poricati da je *stil* dostižan i u drugom pravcu, naime onom koji polazi od posebnosti, iako još uvek može ostati trag te formalne diferencije, pa se stil dostignut u tom pravcu može nazvati **apsolutnim manirom**. U tom slučaju, stil će značiti *apsolutnu* (do apsolutnosti uzdignutu) *posebnost*, kao što će u prvom značenju značiti posebnu (do posebnosti izgrađenu) apsolutnost. U celini, stil modernih mora biti od prve vrste, pošto je (prema § 58) ovde posebnost uvek polazište, kao što, nasuprot tome, samo Stari imaju stil prvog roda. To se može tvrditi a da suviše ne diramo

moderne, pošto im se stil uopšte priznaje. Da u krajnjem dovršenju moderne umetnosti i ova suprotnost mora da iščezne, to je ionako očigledno.

I priroda, može se reći, ima u tom smislu manir ili dvostruki stil. Ona ima manir u svemu što se odnosi na ugrađivanje posebnoga u opšte, npr. u bojenju telâ, a pre svega u organskom svetu, gde u muškom obliku očigledno ima stil, dok je u ženskoj lepoti, gde je toliko mnogo posebnosti moralo biti primljeno u stvaranje, u izvesnom smislu postupala po maniru. No, baš je to dokaz da je i u tom pravcu moguća lepota, dakle stil. Zato je neko vrlo duhovito rekao da bi, ako bi npr. Šekspir imao manir, i naš Gospod Bog morao imati manir. Od modernih se ne može otkloniti da stil imaju samo u pravcu koji ide od posebnoga ka opštem.

Međutim, novijima se isto tako ne može poreći da su u tom pravcu dostigli stil i da su sposobni da ga dostignu, u toj meri da se čak u okviru moderne umetnosti opet mogu prepoznati dva pravca. Tako je bez sumnje Mikelandelo onaj od modernih koji u likovnoj umetnosti pre svih ima stil: njemu se na suprotnoj strani među velikim majstorima bez sumnje nalazi Koređo; sigurno bi bilo pogrešno da se ovom umetniku bezuslovno pripiše manir, premda je isto tako nemoguće da mu se pripiše neki drugi stil osim stila druge vrste; on je možda najočitiji primer za to da je stil moguć i u pravcu koji ide od posebnoga ka opštem.

Uopšte uzev, manir u smislu koji treba odbaciti, dakle *manirizam*, možemo objasniti kao isticanje posebne forme umesto opšte. Pošto umetniku samo forma stoji na raspolaganju, tako da jedino pomoću nje dostiže suštinu, a suštini je adekvatna samo apsolutna forma, to se sa manirovom u tom smislu neposredno rastvara i sama suština umetnosti. Manirizam se najviše pokazuje u težnji za površnom elegancijom, koja zaslepljuje samo neiskusno oko, i za slabunjavom lepotom, u nalickanosti i kržljivosti nekih dela čija je jedina ili glavna zasluga barem čistota. Postoji, međutim, i jedan sirov i

nezgrapan manir, gde se namerno traži ono što je preterano, forsirano. Manir je uvek ograničenost i pokazuje se u nesposobnosti da se prevaziđu izvesne posebnosti forme, bilo u celini figure (jer, primeri se ipak najbolje mogu uzeti iz likovne umetnosti) ili u pojedinim delovima. Tako ima slikara koji mogu da prave samo dugačke i uske, suvonjave figure; ili onih koji prave ili samo debele ili samo tanke noge, ili uvek iznova, tvrdoglavo, glavama daju istu formu.

Manirizam se zatim pokazuje i u onom međusobnom odnosu koji se daje figurama, pre svega u svojeglavosti položajâ, ali čak i u početnoj inven-ciji i nesalomljivoj navici da se svi siže shvate sa jedne izvesne strane, npr. sa osećajne, duhovite ili čak domišljate. Ono što je samo duhovito, baš kao i dosetka, spada jedino u sentimentalni pravac, pošto umetnost velikog stila, čak i kod Aristofana, nikada zapravo nije domišljata, već je uvek samo velika.

