

zadiviti čovjeka njime samim, pokazati mu da je on tvorac svijeta kome se divi i svu odgovornost staviti na njegova vlastita leđa, postaviti konačno na dnevni red dotad najradikalnije pitanje moralnosti morala, srušiti boga a da se čovjek ne osjeti osamljenim

29

...“365 Nietzsche je, dakako, Grliću blizak zbog stvaralačkog odbacivanja datog, zbog umjetničke angažovanosti spram zbilje i isticanja stvaralačke esencije čovjeka. Ta antisistemska filozofija koja čovjeka promišlja kroz ono što može prevazići, afirmiše umjetnost kao pokretačku snagu prevrednovanja, a time upućuje na intenzivnu povezanost filozofije i umjetnosti. U tom dijelu Nietzsche se približava Schellingovom viđenju umjetničkog doživljaja, koje ne pretpostavlja samo stvaralačku slobodu, nego i od nje neodvojivo mišljenje što podstiče, a ujedno i potvrđuje značaj umjetnosti. „

Za onoga ko u umetnosti nije dospao 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 .”366 Nietzsche

2

je jedan od malobrojnih filozofa koji, kako je već istaknuto,

najneposrednije spoznaje umjetničko , te svojim djelima jasno demonstrira spregu umjetničkog i misaonog. Vodeći se „vizijom jedne umjetničke transpozicije besmislenog ”,367 on umjetnost vidi kao rehabilitacionu protivtežu istini i odbranu od propadanja pod naletom evropskog kulturnog obrasca i istorijskog iskustva

2

. No ipak, on

ne teoretizira o umjetničkom, koliko „filozofira na način umjetnosti ”.368 Iako kod njega nije izravno riječ o estetici, umjetnost je, misli Grlić, kod ovog mislioca dobila rang fundamentalnog ontologijskog principa – bez Nietzschea ne

2

samo da

se ne može izgraditi nauka o moralu i ne može se dublje zaći u probleme društvenog života i sudbine čovječanstva

2

,369 nego je i nezaobilazan za izgradnju relevantnog mišljenja o međuodnošenju filozofije i umjetnosti. „Nietzsche ne polazi čak ni od ontologijskog uvida u fenomen umjetnosti, on ne primjenjuje kategorije neke izgrađene filozofije na umjetnost i ne ispituje umjetnost, ona za nj nije predmet ni spoznajnoteorijskih ni ontologijskih preokupacija, već je 365 Ibid, str. 48. 366

F. V. J. Šeling, Filozofija umetnosti, Nolit, Beograd, 1984. str

2

. 66. 367

Grlić, Umjetnost i filozofija, str. 81 . 368 Ibid, str. 83 . 369 Narcis Popov , „Marksizam i Nietzsche”, u: Praxis, broj 2, Zagreb, 1966, str. 264

2

fenomen umjetnosti toliko u centru svega onog što on jest i što uošte može biti, da je i svaki svoj uvid u sam bitak formulirao kategorijama estetike .370 Nietzsche tvrdi da se posredstvom umjetnosti može shvatiti filozofija, ali ne i suprotno

2

, što potvrđuje i Grlić protivrječeći Eugenu Finku u ocjeni da je u Nietzschea umjetnost organon filozofije – „filozofija

može biti samo organon umjetnosti, a umjetnost (a ne istina i moral), jedini organon samog života .371 Vjerujući da je

49

slobodni duh pokretač djelanja, Nietzsche sugerira neraskidivnost odnosa između stvaralačkog djelovanja i unutrašnje slobode – „Htjenje

oslobađa: jer htjenje je stvaranje: tako ja učim. I samo za stvaranje treba da učite

67

!“372

Zagovarajući natčovječnost mišlju da je „čovjek most, a ne svrha ”,373 ovaj glasonosnik smrti boga uvijek potpuno lično izlaže svoje filozofske misli i na taj način

2

kao da prevazilazi uskofilozofsku, posrednu komunikaciju sa čitaocem, što ga čini još izravnijim pobornikom umjetnosti.

Uviđajući besmislenost svijeta, nihilistički autor sa temeljnim filozofskim zahtjevom 2
prevrednjivanja svih vrijednosti, lijepo stavlja iznad istine, navodeći da nije dostojno jednog filozofa da je lijepo isto što i dobro, a kamoli istinom izjednačeno .374 Pod uticajem grčke umjetnosti, Nietzsche svijet promatra kroz otjelotvorenje dionizijskog i dijametralno suprotnog, apolonskog elementa koji svaki na svoj način utiču na percipiranje svijeta. U dionizijskom duhu, „filozofija Friedricha Nietzschea sva je upravljena, po njegovim riječima na to da potvrdi, rehabilitira, povrati vjeru u puni, pijani, tjelesni, smjeli, dionizijski, erotski, pravi život jakog čovjeka ” 375 U toj dihotomiji on uviđa i protivrječnost grčke kulture, budući da stoji između obmanjujućeg, redu podložnog apolonskog i strastvenog dionizijskog. Upravo ovaj drugi, predstavlja temeljni input u Nietzscheovoj filozofiji, označava životnu energičnost, afirmaciju života i kao konstruktivni element djelanja, omogućava njegov napredak i to ponajviše pod okriljem umjetničkog. Procjenjujući bogove pjesničkom izmišljotinom ,376 usamljeni filozof još više, još umjetničkije, progovara sa svoje filozofske pozicije. Nietzsche ne cijeni umjetničko po intenzitetu osjećaja

, 370 Grlić, Umjetnost i filozofija, str. 83. 371 Ibid, str. 50. 372 Niče, Tako je govorio Zarathustra,

str. 223 . 373 Ibid, str. 215 . 374 Vidi: Slavko Platz „Friedrich Nietzsche o umjetnost”, u: 2
Obnovljeni život: časopis za filozofiju i religijske znanosti, broj 57, Zagreb, 2002, str. 93 . 375 Grlić, Umjetnost i filozofija, str. 84 . 376 Niče, Tako je govorio Zarathustra, str. 142

već po impozantnosti stila, te na taj način estetsko uzdiže iznad emocionalnog. Za njega je 2
umjetnost ne samo sloboda od moralne uskogrudosti i ograničenosti vidika, već podsmijeh nad njima .377 Danko Grlić se pita da li je uopšte suvislo postavljati pitanje da li je uzvišeni jezik Nietzscheovog djela Tako je govorio Zarathustra više umjetnost ili filozofija, te zaključuje da se polaritet ovih pojmova upravo njegovom filozofom prevazilazi, a ovakvo dijeljenje čini upitnim .378 Na ovaj se način, neuhvatljivo gubi razlika između ovih oblasti, a granice njihovog razlikovanja stapaju u redove izuzetne vrijednosti i stilske autentičnosti djela. Zabrinut što nema

ko da tumači

Zarathustru, Nietzsche u svom docnijem djelu Ecce homo, piše da se djelom uzdigao iznad 2
poezije, te da ne postoji niko ko bi razumio takvu umjetnost : „Do mene se nije znalo, šta se može

sa nemačkim jezikom – šta se uopšte može sa jezikom. Umetnost velikog ritma, veliki stil periodike, za izražaj ogromne plime i oseke sublimne, nadčovečanske strasti otkrio sam istom ja; sa ditirambom kao što je zadnji trećeg Zaratustre, sa naslovom ‚Sedam pečata‘, vinuo sam se hiljadu milja iznad onoga što se dosad zvalo poezijom.”³⁷⁹ **Samorazumijevajući umjetničku poziciju sa koje progovara, Nietzsche u izvjesnom smislu i sam propagira umjetničko u filozofskom. Na taj način, estetičko stanovište filozofskog djela određuje njegov primarni karakter, te otuda nesvodivost relacije filozofija-umjetnost na dvije u potpunosti zasebne cjeline. U određenom smislu, heterogenost Nietzscheovih djela navodi na otkon od jednodimenzionalnosti šturo filozofskog izražaja, te omogućava uzdizanje do slikovite filozofske izražajnosti, koja**

i te kako zalazi u područje umjetnosti.

Imanencija takvog stila najbliže i najrazumljivije predstavlja misao, koja sama nije ništa drugo do posljedica estetskog poimanja zbilje, te tendencija njenog neophodnog i neizostavnog

2

prevazilaženja. Ako potvrditi istinu svijeta znači isključivo ostati u njemu,³⁸⁰ onda Nietzsche nedvosmisleno potvrđuje umjetnost, jer stalno ostaje u umjetnosti, čak i onda kad je ne tematizira. Grlić piše da je Nietzsche živio umjetnost kao svoje biće, te da »estetsko pitanje« u njegovoj filozofiji dobija ³⁷⁷

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

2

, posjećeno 14. 11. 2019. ³⁷⁸

Grlić, Umjetnost i filozofija, str. 84 . ³⁷⁹ Niče, Ecce homo, Partenon, Beograd, 2009, str. 64

2

. ³⁸⁰ Grlić, Friedrich Nietzsche, str. 99. značaj filozofskog ishodišta.³⁸¹ Štoviše, čini se da je na tragu Nietzschea posve opravdano svesti pitanje svijeta i života na umjetnički princip, budući da se u njemu očituje elementarna mogućnost življenja. Ipak, ne bi trebalo smetnuti sa uma da Nietzsche ne doprinosi izgrađivanju estetike kao filozofske discipline, jer priroda neodvojivosti misaonog i umjetnosti u njegovim djelima nije normativna i ciljana – „

ona za nj nije »predmet« ni spoznajnoteoretskih ni ontologijskih preokupacija „³⁸² te je mišljenje umjetnosti toliko

29

sraslo sa njegovom mišlju, da se čini da je ovaj filozof „svaki svoj uvid u sam bitak formulirao umjetnički.”³⁸³ Za Grlića su neizostavna dva zaključka o afirmaciji umjetnosti kod Nietzschea. Za njega je, misli Grlić, umjetnost poticaj života

koji se ne tiče istine, već osjećaja – ona je onaj impuls koji uzburkava, uzdiže i teži vječnom vraćanju – pa je kao takva oprečna l'art pour l'art svjetonazoru, a time i prethodnim filozofskim usmjerenjima ka umjetnosti, naročito onoj Shopenhauerovoj, koja je poistovjećuje sa umirenjem života i utjehom.³⁸⁴ To navodi Grlića na još jedan važan zaključak, kojim tvrdi da umjetnost ne može biti pesimistička, što dodatno osnažuje Nietzscheovim stavom iz Volje za moć: „Bitna je crta umjetnosti

njena moć usavršavanja života, njeno stvaranje savršenstva i punoće : umjetnost **je bitno**
afirmacija , blagostanje, obožavanje **života** . Što **znači pesimistička** umjetnost? **Nije li to**
protivurječe? **Da**

59

.”³⁸⁵ Ova pozitivna orijentisanost prema snazi i mogućnosti umjetničkog ukazuje na to uolikoj mjeri autor uvažava umjetnost, dakle, koliko je uloga umjetnost krucijalna, jer ona za Nietzschea nije samo puko sredstvo za održanje života i lijek tegobnom životu (kakva je za Sopenhauera), već je posrijedi snaga života po sebi, životni princip sam. U zavisnosti od posmatranog perioda, Nietzsche iznosi različite stavove o dometu umjetničkog. Grlić u tom smislu pravi razliku između njegovih ranih i zrelih djela, te u drugonavedenim opaža Nietzscheovu sklonost ka odbacivanju autentično emotivnog i intuitivnog doživljaja, što ih strastveno afirmiše u ranim djelima.³⁸⁶ Pa ipak, čini se da i njegovo odbacivanje umjetnosti ima ³⁸¹ Ibid, str. 96. ³⁸² Ibid, str. 97. ³⁸³ Ibid. ³⁸⁴ Ibid, str. 100. ³⁸⁵ Ibid. ³⁸⁶ Ibid, str. 103. umjetnički karakter, te ne može biti riječi o Nietzscheovim istinskim raskidom sa umjetnošću, tim prije što i sama potreba za negiranjem ima duboko afirmativan karakter.³⁸⁷ Ova umjetnosti naklonjena filozofija vrlo je bliska Grlićevoj filozofiji umjetničke preobrazbe i stvaralačkog napretka ka humanizmu, pa ne čudi što je praxis-filozof vrlo naklonjen Nietzscheu, koji (svoju) humanost poima upravo kroz stalno samoprevazilaženje.³⁸⁸ U oba je slučaja mijenjanje je neodvojivo od slobode, koja mora biti element ne samo postignutog cilja, nego i aspiracije. „Može se biti slobodan jer se i na ivici ništavila mogu stvarati divne slike jednog uzvišenog, plemenitog života. Dakle, prava slobodna delatnost je umetnost. Samo umetnost potvrđuje, ali i prevazilazi život.”³⁸⁹ U tom se slobodarskom koraćanju ka novom čovjeku ispituju granice pređašnjeg, pa se u stvaralačkom zanosu ruši stari i stvara novi okvir ljudskog koji se odlikuje vrijednosno temeljitijim i stamenijim čovjekom. Zato, promjena nije samo proizvoljna mogućnost čovjeka, ona je nužni uslov života i pitanje njegovog opstanka, te kao takva nije svodiva na umjetnika, na konkretno, jer kod Nietzschea nije riječ o pojedinačnoj sklonosti ka umjetnosti, nego o uzdizanju umjetnosti na opšti princip. Prema tome, za Grlića nema dileme: „Opravdanje samog života kao estetskog fenomena nije za Nietzschea spekulativno logički zaključak, nego egzistencijalni imperativ opstanka”³⁹⁰ Filozofski prorede Friedricha Nietzschea pokazuje koliko je moć umjetnosti velika kad se potpomogne filozofijom ili uzdigne na njen rang. Takvo uzdizanje ne posjeduje cilj koji će biti ostvaren ili kraj koji će biti dostignut, već je ono potvrda čovjekovog natčovječnog napora i unutrašnje potrebe da se nikad ne podredi valorizaciji, određenju i zadatom, jer kretanje upravo i čini smislenim potreba da se premašuju ograničenja i nadilaze navodne nužnosti. U tom jednosmjernom kretanju bez kraja, Grlić uviđa nagon za igrom, čija se ljepota nalazi u njoj samoj, u pokušaju da se intenzitetom igre izbjegne i obesmisli cilj: „besmisleno je misliti da je konačni smisao dostignut i da je svako daljnje kretanje besmisleno. U svjetskoj igri i igri svijeta, ³⁸⁷ Stiče se dojam da Nietzscheov naboj za striktnim odbacivanjem umjetničkog, a prije svega emotivnog, u osnovi sadrži vrlo duboku potvrdu onog što kani odbaciti, jer su njegovi argumenti posve emotivni i siloviti, pa stoga samo osnažuju tezu o stvaralačkoj biti čovjeka, što navodi na zaključak da (njegova) nepomirljivost ima umjetnički karakter. ³⁸⁸ Niče, Ecce homo, str. 34. ³⁸⁹ Mihailo

Marković, „Nitzscheova kritika morala“ u: Umjetnost i revolucija, str. 320. 390 Grlić, Friedrich Nietzsche, str. 124. skriven je najviši smisao upravo zato jer se ona ne završava, kao što je uvijek beskrajna i umjetnička djelatnost.”³⁹¹ Za Nietzschea estetika nije moguća, jer umjetnost nije odvojiva od čovjekove životne snage tj. života samog, koji u svojoj apolonsko-dionizijskoj silini, ne razlučuje ono što jeste od onog što može biti, dakle od umjetnosti, koja kod njemačkog filozofa, kao i kod Grlića, nije više samo predmet misaonog razmatranja, nego misaonost sama. To podrazumijeva da je umjetnost neizostavni element ljudskog koji nadilazi spolja nametnuti pragmatizam, jer ona ne služi nikome do ljudskoj prirodi, kao što stvaralački humanizam ne računa ni na što do na čovjeka potaknutog ka samooslobođenju. U ovakvom se »unutrašnjem cilju bez cilja« ogleđa značaj Nietzscheove filozofije i njena povezanost sa Grličevom stvaralačkom interpretacijom marksizma, koja implicira neutemeljenost apriornog suprostavljanja Marxa i Nietzschea. Zahvaljujući Grliču, Nietzscheova filozofija se uzdiže iznad manjkavih viđenja sklonih da ga omeđe fašizmom i da ga svedu na posthumne falsifikate i predrasudna tumačenja. No, nije značaj Danka Grlića samo u tome što je ukazao koliko je Nietzscheova filozofija nepravedno i plitko obespravljena, nego i u tome što je pomirio naizgled suprostavljena stajališta marksizma i nihilizma, ukazujući da bez rušenja nema stvaranja, u čemu se dodatno sadrži i jedan posve angažovan zahtjev za odupiranjem prošlom i starom. Dakle, iako su Nietzsche i Marx bili veoma atraktivni za raznovrsna tumačenja i generalizacije, u Grličevoj filozofiji ovi autori postaju važan poticaj za dalji razvoj ideje slobodnog čovjeka koji nepristajanjem opravdava svoj povijesni značaj. Kritički otklon od svega što kani uniziti i limitirati čovjeka nije samo stvar samodbrane od nametnutog koliko je nužna potvrda čovjeka kao stvaralački sazdanog misaonog entiteta, pobunjenog protiv granica. U tom smislu, bilo da se radi o proizvodnoj potčinjenosti u radu ili ograničenju čovjeka u pogledu pripadnosti klasi kod Marxa, ili podređenosti višim silama, samodiskreditovanju kroz sažaljenje i lažni moral kod Nietzschea, za Grlića je posrijedi pokušaj da se revitalizuje čovjek, da se on samoosvijesti kroz dostizanje novih dimenzija čovječnosti. ³⁹¹ Ibid, str. 141. Međusobno nepomireni u krivim tumačenjima i falsifikovani u svojim filozofskim nastojanjima, Nietzsche i Marx u Grličevoj filozofiji ponovo zadobijaju pravo na autentično postojanje neopterećeno istovremenim interpretativnim postojanjem što uveliko kompromituje prvo, dakle, njihove filozofije ponovo žive, spajajući se u slobodarsku misao kroz temeljni pokušaj da se čovjek misli kroz sebe samog, a ne kroz pokoravanje spoljašnjem. Upravo u toj ideji oslobođenja koje ujedno znači i očovječenje, Marx i Nietzsche se približavaju, ne samo jedan drugom nego i stvaralačkom humanizmu praxis-filozofije, te se na taj način neosporivo zauzimaju za sazdanog, kritički orijentisanog čovjeka, koji za njihovu filozofiju znači mnogo, a za Grličevu filozofiju stvaralačkog očovječenja sve. Iako detektuju sasvim različite spoljašnje faktore dehumanizacije, ovi autori ostaju saglasni u pogledu nemogućnosti čovjeka da se slobodno ispolji i živi u skladu sa svojom stvaralačkom prirodom. Dok Nietzsche, kako je ranije istaknuto, kao glavnu prepreku ističe religiju, Marx insistira na problemu vlasništva. Privatna svojina, koju Marx smatra preprekom duhovnog razvoja pojedinca, određuje sve ljudske odnose prema svijetu i sva odnošenja, uključujući i ona prema samom sebi. Umjesto bogatstva djelovanja, osjećanja, usmjerenosti i htjenja, čovjek postaje jednostran, te se odlikuje jedino nemogućnošću da istinski sudjeluje u zbiljnom. To znači da privatna svojina toliko ograničava da nešto postaje čovjekov predmet tek kad ga ima, kad za njega postoji kao kapital, kad ga neposredno posjeduje i kad je upotrijebljen.³⁹² U takvoj društveno-proizvodnoj konstelaciji najbolje se može steći uvid u to koliko je čovjek udaljen od svoje istinske prirode, te u tom smislu suprostavljen stvaralačkom i djelatnom. „Na mjesto

svih fizičkih i duhovnih čuvstava je, prema tome, stupilo otuđenje svih tih čuvstava, čuvstvo imanjanja. 41

Na ovo apsolutno siromaštvo moralo je da se svede ljudsko biće da bi iz sebe rađalo unutarnje

...”³⁹³ Kvintesencija i marksističke i ničeanske filozofije jeste apstrahovanje od svakodnevnog, pojavnog i puko datog. U skladu sa tim, u filozofskim koncepcijama ovih autora praksa zauzima bitno mjesto. Shvaćena kao djelovanje poradi susprostavljanja nametnutoj istorijskoj datosti, praksa nije samo odgovornost spram čovjeka, nego i opravdanje filozofskog djelovanja, koje kod spomenutih filozofa ne ostaje bez konsekvenci spram zbilje, te u tom smislu zadobija i jednu ³⁹² Marks i Engels, O književnosti i umetnosti, str. 87. ³⁹³ Ibid. emancipatorsku dimenziju koja Grliću u velikoj mjeri približava njihova filozofska stajališta. Imajući u vidu da nijedna filozofija ne može biti svedena na apstrakciju i pojmovnu i terminološku igru bez smisla, Grlić podsjeća da ona ne može biti očišćena od zbilje i bez ikakvih korelata u praksi, jer bi u tom slučaju, u svojem pričinu inteligibilnog, opravdavala bezumlje,³⁹⁴ te se na taj način otvoreno suprostavila humanističkim vrijednostima i oslobođenju. „Mnoge su snage u svijetu koji je naš svijet ili sve više poštaje naš, upravljene na destrukciju čovjeka, pokoravanje, ili povlačenje u parcijalne regije čiste stručnosti, na njegovo osamljivanje ili pretvaranje u produženu ruku stroja ili neke državne ideologije, na mrvljenje njegovih bitnih personalnih moći. U tom svijetu filozofija prestaje biti filozofijom ako nije angažirana na integraciji ljudske ličnosti, na povratku čovjeka u njegovu čovječnost i pretvaranju svijeta u čovjekov svijet.”³⁹⁵ Beperspektivno ogrezao u apstraktnim, od stvarnosti odvojenim kategorijama, pojedinac ne može izbjeći otuđenje, jer na njega pristaje distanciranošću spram zbilje. Za Marxa i Nietzschea čovjek ne može dostići očovječenost odnosno dosegnuti do natčovjeka ukoliko aktivno – a to znači stvaralački – ne sudjeluje u konstituisanju novih vrijednosti koje će istovremeno omogućiti novog čovjeka. U tom (samo)zahtjevu za novim čovjekom sadrži se i novo zajedništvo, koje zadobija posve drugačije značenje kad ga kontituišu ljudi ukorijenjeni u oslobodilačkom zanosu. No, oslobodilački zanos ne samo da ne podrazumijeva puki prakticitet, nego mu je i bitno suprostavljen, jer perspektiva čovječnosti nije svodiva niti na dati realitet niti na nedjelatnu misao, već iziskuje cjelovitost. „Istinski realitet i istinska ideja humanizma je sve ono što doista želi puki bespojmovni realizam i izliranu apstraktnu ideju pretvoriti u humanistički realitet.”³⁹⁶ Danko Grlić prevladava protivurječnost između pojedinca i društva smatrajući da humanizam treba otpočeti od samosvjesnog pojedinca, koji u spoznaji sopstvenih granica nalazi razlog da ih prekorači, čime čovječnost postavlja za cilj ispitivanja razvojnih, a to znači ljudskih kapaciteta. Ne misleći u ogradama ni striktno kolektivnog, a ni šturo individualnog, Grlić prevazilazi oboje, jer kolektivno misli na temeljima očovječenog čovjeka, što podrazumijeva da humanističko društvo u sebi sadrži emancipovanog čovjeka, a očovječeni čovjek mogućnost humanizma. Takav odnos je, dakle, uzročno-posljedični i nedvosmisleno upućuje da društvo počiva na ³⁹⁴ Grlić, Contra dogmaticos, str. 164. ³⁹⁵ Grlić, „Smisao angažiranosti u filozofiji”, str. 21. ³⁹⁶ Ibid, str. 17. stamenom pojedincu, pa njegov razvojni put nije moguće percipirati drukčije do kao revolucionaran, jer se čini da se jedino u tom (samo)napredovanju odupire fakticitetu i nestvaralačkom tavorenju. Bez tog otpora nema ni slobode, jer ona nije moguća ukoliko se izuzme humanizovanje datog, pa se može zaključiti da samo ukoliko je ljudski humanum u svom totalitetu slobodan za stvarnosno revolucioniranje – a ono podrazumijeva stvaralačko kreiranje samog ljudskog stvaralaštva – utoliko je sloboda preduvjet realnog, tj. humanog humaniteta.³⁹⁷ Prevazilaženje antinomije pojedinac-društvo veliki je doprinos ne samo Grlića nego i praxis- filozofije uopšte. Ipak, nastojeći da pomiri Nietzschea i marksizam, Grlić skreće pozornost na jednu (novu) kategoriju čovjeka potentnog da uzdrma društvo i prilagodi ga sebi, upravo time što će odbiti da bude savitljiv na dehumanizovanom nakovnju, te ide korak naprijed u pogledu uvažavanja stvaralačkih snaga čovjeka, a time i umjetnosti uopšte. Grlić ističe da se u slobodi pojedinca koju potencira Marx jasno očitava opozicija „mediokritetskom preživanju u postojećem”,³⁹⁸ pa se u tom smislu njegov

zahtjev za slobodom bezupitno približava Nietzscheovom zahtjevu za umjetničkim prevladavanjem čovjeka u korist natčovjeka. Kod oba filozofa mijenjanje podrazumijeva stvaralačko angažovanje bez kojeg nema suštinske promjene – napretka, koji po Grličevom mišljenju pretpostavlja umjetnički karakter promjene. „To zapravo znači otpočeti živjeti umjetnički, živjeti u slobodnoj igri, to jeste živjeti bez najamnog ropstva, neplanirano, nedresirano, jednostavno živjeti ljudski.”³⁹⁹ Stupanje u proces umjetničkog preoblikovanja uslovljeno je odbacivanjem regula i nametnutih smjernica, te upućuje da treba pratiti jedino misao o čovjeku podređenom jedino sebi i oslobođenju – jedinom imperativu istinske čovječnosti. Čovjek je čovjek po tome koliko može dati sopstvenoj budućnosti, pa se čini da budućnost nije spoljašnja kategorija, nego stvar unutrašnje usmjerenosti ka prosvjećenju, što bezmalo implicira da razlog za opstanak i stvaranje treba tražiti isključivo u svojim načelima, vlastitosti svog puta i svojoj egzistencijalnoj usredsređenosti na ono u nastajanju, na buduće.⁴⁰⁰ U vezi sa ponovnim sticanjem ljudskog digniteta, Grlič zaključuje da je u savremenom svijetu postalo prijeko potrebno da se djelovanje rehabilituje: „I to ne samo kao nešto što se suprostavlja ³⁹⁷ Sanda Glavaš, „Neki aspekti Grličevog poimanja socijalizma, tj. komunizma“, str. 110. ³⁹⁸ Grlič, Friedrich Nietzsche, str. 145. ³⁹⁹ Ibid. ⁴⁰⁰ Grlič, Contra dogmaticos, str. 166. pasivitetu (...) već kao izvornija esencijalnija, u stvari konstitutivna ljudska moć koja tek čovjeka čini čovjekom, koja je dakle prije pasiviteta pa čak i omogućuje odluku da se bude pasivan.”⁴⁰¹ Ako se čovjekov totalitet omogućava stalnim angažmanom, onda svako djelovanje podrazumijeva novi stepen dostizanja čovječnosti. Svakim pristajanjem, čovjek demantuje sebe kao univerzalno biće i svodi se na cenzursanu ukrućenost u datom. Istodobno, i Marx i Nietzsche sugerisu da je čovjek legitimišući element svakog kretanja ka naprijed i fundamentalna snaga nadmašivanja neautonomnog, humanizmu nesvojtvenog bitisanja. U nastojanju da ukaže na to koliko je važno uzdići se iznad mase, Nietzsche dovodi u pitanje priklonjenost dominantnom mišljenju: „Većina ljudi nije ništa i ne vredi ništa sve dok se zaodeva opštim ubeđenjima i javnim mišljenjima – u skladu sa krojačkom filozofijom: odelo čini čoveka. Međutim, što se izuzetnih ljudi tiče, izreka treba da glasi: samo nosilac kreira nošnju; tu mišljenja prestaju da budu javna, i postaju nešto što se razlikuje od maske, ukrasa i kamuflaže”⁴⁰² Nietzscheova okrenutost ka pojedincu i njegovom autonomnom prosuđivanju ukazuje na potrebu da se protivrječnosti između prošlog i onog što nastaje moraju rješavati s obzirom na pojedinca i njegovu usmjerenost ka potpunijem sebi. Praksa na koju Grlič najviše polaže u cilju očovječenja ima krucijalan značaj za ovakvu samoorijentaciju pojedinca. Za Sartrea, praksa je višeznačna, jer akcija negira postojeće u korist onoga što nije, dakle ona je kretanje ka nečem sadržajnijem usljed modifikacije datog. S tog stanovišta, negacija jeste otkrivanje i neodovojiva je od afirmacije, budući da se do onog što (još uvijek) nije dolazi pomoću onog što jeste.⁴⁰³ Stoga, može se reći da Sartreovo viđenje prakse umnogome odgovara onom Grličevom, koji ne ostaje nikad na onome što jeste, jer je u biti prakse da bude opozicija konačnom rezultatu, zaokruženosti u postojećem. Da bi se mogućnosti realizovale, kako i Engels ističe, nužno je da čovjek racionalno sagleda svoju istorijsku praksu kako bi ovladao njome,⁴⁰⁴ što nedvojbeno dopunjuje Grlič kada piše o ⁴⁰¹ Grlič, Zašto, str. 137. ⁴⁰² Niče, Ljudsko, suviše ljudsko, Dereta, Beograd, 2005, str. 404. i 405. ⁴⁰³ Žan-Pol Sartr, Portreti, Nolit, Beograd, 1981, str. 252. ⁴⁰⁴ Predrag Vranicki, Filozofski portreti, Radnička štampa, Beograd, 1974, str. 44. preuzimanju odgovornosti za samog sebe pomoću (neophodnog) procesa revidiranja prošlog.⁴⁰⁵ Revidirati prošlo označava potrebu za, ne samo nalaženjem uporišta i sigurnosti u onom prethodnom, nego i u njegovim razvijanjem, premetanjem perspektiva i na koncu mogućim stvaralačkim odbacivanjem. Shodno tome, on sugerise da se samo razumijevanjem može obuhvatiti prošlo, te da stvaralačkim pomjeranjem onog naizgled konstantnog, postaje moguće poboljšati vlastitu egzistenciju i povijesnu poziciju. Ovakvim odnosom spram prošlog Grlič cijeni da je budućnost determinisana jedino stvaralačkim imperativom u čovjeku, koji učen prošlim razmatra mogućnosti budućeg. Ta usredočenost na naprijed zajednički je sadržalac izvornog marksizma, Nietzscheove prevrednjivačke misli i filozofije stvaralačke revolucije za koju

