

Milan Uzelac

HEGEL I BIT TRAGEDIJSKOG

Nakom pokušaja da se ukaže na prirodu umetnosti i umetničkog dela, a da se pritom koriste, kao primer, pesnička umetnost (u užem značenju reči) ili slikarstvo, ovde će biti reči o dramskoj umetnosti, o izvornoj pesničkoj umetnosti i njenom ranom kosmičkom poreklu, što će nam omogućiti da se posebno pozovemo na nemačkog filozofa G.V.F. Hegela, budući da je on o tom problemu rekao odlučujuće stvari, da je on, raspravljajući o realizaciji dramskog dela i glumi, glumaštvo video kao veliku umetnost¹.

Često je moguće da se ideja nekog spisa izrazi jednom jedinom rečenicom, i kad se govori o Hegelu, to ne da nije izuzetak, već je najveće pravilo; njegovu osnovnu misao mogli bismo uvek izreći jednom jedinom rečenicom, ali ta rečenica teško da bi i u jednom jedinom slučaju vodila kraljevskim putem. Jedan filozofski sistem uvek je i jedna filozofija. U

¹To moji studenti sa grupe za glumu, pre dvadesetak godina, kada sam po prvi put držao predavanja iz estetike na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, a s posebnim naglaskom na glumaštvu kao umetnosti, nisu mogli razumeti; danas sa znatne vremenske distance, duboko sam ubeđen da oni to ne da nisu mogli, nego u svom mladalačkom zanosu nisu ni hteli da razumeju, jer su ih učitelji učili da ne misle svojom glavom već da budu samo puki izvršioци rediteljskih intencija. Tome doprinosi savremeno shvatanje funkcije reditelja. [Ova napomena napisana je 2008. godine, s dubokim olakšanjem, u vreme kada više ne predajem estetiku na Akademiji umetnosti u Novom Sadu (Srbija)].

aforizmima iz jenskog perioda Hegel piše: "*Načelo* jednog sistema filozofije je njen *rezultat*. Kao što čitamo poslednju scenu drame, poslednji list romana ili kad Sančo drži da je bolje da se unapred kaže rešenje tajne, tako je početak jedne filozofije zacelo i njen završetak, što nije slučaj u navedenim primerima. Ali niko se neće zadovoljiti tim njihovim krajem ili sa odgonetkom tajne, nego se za bitno smatra *kretanje* kojim se to ostvaruje. — To da je posebno u opštem, poriču protivnici filozofije, a oni samo to upražnjavaju, budući da se jedino otimaju oko principa, jer je u njemu celina. Oni poseduju celinu kao što poseduju matematiku kad kupe primerak Euklida ili jednog roba koji je matematičar. Sama stvar se ne može dobiti kao poklon, takoreći kupovinom odozgo, time što se sebi pribavi princip ili rezultat.²"

Ovde je moguće postaviti pitanje mesta nekog problema unutar jedne filozofije, ali isto tako i pitanje šta taj problem znači nama danas i ovde nakon sveg iskustva koje nam je donela savremena filozofija kojoj smo svedoci ali i nevoljni učesnici. Ipak, iznad svega, težište bi moralo ostati na samom formulisanju problema i to je ono čemu nas je Hegel trajno poučio. Ako je *kretanje* ključni izraz ovde pomenutog navoda, možda će se pokazati da je ono istovremeno i ključni pojam celokupne Hegelove filozofije, pa zato nije isključeno da će se središnje mesto, iz kojeg se dá tumačiti fenomen tragedije, koji se ovde tematizuje

²Hegel, G. W. F.: *Jenski spisi*, V. Masleša, Sarajevo 1983, str. 401.

kao osnovno pitanje, možda naći takođe u Hegelovim ranim spisima. Ali, ne sme se izgubiti iz vida i druga strana pitanja: koliko nam Hegelova misao omogućuje da bolje razumemo ovo svoje vreme, budući da, u središtu pitanja, uvek smo mi sami.

Bitan je rezultat, ističe Hegel, ali bitno je i kretanje koje nas njemu vodi; napornost puta do same stvari koja se "ne može dobiti na poklon" tematizovana je već u više navrata, u različitim okolnostima navođenoj, Platonovoj paraboli o pećini (*Država*, 514-517): tu, kako je već isticano, po prvi put nalazimo misao da je put iz sveta senki i obmana — put filozofije, da je to opasan put na kojem se može izgubiti život, da posednika istine mogu ubiti oni što kao jedini posed imaju samo zablude. Znamo da Platon tu ima u vidu sudbu Sokrata čija se tragedija života izjednačila sa njegovom filozofijom, pa je tu u Sokratovoj smrti došlo do punog jedinstva filozofije i tragedije.

Sokratov život protkan je filozofijom a ova je određena njegovim životom što je dovoljan razlog da on bude svetskoistorijska ličnost čija sudbina, budući u skladu s njegovim životnim principom, po rečima Hegela, vrlo je tragična. Mnogo je smrti i sve su smrti tužne, ali tek poneka je i tragična, poput Sokratove. "Tragičnim — kaže Hegel u predavanjima iz istorije filozofije — nazivamo mi posebno kad neku časnu ličnost zadesi smrt ili neka nesreća, kad se nekom nevinom pojedincu nanese nezaslužena patnja ili neka

nepravda."³ Sokrat je, po ubeđenju većine, nevin, ali osuđen je na smrt, i stradanje nevinog je u ovom slučaju tragično, a ovo Hegel određuje Sokratovom sudbinom: "U sukobu iz kojeg poniče istinska tragičnost moraju obe sile koje se sukobljavaju da budu opravdane, moralne."⁴ U Sokratovom životu sukobile su se subjektivna i objektivna sloboda, pravo svesti i pravo čoveka, nužnost i sloboda; zato njegova sudbina nije samo njegova lična sudbina, već je to tragedija Atine, tragedija Grčke, koja se, kako to Hegel kaže, u Sokratu pokazuje.

Iz Sokrata progovara unutrašnji glas, njegov "demon", progovara svest pojedinca koja se uzdiže i suprotstavlja opštem duhu kao unutrašnja svest, kao savest; njegova sudbina je tragična jer je u njoj oličeno stradanje za koje se sam filozof zalaže i koje on sam proizvodi u jednom velikom sukobu utemeljenom u nepokoravanju principima naroda. Hegel ističe da se "tragičnost sastoji upravo u tome što jedno pravo istupa protiv drugog prava — ne tako kao da je samo jedno od njih opravdano a drugo ne, već su oba opravdana, ali stojeći u suprotnosti jedno prema drugome, jedno se razbija o drugo; oba propadaju i na taj način su oba i pored svoje suprotnosti opravdana".⁵

Svest o nesaglasnosti pojedinca i zajednice prisutna je u Sokratu: iako duboko u pravu, on strada jer njegovi principi nisu saglasni sa principima

³Hegel, G. W. F.: *Istorija filozofije II*, Kultura, Beograd 1970, str. 44.

⁴*Op. cit.*, str. 44.

⁵*Op. cit.*, str. 99.

sugrađana — on odbija da se pokori suverenosti sugrađana i ne priznaje da je kriv. Zato odlazi u smrt, i to ne stoga što je osuđen da je kriv jer "kvari omladinu i ne veruje u bogove u koje veruje država nego u druga nova bića demonska" (*Odbrana Sokratova*, XI), već zato što ne prihvata sud i određenu mu krivicu, ili kako Hegel kaže: "U pogledu sadržine optužnice sudije su našle da je Sokrat kriv; ali na smrt je on bio osuđen zbog toga što se ustezao da prizna kompetentnost naroda i njegovo veličanstvo nad optuženim."⁶ Očigledno je da stvar nije u Sokratovoj izvrsnosti niti u njegovoj nevinosti, već u sukobu dva principa čiji je ishod negativan.

Hegelovo tumačenje Sokratove sudbine na najneposredniji način nas vodi njegovom tumačenju drame i tragične radnje; izlažući sukob prvog atinskog filozofa i njegovih sugrađana, osvetljavajući njihovu osnovnu argumentaciju, Hegel ide dalje od činjenice jedne smrti koja je sve drugo pre no obična smrt; predočava nam osnove tog tragičnog sukoba, objašnjava šta je u svemu tome zapravo *tragično*, nastojeći istovremeno da nam približi ovaj tipično grčki pojam za koji se ne bi moglo reći da je jedan od osnovnih u njegovoj filozofiji, jer, na kraju krajeva, ni sama umetnost nije poslednja reč njegovog sistema koji nastaje u vreme kad "čulnu svest umetnosti" nadmašuje forma religije koja se takođe bliži svome kraju.⁷

⁶*Op. cit.*, str. 87.

⁷Löwith, K.: *Od Hegela do Nietzschea*, V. Masleša, Sarajevo 1988, str. 46.

Hegel je posle Aristotela najznačajniji mislilac celokupne istorije filozofije i u nastojanju da se u mislima obuhvati vreme njima dvojici u filozofiji nema ravnog. Isto tako, činjenica je da drama i dramska umetnost ni kod jednog od njih dvojice nije u središtu filozofskog interesa, već se o njoj sreću tek usputne napomene (Aristotel) ili poglavlja unutar većih celina (Hegel), ali se mora odmah i reći da oba ova mislioca na najodlučniji način sve do naših dana utiču na prosuđivanje biti pozorišta i pozorišne umetnosti.

Aristotelov spis *Peri poietikes* iako je u doba antike brzo pao u zaborav, od vremena renesanse i prvog prevoda na latinski (1498) važi za osnovni spis na koji se pozivaju sve potonje rasprave o književnosti. Sad već nepregledna literatura i bezbroj komentara, sve nam manje omogućuju da dokučimo u čemu bi zapravo bila veličina ovog obimom nevelikog dela, nastalog na tragu ostvarenih umetničkih dela, a s namerom da se načini neka vrsta priručnika manje veštima savremenim piscima. Ostaje činjenica da su ove usputne beleške što su do nas došle, najverovatnije iz pera Aristotelovih učenika, iako prepune materijalnih grešaka, nekoliko vekova držale u zasenku ostale Stagiraninove filozofske spise, da su postale temelj svih potonjih teorija tragedije, pa je stoga Hegel već na početku svojih predavanja iz estetike istakao da Aristotelova teorija tragedije izložena u *Poetici* "jeste još i danas od interesa".⁸

⁸Hegel, G. W. F.: *Estetika I*, Kultura, Beograd 1970, str. 16.

Kod Hegela nećemo naći analizu tragedije; on ne nastoji poput Aristotela da sačini priručnik s uputstvima dramskim piscima, on ne postavlja čak ni pitanje tragedije, već, prvenstveno, pitanje *tragičnog* koje čini tragediju; zato, naspram Platona, koji se bavi sadržajem pesništva, i naspram Aristotela koji se bavi njegovom formom, Hegel pita za temelj pesništva i ovaj nalazi u *sukobu* koji je, pokazaće se, najkonkretniji sadržaj njegove filozofije. On se sad pita na koji način to *tragično* još može tumačiti svet i ravan ovog pitanja ravan je u kojoj on stupa u dijalog s grčkim misliocima.

I za Hegela, kao i za Aristotela, ostaje karakteristično da unutar svog sistema govori o tragediji na nesistematičan način; kada je reč o njemu, kao filozofu koji je bio spreman, kako to mnogi kažu, i na vršenje nasilja nad činjenicama, bićemo ne malo iznenađeni saznanjem da on ako i osvetljava mnoge Eshilove, Sofoklove i Euripidove tragedije, na način koji je nadređen mnogim filozofima i pre i posle njega, ipak nema jednu teoriju tragedije, već pre jednu ideju tragedije i *tragičnog*. Pitanje načina dolaska do ove ideje jedno je iz niza na koje bi trebalo makar delimično ukazati.

Podvrgnu li se ispitivanju Hegelovi rani spisi na način kako to čini Oto Pöggeler u radu *Hegel und die griechische Tragödie*⁹ doći će se do zaključka "da je tragedija određivala uvek Hegelovu sliku grčkog

⁹Pöggeler, O.: *Hegel und die griechische Tragödie*, in: *Hegels Idee einer Philosophie des Geistes*, Alber, Freiburg/München 1973, S. 79-109.

sveta",¹⁰ te da se na osnovu nje može vršiti razlikovanje grčke i hrišćanske religije: «Velika tragedija jevrejskog naroda nije grčka tragedija; ona ne može da izazove ni strah ni sažaljenje, jer ovo dvoje nastaje samo iz sudbine jednog nužnog promašaja nekog lepog bića; njihova tragedija može da izazove samo odvratnost. Sudbina jevrejskog naroda, to je sudbina Magbeta, koji je istupio iz same prirode, vezao se za strana bića i tako u njihovoj službi morao da zgazi i ubija sve sveto ljudske prirode, i morao na koncu, napušten od svojih bogova (jer oni su bili objekti, on je bio sluga), sam da bude smrvljen svojom verom."¹¹

Dok je kod Jevreja propast čista propast, dotle kod Grka, piše Hegel, nalazimo iskustvo sudbine a ne samo "kažnjavajuću pravednost", pri čemu su pravednost kazne i pravednost sudbine dve različite stvari, jer "sudbina ima jedno šire područje nego kazna; nju nadražuje i krivica bez zločina, te je zato beskrajno stroža od kazne; njezina strogost često izgleda da prelazi u najveću nepravdu, kad se postavi utoliko strahovitije pred onom najuzvišenijom krivnjom, pred krivnjom nekrivnje".¹² Dok se kazna nalazi neposredno u povređenom zakonu koji vlada čovekom i drži ga u poslušnosti, kazna predstavljena kao sudbina, jeste po mišljenju Hegela, sasvim drugačije vrste.