Konačno, mora se još primetiti da posebnost koja u stilu dolazi do opštosti, osim posebnosti individue, može biti i posebnost *vremena*. U tom smislu govori se o različitom stilu različitih razdoblja.

Stil koji za sebe stvara individualni umetnik, za nj je ono što je za filozofa misaoni sistem u znanju ili za čoveka u delanju. Zato ga Vinkelman s pravom naziva sistemom umetnosti i kaže da je stariji stil bio izgrađen na sistemu.

Moglo bi se mnogo govoriti o teškoćama da se u značajnim slučajevima razlikuju stil i manir i prelazak jednoga u drugi. Međutim, to nije naš posao i ne tiče se opšte nauke o umetnosti.

*Opšta napomena o suprotnostima koje su do sada razmotrene u paragrafima 64—69.*

Sve te suprotnosti pripadaju istoj porodici i sve proizlaze iz početnog odnosa umetnosti kao apsolutne forme prema posebnoj formi koju su posta-

vile individue i pomoću koje se ona ispoljava. Zato su se morale javiti upravo ovde.

Već prva suprotnost — koju treba napraviti za refleksiju — između poezije i umetnosti pokazuje nam poeziju kao apsolutnu a umetnost kao posebnu formu; što je u geniju po sebi apsolutno-jedno, to se razlaže na ta dva načina pojavljivanja koji su, uostalom, u svojoj apsolutnosti opet jedno te isto. Isto tako, ono što je u lepome po sebi i za sebe naprosto jedno, razlaže se u posebnom objektu, pojedinačnom umetničkom delu, na dva načina pojavljivanja — uzvišeno i lepo, koji su, uostalom, opet različiti samo u svojoj ne-apsolutnosti, tako da se, kao poezija i umetnost u savršenom umetniku, uzvišenost i lepota nerazdvojno prožimaju u najvišim delima. Kao uzvišenost svuda se javlja apsolutna i opšta forma umetnosti u kojoj ono posebno postoji samo zato da bi u sebe primilo čitavu beskonačnost. Kao lepota osobito se javlja posebna forma izmirena s apsolutnom formom i u ovu sasvim primljena, s njom sasvim sjedinjena.

S tim se suprotnostima ne mogu izjednačiti sledeće suprotnosti koje postoje ili samo u poeziji za sebe, ili u umetnosti za sebe, i koje su u prvom slučaju, gde se pojavljuju kao *naivno* i *sentimentalno*, samo subjektivne (budući da je subjektivnost već to da se apsolut shvati samo kao naivan, a sentimentalno kao takvo apsolutno je za odbacivanje) — kao što u drugom slučaju, opet, samo jedno od dvoga označava apsolut, premda, naravno, postoji različitost pravca u kojem se apsolut, stil, može dostići.

U okviru tog samo subjektivnog i formalnog suprotstavljanja, naivno i stil su, naravno, apsolutni, kao što su sentimentalno i manir uvek posebna forma. Ove suprotnosti opet možemo dovesti u međusoban odnos i npr. primetiti da manir nikada ne može biti naivan, kao i to da je sentimentalno uvek i nužno proizvod manira. Dalje, možemo reći da je manir uvek samo umetnost bez poezije, odn. da je ne-apsolutna umetnost, da se s manicom ne

slaže nikakva uzvišenost, a baš zbog toga ni lepota u apsolutnom smislu. Dalje, da se sentimentalno uvek može pojaviti više kao *umetnost* nego kao poezija, te da je baš time lišeno apsolutnosti.

Međutim, na osnovu onoga što je do sada rečeno još uvek nismo prodrli do konstrukcije posebnog umetničkog dela. Apsolut se (prema dokazima iz § 62) odnosi na stvaralačku individuu zahvaljujući večnom pojmu koji o njoj postoji u apsolutu. Ovaj večni pojam, ono *Po-sebi* duše, razlaže se u *pojavi* na poeziju i umetnost i na ostale suprotnosti, ili je, naprotiv, apsolutna tačka identiteta tih suprotnosti koje su to samo za refleksiju.