se zauzima Grlić. Marx, Nietzsche i Grlić napominju da fenomen umjetničkog ne treba posmatrati odvojeno od čovjeka i obrnuto – čovjeka mimo stvaralačkog, jer nije riječ o čovjeku i umjetnosti, nego o njihovom jedinstvu, humanizmu njihove neodvojivosti. To indicira da razumijevanje onog umjetničkog u čovjeku zahtijeva humanistički orijentisano razabiranje njegovog povjesnog iskazivanja. Protivno, ukoliko se polazište traži u pukom sada, dopire se jedino do uskog, determinističkog i humanizmu protivnog stajališta, koji ne može ništa do da zaobiđe istinsku prirodu ljudskog što se ogleda upravo u nesvodivosti na vremensko. U tom smislu, istinska ljudska priroda nije razumljiva kad se izuzme iz odnosa sa umjetničkim, jer samoorijetisanost ka stvaralačkom hodu, nadilaženju vremena, te potreba da se stvaralaštvom demantuje demagoška svedenost stoje u osnovi čovjeka koji se istinski može misliti jedino kroz promjenu u cilju samoosvješćenja i napredovanja ka humanizmu. Iz tri posve specifična misaona okvira, Marx, Nietzsche i Grlić uviđaju da je karakter ljudske prirode umjetnički i da su razvoj i napredak čovjeka uslovljeni spremnošću da čovjek osvijesti svoju istinsku prirodu sa jedne i mogućnošću perobražaja na temelju te samospoznaje sa druge strane. Grlić ne samo da ne osporava uticaj koji na njega imaju Marx i Nietzsche, već na tu činjenicu sporadično ukazuje, približavajući filozofske koncepcije spomenutih autora i dublje obrazlažući svoju temeljnu tezu o umjetničkoj revoluciji koja rađa novog, prijeko potrebnog čovjeka. Marksističko nastojanje da se misli u kategorijama oslobođenog čovjeka i Nietzscheova borbe za napredak ka natčovjeku neosporno ukazuju na to da je čovjek nesvodiv na kategorije 405 Grlić, Zašto, str. 16. mimo njegovog unutrašnjeg imperativa, na usud i zakone spoljašnjeg. Stoga, Marx i Nietzsche zadužuju filozofiju svojom vjerom u čovjeka i njegovu potentnost da se izbori za novog, povijesnog važnijeg sebe, a time i za društvo uzdignuto na temelju te novootkrivene ljudskosti. Čovjek je i polazište i cilj njihove filozofske angažovanosti. Oni počinju sa neslobodnim, naizgled determinisanim čovjekom, ali ne odustaju od onog oslobođenog po kojem se mjeri sve, pa i čovječnost sama. Uviđajući nekompromitovani humanizam Marxa i Nietzschea, Grlić se naslanja na koordinate njihovog mišljenja, potvrđujući smisao revolucije, nužnost promjene, ali i stvaralačke igre – krucijalnog alibija filozofske opstojnosti. Znatno razrađujući pojedine aspekte poput dogmatizma i njemu oštro suprotstavljene umjetničke promjene, Grlić ide korak dalje, pa kritičkim uvažavanjem, ali i osporavanjem pojedinih aspekata filozofije oba autora, kani izgraditi jedan čistiji, ljudskiji i umjetničkiji misaoni okvir koji ne nameće striktno granice, nego poziva na njegovo dalje propitivanje i stvaralačko osporavanje. Grlić je značajan jer nam nudi politički nedirigovana tumačenja, usmjerena ka najvećim vrijednostima, okrenuta rijetkom i iznadprosječnom, onome otvorenom ka višem i novom. Stoga, njegova misao nije samo pokušaj da se Marx i Nietzsche promišljaju sa obzorja izvanstandardnog, dogmom neuprljanog, nego i primjer filozofije relaksirane od prevladavajućih tendencija, od zaokruženosti i nametnutih izbora, jer time što Grlić propituje filozofsko- dogmatske „postulate”, on potvrđuje da su „oslobođena mašta, slobodna kreacija i nedogmatska zamisao – koja polazi od toga da je svet bremenit mnoštvom alternativna budućnosti” 406 jedina istina autentičnog mišljenja. 406 Zagorka Golubović, Čovek i njegov svet, str. 328. 6. Estetička pitanja Svaka estetska pozicija je filozofska pozicija. Kao što svaka nova filozofija postaje i postoji s obzirom na uvid u pređašnje koncepcije, tako i estetika zadobija pravo na svoj predmet samo onda kad se definiše sa aspekta razvoja estetike, a to znači, uvijek ponovnom zapitanošću nad svojom opravdanošću. Danko Grlić spada među najznačajnije estetičare na jugoslovenskom području i to ne samo poradi toga što je veliki dio svog filozofskog mišljenja posvetio estetici, te u četvorotomnoj Estetici pokušao ukazati na historijsko iskustvo umjetnosti, nego zato što ne preza od postavlja pitanja o mogućnosti estetike, implicirajući da ona disciplinarno nije moguća, čime nedvosmisleno daje primat umjetnosti nad definisanjem, a time i dokidanju estetike kroz istinsko (savremeno) umjetničko iskustvo. Time što drži do toga da svaka estetika zavisi od temeljnih filozofskih pretpostavki, Grlić opravdava njeno izučavanje sa marksističkog stanovišta. 407 Na taj način, on pred estetiku stavlja zadatak koji nadilazi problematiku lijepog i

umjetničkog, istovremeno je čineći integralnim i neizostavnim dijelom filozofije, tim prije što joj predmet izmješta sa (isključivo) spomenutih kategorija na ontološku ravan. To znači da estetika ne može definisati svoj predmet ukoliko se umanju za fundamentalna filozofska pitanja, jer ona nijesu odvojiva od umjetničkog, već se kroz umjetnost ponajviše aktualizuju. Prevazilazeći ovakve izazove pri određenju estetike, Grlić zaključuje da je nastojanje da se estetika definiše neprimjereno njenom predmetu, pa istovremeno odbacuje i mišljenje da je estetika samo refleks umjetničkog iliti pokušaj da se umjetnost normira,⁴⁰⁸ kao i nepovredivu autonomiju estetike. Za njega je estetika bitna kao vezivni element umjetnosti i stvarnosti, pri čemu je značaj estetike utoliko veći ukoliko stvaralaštvo uspijeva približiti humanizmu, a to znači sjediniti umjetničku tradiciju sa onom humanističkom. „Jer ne samo da i estetičko mišljenje predstavlja u izvjesnom smislu i izraz općeg kulturno-historijskog života ljudi, već je ono i u stanju, svojim pitanjima, sumnjama i misaonom kritičnošću isto tako živo uzburkati duhovni horizont jednog svijeta i ⁴⁰⁷

Danko Grlić, Estetika. Povijest filozofskih problema, Naprijed, Zagreb, 1974, str

49

. 15. epohe i potaknuti rješavanje i onih pitanja koja nijesu isključivo estetske provenijencije.”⁴⁰⁹ Prema tome, estetika se uvijek određuje prema mogućnosti da se reuspostavlja, nudeći da kroz umjetnost zauzme jednu sveobuhvatnu filozofsku poziciju, a to podrazumijeva da estetika neprestano osmišljava vlastito stajalište koje ne može odgovoriti ni na jedno važno pitanje ukoliko ne uđe u neposredan dijalog sa svim relevantnim filozofsko-estetskim koncepcijama u toku historije.⁴¹⁰ Ovaj praxis-filozof ne odbacuje mogućnost da se umjetnost definiše sa aspekta filozofije, on upravo drži do toga da se umjetnost kroz filozofiju istinski oživotvoruje prevazilazeći pojedinačno i misaono nekonstituisano, pri čemu i umjetnosti i filozofiji daje dodatnu vrijednost – vrijednost konkretizovanja u slučaju prve i nužnog osjetilnog apstrahovanja kad je posrijedi druga. Umjetnost može biti predmet filozofije, jer se kao umjetnost tek i konstituira tim što smisleno prevladava i na viši stupanj podiže osjetilnost.⁴¹¹ Prominentnost umjetnosti postaje vidljiva tek njenim izmještanjem iz područja umjetničkog, što znači da ona ne može sama odrediti svoj značaj, te je – insistira Grlić – samo filozofija može uzdignuti na rang više vrijednosti, ukazujući time, ne samo na esencijalnu neodvojivost umjetnosti i filozofije, nego na činjenicu da umjetnost nadilazi filozofiju.⁴¹² Izučavajući krucijalna pitanja umjetnosti i lijepog, Grlić ne namjerava nametnuti zaključak o estetici kao zasnovanoj disciplini, sasvim suprotno, razmatrajući periode u kojima nije moguće govoriti o naučno zasnovanoj estetici, on govori o istorijskom doprinosu njenom nastajanju, pa čak i onda – ili najviše onda, kad potencira ograničenja koja ti periodi nose. To se posebno odnosi na antički period, period srednjeg vijeka i renensanse koje Grlić obrađuje u prvom tomu Estetike. Polemišući sa viđenjima drugih estetičara poput Hartmanna i Crocea, te podsjećajući na Kantova, Hegelova i Schellingova stajališta o umjetnosti i lijepom, Grlić razmatra filozofsku dimenziju umjetnosti kako bi ukazao, ne na filozofski utemeljenu estetiku tog vremena, već na različito viđenje umjetnosti i lijepog, koje se kod autora datog perioda manje ili više razmatra kao fundamentalan dio mišljenja, ali se nesporno dovodi u vezu sa ⁴⁰⁹ Ibid. ⁴¹⁰ Ibid, str. 11. ⁴¹¹ Ibid, str. 10. ⁴¹² Ibid. filozofijom kao krucijalnom disciplinom. Ipak, baveći se povijesnim zasnivanjem estetike, Grlić ne protivrječi marksizmu, već uzdizanjem iznad svakog partikularnog filozofskog pravca, ukazuje na univerzalnu dimenziju filozofije i čovjeka, čime potvrđuje temeljnu marksističku usredsređenost. Za Marxa je, primijetiće Grlić, umjetnost mnogo više i presudnije od estetike, jer je izjednačava sa mogućnošću da se bude čovjek.⁴¹³ Uzdizanje umjetnosti na nivo slobode i humanizma, govori u prilog marksističkoj afirmaciji estetske tradicije, iako nije posrijedi neposredno određivanje spram spomenute discipline već krucijalna odlika marksizma da pređašnje tumači kao zalag za razvoj budućeg. Naime, ukoliko je estetika nemoguća

ako se ne uzme u obzir istorijska dimenzija njenog razvoja, a marksizam ukazuje na značaj istoričnosti, utoliko problem zasnivanja estetičkog mišljenja predstavlja vrijednost koja, iako konsekventno ne određuje umjetničko i ostaje izvan istinski umjetničkog – dakle, života samog – ipak kani sistematizovati, osvijetliti njegov bitan aspekt, te se ne može izuzeti kao promašena i neopravdana disciplina. Nije neuobičajeno da pojedini autori odbacujući značaj umjetničkog mnogo temeljitije doprinose nastajanju estetike, nego oni što nedvosmisleno plediraju za značaj umjetničkog, jer objašnjavajući inferiornost umjetnosti spram misaone angažovanosti karakteristične za filozofiju, prvospomenuti iznalaze argumente kojima podrobno obrađuju problematiku umjetničkog, bez obzira na to što je najčešće u cilju ukazivanja na superiornost filozofije. Iako je naziv estetika koncipiran u 18. stoljeću od strane Alexandra Gottlieba Baumgartena, ne treba potcijeniti značaj propitivanja lijepog u mnogo ranijim periodima u kojima, ne samo da ne postoji razlika između estetičkog viđenja lijepog i drugih, srodnih odnošenja spram umjetnosti, nego nema govora ni o sistemskom izučavanju određenih područja umjetnosti. No, čak iako prihvatimo da veza između metafizike lijepog i umjetnosti postoji tek od Plotina,⁴¹⁴ ne smije se smetnuti sa uma Platonov i Aristotelov doprinos razvoju filozofije lijepog, iako među njima postoji značajna razlika u tematiziranju iste. Budući dva najvažnija mislioca antičke filozofije, Platon i Aristotel predstavljaju polazište Grličevog istorijskog pregleda filozofskog problema estetike. ⁴¹³ Grlič, Estetika. Povijest filozofskih problema, str. 20. Kad je posrijedi Platonov doprinos estetici, Grlič se koncentriše na tri važna aspekta koja se mogu sažeti u problem odnosa ideje ljepote prema lijepim predmetima, zatim problem mimezisa odnosno pitanje vrijednosti umjetnosti u kontekstu oponašanja zbilje, te na koncu problem umjetničkih tendencija odnosno odgojnog zadatka i od njega neodvojive vrijednosti umjetnosti.⁴¹⁵ U smislu prvog problema, Platon pravi jasnu distinkciju između lijepih predmeta i ideje lijepog, koja se kao opšta kategorija uzdiže iznad osjetilnog i pojedinačno lijepog i ona pored ideja dobrog i istinitog spada u tri osnovne filozofske ideje. Ideja ljepote kod Platona predstavlja pravo, neprostorno, nepromjenljivo i nadosjetilno vječno biće,⁴¹⁶ uzdignuto iznad mogućnosti postvarenja, te navodi na postavljanje pitanja o smislu vječnih, nadljudskih ideja, koje ne mogu biti sasvim dokučene, jer ih umno nije moguće sasvim pojmiti. Platon, čini se, postavlja vrlo kontradiktoran zahtjev za dosezanjem lijepog putem poštovanja opštih standarda, što dakako podrazumijevaju spoznaju ideje lijepog, a ona je, napominje Grlič, uvijek iznad i svoje vlastite realizacije.⁴¹⁷ U ovom svojevrsnom protivurječju ideje i njene spoznaje, osjetilno predstavlja samo put ka saznanju ideje, najniži oblik spoznaje apsoluta,⁴¹⁸ pri čemu pojedinačne stvari mogu biti lijepe jedino kao dio opšte (ideje) ljepote. Problem mimezisa neizostavni je i posebno je značajan u pogledu određenja mjesta umjetnosti u Platonovoj filozofiji. Protiveći se mogućnosti osjetilne spoznaje, jer osjetilne stvari mogu samo participirati u supstancijalnom svijetu nadosjetilnih ideja,⁴¹⁹ Platon naglašava diskrepanciju između svijeta ideja i umjetnosti, koja najviše može doprijeti do materijalnog svijeta, te u određenom smislu i sama ostaje pozadinski, blijedi pokušaj dostizanja ovog prvog. Grlič ističe da ideja lijepog kod Platona nema organske veza sa umjetnošću – ona ne može biti emanacija ideje – ona je moguća jedino posredstvom materijalnog svijeta, ali ni u tom slučaju kao realni što se temelji na preslikavanju idealnog svijeta, nego jedino kao svijet koji oponaša oponašani svijet ideja: „

Realni je svijet , naime, **po sebi oponašanje svijeta ideja, a taj** realni **svijet oponaša**
umjetnik. Realni je svijet sjena, a umjetnost je sjena sjene

21

. U osnovi takvog poimanja ⁴¹⁵ Ibid, str. 25. ⁴¹⁶ Ibid, str. 27. ⁴¹⁷ Ibid. ⁴¹⁸ Ibid, str. 28. svijeta umjetnosti leži teorija oponašanja, imitacije, podražavanja (mimezisa).⁴²⁰ Zato je kod Platona, umjetnost najniži vid spoznaje, koji nema

naročito značaja, te se razmatra jedino u kontekstu nepomirljive udaljenosti od superiornog svijeta ideja. Treći aspekt Platonove estetike na koju upućuje Grlić, tiče se odgojne funkcije umjetnosti, a to podrazumijeva razmatranje uloge umjetnosti u pogledu formiranja čovjeka. Smatrajući da umjetnost, budući oblast čija je krajnja granica osjetilnost, ne može dospjeti do fundamentalnih pojmovnih problema, Platon kritikuje umijeće neutemeljeno u znanju, niske strasti koje izaziva i opominje da umjetnost ne priliči ljudskoj zajednici koja se kani držati etičkih principa,⁴²¹ pri čemu posebno aludira na komedije i tragedije. Odbacujući malodušno „popuštanje pred strahom od smrti i razuzdano prepuštanje strastima i afektima, povladavanje društvenom otpadu, kojem se pravi kult u poeziji“,⁴²² Platon sa puko intelektualističke pozicije potcjenjuje ulogu umjetnosti i ostaje u granicama metafizike lijepog, oduzimajući lijepom vanidejnu relevantnost i značaj. Za razliku od svog učitelja, Aristotel se fokusira na grčku umjetnost i proučavanje konkretnih umjetničkih pojava, naročito drame. Grlić smatra da je Aristotel, u izvjesnom smislu, utemeljivač normativne estetike, jer sistemski obrađuje umjetnost i izvodi zaključke koji impliciraju autonomiju umjetnosti, a ne njenu bezupitnu oprečnost filozofiji kakav je slučaj u Platona. Praxis-filozof naročito ističe problem lijepog u Aristotelovom viđenju umjetnosti. Saznanje ne može biti samo umno, siguran je Aristotel, jer je uvijek riječ o osjetilno-umnoj spoznaji,⁴²³ te umjetnost u njegovom filozofskom sistemu zavređuje bitnu pozornost. Tezom da moralno savršeni građanin ne može izrasti iz ugušivanja zemaljskih potreba, kako misli Platon, već njihovim razvijanjem,⁴²⁴ Aristotel daje mogućnost da umjetnost bude konstituent znanja, iako cilj umjetnosti ne svodi na osjetilnu, već na duhovnu ravan. Pri definisanju ljepote, Aristotel posebno ističe važnost mjere, te ukazuje na sredinu kao okosnicu vrline: „U Aristotelovom filozofiranju o lijepom takođe preovladava teza da je u umjetnosti harmonija tvari i čistih apstraktnih oblika pravi osnov i bit savršene ljepote. Simetrija, 420 Ibid, str. 31. 421 Ibid, str. 39. 422 Ibid, str. 42. 423 Ibid, str. 48. sredina, srednjomjernost zapravo vladaju čitavim estetskim sistemom Aristotelovim i često su implicitno – premda ne uvijek i eksplicitno iskazani – u čitavom nizu njegovih definicija ljepote.“⁴²⁵ Po Aristotelovom mišljenju, ljepota nije apstraktna kategorija, već je sadržana u partikularnim, realnim oblicima – ona ne može biti drugo do tipična, a to znači ogledalo svoje vrste i roda – ⁴²⁶ te je valja posmatrati kao objektivnu datost koja se u sebi utemeljuje i od sebe zavisi. Ako estetiku shvatimo onako kako je definiše Damjanović, kao filozofsko mišljenje koje se suočava sa problemima lijepog i umjetničkog,⁴²⁷ onda se čini opravdanim govoriti o zasnivanju estetike kod Aristotela. Budući da polazi od umjetnosti kako bi osvijetlio pitanje ljepote, antički filozof ne osporava povezanost zbilje i lijepog, štoviše, kod njega umjetnost i lijepo imaju ulogu upotpunjavanja i poboljšanja datog. No, i kod Aristotela je pitanje imitacije i sličnosti vrlo važno, s obzirom na to da je umjetnost gotovo uvijek neodvojiva od prirode. Iako mimetička funkcija umjetnosti kod Platona govori u prilog inferiornosti umjetnosti, kod Aristotela mimezis nije prazno oponašanje, jer je posrijedi idealizovanje i oplemenjivanje svijeta potaknuto pokušajem da se priroda, po uzoru na nju samu, učini uzvišenijom.⁴²⁸ Stoga, on ne želi degradirati značaj umjetosti time što će je svesti na kopiranje prirodno lijepog, on samo polazi od prirode kao početne tačke umjetnosti, te ona ne ostaje referentna tačka stvaranja, nego se stvaranjem nadilazi. Umjetnost je, prema tome, uvijek u polju mogućeg, a ne onog što jeste. Razdoblje nakon Aristotela, Grlić vidi kao ne naročito plodan period u pogledu promišljanja umjetnosti, iako ga karakteriše izuzetno živ umjetnički život. Ta bogata stvaralačka proizvodnost, piše Grlić, praćena je estetsko-filozofskom analizom relativno lošeg kvaliteta i to ne samo bez sistematičnosti, nego vrlo često i bez spekulativnog duha.⁴²⁹ Grlića ne čudi takvo nesaglasje među praksom i njenim teorijskim određenjem. „

bile 425 Ibid. 426 Ibid, str. 50. 427 Milan Damjanović, Strujanja u savremenoj estetici, Naprijed, Zagreb, 1966, str. 9. 428 Grlić, Estetika, Povijest filozofskih problema, str. 53. oskvrnjivanje

njene intaktne veličanstvenosti, gruba verbalna intervencija u njeno fino tkanje

40

„430 Pa ipak, čini se upitnim ovako postavljen odnos između estetike i umjetnosti, jer izmješta estetiku iz prostora aktualnog i živog umjetničkog prostora, pa se stiče (pogrešan) utisak da je estetika potrebna jedino kao supstitut, alternativa umjetnički nedovoljno plodnom dobu, što je svodi na instrumentalizovanu disciplinu koja je živa samo onda kad je njen predmet umrtvljen. No, s druge strane, ovako koncipiran odnos estetika-umjetnost može ukazati na to da estetika nije toliko važna sa aspekta konkretne umjetnosti, što joj daje na značaju u smislu disciplinarnosti i filozofičnosti, uzdiže je iznad konkretnog i dematerijalizuje je. Estetičko mišljenje ne smije biti shvaćeno kao normativni okvir umjetnosti, njen pokazatelj i evaluator, već kao nešto što postoji kao posljedica potrebe da se umjetnost shvati u svojoj cjelosti i punoći, dakle van periodike, pokreta i sociologizacije, riječju, da se dopre do biti umjetničkog kroz sveobuhvatno uzdizanje lijepog, kroz uzvišenost neprolaznog i vječnog u umjetničkom djelu. Estetika, posve je jasno, ne može služiti kao smjernica umjetnosti, nego se samo odnositi spram umjetničkog sa dovoljno udaljene pozicije da umjetničko obuhvati, ali da ga ne ograniči normatiziranjem. „Činjenica da je to mišljenje formalno nezavisno

od umetnosti može iznenaditi ponekog ko je pogrešno naučio da odnos između estetičke teorije i aktualne umetničke prakse shvata kao odnos između neke >tehničke< naučne teorije i njene praktične primene