¹⁰ *Op. cit.*, S. 81.

¹¹ Hegel, G. W. F.: *Duh hrišćanstva i njegova sudbina*, u knjizi: *Rani spisi*, V. Masleša, Sarajevo 1982, str. 224.

¹² *Op. cit.*, str. 264.

U sudbini je kazna jedna strana moć, nešto individualno, piše Hegel; "sudbina je samo neprijatelj i čovek stoji nasuprot nje kao borbena moć".¹³ Sudbina je nepotkupljiva ali spram nje čovek može stajati i u tom susretu potvrđuje se život, a "čist život (odnosno, samosvest), jeste bivstvo"¹⁴. Tako je za mladog Hegela tragedija mesto gde se potvrđuje čovek u njegovoj suštini, mesto gde se suprotstavljanjem sudbini potvrđuje život.

Ako je misao o sudbini nit vodilja u tumačenju tragičnog u Hegelovim najranijim spisima, u radovima iz Jenskog perioda, a tu se prvenstveno misli na spis *O vrstama naučne obrade prirodnog prava* (1802/1803), vodeći pojam jeste običajnost (*Sittlichkeit*) čiju će propast kod Grka Hegel videti kao tragediju običajnog. Ta propast neće biti shvaćena kao pad u prazninu, u ništa, već će ona omogućiti "uvid u jedno novo izmirenje života sa samim sobom",¹⁵ a očišćenje živog biće izvođenje tragedije u običajnom "koju apsolut večno igra sa samim sobom: da sebe večno rađa u objektivnosti, time se u tom svom obličju prepušta patnji i smrti i uzdiže se iz svog pepela u lepotu".¹⁶

Ovde Hegel ukazuje na mogućnost *izmirenja*, pozivajući se pritom na Eshilovu tragediju *Orest* gde se tragično sadrži u tome što se "običajna priroda odvaja od sebe i sebi suprotstavlja svoju neorgansku

¹³ *Op. cit.*, str. 261.

¹⁴ *Op. cit.*, str. 281.

¹⁵ Pöggeler, *op. cit.*, str. 87.

¹⁶ Hegel, G. W. F.: *Jenski spisi, op. cit.*, str. 358.

prirodu kao sudbinu"; Hegel prirodu spora Oresta i eumenida u pomenutom spisu objašnjava na sledeći način: "Slika te žalosne igre, pobliže određena za običajno, jeste ishod onog spora između eumenida (furijska) kao moći prava, koje su u razlici i Apolona, boga indiferentnog svetla, spora o Orestu pred običajnom organizacijom, narodom Atene — koji na ljudski način kao areopag Atene stavlja jednake glasove u urne obeju moći, priznaje njihovo naporedno postojanje, ne izmiruje tako spor, a da ne određuje njihovu povezanost i odnos, ali na božanski način kao Atena Atene onima koji su, preko samog boga, zapleteni u razliku i preko razbijanja moći koje su učestvovala u zločinima obeju, preuzima takođe izmirenje tako da eumenide bivaju slavljene od svoga naroda kao božanske moći i sada imaju svoje boravište u gradu, pa njihova divlja priroda posmatranja, naspram oltara koji im je podignut dole u gradu, uživa u Ateni, koja tronuje visoko u dvorcu i time se umiruje."¹⁷

Hegel tu pokazuje kako su na kraju izmirene dve suprotstavljene strane čija se prava prvobitno isključuju: Orest je oslobođen pa je tako potvrđeno pravo osvete oca koje zastupa Apolon, a s druge strane erinije, što brane pravo majke dobile su hram na domak atinskog grada pa je tako pripitomljena njihova divlja priroda.

Nakon fenomena *sukoba* što se ispoljava u susretu čoveka i sudbine, *izmirenje* je drugi Hegelov

¹⁷ *Op. cit.*, str. 359.

temeljni pojam od odlučujućeg značaja za njegovo tumačenje tragičnog; ovde se ipak mora odmah reći i to da pozivanje na primere iz grčke tragedije i grčke filozofije ima koren u Hegelovom nastojanju (u vreme njegovog boravka u Jeni) da se suprotstavi Kantovom dualizmu. Kasnije, sa saznanjem da će se u tragediji uvek rešavati odnos prava i ne-prava, te uspostavljati svevažeća mera, Hegelu će tragedija sve više bivati način na koji se tumači odnos života i sveta čiji će sukob imati dimenzije istorijskog dešavanja.

Možda i zato drama u Hegelovoj filozofiji umetnosti zauzima poslednje, istovremeno najviše mesto, te Hegel i može da kaže: "Pošto drama i po svojoj sadržini i po svojoj formi predstavlja najsavršeniji totalitet, to se mora smatrati za najviši stupanj poezije i umetnosti uopšte. Jer, za razliku od ostalih čulnih materija, kao što su kamen, drvo, boja, i ton, jedino govor predstavlja onaj elemenat koji je dostojan da služi spoljašnjem izlaganju duha, a opet među svim rodovima govorne umetnosti, dramska poezija predstavlja onu umetnost koja u sebi udružuje objektivnost epa sa subjektivnim principom lirike jer ona u neposrednoj sadašnjosti prikazuje jednu u sebi zatvorenu radnju kao stvarnu, a koja isto tako potiče iz unutrašnjosti onog karaktera koji je sprovodi, kao što njen ishod predstavlja jednu odluku donesenu na osnovu supstancijalne prirode ciljeva, pojedinaca i njihovih sukoba."¹⁸

¹⁸Hegel, G. W. F.: *Estetika III*, Kultura, Beograd 1970, str. 563.

Tematizovanjem mesta drame u sistemu umetnosti, naznačen je još jedan problem koji se otvara na tragu Hegelove estetike; postavljajući pitanje smisla funkcije i konstitucije umetnosti, te napokon i samog pojma umetnosti, otvara se prostor za promišljanje osnovnih pojmova koje moderna umetnost danas problematizuje. Budući da su svi pojmovi "u igri", ova uvodna napomena ima za cilj da postavi međe unutar kojih će se mišljenje o dramskoj umetnosti i glumaštvu ovde kretati.

1. Dramska umetnost u Hegelovom sistemu umetnosti

Hegelovo shvatanje umetnosti je na odlučujući način određeno likovnim i pesničkim umećem helenističke epohe, tragedijama najvećih grčkih tragičara, ali je isto tako činjenica da se čitava njegova filozofija temelji na saznanju jedne funkcionalne veze koju on nalazi u umetničkom delu, te svaki govor o jedinstvu umetničkog dela, kao i tumačenje njegovih unutrašnjih mogućnosti, pretpostavlja obraćanje Hegelu i onim njegovim tekstovima koji se tih problema neposredno dotiču. Iako on (prateći razvoj ideje lepog od prirodno lepog do umetnički lepog) umetnosti daje visoko mesto, ona ipak nije i poslednja reč njegovog grandioznog filozofskog sistema; čitava njegova estetika samo je deo jedne daleko veće, sveobuhvatne celine, a kao takva, sama za sebe, ne tvori celinu.

Hegelov sistem umetnosti je rezultat odnosa materijala i oblika oposredovanih duhovnošću. Hegel smatra da se prava podela umetnosti može izvesti samo na osnovu prirode umetničkog dela koja "u totalitetu rodova eksplicira totalitet onih strana i momenata koji se nalaze u njenom vlastitom pojmu"¹⁹.

Budući da su umetničke tvorevine čulne realnosti, Hegel smatra da određenost čula kao i njima odgovarajuća materijalnost u kojoj se delo objektivizuje moraju biti princip podele za pojedine umetnosti; prema predmetima se teorijski mogu odnositi čulo vida i čulo sluha kojima se kao treći elemenat pridružuje čulna predstava "sećanje, pamćenje onih slika koje na osnovu pojedinačnih opažanja stupaju u svest, gde se subsumiraju pod opšte pojmove, sa njima se preko uobrazilje i ujedinjuju, tako da sada, s jedne strane, sama spoljašnja realnost egzistira kao nešto unutrašnje i duhovno, dok, s druge strane, ono što je duhovno zauzima u predstavi formu spoljašnje stvari i dospeva do svesti u obliku neke eksteriornosti i koegzistencije"²⁰.

Ako se pođe od ovako izloženih pretpostavki, sve se umetnosti dele na likovne umetnosti (arhitektura, vajarstvo i slikarstvo), muziku i poeziju. Na prvom mestu, kao početak umetnosti jeste *arhitektura* koja se zadovoljava sadržinom i načinom predstavljanja koji su potpuno spoljašnji; njen

¹⁹Hegel, G. W. F.: *Estetika III*, Kultura, Beograd 1970, str. 15.

²⁰*Op. cit.*, str. 16.

materijal (drvo, kamen) je teška materija koja se uobličava po zakonima zemljine teže, dok je njena forma u tvorevinama spoljašnje prirode koje su prost spoljašnji refleks duha²¹. Na drugom mestu je *skulptura* koja svoj izraz nalazi u telesnoj pojavi, njen materijal je takođe teška materija u trodimenzionalnom prostoru, ali se ova, za razliku od materije arhitekture, ne oblikuje samo u zavisnosti od prirodnih uslova, pošto njeno formiranje određuje realan život duha čiju imanentnost umetnost ovde predstavlja u formi stvarnog umetničkog određenog bića²². Na trećem mestu kao najviši oblik uobličavanja unutrašnjeg života subjekta jeste *slikarstvo* u kojem se spoljašnji oblik pretvara u izraz unutrašnjeg; za njega je karakteristično (a) ukidanje realne čulne pojave čija se vidljivost preinačava i pretvara u prost privid umetnosti, i (b) upotreba boja. Da bi izrazilo unutrašnjost duševnosti slikarstvo "svodi dimenzije prostora sa tri na dve, na površinu kao najbližu unutrašnjost spoljašnjeg, i prostorna odstojanja i prostorne oblike predstavljanja pomoću privida proizvedenih bojama.

To je stoga što slikarstvo ne teži tome da predmete uopšte čini vidljivim, već ono traži jednu vidljivost koja je isto tako u sebi podvojena na pojedinosti kao što je učinjena unutrašnjom. U skulpturi i građevinarstvu oblici postaju vidljiviji na osnovu spoljašnje svetlosti. Međutim, materija, koja je

²¹ *Op. cit.*, str. 18.

²² *Op. cit.*, str. 18.

u samoj sebi mračna, dobija u slikarstvu svoju unutrašnjost, svoju idealnost, svoju svetlost; ona je u njemu samom prožeta svetlošću, te je svetlost upravo zbog toga pomračena u samoj sebi. A jedinstvo svetlosti i tame i njihovo stapanje ujedno - jeste boja"²³.

Naspram slikarstva je *muzika* čiji je pravi elemenat unutrašnjost kao takva; njena sadržina je duhovna subjektivnost, ljudska duševnost, osećanje kao takvo, a njen materijal je ton i veza među tonovima. Ako je za likovne umetnosti zajedničko to što su još uvek vezane za spoljašnju realnost, za prostor, u muzici biva izbrisana spoljašnja prostornost i stoga je ona vremenska umetnost koja izražava unutrašnje kretanje duha.

Sinteza prostornih i vremenskih umetnosti je *poezija* u kojoj se realizuju principi kako slikarstva, tako i muzike; ona je apsolutno prava umetnost duha i njegovog ispoljavanja kao duha. Poezija je totalitet koji na jednom višem stupnju ujedinjuje *likovne umetnosti* (tako što se u oblasti unutrašnjeg predstavljanja razvija u jedan objektivan svet, ali je pri tom u mogućnosti da razvija totalitet jednog događaja) i *muziku*, poput koje sadrži u sebi princip samoopažanja unutrašnjosti kao unutrašnjosti²⁴.

²³ *Op. cit.*, str. 19.

²⁴ *Op. cit.*, str. 363. Stoga E. Bloh s pravom piše da je poezija "slikarstvo u epu, glazba u lirici, jedinstvo obojeg, koje ujedno ukazuje na jedno više područje izvan sebe (religiju), u drami" (up. *Subjekt-Objekt*, Naprijed, Zagreb 1975, str. 251).

Ovaj preovladavajući položaj poezije vidi se i u tome što, za razliku od arhitekture, skulpture, odnosno slikarstva i muzike — koji su vezani simboličnom, klasičnom, te romantičnom formom — poezija je opšta umetnost, nevezana isključivo za jednu umetničku formu, jer "njen pravi materijal jeste i ostaje samo fantazija, ta opšta osnova svih posebnih umetničkih formi i svih pojedinačnih umetnosti"²⁵, a ta pesnička fantazija mora u svojoj sadržini da bude cilj za sebe, da "iz svega čega se lati, ma šta to bilo, izgradi u čisto teorijskom interesu jedan samostalan, u sebi završen i zatvoren svet"²⁶.

Poezija je totalna umetnost stoga što u svojoj oblasti ponavlja načine prikazivanja drugih umetnosti: kao epska poezija ona svojoj sadržini daje formu objektivnosti koju sačinjava jedan svet nastao u govoru, a kao lirska poezija, prizivajući muziku u pomoć da bi dalje prodrla u osećaje i duševnost ona svojoj sadržini daje formu objektivnosti.

Najviša forma poezije, pa tako i umetnosti, jeste *dramska poezija* koja u sebi sjedinjuje objektivnost epa i subjektivni princip lirike; u drami poezija prelazi u govor "u okviru neke određene u sebi zatvorene radnje koja se isto tako objektivno prikazuje kao što izražava unutrašnjost ove objektivne stvarnosti"²⁷. Stoga, po svojoj formi i po svojoj sadržini, dramska poezija predstavlja najsavršeniji totalitet, najviši stupanj poezije i umetnosti uopšte.