Nisu bile važne te suprotnosti kao takve, već spoznaja genija. Ono čega su sve te suprotnosti jednostrani načini pojavljivanja ili određenja, jeste apsolutni princip umetnosti, ono božansko u umetniku ili ono *Po-sebi*. U umetničkom delu po sebi i za sebe, ta suprotstavljanja nikada ne treba da se jave kao takva, u njemu uvek samo apsolut treba da postane objektivan.

Dakle, dosadašnje istraživanje bavilo se samo time da prikaže *genija* kao apsolutnu indiferenciju svih mogućih suprotnosti između opšteg i posebnoga koje se mogu pojaviti u odnosu *ideje* ili *večnog pojma prema individui*. Sam genije je upravo već ono u čemu se ponovo izjednačuju opštost ideje i posebnost individue. Međutim, taj princip umetnosti, da bi se izjednačio s onim čiji je neposredan izraz — s večnim —, mora kao i ono da idejama koje su u njemu dopusti egzistenciju nezavisnu od njihovog principa na taj način što će im omogućiti da egzistiraju kao pojmovi pojedinačnih zbiljskih stvari, što će ih oblikovati u telima. Ovo je dokazano u paragrafima 62. i 63. Mogućnost tog objektivnog stvaranja jeste ono što sada treba da pokažemo. Tek će nam se time potpuno razviti celokupan sistem umetnosti.

Ovde valja da se podsetimo da je filozofija umetnosti sama opšta filozofija, samo prikazana u potenciji umetnosti. Mi ćemo, dakle, način na koji

umetnost svojim idejama daje objektivnost shvatiti sasvim prema načinu na koji ideje pojedinačnih zbiljskih stvari postaju objektivne u pojavi, ili: sadašnji zadatak — da se shvati prelazak estetičke ideje u konkretno umetničko delo — isti je kao i opšti zadatak filozofije da se shvati pojavljivanje ideja u posebnim stvarima. Naravno, izvesne stavove možemo ovde samo da prihvatimo kao date u opštoj filozofiji a da ih ne dokazujemo, te u tom pogledu ističemo sledeći *pomoćni stav*.

§ 70. (*Pomoćni stav*). *Apsolut postaje objektivan u pojavi pomoću tri jedinstva, ako se ova ne uzmu u svojoj apsolutnosti, već u svojoj relativnoj diferenciji kao potencije, te time postaju simbol ideje.* Ovom stavu, pošto je on samo pomoćni stav iz opšte filozofije, potrebno je ovde samo *objašnjenje*.

Građa i forma su u apsolutu jedno, on nema nikakvu građu za proizvođenje osim sebe sama u ukupnosti svojih formi. Međutim, on se ne može *pojavit*i osim ako svako od tih jedinstava kao *posebno* jedinstvo ne postane njegov simbol. U apsolutnosti, ova jedinstva nisu međusobno različita; tu je samo građa, čista beskonačnost i ideja. Ona kao praideje mogu postati objektivna samo ako svako sâmo sebe *kao posebno jedinstvo* ponovo uzme kao telo, kao pasliku. Time je za pojavu neposredno postavljeno diferenciranje onoga što je u apsolutu jedno. Tako je prvo od dvaju jedinstava u svojoj apsolutnosti ideja; ako sâmo sebe kao potencija — kao posebno jedinstvo — uzme za simbol, ono je materija. Sve što se uopšte pojavljuje, mešavina je suštine i potencije (ili posebnosti); suština svake posebnosti *jeste* u apsolutu, ali se ta suština pojavljuje pomoću posebnoga.

To pretpostavivši, nužno sledi da apsolut kao princip umetnosti u sferi pojave ili diferencije postaje objektivan samo time što mu simbolom postaje *ili* realno ili idealno jedinstvo, dakle uopšte time što se očituje u odvojenim pojavama, te se tamo

simbolizuje pojavljivanjem jednog relativno-realnog, a ovde pojavljivanjem jednog relativno-idealnog sveta.