54

„431 Upravo zbog toga što su od umjetnosti zahtijevale mnogo praktičniju primjenu, filozofske škole koje su uslijedile nakon Platona i Aristotela nijesu dale veći doprinos umjetnosti, nego se umnogome priklanjaju njihovim određenjima uloge i značaja umjetnosti. Prema tome, stoičko, skeptičko i epikurejsko stanovište ne daje novi uvid u problematiku umjetničkog, nego se samo kreće u već postavljenim okvirima. Taj svojevrsan pad estetičkog mišljenja,432 kako ga definiše Grlić, kod stoičke filozofske škole ogleda se u platonističkom odbacivanju materijalnog, koje, naslanjajući se na njihov asketski svjetonazor, upućuje na averziju prema umjetnosti, posebno ako se uzme u obzir njen uticaj na osjetilno tj. ukoliko je shvatimo kroz tjelesni aspekt pojedinih umjetničkih izraza. U tom smislu, Seneka osuđuje vajare i slikare, jer njihova 430 Ibid, str. 94. 431 Damjanović, n.d, str. 9. 432 Grlić, Estetika, Povijest filozofskih problema, str. 53. umjetnost godi oku, kao što vještina kuvanja godi ukusu,433 što samo po sebi upućuje da su neumjerenost i osjetilno zastranjivanje fundament umjetnosti, pa je treba prezrijeti i odbaciti. Epikurejci sa posve suprotne pozicije kritikuju umjetnost, jer dominantno usredsređeni na tjelesne užitke, u umjetnosti ne nalaze dovoljno neposredan način za ostvarenje istih. Iz tog razloga, umjetnost ne može biti cijenjena, niti može pružiti dovoljnu satisfakciju epikurejskim zahtjevima. No, još radikalniji u negiranju racionalnog utemeljenja estetike, ali i vrijednosti umjetnosti uopšte, jesu skeptici, koji ne samo da negiraju ljepotu i užitke, nego izravno odbacuju mogućnost racionalnog zasnivanja bilo kakve nauke. Zbog ovakve kontraumjetničke usmjerenosti, spomenuti period ne daje doprinos detaljnijem razumijevanju umjetnosti i lijepog, ali ga Grlić uzima u obzir upravo kako bi pokazao da je i osporavanje vrijednosti umjetnosti važan

aspekt njenog istorijskog zasnivanja. Tematiziranjem srednjovjekovne estetike, Grlić konstatuje da narušena cjelovitost osjetilnog i duhovnog imaju svoje uporište baš u suprotstavljenosti estetskih viđenja između antičkih mislilaca, te da je srednjovjekovna atmosfera pulsirajuće hrišćanske dogmatičnosti samo produbila već načetu parcijalizaciju čovjeka. Ta „negacija totaliteta”,⁴³⁴ koja podrazumijeva da se ili suviše oduzima od racionalnog ili premalo uzima u obzir senzualno, dodatno obesmišljava značaj čovjeka i čini polazište srednjovjekovnog zatiranja estetike pod primatom hrišćanske etike. Grlić ističe da spomenuti period nema osobitog značaja u pogledu estetičara i konkretnih doprinosa estetičkoj teoriji, te napominje koliko je ovo razdoblje neinteresantno mnogim savremenim estetičarima,

posebno ako se uzme u obzir da su neki od njih

77

, kako bi izrazili ekstremno negativan odnos prema ovom periodu, isti naprosto zanemarivali u svojim istraživanjima.⁴³⁵ Sa druge strane, Grlić smatra da je važno imati na umu da su antička estetska tradicija, a posebno pojedina umjetnička djela tog perioda, u srednjem vijeku spasena zbog toga što su mogla poslužiti hršćanstvu, a ne zbog smione slobode misli ili njihove izvorne ljepote”,⁴³⁶ što zapravo govori u prilog destruktivizmu i antihumanizmu ovog razdoblja. ⁴³³ Ibid, str. 96. ⁴³⁴ Ibid, str. 137. ⁴³⁵ Ibid, str. 141. ⁴³⁶ Ibid. Ipak, i pored evidentnih srednjovjekovnih pokušaja da se uruše slobodarske tekovine pređašnjeg perioda koje se ne podudaraju sa hrišćanskom paradigmom, Grlić napominje da zanemarivanje srednjeg vijeka nedvosmisleno osiromašuje istoriju estetike, jer ostajemo uskraćeni za uočavanje „kakvim se sve putovima probijala i morala probijati ljudska misao da bi se – nakon hiljadu godina – oslobodila tutorstva i ponovo stekla pravo na izvornu neposrednost slobodnog filozofiranja u odnosu na umjetnost i ljepotu”.⁴³⁷ Podsjećajući na Windelbanda i njegovo viđenje da se na temelju slomljenog antičkog svijeta uzdigla nova duhovna moć – hrišćanska crkva, Grlić dodatno naglašava njeno barbarstvo i negatorsku usmjerenost. „Tako bi bile tekovine grčkog duha nepovratno predane propasti, kad ne bi, u međuvremenu, u slomu starog svijeta ojačala jedna nova duhovna moć, kojoj su se poklonili sinovi sjevera i koja je znala čvrstom rukom spasiti i prenijeti dobra kulture kroz vjekove opadanja u budućnost. Ova moć bila je kršćanska crkva. Što nije mogla država, umjetnost i nauka, to je izvršila religija.”⁴³⁸ To znači da se – od stvaralački živog u antičkom razdoblju do puke potčinjenosti božanskim zakonima u srednjovjekovnom periodu – čovjek kreće silaznom putanjom, te se tako odmetnut od sopstvenih zakona ispostavlja kao nedorastao za djelovanje estetskog zora i pojmovnog rada,⁴³⁹ a time i nedovoljno sazdan za umjetnički doprinos humanizmu. To ne znači da pojedni autori iz srednjovjekovne estetike, u izvjesnom smislu, ne izlaze iz okrilja hrišćanske dogme i jednoobrazne sterilnosti što umjetnost svodi na doprinos božanskom duhu, no i pored toga, Grlić smatra da oni i usljed svoje izdvojenosti ostaju u zapećku opšteg duha srednjovjekovne neestetičnosti. To implicira da su u ovom periodu pojedinačna filozofska djelovanja umnogome skrajnuta u korist afirmisanja nadindividualnog, podržavanja univerzalnog – božanskog. U srednjem vijeku, stoga, postoji jedan opšti zadatak odbrane vjere i od Boga stvorenog svijeta – pa je prema tome i najljepši od svih mogućih svjetova – a sav individualni doprinos ima značaj samo u smislu stepena ispunjenja tog univerzalnog zadatka.⁴⁴⁰ ⁴³⁷ Ibid. ⁴³⁸ Wilhelm Windelband, *Povijest filozofije*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 307. ⁴³⁹ Ibid. ⁴⁴⁰ Grlić, *Estetika. Povijest filozofskih problema*, str. 145. U tom otvorenom propagiranju preimućstva hrišćanske etike nad estetikom, Grlić navodi određen broj autora⁴⁴¹ koji vrlo oštro odbacuju umjetnost sa pozicije morala, smatrajući da ona protivrječi asketizmu (hrišćanske) etičnosti. Pripremajući ljude za strah, a ne za osjećanje lijepog, srednjovjekovni mislioci ističu etičke imperativne kao ideal, dok „ni najpobožnije obojena

umjetnost”⁴⁴² ne može biti uzdignuta na razinu ideala. Ipak, i pored ocjene da je kod tematiziranja srednjovjekovne estetike važnije približiti opšti duh tog perioda nego navoditi pojedinačne doprinose autora, Grlić uzima za shodno da se osvrne na dva najistaknutija filozofa tog vremena – Aurelija Augustina i Tomu Akvinskog, koji svaki na svoj način, djelimično odstupaju od ekstremne protivuestetske pozicije ili je makar u određenoj mjeri relativizuju. Premda međusobno sasvim suprotne, koncepcije Aurelija Augustina i Tome Akvinskog karakteriše otvorenost za pitanje lijepog, iako ni kod ovih autora nije riječ o autonomnoj estetici, jer je takođe tek dio opšteg teološkog sistema. Augustinova estetska orijentacija ima bitno platonovski karakter,⁴⁴³ posebno ako se uzme u obzir njegova usredsređenost na cjelinu, na sveukupnu ljepotu koja mora biti božanska, čak i u svojim pojedinačnim manifestacijama. „

Kozmos je kao djelo Boga dakle nužno lijep, premda u njemu ima zlih i ružnih stvari

22

koje bi, promatrane same za sebe, bile čista protivnost jedinstvenoj ljepoti cjeline. Čak i po sebi krajnje pretjerane i ružne suprotnosti u cjelini postaju lijepe.”⁴⁴⁴ Izobličjenje ljepote i dalje je ljepota, misli Augustin, jer je ona samo iznimka u jednom savršenom, božanskom sistemu. Stoga pojedinačno, bilo lijepo ili ružno, ima za cilj da doprinese cjelini, te se tek u odnosu na nju definiše i procjenjuje. Umjetnička djela za Augustina predstavljaju pokušaj dostizanja nedostižne istine, ali zbog toga što ostaju puki napor da se umjetnost uzdigne do božanskog i apsolutnog, ona unaprijed ostaju fikcija. Opisujući Augustinovo poimanje umjetničkog, Grlić navodi da je za ovog srednjovjekovnog filozofa umjetnost svjesna laž: „Umjetnik jeste stvaralac laži, ali on ne može drugačije provesti svoju namjeru, jer npr. istinski tragični glumac ne može biti onaj tko nije lažni”⁴⁴¹ Grlić kao primjer ovako radikalnom suprostavljanju umjetnosti posebno navodi Vasilija Velikog, koji bavljenje umjetnošću smatra simptomom oholosti i laži, Tertulijana za koga je književna obrazovanost antihrićanska karakteristika i oca Jeronima koji poradi hrićanskog odgoja odbacuje umjetnost, a propagira osjećanje straha pred Bogom. Vidi: Ibid, str. 146. ⁴⁴² Ibid, str. 147. ⁴⁴³ Ibid, str. 148. ⁴⁴⁴ Ibid. Hektor.”⁴⁴⁵ Dakle, kod Augustina je pitanje umjetnosti pitanje vitalne fikcije, koja održava težnju da se dostigne istina shvaćena kroz božanski totalitet. Mjera i broj su, ističe Grlić, takođe važne odlike lijepog u Augustinovom poimanju estetskog. Upravo zato što ima prauzor o bogu, red i broj su krucijalne karakteristike ljepote kod ovog filozofa,⁴⁴⁶ a matematiziranje ljepote jedan od najvažnijih pokazatelja njegovog racionalnog poimanja estetike. Iako Augustin ne osporava značaj umjetnosti, čini se da njegova estetika ima određena ograničenja. Premda za razliku od mnogih srednjovjekovnih filozofa Augustin ne odbacuje umjetnost, on je definiše u okvirima koji joj umnogome uzima od slobode i uzvišenosti, jer se za njega „bit ljepote a posteriori potvrđuje u broju i redu kao što je i a priori postulirana božjim zahtjevom koji voli simetriju i prije svega ustaljeni poredak stvari”⁴⁴⁷ Kod Tome Akvinskog – za Grlića najznačajnijeg srednjovjekovnog mislioca, estetička pitanja ne treba promatrati izvan ključnih aspekata njegovog filozofskog sistema. Stoga, Grlić ponajprije ukazuje na opštu filozofsku poziciju ovog filozofa, koja suprostavljena augustinovsko- platonskom učenju rehabilituje specifični aristotelizam usklađujući ga sa sholastičkom dogmatikom,⁴⁴⁸ a to znači – držeći do neupitnog preimućstva teologije nad filozofijom. Opšta filozofska pozicija Tome Akvinskog neupitno je ograničena hrićanskim fundamentalizmom, ali i pored toga ima određenu vrijednost, bez obzira na to što završava u izvanzemaljskom, a priznaje svrsishodnost i istinitost jedino zagrobnom. Suprostavljajući se Platonovom svijetu ideja, Akvinski tvrdi da duša ne posjeduje urođene ideje, jer nema prethodno ovozemaljsko iskustvo. „Čovjek ne stvara svijet – svijet je od Boga stvoren i čovjek ga samo odražava – pa čovjek ne može biti ni kao umjetnik platonovski obogotvoren, već je samo sjena Boga i sjena njegova stvaranja.”⁴⁴⁹ To, dakle, implicira odvojenost objektivnog i subjektivnog, te podrazumijeva da subjekat može, ali ne

mora spoznavati ono objektivno, koje autonomno postoji mimo njega. Pri spoznaji objektivnog, subjektivno je ograničeno na sopstveni kapacitet, stoga je za Akvinskog objektivno moguće spoznati samo djelimično i u mjeri sličnosti sa njim: „Spoznajni objekat

gubi pri ulasku u dušu koja spoznaje svoju amterijalnost **i može u nju prodrijeti** samo **kao** 22

445 Ibid, str. 149. 446 Ibid, str. 151. 447 Ibid, str. 152. 448 Ibid, str. 156.

lik. Stoga stvari postoje istovremeno **izvan nas kao** objekti **i u nama kao slike** 22

. Istina je po Tomi sličnost razuma i stvari.” 450 Iako se ne može reći da je Akvinski razvio svoju estetiku i teorijski je pomno koncipirao, Grlić ističe koliko je njegov odnos prema lijepom specifičan i dijelom protivrječan filozofskom sistemu koji je razvio. Ukazujući na ovakvu nekonzekventnost, zagrebački filozof navodi kako je, u duhu aristotelizma, za Akvinskog umjetnost vještina oponašanja,⁴⁵¹ pri čemu ljepota postaje relativna, jer čak i ono ružno, ukoliko je potpuno i vjerno prenijeto, mora biti lijepo. Grlić naglašava tri odlike lijepog prema Tomi Akvinskom: integritet, sklad i svjetlo.⁴⁵² Ovaj, u velikoj mjeri subjektivistički odnos prema ljepoti, navodi na zaključak da je ona stvar osjetilnog, pa prema tome i pojedinačnog, jer definisana kao bitno vizuelna, polazi od umnog apstrahovanja,⁴⁵³ koje je svojstveno jedino čovjeku. Posmatrajući odnos Tome Akvinskog spram lijepog, stiče se utisak da se ružno kao zasebna dimenzija gubi i priznaje jedino kroz lijepo, te da vještina prikazivanja ugrađuje u ružnom ljepotu, koja iako više stvar forme, oduzima ružnom mogućnost da kao takvo zauzme mjesto u estetici, da egzistira odvojeno od lijepog, a ne kao možebitnost dostizanja ljepote. Hartmann tvrdi da estetika mora podrazumijevati i ružno.⁴⁵⁴ „

U izvjesnoj meri ono ulazi u sve vrste lepog. Jer svuda postoje i granice lepog, a kontrast je ovde 47
isto tako bitan kao i u drugim oblastima vrednosti

.”⁴⁵⁵ Mišljenje da je svojstvo svih vrijednosti da imaju suprotan član,⁴⁵⁶ ujedno doprinosi i boljem razumijevanju vrijednosti i priznaje estetsku dimenziju nevrijednosti, pod kojom u ovom slučaju podrazumijevamo kontravrijednost lijepom, tj. ružno. Ogrezla u dogmi, srednjovjekovna se misao za razliku od antičke svodi na jednoulje, potisnuta individualnost i podređenost teološkim imperativima. „Tako se svaka misao depersonalizira, kanonizira, individuum se povija pred teškim teretom općih zakona, za sve jednakih, a sve lične ⁴⁵⁰ Ibid, str. 157. ⁴⁵¹ Ibid, str. 158. ⁴⁵² Prvonačena karakteristika upućuje da lijepo mora biti potpuno, te u tom smislu ukazivati na izvjesno savršenstvo, skladom se sugerije da jedinstvo u mnoštvu, proporcijalnost i srazmjernost, dok svjetlo – sjaj ukazuje da sve što je blistavo već u sebi sadrži isijavanje forme, a time i ljepotu. Vidi: Ibid. ⁴⁵³ Ibid, str. 160. ⁴⁵⁴ O estetici ružnog vidjeti i: Goran Sunajko, Estetika ružnog, Naklada Breza, Zagreb, 2018. ⁴⁵⁵ Nikolaj Hartman, Estetika, Dereta, Beograd, 2004, str. 46. želje mogu biti priznate samo onda ako služe najvišoj općoj želji.”⁴⁵⁷ Prigušena moralističkim okvirima, estetika ovog doba više ponižava svoj predmet⁴⁵⁸ nego što ga uzdiže, pa zato i ne može biti govora o naročitom doprinosu estetici. Naprotiv, s obzirom na svojevrzni pad u odnosu na antičko poimanje umjetnosti, srednji vijek ostaje epoha

skućenih mogućnosti i nestajanja personalne širine, hiljadugodišnje ćutanje pred novim rađanjem ćovjeka, pred renesansnim preporodom stvaralaćke autonomije pojedinca. Renesansa, sa estetićke taćke promatrana – ali i uopćteno – bitno se vraća na temeljne antićke vrijednosti usredsređujući se na ćovjeka i uzimajući ga za referentni okvir djelovanja, posebno onog stvaralaćkog, ćemu govori u prilog intenzivna renesansna umjetnost i njeni dometi. No, i pored ogromne umjetnićke produkcije u ovom periodu, ne moće se govoriti o sistemskom izućavanju lijepog, dakle o renesansnoj estetici u ųem smislu. Ipak, općtedrućtveni ambijent i usredsređenost na regnum hominis – koji doprinosi univerzalizaciji ćovjeka, te temeljnoj orijentisanosti na pojedinca – u velikoj mjeri oblikuje misao ovog perioda, pa iz tog općteg obrata moćemo izvući zakljućke koji će dati doprinos razumijevanju novonastale umjetnosti, ali i uputiti na povijesni znaćaj date epohe. Premda neki filozofi velićanje renesansnog humanizma smatraju pretjeranim, jer drće do toga da promjene nijesu bile temeljne, već deklarativne u cilju afirmisanja partikularnih pozicija moći,⁴⁵⁹ Grlić opominje da je renesansa sa filozofske taćke gledišta neupitan kvalitativni zaokret. „Poslije širokih renesansnih preispitivanja, lutanja i predora, poslije izborenja, uprkos lićnim i idejnim ųrtvama, izvjesnih elementarnih humanih istina, mogla je evropska misao povezati sve te nepovezane elemente i produbiti ih do jedinstvenih i dosljednih racionalistićkih ili empiristićkih sistema.“⁴⁶⁰ Estetićka se misao u ovom periodu najviće moće pratiti kroz razvoj slikarstva i poezije i ona je, primijećuje Grlić, vrlo ćesto na granici izmeću teorije pojedinih umjetnosti i filozofije,⁴⁶¹ ali i kao takva – dakle, kao misao o umjetnosti ponajprije utemeljena na „mnogim normama i ⁴⁵⁷ Grlić, Estetika, Povijest filozofskih problema, str. 164. ⁴⁵⁸ Ibid. ⁴⁵⁹ Ibid, str. 168. ⁴⁶⁰ Ibid, str. 169. kanonima izraslim iz potreba jednog probuđenog vremena“⁴⁶² – predstavlja izuzetan korak naprijed ka daljem teoretisanju umjetnosti. Sljedstveno tome, Grlić izdvaja nekoliko relevantnih teoretićara umjetnosti, te estetićara ovog perioda i apostrofira, ne samo njihov doprinos, nego i krucijalne pojmove kojima se bave. U tom pregledu, praxis-filozof izdavaja Da Vincija, Scaligera, Fracastora, Tassoa, zatim Girolama Vida, Franja Petrića i Giordana Bruna.⁴⁶³ Svestrani Leonardo da Vinci, po Grlićevom mićljenju, jedan je od onih povijesno znaćajnih umjetnika koji, iako nijesu ostavili mnogo pisanih tragova o umjetnosti, određuju estetićko poimanje vremena u kojem ųive. Baveći se raznim naukama i disciplinama, od umjetnosti, anatomije, preko geologije, fizike i botanike, Da Vinci spada meću stvaraoce koji svoja široka znanja ne samo da ugrađuju u djela koja stvaraju, nego i nude „novu spoznaju svijeta jednog filozofskog postojanja u svestranosti personalnog lika“. ⁴⁶⁴ Iako su njegove ideje slabo sistematizovane, Da Vinci u svom teoretskom djelu Traktat o slikarstvu (Trattato della pittura), promićlja o umjetnosti i filozofiji, pa se iz tog teorijskog osvrtu na umjetnost mogu izvući neki zakljućci o estetićkoj poziciji najznaćajnijeg renesansnog umjetnika i teoretićara. Grlić primijećuje da u Leonardovim estetićkim tezama ima dosta normativnog teoretisanja i da za razliku od njegove umjetnosti, one nemaju emocionalno personalni momenat: „Koliko god mu je najgore kad teorija nadmaši praksu, on je ipak vrlo ćesto inzistirao na svjesnom analitićkom stavu, odbacujući i imaginaciju, zaokupljen zakonomjernostima, koje propisuje gotovo kao neprekoraćive klićeje za slikarstvo...“⁴⁶⁵ Za Da Vincija je pojavni svijet jedina stvarnost, te na tragu tog antiplatonistićkog stajalića zakljućuje da je prednost slikarstva u tome ųto najvjernije od svih umjetnosti moće prikazati spoljaćnji svijet. Upravo zbog toga ųto se pri komunikaciji sa ćitaocem poezija udaljava od prirode i iziskuje tumaćenje, a slikarstvo ostaje sasvim neposredno – budući da oko ne zahtijeva redefinisanja i prevođenja kao rijeći – poezija je bitno podređena slikarstvu, jer jedino ono proslavlja svog stvaraoca, ostaje neponovljivo i nikad, kako u Traktatu piće Da Vinci, ne rađa djecu ravnu sebi.⁴⁶⁶ ⁴⁶² Ibid, str. 174. ⁴⁶³ U ovom radu neće biti rijeći o svim navedenim autorima ponaosob, već će se autorka osvrnuti samo na nekoliko, ćini se najreprezentativnijih, sa detaljnijim osvrtom na Da Vincija, ćiji doprinos i sam Grlić posebno naglaćava. ⁴⁶⁴ Grlić, Estetika, Povijest filozofskih problema, str. 178. ⁴⁶⁵ Ibid, str. 180. Oponaćanje je jedan od kljućnih aspekata umjetnosti, posebno slikarskog umijeća, pa se njegova uspješlost ogleđa u stepenu slićnosti onom prirodnom. U takvom se

estetičkom stavu nazgled gubi subjektivni, autonomni doprinos umjetničkom, ali Leonardo insistira na tome da ono što pomoću spoljašnjeg umjetnik posjeduje u duhu – iako vjerna kopija tog zbiljnog – postaje novi svijet „koji prikazuje pravu, ali ipak novu stvarnost, koja je s onu stranu kaotične stvarnosti i puke prolaznosti realiteta.“⁴⁶⁷ To znači da spoljašnje samo podstiče umjetnika da na temelju njegove unutrašnje anticipacije ukaže na njene nove mogućnosti, jer umjetnik posredstvom stvaralačke interpretacije redefiniše zbilju i ponovo je uspostavlja. Prema tome, „umjetnost je za njega organon filozofije jer je ovdje spoznajna djelatnost umjetnika kao ostvarena i shvaćena istovremeno u refleksiji“,⁴⁶⁸ što misao Da Vincija čini filozofsko-estetički važnom, iako ona nije koncipirana kao nepristrasna misao o umjetnosti, nego je dominantno stvar neposrednog umjetničkog iskustva. Renesansna misao dominantno je usredsređena na Aristotela, bilo da ga u izvjesnom smislu dodatno potkrepljuje, kani ponovo tumačiti ili da mu se posve suprostavlja, najčešće sa pozicije odnosa spram mimetičkih tendencija koje podržava i potencira antički filozof. Neki renesansni teoretičari jasno se protive potrebi oponašanja i uzorstvu u pređašnjem. Grlić tako izdvaja Aretina, Petrića i Bruna kao najistaknutije predstavnike antiaristotelovske struje, budući da oni – svaki na svoj način i sa vlastitog teorijskog stajališta – oponiraju potrebi imitiranja i kritikuju svaki renesansni aristotelizam. Aretino (1492 – 1556) kritikuje potrebu da se sadašnje saznanje temelji na prošlim, tvrdeći da se do poznavanja stvari dolazi iz samog realiteta. Stoga, ono što treba spoznati ne može biti izvučeno iz tuđih načela i saznanja, nego isključivo iz sopstvene “prirodne živahnosti”.⁴⁶⁹ Petrić ide još dalje u kritici Aristotelove filozofije, posebno njegove Poetike, te ističe kako poetička učenja antičkog filozofa nijesu ni prikladna i istinita, a ni dovoljna da bi se izgradila nauka o pjesničkoj umjetnosti, stvorilo bilo kakvo pjesničko djelo ili se isto procijenilo.⁴⁷⁰ Za njega oponašanje ne može biti temelj umjetnosti, a time ne poezije, pa ovaj „estetski agnostik“⁴⁷¹ negira ne samo umjetnost nego bilo koje saznanje utemeljeno na ustupljenim “činjenicama”. Ipak, Grlić ističe da je Petrićeva kritika ⁴⁶⁷ Ibid, str. 183. ⁴⁶⁸ Ibid, str. 178. ⁴⁶⁹ Ibid, str. 203. ⁴⁷⁰ Ibid. više polemična nego što je argumentovana, jer njegovi argumenti i interpretacije nijesu uvijek dovoljno uvjerljivi,⁴⁷² te ih više treba cijeliti zbog borbenosti doli zbog sistematičnosti i utemeljenosti. Žrtva katoličke inkvizicije Giordano Bruno spada među najbuntovnije duhove renesanse. Iako, priznaje Grlić, Bruno ne piše mnogo o estetskim problemima, neosporna je njegova intenzivna borba za slobodu pjesničkog izraza: „Istinski, dakle, pjesnik ne samo što ne zavisi od pravila koja bi mu servirala neka apriorna teorija, nego, štaviše, pravila iznalazi sam za sebe.“⁴⁷³ Grlić piše da je Bruno, u stvari, preteča poetike romantizma, te da se on negacijom Aristotela suprostavlja svakoj “trebalo bi” estetici. No, iako se čini neobičnim, Bruno je najsistematičniji kritičar antičkog filozofa, upravo zbog toga što nije odbacio cjelokupnu njegovu filozofiju – kako su to uglavnom činili antiaristotelovski orijentisani autori – već je svoju kritiku usmjerio na problematiku normativnog pristupa umjetnosti.⁴⁷⁴ Grlić navodi još nekoliko autora koja su se, suprotno pomenutoj trojici, oslanjali na Aristotela, naročito razrađujući mimezis i tematizirajući problem oponašanja. Tu su između ostalih Mirandolla, Cortesi, Fracastoro i Scaligero, o kojima dalje neće biti riječi, jer su posrijedi mišljenja koja najvećim dijelom ostaju u okvirima aristotelizma i/ili platonizma. Međutim, čini se opravdanim spomenuti Torquata Tassa i Tommasa Campanellu, koje zbog specifičnosti njihovih estetičkih pozicija izdvaja i sam Grlić. Tasso je posebno usredsređen na epsku poeziju, koju smatra osnovom svake poetičnosti, pa je upravo ona ugaoni kamen njegove estetske pozicije. Riječ je, dakle, o važnom pjesniku renesansnog doba, iako treba napomenuti da se estetika ovog autora umnogome razvija pod uticajem i idealizovanjem Aristotela. Ipak, njegova koncepcija epa, kojeg istovremeno posmatra u kategorijama čudnovatog i vjerodostojnog, značajna je u smislu analize renesansne estetike. Radnja epa za ovog autora mora oponašati stvarno moguću radnju, dakle, ona mora biti vjerovatna, ali istovremeno u cilju animiranja čitaoca, ona mora biti i čudesna. U prvom uslovu jasno se prepoznaje Aristotelov uticaj, premda Tasso aludirajući na historijsku utemeljenost ove estetske kategorije na to nedvosmisleno i sam ukazuje: „Nema sada u praksi – kaže Tasso

– takve vrste pjesme, niti je takve bilo u stara vremena, niti će se pak pojaviti za dugi niz vjekova, 472 Ibid, str. 204. 473 Ibid, str. 207. 474 Ibid. za koju bi trebalo vjerovati da Aristotel nije u nju prodro...“475 U svakom slučaju, podsjećanja na ovakve autore su značajna jer oni estetiku promišljaju sa aspekta umjetnika tog vremena, što dodatno osnažuje i njihovu relevantnost i estetiku renesansnog perioda. Nešto drugačiji pristup umjetnosti ima Campanella, teoretičar društva i utopista koji objektivno ne pripada renesansi, ali ga Grlić ubraja među autore ovog perioda upravo zbog njegovog utopizma koji posve odgovara probuđenom čovjeku i nesputanoj mašti renesanse. On spada u one mislioce koji su potpuno angažovani i usmjereni ka promjeni i preporodu, pa u tom duhu

zastupa ideal države utemeljen **na** harmonijskoj **vladavini razuma, mudrosti, moći i ljubavi**