²⁵ *Op. cit.*, str. 370.

²⁶ *Op. cit.*, str. 369.

²⁷ *Op. cit.*, str. 21.

Jedino govor, smatra Hegel, predstavlja onaj elemenat koji je dostojan da služi spoljašnjem izlaganju duha. Zadatak ličnosti koje izvode radnju jeste da se govorom izraze ljudske radnje i odnosi, da se u obliku živih karaktera individualizuju ciljevi koji nastoje da se održe u nužno nastajućem sukobu i na kraju privedu smirenju koje je istovremeno izraz izmirenja lirskog i epskog principa umetnosti²⁸.

Drama upravo navedena dva principa ujedinjuje tako što, s jedne strane, izlaže neko zbivanje, delanje i tvorenje, a s druge, unutrašnjost individuuma koji se opredeljuje sam od sebe; zbivanje ovde nije samo posledica okolnosti, već posledica unutrašnje volje. U izazivanju druge volje i drugačijih ciljeva nastaje ono *dramsko* koje, kao suštinska sadržina ljudskih osećaja i radnji, da bi dobilo dramski smisao mora da se razbije na niz različitih ciljeva koji se uzajamno sukobljavaju. Stoga se, po mišljenju Hegela, od dramskog pisca zahteva da "pre svega potpuno poznaje i shvata ono što u osnovi ljudskih ciljeva, ljudskih sukoba i ljudskih udesa leži kao njihov unutrašnji i opšti princip. On mora da postane svestan onih suprotnosti i onih zapleta do kojih, shodno prirodi samih stvari, može dovesti jedno delanje, i to kako u pogledu subjektivne strasti i individualnosti samih karaktera tako i s obzirom na sadržinu ljudskih planova i odluka, kao i s obzirom na konkretne spoljašnje prilike i okolnosti; u isto vreme on mora biti osposobljen da sazna koje su to vladajuće

²⁸ *Op.cit.*, str. 564.

sile koje pravedno odlučuju o sudbini jednog čoveka koju je on zaslužio svojim počinjenim delima"²⁹.

Stavljajući u središte dramske poezije sukob svrha i karaktera kao i njegovo razrešenje, Hegel princip podele dramske poezije nalazi u "odnosu u kojem stoje *individue* prema svome *cilju* i prema njegovoj sadržini"³⁰. Ovaj odnos određuje karakter dramskog sukoba kao i njegov ishod i determinisan je onim što se u dramskoj poeziji pokazuje kao odlučujuće sa stanovišta razlika u kojima se pojavljuju svrhe i karakteri.

Kao prvi tip dramske poezije Hegel ističe *tragediju*; ona je mesto sukoba koji se ne može izbeći i koji se ukida tragičnim rešenjem kojim se večita pravda ostvaruje u individuama na taj način što ona propašću individualnosti uspostavlja moralnu supstanciju i moralno jedinstvo³¹. Posredstvom tragičnog saosećanja tragedija nam pruža "prizor večite pravde i jedino dramska poezija uspeva da učini tragičnost u celom njegovom obimu i razvoju principom umetničkog dela i da je umetnički potpuno uobličiti"³².

Naspram tragedije u kojoj supstancijalnost pobeđuje tako što od individualnosti odstranjuje njenu lažnu jednostranost, Hegel u *komediji* ističe "preovlađujući subjektivitet u njegovoj beskrajnoj sigurnosti", jer u komediji vidimo pobedu

²⁹ *Op. cit.*, str. 568.

³⁰ *Op. cit.*, str. 599.

³¹ *Op. cit.*, str. 602.

³² *Op. cit.*, str. 604.

subjektivnosti, pa njenu osnovu čini svet u kojem je čovek gospodar sveg što po njegovom mišljenju predstavlja suštinsku sadržinu³³; komičnost se zasniva na protivrečnim kontrastima "koji postoje kako u samim ciljevima kao takvim, tako i između njihove sadržine i onih slučajnih uticaja koji potiču iz subjektivnosti i spoljašnjih okolnosti"³⁴; naspram tragedije koja se završava smirenjem, komedija se okončava raspletom koji ne potire ni supstancijalnost ni subjektivnost. Hegel tako ističe: "Komična subjektivnost postala je gospodar nad onim što se u stvarnosti pojavljuje. Prava supstancijalnost koja odgovara svome vremenu iz nje je iščezla; ako se pak ono što je po sebi bez suštine samo sobom lišava svoje prividne egzistencije, onda subjekt i u tome ukidanju igra glavnu ulogu i ostaje u sebi netaknut i prijatno raspoložen."³⁵

Između tragedije i komedije Hegel stavlja *tragikomediju* u kojoj se na komičan način obrađuje tragična radnja; u tragikomediji, po mišljenju ovog velikog filozofa, dolazi do poravnavanja pomenuta dva principa. Daljim povezivanjem tragedije i komedije

³³ *Op. cit.*, str. 605.

³⁴ *Op. cit.*, str. 607.

³⁵ *Op. cit.*, str. 608. Izlažući konkretni razvoj dramske poezije Hegel komičnom označava onu vrstu subjektivnosti koja sama sobom unosi protivrečnosti u svoje radnje i sama ih rešava. Otuda, ističe on, "polazište komedije čini ono čime tragedija može da se završi: u sebi apsolutno izmirena i vedra duševnost, koja čak ni kada razori svoje htenje svojim vlastitim sredstvima i propadne zato što je postigla cilj suprotan cilju koji je sebi postavila, ona ipak ni tada ne gubi svoju dobru volju" (str. 624).

teži se njihovom poravnanju u kojem se one uzajamno otupljuju. "Umesto da dela u komičnoj izopačenosti, subjektivnost se ispunjava ozbiljnošću supstancijalnih odnosa i postojećih karaktera, dok tragična čvrstina volje omekšava a dubina sukoba se poravnava, i to u tom stepenu da izmirenje interesa i harmonično ujedinjenje ciljeva i individua postaju mogući. Iz takvog načina shvatanja ponikle su naročito savremena pozorišna igra i drama.³⁶"

Ako je umetnička problematika u *Fenomenologiji duha* izložena kroz genezu *umetničkog* koje se, još uvek obuhvaćeno pojmom religije, razvija polazeći od apstraktnog, preko živog, do živog umetničkog dela, u *Enciklopediji filozofijskih nauka* umetnost (od II izdanja) dobija definitivno mesto u sklopu Hegelovog filozofskog sistema: ona je u sferi apsolutnog duha u kojem ideja dolazi do svog osvešćenja i pri tom saznaje da je temelj celokupnog dotadašnjeg razvoja, što znači da umetnost, na čulan način, može dokučiti apsolutnu istinu.

Umetnost se javlja, ne kao nekakvo instinktivno tvorenje, tek kada duh siguran u sebe, kao samosvest, svoju suštinu uzdignutu iznad stvarnosti počinje da proizvodi iz samoga sebe³⁷. Na početku umetnički duh rastavlja svoj lik od svoje delatnosti i ovaj postaje stvar uopšte; ne uspostavljavajući izvorno jedinstvo tvorevine i samosvesne delatnosti umetnik dolazi do saznanja da nije u svom delu proizveo suštastvo

³⁶ *Op. cit.*, str. 609.

³⁷ Hegel, G. W. F.: *Fenomenologija duha*, BIGZ, Beograd 1974, str. 406.

jednako sebi jer obe strane zadržavaju apstraktne odredbe (delanje i stvaranje) te još ne dolazi do njihovog jedinstva.

Kako ne želi ostati odredba stvari lišena samosvesti, umetničko delo zahteva viši elemenat svog postojanja, a to je jezik - samosvesna egzistencija. "Savršeni elemenat, u kojem je unutrašnjost isto tako spoljašnja, kao što je spoljašnjost unutrašnja, jeste opet *jezik* (...) koji je zadobio svoju razgovetnu i opštu sadržinu³⁸." Tako je umetnik zapravo opstanak koji prožima samosvesna duša i koji učestvuje u životu; tu nastupa svetkovina lišena svake jednostranosti, kaže Hegel.

Na trećem stupnju, do najviše sinteze dolazi u duhovnom umetničkom delu koje se manifestuje kao ep, tragedija i komedija. *Ep* sadržaj ima u radnji suštastva svesnog sebe; ta radnja remeti mir supstance u kojoj dolazi do podvajanja i sukoba; supstancije sile imaju lik individualiteta i postoje u onoj meri u kojoj delaju. Tu smrtnici koji su u odnosu na boga - ništa, potčinjavaju sebi moćne sile i vređajući bogove, daju im stvarnost nagoneći ih na delanje. Delajući, bogovi se odnose prema drugima, bore se, pa tako protivreče svome suštastvu koje je u mirovanju.

Nad bogovima i njima suprotstavljenim smrtnicima koji im se ne mogu odupreti, lebdi nužnost kao jedinstvo pojma kojem je potčinjen protivrečni supstancijalitet pojedinih elemenata čija igra ima

³⁸ *Op. cit.*, str. 417-18.

ozbiljnost i vrednost. U bogovima suprotstavljenom svetu predstave odigrava se radnja oko individualiteta junaka koji se oseća slomljen te "jadikuje predviđajući neku preranu smrt"³⁹.

Nad epom je *tragedija* koja bliže povezuje razdvojene elemente suštinskog i delatnog sveta. Supstanca božanskog razlaže se u svoje likove i njihovo kretanje je u skladu sa pojmom. Tu jezik više ne priča, već ispoljava svoju delotvornu prirodu. Kako individualnost za pravo bivstvovanje ostaje spolja, površno vezana, ona je nebitna, a to dovodi i do njegove propasti; u svesti još ne postoji pravo ujedinjenje, "ujedinjenje samstva, sudbine i supstancije; junak koji se pojavljuje pred slušaocem raspada se u svoju masku i u glumca, u ličnost i u samo samstvo"⁴⁰.

Tek u *komediji* kao trećem i najvišem načinu pojavljivanja duhovnog umetničkog dela stvarna samosvest se prikazuje kao sudbina bogova; ovi, iako u formi individualnosti, više nisu stvarni, pa likovi komedije nemaju svoju vlastitost. Hegel ovde ističe da pojedinačna vlastitost u komediji postaje svesna same sebe kao apsolutne suštine pa se tu "religija umetnosti u njoj (tj. u umetnosti) završila i potpuno vratila u sebe"⁴¹ te se na taj način u *Fenomenologiji duha* i završava Hegelovo izlaganje razvoja duha umetničkog.

³⁹ *Op. cit.*, str. 421.

⁴⁰ *Op. cit.*, str. 427.

⁴¹ *Op. cit.*, str. 429.

Konačno mesto u celini Hegelovog filozofskog sistema umetnosti, kao što je pomenuto, umetnost nalazi u II izdanju *Enciklopedije filozofijskih nauka* gde ona nije više podređena pojmu religije, već je od ove odvojena kao poseban (čulni) oblik saznanja apsolutnog. Da bi umetnost mogla da proizvodi potreban je ne samo dati materijal već i određene prirodne forme, čitamo u § 558 uz koji sledi primedba o principu podražavanja prirode⁴².

Ako *Propedeutika* nastaje između 1808. i 1811, dakle u vreme između *Fenomenologije duha* (1806) i *Enciklopedije filozofskih nauka* (1817), poglavlje o umetnosti i njenom položaju unutar sistema kako je tu izloženo, može se razumeti samo pod pretpostavkom da je ono rezultat kasnije, Rozenkrancove redakcije. Tu se jasno kaže: "Predmet umetnosti je ono što je lepo po sebi i za sebe, a ne podražavanje prirode koja je i sama neko samo privremeno i neslobodno podražavanje ideje⁴³." Umetnost, smatra Hegel, zavisi od supstancijalne svesti duha: "Mi izučavamo grčka dela, ali nismo zato nikakvi Grci. Ne *predstavljaj*je, već unutrašnji produktivni život, čini to što mi jesmo."⁴⁴

Dok se u predavanjima iz estetike, držanim u Berlinu, manifestuje podudarnost sistema umetnosti i njene istorije, pa tri forme umetnosti odgovaraju trima

⁴²Hegel, G. W. F.: *Enciklopedija filozofskih znanosti*, V. Masleša, Sarajevo 1987, str. 465.

⁴³Hegel, G. W. F.: *Filozofijska propedeutika*, Grafos, Beograd 1980, str. 208.

⁴⁴*Op. cit.*, str. 209.

epohama, u *Propedeutici* Hegel govori o dve forme (dva stila) umetnosti: antičkoj i modernoj. Karakter prve je plastičnost, objektivnost, a druge, romantičnost, subjektivnost; kada je u pitanju razvrstavanje umetnosti ovde se izostavlja arhitektura jer joj "u osnovi leži još i neka druga svrha" pa imamo posla samo sa četiri umetnosti koje se "prema rodovima razlikuju po *elementu* u kome one prikazuju ono što je lepo i kroz koji se bliže određuje i predmet i duh tog prikazivanja. Za opažanje spoljašnjeg *slikarstvo* daje neko oličenje u bojama na nekoj površini, *vajarstvo* neko bezbojno oličenje u telesnoj formi. Za unutrašnje opažanje *muzika* prikazuje u nepredstavnim tonovima, *poezija* pomoću jezika"⁴⁵.

Kada je reč o poeziji ona se ovde deli na epsku, lirsku i dramsku: "prva predstavlja neki predmet kao neko spoljašnje zbivanje; druga neko pojedinačno osećanje ili subjektivnu kretnju koja se odvija u srcu (duši); a treća pravu radnju kao delovanje volje"⁴⁶.