§ 71. (*Pomoćni stav*). *Ideja, ako za simbol ima realno jedinstvo kao posebno jedinstvo, jeste materija.*

Dokaz ovoga stava izvodi se u opštoj filozofiji. Pojavna materija jeste ideja, ali sa strane čistog ugrađivanja beskonačnoga u konačno, i tamo gde je to ugrađivanje samo relativno, a ne apsolutno. Pojavna materija nije ono *Po-sebi*, ona je samo forma simbol, ali je ona — *samo kao forma, kao* relativna diferencija — opet istovetna s onim čiji je simbol i što je ideja kao apsolutna ugrađenost beskonačnoga u konačno sâmo.

§ 72. *Dakle, za umetnost, ako formu ugrađivanja beskonačnoga u konačno uzima kao posebnu formu, materija postaje telo ili simbol.* — Ovo sledi neposredno.

*Dodatak 1.* Umetnost je u ovom pogledu = opšte-likovna ili plastična umetnost. — Obično se likovna umetnost uzima u užem značenju, naime u značenju likovne umetnosti u kojoj ona sebe samu izražava pomoću telesnih predmeta. Međutim, s tim određenjem likovne umetnosti nije isključeno to da se u tom opštem jedinstvu ne vraćaju sve potencije koje su obuhvaćene u materiji, a upravo na tom vraćanju počiva razlika između pojedinih likovnih umetnosti.

*Dodatak 2.* *Likovna umetnost je realna strana sveta umetnosti.*

§ 73. *Idealno jedinstvo, kao rastvaranje posebnoga u opšte, konkretnoga u pojam, postaje objektivno u govoru ili jeziku.* — Dokaz ovoga stava takođe spada u opštu filozofiju.

Jezik je, opet posmatran samo realno, isto ono rastvaranje konkretnoga u opšte, bivstva u znanje, koje je mišljenje idealno. Posmatran s jedne strane, jezik je neposredan izraz nečega *idealnog* — znanja, mišljenja, osećanja, htenja itd. — u nečemu *realnom*, pa je i sam utoliko umetničko delo. Međutim, on je s druge strane, isto tako pouzdano, delo prirode, budući da se, kao jedna nužna forma umetnosti, ne može misliti kao izvorno otkriven ili nastao zahvaljujući umetnosti. On je, dakle, prirodno umetničko delo, kao što je to manje ili više sve što priroda stvara.

Najuverljiviji dokaz našeg stava moći ćemo da izvedemo samo u jednom opštijem kontekstu, a pre svega suprotstavljanjem jezika i druge forme umetnosti, materije.

Sledeći odnosi jesu ono po čemu se najpouzdanije može uvideti značaj jezika.

Po svojoj prirodi, apsolut je večno proizvođenje; ovo proizvođenje je njegova suština. Njegovo proizvođenje je apsolutno afirmisanje ili saznavanje, čije su dve strane ona navedena jedinstva.

Tamo gde apsolutni akt saznanja postaje objektiviran samo time što *jedna* njegova strana kao posebno jedinstvo postaje forma, tu se on nužno javlja preobražen u nešto drugo, naime u bivstvo. Apsolutno ugrađivanje beskonačnoga u konačno, koje ugrađivanje je njegova *realna* strana, po sebi nije bivstvo; ono je u svojoj apsolutnosti opet celokupna ideja, celokupna beskonačna samoafirmacija; ono se samo u svojoj relativnosti, dakle uzeto *kao posebno jedinstvo*, ne pojavljuje više kao ideja, kao samoafirmacija, već kao ono što je afirmisano, kao materija; realna strana kao posebna postaje ovde simbol apsolutne ideje, koja kao takva biva saznanata tek kroz taj omotač.