22

.476 Da bi se takva vladavina omogućila, umjetnost mora biti podređena društvenoj sreći, što je za Grlića ujedno i najproblematičnije u njegovoj estetsko-društvenoj koncepciji, budući da takvo „pedagoško-disciplinsko osakaćivanje ljudskih moći“,477 instrumentalizuje umjetnost i svodi je na perifernu djelatnost potisnutu društveno-političkim interesima. Stoga se čini da je vrlo opravdana Grličeva primjedba da se „umjetnost često svodi – paradoksalno – na onu funkciju koja je bila propisivana i u mnogim srednjovjekovnim teološkim traktatima.“478 Grličev pregled renesansnih mislilaca umjetnosti pokazuje da su oni pod uticajem antike usmjereni na raskrinkavanje srednjovjekovanog jednougla, ali i da pokušaji da se napravi radikalni otklon od pređašnjeg u sebi kadikad sadrže mehanizme onoga što se kani odbaciti. Taj paradoks promjene, vrlo je uočljiv i kod mnogih autora ovog istorijskog razdoblja, iako, jasno je, ne može baciti sjenku na istinski iskorak koji renesansa nedvosmisleno predstavlja. Sa aspekta estetike, renesansa je višestruko važna. Ona je ukazala na značaj koji antika ima u tematiziranju umjetnosti, i to ne samo onda kad se umjetnost nastoji izravno i sistemski izučavati, nego i onda kad je ona samo dio šireg filozofskog koncepta, iz koga se, ipak, ne može izuzeti umjetnost. Dakle, antika se čini krucijalnim periodom, jer je ona ugrađena, ne samo u kritici srednjovjekovne misli – bivajući polazište iz kog se razvija oslobodilački duh, nego i kao neizostavni okvir za suprostavljene stajališta renesansnih teoretičara. Renesansa je, stoga, na temeljima antičke filozofije razvila jednu filozofiju čovjeka koja nije dala drastičan doprinos u 475 Ibid, str. 208. 476 Ibid, str. 209. 477 Ibid, str. 210. 478 Ibid. polju proučavanja umjetnosti, ali je ukazujući na srednjovjekovnu nazadnost pokazala da se iskorak mora činiti ka čovjeku, ka zbiljnom, a ne ka onostranom. Posmatrajući tri spomenuta razdoblja koja zajedno predstavljaju izuzetno dug vremenski period, mora se primjetiti da tokom istog ne može biti riječi o „čistoj estetici“, već je posrijedi zametak misli o umjetnosti, koji nije odvojen od fundamentalnih filozofskih pitanja smisla i slobode. Iako, dakle, u spomenutom periodu ne možemo izvući precizne zaključke o estetici – jer je ona neautonomna i još uvijek posve nedefinisana – izučavanje ovog perioda veoma je značajno, posebno u pogledu lociranja pretpostavki za njen razvoj. Ukoliko se uzme da pređeni istorijski put neizostavno stvara obrise budućeg, utoliko ovaj period, iako ne konstituiše estetiku kao filozofsku disciplinu, nedvosmisleno omogućava da se umjetnost podrobnije misli, a potom i disciplinarno koncipira. Sljedstveno tome, ovaj dio Grličevog prikaza povijesti estetičkih problema nezaobilazan je ukoliko se razmatra perspektiva estetike, te kani razumjeti njen istorijski razvoj i filozofska relevantnost. Tokom XVII, XVIII i prve polovine XIX stoljeća, razvija se drugačiji odnos spram umjetnosti – ona se pokušava temeljitije obraditi i pozicionirati, autori iznose različite teorije o lijepom, počinju je sagledavati kao samostalnu disciplinu sa određenom autonomijom – što nedvosmisleno doprinosi konačnom utemeljenju estetike kao discipline, te ovaj vremenski period od dva i po vijeka Grlić s pravom naziva epohom estetike. Ovaj period ne samo da ne karakteriše normativni pristup koji je u velikom dijelu bio karakterističan za antičko,

srednjovjekovno i renesansno razdoblje, nego epohu estetike ne karakteriše ni naročita usmjerenost ka pojedinim umjetnostima ili pravcima. Ukoliko se zanemari činjenica da ni ovaj period nije imun na puka ponavljanja i teorijske stagnacije pri tematiziranju uloge lijepog i umjetničkog, ne može se prenebregnuti doprinos pojedinih autora koji su omogućili da se estetika konačno uzdigne na nivo filozofske discipline, a umjetnosti prizna da je baš kao i razum neodvojiva od čovjekove prirode. Ponajprije, u ovom se periodu umjetnost i estetika promatraju s obzirom na hijerarhiju duševnih moći, što podrazumijeva poistovjećivanje umjetnosti sa osjetilnoću, maštom, ali i određenje mjesta estetike u cjelokupnom naučnom sistemu, upravo time što se ona nastoji definisati i jasnije razgraničiti od drugih oblasti. „Estetika se naime, uvijek, definirajući vlastiti predmet, morala razgraničiti od drugih disciplina, a istovremeno pokušati predmet svog istraživanja, umjetnost, identificirati s jednom temeljnom duševnom moći koja je dominantna kako kod stvaralaca, tako i kod onih koji doživljavaju umjetničko djelo.“⁴⁷⁹ Nije tako rijetko da pojedini autori koji se samo uzgredno bave pitanjima umjetnosti, daju veliki doprinos njenom razumijevanju i daljem izučavanju. Grlić tako posebno naglašava značaj engleskog filozofa Francisa Bacona i njegovog djela Napredak u učenosti (The Advancement of Learning) iz 1605. godine. Uspostavljajući tezu o značaju umjetnosti dijeleći ljudsko saznanje na tri nauke – istoriju, umjetnost (pjesništvo)⁴⁸⁰ i filozofiju – Bacon naglašava da se svaka od njih odnosi na određeni aspekt ljudske duše. S tim u vezi, istorija se odnosi na pamćenje, pjesništvo na imaginaciju, a filozofija na razum,⁴⁸¹ te je riječ o svojevrsnoj vrijednosnoj ljestvici u kojoj se umjetnost razumije kao međustupanj između pamćenja i razuma. U Baconovoj trodiobnoj koncepciji razum predstavlja najvišu tačku ljudskog saznanja, pa spoznaja svijeta ne može biti stvar imaginacije nego isključivo filozofije. Njen predmet nije važan za istoriju, po adekvatnom objektivnom iznošenju činjenica, ali istovremeno – zbog individualne vrste – njen predmet ne može biti stvar filozofije, koja predstavlja jedinu pravu nauku o opštem.⁴⁸² No, da li ovakvo stajalište engleskog filozofa istovremeno govori u prilog određene samostalnosti umjetnosti, iako se u njegovom hijerarhijskom redosljedu ona smatra prelaznom fazom ka potpunijem, filozofskom saznanju? Premda je ipak riječ o umjetnosti kao međufazi, Baconova joj koncepcija daje autonomiju nad imaginacijom, što podrazumijeva iskorak u tumačenju njene ulogu u odnosu na prethodno razmatrane vremenske periode. Time što je umjetnost uzdignuta na rang jedne od tri fundamentalne znanosti, govori o otpočinajnu procesa zasnivanja estetike, iako će do njenog konačnog zasnivanja kod Baumgartena proći više od vijeka. Ipak, Grlić napominje da je Bacon, baš kao i većina filozofa tog vremena, umjetnost stavio na srednje mjesto, te je i pored toga što u njegovom razmatranju poezija zauzima visoko mjesto, njen predmet u času dostignuća čistije filozofske spoznaje nepotreban.⁴⁸³

479

Danko Grlić, Estetika II, Epoha estetike, Naprijed, Zagreb, 1983 , str. 15. 480 **Grlić**

52

objašnjava da Bacon pjesništvo smatra najuzvišenojom od svih umjetnosti, jer se ono, za razliku od muzike i slikarstva, ne može svesti na jedno osjetilo. U tom smislu, Bacon radije govori o pjesništvu nego o umjetnosti uopšte. Vidi: Ibid, str. 18. ⁴⁸¹ Ibid. ⁴⁸² Ibid. Imaginaciju posebno naglašava i Thomas Hobbes, premda ni on bitno ne odstupa od dominantnog viđenja koje podrazumijeva posredničku ulogu mašte između osjetilnog i razumnog. „Umjetničko je djelo, kao umjetničko, nezamislivo bez mašte, ono u mašti i pomoću mašte doživljava svoj vrhunac, svoj ideal, premda je mašta niži oblik – prije svega u vanumjetničkim formama – ljudske spoznajne moći.“⁴⁸⁴ Mašta, dakle, ima neizostavnu ulogu u koncipiranju umjetničkog, ali u odnosu na filozofsku spoznaju, ona i kod ovog autora ostaje nedostatan i niži vid saznanja. Namjesto imaginacije i mašte, određeni broj autora koji se podvode pod emocionalistima, usredsređuje se na

vrijednost umjetničkog osjećaja. Među njima najpoznatiji, David Hume, insistira na važnosti zadovoljstva i apostrofiraju djelovanje bez razmišljanja, što po njemu predstavlja istinski podsticaj umjetnosti. Naglašavajući precijenjenost razuma, Hume smatra da na djelovanje podstiču emocije, dok je hladna racionalnost umnogome statična. Značaj estetskog osjećaja ogleda u podsticaju za nalaženjem ljepote, jer lijepo, po ovoj koncepciji, nije svojstvo stvari, već produkt posmatračke angažovanosti. Sljedstveno, razum nema krucijalan značaj ni za umjetnost ni za filozofiju, a njegova je uloga jedino u tome da se podredi strastima i omogući njihovu praktičnu, premda očito pojedinačnu realizaciju. S obzirom na tako subjektivistički, a mnogi primjećuju i relativistički ugao ovog filozofa, ne može se reći da je on u bilo kom smislu doprinio zasnivanju estetike kao autonomne discipline. Naprotiv, čini se da ovakav pristup obesmišljava pokušaj da se pristup umjetničkom uzdigne iznad partikularnog, a time i disciplinarno omeđi. Estetika se tek osamostaljuje u prvoj polovini XVIII vijeka, zaslugom njemačkog filozofa Alexandera Gottlieba Baumgartena, koji 1735. godine u djelu *Filozofska razmišljanja o nekim pitanjima što se odnose na pjesništvo*, prvi put upotrebljava riječ estetika, a 1750. izdaje i spis pod tim naslovom.⁴⁸⁵ Estetika, koja do ovog autora uglavnom predstavljala prolazno međustanje bez autonomnog značaja, sada predstavlja nauku osjetilne spoznaje, koja iako nije nadređena drugim spoznajnim moćima, postaje nezavisno područje, a osjetilnost naučna kategorija. Grlić primjećuje da, premda je spoznaja osjetilnosti tradicionalno najniža spoznaja, ona ne samo da je ⁴⁸⁴ *ibid*, str. 23. potrebna, već je i naučno značajna: „Kako logika treba da nauči ispravnu upotrebu uma, tako i estetika treba da osposobi osjetilne spoznajne moći.“⁴⁸⁶ Izučavajući estetičke domete ovog perioda, Grlić ne izostavlja ni manje važne autore koji tematiziraju područje estetike. Riječ je o autorima poput J.G. Sulzera, J. H. Abichta, J.J. Engela i drugima, koji, svaki iz svog ugla, pokušavaju dati svoj doprinos promišljanju ove problematike. Međutim, ono što se čini mnogo važnijim po pitanju dubljeg uvida u razvoj estetske misli, jeste njemačka klasična filozofija kojom se Grlić detaljnije bavi u trećem dijelu svoje četvorotomne estetike. U tom smislu, čini se da se nakon Baumgartena – naučnog utemeljivača estetike, valja pozabaviti plejadom njemačkih filozofa koji su dali najvažnije estetičke uvide, čak i onda kad se, kao što je slučaj sa Kantom, nijesu značajno i neposrednije bavili umjetnošću. Ipak, ono što drugi dio Estetike čini upečatljivom, jeste Grličjevo sistematizovanje uloge i mjesta umjetnosti ovog doba kroz dva suprotstavljena filozofska pravca – racionalizam i empirizam, pri čemu prvi definiše kao „estetiku odozgo“, a drugi „estetika odozdo“. U ovom širokom prikazu filozofa racionalizma i njima temeljno suprotstavljenih empirista, Grlić nastoji ukazati na najvažnije pretpostavke razmišljanja o umjetnosti i estetici i to prevashodno kroz opšta stajališta različitih autora iz obje grupe. Sagledavanje estetičkih pozicija autora kroz filozofsku bazu ova dva smjera, implicira da istoorijentisani mislioci dijele i zajedničke pretpostavke na osnovu kojih razumiju estetsko, iako to ne znači da svi racionalisti nužno imaju isti ili sličan odnos spram umjetnosti i da se ne događa da njihova viđenja više odgovaraju nekim autorima dijametralno oprečne orijentacije. Grlić eksplicira da se racionalistički pravac može označiti kao „estetika odozgo“ upravo zbog apstrahovanja estetskog, koje podrazumijeva bavljenje umjetnošću na nivou filozofskih principa i razmišljanja, dok je „estetika odozdo“ koja odgovara empirizmu – a označava se kao kritika umjetnosti – prevashodno fokusirana na konkretna djela i njihovo izučavanje, te u tom smislu uzima u obzir cjelokupni supstrat umjetničkog stvaralaštva.⁴⁸⁷ Iako bi po racionalističko-empirijskom osnovu mogli sagledati sva historijska razdoblja u kojima se kani pozicionirati umjetnost – što Grlić i čini sortirajući različite filozofe u dvije grupe ili ih smješta u međugrupu ⁴⁸⁶ *ibid*. sa elementima obje⁴⁸⁸ – čini se prečim ukazati na karakteristike racionalizma i empirizma, te njihove osnovne pretpostavke i vodeće predstavnike. Opšte svojstvo racionalizma jeste da ratio postavlja za osnovni spoznajni kriterij. O racionalnom pristupu estetičkom govorimo onda „kad mišljenje postaje jedini pristup i ujedno jedini dokaz egzistencije, kad i nad umjetničkom produkcijom kao i nad objašnjenjem i normiranjem te produkcije, apsolutno dominantnu ulogu igra ratio“,⁴⁸⁹ dakle, onda kada mišljenje predstavlja

fundament razmatranja umjetničkog, iako ne treba previdjeti da često i iracionalni spoznajni putevi mogu dovesti do racionalnog uvida ili obrnuto. Grlić naglašava pogrešnost racionalizovanja umjetničkog, s obzirom na to da je njegova priroda nesvodiva na potpuno, sveobuhvatno objašnjenje. Ipak, usredočen na shematizam potpunog definisanja i racionalnog argumentiranja, racionalistički pristup estetici u velikoj mjeri protivurječi ne samo umjetničkoj otvorenosti, nego i njenom izvornom nastojanju da posredstvom stvaralaštva destabilizuje kruti, racionalno usmjereni poredak. Racionalizovati umjetnost znači podrediti je normatizovanju, udaljiti je od pojedinačnog i stvaralački proizvoljnog, definisati je izvan sopstvenih okvira, a to znači dokinuti njenu slobodu, dakle, urušiti samu bit umjetničkog. Grlić smatra da promatranje umjetnosti kroz racionalističku prizmu nedvosmisleno vodi ka odbacivanju autonomije umjetnosti: „Umjetnost tako tendira didaktičnosti, opterećena je zatim često dogmatskom doktrinarnošću, pokazuje tendencije prema shematskoj, neizdiferenciranoj univerzalnosti namjesto prefinjeno iznijansirane individualnosti, a vrlo je često zasjenjena onim što predstavlja ili oponaša, pa često ne može izbjeći ni sve konzekvencije platonizma.“⁴⁹⁰ Platonizam je polazište racionalističke i idealističke estetike, jer se u izvanumjetničkom – prirodi i ideji (ili pak ideji prirode), nalazi ideal i prauzrok ljepote, pa se harmonija i jedinstvo nerijetko javljaju kao standardi umjetničkog. Grlić upozorava da je u tom slučaju umjetnost svedena na sjenu ideje, da ona ugrađuje sebe u izvanumjetničko, te su stoga priroda i ideja u biti

488 Vidi: Ibid, str. 82 i 83. 489 Ibid, str. 86. protivustavljene umjetnosti, jer je svode na oponašanje i dostizanje onih apriorno postavljenih standarda, koji je čine zavisnom i oduzimaju joj mogućnost zasebnog, autonomnog postojanja. Racionalizam u umjetnosti insistira na formalizmu koji podrazumijeva da estetika ne smije biti drugačija do jasna i „čista“, a to znači da ona mora imati zaseban, posve razumljiv jezik, jer zagonetnost i dvosmislenost negiraju ljepotu. Riječju, samo ono što se može univerzalno primijeniti, samo ono što je ispravno i tačno, a pri tome jasno izraženo, može biti lijepo, a to znači može biti umjetnost.⁴⁹¹ Grlić je u pravu kada opominje da ovakvo normatiziranje jasnoće može imati negativne konsekvence po samu umjetnost, jer je sa jedne strane može osiromašiti,⁴⁹² a sa druge može ukazati na socijalnu dimenziju zahtjeva za standardizacijom. U tom smislu, spomenuto ukalupljavanje može dovesti do obesmišljanja težnje za promjenom, do zahtjeva za konzervacijom postojećeg i jačanja želje za „apologijom poretka, stabilnog mira, poštivanja jednom utvrđenih konvencionalnih normi“.⁴⁹³ No, i pored takvih uvida, Grliču nije namjera sasvim osporiti domete francuskog klasicizma, u kojem se po njegovom mišljenju najbolje uviđaju ovakve tendencije u umjetnosti. Međutim, pretjerana intelektualizacija estetike nerijetko rezultira znatno manjim pomacima na ovom polju nego što je to slučaj sa onim epohama u kojima umjetnost nije podlijegala izvanumjetničkim standardima, pa se Grličeva ocjena da je „socijalna osnova briljantne i oštromne kulture apsolutizma bila zapravo uža od renesansne kulture“⁴⁹⁴ čini posve opravdanom i održivom. Još jedna vrlo važna odlika racionalističkog usmjerenja umjetnosti jeste odbacivanje individualnog u korist opšte logike, što dominantno utiče na stil i karakter umjetničkih djela. To se po Grličevom mišljenju ponajbolje uočava u književnosti i slikarstvu. Naime, racionalizmu podređena književnost nije usmjerena ka unutrašnjosti i emocijama junaka, već je fokusirana na bavljenje „važnijim“ pitanjima, koja najčešće podrazumijevaju obscenijavanje neposrednih doživljaja i osjećanja. Ovakav pristup ne samo da je književno pretenciozan, nego zaobilazi važno pitanje o održivosti cjelovitosti ličnosti u kontekstu (pre)svedene racionalnosti. Ne gubeći iz vida izravnu kritiku koju Grlić upućuje racionalističkom pristupu, važno je istaći on to ne čini kako bi ukazao na prednost racionalizmu suprostavljenih pristupa poput pozitivizma ili

491 Ibid, str. 88. 492 Ibid, str. 89. 493 Ibid. empirizma. Suprotno, praxis-autor vrlo jasno ukazuje na manjkavosti i ograničenja svih ovih pristupa, dakle, on ne kani odbraniti određeno stajalište i prikloniti mu se, već prikazati osobenost svih njih i ustvrditi u kakvom su odnosu sa istinskom umjetničkom prirodom koju valja iskazati direktno, ne obuzdavajući je smjernicama koje ne mogu biti umjetničke, jer norma ukazuje na postojanje optimalne mjere, te ona istinskoj umjetnosti ne smije biti zadata, posebno

ukoliko uzmemo u obzir da svako stvaralačko djelovanje ima korijen u želji za prekrajanjem postojećih mjera i prekoračenje datih granica. I pored suštinskog negodovanja protiv racionalističke krutosti i principa, Grlić ne zanemaruje zasluge koje se ovom pristupu ipak moraju priznati. Racionalizam se po njemu ne može sasvim odbaciti bez obzira što je poistovjećivanje lijepog sa istinitim pretjerano, jer iako estetika ne može i ne mora biti istinita da bi zadovoljnila kriterije ljepote, „ne može se reći da je moguće iz lijepog posve izbaciti atribute što mu ga pridaje racionalizam: jednostavno, prirodno, jasno, harmonično, čisto, razgovjetno“.⁴⁹⁵ Prema tome, grube konture racionalizma ne mogu biti mjera estetike, no racionalni elementi mogu biti i najčešće jesu sastavni dio umjetničkog djela, koje se gotovo uvijek konstituše u sinergiji racionalnog i iracionalnog, jer je umjetnost kompleksna i njeno se bogatstvo mjeri snagom različitosti, a pokazuje kritičnošću protiv ograničenosti i jednostranosti. Kad je posrijedi istorijski prikaz problematike racionalizma, Grlić smatra da je hronološki ispravno početi od francuskog klasicizma, iako se ne može reći da on neposredno predstavlja filozofsko-estetički pristup, jer je prije riječ o značajnom teorijsko-književnom konceptu, koji gotovo potpuno ostvaruje dekartovsku, kartezijansku estetiku.⁴⁹⁶ Posvećujući četrdesetak strana francuskom klasicizmu, Grlić navodi njegove najznačajnije predstavnike i temeljne pretpostavke njihovih klasicističkih stajališta. Premda je riječ o preddekartovskom periodu, Francois Malherbea (1555-1628) predstavlja vodeći primjer literarnog racionalizma, jer drži do toga da sva pitanja koja se tiču lijepog mogu biti procijenjena jedino razumom. On odbacuje svaku nerazumnost u literaturi, te kritikuje pretjerano pridavanje važnosti kompoziciji i sintaksi, te njihovu stilsku usiljenost ili nejasnost.⁴⁹⁷ Jean Chapelain (1595-1674) još radikalnije drži do superiornosti racionalnog, te istovremeno ostavlja prostor za uočavanje manjkavosti ovako ⁴⁹⁵ Ibid, str. 94. ⁴⁹⁶ Ibid, str. 96. doktrinarno usmjerenih intencija u tumačenju literarnog. Ovaj autor brani stav da ne postoji urođena genijalnost nego smatra da se ona dostiže predanom racionalizacijom i naučnim razumijevanjem umjetničkih osnova. Takođe, on stvaralaštvo podređuje metodama, čime naglašava da je umjetnost moguće naučiti ukoliko se dovoljno dobro utvrde i usvoje od nje neodvojiva pravila. Nakana da se iz umjetnosti, a prvenstveno iz literature isključi sve što nije utemeljeno u razumu, vrlo je problematična. Hartmann piše da se pod estetskim podrazumijeva čulno, a to znači da su spoljašnja čula, oko i uho receptiva oruđa lijepog,⁴⁹⁸ te se u tom smislu estetsko ne može svesti na striktnu intelektualiziranost kako racionalizam pretpostavlja. Bitno u saglasju sa ovakvom primjedbom, Grlić pledira za neponovljivost umjetničkog djela, a to znači za neprilagodljivost koja isključuje primjenjivanje unaprijed utvrđenih pravila, jer „nikakva dedukcija iz općih teza, nikakva ›primjena‹ pravila ne može donijeti ploda“.⁴⁹⁹ Premda se ne može reći da je Rene Descartes s posebnom pažnjom tretirao umjetnost, ovaj najvažniji predstavnik filozofije racionalizma postavio je par opštih teza koje su veoma značajne za dodatno razumijevanje estetske pozicije datog perioda. Naslanjajući se na trojaku ulogu razuma,⁵⁰⁰ on negira značaj mašte i odbacuje zasnivanje umjetnosti na temelju imaginacije, koja za njega nije ništa drugo do pokazatelj animalnog u čovjeku,⁵⁰¹ čime sugerise da čak i za najsuptilnije oblike umjetnosti poput poezije, kao temelj – u ovom slučaju poetičkog – treba uzeti razum. Budući da je umnogome uticao ne samo na Leibniza, nego posredno na mnoge kasnije autore, Descartes se smatra neizostavnim imenom kad je posrijedi estetika racionalizma, iako istu nije posebno tematizirao, već je više, sugerise Grlić, kod ovog filozofa riječ o podnošenju i tolerisanju negoli uvažavanju umjetnosti. I za francuskog filozofa Pierrea Nicolea, umjetnost ne smije biti podložna subjektivnim dojmovima, a time ni dvosmislena. Po njegovom sudu, umjetnost ne može biti stvar individualnog utiska, jer tako zapada u dvosmislenosti koje joj ne priliče. Prema tome, i ovaj autor za jedino opravdano uporište umjetnosti smatra razum. Samo na taj način ona može postati ⁴⁹⁸ Hartmann, n.d, str. 56. ⁴⁹⁹ Grlić, Estetika II, Epoha estetike, str. 102. ⁵⁰⁰ Prema R. Brayu, u racionalističkom periodu uloga razuma je trostruka – on je osnova pravila, kočnica mašte i princip kritike. Descartes racionalizam uključuje sva tri spomenuta elementa. Vidi: Ibid, str. 103. ⁵⁰¹ Ibid. jednoznačna, nepromjenljiva i

neprolazna, a to znači „po ukusu svakog doba“⁵⁰² i uzdignuta do univerzalnog. Cio francuski klasicizam može biti podveden pod krilaticu Nicolasa Boileaua (1636 – 1711) da je ljepota jednaka istini,⁵⁰³ dakle da su razum i nadilaženje pojedinačnog osnovni kriterij i mjera estetičkog. Boileau je za Grlića značajan jer je po njegovom mišljenju riječ o prvom istinskom književnom kritičaru u svijetu. Iako su mišljenja o njemu bila uveliko podijeljena, te i među oponentima i pristašama ima velika književna imena poput Goethea i Voltairea, njegov autoritet nije upitan. Grlić navodi da je i Puškin veoma cijelio Boileaua, te da je oštar književni kodeks ovog kritičara veliki autoritet tog vremena, a on sam reprezentativan primjer teoretičara koji se odmakao od krute racionalnosti.⁵⁰⁴ Zauzimajući manje jednostran stav od svojih savremenika time što se usprotivljuje radikalnom logicizmu, pravilima i preciznosti, ali i kitnjavom, nepotrebnom višku izraza što ugrožava jednostavnost i prirodost umjetničkog, ovaj autor cijeni mjeru koja će osigurati da stvarnost umjetničkog ne bude ugrožena posve suprostavljenim zahtjevima koji se pred njom postavljaju. „Vulgarnosti realizma isto su tako prema njegovom mišljenju izvještačene kao i nakinđurenost precioznosti. Stoga upravo osjećaj mjere između tih dviju krajnosti treba da bude osnovni, stvaralački regulator.“⁵⁰⁵ To znači da umjetnosti dostojna može biti samo sinteza nadahnuća i razrađene racionalnosti, koja ne zapada u radikalizam normi i mišljenja. Ipak, nadahnuće bez prodornog uma posve je jalovo, te prema tome osjećaj nije krucijalan u definisanju ljepote. Prirodom vlada red, a ne kaos, pa umjetnost, koja za Boileaua oponaša sređenost prirode, mora biti usmjerena ka redu i opštim zakonitostima, koji je uzdižu iznad pojedinačnog. To dakle znači da umjetnost nije kršenje zakonitosti i prekoračenje datog, nego poštovanje pravila. Da bi bilo veliko i vrijedno djelo mora biti normativno korektno, a to implicira da i pored olabavljenog racionalizma, ovaj književni kritičar ostaje na uskom racionalističkom stajalištu, premda mu se ne smije osporiti da je među rijetkima pokazao razumijevanje za izvanracionalne aspekte umjetničkog stvaranja, koje je, najposlije, ipak smjestio u racionalistički kalup svog kodeksiranog književnog koncepta. ⁵⁰² Ibid, str. 105. ⁵⁰³ Ibid, str. 106. ⁵⁰⁴ Ibid, str. 108. Grlić navodi da veliki broj istaknutih francuskih pisaca, čak i oni koji nijesu deklarativno klasicisti ili pak promatraju ovu epohu sa aspekta kasnijih, drže do mnogih klasicističkih principa i brane potrebu uspostavljanja reda. Interesantno je da kako Andre Gide i Camus posmatraju ulogu klasicizma u književnosti. Ističući ulogu reda i mjere, oba pisca ističu vrijednost klasicizma u mjeri u kojoj su buntovništvo i kaos koji treba savladavati veći. Za njih, čini se, iracionalno podstiče težnju za mjerom i redom, pa je nadahnuće pobuna koja je stvorila vlastitu mjeru.⁵⁰⁶ Za razliku od francuskog, engleski se racionalizma odlikuje prisustvom senzualističkih komponenata koje nijesu sasvim tipične za filozofiju koja se nastoji definisati kroz potpuni primat razumskog. Najznačajniji predstavnici engleske racionalističke estetike koje navodi Grlić, prevazilaze shematizam francuskog, postavljajući u osnovi racionalističke koncepcije, ali ostavljaju prostor za lirski doživljaj koji je kadikad nesvodiv na čisto razumsko. Ponajprije, Grlić ističe Antona A. C. Shaftesburyja (1671 – 1713) kao najtipičnijeg filozofa svog vremena, koji je bio pod velikim uticajem antičkih filozofa, naročito Platona. Insistirajući na harmoniji umjetničkog, ovaj filozof nastoji uvezati lijepo i dobro, te je riječ o svojevrsnoj estetičko-etičkoj orijentaciji. On drži do važnosti cjeline nad individualnim, ali ističe i stalno napredovanje pojedinačnog ka potpunijoj cjelini.⁵⁰⁷ Odsustvo forme za ovog autora jednako je ružnoći,⁵⁰⁸ pa se vrijednost ljepote ogleda u prisustvu duha koji je uvijek okosnica forme. Svodeći umjetničko na pokazno, a zanemarujući suštinu koja nerijetko može činiti punoću umjetničkog izvanformalnom, te u tom smislu formu sekundarnom, Shaftesbury umjetnost svodi na pokazno i spoljašnje, na propisanu mjeru umjesto da se vodi sadržajem bez koga i najidealnija forma ne može biti u potpunosti umjetnički relevantna. Iako ne zanemaruje subjektivni tj. stvaralački momenat u umjetnosti, te smatra da je čovjeku ukus prirodan,⁵⁰⁹ britanski autor drži do racionalne zasnovanosti čak i tog ukusa koji za njega nije striktno racionalna kategorija – već senzualna, ali budući da ga smatra jednakom karakteristikom svih ljudi, dakle standardizovanom, nadindividualnom odlikom, širina njegove koncepcije gubi se u istrajavanju na konstantnim, za- sve-