Kako je od svih umetnosti samo poezija lišena pune i čulne realnosti spoljašnje pojave, neophodno je, po mišljenju Hegela, da se pažnja posveti prostoru i načinu izvođenja pesničkog dela. Kada je o dramskoj poeziji reč, njen pravi čulni materijal nije samo ljudski glas i živa reč, već ceo čovek koji "upleten u neku konkretnu radnju, utiče svojim celokupnim određenim bićem na predstave, namere, delanje i ponašanje

⁴⁵ *Op. cit.*, str. 209.

⁴⁶ *Op. cit.*, str. 210.

drugih ljudi i od njihove opet strane doživljava slična protivdejstva ili se protiv njih bori i održava"⁴⁷. Hegel ističe ono dramsko izvođenje koje koristi sva sredstva scenerije, muzike i plesa, takvo izvođenje koje dopušta da se ova sredstva osamostale i *postanu nezavisna od poetske reči*,⁴⁸ na taj način on omogućuje postojanje glume kao umetnosti koja se kao praktična umetnost javlja tek u novije vreme.

Gluma se tako pokazuje kao jedna sasvim posebna artistska umetnost u kojoj se ljudi odvajaju od samih sebe, preobražavaju u druge i igraju druga bića; glumac je, kako ističe Žan Divinjo, dvoličnjak (hypocrites), jer *hypocrinestai* znači "glumiti neko lice", odnosno: srasti sa bićem koje glumac nikako nije. Tako nešto čini se u prvom redu govorom, pa Hegel kao princip veštine glume ističe da ona "za sobom povlači pokrete, radnje, deklamovanje, muziku, igranje i pozorišni dekor, ali ipak dozvoljava da *govor* i njegov poetski izraz i dalje igraju glavnu ulogu"⁴⁹.

Prvi stupanj veštine glume, po Hegelovom mišljenju, srećemo kod Grka; tu se, ističe on, s jedne strane govorna umetnost povezuje sa skulpturom, jer individuum koji dela istupa kao objektivni kip u totalnoj telesnosti. Taj kip oživljuje ukoliko uzima u sebe sadržinu poezije i ukoliko je izgovara, ukoliko se unosi u unutrašnja kretanja strasti, koja se pretvaraju u glas⁵⁰. Glumljenje je predstavljanje, ali ono se

⁴⁷Hegel, G. W. F.: *Estetika III*, Kultura, Beograd 1970, str. 588.

⁴⁸*Op. cit.*, str. 588.

⁴⁹*Op. cit.*, str. 592.

⁵⁰*Op. cit.*, str. 592.

oduhovljuje i duhovnije je od svakog kipa i od svake slike.

Glumljenje kao oduhovljenje ima dva elementa prisutna već kod Grka: a) *recitovanje* koje kao umetnički način govora nije u to doba bilo potpuno razvijeno, jer su Grci akcenat stavljali na razumljivost, dok mi danas insistiramo na tonu, izrazu glasa i načinu recitovanja u kojima hoćemo da "jasno raspoznamo celokupnu objektivnost duševnosti i svu osobenost karaktera u njihovim najnežnijim nijansama i prelazima, kao i u najoštrijim suprotnostima i kontrastima"⁵¹. Treba imati u vidu da kod starih Grka muzika prati dramski govor kako bi se istakao ritam; reči svakako igraju najvažniju ulogu, ali muzika kao i ritmičko akcentovanje jesu sredstva derealizacije kojima se svet scene izdvaja kao poseban svet u čijem stvaranju učestvuje glumaštvo.

Drugi elemenat glumljenja čine (b) *telesni izrazi i kretanja* koji kod Grka nisu igrali nikakvu ulogu jer su glumci nosili maske te su crte lica bile nalik vajarскоj masci.

Za razliku od glumljenja, kakvo su poznavali stari Grci, savremena umetnost glumljenja uspela je da se oslobodi muzike i igranja i stoga insistira na govoru kao duhovnom izražavanju duha. I dok u muzici izvođenje pretpostavlja tuđe ruke i tuđa grla, a u slikarstvu i vajarstvu boje i bronzу ili mermer, u veštini glume, po mišljenju Hegela, stvar stoji drugačije: glumac ulazi u umetničko delo kao celi

⁵¹ *Op. cit.*, str. 592.

individuum sa svojim stasom, glasom, sa svojom fizionomijom i ima zadatak da se potpuno identifikuje sa karakterom koji prikazuje.

"U tom pogledu — ističe Hegel — pesnik ima pravo da zahteva od glumca da se u datu ulogu potpuno unese i uživi, ali da sa svoje strane ništa ne unosi u nju, već da je izvede onako kako ju je pesnik koncipirao i poetski uobličio⁵²". Glumac se tako shvata kao instrument, kao prenosnik određenih emocija, ili kako Hegel slikovito kaže, kao *sunder koji upija sve boje i ponovo ih vraća potpuno neizmenjene*. Ovako nešto bilo je kod Grka lakše izvodljivo jer su glumci, kako je već rečeno, nosili maske koje su imale i individualne crte lica a ako su se i prikazivale neke savremene ličnosti, to je olakšavalo posao glumca ali ga istovremeno i sputavalo.

U savremenoj drami kad se uklone maske i muzika stvar stoji drugačije: tu nastupa u prvi plan mimika, raznovrsni izrazni pokreti, složeno nijansirano recitovanje. Dok je ranije isticana jasnost govora i važnost oblikovanja njegovog sadržaja, sad u prvi plan istupa igra pokreta. Pesnik strasti izražava kao nešto opšte, i sad se naglašava subjektivna strana strasti, ono što živi u unutrašnjosti čoveka, pa karakteri dobijaju široku individualnost čije ispoljavanje izražava pred gledaocima živu stvarnost.

Ovaj novi momenat pred glumce postavlja probleme kakve grčki izvodači nisu imali: određena

⁵² *Op. cit.*, str. 594.

uloga sad zahteva zvučnost glasa, gestikulaciju, pojavu glumca, pa se tu tumačenju glumca prepušta mnogo toga što se ranije izražavalo rečima. Glumac, kao živi čovek, kao individuum, mora delimično da potire svoje urođene osobine, a delom da ih dovodi u sklad sa likom koji tumači.

Hegel među prvima u istoriji estetike piše o nizu problema koji su i danas otvoreni kad je reč o pozorištu; pored istraživanja odnosa dramskog umetničkog dela i publike, on poseban naglasak stavlja na glumu i u glumaštvu vidi umetnost novoga doba smatrajući je umetnošću koja "zahteva mnogo talenta, inteligencije, istrajnosti u radu, marljivosti, vežbanja, znanja"⁵³; da bi se to postiglo potreban je bogato obdaren duh, jer, glumac mora da prodre u duh pesnika i u duh svoje uloge, mora s pesnikom da usaglasi svoju spoljašnju i unutrašnju individualnost, ali isto tako mora "svojom vlastitom produktivnošću da vrši u mnogim tačkama dopune, da ispunjava praznine"⁵⁴; ako nas ova misao neodoljivo podseća na Ingardenov zahtev da interpretator ima zadatak da nadopunjava mesta neodređenosti⁵⁵, to samo znači da je i Hegel ne samo naš savremenik već i naš sagovornik u razgovoru o onom bitnom u dramskom delu. Po njegovom mišljenju glumac mora da nalazi zgodne prelaze, da nam svojom igrom protumači dotičnog pesnika tako što će da učini razumljivim sve

⁵³ *Op. cit.*, str. 595.

⁵⁴ *Op. cit.*, str. 595.

⁵⁵ Ingarden, R.: *O saznavanju književnog umetničkog dela*, SKZ, Beograd 1971, str. 289-317.

njegove tajne intencije i skrivene poteze, da ih pretvori u vidljivu sadašnjost, da nam ih učini shvatljivim⁵⁶.

Ako se pozorišna umetnost posmatra nezavisno od poezije, Hegel je sa stanovišta glumca video dva moguća sistema: *prvi*, po kojem glumac treba da je samo organ pesnika, pa se pri tom akcenat stavlja na stručnost izvođenja, i *drugi*, po kojem pesnici treba da pišu za glumce. Pesništvo treba da pruži priliku glumcu da ispolji svoju dušu i pokaže svoju veštinu kao najuzvišeniju stranu sopstvene subjektivnosti. Primer za prvo shvatanje bilo bi francusko pozorište, za drugo italijansko (*comedia dell' arte*)⁵⁷.

Vratimo li se sad Hegelovom izlaganju sistema umetnosti u III knjizi njegovih predavanja iz estetike, koja su za štampu nakon njegove smrti priredili njegovi učenici, videćemo da je po sredi geneza duha shvaćena kao geneza subjektivnosti koja se prvo pokazuje i objektivije kao sadržaj i kao forma da bi potom kao supstancijalnost svesna sebe, i kao živa individualnost završila kao apsolutna subjektivnost "koja se u duhovnom smislu slobodno kreće u samoj sebi i koja se, budući umirena u sebi, više ne ujedinjuje sa onim što je objektivno i osobeno te u humoru komike postaje svesna negativnosti toga odvajanja"⁵⁸. Tu, na vrhuncu razvoja, nalazimo komediju i ova dovodi "u isto vreme" do raspada umetnosti uopšte.

⁵⁶Hegel, G. W. F.: *Estetika III*, Kultura, Beograd 1970, str. 596.

⁵⁷ *Op. cit.*, str. 596.

⁵⁸ *Op. cit.*, str. 640.

Zato, ističući značaj filozofskog mišljenja umetnosti, Hegel kaže da mi u umetnosti "nemamo posla s nekom igračkom koja je tu samo radi ugodnosti i radi koristi, već se u njoj radi o oslobođenju duha od sadržine i forme konačnosti, radi se o prisutnosti apsolutnoga u čulnoj pojavi i o njegovom izmirenju s njom, radi se o jednom takvom razvijanju istine koje se ne iscrpljuje sa istorijom prirode, već se očitó pokazuje u istoriji sveta"⁵⁹. Kako je za Hegela istorija uvek istorija istine (koja kao i kod Hajdegera nije samo-bivanje i samo-pokazivanje, već je istovremeno i samo-skrivanje), jasno je da se, na kraju gornjeg navoda, istorija i svet uzimaju u jednom sasvim određenom smislu i ova dva pojma biće u izlaganju koje sledi posebno analizirani.

2. *Tragični sukob i tragično izmirenje*

Najdublji Hegelov uvid bio bi u otkriću tragičnog sukoba; po njegovom mišljenju u središtu drame u najvećim antičkim tragedijama nije tragični junak, već *sukob* i to ne sukob dobra i zla, pozitivnog i negativnog, već sukob dveju jednostranih pozicija od kojih svaka otelovljuje dobro pa su motivi obeju strana jednako opravdani. Hegel piše da prava tema tragedije jeste božansko, ali ne ono koje čini sadržinu religijske svesti (zato velika tragedija jevrejskog naroda nije grčka tragedija), već božansko koje ulazi u

⁵⁹ *Op. cit.*, str. 641.

svet, u individualno delanje⁶⁰. Tragično treba da izazove strah i sažaljenje, a ovo dvoje, čitamo u Hegelovom mladalačkom spisu *Duh hrišćanstva i njegova sudbina*, nastaje "samo iz sudbine jednog nužnog promašaja nekog lepog bića"⁶¹. Individualno delanje može podstaći sukobe koji se ne mogu izbeći i to stoga što karakter, koji je u sukobu "u svojoj samostalnoj određenosti", biva jednostrano izolovan.

U predavanjima iz estetike Hegel kaže: "Prvobitna tragičnost sastoji se dakle u tome što u granicama takvog sukoba obe protivničke strane, one uzete za sebe, *jesu u pravu*, dok su, s druge strane, one ipak u stanju da pravu pozitivnu sadržinu svoje svrhe i svoga karaktera proture samo kao negaciju i *povredu* one druge isto tako opravdane snage, i zbog toga u svojoj moralnosti i na osnovu nje one podjednako zapadaju u *greh*"⁶². Vidimo da Hegel ovde kao bitni momenat ističe sukob do kojeg obavezno dolazi kada božanske sile iz svoje prvobitne apstraktne idealnosti pređu u realnu stvarnost, u svetovnu pojavu, u život određen ljudskom individualnošću.

Hegel tako otkriva jednu do njegovog vremena neosvetljenu dimenziju antičke tragedije i time će kasnije uticati na mnoge potonje teoretičare, a idejom o sukobu jednako pravnih strana, posebno, na

⁶⁰Hegel, G.W. F.: *Estetika III*, Kultura, Beograd 1970, str. 601.

⁶¹Hegel, G. W. F.: *Rani spisi*, V. Masleša, Sarajevo 1982, str. 224.

⁶²*Op. cit.*, str. 602.

nemačkog filozofa Maksa Šelera⁶³; ako pak njegovo tumačenje primenimo na sačuvane antičke tragedije, lako ćemo uočiti da ono još i važi kada je reč o Eshilu u čijim *Pribegarkama* pravda s pravdom treba da bude boj (*Arei xymbalei Dikai Dika*; stih 461), što je još blisko mitu i za što ćemo naći primere u *Ilijadi* gde se plemenito s plemenitim sukobljava; možda ćemo ovom Hegelovom tumačenju naći potvrdu i u primerima uzetim iz Euripida, ali Sofokle, kojeg sam Hegel smatra najvećim među tragičarima, za tako nešto se ne zalaže i kod njega obe strane nikada nisu jednako opravdane⁶⁴.