Tamo gde za ideju samo idealno jedinstvo, kao posebno, postaje forma — u idealnom svetu —, ono se ne pretvara u nešto drugo, već ostaje idealno, ali tako da dopušta i drugu stranu toga, te se,

prema tome, ne pojavljuje kao apsolutno idealno, nego kao tek relativno idealno, koje ono što je realno ima izvan sebe, nasuprot sebi. Kao čisto-idealno, ono, međutim, ne postaje objektivno, ono pada natrag u ono što je subjektivno, te je i samo to subjektivno; dakle, ono nužno neposredno *ponovo* teži za nekim omotačem, za nekim telom, pomoću kojeg će postati objektivno, ne narušavajući svoju idealnost; ono se ponovo integriše pomoću onoga što je realno. U toj integraciji nastaje najprikladniji simbol apsolutne ili beskonačne afirmacije Boga, jer se ova *ovde* pokazuje kroz nešto realno ne prestajući da bude idealna (što je baš najviši *zathev*), a *taj* simbol jeste jezik, kao što se lako može uvideti.

Iz tog razloga ne samo da u većini jezika jezik i um (koji je upravo apsolutno saznanje, saznavalac ideja) imaju jedan te isti izraz, nego je i u većini filozofskih i religijskih sistema, pre svega na Istoku, večni i apsolutni akt samoafirmacije u Bogu — akt njegovog večnog stvaranja — bio označavan kao *izgovorena reč* Boga, logos koji je istovremeno sam Bog.

Reč ili govor Boga posmatrali su kao izliv božanskog znanja, kao rodnu, u sebi različitu a ipak skladnu harmoniju božanskog proizvođenja.

Nakon ovog, velikog značaja jezika — pošto on, naime, nije samo relativan akt saznanja nego je sa svojom suprotnošću ponovo integrisani, pa utoliko opet apsolutni akt saznanja — mi ni likovnu umetnost nećemo apsolutno suprotstaviti govornoj umetnosti, kao što to većina čini (zbog čega npr. muziku ne ubrajaju u likovne umetnosti, već joj dodeljuju još jedno posebno mesto). Ni na koji drugi način doli na onaj na koji se u jeziku znanje i sada simbolički izražava, i božansko znanje se simbolički izrazilo u svetu, tako da je i *celina* realnoga sveta (naime, ako je on sam opet jedinstvo realnoga i idealnoga) takođe opet izvorno govorene. Međutim, *realni* svet nije više živa reč, govo-

renje Boga samog, već samo izgovorena — zgrušana — reč.

Tako je likovna umetnost samo umrla reč, no ipak i reč, ipak i govorenje, i što ona potpunije umre — sve do okamenjenog glasa na Niobinim usnama —, to će likovna umetnost biti viša u svojoj vrsti, dok, naprotiv, na nižem stupnju, u muzici, ono živo koje je otišlo u smrt — reč *izgovorena* u ono što je konačno — kao zvuk još ostaje čujna.

I u likovnoj umetnosti, dakle, postoji apsolutni akt saznanja, ideja, samo shvaćena sa realne strane, umesto da je u govoru ili govornoj umetnosti *izvorno* shvaćena kao idealna i da čak ni u providnom omotaču koji prihvati ne prestane to da bude.

Kao beskonačna afirmacija koja se *živo* iskazuje, jezik je najviši simbol haosa koji večno postoji u apsolutnom saznanju. Ma sa koje ga strane shvatali, u jeziku sve postoji kao jedno. Sa strane tona ili glasa, u njemu postoje svi tonovi, svi zvuci njegove kvalitetne različitosti. Sve te različitosti pomešane su u ljudskom jeziku; zato on nije sličan nijednom zvuku ili tonu posebno, jer svi postoje u njemu. Još više izražen, u jeziku postoji apsolutni identitet, ako se on posmatra sa strane svojih oznaka. Ovde su čulno i ne-čulno jedno, ono što je najopipljivije postaje znak za ono što je najduhovnije. Sve postaje slika svega, a sam jezik upravo time postaje simbol identiteta svih stvari. U unutrašnjoj konstrukciji samog jezika, sve što je pojedinačno određeno je celinom; nije mogućna jedna forma ili pojedinačni govor koji ne bi zahtevao celinu.