jednakim mjerama potentnosti za umjetničko prosuđivanje. 506 Ibid, str. 119. 507 Ibid, str. 123. 508 Ibid, str. 124. Za razliku od francuskih klasicista, britanski predstavnici racionalizma koje navodi Grlić nijesu ograničeni racionalnim, već ostavljaju prostor za senzualistički aspekt umjetničkog, iako je on u krajnjem podređen umno zasnovanom i gotovo sistemskom određenju estetskog. Osvrćući se na autore poput Francisa Hutchesona (1694 – 1749) ili Thomasa Reida (1710 – 1796), Grlić ukazuje na specifične i nerijetko paradoksalne svjetonazore racionalističkih autora, koji i pored čvrsto racionalnog filozofskog uporišta, afirmišu osjećajne tendencije ili intuitivno zasnovane sposobnosti spoznaje. No ipak, senzualno i prijatno nikad nije samostalno, nego je u najboljem slučaju udruženo sa razumom. Među britanskim autorima koje Grlić izdvaja kao bitne, praxis-estetičar pravi podjelu na objektivistički i subjektivistički nastrojene. Prvi estetički sud vežu za objekat promatranja – u umjetnosti na umjetničko djelo i u njemu sadržanu ljepotu, dok drugi ostavljaju prostor za konstituisanje ljepote u odnosu na subjekat koji umjetničko promatra i nastoji estetički definisati. U prvom slučaju evidentan je platonistički uticaj, s obzirom na Platonovu temeljnu tezu o apriorno zasnovanim idejama. Međutim, Grlić objašnjava da objektivistički nastrojene koncepcije nijesu toliko tipične za racionalističko-filozofski pristup umjetnosti i češće se srijeće među empirijski orijentisanim autorima.⁵¹⁰ Pa ipak, Grlić smatra da nije toliko nužno razlučivati dalje ovu podjelu, nego ukazuje značaj njemačkih autora koji se bave spekulativnim racionalizmom. Riječ je o Kantu, Leibnizu, te već spomenutom i za naziv estetika zaslužnom Baumgartenu. Ni Kant ni Leibniz ne bave se umjetnošću na način zbog koga bi se moglo reći da su estetičari ili da je umjetnost jedan od temeljnih podupirača njihovih filozofskih koncepcija, ali su oba filozofa dala izuzetan doprinos razvoju estetike, jer se, čini se, tek sa njima ista počinje izučavati kao integralni dio filozofske misli. Bez obzira na to što se u njihovim filozofijama, posebno u Leibnizovoj, vrijednost umjetnosti razmatra kroz poziciju podređenosti nauci i nedovoljnoj doraslosti misaonosti koja filozofiju čini filozofijom, „lijepo i umjetnost stavljeni su u posebno i specifično carstvo osjetilnosti koje je u svakom pogledu podređeno racionalnom, ali to je podređivanje izvršeno u misaonom okviru i idejnim koordinatama jednog nadasve domišljenog i ⁵¹⁰ Ovaj pristup posve je nedostatan i ukoliko ga promatramo sa marksističke odnosno praxis pozicije, jer objektivizam protivrječi stvaralačkoj prirodi čovjeka i permanentnom propitivanju koje je esencijalni dio ne samo mišljenja, nego i stvaralačkih kriterija koje podrazumijeva (praxis) marksizam. filozofski produbljenog racionalizma“.⁵¹¹ U smislu Kantove filozofije, glavno pitanje koje se u vezi sa umjetnošću postavlja jeste odnos ideje ljepote i duha, te cilj nije stvaranje novog pristupa umjetničkom, nego osnaženje Kantovog sistema – „utemeljivanja prelaza od praktičkog ka čistom umu, od inteligibilnog svijeta k osjetilnom“⁵¹² Leibniz je za estetiku relevantan, jer je njegov sistem monada otvorio put za individualni proboj u metafizičko mišljenje. U njegovoj shematizaciji kojom nastoji odrediti nivo znanja,⁵¹³ estetičko se znanje svodi na nerazgovjetni, nedefinirani stupanj, što podrazumijeva da estetsko iskustvo implicira jasno osjećanje određenog fenomena, ali nemogućnost da isti bude naučno i argumentovano definisan. Zato Grlić apropro svođenja estetskog na nenaučno primjećuje da u Leibniza osjetno znanje može biti jasno, ali ne i razgovjetno,⁵¹⁴ brani filozofsku potentnost estetskog od njene misaone neupotrebljivosti što je potencira njemački filozof, te nadalje sugerše da je za filozofiju ne samo izazovno nego i ključno definisati nedefinirano. Premda ga neki filozofi smatraju posve precijenjenim Baumgarten za Grlića nije značajan samo zbog imenovanja estetike, nego i zbog pokušaja da definiše njen predmet i odredi njenu filozofsku relevantnost. Kad daje definiciju *cognitio sensitiva* on sugerše da je senzitivnost niža mjera spoznaje, te da ne može obezbijediti jasnost koja odlikuje spoznaje intelektualnog tipa. „Jasnost je prije svega oznaka intelektualne moći, a kako senzitivno zahvaljuje svoj nastanak moćima koje nisu intelektualne, to samim tim osjetilni zor ne može ni po rangu ni po jasnosti biti viši već samo niži pa iz njega proizilazi i niža spoznaja: *gnoseologia inferior*“⁵¹⁵ No, ipak, Grlić naglašava da senzitivna spoznaja o kojoj Baumgarten piše ne smije biti ograničena samo na osjet, jer može sadržavati i ostale moći koje nijesu striktno

intelektualne, a u krajnjem osjeti uopšte i ne moraju biti spoznajna kategorija „jer njima ne upravlja primarno 511 Grlić, Estetika II, Epoha estetike, str. 145. 512 Ibid, str. 146. 513 Prvi nivo znanja je nejasna ili mračna spoznaja koja ponajviše odgovara nedefinisanim slikama poput snova za koje je karakteristična mogućnost osjetilnog primanja utisaka, koji najčešće nijesu racionalno shvatljivi. Drugi nivo čine nerazgovjetni, nedefinisani podražaji, poput boja, koje i dalje nije moguće inteligibilno pojmiti. Pod trećim nivoom podrazumijeva znanje koje podliježe definisanju i naučnom objašnjenju, te je posrijedi razgovjetno znanje. Pravo znanje nalazi se na četvrtom nivou Leibnizove shematizacije znanja, a podrazumijeva potpunu spoznaju određenog predmeta, tj. sistematizaciju spoznatog u jasnu cjelinu. Za više vidi: Ibid, str. 150. 514 Ibid, str. 151. načelo istine, već užitka“. 516 On takođe drži do toga da estetika ne može biti samo znanstvena obrada osjetilnih procesa, jer je njeno područje umnogome složeno. Braneći svoje stajalište od pokušaja da se obesmisli time što će prihvatiti tezu da je umjetnost suprotstavljena znanstvenosti ili onu da estetika nema svoj predmet – budući da opstaje na mahom potpuno različitim osnovama koje mu protivrječe – Baumgarten nastoji ukazati na to da se ono što je prijemčivo ljudskom duhu može višestruko spoznavati, te da u tom smislu ni područja saznanja ne mogu biti disciplinarno pomno omeđena. Prema tome, za njega postoji umna spoznaja koja pripada sferi logike i spoznaja utemeljena na osjećaju za lijepo koja pripada estetici, a predstavlja sferu analognu racionalnosti. 517 Međutim, ono što je za Grlića posve interesantno u Baumgartenovim uvidima jeste to da predmeti ne moraju isključivo pripadati jednoj sferi, jer ne postoji samo građa različite prirode, već i različiti načini mišljenja i percepcije – zanstveni i estetski, koji se mogu primjenjivati i na isti predmet, da bi se on u svojoj višestrukosti razumio. 518 Na ovaj se način ukazuje na višesmislenost svakog predmeta, zavisno od toga sa koje se pozicije percipira. Stoga, o svemu se može govoriti dvostruko, što čini se, nadalje implicira da suština predmeta nije ograničena na jednu istinitost, nego samo uslovljena (tom) perceptivnom pozicijom. Grlić brani ovog autora od tumačenja koja mu umanjuju značaj, te pokušava prevazići uske interpretacije što estetsko svode na puki osjet i relativizuju ga: „Estetika nije znanost o naprosto senzitivnoj spoznaji, već znanost o savršenoj senzitivnoj spoznaji. Pod savršenstvom treba razumjeti harmoniju triju elemenata umjetničkog djela: građe, strukture i izraza. Savršena senzitivna spoznaja je ljepota, a ljepota je pravi objekt estetike.“ 519 Baumgarten istinu ne smatra neophodnim uslovom umjetnosti, jer je za njega umjetnost čak i onda kad je poduprijeta istorijskim ili opisuje istorijske činjenice umnogome poetična, 520 te se na određeni način odvaja od umjetnosti, bivajući slobodna da je ljepotom potvrđuje. Ovakav pristup ukazuje na novu perspektivu spram umjetnosti, koja se više ne mora zadobijati autonomiju kroz nauku i izvjesni stepen egzaktnosti, jer se sada promatra s obzirom na neograničene mogućnosti duha, koje ne samo da ne moraju biti naučno utemeljene, nego ne moraju biti podupriete zbiljom. 516 Ibid, str. 155. 517 Ibid, str. 165. 518 Ibid. 519 Ibid, str. 161. „Estetika se razlikuje od logike jer se njen predmet sastoji u osjetilnoj spoznaji; ona se razlikuje od etike time što ne uzima u obzir osnovu, odnosno uvijet i razlog određenog problema, već jedino njegovu osjetilnu pojavu; ona je isto tako neovisna o metafizici jer se nje ne tiče uopće ontološka istina“ 521 Za Kanta je genijalnost jedino pravilo kojem umjetnosti podliježe, koja determiniše umjetnost, pa se čini njenim krucijalnim svojstvom. Iako i sama predstavlja pravilo, genijalnost prevashodno označava mogućnost

da se „proizvede ono za što se ne može dati određeno pravilo

74

“, 522 što samo dodatno naglašava nemogućnost da se racionalizuje umjetnost i da se podredi normativnosti karakterističnoj za nauku. U tom smislu, jedna od najvažnijih svojstava genijalnosti koju Kant ističe, upravo se odnosi na nemogućnost se ona racionalno razloži ili naučno potkrijepi. 523 Schelling dalje razrađuje problematiku genija uzdižući

ga iznad dvojbe svjesno-nesvjesno. Za ovog, za filozofiju umjetnosti izuzetno važnog filozofa o kome će kasnije biti više riječi, genijalnost je svojevrsna sinteza svjesnog i nesvjesnog, a budući da nije posve ograničena ni na jedno, valja je smatrati karakteristikom koja je iznad nesvjesnih i svjesnih elemenata što je sačinjavaju. Nesvjesno se prevashodno odnosi na ono prirodno što nije moguće dostići učenjem i uvježbavanjem, a ono se u prvom redu odnosi na poeziju, koja kod Schellinga, naglašava Grlić, nije literarna kategorija nego zanos i impulsivnost.⁵²⁴ Kad se tako uzvišenom iracionalizmu pridoda rad i racionalno pregnuće za dalji razvoj tako apriorno datog dara, onda je omogućena istinska genijalnost, koja u umjetnosti nastoji doseći neskonačnost što je umjetnik nije kadar objasniti,⁵²⁵ a otvara širok prostor za dalje sagledavanje i tumačenje umjetničkog djela. Za razliku od Kanta i Schellinga, Hegel genijalnost ne veže samo za umjetnost, već je smatra karakteristikom koja jednako pripada svakom ko je u određenoj oblasti izuzetan.⁵²⁶ No, umjetnost je sama po sebi izuzetak među ostalim oblicima ispoljavanja ljudskog, pa ona sama po sebi predstavlja jedan oblik odstupanja. „Genijalnost umjetnika u sebi skriva prirodni i prirodni element, ali taj element sam po sebi nije dovoljan. Samo zreo, iskusan i obrazovan umjetnik – to ⁵²¹ Ibid, str. 172. ⁵²² Ibid, str. 197. ⁵²³ Ibid, str. 198. ⁵²⁴ Ibid, str. 207. ⁵²⁵ Ibid. 208 vrlo često ponavlja Hegel – može stvoriti istinski velika umjetnička djela.“⁵²⁷ Specifičnost genijalnog ne prenebregava ni Schopenhauer, koji takođe drži do toga da je genijalnost iznimka, abnormalnost koja podrazumijeva povišenu cerebralnu aktivnost genija koji težnji da u pojedinačnom uvijek vidi ono opšte.⁵²⁸ Taj posebni zor što odlikuje genija, doprinosi dostizanju potpunog objektiviteta i time otvara prostor za istinske ideje. U tom pogledu, čini se da je posve irelevantno da li je posrijedi genijalna umjetnost ili ispoljavanje genijalnosti na nekom drugom polju. Grlić navodi još autora koji nastoje odrediti granice i karakterističnost genijalnosti, ali se čini da gorenavedeni autori umnogome obuhvataju glavne pozicije u tumačenju ove, za istinsku umjetnost neizostavne dispozicije. Bez obzira na to da li se smatra svojstvenom prvenstveno umjetnosti ili je genijalnost visoko iznadprosječna karakteristika koja ne mora nužno biti umjetnički ispoljena, sasvim je izvjesno da ona predstavlja važan preduslov za iskazivanje onog što nije moguće racionalno koncipirati i obuhvatiti tj. sposobnost za postizanje onog što nije prijemčivo svakodnevnom nastojanju da se razumije i u prolaznom očita. Shodno tome, genijalnost je karakteristika koja omogućava da se traje u prolaznom, da se o(p)stane u nemogućem i vjeruje u smisaono upitnom. Nije li onda umjetnost zavičajnost i najprirodnije ishodište genijalnosti? Za razliku od racionalizmom uslovljene estetike odozgo, koja je ukazala na neophodan stepen sistematičnosti i logične konsekventnosti u cilju zasnivanja filozofije umjetnosti, empirizam je relativizovao zasnivanje estetike sa izvanumjetničke pozicije, te označio okretanje ka osjećajima i individualnom dojmju za elementarni parametar umjetničkog. Oslonjena na pojedinačni ukus koji nije konstantan, empirijska estetika odbacuje opšte zaključke i polazi od neposrednog ličnog iskustva u odnosu ne samo na umjetnost uopšte, nego i na konkretno umjetničko djelo. Dok racionalisti teže ka definisanju umjetničkih kategorija koji će potvrđivati sistem, empiristički filozofi najvećim dijelom smatraju da definisanje nije moguće, jer je ono detirminisano individualnim ukusom koji nije svodiv na opšte norme. Grlić smatra da ovakav pristup umjetnosti zadržava neophodnu dozu neposrednosti i otvorenosti prema umjetnosti, omogućava da se ona održi živom, jer je empiristički orijentisani estetičari ⁵²⁷ Ibid. tretiraju kao živo biće,⁵²⁹ ne ograđuju je pojmovima i mimo nje već utvrđenim okvirima, koji nerijetko završavaju u dogmatizmu. Odbrana umjetnosti od filozofskih kalupa što joj se nerijetko nameću vrlo je značajna, jer u izvjesnom smislu brani autonomiju umjetničkog od beskrupuloznog racionalnog krivotvorenja, posebno ako smo saglasni sa Lessingom

da izvrše”.⁵³⁰ Prema tome, ova antifilozofska struja u filozofiji ukazuje na specifičnost svakog pojedinačnog odnosa prema umjetnosti i ne dopušta da se shematizuje estetski sud pojedinca, koji mora biti referentna tačka svakog estetičkog prosuđivanja. Eklatantan primjer zastupnika francuske »estetike odozdo« za Grlića je Denis Diderot (1713–1784), najstrastveniji protivnik racionalističkog normativizma i u mjerama pretjerano ukočenog klasicizma. I sam višestruko umjetnički angažovan, ovaj filozof negira „stoljetno uvriježene navike obožavanja ukrućenih, nepromjenjivih »vječnih« ljepota”,⁵³¹ utvrđene modele po kojima treba krojiti stvaralaštvo, ističući da ono mora biti djelimično iracionalno, jer neposredna životnost koju potencira ne može biti stvar racionalne selekcije estetskih utisaka. Vodeći se Diderotovim najvažnijim djelima (Rasprava o lijepom, Esej o slikarstvu i dr.), Grlić izdvaja misao o odnosu kao konstitutivni element izučavanja ljepote kod francuskog autora. To međudjelovanje između subjektivističkih i objektivističkih elemenata estetskog utiska, odnosno „odnos užitka estetskog zadovoljstva koji nastaje kad postoji određena relacija između posmatrača i samog estetskog objekta”,⁵³² upućuje na to da za određenje lijepog u smislu estetskog suda nije relevantno samo subjektivno odnošenje, već i ono objektivno. Odnos zasniva ljepotu, a budući da je on uslovljen individualnim mogućnostima da se utvrdi vrsta i način odnošenja, estetički sudovi nijesu jednoobrazni. S obzirom na to da od percepcije odnosa zavisi naša estetička satisfakcija, ista je najčešće uslovljena mogućnostima apstrakcije, nivoom obrazovanja, trenutnim osjećanjima i sličnim individualnim faktorima, koji zasnivajući sudove ukusa, povlače razliku među njima. ⁵²⁹ Ibid, str. 225. ⁵³⁰ Ibid. ⁵³¹ Ibid, str. 226. Na ovim osnovama Diderot odbacuje svaki pokušaj shematskog uslovljavanja umjetničkog utiska. Za Grlića nema dileme da njegov doprinos nije uslovljen originalnošću filozofskih uvida koliko intenzivnim zalaganjem za neusiljenu umjetnost i odbacivanje klasicistički zasnovane estetike. Inspirisan antikom, Diderot duboko preispituje varljivost i statičnost klasicizma, njen aristokratski karakter, koji udaljen od svakodnevnog života, ne može biti njegova umjetnička mjera, sasvim suprotno – „umjetnost samo tada može istinski djelovati, pa i vršiti moralnu funkciju ako se okrene temama i sižeima iz života naroda”.⁵³³ Budući da se Diderot bavi umjetnošću više kroz samu umjetnost nego kroz filozofiju, njegovi uvidi bezmalo označavaju prelaz sa spoljašnje na unutrašnju dimenziju doživljaja umjetnosti. Neposrednost na kojoj insistira, zajednički je sadržalac cijelom empirijskom pravcu, međutim, čini se da je kod njega posebno apostrofirana. Kad je posrijedi engleska empiristička misao, Grlić njen prikaz ograničava na Williama Hogartha (1697–1764) i Johna Ruskina (1819–1900). Hogarth, slikar i jedan od napoznatijih teoretičara umjetnosti tog perioda, najvažnijim elementom umjetničkog djela smatra formu, te shodno tome, slikare jedino kompetentnim za prosuđivanje forme likovnog djela. Sa pozicije slikara, a ne teoretičara, ovaj autor svoju estetsku orijentaciju temelji na principu zmijolike linije,⁵³⁴ koji nije ograničen samo na slikarstvo, nego važi u svim umjetnostima. Ova linija je vidljiva u prirodi, predmetima i u ljudskom tijelu. Dominacija ravnih linija u odnosu na zmijoliku ukazuje na deficit ljepote, jer ravne linije ne mogu u dovoljnoj mjeri biti estetski relevantne. Na sličan način Hogarth zaključuje o estetskoj prednosti ženskog nad muškim tijelom, pa neki teoretičari aludiraju na posve seksističku prirodu njegovog estetskog stajališta,⁵³⁵ koje i Grlić smatra pretjeranim, ali čini se, ne u većoj mjeri od ukupnog dojma po kojem Hogarthovu koncepciju drži za ambicioznu i teorijski neodrživu. Ruskin takođe govori o lijepim linijama i pri tome misli na adaptaciju linija iz vanjske prirode.⁵³⁶ Za njega se umjetničko umijeće najočitije uviđa u neposrednom doživljaju vanjskih elemenata i ⁵³³ Ibid, str. 233. ⁵³⁴ Ova linija podrazumijeva

dva kontrastna zavoja koja se kreću u suprotnim smjerovima, formirajući tako likove S, kod kojih dubina varira od gotovo ravne do okrugle linije. Takva linija, navodi Grlić, nastala bi omotavanjem tanke žice oko stošca, dosežući jednim krajem do vrha, a drugim do podnožja, podsjećajući pritom na kretanje plamena. Vidi: Ibid, str. 239. 535 Ibid, str. 240. njihovom što vjernijem prikazivanju. Koketirajući sa religioznim iskustvom, ovaj engleski estetičar emocionalni kapacitet smatra osnovom umjetničkog djelovanja, što jasno odgovara romantičarskom duhu njegove estetske pozicije. Ipak, umjetnost nije samo stvar unutrašnjeg podsticaja i entuzijastičkog zanosa, nego i društveno uslovljena disciplina, pa se čini da ljubav prema ljepoti istovremeno podrazumijeva ljubav prema pravdi.⁵³⁷ Za njega je u umjetnosti presudan sadržaj, a ne način na koji je isti prikazan, te je svaki vid umjetnosti istovremeno sredstvo kojim se ispoljava misao. Pored ovih ne tako originalnih uvida, Ruskin je nadalje razvio misao o društvenom aspektu umjetnosti, te posebno naglašava koliko su za opstanak istinske umjetnosti pogubni vrtoglavi tehnički razvoj i merkantilno usmjerene klase, koje stvaraju „ljude sakate i nesposobne za otkrivanje ljepote“.⁵³⁸ Smatrajući napredak – posebno onaj njegov aspekt koji podrazumijeva da mašine sve više zamjenjuju čovjeka – atakom na neposredno ispoljavanje osjećajnosti i karakternosti,⁵³⁹ Ruskin se eksploatorskom obesmišljanju vitalnih pretpostavki umjetnosti suprostavlja prenaplašavanjem umjetnosti. To po Grličevom mišljanju predstavlja najveći nedostatak njegove estetičke postavke, koja se, oštro osporavajući ovakav vid pragmatizma, pretvara u pragmatički naturalizam.⁵⁴⁰ Kad je riječ o njemačkim teoretičarima, kojima završava prikaz Epohe estetike, Grlić izdvaja J. J. Winckelmann (1717–1768), njemu umnogome suprostavljenog G. E. Lessinga (1729–1781), A. R. Mengsa (1728–1779) – Winckelmannovog saradnika, J. G. Hamanna (1730–1788), te Kantovog savremenika i oštrog kritičara J. G. Herdera (1744–1803). Među datim autorima, Winckelmann je vjerovatno dao najveći doprinos estetici svog vremena i to ne samo s obzirom na pokušaj uvođenja estetskih standarda baziranih na intenzivnom izučavanju grčke kulture, nego i zbog uticaja koji ima na svoje savremenike, a nešto kasnije i na Schellinga. Iako njegova pozicija ponekad nije jednoznačna i posve principijelna, ona je mnogostruko zanimljiva. U prvom redu, ovaj filozof uvodi za empirizam netipičnu induktivnu metodu pri izučavanju umjetnosti. „Winckelmannom prestaju napori da se apriorno i čisto ⁵³⁷ Ibid, str. 242. ⁵³⁸ Ibid, str. 243. ⁵³⁹ Ibid. ⁵⁴⁰ Kad tvrdi kako ideja, a ne samo estetska vrijednost daje umjetničkom djelu istinski autoritet, Ruskin insistira na preimućstvu plemenitih ideja u djelu u odnosu na izražajnost. U tom smislu, dobro izraženo djelo, tehnički potpuno, nema vrijednost koje Ruskin pripisuje loše izvedenom koje istovremeno sadrži više plemenitih ideja u sebi. U navedenom Grlić uviđa osnovnu protivrječnost engleskog estetičara i njegove borbe protiv pragmatizma svakodnevce. Vidi: Ibid, str. 244. spekulativno utvrde i odrede opći pojmovi i kategorijalni aparat estetike i nastupa praktično- kritička tendencija s postavljanjem aposteriornih premisa i zaključaka.“⁵⁴¹ Za njega prava ljepota ima odlike božanskog, dakle ona nije materijalnog tipa, te je stoga nije ni moguće u potpunosti definisati i odrediti. Tome dodatno doprinosi njeno glavno svojstvo – nedjeljivost, koje podrazumijeva da u istinskoj ljepoti ne postoji neki karakterističan, posebno istaknut element koji izaziva estetski utisak. Umjetničko djelo je utoliko vrijednije ukoliko je više jednostavno, svedeno i neprilagođeno posebnom ukusu. U tom je smislu, za razliku od već navedenih Hogarthovih argumenata u korist ljepote ženskog tijela, za njemačkog teoretičara muško tijelo duhovnije i ljepše, jer jednostavnije.⁵⁴² Winckelmannov glavni i najoriginalniji doprinos estetici jeste stav o plemenitoj jednostavnosti i mirnoj veličini, koji je Lessingu poslužio za utemeljenje suprostavljajuće estetičke koncepcije. Spomenuti stav podrazumijeva da je osnova ljepote u mirnoći ekspresije, koja je uzvišenija ukoliko su unutrašnji nemiri intenzivniji i kompleksniji. Inspirisan grčkim statuama, na kojima se ne očitavaju osjećanja, baš kao što se u morskim dubinama ne naslućuju bijesni talasi sa površine,⁵⁴³ Winckelmann odbacuje vid fizičko ospoljavanja unutrašnjosti, sugrišući time da samo „jednostavnost, neusiljenost i obuzdanost lišava umjetnost kričave propagandističke želje za dopadanjem, za publikom pod svaku cijenu“.⁵⁴⁴ Ukoliko se unutrašnjost na spoljašnjem planu uspješnije savladava, to

je više riječ o silini njenog djelovanja, te se odnos suprotnosti kod ovog estetičara čini posve važnim. Mirnoća je, dakle, krucijalan element ljepote, jedina njena potvrda, jer se „ne izživljava u trenutačnom krik, izvanjskoj, površnoj, neumjetničkoj i zapravo neljudskoj galami, šarlatanskom krevljenju i mlataranju“,⁵⁴⁵ što nadalje implicira da je svedenost forme proporcijalna bogatstvu sadržaja, te da središnja tačka (ove) estetike mora biti omjer među njima. U skladu sa estetskim načelima do kojih drži, Winckelmann pravi razliku između opažanja i zrenja umjetničkog djela, napominjući pritom da između njih postoji kvalitativna nepodudarnost i perceptivna disproporcija u pogledu mogućnosti razumijevanja umjetničkog. U tom smislu, ⁵⁴¹ Ibid, str. 246. ⁵⁴² Žensko tijelo karakteriše strastvenost, mnogolikost, čulnost i senzibilnost, a sve te osobine stoje nasuprot jednostavnosti i svedenosti koje zastupa Winckelmann. Ibid, str. 247. ⁵⁴³ Ibid, str. 249. ⁵⁴⁴ Ibid, str. 250. puko opažanje djela u pogledu razumijevanja ne znači gotovo ništa, dok istinsko promatranje iliti zrenje omogućava da viđenje završi u čuđenju, koje zatim ne ostaje samo na površinskom, već ima sposobnost obuhvatanja onog supstancijalnog, spoljašnjim prikriivenog. Sloboda, kao jedna od važnih pretpostavki za stvaranje i razumijevanje umjetnosti umnogome je društveno uslovljena. Sljedstveno tome, Winckelmann ističe uzročno-posljedičnu vezu između razvoja grčkog polisa i dobrog ukusa,⁵⁴⁶ pa se može reći da je Grčka inaugurirala umjetničku vrijednost, te predstavlja ne samo njeno izvorište, nego i referentnu tačku umjetnosti uopšte. Za razliku od njega, Lessing sposobnost doživljavanja umjetnosti temelji na pojedinačnom umjetničkom djelu, na osnovu koga izvodi izvjesne opšte pretpostavke. Grlić piše da je po nekim istoričarima umjetnosti Lessing rodonačelnik njemačke estetike koja ne polazi sa opštih i apriorističkih pozicija, nego iz same srži umjetničkog djela, naročito literarnog.⁵⁴⁷ On oštro kritikuje Winckelmannovo nastojanje da se mirnoća uzme za ugaoni kamen ljepote, opominjući pritom da ono ukazuje na izvjesnu distanciranost spram zbiljnog, te pokušaj odricanja od istinskih osjećaja u korist privida. Insistiranje na suzdržanosti po Lessingovom mišljenju ne odgovara ponositom, plemenitom, osjećajnom – zbiljnom Grku, koga karakteriše sasvim neposredno ispoljavanje i radosti i patnje, stoga Winckelmannova koncepcija više upućuje na „ropsko duhovno držanje a ne nazor slobodnog čovjeka“. ⁵⁴⁸ Prema tome, Lessing odbacuje sve apstraktne sheme koji podrazumijevaju individualni pasivitet, suzdržavanje od neposrednog ispoljavanja osjećanja i distanciranje od istinske prirode čovjeka. Biti nesuzdržan usljed prikazivanja emocija osnova je i likovne umjetnosti i literature, iako su ove umjetnosti po svojoj strukturi različite, što se najasnije očitava u njihovom temporalnom aspektu, budući da se slikarstvo temelji na prikazu trenutka, a poezija se uzdiže iznad njega. Sposobnost da razvija i dovršava trenutak, a da ne prikazuje dovršenost, po Lessingu je jedna od osnovnih karakteristika poezije, i razlog što je stavlja ispred drugih umjetnosti, te u tom dijelu, Lessingovi argumenti mogu biti vrlo održivi. Posrijedi je, dakle, smislen argument protivustavljen statičnoj Winckelmannovoj estetici, no s obzirom na to da je umjetnost nerijetko determinisana društvenim i povijesnim trenutkom što ⁵⁴⁶ Za njega je procvat umjetnosti u antičkoj Grčkoj nedvojbeno povezan sa razvojem političkih sloboda, što govori u prilog postojanju izvjesne društvene uslovljenosti umjetničkog. Vidi: Ibid, str. 253. ⁵⁴⁷ Ibid, str. 261. Lessing prenebregava, polemičnost prethodno iznijetih koncepcija ostaje aktualna, što će zaključiti i sam Grlić. Ipak, bez obzira na prednosti koje se kane pripisati poeziji, veći dio empirijski orijetisanih estetičara ostaje u domenu likovne umjetnosti, koju dodatno osnažuju utemeljujući je na antičkoj umjetnosti. Takav je slučaj i sa A. R. Mengsom. Premda su posrijedi autori koji su dali mnogo manji doprinos u odnosu na predstavnike njemačke empirističke struje o kojima je bilo riječi, Mengs, Hamann i Herder iznijeli su po nekoliko ne tako nezanimljivih uvida koje valja spomenuti, tim prije što je u slučaju zadnje dvojice riječ o temeljnom suprostavljanju Kantu i njegovoj estetskoj postavci. Grlić se tek u trećem tomu Estetike pomnije bavi Kantom, ali to se čini potpuno opravdanim, jer obrađujući protivukantovska teorijska stajališta u drugom, praxis-filozof u izvjesnom smislu već ukazuje na osnovne postavke njegove estetike. Iako ne u velikoj mjeri inovativna, pozicija Mengsa – koja se jednim dijelom gotovo vjerno oslanja na