Na prvi pogled čini se paradoksalnim da imamo jedan princip koji ne funkcioniše bezuslovno, pa se u nizu tumačenja ne možemo na njega pozvati; iako ističe obostranu opravdanost strana koje se bore, Hegel ne nastoji da o svim dramama sudi polazeći od ovog principa, možda zato što težište stavlja i na drugi princip: princip izmirenja.

Ono što bi ovde moglo biti interesantno jeste sledeće: da li Hegel do ideje *sukoba* dospeva imajući u vidu viđenje sveta ugrađeno u osnovu antičke tragedije, ili do te ideje dospeva oslanjajući se na filozofiju koja je nastala u sukobu s antičkom tragedijom te u takvoj filozofiji nalazi fenomen sukoba u formi kosmičkog principa i isti tumači pozivajući se na primere iz antičke drame.

⁶³Šeler, M.: *O fenomenu tragičnog*, u zborniku: *Teorija tragedije*, Nolit, Beograd 1984, str. 138—157.

⁶⁴Kaufmann, V.: *Tragedija i filozofija*, KZNS, Novi Sad 1989, str. 168-174.

Nesporno je da sâmo Hegelovo tumačenje drame, odnosno prirode tragedije i tragičnog, vodi tumačenju odnosa koji je postojao između pesnika i prvih mislilaca među kojima je, kako Platon kaže, već poodavno uočena "neka stara nesuglasica" (*Država*, 607). Platon je bio uveren da se tragično stanje može izbeći, da u realnom životu tragedija ne mora imati tužan kraj, te da u pravom životu i sama tragedija nije nužna; sva njegova filozofija bila je politička filozofija, odnosno filozofija života u polis, koja je tako želela da uredi ljudski život u državi da tragedija i ne mora da se dogodi. Zato tragični pisci u idealnoj državi, kojom se bave njegovi dijalozi *Država* i *Zakoni*, i nisu bili neophodni; dovoljni su filozofi, pod čijim će se rukovodstvom stvoriti takvo državno uređenje koje će podražavati najlepší i najbolji život i tako biti "najlepša i najbolja tragedija" (*Zakoni*, 817, B). Ovde bi trebalo upozoriti da bi, kako to primećuje Valter Kaufman, autor upravo pomenute izuzetne knjige *Tragedija i filozofija*, za Platona tragedija bila ozbiljno književno delo u kojem lica govore jedno za drugim i pri tom se bave nekom uzvišenom temom;⁶⁵ sama tragedija se ovde shvata u njenom širem značenju i ne svodi se samo na literarna, odnosno pesnička dela koja imaju tragičan završetak, već nju čine dela ispunjena uzvišenim osećanjima, a ova, mogla su se naći u postupcima i filozofa, a ne samo pesnika. Čuvši Sokrata, Platon je spalio svoje pesničke spise, ali ne zato što bi se odrekao pesništva, već naprotiv, zato što

⁶⁵ *Op. cit.*, str. 30.

je shvatio da je došlo vreme jednog novog i drugačijeg pesništva, pesništva koje se potom realizovalo i ostvarilo u njegovim dijalozima.

Na taj način, Platon nije samo rušitelj starih mitova i tvorac novih, već je i rušitelj starih pesničkih formi i tvorac novih. Njegovi dijalozi mogli bi se shvatiti i kao istinske tragedije koje dolaze posle Euripida. On je, možda, u prvi mah paradoksalno, ali posve razumljivo, poslednji veliki tragičar Grčke, tragičar koji je koliko pesnički, toliko i racionalno, prvi video svet kao jedno kosmičko glumište, kao sukob bogova u kojem su ljudi samo igračke (*Zakoni*, 644 d; 803 c). U tom sukobu bogova susreću se kosmičke moći: to je susret sila u kojem nema ni pobednika ni pobeđenih; bogovi sukobljeni oko Troje ne znaju za smrt i zato se po našim shvatanjima okrutno, a u suštini, posve ravnodušno igraju ljudima i njihovim životima; ali, njihov sukob jeste u isto vreme i svetski sukob, jeste princip na kojem počiva svet. Bogovi igraju svet i svet je igra sve dok postoji sukob, a ovaj (*polemos*), jeste otac svih stvari, čemu nas uči već Heraklit (Diels, B 53). Ovde se može postaviti pitanje temelja principa. Pitamo: može li ono prvo imati još i temelj, ili prvo mora ostati, po svojoj prirodi, neutemeljeno.

Uveren sam da je do središnje misli celokupne Hegelove filozofije dospelo Eugen Fink i svoju osnovnu tezu izložio sredinom pedesetih godina XX stoleća u predavanjima koja su nakon više od dve i po decenije objavljena pod naslovom *Sein und Mensch*. Sve sam

više sklon tome⁶⁶ da je ovaj Finkov rad rasvetljavajući koliko za filozofiju Hegela, toliko i za celokupno Finkovo delo. Ranije sam⁶⁷, pozivajući se na ova Finkova predavanja, nastojao da ukažem na korene Finkovog tumačenja igre i utemeljenje jedne kosmo-ontološke pozicije u njegovoj filozofiji koja prožima sve kasnije publikovane knjige ovog mislioca. Sada se nalazim u situaciji da još jednom istaknem neka mesta koja bi mogla biti putokaz tumačenju Hegelove filozofske pozicije i njegovog razumevanja ideje tragedije, jer ima dovoljno razloga da se ustvrdi kako on misli bivstvovanje polazeći pre svega od toga da je bit bivstvovanja sukob sâm u kojem bi trebalo potom tražiti i najdublji fundament njegove dijalektike⁶⁸, jer mir i smirenost isto su što i smrt, pa tamo gde vlada mir tamo biva poražena filozofija. Stoga se, kao zadatak filozofije, Hegelu nameće misao o neophodnosti da se bivstvovanje konstituiše kao večno kretanje, kao večiti sukob. Shvatiti bivstvovanja kao kretanja moguće je stoga što je ono sâm dvojako: kao bivstvovanje-za-sebe i kao bivstvovanje-po-sebi, kao mogućnost i stvarnost, kao bit i kao egzistencija⁶⁹.

Ključno pitanje koje se ovde postavlja moralo bi da glasi: odakle Hegelu koncepcija o unutrašnjem

⁶⁶Pisano 1987. godine.

⁶⁷Videti: M. Uzelac: *Filozofija igre*, KZNS, Novi Sad 1987; *Kosmo-ontološko tumačenje sveta u filozofiji E. Finka*, Filozofska istraživanja (20), 1987, str. 139—145.

⁶⁸Fink, E.: *Sein und Mensch*. Vom Wesen der ontologischen Erfahrung, Alber, Freiburg/München 1977, S. 211.

⁶⁹Marcuse, H.: *Hegelova ontologija i teorija povijesnosti*, V. Masleša, Sarajevo 1981, str. 95.

sukobu bivstvovanja, odakle mu misao o sukobu bivstvovanja ako sve bivstvjuće učestvuje u bivstvovanju? Odakle Hegelu misao o toj protiv-igri bivstvovanja-po-sebi i bivstvovanja-za-sebe?

Bivstvovanje-za-sebe i bivstvovanje-po-sebi nisu oblasti već temeljni načini bivstvovanja, načini na koje se ono manifestuje. Prema mišljenju Finka, ono neiskazano i skriveno u Hegelovom pojmu bivstvovanja leži u tome što on svet misli kao sukob neba i zemlje; taj sukob nije sukob moćnih stvari već način da se otvore prostor i vreme koji omogućuju stvari; sve konačno u njemu se i dobije i osporava. Svetski sukob neba i zemlje je prvobitan⁷⁰; reč je o jednom izvornom zbivanju koje prevazilazi mogućnosti sveg unutarstvetskog mišljenja.

Ovde se zemlja i nebo ne misle na način unutarstvetskih stvari; zemlja nije stvar, neka džinovska stvar, neki materijal, već istinsko *arché* konačnih, iz zemlje obrazovanih pojedinačnih stvari. Isto važi i za nebo: ono nije samo nebeski svod, dom zvezda; ono je čistina bivstvovanja, kao što je zemlja njegova izvorna skrivenost. Čistina se, piše Fink, bori s neskrivenošću: sukob čistine i skrivenosti jeste prasukob bivstvovanja, vladavina sveta. U borbi *svetla* i *noći* u toj prazavadi zbiva se jedinstvo sveta."⁷¹

U sukobu sveta, u sukobu između čistine i skrivenosti, otvaraju se prostor i vreme, utemeljuje se

⁷⁰Finnk, E.: *Sein und Mensch...*, S. 214—5.

⁷¹*Op. cit.*, S. 217.

prostor-vreme za sve što jeste, jer taj sukob sveta raniji je od svakog unutarvremenog početka a istovremeno je utkan u svaku stvar i ništa se ne može desiti bez velike borbe. U primedbi uz § 95

Enciklopedije Hegel piše da se "istinska beskonačnost ne odnosi prosto kao jednostavna kiselina, nego ona se održava; negacija negacije nije neutralizacija; ono beskonačno jeste ono afirmativno i samo je ono ukinuto"⁷². Odnos bivstvovanja-po-sebi i bivstvovanja-za-sebe manifestuje se upravo u tom održavanju. Posredi nije put rđavoj beskonačnosti već prelaženje u svoju istost, prelaženje nečeg u drugo pri čemu je prelaženje sastajanje sa samim sobom, a "taj odnos u prelaženju i u drugome prema samome sebi jeste istinska beskonačnost"⁷³.

Kako po Finku mišljenje mora postati kosmologija, jer osnovno mišljenje mora biti učenje o kosmosu, učenje o svetu kao "istinskom horizontu bivstvovanja" u kojem nebo i zemlja, svetlo i tama, svaki govor o sukobu i borbi ima kosmološku valensu; ovde je reč o već pomenutom Heraklitovom *polemosu* koji sve stvari prevladava te se neprestano mora imati na umu da je po sredi govor o jednoj od kategorija fundamentalne ontologije a nikako o jednom od pojmova iz teorije vojne veštine. Hegel bivstvovanje misli kao vladajući život, kao vladavinu, ne kao neku osobinu konačnih stvari, već kao moć koja prevladava sve pojedine stvari; tu se misli suprotnost onog po-sebi

⁷²Hegel, G. W. F.: *Enciklopedija filozofijskih znanosti*, V. Masleša, Sarajevo 1987, str. 113.

⁷³*Op. cit.*, str. 111—2.

i onog za-sebe, suprotnost supstancije i subjekta te stoga Hegel, po rečima Finka, jeste ličnost s Janusovom glavom i gleda na dve strane: na jednoj privodi kraju istoriju metafizike, na drugoj započinje njeno prevladavanje.⁷⁴

Ovo je od odlučujućeg značaja stoga što i za čoveka važi isto što i za bivstvo: u njemu se zbiva ta "tragična igra neba i zemlje"⁷⁵; to je igra koju on neprestano igra i možda bi još bolje bilo reći: ta igra je način na koji on postoji. Zato tragična igra nije bilo kakva igra, već pre način na koji čovek kao kosmičko biće postoji. Sa svešću o svetskoj podvojenosti koja je njegovo jedino biće, čovek živi naspram svoga bivstvovanja koje mu se pokazuje kao vladavina sveta. Tu kosmičku moć on vidi kao svoju jedinu crtu što mu sve drugo u njemu određuje. Čovek nije stvar, već biće sveta; svest o svetu zahteva izvorno mišljenje sveta, taj već decenijama najavljavani prelaz od ontologije stvari prema kosmologiji⁷⁶.

Čovek je bit otvorena prema svetu i misleći on iskušava taj sukob neba i zemlje; ne pripada samo zemlji i ne pripada samo nebu; nalazi se negde između i, po rečima Finka, otvoren je za taj sukob moći sveta; kao među-bit on nije između zemlje i neba, poput neke stvari, već kao biće koje sa-učestvuje u borbi, kao biće koje sa-igra igru neba i zemlje⁷⁷. Istina do koje čovek

⁷⁴Fink, E.: *Sein und Mensch*. Vom Wesen der ontologischen Erfahrung, Alber, Freiburg/München 1977, S. 234.

⁷⁵*Op. cit.*, S. 238.

⁷⁶*Op. cit.*, S. 241.

⁷⁷*Op. cit.*, S. 249.

ovde može doći jeste "znanje o danu i noći bivstvovanja".

Ali, o kakvom se znanju ovde zapravo radi u doba koje nije više u vlasti *svetog*, *Iepog* ili *istine*, u doba kad se umetnost ili religija više ne iskušavaju kao opšte nužnosti, u doba kojim gospodari tehnika. Iskustvo bivstvovanja jeste iskustvo sveta u njegovom kretanju; kod Hegela se to kretanje vidi kao suprotnost bivstvovanja i pojavljivanja, suprotnost bivstvovanja-za-sebe i bivstvovanja-po-sebi, a ova poslednja dva pojma jesu centralni ontološki pojmovi u čijem odnosu se temelji tumačenje bivstvovanja od antike do novog doba⁷⁸. U toj napetosti bivstvovanja-po-sebi i bivstvovanja-za-sebe Hegel misli napetost bivstvovanja i istine (*ens* i *verum*)⁷⁹.

Svet se tako dokučuje iz odnosa bivstvovanja i njegove istine; u tom smislu treba razumeti i naslov Finkove knjige *Sein, Wahrheit, Welt*⁸⁰ gde ova tri pojma ne stoje u istoj ravni, niti su istog ranga, ali gde se hoće reći da svet jeste igra prethodne dve temeljne moći koje nova filozofija vidi u sukobu noći i dana, zemlje i neba.