Jezik, posmatran apsolutno ili po sebi, samo je jedan, kao što je i um samo jedan, ali iz tog jedinstva proizlaze različiti jezici, kao što iz apsolutnog identiteta proizlaze različite stvari, od kojih je svaka za sebe univerzum, apsolutno odvojen od drugih, a ipak su svi *suštinski* jedno, ne samo po unutrašnjem izrazu uma, već i što se tiče elemenata koji su u svakom jeziku, izuzev malog broja nijansi, jednaki. Naime, samo to spoljašnje telo u sebi je opet duša

i telo. Vokali su tako reći neposredan dah duha, formirajuća forma (ono što je afirmativno); konsonanti su telo jezika ili formirana forma (ono što je afirmisano).

Stoga, što je u nekom jeziku više vokala — no ipak tako da ograničenje putem konsonanata ne nestane do nekog određenog stepena —, to je on nadahnutiji; i obrnuto, što je pretrpaniji konsonantima, to je bezdušniji.

Ovde ću još ukratko dodirnuti pitanje koje se različito postavljalo: zašto se umno biće odlučilo baš za govor ili glas kao neposredno telo unutrašnje duše, pošto je za to moglo da upotrebi i druge spoljne znake, npr. izražajne pokrete, kao što se izražavaju ne samo gluvonemi nego donekle i svi divlji i nekultivisani narodi koji govore celim telom? Već samo pitanje posmatra jezik kao samovolju i kao pronalazak samovolje. Neki su kao razlog navodili da su ti spoljni znaci morali biti takvi da je onaj ko ih je upotrebljavao u isto vreme mogao prosuditi sebe samog, da su, dakle, prirodno morali biti sistem znakova koji se odnosi na zvuk i glas, da bi onaj ko govori istovremeno čuo samog sebe, što je, kao što je poznato, za mnogo kog govornika zaista veliko zadovoljstvo. — Jezik ipak nije tako slučajan; u njemu postoji viša nužnost da zvuk i glas moraju biti organ za izražavanje unutrašnjih misli i duševnih pokreta. One objašnjavao bismo mogli upitati zašto ptica ima cvrkut a životinja glas.

Kao što se zna, pitanjem o prvom poreklu jezika vrlo pomno su se bavili filozofi i istoričari, osobito novijeg vremena. Oni su smatrali mogućim da se jezik shvati iz psihološko-izolovane ljudske prirode, pošto se ona može shvatiti samo iz čitavog univerzuma. Dakle, apsolutnu ideju jezika ne smemo tražiti kod njih. Čitavo to pitanje o poreklu jezika, onako kako je do sada bilo obrađivano, samo je empirijsko pitanje s kojim, dakle, filozof ne bi imao nikakvog posla; njega samo zanima da zna poreklo jezika u ideji, i u tom smislu jezik još uvek, baš kao i univerzum, na bezuslovan način izvire zahvaljujući

večnom dejstvu apsolutnog akta saznanja, koji, međutim, u umnoj prirodi nalazi mogućnost da samog sebe izrazi.<sup>1</sup>

Pokazati tip uma i refleksije u sklopu i unutar-njim odnosima jezika, to spada u jednu drugu sferu nauke nego što je ona kojom se ovde bavimo i u kojoj se sam jezik opet javlja samo kao medijum.

§ 74. *Umetnost, ako idealno jedinstvo kao potenciju ponovo prihvati i uzme kao formu, jeste govorna umetnost.* — Sledi neposredno.

*Dodatak.* Govorna umetnost je idealna strana sveta umetnosti.

*Opšti dodatak* (ovoj konstrukciji suprotnosti između govorne i likovne umetnosti).

Pošto su, prema § 24, forme umetnosti forme stvari kako postoje u Bogu, to je realna strana samog univerzuma plastična, idealna strana je poetska ili govorna, a sve će posebne forme, koje se vraćaju u tim osnovnim formama, opet izražavati samo način posebnih stvari da budu u apsolutu.

§ 75. *U svakoj od obeju praformi umetnosti nužno se vraćaju sva jedinstva, realno, idealno i ono u kojem su oba jednaka.* — Jer, svaka od dveju platformi po sebi je apsolutna, svaka je celokupna ideja.