Winckelmann – predstavlja još jednu likovnim izrazom inspirisanu estetikom, čije empirijske premise završavaju u apstraktnom idealizmu. Potaknut teorijom mimesisa, Mengs prirodu smatra izvorištem idealnih oblika ljepote, pa zadatak umjetnika nije da stvara fantastično djelo koje nije poistovjetivo sa prirodom, već upravo da iz prirode uzme najsavršenije oblike i spram njih stvara. Za njega svaka vrsta ima oblik koji je za nju karakterističan, te pripadnici određene vrste mogu biti lijepi samo ukoliko u sebi sadrže svojstva iste, tj. ako su njeni tipični primjerci. Prema tome, ljepota

se ne nalazi u pojedincu nego u vrsti, a ljepota vrsta zasnovana je u još

22

idealnijem uzoru.⁵⁴⁹ Ova teorija vrlo je problematična jer određuje ljepotu po apstraktnim normama, koje su po svemu sudeći više kvantitativnog nego kvalitativnog tipa. Negirajući ljepotu u pojedinačnom i drugačijem, Mengs kao da završava u antiestetici, jer u želji da pojedinca približi njegovoj vrsti, on ga neupitno udaljava od svoje jedinstvenosti, koja, čini se, mora biti temeljni argument u korist ljepote. U tom smislu, estetika ograničena pojmovima i idealima koji joj nijesu primjereni, ne može biti ubjedljiva niti empirijski potvrđena, a ako se uzme da disciplina bazirana na senzualističkom ne podliježe puko formalnom verifikovanju, nedostatnost teorije koju ovaj autor nudi vrlo je očita.⁵⁴⁹ To bi podrazumijevalo da je ljudski lik najsavršeniji, dakle najestetičniji među svim likovima životinja, jer on najviše odgovara opštem pojmu živog bića. Vidi: Ibid, str. 269. Za razliku od Mengsa, Hamann iznosi mnogo unutrašnjije viđenje, bazirano na nesputanoj fantaziji i čuvstvenosti. Mjereći umjetnost poezijom, koju određuje kao „maternji jezik ljudskog roda”,⁵⁵⁰ Hamann nema dilemu da se u osjetilnom i pojedinačnom, a ne u racionalnom, umjetnost i istina suštinski spoznaju. Posrijedi je dakle stajalište utemeljeno na neobuzdanoj neposrednosti i intenzivnoj osjećajnosti, koja kod ovog estetičara u određenom smislu zadobija obrise religijskog. Njegova je osnovna zasluga to što je uvidio da razum i učenost ne mogu biti adekvatan okvir za razumijevanje umjetnosti, te stoga: „Za pravu poeziju nijesu potrebni učeni i pametni ljudi već neuprljani, oni koji govore sa iskonskom jednostavnošću kao djeca, ne poznavajući vještinu prefinjenog ritma i iskićenih slika”.⁵⁵¹ Takođe, ono što mu mnogi veliki filozofi, pa i sam Grlić pripisuju kao zaslugu jeste njegova potaknutost narodnim stvaralaštvom, te nastojanje da umjetnicima ukaže na potrebu izražavanja osjećaja i zbivanja naroda⁵⁵² što se sa ove pozicije može činiti kao poziv na društvenu angažovanost u umjetnosti. Svestrano orijentisan i stvaralački bogat, a u svakom slučaju za estetsku misao mnogo relevantniji od prethodno navedenog autora, Herder spada u red onih mislilaca koji su se oštro usprotivili apriorizmu, a time i kantovskom odnošenju spram estetike. Premda se fokus njegovog istraživanja ne može svesti samo na jednu ili nekoliko umjetnosti – jer je posrijedi filozof koji je vrlo pomno pristupio izučavanju ne samo umjetnosti i filozofije nego mnogim drugim područjima – Herder osnovne estetske teze bazira na poeziji, pa je ona i umjetnička mjera ljepote. Potpuno suprotna od proze čiji jezik više podliježe pravilima i neusporediva sa filozofskom misaonošću, poezija silinom osjećajnosti⁵⁵³ omogućava ljepotu, koja se posve gubi ukoliko se zamijeni prozom ili filozofijom, jer one potencijalno omogućavaju istinu, ali ne i estetski dojam. Grlić akcentuje da se osnovno pitanje Herderove estetike zapravo tiče svrsishodnosti estetičkog promatranja, pa je u tom pogledu i najrelevantnije njegovo suprostavljanje Kantu. On ne želi suditi, već estetski uživati, a put do užitka jeste ispravan estetski sud.⁵⁵⁴ Za razliku od subjektivne uslovljenosti užitka, koja je osnova Kantovog estetskog subjektivizma, Herder u⁵⁵⁰ Ibid, str. 270. ⁵⁵¹ Ibid, str. 272. ⁵⁵² Ibid. 271. ⁵⁵³ Ta intenzivna osjećajnost nerijetko završava u nesaopštivosti, ali to se u smislu teza ovog autora ne smatra nedostatkom, već prednošću poetskog izraza. samom djelu traži estetski podsticaj i nalazi ga „u svojevrsnom harmonijskom skladu bitnih elemenata umjetnine”.⁵⁵⁵

Distinkciju subjektivno-objektivno nadalje primjenjuje objašnjavajući strukturalnu razliku između ljepote i ukusa. Naime, ukus je subjektivna kategorija uslovljena istorijskim kontekstom i odgojem, što znači da svaka epoha ima po sebi zasnovan ukus i da se onaj apriorno nametnut ne može istinski održati.⁵⁵⁶ S druge strane, ljepota je objektivna datost i njena dojmljivost zavisi od tipa i kvaliteta estetskog doživljaja ili vještine umjetničkog djelovanja. U pokušaju da obori Kantove definicije ljepote, Herder navodi nekoliko kontraargumenata u cilju detaljnijeg određenja lijepog. Posebno se osvrće na Kantovu najpoznatiju misao o ljepoti kao sviđanju izuzetog od žudnje i htjenja, te navodi sasvim suprotno – da je čovjek najviše čovjek kad najstrastvenije žudi za ljepotom.⁵⁵⁷ To je, čini se, ključni argument pomoću kojeg se posebno uočava priroda Herder-Kant oprečnosti i glavna manjkavost formalističke estetike, te se dalja Herderova obrazloženja, ionako manje ubjedljiva, neće pomnije eksplicirati. Kako umjetnost sve više postaje fokus filozofskih koncepcija i što se više razvija misao o mogućnosti filozofske discipline – estetike, koja ovu problematiku može gotovo naučno obuhvatiti – dakle nakon što se cijelo jedno razdoblje definiše kao estetsko – započinje period koji umjetničko posebno vrednuje, te ga u tom smislu tretira kao integralni dio filozofije, ali gotovo potpuno odbacuje njegovu disciplinarnu ograničenost. Treći dio Grličeve Estetike, koji autor definiše kroz smrt estetskog, naizgled paradoksalno pokazuje koliko je umjetnost življa i filozofičnija kad je neuslovljena estetikom, pa se u tom smislu umjetnost u svojoj slobodi najdublje i najistinitije ispoljava kad nije podređena principima koji se nužno nameću ukoliko se umjetnost tumači s obzirom na naučnu poziciju koja joj nije primjerena. Stoga, smrt estetskog označava estetičku umrtvljenost umjetničkog, tu dimenziju koja nedvojbeno implicira suštinsku vitalnost umjetnosti, upravo usljed toga što joj se priznaje nesvodivost na nauku, racionalnu eksplicaciju ili povijesno kretanje. Analizom njemačke klasične filozofije koja je predmet ove estetike, dolazi se do bitnih uvida o umjetnosti, ali i do značajnih argumenata protiv estetike, koji bez obzira na različita filozofska ⁵⁵⁵ Ibid. ⁵⁵⁶ Ibid, str. 277. polazišta jednako afirmišu umjetnost i ukazuju na njenu neodvojivost od mišljenja. Filozofija i umjetnost ne mogu biti razgraničene, a njihova međuzavisnost dodatno pojačava otklon od partikularnog promatranja koje se najčešće završava potcjenjivanjem njihovog slobodarskog karaktera. Na to će ukazati, uslovno rečeno, estetičke pozicije njemačkih filozofa, u prvom redu Kanta, Schellinga i Hegela, ali i Grličeva analiza pojedinih estetičkih problema poput igre, muzike, ali i povijesnosti, koja nije estetički problem, ali je nezaobilazan aspekt pri njenom definisanju, čak i onda kad se kao takav odbacuje. Započinjući estetičko (od)umiranje Kantom, Grličić sugerše da je umjetnost iracionalni fenomen koji ne samo da nije moguće, nego nije ni potrebno racionalno koncepirati. Udarajući na temelje racionalne predrasude, on je ukazao na to da umjetnost ne može biti doktrinarno razmljiva, što je Schelling samo potvrdio, dodatno urušavajući naučnu vrijednost umjetnosti u korist istinske filozofije (i) umjetnosti. Premda se, s obzirom na znanstveni aspekt njegovog sistema, Hegelu možda može pripisati nastojanje da sistematizuje umjetnost, čini se da i on samo nastavlja započetu dezintegraciju estetike, iako se to kod ovog filozofa ponajprije očitava u potrebi da omogući disciplinu koja će tematizirati lijepo, što istovremeno znači da umjetnost proglašava istorijski mrtvom,⁵⁵⁸ a to znači nepovratno prošlom. Grličić Kantovu estetičku misao smatra veoma značajnom, posebno ako se pođe od toga da je upravo on problematizovao niz estetičkih problema izuzetne važnosti poput problema igre, problema muzičke estetike i problema estetske vrijednosti,⁵⁵⁹ te da je analizirajući moć suđenja istu objasnio kao sposobnosti da se posebno misli kao opšte. U tom smislu, ono što razlikuje pojedince jeste stepen njihove sposobnosti da ono apstraktno primjene na pojedinačan slučaj i o tome nezavisno sude,⁵⁶⁰ što dalje govori u prilog subjektivnom određenju i ljepote, a dijelom i istinitosti. Lijepo je kod Kanta uvijek vezano za užitak, pa zato ne može biti riječi o jednakosti istine i ljepote, jer je objekat istine spoznaja, a ne osjećaj ugodnosti, koji se dodatno i za razliku od istine, uvijek tiče našeg ličnog stanja. Glavna karakteristika estetskog jeste bezinteresni odnos spram objekta užitka. „Osjećaj lijepog ne treba da bude pomiješan ni s kakvim potrebama ili željama, empirijskim zahtjevima,

egositičnim ili bilo kakvim drugim htijenjima, on je na neki način beskoristan i svodi se na čisto 558 Danko Grlić, Estetika III, Smrt estetskog, Naprijed, Zagreb, 1978, str. 13. 559 Ibid, str. 17. sviđanje predmeta.”⁵⁶¹ To podrazumijeva da je postojanjem interesnog odnosa sud ukusa doveden u pitanje. Estetski sud prema tome ne smije biti utemeljen na interesu, ali Grlić tvrdi da je moguće estetski se odnositi spram nečeg i pored postojanja interesa, ali u tom slučaju interes nije uzrok, nego posljedica estetskog suda. Odsustvo egoističnih pretenzija prema objektu kome smo estetski naklonjeni, takvu nakonost čini čistijom i sadržajnijom, što dodatno ukazuje na neracionalni aspekt estetike, te navodi na zaključak da bi uključivanje interesa u estetski sud u izvjesnom smislu racionalizovalo i normiralo ljepotu. Kant bitnu karakteristiku lijepog vidi i u tome što sviđanje izmiče pojmovima i racionalnom podupiranju estetskog suda. Iako, kao što primjećuje Grlić, ovaj estetski uslov naizgled protivrječi osnovnoj misli Kritike moći suđenja po kojoj pojedinačno treba uzdići do opšteg sviđanja, on u sebi sadrži gorespomenutoj osobini lijepog primjeren zahtjev koji podrazumijeva da „ako se lijepo sviđa bez interesa, to za svakog lijepo mora sadržati neki razlog sviđanja što transcendirira pojedinačno individualni, isključivo lični interes“,⁵⁶² što dosljedno navodi na zaključak da je takva objektivnost ne samo pokazatelj čistote ukusa usljed interesne nezainteresovanosti, nego upravo njegovo uzdizanje na nivo opšteg. Treća karakteristika lijepog za Kanta vezana je za savršenost estetskog predmeta. Naslanjajući se na prethodno navedene osobine, savršenost iziskuje da se na lijepom ne očitava druga svrha sem ljepote ni drugi odnos sem supstancijalne povezanost između čovjeka i prirode. Pritom, Kant pojašnjava da ljepota koju opažamo nije odlika posmatranog objekta, već stanje naše unutrašnjosti. „Tako se još jednom pokazuje da je apriorni princip refleksivnog suđenja⁵⁶³ uvijek subjektivan. Princip svrhovitosti stoga je naziv za ugodu koju mi osjećamo.“⁵⁶⁴ Četvrto svojstvo lijepog tiče se nužnog sviđanja, a to znači da se lijepo spoznaje kao nužno lijepo, što u kantovskom smislu isključuje mogućnost da se ta nužnost racionalno utemelji. Iako se sud zasniva prema unutrašnjoj prirodi i uzdiže ka opštem, to nikako ne treba razumjeti kao usmjeravanje estetskog suda ka banalno spoljašnjem, ka kvantitativnom uopštavanju u želji da naš estetski sud dijele i drugi. To uzdizanje ka opštem ima posve drugačiji karakter, jer je ⁵⁶¹ Ibid, str. 22. ⁵⁶² Ibid. ⁵⁶³ Refleksija je kod Kanta jedan od najvažnijih pojmova koji se tiču moći suđenja i ukusa. Po njegovom mišljenju moć suđenja je reflektirajuća onda kad je dato samo posebno, koje po principu svrhovitosti dolazi do opšteg. Vidi: Ibid, str. 21. uopštavanje posebni osjećaj da učestvujemo u nadindividualnoj duhovnoj cjelini, u idealnom i opštem estetskom prosuđivanju koje ni u kom slučaju ne podrazumijeva mnoštvo pojedinaca, nego, dakle, idealnu cjelinu. Otuda i Kantov stav da o ukusu ne treba pitati pojedince, nego ljudskost koja ih obuhvata, a istovremeno nadilazi, što dalje ukazuje na to da za sud o sebi ne treba pitati nikog do unutrašnju čovječnost,⁵⁶⁵ a to znači nadiskustveni, apriorni i univerzalni element koji se u pojedinačnom samo oslikava i dodatno osnažuje. Čini se da je ovo pitanje, iako prevashodno estetskog karaktera, neodvojivo od slobode. To znači da mogućnost usaglašavanja pojedinačnog sa opštim nije samo stvar apriorne sklonosti nego i unutrašnjeg kapaciteta koji zavisi od stepena slobode kojom raspolaže, jer „ipak u svakom čoveku postoji jedno sa njom usaglašeno osećanje, kao da je on, ono što on jeste, već bio od sve večnosti, te da nikako nije postao tek u vremenu“. ⁵⁶⁶ U tom se smislu Kantova estetička koncepcija čini dodatno nenaučnom. Prelazak ka opštosti odnosno zasnivanje opšteg estetskog suda ne može biti posve subjektivno, ali ono ne podliježe ni objektivnim mjerilima i standardizaciji normativnog karektera. Zavisna od (ne)mogućnosti da se zasnuje objektivnost subjektivnog,⁵⁶⁷ Kantova estetika i pored tendencija da se podvede pod opštevažeća pravila, izmiče definisanju kao što metafizika u naporu da ponudi definitivne odgovore upućuje na nova pitanja, pa su one jednako egzaktno neupotrebljive i shematizmu nesklone. „Nemoguće je stvoriti znanstvenu metafiziku koja bi dala definitivne odgovore na sva posljednja pitanja kao što je nemoguća i estetika čija bi se pravila mogla zapamtiti kako bi se bilo sudac sudac u stvarima ukusa, ili kako bi se, štoviše, ukusno stvaralo.“⁵⁶⁸ Subjektivno održiva i objektivno upitna, estetika svojom

suštinom protivrjeći fiksiranim pravilima, te je nije moguće svesti na ponavljanje povijesnog i strukturiranje budućeg estetskog iskustva. To nadalje upućuje na jedan izmijenjeni okvir percepcije ukusa. On za sobom povlači nov način percipiranja lijepog, te zasnivanje drugačije subjektivnosti – one koja neće izgubiti svoju autonomiju, a koja će istrajavati u pokušaju da zasnuje nešto što nadilazi subjektivnost. Drugim riječima: potrebna je subjektivnost sposobna da se objektivizuje. 565 Ibid, str. 30. 566 Šeling, Hajdeger, Rasprave o slobodi, Dereta, Beograd, 2016, str. 60. 567 Grlić, Estetika III, Smrt estetskog, str. 35. Igra je još jedan estetski problem koji obrađuje Kant, a Grlić ga u okviru zasebnog poglavlja u Estetici ističe. Bez pretenzije da poput Grlića navodimo mnoštvo njenih defincija ili ustvrdimo njenu ulogu u filozofskim koncepcijama različitih filozofa, na ovom mjestu se čini važnim istaći Kantovo poimanje igre, te u skladu sa temom rada, osvrnuti se na marksistički odnos spram ovog neizostavnog estetskog fenomena. Za razliku od rada koji se definiše s obzirom na praktičnu svrhu koju ispunjava, igra je slobodna djelatnost ljudskog tijela ili duha i javlja se nezavisno od koristi koju može proizvesti: „Igra se igra iz same radosti igranja i sve drugo što je izvanjski želi odrediti ili ograničiti, uputiti ili usmjeriti kviri upravo taj slobodni, ni od koga i ni zbog čega zauzdani karakter igre.“⁵⁶⁹ Prema tome, svrhovitost igre ne izlazi van okvira nje same, ona je samoj sebi smisao i odvija se s obzirom na sopstveni unutrašnji cilj, pa se može reći da je riječ o potpuno autonomnoj djelatnosti koja ne poznaje spoljašnja ograničenja i podsticaje. Ipak, Grlić je obazriv kada je posrijedi definisanje igre kroz suprostavljenost radu. On napominje da je naglašavanje suprostavljenosti rada i igre utemeljeno na površnom razmatranju njihovog istinskog karaktera, koje ima za posljedicu izuzimanje elemenata igre iz rada i svođenje igre na površnu, neozbiljnu, realno neupotrebljivu djelatnost. Naglašavajući da i igra može i često iziskuje predan rad, te podliježe određenim pravilima, Grlić ističe da igra nije u potpunosti samovoljno, nesvrhovito djelovanje, a za adekvatan primjer uzima umjetničko djelovanje, koji iako često nema pragmatičnu svrhu, i te kako podržumijeva predan i ozbiljan rad. Marksistički pristup, očekivano, ide korak dalje i naglašava upravo neodvojivost rada i igre baziranu na Marxovoj tezi o umjetničkom karakteru proizvodnje, koji ne govori samo u prilog ekonomskoj slobodi, nego apostrofira mogućnost stvaranja novog čovjeka. On se očitava u prevladavanju postojećih eksploatorskih, kapitalističkih ograničenja, koja moraju završiti u neograničenoj igri – neusiljenoj, spontanoj otvorenosti spram budućeg – do koje se ne dolazi drugačije do istrajavanjem na igri i njenoj preteči – slobodi, na perspektivi uvijek drugog čovjeka, koji se tek igrom potvrđuje kao istinski humanum. U sličnom ključu Grlić percipira važnost muzike. Premda nije pomno izučavana kao dio estetičke problematike spominjanih autora, ne može se reći da nije postojala zainteresovanost za bavljenje ovom umjetnošću, posebno ako uzmemo u obzir da su još pitagorejci, naročito ⁵⁶⁹ Ibid, str. 43. 159 Aristoksen, vršili akustična mjerenja i dali određene pretpostavke o muzici.⁵⁷⁰ Međutim, ono što je za Grlića povodom ove umjetnosti važno nijesu samo pitanja koja postavljaju mislioci koji u fokusu svojih filozofskih razmatranja stavljaju muziku, već i ona koja dolaze od strane filozofa koji muziku percipiraju kao umjetnost dostojnu jedino preziranja. Prednjačeći u tome, Kant dovodi u pitanje dotadašnje vrednovanje muzike i iznosi teze koje, iako muziku svode na najnižu umjetnost i završavaju u neodrživim zaključcima, polaze od premisa koje zavređuju pozornost. Prema Kantu, muzika se samo igra s osjetima,⁵⁷¹ stimuliše prepuštanje takvoj vrsti podražaja, koji omogućava da preplavljenost užitkom postane dominantna, da podredi čovjeka i time ga stavi u inferioran, zavisan položaj, koji nadalje implicira pobijeđenost čovjeka, te muzika ne može biti pozitivna, afirmišuća umjetnost. Svedena na osjećaj (ne)prijatnosti, muzika se odvaja od supstancijalnog dijela umjetnosti – od ljepote,⁵⁷² pa čovjek više nije subjekat, nego objekat umjetničkog doživljaja. Drugim riječima: „Ako umjetnost muzike pobuđuje osjetilnu prijatnost, onda je ta prijatnost – poput one u jelu, u nagonu za razmnožavanjem, itd. – nošena heteronomnim interesom, a ne interesom za samu ljepotu.“⁵⁷³ Kantovo mišljenje u vezi sa značajem muzike u velikoj je mjeri usamljeno kada su posrijedi veliki njemački filozofi. Hegel, Schopenhauer i Nietzsche – svaki na svoj način – muziku promatraju kroz

mogućnost afirmisanja i uzdizanja duha, dakle u okvirima posve konstruktivnog i pozitivnog djelovanja na unutrašnjost koji nedvojbeno upućuje na zaključak o filozofskoj relevantnosti muzike, ali ne govori dovoljno o njenom karakteru i smislu. Ipak, kako je za Grlića osnovno pitanje koje se stavlja pred muziku da li je ona autonomni ili društveni produkt, ovaj praxis-autor navodi niz mislilaca koji polaze od jedne ili druge pretpostavke, te kroz njih kani objasniti prirodu muzike i njen sociološki aspekt. Neki autori poput Hanslicka i Ingardena, muziku problematizuju isključivo kroz pitanje njene unutrašnje stvarnosti, odbacujući relevantnost vanjskog uticaja i društvenu uslovljenost ove umjetnosti. Držeći se autonomije njenog sadržaja, ovi autori potenciraju da muzika ne treba da izražava ono što se zbiva izvan nje, nego da bude usredsređena i oslonjena jedino na imanentnu 570 Ibid, str. 80. 571 Ibid, str. 82. 572 Ljepota nije svodiva samo na užitak, ona je svojevrsna sinteza osjetilnog i duhovnog, a to znači da je ona višeslojna kategorija koja se ne može definisati samo kroz podražaje osjetilnog tipa. Prema tome, svaka umjetnost koja isključuje druge, nadosjetilne slojeve estetskog iskustva, postaje estetski upitna, te se čini da ne može oplemeniti čovjeka, već ga dodatno dehumanizuje. Ljepotu koja nema druge konsekventnosti do one koja izvire iz estetike njene unutrašnje prirode. Za razliku od takvog »unutrašnjeg« viđenja muzike, Platon je rodonačelnik oprečne linije koja muziku definiše kroz društveno-istorijsku funkciju i njenu vaspitnu komponentu.⁵⁷⁴ Ovo stajalište podrazumjeva da muzika van konkretnog društvenog doprinosa nema značaja, a to znači da je korist koju od nje može imati društvo osnovno polazište pri njenom definisanju. I neki marksisti, pa i Adorno polaze od društvenog okvira pri definisanju muzike. Tako je za Galvana della Volpea (1895–1975) muzika samo „superstruktura određena povijesnom strukturom vlastitog vremena“,⁵⁷⁵ te u tom pogledu nije odvojiva od društvenog ambijenta. Muzika samo ukazuje na jedno vrijeme i kulturni okvir u kom nastaje, javlja se, dakle, kao jedan od kriterija za procjenjivanje društvenog konteksta, a to znači da nije moguće posmatrati muziku izvan vanjskih prilika koje je uslovljavaju i mimo vremena koje joj daje početni impuls. Theodor Adorno – o kome će kasnije biti više riječi – muziku tematizira s obzirom na specifičnosti kapitalističkog sistema i njegovu tendenciju da relativizuje i deformiše svaku misaonu angažovanost, a time i umjetnost. Frankfurtski filozof primjećuje svojevrsnu degradaciju umjetnosti pod uticajem kapitalističkog dehumaniziranja, zbog čega muzika više nije u stanju oduprijeti se otuđenju koje iz takvog sistema proizilazi. Ona više ne može prikazivati objektivno, a da ono ne bude izobličeno, dakle, muzika više ne može prikazati čovjeka drukčije do kao dezintegriranu čovječnost. U takvom svijetu zadatak umjetnika mora biti da ukazuje na društveni disbalans i njime dezorijentisanog pojedinca. „Umjetnik treba da otuđeni svijet tjera u laž, prikazujući ga kao nešto u osnovi subjektu tuđe, te da tako ostajući u stavu negativiteta, ipak de facto ostane kod prikazivanja sadržaja. U protivnom, duh nužno postaje sterilan i počinje se vrtjeti u krugu.“⁵⁷⁶ Shodno tome, muzika mora pratiti spoljašnji ritam, u njoj se moraju očitavati protivrječnosti društva, a prevedeno na jezik muzike, to znači da su tek atonalne i njoj slične tehnike sposobne da ostanu u okvirima istinitog, jer upućuju na narušenu harmoniju društva, dok je zaokruženo i u sebe zatvoreno djelo izraz neodgovornosti i nerazumijevanje povijesnog trenutka. Lukács i Bloch muziku smatraju veoma značajnom, ali je posmatraju sa različitih stajališta. Lukácsovo viđenje, iako posve određeno teorijom odraza, drži do toga da muzika odražava ⁵⁷⁴ Ibid, str. 90. ⁵⁷⁵ Ibid, str. 93. ⁵⁷⁶ Ibid. stvarnost odnosno njene određene segmente, pa se u tom smislu mogu i definisati različiti uticaji stvarnosti na različita muzička djela. Osjećaji i raspoloženja koje muzika izaziva neodvojivi su od povijesno-društvenog konteksta, te se „ne samo svako vrijeme može prepoznati po muzici, već i svaka muzika po svom vremenu, društvu i klasi u tom društvu“.⁵⁷⁷ Ovakvom uskom viđenju umnogome se suprostavlja Bloch, marksistički filozof koji uviđa da ukoliko muzika želi biti društveno relevantna, ona prevashodno mora biti autonomna, te ukazuje na to da suprostavljanje i odvajanje autonomije i društvena determinisanosti muzike posve promašuje njenu prirodu i mogućnost njenog ispravnog definisanja. Za njega muzika najbolje izražava nedostajanje, jer je ton u potpunosti primjeren način ukazivanja na kretanje – na stremljenje i