Za Hegela *po-sebi* i *za-sebe* jesu načini na koje svet prevladava svako bivstvujuće; u pitanju su moći bivstvovanja za koje bi fenomenalna zemlja ili

⁷⁸ *Op. cit.*, S. 261.

⁷⁹ Ovde bi trebalo da umesto *ens* stoji *esse*, ali u sholastičkoj terminologiji opravdana je i ovakva relacija. O tome opširnije u mojoj kasnijoj knjizi: Uzelac, M.: *Metafizika*, Veris, Novi Sad 2007.

⁸⁰ Fink, E.: *Sein, Wahrheit, Welt. Vor-Fragen zum Problem des Phänomen-Begriffs*, M. Nijhoff, Den Haag 1958.

fenomenalno nebo bili tek simboli koji nas svojim odnosom vode mišljenju temeljnog sukoba na način kojeg opstoji svet kao horizont bivstvovanja u kojem ovo svetuje. Stoga, po mišljenju Finka, odlučujući problem pred kojim se nalazi savremeno mišljenje (ukoliko ono hoće prevladati metafiziku) jeste pre u tome da se nastoji razumeti izvorna igra neba i zemlje, nego u traženju odgovora na pitanje o bivstvovanju kao bivstvenosti stvari⁸¹.

Kako svetlo nije na stvarima, već su stvari u svetlu, tako se pokazuje da je svetlo moć, način na koji bivstvo svetleći vlada; reč je o svetlu što omogućuje svetlo sunca i svetlo našeg uma čineći ih uopšte mogućim. Ovde Fink, nalazeći se u najvećoj blizini Hegelovih osnovnih uvida, nastoji da, misleći temeljne pojmove kao slike kosmičkih moći, vidi sukob kao način sveta što prebiva u osnovi sveg bivstvjućeg, svih stvari i svih unutarstvetskih odnosa koje znamo samo u svetlu što nam dolazi od sveta. Ovakav govor može se učiniti opravdano metaforičnim, jer je to govor na putu u neprohodno.

Ovi temeljni pojmovi, mišljeni kosmološki kao temeljne moći, nisu strane sveta, niti mogu biti prostorno zamislivi, već su načini na koje celina u celosti jeste, a ova postoji kao igra koju su Grci određivali rečju *physis*.

Osnovna teškoća, koja počiva u ovakvom kosmološkom mišljenju fundamentalnih pojmova, leži kod Hegela u tome što ih on hoće razjasniti

⁸¹Fink, E.: *Sein und Mensch..*, S. 286.

pozivanjem na unutarstvetske stvari, nastojeći pri tom da se od unutarstvetskih primera vine u oblast univerzalnog⁸². Pojmovi bivstvovanja-po-sebi i bivstvovanja-za-sebe nisu regionalni već univerzalni i uz pomoć njih teži se određenju bivstvovanja sveg bivstvujućeg, pa su stoga načini na koje svet omogućuje bivstvujuće; svet, kao najizvornija razlika nalazi se u osnovi Hegelovog mišljenja, a ova, može se spekulativno pojmiti i kao sukob ženskog i muškog principa, ili, a što je isto, kao odnos *supstancijalnosti* (u čijoj osnovi je ono što su Grci nazivali *hypostasis* ili *hypokeimenon*, a čime su mislili ono ostajuće u kretanju, dakle, nešto noseće, tlo, odnosno, zemlju) i *subjektivnosti* (shvaćene kao svest, duh, sloboda), koji se misle kao čisti principi, kao principi samog bivstvovanja. Ovo, pak, za cilj ima zadobijanje jednog novog pojma bivstvovanja shvaćenog kao kretanje koje konstituiše svu stvarnost, a stvarnost je kretanje. Bivstvujuće može biti temelj celokupnog zbivanja zato što je u sebi dvojako: ta dvostrukost koja je i njegovo univerzalno ontološko određenje jeste ono što omogućuje samo kretanje; svako kretanje zbiva se u vremenu i stvari se, kao celine, mogu razumeti samo u vremenu. Kretanje je vreme i vreme je pojavni oblik sukoba sveta u kojem se događa bivstvovanje kao dešavanje u totalitetu kojim je ovo (bivstvovanje) omogućeno.

⁸²Fink, E.: *Hegel. Phänomenologische Interpretation der "Phänomenologie des Geistes"*, V. Klostermann, Frankfurt/M. 1977, S. 13.

Shvatimo li supstancijalnost kao bivstvovanje-po-sebi a subjektivnost kao bivstvovanje-za-sebe, ovaj će odnos odmah na početku ukazati na sve teškoće takvog stanovišta čega je Hegel svestan već u Predgovoru *Fenomenologije duha*, jer kako *sama stvar* nije izražena ni u cilju ni u poslednjim rezultatima, već u njenom izvršavanju, u izlaganju samog sistema, Hegel piše: "Po mom saznanju... sve je stalo do toga da se ono što je istinito shvati i izrazi *ne kao supstancija, već isto tako kao subjekt*"⁸³.

Subjekt kao živa supstancija, kao suprotstavljajuće udvostručavanje, jeste negacija ravnodušne raznolikosti, jeste negacija supstancijalnosti, ali, i tu je poenta čitave ove problematike, subjekt je samo novovekovni izraz za ono što leži u osnovi, pa shvatili ga mi kao samost ili kao Ego, subjekt je kako to Hegel ovde jasno ističe samo "supstancijalnost supstancije, unutrašnja istina supstancije"⁸⁴.

U *Filozofiji prava* Hegel piše o posebnom izvođenju logičkih određenja subjektivnosti i objektivnosti i potrebi tako nečeg da bi se "izričito primetilo da se njima, kao i drugim razlikama i suprotstavljenim određenjima refleksije, događa to da, zbog svoje konačnosti i stoga svoje dijalektične prirode prelaze u svoju suprotnost"⁸⁵. To prelaženje, o kojem je ovde reč, jeste model igre koji nas interesuje; ono je

⁸³Hegel, G. W. F.: *Fenomenologija duha*, BIGZ, Beograd 1974, str. 9.

⁸⁴Fink, E.: *Hegel*, V. Klostermann, Frankfurt 1977, S. 12.

⁸⁵Hegel, G. W. F.: *Osnovne crte filozofije prava*, V. Masleša, Sarajevo 1964, str. 46.

slika sukoba koji prebiva u osnovi stvari, pa ako je za Hegela supstancija model supstancijalnosti, a subjekt model subjektivnosti onda se u njihovom odnosu samo odslikava odnos bivstvovanja-po-sebi i bivstvovanja-za-sebe koji se zbiva na tlu transcendentale filozofije. Razlika subjektivnosti i objektivnosti moguća je samo na tlu njihovog izvornog jedinstva⁸⁶.

Zato istinito nije ni supstancija ni subjekt, već je ono u njihovoj igri, u igri koja se odvija između biti i njene pojave; zato Hegel, u već pomenutom navodu iz *Fenomenologije duha*, podvlači, između ostalog, i izraz *isto tako*. Istinito je *i tu i tamo*, ono je celina, apsolut, bivstvovanje što se dešava kao mišljenje, bivanje i sijanje⁸⁷, pa je zadatak filozofije po njegovom uverenju da se bivstvovanje konstituiše kao kretanje, kao nastajanje što vodi shvatanju "supstancije kao subjekta". Subjekt se ovde shvata šire od ljudske subjektivnosti: shvata se kao jedinstvo bivstvovanja-za-sebe i bivstvovanja-po-sebi.

Igra sila o kojoj je ovde reč jeste igra sveta, način na koji se moć ispoljava; Hegel "bivstvovanje shvata kao igru moći, kao kretanje"⁸⁸; zato on mora, piše Fink, i ništa (kao negativnost bivstvovanja) da udomi u bivstvovanju; to, pak, omogućuje igru *bivstvovanja i ništa* u samom bivstvovanju. Ovo se samo u sebi preobraća, bivstvovanje je ono samo i

⁸⁶Marcuse, H.: *Hegelova ontologija i teorija povijesnosti*, V. Masleša, Sarajevo 1981, str. 35.

⁸⁷Fink, E.: *Hegel*, V. Klostermann, Frankfurt 1977, S. 32.

⁸⁸*Op. cit.*, S. 153.

sopstvena suprotnost. Razlika pripada samoj suštini bivstvovanja i zato ga kretanje može prožeti do dna.

Pojam koji bi ovde bio od odlučujućeg značaja jeste *protivrečnost*; protivrečnost se shvata kao suprotnost u samoj sebi; Hegel govori o natčulnom svetu "koji predstavlja izokrenuti svet (koji je) zakoračio preko drugog sveta, imajući ga u isto vreme u samome sebi; on je izokrenuti svet za sebe; on jeste on sam i njegov suprotni svet u jednome jedinstvu. Samo tako on predstavlja razliku kao unutrašnju ili razliku samu po sebi, ili kao razliku koja postoji kao *beskonačnost*"⁸⁹. Ova beskonačnost nije suprotnost konačnosti, kako bismo to mogli pomisliti u uobičajenom govoru, imajući u vidu upotrebu ovog pojma u nauci; Hegel ovde ne misli na matematičku beskonačnost, već beskonačnost bivstvovanja shvaćenu kao "kretanje moći bivstvovanja"⁹⁰. U beskonačnosti ne treba videti suprotnost konačnosti, već protivstavljanje koje samo sebe prevladava.

I dok se konačno odnosi uvek prema konačnom, sa beskonačnim stvar stoji drugačije: ono je duša sveta, bit života; Hegel piše: "Tu jednostavnu beskonačnost ili taj apsolutni pojam treba označiti kao jednostavnu suštinu života, kao dušu sveta"⁹¹, što Finku daje povoda da smatra kako Hegel tu dospeva do granica izrecivog, jer, shvatajući bivstvovanje kao život (što je u osnovi jedna ontološka metafora, budući da se ne misli život u uobičajenom, već

⁸⁹Hegel, G. W. F.: *Fenomenologija duha*, BIGZ, Beograd 1974, Str. 98.

⁹⁰Fink, E.: *Hegel*, V. Klostermann, Frankfurt 1977, S. 154.

⁹¹Hegel, G. W. F.: *Fenomenologija duha*, BIGZ, Beograd 1974, str. 99.

transcendentalnom značenju), Hegel izrazom *život* označava vladavinu bivstvovanja⁹². Tako uvek iznova dospevamo do temeljne misli Hegelove filozofije, do misli o *polemosu* koji leži u osnovi svih stvari, do misli o večnoj vladavini beskonačnog u konačnom, beskonačnog u sebi samom, do misli o vladavini sveta koji se sam sa sobom igra.

*

Završavajući poglavlje o samoizvesnosti duha, Hegel u *Fenomenologiji duha* piše da "reč *izmirenje* jeste postojeći duh, koji čisto znanje o samom sebi kao opštem suštastvu opaža u svojoj suprotnosti, u čistom znanju o sebi kao pojedinačnosti koja apsolutno bivstvuje u sebi, — jedno uzajamno priznavanje, koje jeste apsolutni duh"⁹³; ovde se očigledno radi o jednoj vrsti uzajamnog priznavanja, a na to nas upućuju i neka mesta iz njegovih ranijih spisa gde se nalazi ideja o nužnosti priznavanja drugoga i neophodnosti napuštanja svoje ekstremne jednostrane pozicije, o neophodnosti prevladavanja antagonizma slobode i nužnosti, subjektivnosti i stvarnosti, a što na kraju krajeva znači da je izmirenje ništa drugo do izmirenje sa samim sobom kroz napuštanje jednostranosti. Zato je subjektivnost istovremeno i svoj izvor i temelj izmirenja⁹⁴.

Kako se tragično po prvi put javlja kod Grka i to na tlu ljudske stvarnosti, suprotstavljanjem individua

⁹²Fink, E.: *Hegel*, V. Klostermann, Frankfurt 1977, S. 155.

⁹³G. W. F. Hegel: *Fenomenologija duha*, BIGZ, Beograd 1974, str. 389.

⁹⁴Rohrmoser, G.: *Zum Problem der ästhetischen Versöhnung (Schiller und Hegel)*, Euphorion (53), 1959, S. 355.

koje s pravom učestvuju u radnji, izmirenje se u grčkoj tragediji događa između, s jedne strane, proste svesti, a s druge, individualnog patosa, što se po rečima Hegela prikazuje u obliku hora i delatnih heroja⁹⁵.

Pojava hora nije ni slučajna ni nevažna; hor deluje u vreme kad se moralnim zapletima još ne suprotstavljaju određeni državni zakoni, ili religijske dogme; on nije inkarnacija neke moralne ličnosti, već supstancija "samog moralnog herojskog života i delanja", on je narod iz kojeg potiču individue, on je, po rečima Hegela, suštinski elemenat dramske radnje te je "propadanje tragedije išlo uporedo sa sve većim pogoršavanjem horova"⁹⁶.

Naspram hora nalaze se individue koje učestvuju u sukobima za koje se ne može reći da im je povod zla volja, zločin, nesreća ili slepilo, već moralna opravdanost neke radnje. Udes do kojeg dolazi u tragediji, moguć je samo u ljudskoj stvarnosti, jer samo ona sadrži "mogućnost takvog udesa da supstanciju nekog individuuma sačinjava neki kvalitet na *takav* način da se on celim svojim bićem i svim svojim interesima unosi u takvu jednu sadržinu i time čini da se ona pretvori u jednu strast koja njime potpuno vlada"⁹⁷.