*Dodatak.* Ako prvo jedinstvo ili potenciju nazovemo jedinstvom ili potencijom refleksije, drugo supsumcije, a treće uma, onda je sistem umetnosti određen *refleksijom, supsumcijom i umom.*

Ovde se ponovo vraćaju sve potencije prirode i ideelnog sveta — samo u najvišoj potenciji —, te

<sup>1</sup> *Primećba na margini:* Jezik uopšte = čovekov umetnički nagon, i kao što je ono moralno učitelj instinkta, tako je i učitelj jezika. Obe tvrdnje: da je poreklo jezika u čovekovom otkriću, u slobodi, i da je ono u božjoj pouci, pogrešne su.

postaje sasvim jasno da je filozofija umetnosti konstrukcija univerzuma u formi umetnosti.

U ovoj konstrukciji imao sam pred sobom dve mogućnosti: ili da paralelne potencije realnog i ideelnog sveta umetnosti neposredno suprotstavim jednu drugoj, da npr. liriku razmotrim istovremeno sa muzikom, ili da svaku od dveju strana, i potencije svake od njih, razmotrim odvojeno. Prednost sam dao ovoj poslednjoj, pošto verujem da je jasnija za predavanje i pošto bi se odnos idealnih umetničkih formi prema realnim ipak neprestano morao dokazivati. Dakle, ja ću pre svega u likovnoj umetnosti konstruisati njene tri osnovne forme, muziku, slikarstvo i plastiku, uz sve njihove međusobne prelaske. Svaka od tih formi konstruiše se u svom kontekstu i na svom mestu. Zato neću unapred izložiti nikakvu opštu podelu umetnosti, kako se to, inače, obično čini u udžbenicima. Samo ću istorijski pomenuti da je muzika do sada uopšte bila odvojena od likovne umetnosti. — Kod *Kanta* su tri vrste umetnosti: govorna, likovna i umetnost igre osećanja, vrlo neodređene. Ovde spada plastika, slikarstvo: tamo govorništvo i pesnička umetnost. U treću spada muzika, što je jedno sasvim subjektivno objašnjenje muzike, skoro kao *Zulcerovo*, koji kaže da je svrha muzike da pobudi osećanje, što odgovara i mnogim drugim stvarima, kao npr. slaganjima mirisâ ili ukusâ.

FRIDRIH VILHELM JOZEF ŠELING: FILOZOFIJA UMETNOSTI •  
RECENZIJA: SRETEN PETROVIĆ • TEHNIČKI UREDNIK: BOGDAN ČURČIN • KORICE: ŽARKO ROŠULJ • KOREKTOR: MILJANA JELOVAC • IZDAVAČ: NOLIT, BEOGRAD, TERAZIJE 27 •  
GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK: MILOŠ STAMBOLIĆ •  
ŠTAMPA: BIROGRAFIKA, SUBOTICA • ŠTAMPANO U 4.000 PRIMERA  
MERAKA 1984. GODINE.

*Agneš Heler*  
**SVAKODNEVNI ŽIVOT**

*Vojin Milić*  
**SOCIOLOŠKI METOD**

*Ludvig Vigenštajn*  
**FILOZOFSKA ISTRAŽIVANJA**

*Bertrand Rasl*  
**PROBLEMI FILOZOFIJE**

*Agneš Heler*  
**VREDNOSTI I POTREBE**

*Džon Mebot*  
**UVOD U ETIKU**

*Milan Kangrga*  
**ETIČKI PROBLEM U DJELU KARLA MARXA**

*Dušan Pajin*  
**FILOZOFIJA UPANISADA**

*Branislav Petronijević*  
**ISTORIJA NOVIJE FILOZOFIJE**

*Jovan Arandelović*  
**DIJALEKTIČKA RACIONALNOST**

*Branislav Petronijević*  
**O VREDNOSTI ŽIVOTA**

*Mivoslav Marković*  
**FILOZOFIJA HERAKLITA MRAČNOG**

*Fridrih V. J. Seling*  
**FILOZOFIJA UMETNOSTI, Opšti deo**

*Staniša Novaković*  
**HIPOTEZE I SAZNANJE**