usredsređenost ka određenom cilju. Iako nije nadalje razvijao teoriju muzike, ovaj autor neosporno je naznačio put pred kojim u vezi sa ovim pitanjem stoji marksistička teorija. U pogledu toga, marksistička je teorija uvijek više priklonjena usmjerenju koje bitno odbacujući primat unutrašnje samostalnosti umjetničkog djela, ukazuje na njegov društveni supstrat. Prema tome, Grlić u Blochovom tumačenju muzike prepoznaje mogućnost sinteze ova dva oprečna pristupa. U tom se nastojanju da ukaže kako bit umjetnosti, a posebno muzike, ne može biti u jednoj bezočnoj jednostranosti, Grlić suprostavlja i Adornu, tvrdeći da muzika ne mora biti nužno samo izraz protivrječne i problematične društvene datosti, dakle, ne može biti svedena na društvene tokove i ideologiju. U odnosu na to Grlić i postavlja pitanje o specifikumu umjetničkog koje se gubi ukoliko se zanemari vrijednost umjetnosti mimo njene povijesne aktualizacije: „Nije li potrebno, da bi netko uopće slušao muziku, da ona bude prije svega muzički vrijedna, a ne odraz nekog rastrganog društva, jer se rastrganost tog rastrganog društva može spoznati bolje na neki drugi, recimo sociološki način? Nije li, dakle, nužna viša dijalektička sinteza između dvaju različitih stavova...“⁵⁷⁸ Za njega su veličina muzike i njena najočitija društvena dimenzija stvar unutrašnje vrijednosti muzičkog djela, što dalje podrazumijeva da samo muzika koja u svojoj unutrašnjosti zadobija autentičnost i veličinu može biti uzdignuta na opšti nivo i biti aktualna, ali ne, naravno, u dnevno-političkom smislu, nego u onoj istinskoj i najsuštanstvenijoj vremenskoj dimenziji – vanvremeno. „Muzika, dakle, ne samo iz muzičkih, već i iz društvenih razloga mora prije svega ⁵⁷⁷ Ibid, str. 95. ⁵⁷⁸ Ibid, str 97. biti muzika (...) Muzika je muzika po svojim muzičkim vrijednostima, ali njene se muzičke vrijednosti mogu među ostalim provjeriti i u njenom povijesnom utjecaju.“⁵⁷⁹ Time Grlić sugerira da od same muzike, a ne od konteksta zavisi njena aktualnost, jer je društvena relevantnost svojstvo samog muzičkog djela, a ne spoljašnje atmosfere. U skladu sa tim – premda ne isključuje mogućnost da umjetničko djelo može nastati i kao direktna posljedica zbiljnog – muzika po mišljenju praxis-filozofa postaje društveno relevantna isključivo svojom kvalitetom i sposobnošću da apstrahuje društveni okvir. Drukčije rečeno, bez njene unutrašnje veličine, njena spoljašnja dimenzija (p)ostaje upitna. Premda se Grlić u trećem tomu Estetike bavi nastavljačima Kanta, te Fichteom i Goetheom, čini se da za pregled glavnih tačaka njegove estetičke preokupacije veću važnost ima Schellingova filozofska pozicija, koja za Grlića predstavlja nedvojbeno najumjetničkije stajalište u istoriji filozofije. Za Schellinga filozofija umjetnosti nije samo neki aspekt filozofije, jedna disciplinarno definisana oblast, već sama filozofija – filozofija u svom apsolutnom jedinstvu i nedjeljivosti. Po sopstvenom priznanju, on u filozofiji ne kani omeđiti oblast koja će tematizirati umjetničko, nego po umjetničkom principu odrediti filozofiju u svojoj cijelosti. „Ja u filozofiji umjetnosti ne konstituiram umjetnost kao umjetnost, kao ono posebno, već konstituiram univerzum u liku umjetnosti, i filozofija je umjetnosti znanost o sveukupnosti u formi i potenciji umjetnosti.“⁵⁸⁰ Apsolutno i beskonačno glavni su principi i umjetnosti i filozofije te se isti prepoznaju kao zajednički prauzrok i ljepote i istine,⁵⁸¹ a time i apostrofira njihova neodvojivost. S obzirom na to, za njega je istinska umjetnost upravo isticanje tog apsolutnog i bez obzira na konkretna umjetnička djela i izraze, u umjetnosti je uvijek posrijedi jedinstvo u apsolutnosti. Za razumijevanje Schellingovog sistema vrijedi prevashodno ukazati na temeljne teze i principe filozofije do kojih drži, a koji potom dodatno osvjetljavaju i njegov odnos spram umjetnosti. Filozofija i umjetnost moraju biti jedno isto, jer su za Schellinga ljepota i istina po ideji istodobne. Ljepota nije stvar učenja već ontološka datost koju izvodi iz mišljenja da je univerzum sačinjen po ugledu na umjetničko djelo, u vječnoj ljepoti koju karakterišu harmonija i jedinstvo. Insistirajući na značaju mitologije, Schelling sugerira koliko su ideje božanskog i ⁵⁷⁹ Ibid. ⁵⁸⁰ Ibid, str. 145. umjetnosti zapravo očitane kroz mitologiju. Ona je uslov za nastanak umjetnosti, a njena se božanska dimenzija ogleda u nastojanju da traje vječno, te da zakorači u nužnost koja obezbjeđuje da se pomoću pojedinačno lijepog dokaže apsolutna ljepota. Apstraktna se vrlina samo stvaralačkim porivom uzdiže do bezgranične ljepote i vrline, a potencija da se stvara nešto beskonačno uvijek je stvar identifikacije konkretnog sa vječnim. „U potpunosti se, dakle, može shvatiti kako umjetnost daje svojim

idejama objektivnost samo na način kako se uopće može shvatiti da ideje pojedinačnih zbiljskih stvari u pojavi postaju objektivne. Ili: zadaća pojmiti prijelaz estetske ideje u konkretno umjetničko djelo je ista kao što je i filozofije uopće: pokazati pojavljivanje ideje pomoću posebnih stvari.“⁵⁸² Schelling umjetničke forme dijeli na realne i idealne. Unutar realne sfere umjetnosti bavi se muzikom i slikarstvom, dok za centar idealne strane umjetnosti uzima poeziju, ispituje njenu umjetničku dimenziju, te završava zaključkom o totalitetu govorne umjetnosti do tačke kad više ne može da se razvija doli da se ponovo vrati likovnim umjetnostima.⁵⁸³ U pogledu ove vrste umjetničkog izraza, Schelling se u svojim predavanjima bavi odnosom likovnih umjetnosti prema prirodi i pritom odbacuje i tezu da umjetnost treba oponašati prirodu i apstraktno idealizovanje. U prvom slučaju, riječ je o bezvrijednom štancanju umjetničkih djela, dok je kod drugog posrijedi „kopiranje antičkih uzora“,⁵⁸⁴ no niti jedan ne može odgovoriti istinskom stvaralačkom impulsu, te objasniti karakter međudnosa prirode i umjetnosti. „Umjetnički genij“ – misli Schelling – „mora djelovati snagom iz koje nastaje uzor, vječno stvaralačkom snagom apsoluta, koja stvara samu sebe i djelatno proizvodi sve stvari.“⁵⁸⁵ Samo u tom smislu umjetnost nalikuje prirodi. Tri su osnovne karakteristike umjetničkog djela po Schellingu. Ponajprije, umjetničko djelo predstavlja jedinstvo svjesnog i nesvjesnog. To podrazumijeva da umjetničko djelo umnogome prevazilazi namjeru umjetnika i njegov doprinos djelu. U skladu sa tim, djelo nadmašuje mogućnost njegovog tumačenja, jer interpretacija djela ne može obuhvatiti ovako složenu sintezu koja samo djelimično omogućava racionalnu eksplikaciju. Druga osobina svojestvena ⁵⁸² Ibid, str. 164. ⁵⁸³ Ibid, str. 166. ⁵⁸⁴ Ibid, str. 168. ⁵⁸⁵ Ibid. umjetnosti jeste osjećaj nepripadnosti i napetosti. Taj osjećaj krajnje opreke, kako objašnjava Grlić, odnosi se na stvaralačku tenziju, koja završava u svojevrsnom miru i zadovoljstvu. Dakle, stvaralački poriv, koji obično karakteriše protivrječnost između stvaraoaca i spoljašnjeg, preduslov je nastanka umjetničkog djela, te isti – upravo zbog unutrašnjeg intenziteta i intimnog podstreka – o(ne)mogućava da se sa umjetničkim djelom manipuliše.⁵⁸⁶ Ukoliko se uzme da je ljepota fundament umjetničkog, a da se u smislu Schellingove estetike ona definiše kao odraz beskonačnog u konačnom, onda je jasno da bez (bes)konačnosti nema umjetnosti, te da ljepota mora biti mjera vrijednosti umjetničkog djela, a time i njegova krucijalna karakteristika. Prema tome, ova tri svojstva umjetničko čine umjetničkim i predstavljaju svojevrsne kriterijume i preduslove bez kojih, prateći Schellinga, ne bi bilo moguće protivrječnost svijeta pomiriti u harmonično djelo i isto proglasiti za umjetnost. Uzdižući estetsko iznad puko subjektivnog, Schelling pravi korak naprijed na polju afirmacije ne samo umjetnosti, nego i filozofije. U pokušaju da zasnuje filozofiju s obzirom na umjetnost, te bitnost umjetnosti promisli i proglasi kroz filozofiju, ovaj autor odbacuje samodovoljnost i jedne i druge, te čovjeka – taj epicentar svakog stvaralaštva – uzdiže iznad subjektivno ograđenog iskustva, dajući mu univerzalnu supstancijalnost. „Umjetnost otkriva čovjeku da nije naprosto nešto individualno, da nije stvar među stvarima, ni biće među bićima: on je jedino biće koje u svojoj konačnosti nosi beskonačno, u svojoj krhkoj neznatnoj ličnosti čitav zvjezdani kozmos.“⁵⁸⁷ Nakon Kanta i Schellinga, Grlić u Estetici izuzetnu pažnju posvećuje G. W. Fr. Hegelu,⁵⁸⁸ jednom od najautentičnijih filozofa Zapada. Za Grlića Hegelov filozofski sistem predstavlja jedan od najvrijednijih i najuspješnijih pokušaja zasnivanja naučno-objektivnog pristupa filozofiji, koji je, bez obzira na neosporne manjkavosti jedne apsolutizmu naklonjene filozofije, rijetko istinski ugrožavan i temeljno osporen. Grlić drži do toga da je veličina Hegelove filozofske konstrukcije u cjelovitosti i tendenciji ka totalitetu, u kojima svaka pojedinačnost dobija na značaju samo naspram mogućnosti uopštavanja i kvantitativnog rasta.⁵⁸⁹ Pitanje biti ⁵⁸⁶ Ibid, str. 173. ⁵⁸⁷ Ibid, str. 175. ⁵⁸⁸ Dio teksta koji slijedi, a odnosi se na Hegelovu estetiku ranije je tematiziran i objavljen. Više u:

i mediološka istraživanja, Zagreb, 2019, str. 2153-2155. umjetnosti kod Hegela nailazi na brojne kritike, jer je čini se, ovaj autor zanemario bitnu dimanziju umjetnosti, potcijenio njenu važnost i podredio je dijalektičkom utapanju u apsolut. Oslanjajući se na Kanta, a potom na Schellinga, Hegel gradi svoju estetiku, koja bi – misli Grlić – bila nerazumljiva ukoliko se ne bi posmatrala i tumačila s obzirom na spomenutu dvojicu, dakle ukoliko ne bi uzela u obzir Kantovu skepsu u odnosu na mogućnost zasnivanja estetike, te Schellingovu trijadu spoznajne, estetske i etičke sfere.⁵⁹⁰ On sa pravom naglašava da osnove Hegelove ne samo estetičke nego i filozofske misli najprijemčivije saopštava Estetika. Naslanjajući

se na Kanta koji umjetničko djelo podređuje obliku, te na taj način filozofiju umjetnosti dovodi do estetskog formalizma, Hegel uvođenjem sadržaja pokušava nadomjestiti nedostatke takvog pristupa

2

„Hegel je duboko shvatio pogreške Kritike moći suđenja, kao i opšte nedostatke kantovskog formalizma. On je najpre ponovo utvrdio stvarno jedinstvo umjetničkog dela sa njim samim i sa drugim ljudskim delatnostima. Jedinstvo umjetničkog dela nije samo formalno jedinstveno, već jedinstvo oblika i sadržaja, najdubljeg značenja i čulnog izgleda.“⁵⁹¹ **U skladu**

sa rečenim, čini se da su način dojmivosti i saopštivost estetičkog uslovljeni

prožimanjem misaonog i osjetilnog. Zato Hegel, polazeći baš od teze o spoznajnom apsolutu ,

2

ustvrđuje **da umjetničko djelo stoji između neposredne osjetilnosti i idealne misli – umjetnost još uvijek nije** čita **misao, ali nije (više) ni puka osjetilnost** .⁵⁹² **Prateći logiku** Lukácsevovog **mišljenja, čini se da, iako** sistemsko proučavanje **umjetničkog relativno kasno** dobija **značaj u Hegelovoj filozofiji** ,⁵⁹³ **ovaj filozof procesom razvoja umjetnosti kani pokazati kako se** istorijski **i dijalektički konkretizuje** **estetski karakter. Hegel estetiku razumije kao** oblast **čiji je predmet**

samo umjetnički lijepo.⁵⁹⁴ Da

bi djelimično sveo i ograničio predmet estetike, on iz njegovog domašaja isključuje prirodu, jer za Hegela, umjetnički lijepo stoji na višem stupnju u odnosu na prirodu . Umjetnička **je ljepota rođena u duhu „i u njemu preporođena, te ukoliko duh i njegove**

2

Anri Lefevr, Prilog estetici, Kultura, Beograd, 1957, str. 10 . 592 Grlić, Umjetnost i filozofija, str. 9 2
. 593 György Lukács navodi da u najranijem periodu filozofske angažovanosti, Hegel obrađuje
probleme umjetnosti jedino sa aspekta filozofije , istorije i društva, ali ne i estetike. U tom smislu, u
Fenomenologiji duha, djelu koje datira iz Hegelovog jenskog perioda, ovaj filozof umjetnost pozicionira
između prirode i religije, te je smatra prelaznim periodom na putu ka religioznom razvoju . 594
Grlić, Estetika

III, Smrt estetskog, str. 220.

tvorevine stoje na višem stupnju od prirode i njenih pojava utoliko je i umjetnički lepo uzvišenije 2
od lepote u prirodi .”595 Na ovaj način, Hegel lijepo uslovljava istinom i iskazuje njihovu
međuzavisnost. Ljepota je samo jedna od karakteristika lijepog i kao takva može pripadati i prirodi, no ipak,
njeno supstancijalno obilježje mora biti istinitost, kriterij koji diferencira istinski lijepo od (prirodno) lijepog.
Ukoliko uzmemo u obzir Hegelovu misao da je pojmiti ono što jeste, zadatak filozofije, „jer ono što jest
jeste um ”,596 onda se da zaključiti da estetika odnosno umjetničko ima značaj ukoliko ispunjava ovaj
zadatak, ali i zahtjev Hegelovog filozoskog sistema uopšte. Iako je umjetnost u različitim formama
sveprisutna, ovaj autor poriče duhovnost umjetnosti , sugerišiću da ona „više pripada slabljenju i
popuštanju duha, dok je naprotiv za supstancijalne interese potrebno njegovo naprezanje ”.597 Ipak,
umjetnost je pristupačna naučnoj spoznaji, premda ne može biti podesna za naučno izučavanje
u njegovom potpunom smislu. U korist takvog viđenja umjetnosti, Hegel uviđa da je za razumijevanje
umjetnosti potrebno nešto sasvim suprotno naučnom mišljenju, a to su u prvom redu čula i

uobrazilja.598 „Umjetnost doista ne može prikazati apstraktnu ideju po sebi, ona može iskazati smao takvu ideju koja
već u sebi posjeduje mogućnost da poprimi konkretni lik, ona ono duhovno može može iskazati samo putem osjetilnosti
a ne u samom mediju čisto duhovnog, ne ideju kao ideju.”599

No, nije li umjetničko preduslov naučnom, tom misaonom doživljivanju i egzaktnom 2
pojednostavljenju zbilje? Čini se da kreativni impuls stvaraoaca ili nadahnuće recipijenta
umjetničkog uspostavlja i pretpostavlja misaonost, na način što posredstvom umjetničkog spoznaje sebe
neposredno. Shvaćena kao „sama mogućnost egzistencije ljudskog u čovjeku

“,600 umjetnost, koja gotovo uvijek pretpostavlja pojedinačno, u ovom se slučaju čini kao neophodan uslov promišljanja
opšteg. U skladu sa tim, misaono angažovanje pretpostavlja prvenstveno samospoznajno pregnuće, budući da se
samotraganjem, koje vrlo često za put bira umjetnost, relativizuje vrijeme i zadobija djelić cjelovitog. 595 Hegel, Estetika
1, BIGZ, Beograd, 1975, str. 4. 596 Milan Kangrga, Spekulacija i filozofija: od Fichtea do Marxa, str. 288. 597 Hegel,
Estetika 1, str. 5. 598 Ibid, str. 7. 599 Grlić, Estetika III, Smrt estetskog, str. 225. 600 Grlić, Umjetnost i filozofija, str. 28. U

sličnom duhu piše i Milan Kangrga: „Djelo je negacija opstojećeg i danog (naturalnog i socijalnog), dakle prošlosti i sadašnjosti. Kako ono iz budućnosti crpi mogućnost sebe kao djela, kao transcendiranja, prekoračivanja, kao stvaranja – proizvođenja onoga što još nije ili nije bilo, tek pomoću tog djela kao negacije i nove pozicije postaje vidljivo ono što je bilo i ono što jest. Stoga se tek po djelu kao zasnivanju budućeg, u kojem čovjek postaje čovjekom, a priroda njegova ljudska priroda i njegov svijet u medij umu povijesti, konstituira i prošlost i sadašnjost kao ta negativnost...”⁶⁰¹

Karakter umjetnosti, njenu osobenost, za Hegela određuje sposobnost da bude osnova za razumijevanje drugih oblasti. Shvaćena na taj način, umjetnost ima vrijednost samo ukoliko je prava umjetnost, a ona se očitava tek onda kada u zajedničkoj oblasti zauzima mjesto pored religije i filozofije, te na taj način ima sposobnost izraziti božansko .602 Ovako poimanje koje je sklono degradirati i potcijeniti umjetnost, nepravedno zapostavlja najznačajnije aspekte umjetničkog i podvodi ih pod dominantno okrilje drugih oblasti. Pa ipak, Grlić s pravom nagovještava da ne treba zaboraviti da umjetnost odnosno umjetnička filozofija, kao što su na primjer neke filozofije egzistencije, nastaju upravo tamo gdje se inteligenciji, misli i filozofiji oduzima pravo da razmišlja o konkretnom .603 Iako se preteći Hegelovu misao može neutemeljeno zaključiti da je ljepota bezostatno vezana za filozofiju, eklatantno je da je umjetnost, možda i više nego sama filozofija vezana za saznavno i fundamentalno konstruktivno u čovjeku . „Umjetnost svojim djelom proizvodi predmet u odnosu slobodne djelatnosti ili samodjelatnosti, pa taj predmet kao njezin proizvod »slobodno sam za sebe opstoji«, jer ga umjetnički (u ovom slučaju: eminentno ljudski) odnos ostavlja u obliku, u kojem je on proizveden, to jest u obliku radosti i užitka za čovjeka. Čovjek u njemu spoznaje i nalazi kako sebe samoga kao stvaraoca, tako istovremeno i svoje vlastito djelo...”⁶⁰⁴

Budući da za Hegala umjetnost nije naučno prihvatljiv predmet izučavanja, a filozofija nije odvojiva od naučnosti, u pogledu svrhovite namjene, umjetnost gubi aktuelnost. Ostajući u

2

601

Milan Kangrga, „Marksizam i estetika”, u: Naše teme, broj 2, Zagreb, 1960, str. 214 .602 Hegel

, Estetika 1, str. 9 .603 Grlić, Umjetnost i filozofija, str. 18 .604 Kangrga, „Marksizam i estetika”, str. 211

2

. domenu

prošlosti, „ona za nas gubi takođe pravu istinitost i pravi život, i više je prenesena u naše predstavljanje, a da bi u stvarnosti zadržala svoju raniju neophodnost i u njoj zauzimala svoje uzvišene mesto”.605 Osvrćući se na umno kao najfundamentalnije u zbiljskom i ljudskom, Hegel osiromašuje samu bit čovjeka. Na taj način, piše Milan Damnjanović, ovaj njemački filozof apsolutnog idealizma potcenjuje direktne čulne doživljaje i potrebu ljudske prirode da estetski ugodi tj. „unese u odgovarajuće forme one strane bića, koje su neodređenije i od pojma udaljenije, koje su individualno različite

2

i obojene osećanjem.“606 **U cjelosti gledano, ovakav pristup umjetnosti jednostrano ističe samo neka njena svojstva, te potiskuje njen realan potencijal i duhovni opseg. S obzirom na to da joj je najmanje svojstveno pojmiti apsolutno, umjetnost u Hegelovoj filozofiji postaje višak** , ali nužnost, **budući da je sistem ovog nesumnjivo velikog filozofa, „tražio da se apsolut u svom svojem sjaju i istini spozna tek najracionalnijom među svim znanostima, tek filozofijom**

“607 Međutim, ako se uzme da „moć misaonog duha nije samo u tome da sebe samu shvati u svojoj vlastitoj formi kao mišljenje, već da sebe ponovo spozna i u ispoljavanju svog otuđenja u onom osjetilnom“,608 ne može se poreći da umjetnost ima svoju spoznajnu funkciju u odnosu na apsolutno, budući da je želja za mijenjanjem ne samo osnovni element umjetničkog djelovanja, već i temeljni princip kretanja ka apsolutnom. Na osnovu već spomenutih karakteristika i specifičnosti umjetnosti, Grlić podsjeća da se vaskolika umjetnička problematika kod Hegela može svesti na tri određenja: da je umjetničko djelo proizvod ljudske djelatnosti, a ne prirodni proizvod, da je stvoreno za čovjeka i njegova osjetila, te da umjetnost ima cilj u sebi.609 Njegova estetika takođe podliježe trostrukoj podjeli, pri čemu se prvi, uopšteni dio tiče opšte ideje lijepog, drugi dio razvoja posebnog iz opšteg pojma lijepog, dok se treći odnosi na konkretne umjetničke forme poput arhitekture, vajarstva, muzike, poezije i slikarstva. Različitim umjetničkim sadržajima odgovaraju različite umjetničke forme. Simbolička umjetnička forma odnosi se na one ideje koje se s obzirom na svoju neodređenost uzimaju samu sebe za sadržaj umjetničkih likova, te nemaju individualnost i 605 Hegel, Estetika 1, str. 12. 606 Milan Damnjanović, Estetika i razočaranje, Praxis, Zagreb, 1970, str. 207. 607 Grlić, Umjetnost i filozofija, str. 121. 608 Grlić, Estetika III, Smrt estetskog, str. 228. osjetilnost što je po Hegelu treba sadržati umjetnost. Umjetnost koja reprezentuje ovu formu je arhitektura i ona predstavlja apstraktnu ideju koja još u sebi samoj nije našla istinsku formu i samo teži ka njoj.610 Klasična forma, kojom dominira vajarstvo, sasvim je suprotna simboličkoj, jer se odnosi na takvo predstavljanje ideje koja odgovara njenom pojmu. Ona je za Hegela najviša forma umjetničkog i može biti stvorena samo onda kad se prevaziđe osjetilno postojanje, te se za sadržaj uzme konkretno duhovno odnosno unutrašnje. No istovremeno, piše Grlić, ova partikularna i ljudska duhovnost koja odlikuje klasičnu formu, jeste nedostatna upravo zato što nije određena kao apsolutna i vječna nego kao partikularna, pa premda označava maksimum koji umjetnost može dostići, u određenom smislu ostaje ograničena.611 Treća forma obuhvata slikarstvo, muziku i pjesništvo, a karakteriše je povratak na simboličku formu jer se opet ukida jedinstvo ideja i njene zbilje, jer se težnja duha ka apsolutnom ne može ispoljiti unutar tjelesnog i datog. „Pravi je predmet umjetnosti na ovom trećem stupnju doista slobodna duhovnost koja se javlja za ono duhovno, unutrašnje, za duševnost duše, za subjektivnu prisnost, za intimno čuvstvo.“612 Sljedstveno, ovaj stupanj svojevrсно je odumiranje umjetničkog, njegov prelazak na drugu stranu, te napuštanje zbiljnog i osjetilnog za račun nekog novog vida opštosti. Njegov je najbolji predstavnik poezija, koja uz pomoć fantazije i sposobnosti da se višestruko ispoljava, predstavlja najduhovniji vid umjetnosti, pri čemu više ne ostaje u granicama umjetnosti, nego je nadilazi. To nadilaženje ujedno predstavlja kraj umjetnosti. I pored osporavanja Hegelovih konkluzija koje se tiču smrti umjetnosti, Grlić ostaje uvjeren u neprikosnoveni značaj ovog filozofa, ističući njegovo posebno mjesto u povijesti estetike. Za Grlića Hegelova veličina nije u ispravnosti njegovih premisa ili konkluzija, već u činjenici da se njime završavaju neki od najtemeljnijih problema što ih može raspravljati estetika.613 Iako za Grlića umjetnost ni u kom smislu ne može biti prevladana, dakle ne može biti stvar prošlosti kako to zaključuje Hegel, takva suštinska neslaganja u vezi sa filozofskim vrednovanjem umjetnosti ne uzimaju na veličini najvećem filozofu njemačkog idealizma. Štoviše, Grlić ističe da Hegelova temeljna teza o smrti umjetnosti može naći izvjestan vid opravdanja u savremenoj umjetnosti