Naspram ove strasti je ravnodušna i blažena priroda bogova, svest o božanskom što stoji spram borbenog delovanja individua koje nastupaju u ime

⁹⁵Hegel, G. W. F.: *Estetika III*, Kultura, Beograd 1970, str. 615.

⁹⁶*Op. cit.*, str. 617.

⁹⁷*Op. cit.*, str. 615.

svoje moralne opravdanosti koja je, iako jednostrana, ipak suštinska pa se za nju mora bez ostatka boriti.

Tako imamo smiraj sukoba ljudskog i božanskog, delujućeg i mirujućeg. O samoj prirodi ovog sukoba već je ranije bilo reči. Možda ovde treba ukazati na njegove pojavne oblike kako bi se mogli izložiti mogući tipovi izmirenja.

U prvoj vrsti sukoba suprotstavljaju se *država* i *porodica*: prva kao otelovljenje moralnog života u njegovoj duhovnoj opštosti, druga kao otelovljenje prirodne moralnosti, za što je po Hegelu Sofoklova *Antigona* najbolji primer, jer upravo tu imamo sukob Antigone (koja poštuje krvne veze, podzemne bogove) i Kreonta (koji obožava Zeusa, silu koja upravlja javnim životom i od koje zavisi opšte dobro). Slični su sukobi i u tragedijama⁹⁸ vezanim za život Agamemnona koji "kao kralj i vojskovođa žrtvuje svoju kćer interesima Grka i njihovog pohoda protiv Troje i time raskida vezu ljubavi koja ga vezuje za kćerku i za njegovu suprugu, a Klitemnestra kao majka čuva tu vezu u dubini svoga srca, i svome mužu, koji se vraća kući, priređuje iz osвете sramnu propast. Orest, sin i kraljev sin, poštuje majku, ali njegova je dužnost da brani prava svoga oca kralja, te udara po majci koja mu je život dala"⁹⁹.

Jednu drugu vrstu sukoba, više formalnu, grčki su tragičari obradili u delima o Edipovoj sudbini: "tu se radi o pravu budne svesti, o opravdanosti onoga što

⁹⁸ *Ifigenija na Aulidi, Agamemnon, Hoefore, Eumenide i Elektra.*

⁹⁹ *Op. cit.*, str. 618.

čovjek vrši kao samosvesno i voljno biće nasuprot onome što je on, prema odluci bogova, stvarno uradio nesvesno i bez svoje volje. Edip je ubio svoga oca, oženio se svojom majkom, u rodoskrvnilačkoj bračnoj postelji izrodio je sa njom decu, ali ipak on je učinio taj najveći greh bez svoga znanja i protiv svoje volje. Pravo naše savremene, dublje svesti sastojalo bi se u tome da ni ove zločine ne prizna kao dela vlastitog Ja, jer oni nemaju osnov ni u vlastitom znanju ni u vlastitom htenju; međutim, plastičan Grk prima na sebe odgovornost za ono što je izvršio kao individuum i ne pravi razliku između formalne subjektivnosti samosvesti i onoga što je objektivno uradio"¹⁰⁰.

Rezultat do kojeg dovodi tragični zaplet jeste, po Hegelovim rečima, u obistinjavanju obostrane opravdanosti stranaka koje se bore, ali i u odstranjivanju jednostranosti njihovog tvrđenja, te se iznova uspostavlja unutrašnja harmonija, stanje hora u kojem se slave svi bogovi, jer, "pravi razvoj sastoji se samo u ukidanju suprotnosti kao *suprotnosti*, to jest u izmirenju onih snaga delanja koje teže da se u svome sukobu uzajamno negiraju. Samo se tada najviši krajnji cilj tragične radnje ne sastoji u nesreći i stradanju, već u umirenju duha, jer se tek pri takvom završetku može pojaviti nužnost onoga što se individuama dešava kao izraz apsolutnog uma, i duševnost je uistinu moralno umirena: potresena sudbinom junaka ona je umirena u pogledu same

¹⁰⁰ *Op. cit.*, str. 619.

stvari. Samo ako se pridržavamo toga shvatanja možemo razumeti antičku tragediju"¹⁰¹.

Izmirenje je ovde u saznanju podjednake vrednosti obeju subjektivnih strana, pa nužnost ishoda nije u nekom slepom fatumu, iako sve vreme tragični junaci i nemaju mogućnost izbora, budući da se sve vreme njihovo delanje poklapa sa suštinom njihovog bića; stvar je jednostavno u tome da se najviša moć, što je iznad i ljudi i bogova, ne može dugo trpeti u svojoj jednostranoj osamostaljenosti; ne može se dugo trpeti pritisak beskrajne sveprožimajuće moći pa joj se mora staviti granica, te "fatum vraća individualnost u njene granice"¹⁰².

Naspram epske pravde koja izmiruje sukobljene strane tako što ih poravnava (primer sudbine Ahila ili Odiseja), *uzvišeno* tragično izmirenje sastoji se u "napuštanju suprotnosti koja postoji između moralnih supstancijalnosti i u ponovnom uspostavljanju njegove prave harmonije"¹⁰³. Ovo imamo u slučaju kad individue koje se bore nastupaju kao totaliteti, tako da one same stoje u vlasti sile protiv koje se bore, pa narušavaju ono što bi po svojoj egzistenciji trebalo da poštuju. Kao primer Hegel navodi *Antigonu* koja je po njegovim rečima od svih tvorevina staroga i novog sveta najsavršenije umetničko delo i koje kao takvo zadovoljava u najvećem stepenu. "Antigona živi pod Kreontovom državnom vlašću; ona lično je kraljeva kći i Hemonova verenica, tako da bi trebalo da se

¹⁰¹ *Op. cit.*, str. 620.

¹⁰² *Op. cit.*, str.621.

¹⁰³ *Op. cit.*, str. 622.

pokorava kneževoj zapovesti. Ali i Kreont koji je sa svoje strane otac i muž, morao bi da poštuje svetinju krvi i da ne izdaje zapovesti koje stoje u protivrečnosti sa tim pijetetom. Tako njima oboma imanentno je ono protiv čega se naizmenično bune, te njih osvaja i slama upravo ono što spada u oblast njihovog vlastitog života. Antigona umire pre no što biva u stanju da zaigra kao nevesta, a Kreont takođe biva kažnjen smrću svoga sina i svoje supruge koji se ubijaju, i to sin zbog Antigonine smrti, a supruga zbog Hemonove smrti¹⁰⁴."

Nakon primera tragičnog izmirenja, Hegel ističe da tragičan ishod ne mora uvek imati za posledicu i propast obeju zainteresovanih individua u kojoj bi se njihova jednostranost ukinula. On naglašava da postoji i *objektivno* izmirenje koje imamo u drami *Orest* gde se glavni junak oslobađa i počast odaje i jednom i drugom bogu; isto tako, moguće je i *subjektivno* izmirenje, i to u slučaju kad "delatna individualnost na kraju krajeva sama napusti svoju jednostranost" pri čemu odustajanje nije odustajanje od sopstvenog karaktera, već se ovo vrši pod pritiskom neke više sile (*Filoktet*); konačno, imamo i *unutrašnje* izmirenje kao ugušenje u sebi svakog nesklada, čišćenje sebe u svojoj unutrašnjosti (*Edip na Kolonu*) i tu se svet, po učešću u borbi moralnih snaga, prilagođava jedinstvu i harmoniji same moralne sadržine.

¹⁰⁴*Op. cit.*, str. 622.

Moglo bi se tvrditi kako *izmirenje* nije i poslednja reč u tumačenju tragedije; dovoljno je podsetiti kako je Artur Šopenhauer u tragediji prvenstveno video sukob svetske volje sa samom sobom, no kako je ova bila razbijena, ona nije mogla da se izmiri sa sobom, pa tragedija nije vodila izmirenju već rezignaciji. Danski filozof Seren Kjerkegor je smatrao da sukob izložen u tragediji može da se prevlada skokom u viši, religiozni stadij egzistencije. Da li će ta poslednja reč tragedije biti *izmirenje, sumnja, večiti razdor* ili *bezizlaznost*, zavisi od toga kako određujemo prirodu same tragedije.

S druge strane, u svom radu o Hegelu i grčkoj tragediji, savremeni nemački filozof, učenik Martina Hajdegera, Oto Pegeler, piše da možda Hegelovo tumačenje tragedije nije ma koje, već odlučujuće i pođe li nam za rukom da se odredimo u odnosu na Hegelovo tumačenje, poći će nam za rukom i da dospemo u izvorni odnos prema grčkoj tragediji¹⁰⁵, jer Hegel ne teži analizi tragedije, već tome kako nam "tragično tumači svet".

U spisu o prirodnom pravu, Hegel je tragično izmirenje video u jedinstvu apsolutne običajnosti, budući da je tragedija "u tome što se običajna priroda odvaja od sebe i sebi suprotstavlja svoju neorgansku prirodu kao sudbinu, da se s njom ne bi zaplela prisvajanjem sudbine u borbi (izmirena s božanskom biti kao njihovim jedinstvom)"¹⁰⁶, pri čemu se

¹⁰⁵Pöggeler, O.: *Hegel und die griechische Tragödie*, in: *Hegels Idee einer Philosophie des Geistes*, Alber, Freiburg/München 1973, S. 109.

¹⁰⁶Hegel, G. W. F.: *Jenski spisi*, V. Masleša, Sarajevo 1983, str. 359.

izmirenje postiže istinskom borbom u prisustvu sudbine. U *Fenomenologiji duha* tragična radnja nastaje delatnošću koja remeti mir supstancije i ova uzrujana u svom suštastvu počinje da se deli, pa se supstancija duha pokazuje kao rastegnuta; izmirenje suprotnosti jeste "oslobođenje, ne od krivice (jer svest ne može da ospori krivicu, pošto je delovala), već od zločina, i njeno pokajničko izmirenje"¹⁰⁷.

U *Estetičkoj teoriji* Teodor Adorno piše o pomirujućem karakteru dela koji je u njihovom jedinstvu, u tome kako to nalazimo kod Grka, da dela "neguju ranu zajedno sa strelom koja ju je napravila"¹⁰⁸, pa dela, budući da proističu iz sveta stvari, učestvuju u pomirenju jedino zahvaljujući svojoj smrtnosti¹⁰⁹. Ovakva tvrdnja može se razumeti samo na tragu Hegelovih sudova o prirodi tragedije: život dela je u njegovoj napetosti i izmirenjem ono prestaje isto kao što se mirenjem suprotnosti unutar umetnosti sama umetnost dovodi do svoga kraja.

Ako je "paradoks čitave nove umetnosti da ona stiže ono što istovremeno odbacuje"¹¹⁰, onda se tu samo još jednom potvrđuje dijalektika *sukoba* i *izmirenja* što leži u njenoj očigledno duboko protivrečnoj osnovi.

3. *Istoričnost umetnosti kao duhovne tvorevine*

¹⁰⁷Hegel, G. W. F.: *Fenomenologija duha*, BIGZ, Beograd 1974, str. 426.

¹⁰⁸Adorno, T.: *Estetička teorija*, Nolit, Beograd 1979, str. 230.

¹⁰⁹*Op. cit.*, str. 230.

¹¹⁰*Op. cit.*, str. 233.

Dokučiti prirodu umetničkog dela, znači: dospeti do temelja onog u čemu se ogleda *umetničko*. Pitanje je: na koji način je put prema temelju moguć? Može li se dospeti do temelja ako je ovaj u vremenitosti umetničkog akta i to tako što daje egzistencijalni smisao *i* aktu *i* njegovom produktu? Da li ovaj akt čini svekolioku bitnu vezu sve umetnosti i može li ovu videti kao temelj sveta u kojem se naknadno objašnjava ljudska kreativnost, sveta koji je istovremeno i *tlo* što sve omogućuje i *pozornica* kao poprište sveg zbivanja? Ako je čovek, kako bi rekao Rudolf Berlinger, metaforična celina sveta same umetnosti, ne leži li u njenoj antropomorfnoj dimenziji opasnost zarobljavanja istorijskim oblicima mundano-prirodnog života?

Čini se da istorijski pristup problemu temelja umetnosti pretpostavlja zahtev za reaktiviranjem prapočetka unutar istorijskog horizonta s namerom da se sve nastale umetničke tvorevine protumače polazeći od svetskog karaktera principa umetnosti.

Ako se istoričnost umetnosti tumači u transcendentnom smislu, polazeći od vremena života, onda se refleksija o vremenovanju dela, unutar stvorene celine sveta, može sagledati polazeći od slobode umetnosti kao spontanosti duha, jer samo čovek, kao biće sveta, jeste istovremeno i sadržaj sveta što se pokazuje kao prostor igre stvaranja umetnosti čiji rezultat nije "lepi svet", već svetovna lepota u svojoj ne-leposti manifestovanoj u trošnosti umetnosti. Ova trošnost jeste istinska istorija umetnosti čijim

prodorom u oblast neumetničkog se konkretizuje temelj subjektivnosti subjekta koji opstoji kad je čovek na delu i to tako što omogućuje ljudsko delovanje unutar svesti ograničene trodimenzionalnošću vremena; kako su svest sveta i njen horizont istovremeno manifestacije istorijske svesti i istorijskog horizonta što se jedno u drugom utemeljuju, možda samo stoga da bi *beskonačno*, navlačenjem "maske konačnosti", svedočilo o jednoj subjektivnoj viziji sveta, tako što se "misao sveta rastvara u fenomenu horizonta"; tako je "igra sveta samo umetnički čin slobode" kojim harmonija svetsko-uređujući prevladava nastanak i pad dela u vremenu koje je pre događaj u prolaženju no apsolutna činjenica, ali, u isto vreme, i celina smisla.

1.

Sada se moramo vratiti pokušaju da makar delimično, iz fenomenološkog ugla, razjasnimo pojam istorije. Naspram historiografije kao "nauke o genezi personalno shvaćenog čovečanstva i njegove životne okoline kao sveta kulture koji je postao u ovoj sadašnjosti i koji se nalazi u svakoj sadašnjosti, u aktuelnoj praksi i daljem oblikovanju" (Husserl, Msc. K III, 9, str. 13)¹¹¹, dakle, naspram historiografije kao generativnog oblika opstanka, čime je određena činjeničnost jednog događanja, istorijski stav, transcendirajući puku sadašnjost i imajući u sebi sve

¹¹¹Navedeno prema knjizi: Pažanin, A.: *Znanstvenost i povijesnost u filozofiji Edmunda Husserla*, Naprijed, Zagreb 1968, str. 278.

tri dimenzije vremena na delu, jeste vreme života u transcendentalnom smislu, "životno kretanje istoričnosti i isprepletenosti izvornih smislenih tvorevina i sedimentiranja smisla"¹¹².

Istoričnost, kao refleksija o vremenovanju istorije, kao reaktiviranje prapočetaka i njihovo smeštanje u celinu istorijskih horizonata¹¹³ nije samo refleksija o dosadašnjoj istoriji ljudskog duha uopšte, nego "istinsko samoosvešćenje filozofa i savremenog čoveka i to njegovo samoosvešćenje s obzirom na to kamo bi on *zapravo hteo*, šta je u njemu volja *iz* volje i *kao* volja duhovnih predaka"¹¹⁴.

Na pitanje: gde *istorijsko* treba tražiti, odgovara se da ono pripada čovekovoj biti i budući da se radi o načinu njegove egzistencije istorijskim je određen konstituišući život transcendentalne subjektivnosti koji nije u horizontu sveta, jer je svet sam konstituisani horizont konstituisanih predmeta; tako istorija, kao istorija apsolutnog znanja, nema samo ljudsku dimenziju, već u istoriji čoveka biva transparentna istorija bivstvovanja, istorija istine, istorija sveta¹¹⁵. Na istorijski način čovek egzistira odnoseći se prema svetskom principu razumevanja i razlike. Ovaj odnos odvija se u radu i borbi kao fundamentalnim društvenim formama i ovi fenomeni

¹¹²Husserl, E.: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Husserliana VI, M. Nijhoff, Den Haag 1954, S. 380.

¹¹³Pažanin, A., *op. cit.*, str. 279.

¹¹⁴*Op. cit.*, str. 281; *Krisis*, str. 72—3.

¹¹⁵Fink, E.: *Welt und Geschichte*, in: *Nähe und Distanz*, Alber, Freiburg/München 1976, S. 175.

čine tlo istorije¹¹⁶; njima se otvaramo prema kosmičkom *polemos pater panton* pa tek spram igre sveta sve delatnosti i vrednosti čovečanstva mogu zadobiti svetsko-istorijski smisao.

2.

Ovde se, tematizovanjem istorije, postavlja pitanje u kojoj meri je umetnost ugrožena istoričnošću; da li se umetnost osipa, raspada pred nadolazećom svešću o svojoj bitno vremenskoj strukturi pa izgleda da istorizam ugrožava umetnost kao što to čini sa logikom ili psihologijom. Možda umetnost nema tu istoričnu dimenziju već je zadobija tek stupajući u odnos sa istorijom? Ako bi refleksija o umetnosti bila održiva samo u medijumu umetnosti pitanje njenog istoričnog osnova ostaje sasvim otvoreno. Iako moderna umetnost, po svojoj prirodi ne može biti nešto apsolutno novo, nevezano sa već dugom postojećom tradicijom umetničkog stvaranja ali i mišljenja umetnosti, već izrasta iz tog *prošlog*, koje svim sredstvima nastoji da ospori kako bi opravdala razloge sopstvenog postojanja, to *prošlo* kao njen empirijski koren jesu od ranije već uspostavljene tehnike i metode pa bi se moglo učiniti da se u njima krije uzrok promene koja novu umetnost i omogućuje. Međutim, ono *istorično* nalazi se u osnovi sve umetnosti i njenih produkata i iste kao dimenzija vremena omogućuje; tu, razume se, nije reč o supstancijalizaciji vremena, već o mogućnosti da se

¹¹⁶*Op. cit.*, str. 178.

istorijsko može ostvariti "u vremenu" kao unutarstvetsko događanje. Tako se tlo umetnosti naznačuje ne kao osnova promene već kao mesto nadolaženja vremena u kojem se delo onestvaruje prelaskom u budućnost. Očekivalo bi se suprotno od naznačenog kretanja, i tako nešto bi se moglo s pravom očekivati, ali ne kada je reč o umetnosti koja više ne žudi za tim da sebe vidi sred epohe kojom dominira refleksija; budući da ne zauzima vladajući položaj u usmeravanju društvenih zbivanja, umetnost se ne oseća ni najmanje odgovornom za sve konsekvence izvedene iz vladajućeg refleksivnog stava.

3.

Tematizovanje temporalne prirode dela može za svoj predmet imati i spontanost koja bi se manifestovala "ulaženjem u neuhvatljivo"; ovo je odskok što omogućuje egzistenciju drugog, no ne da bi se u ovom trajno udomila, već da bi se uspostavila antiteza prvobitno stvorenom. Tako je moguće da se izbegne beskonačno ponavljanje, da drugo bude imanentni izazov utkan u strukturu svakog novog dela, i da, pritom, to *neuhvatljivo* manje vodi delo savršenstvu, a više problematizovanju jedinstva problema koji za sobom ne povlači (nužno) i smisleno tumačenje umetnosti.

Sudbina svakog dela je da se bitno razlikuje od namere koja je vodila do njega; u tom izboru "drugog izlaza", osamostaljivanjem od svake unapred određene forme, krije se diskontinuitetni karakter

egzistentnosti dela; ne polazeći od apriorne konstrukcije, već vođen materijalom što teži svom sapinjanju, umetnik je svestan toga da dela mogu neposredno komunicirati samo u poništavanju, u realizovanju svoje suprotnosti; zato se ne može praviti izbor između dva umetnika (koji, pretpostavlja se, savršeno vladaju materijalom), budući da se oni po prirodi stvari ne mogu nikada sresti u istoj dimenziji: vođeni različitim razlozima njihovi pogledi se ne mogu ukrstiti jer kauzalnost, kao delatni princip stvaranja, određena je jedinstvom oblikovanja i materijala a što se manifestuje u jedinstvu vremena koje nikad dva umetnika ne može vezati principom identičnosti.

4.

Ako u prirodi istorije leži mogućnost da "kroz pojedine događaje i individue trajno prosijava njihovo suštinsko značenje i njihova nužna povezanost"¹¹⁷, onda iz te povezanosti treba ići prema razumevanju mogućnosti razlike stare i nove umetnosti te na taj način, u pojmu razlike tražiti bit promene i duh istorije. Ako se tok razvitka dela može zahvatiti samo polazeći od razlaganja glavnih momenata koji se nalaze u pojmu, ima dovoljno razloga da se uzlazni put u razvoju dela misli na tragu prava subjektivnosti na slobodu, u njenom susretanju s ograničavajućim, u potonjem izmirenju uzajamnom negiranju ali i krajnjem umirenju duha.

¹¹⁷Hegel, G. W. F.: *Estetika I*, Kultura, Beograd 1970, str. 130.

Budući da je "svrha svake umetnosti identičnost koju je proizveo duh i u kojoj se ono što je večito i božanstveno, ono što je istinito po sebi i za sebe očito pokazuje, u realnoj pojavi i u realnom obliku, našem spoljašnjem opažaju, našoj duševnosti i našem predstavljanju"¹¹⁸, do kraja umetnosti, po Hegelovom mišljenju dolazi onog časa da se apsolutna subjektivnost (dospevši do umirenja) više ne ujedinjuje s onim što je objektivno i osobeno.

5.

Ako se ističe da su dela umetnosti istorična zato što se menjaju u vremenu, onda se može postaviti i pitanje jedinstva ne samo umetničkog dela nego i same umetnosti; ako se, pak, umetnička dela posmatraju kao dokumenti ili znaci vremena, onda dolazi u pitanje njihova umetnička bit. Možda se stoga istoričnost dela manifestuje u mnoštvu recepcija njegovih u vremenu a koje su posledica mnoštvenosti značenja što ih delo u sebi nosi.

6.

Hegel istoriju ne misli nezavisno od celine filozofskog sistema te stoga nastoji da uz pomoć nje učini očiglednim razvoj duha u njegovom totalitetu, a što savremenom estetičaru Hajncu Pecoldu daje povod da kaže kako kod Hegela teza o istoričnosti umetnosti sledi iz njegove koncepcije duha koji se kao princip sveg bivstvujućeg može razumeti samo mišljenjem

¹¹⁸Hegel, G. W. F.: *Estetika III*, Kultura, Beograd 1970, str. 640.

njegove sopstvene istorije, a ova, pak, nije neki spoljašnji momenat duha već ovom bitno pripada¹¹⁹.

Sva teškoća Hegelovog pokušaja sastojala bi se u tome što on, misleći zajedno istoriju i sistem, s jedne strane hoće da pokaže kako istorija umetnosti ima određenu strukturu, a s druge, da se istorija umetnosti, kao istorija formi umetnosti, temelji u istoriji duha koji ima jednu specifičnu formu umetnosti.

Ako se postavlja pitanje umetnosti u vremenu, onda treba podsetiti da nema razvoja fantazije u vremenu, da se ne menja u vremenu kvalitet čulnosti i zato Hegel teoriju istorije umetnosti vidi kao istoriju duhovnog sadržaja¹²⁰.

7.

Istorični karakter umetnosti uvek se javlja kao nezaobilazni problem kad se hoće objasniti prisutnost umetnosti u sadašnjem svetu: mi ne možemo ostati slepi pred Hegelovim sudom o umetnosti koja više "ni po sadržaju ni po formi ne predstavlja najviši i apsolutni način na koji se duhu u svesti mogu istaći njegovi pravi interesi"¹²¹, te kako je misao i refleksija nadmašila lepu umetnost, kako se istina više ne može iskazati lepotom, niti svet kao totalitet pomoću

¹¹⁹Paetzold, H.: *Ästhetik des deutschen Idealismus*, Steiner, Wiesbaden 1983, S. 226.

¹²⁰*Op. cit.*, S. 229.

¹²¹Hegel, G. W. F.: *Estetika I*, Kultura, Beograd 1970, str. 11.

umetnosti, ova "u pogledu svoje najviše namene, jeste i ostaje nešto što pripada prošlosti"¹²².

Hegel smatra da će i u budućem vremenu nastati još mnoga remek-dela, da će se i dalje stvarati umetnička dela, ali umetnost, budući da njena dela danas izazivaju kako neposredno uživanje tako i naše suđenje, gubi pravu istinitost i pravi život, ona više nema raniju neophodnost i nema u stvarnosti najuzvišenije mesto.

Svako tumačenje Hegelovog shvatanja pozorišta ili glume mora ove stavove s prvih strana njegove *Estetike* imati u vidu: završetak izlaganja umetničke problematike nije istovremeno i kruna celokupnog izlaganja. Istorija umetnosti, odnosno, njen "razvoj" u vremenu, nije u vezi sa rastom kvaliteta; no, ovde nije reč o kvalitativnom progresu umetnosti; ovde se radi o njenom smislu. Mi se njom možemo baviti, možemo uživati u delima umetnosti i pobeći iz stvarnosti, ali umetnost više nije odlučujuća za naš odnos prema stvarnosti; no, ako je umetnost tvorila čovekov svet na početku istorije, na početku njegovog sukoba s prirodom i svetom, možda sada na kraju, umetnost, kao druga stvarnost, sazda je jedan apsolutno od sveta nezavisan svet, pa nam je svet, u kojem telesno jesmo, sve manje potreban. Umetnost je izgubila važnost za svet, ali i svet sve manje gubi važnost kad je o umetnosti reč.

8.

¹²²*Op. cit.*, str. 12.

Ma kakav zaključak izveli na tragu Hegelove misli o kraju umetnosti, priroda stvari će nas dovesti u situaciju da ostanemo bez pravog zaključka. Kao prvo, mora se konstatovati da je kod Hegela filozofska estetika deo filozofskog sistema i da je za njega karakteristično da taj sukob sistemskog i istorijskog održava u ravnoteži¹²³, a što ni u kom slučaju ne važi kada je reč o posthegelovskoj filozofiji. Kao drugo, treba imati u vidu da umetnost nije istorična zato što se kreće u istoriji, već je ona momenat istorije stoga što je istorija — istorija duha, budući da ovaj sebe određuje na istorijski način. Kako duh u svom samorazvoju pređene forme mora ostaviti za sobom, i kako je umetnost samo prvi oblik apsolutnoga duha, samo njegova najniža forma (premda je istovremeno i funkcija njegove istoričnosti), ona po bitnom svom određenju pripada prošlosti, pri čemu taj njen prolazni karakter nema ni u kom slučaju empirijsku prirodu.

Jasno je da Hegel ne govori tu o empirijskim manifestacijama umetnosti već o umetnosti kao obliku duha unutar filozofskog sistema. Sasvim je drugo pitanje mesta umetnosti u antisistematski nastrojenom dobu kakvo je današnje. Umetnost je i u tom slučaju prestala da bude tema dana.

¹²³Wolandt, G.: *Idealismus und Faktizität*, de Gruyter, Berlin 1971, S. 271.