koja pod uticajem hipertehnologizacije biva sporedna, pa je efekat šoka jedini način 610 Ibid, str. 242. 611 Ibid, str. 243. 612 Ibid, str. 245. prenebregavanja indferentnost spram umjetnosti koja se čini ogrezlom u nefunkcionalnom potrošačkom društvu. Za razliku od Hegela koji drži do povijesnosti umjetnosti, jednosmjernog razvojnog puta čiji je umjetnost važan dio, Grlić insistira na dubljoj dimenziji umjetnosti, na samo njoj svojestvenu vrijednost koja je upravo uzdiže na povijesni nivo. Ta fundamentalna, unutrašnja vrijednost umjetnosti transcendirira svako njeno društveno i historijsko određenje, te je čini zasebnom vrijednošću koja u sebi može sadržati spoljašnje elemente – i sadrži ih – no ona nije velika po njima, nego po mogućnosti njihove relativizacije, nadilaženja vremenskih okvira i zadobijanju nadtemporalne autentičnosti. Drukčije rečeno, tek odbacivanjem zadatih regula i shematizovanja umjetnosti, umjetničko se djelovanje uzdiže iznad datog i društveno omeđenog, a to znači prelazi u prostor najneposrednije manifestacije ljudskog, pa je smrt estetskog mišljenja koju proglašava Grlić, početak istinskog umjetničkog života – sa onu stranu estetike. U istoimenom četvrtom tomu Estetike, 614 Grlić polemizira sa kritičarima njegovog „antiestetskog“ stajališta i pokušava detaljno objasniti zašto je prevladavanje estetike usko vezano za reaktualizovanje istinske umjetnosti odnosno „revolucioniranje odnosa spram umjetnosti“, 615 a sve u cilju osnaženja teze da je estetika inferiorna u odnosu na umjetnost i ljudskost što je ova pretpostavlja. Odgovarajući na nesuvisle kritike da ukidanje estetike implicira ukidanje ljepote, autor Estetike pojašnjava da njegova pozicija dovodi u pitanje ljepotu nego mogućnost opstanka iste pod okriljem estetske teorije, te omogućava da ljepota što neposrednije i slobodnije ispolji mimo sterilnog dogmatizma i shematsko-normativnih supsumacija lijepog „koje su izgubile bilo kakvu zbiljsku komunikaciju sa životom umjetnosti i umjetnošću života i žele sve sapeti u mreže svojih mjerila i kategorija.“ 616 Da bi se napustilo tako reduktivno viđenje, Grlić ističe nužnost potpunog prevladavanja estetike, iako uviđa da mnogi autori u pokušaju njenog negiranja istu zamjenjuju sličnim disciplinama, pa u krajnjem istrajavaju na istoj anti-umjetničkoj poziciji, koju nastoje prevazići. 614 U radu će najviše biti riječi o aspektu koji se tiče opštih pretpostavki i značenja pozicije „s onu stranu estetike“, sa posebnim akcentom na marksistički pristup umjetnosti. Ostali pravci koje Grlić u Estetici IV tematizira, iako izuzetno značajni, neće biti posebno obrađivani zbog nastojanja autorke rada da prevashodno bude usredsređena na marksističku poziciju definisanja umjetnosti. 615 Grlić, Estetika IV. S onu stranu estetike, str. 234. Uvjeren da su mogućnosti marksizma mnogo veće od onog što je realizovano u historiji marksističkog odnosa prema umjetnosti, 617 on naglašava da je ova filozofska pozicija u biti suprotstavljena estetičkoj disciplinarnoj zatvorenosti, a to znači da zalazi „s onu stranu“, priznajući za jedinu istinu estetike njeno umjetničko prekoračenje. „Upravo zato, u krajnjoj liniji, marksizam umjetnost pretpostavlja esteticu, sintezu jednodimenzionalnosti onog čisto spekulativnog. Stoga bi za njega jedina istina estetike bila njezino dokidanje u umjetnosti kao sukusu samog života.“ 618 Umjetničko djelovanje uvijek je vid obračuna sa svakodnevicom i datim, pa je svaka umjetnost revolucionarni čin koji stvara osobnu realnost, sposobnu da u svojoj slobodi dokida uspostavljene sisteme i zahtjeve za jednobraznošću. Estetika kao disciplina protivrječi marksizmu i u jednom drugom smislu. Naime, dominantno usredotočena na teorijsko uspostavljanje kategorija ljepote, estetika se ne može suštinski približiti marksizmu čija je osnova praksa, a to umnogome znači djelatna konkretizacija filozofije. S druge strane, treba izbjeći opasnost da se međudnos umjetnosti i marksizma svede na ekonomski determinizam, da se umjetnost svede na nadgradnju proizvodnih snaga, 619 jer bi to značilo da razvoj umjetnosti zavisi od ekonomskog razvoja, te da umjetnost nužno prati društvene trendove što sa istinskim stvaralačkim impulsom ne može biti slučaj. Premda je bitno suprotstavljen idealizmu, za Grlića nema dileme da Marxa ne treba razumjeti kao materijalnu zamjenu za duhovni supstrat Hegelove filozofije, 620 jer nije riječ o tome da se izabere jedna od ove dvije koncepcije, već da se uspostavi ravnopravan odnos teorije i prakse. „U eri kad upravo umjetnost pruža najrealniju i najpotpuniju nadu za rehabilitaciju ljudskog u čovjeku, sami ti uvjeti nalažu napuštanje praznog idealnog i meditativnog

estetskog stava kao i uklapanje u prizemno materijalne ekonomsko-tehničke uvjete, karakterizirane zahtjevom za dokidanje svakog duhovnog osmišljavanja.”⁶²¹ Marksizam, dakle, pretpostavlja da je umjetnost stvar koja premašuje distinkciju između idealnog i materijalnog, jer se u njoj očitava tendencija ka dostizanju humanizma. Marxov zahtjev za otpočinjanjem umjetničkog življenja potvrđuje koliko je umjetnost neodvojiva od slobode, pa u tom smislu ne može biti svedena na društvenu datost ili šturo filozofsko područje ⁶¹⁷ Ibid, str. 272. ⁶¹⁸ Ibid, str. 273. ⁶¹⁹ Ibid. ⁶²⁰ Ibid, str. 274. koje nema značaj izvan teorijskog procjenjivanja lijepog.

Na prigovore antimarksista da Marx nije stvorio estetički sistem, te da nije moguće govoriti o osobitom marksističkom odnosu spram umjetnosti, Grlić odgovara da je Marxu u potpunosti stran estetski pristup umjetnosti karakterističan za cjelokupnu istoriju te discipline ,⁶²² te da samo površno poznavanje i dogamatzmom opterećeno interpretiranje njegove filozofije može zaključiti o neumjetničkoj nastrojenosti njegove, kako se misli, isključivo ka praksi usmjerene misli. U vezi sa krivim tumačenjem marksističkog odnosa spram umjetnosti Grlić ističe tri dominantne predrasude karakteristične za ovaj pristup. Prva se odnosi na predrasudno shvatanje odnosa između umjetnosti i ideologije, druga na potenciranje teorije odraza

1

i na koncu ona koja drži do stava da umjetnost iskazuje socijalnu sliku društva.⁶²³ U vezi sa prvonavedenom predrasudom

koja potencira ideološki karakter umjetnosti, Grlić smatra da je umjetnost kao „najljudskije ispoljavanje ljudskog, nešto drugo no sve one otuđene manifestacije duha što se zovu

1

nadgradnja”,⁶²⁴ te se u svojoj biti neprestano odupire izazovima da bude svedena na određeni sadržaj, a posebno onaj koji služi vladajućoj ideologiji. Ukoliko se uzme da je osnovna karakteristika umjetnosti da pruža otpor, da propituje i da osporava svako instrumentalizovanje u korist izvanumjetničkog, utoliko je njeno svođenje na ideološko služenje posve neopravdano i suštinski manjkavo. Budući nepomirljiva sa datim, umjetnost uvijek na temelju priložene stvarnosti gradi sasvim novi realitet, koji onda može sopstvenim zahtjevom za promjenom preobražavati društvenu stvarnost. Ona je dakle dominantno usmjerena na preovladavanje i preobrazbu stvarnosti, pa Grlić sa pravom ističe da je ona suštinski revolucionarna,⁶²⁵ što samo dodatno ukazuje da ona nije podesan materijal za političko oblikovanje, iako se katkad i pojedinim deklarisanim marksistima na temelju pogrešnog interpretiranja Marxa tako nešto može učiniti. Teorija odraza predstavlja drugi neosnovani pokušaj da se umjetnost degradira i da se marksizmu neosnovano pripíše dimenzija umjetnosti koja nije autentično ni umjetnička ni marksistička. Praxis-autor objašnjava da je zastarjelost ove teorije neupitna, ali da je toliko ukorijenjena u određenim uglavnom kvazimarksističkim teorijama da je, čini se, stalno treba ponovo osporavati. ⁶²² Ibid. ⁶²³ Ibid, str. 277. ⁶²⁴ Ibid. „Ona je tipični ideološki, građanskim horizontom određeni pokušaj da se fiksira i utemelji u toj fiksnoj statičnosti današnji svijet i da se činjenično utvrđenim fakticitetom zagarrantira nepromjenjivost tog objektivnog svijeta koji se zatim može – manje ili više subjektivno – samo odražavati, zrcaliti.” ⁶²⁶

Sasvim je jasno da ova teorija redukuje umjetnost, objašnjava je kroz dostupno, fiksirano i spoljašnje, što u konačnici previđa unutrašnje bogatstvo i humanistički potencijal umjetničkog djelovanja. Zato Grlić nedvosmisleno tvrdi da tek rušenjem teorije odraza umjetnost pronalazi suštinsku snagu, a to ne treba shvatiti drukčije doli kao dodatno koncentrisanje njene revolucionarne moći .627 Nadalje, a u vezi sa zabludom koja drži do toga da umjetnost ukazuje na socijalno stanje društva, Grlić primjećuje da ovakvo viđenje potcjenjuje marksizam i svodi ga na reakciju, društveni komentar, skučava njegov filozofski horizont ,628 te zanemaruje mogućnost dubljeg marksističkog uvida u umjetnost, s obzirom na to da se ona ne smatra autonomnim, od

1

sociološkog

realiteta nezavisnim područjem. Upravo iz tog razloga on ističe da je umjetnost privatno umjetničko viđenje svijeta ,629 što dalje implicira da se umjetnički smisao ne može temeljiti na društvenim analizama, nego jedino na pojedincu i njegovim humanističkim vrijednostima. Bitno je napomenuti da svaka od ove tri pogrešne konkluzije koje se tiču međuodnosa marksizma i umjetnosti govore o jednoj degradiranoj estetici koja bi u najboljem slučaju samo mogla prikazati svijet, ne dajući mu novu dimanziju i ne gradeći od njega novi entitet . Sa druge strane, u svjetlu takve estetike, marksizam postaje uslužna filozofija, bez autentičnijeg sadržaja od zbilje i bez veće uloge u mijenjanju njenog supstrata. Vodeći računa o umjetnosti i njenoj dubokoj povezanosti sa očovječenjem, Grlić ne izvodi samo generalne zaključke iz datih teorija, nego polemiše sa njihovom utemeljenošću i nudi novi uvid u estetske sfere, baveći se, ne samo teoretisanjem o umjetnosti, nego i pojedinim umjetnostima. Prema tome, kako bi dodatno argumentovao i ukazao na značaj stvaralačkog u pogledu humanizacije društva , ovaj filozof u

1

četvrtoj Estetici

tematizira odnos filozofije i posebnih umjetnosti poput teatra, muzike, arhitekture i literature. Svi ovi oblici umjetničkog ispoljavanja mogu

1

doprinijeti prevazilaženju 626 Ibid, str. 281. 627 Ibid, str. 283. 628 Ibid.

jaza između društva i umjetnosti, a to znači pojedinca i sa njim neusklađenog vanjskog svijeta, što autor posebno apostrofira zahtjevom za uzdizanjem zbilje na rang „životno umjetničkog

1

„630 To podrazumijeva da umjetničko stvaralaštvo može biti adekvatan model prema kome će se oblikovati međuljudski odnosi i preduprijediti kakokratija, no ne u smislu nametanja pojedinih umjetnosti društvu, već uspostavljanjem temeljnog umjetničkog tj. stvaralačkog principa za samu osnovu društvene egzistencije. Ako traženjem smisla u umjetničkom djelovanju filozofija potvrđuje svoju antidogmatsku intenciju, onda Grlić potencirajući značaj umjetnosti ukazuje na širinu marksističke orijentacije i njegovu nesvodivost na determinizam. U tom izuzetno zahtjevnom i kod nas najuspješnijem poduhvatu koncipiranja istorije estetike, Grlić je ukazao na najvažnije aspekte estetičke problematike, najistaknutije mislioce i pravce koje su na filozofskom nivou tematizirali lijepo i dao dragocjene uvide u pogledu tumačenja pojedinih estetskih fenomena. Šireći perspektivu ne samo umjetnosti, nego i marksističkog odnosa spram nje, najvažniji jugoslovenski (anti)estetičar otvara nove horizonte za tumačenje međuodnosa umjetnosti i drugih oblasti u kojima se čovjek ispoljava. Protiveći se svemu što ograničava ljudskost i modifikuje čovjeka po mjerilima koja mu nijesu imanentna, Grlić se jasno pozicionira u one istinske filozofe marksizma koji svoju privrženost pokazuju upravo stalnim proširenjem njenih granica i podsjećanjem da istinska marksistička pozicija ne zahtijeva jednoobraznost i opštevažeću, neupitnu relevantnost. Odbacujući mogućnost da istina može biti ekskluzivna i nepromjenjiva kategorija, Grlić pledira za umjetničku istinu, za istinitost potaknutu otvorenim stvaralačkim uvidom u mogućnost promjene, koja se zbog svoje suštinske opredijeljenost za propitivanje datog ne može stacionirati i završiti u umjetnosti nedoličnom, zatvorenom sistemu. Iz istog razloga umjetnost smješta izvan disciplinarnog okrilja estetike, uviđajući da svaka shematizacija, čak i kad dolazi sa pozicije filozofske discipline previđa istinsku prirodu umjetničkog impulsa. Smatrajući da je temeljna osobina svakog prošlog, sadašnjeg i budućeg umjetničkog djela otvorenost i nedovršenost,⁶³¹ Grlić osporava mogućnost (jednog) ispravnog i unaprijed ustanovljenog tumačenja umjetnosti, te prema tome i njenu interpretativnu ograničenost. Napokon, u vezi sa estetskom preokupacijom, ali i cjelokupnom filozofskom angažovanošću ovog praxis-filozofa, treba posebno istaći koliko je njegova vezanost za umjetnost sadržajna, filozofična i humana. Ona nije stvar estetičkog ⁶³⁰ Ibid, str. 289. ⁶³¹ Ibid, str. 365. stajališta ili filozofske pozicije, već organskog i neposrednog odnošenja prema umjetničkom koje u Grličevom slučaju nije odvojivo od života. Ipak, zaokružiti misao o Grličevoj estetici znači negirati osnove njegovog svjetonazora i pokazati nerazumijevanje njegovog mišljenja. Stoga, u cilju da se izbjegne izazov da se njegova misao svede i zaključi, da se zaokruži jednim sveobuhvatnim interpretativnim sižeom – riječju da se ograniči buduća perspektiva njegovog mišljenja – Grličeva estetika se prepušta zakonima sopstvene vrijednosti, nesvedivosti i prekoračenju temporalnog, prateći upravo njegovu misao da je – u Marxovom ključu rečeno – istinska filozofija kao i istinska umjetnost utemeljena na ukidanju sadašnjeg, a to znači konačno ustanovljenog. 7. Izazov umjetnosti – uz filozofiju Danka Grlića Vjerujući u nadestetičku vrijednost umjetnosti, koja se izvan disciplinarnog okvira uzdiže na nivo filozofije, Grlić daje – za autora jedne estetike – sasvim specifično viđenje odnosa estetike i umjetnosti. Postavljajući pitanje o ograničavanju umjetničkog posredstvom njenog estetičkog izvođenja, koje ponajviše temelji na pregledu istorijskog razvoja estetike, on zauzima transestetsku poziciju i s obzirom na nju ukazuje na antidogmatski i emancipatorski značaj umjetnosti. Potcjenjivanje umjetnosti koje nužno proizilazi iz uspostavljanja spoljašnjih kriterijuma njenog definisanja, Grlić tumači kroz izopačenje i reduciranje potencijala koje po svojoj suštinskoj opredijeljenosti stvaralačko pretpostavlja. Kad je posrijedi utemeljenost ili neutemeljenost estetičkog stajališta, Nadežda Čačinović navodi da prevashodno treba dekonstruisati utemeljujuću igru što je svaka formulacija estetičkog stajališta pretpostavlja,⁶³² jer se odnos prema umjetničkom ne može svesti na spomenuto stajalište. „Estetičko nikad nije 'čisto', ono je uvijek u odnosu, u razlici, u varijaciji, u predstavljanju. Promatranje 's čisto estetskog stajališta' moguće je samo kao namjera otvorenosti, otvaranja prema posebnosti. Ono ne otkriva neke odvojene zakone estetike nego nešto što se inače ne može otkriti.“⁶³³ Nužnost uspostavljanja

diferencijacije između estetičke teorije i estetskog leži u nedostatnosti teorijskih konstrukcija estetike, koje fokusirajući se na sistem, pojam i ideju o umjetnosti prije nego na umjetnost samu, ugrožavaju i ograničavaju umjetnost i udaljavaju od njene suštanstvenosti, koja uveliko prevazilazi puko filozofsko. U tom smislu i Sreten Petrović primjećuje da su estetičko-sistematske teorijske definicije sa umjetničko-ontološkog stanovišta posve nedostatne, pa u tom smislu pokazuju nemoć nad estetskim oblicima.⁶³⁴ Zalažući se za dekonstrukciju estetike, na tragu Grlića, Petrović brani autonomiju umjetničke egzistencije, te ističe koliko je istinska umjetnost daleko od teorijskog (pokušaja) sagledavanja iste. ⁶³² Nadežda Čaćinović, „O (ne) utemeljenosti estetičkog kriterija“, u: Gordana Škorić (ur.), Za umjetnost, FF press, Zagreb, 2004, str. 58. ⁶³³ Ibid, str. 57. ⁶³⁴ Sreten Petrović, „Dekonstrukcija estetike“, u: Gordana Škorić (ur.), Za umjetnost, FF press, Zagreb, 2004, str. 80. Pokušaj da se disciplinarno omeđi umjetnost za Grlića ostaje pitanje povijesnog značaja, koje ipak nužno određuje aktualnost estetike i na koncu proglašava njenu promašenost. O kraju estetskog takođe govore i drugi autori poput Arthura Dantoa i Morrisa Weitzza, ali kako primjećuje Kreft,⁶³⁵ za razliku od prvog koji umjetničkim djelima pripisuje autentičnost unutar granica njih samih i drugog koji negira značaj teorije u cilju vrednovanja umjetničkog, Grlić smatra da je teorija krucijalna za sagledavanje vrijednosti umjetnosti, te da postoji zaseban fundament umjetnosti koji ne samo izmiče esteticima, već „uvijek nadilazi puko postojeće“.⁶³⁶ Iako se čini naposve redundantno, vrijedi napomenuti da Grlić stiže do tačke spajanja umjetnosti i utopije baš na način nastavljanja umjetničkog sa onu stranu estetike, a revolucionarnost umjetničkog prepoznaje upravo u neprestanom prevazilaženju onog što diktiraju puke potrebe i zabava. Uviđajući da stvaralačko pregnuće nije kolektivni čin, već stvar ograničena na posve individualno i lično, Grlić odbacuje mogućnost da masa odigra fundamentalnu kreacijsku ulogu u umjetnosti, kakav je slučaj kod Waltera Benjamina.⁶³⁷ Nasuprot Benjaminu, premda takođe uviđa instrumentalizacijski i negativni karakter sveprožimajućeg tehničkog i tehnološkog razvoja, Grlić smatra da imanentnost umjetnosti opstaje, te da ne može biti riječi o temeljnoj ugroženosti umjetnosti podsredstvom reproduktivnih tendencija i tehničkog pritiska, te upotrebe novih sredstava u savremenoj umjetnosti. U tom smislu, „

Grlić misli umjetnost iz njenog novog ontološkog položaja u bitku, u zagrljaju znanosti i tehnike, i vrlo jasno vidi, za razliku od mnogobrojnih tradicionalnih estetičara, njezine nove mogućnosti izvedbe povijesne slobode 6

„⁶³⁸ pa se može reći da kod njega bit umjetnosti ne zavisi od kontekstualnog okvira, ideologije i politike, nego od stvaralačkog impulsa pojedinca, koji umjetnost čini nezavisnom i umnogome neokaljanom u procesu uspostavljanja novih perspektiva slobode, čak i onda kad se ova čini dokinutom, ili možda ponajviše tad. Uspostavljanje filozofske upitanosti nad umjetnošću dovelo je do toga da je sama umjetnost postala upitna. To najbolje pokazuje Adornov odnos spram umjetnosti. On primjećuje da je sve veći interes teorijske i kritičke svijesti da dá svoj sud o savremenoj umjetnosti u stvari posljedica ⁶³⁵ Lev Kreft, „Estetika i marksizam“,

u : Gordana Škorić (ur.), Za umjetnost, FF press, Zagreb, 2004, str

8

Walter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, u: **Eseji**, Nolit, Beograd, 1974, str. 145- 149

52

. 638 Mladen Labus, „

Izazov umjetničkog u mišljenju Danka Grlića, u: **Gordana Škorić (ur.), Za umjetnost**

75

, str. 130. poremećenih duhovnih odnosa, u kojima više ne postoji jasna perspektiva umjetnosti,⁶³⁹ te se čini da ograničenja estetike zapravo samo „pokrivaju izmaštano, funkcionalnu predmetnost koja sa realno umetničkim nema nikakav prirodan odnos“,⁶⁴⁰ tako da umjetnost, posebno ona savremena, postaje zamiranje umjetničkog uslijed sve intenzivnijih pokušaja da se što obuhvatnije promisli i konstruiše. Adorno kritikuje depersonalizirajuću i mitologiziranu civilizaciju koja uronjena u cjelinu obesmišljava optimizam izbavljenja. Podređenost apsolutnom, koja se nedvosmileno naslanja na zapadnu metafiziku ozbiljenja u umnom, destruktuira subjektivitet porobljavajući ga, pa svako dostignuće industrijskog društva koje, dakako, i samo počiva na ovom principu neprikosnovene vladavine podjarmilivačke apsolutne „istine“, samo dodatno racionalizuje i dehumanizira. Stoga se utopijski optimizam koji ostavlja prostor za mogućnost obrata čini mrtvim: „Brutalitet povijesnih činjenica posvjedočuje da je iza nas ne samo onaj stari nego i novi «animizam» što je htio da promijeni stvari, da ih humanizira i «o-duševi», učini podobnim ljudskoj prirodi i slobodi“⁶⁴¹ Povijest za Adorna samo podsjeća koliko je hegelovska dijalektika destruktivna, te upućuje na jednu obrnutu dijelaktku – negativnu dijalektiku, koja će podržavanjem izuzetaka i potenciranjem nužnosti bijega od istosti obezbijediti prekid tog zakona jednodimenzionalnosti – razvoja u prazno – a time i dati makar beznačajan doprinos (sve manje opravdanoj) nadi u čovjeka i to samoizuzimanje od opšteg čini fundament mišljenja, koje ne može i ne smije biti drugačije do kritičko. U svom posljednjem i posthumno objavljenom djelu Izazov negativnog Grlić polemise sa Adornovim mišljenjem o potrebi obnavljanja estetike, rekonstruišući njegovo estetičko stajalište u cilju dodatnog ukazivanja na manjkavosti hipostaziranja umjetnosti u odnosu na utvrđene estetske principe. Adornovo opravdanje estetike ne polazi od pukog postojanja umjetnosti, već od njenih manifestacija, naročito u eri kulturne industrije, usljed manipulacije umjetnošću, koja u potrošačkom kontekstu i sama postaje konzumeristički objekat. Za razliku od Grlića koji vjeruje u autonomiju umjetnosti bez obzira na izopačeni ambijent u kojem nastaje, Adorno ne vjeruje u njenu perspektivnost i opstanak u uslovima njene instrumentalizacije i podređenosti racionalitetu ⁶³⁹ Ibid, str. 87. ⁶⁴⁰ Petrović, „Dekonstrukcija estetike“, str. 93. ⁶⁴¹

Abdulah Šarčević, Suvremena estetička teorija; Negativna dijalektika; ideja spasonosnog; transformacija filozofije i teorije znanosti: Theodor Wiesenggrund Adorno, Walter Benjamin, Karl-Otto Apel, Svjetlost, Sarajevo

28

, 2005, str. 25 koji je dijametralno oprečan njenoj prirodi. U tom smislu Adorno i promišlja mogućnost obnove tradicije filozofske estetike koja bi preduprijedila krah umjetnosti, njeno okončanje u pseudoumjetničkim formamam, koje samo

potvrđuju njen kraj. „Jednostrano instrumentalni um nužno, do istrebljenja ne trpi sve što mu je strano, sve što podsjeća na nešto istinski neposredno i prirodno, sve što nije kalkulirano u njegovo ime i zbog njega. Kritička estetika, iznalaženjem umutarnje logike umjetničkog, koja se opire takvoj društvenoj empiriji, ima izuzetnu važnost u destruiranju čitave ideologije unificirano kalkulatorskog svijeta suvremene civilizacije“⁶⁴² Grlić naglašava da estetsko iskustvo kod Adorna nije odvojivo od ideje istine, te je iz tog razloga povijesni momenat toliko odlučujući pri njegovom definisanju umjetnosti. Ipak, takva veza ne implicira nužno potčinjavanje umjetnosti filozofskoj istini,⁶⁴³ jer bi to značilo uskratiti umjetnosti pravo na autonomnu egzistenciju. Iako primjećuje značajnu razliku između umjetničke i teorijske logičnosti,⁶⁴⁴ Adorno drži do toga da filozofija može odgonetnuti one sfere umjetnosti koje njoj samoj ostaju nepoznanica, te ona u izvjesnom smislu može biti jedini relevantan odgovor na ograničenost umjetničke spoznaje. Sasvim suprotno, Grlić podsjeća da estetika, ne samo da ne može biti adekvatan produžetak umjetničkog, već da ona bitno urušava njegovu autonomiju, budući da se rukovodi logikom sažimanja koja se udaljava od neposrednog umjetničkog iskustva, pa je takav paternalistički odnos spram umjetnosti nerijetko u stanju „da joj otupi njene protesne, prkosne i revolucionarne moći“⁶⁴⁵ Bitno se oslanjajući na logiku negativne dijalektike, koja podrazumjeva permanentno odupiranje pokušaju totalne identifikacije sa cjelinom, sa potrošačkom zbiljom i tendencijom izjednačavanja, frankfurtski filozof nedvosmisleno protestuje protiv postvarenja, represije istosti i od nje neodvojive depersonalizacije. Adorno smatra da se time što se od individua uzme sve što odstupa, ne dobija neki viši subjekt, očišćen od taloga slučajnosti, već samo takav koji se bez svijesti povodi za nametnutim.⁶⁴⁶ Upravo zbog toga se i njegovo opravdanje estetike čini protivurječnim njegovom zahtjevu za destrukcijom nametnutih ograničenja, jer je i estetika ⁶⁴² Grlić, Izazov negativnog, str. 34. ⁶⁴³ Ibid, str. 39. ⁶⁴⁴ Ibid, str. 41. ⁶⁴⁵ Ibid, str. 46. ⁶⁴⁶ Teodor Adorno, Negativna dijalektika, BIGZ, Beograd, 1979, str. 59. izvjesni vid restrikcije umjetnosti, njeno sputavanje i podređivanje spoljašnjim određenjima. U atmosferi u kojoj mišljenje više nije organ akcije nego mjera odražavanja postojećeg, čini se nedostatnim istrajavati na borbi protiv porobljavanja slobode, a istovremeno insistirati na tome da se umjetnost podredi estetici koja bi je navodno izuzela od totaliteta homogenosti. Za Adorna koji misli

da „sloboda filozofije nije ništa drugo nego sposobnost govorenja o svojoj neslobodi

71

„⁶⁴⁷ umjetnost mora govoriti baš iz konteksta vremena u kojem nastaje, otvoreno izražavajući njegove antinomije. Zadatak umjetnosti stoga nije da se izmjesti iz stvarnosti, već da govori iz nje, te da što pomnije prenosi tenzičnost zbilje i uputi na društvene probleme. „Nijedno umjetničko djelo ne može uspjevati u društvu zasnovanom na moći a da samo na razmetljiv način ne polaže pravo na moć; no time ono upada u konflikt sa svojom istinom, s namjenom da bude predstavnik jednog budućeg društva koje više neće znati za silu i više je neće trebati...“⁶⁴⁸ U mnogome oprečno, Grlić vjeruje da supstrat umjetnosti ostaje izvan društvenog i da se njena veličina ogleda upravo u mogućnosti da se uzdigne iznad konkretnog kako bi svojom nesputanošću ukazala na istinitost umjetnosti. Sa druge strane, Adorno insistira da umjetnost nije lažna samo ako ukazuje na društvenu laž, dakle samo onda kad se u njoj bezuslovno može uvidjeti odnos spram zbilje. Imajući u vidu da umjetnost pored autentičnog unutrašnjeg sadržaja u sebi sadrži reakciju spram spoljašnjeg, on negoduje protiv klasičnih, harmoniji sklonih izraza, smatrajući ih temporalno promašenim i lažnim, budući da odaju utisak harmonije koja ne može biti istinita u kontekstu zbiljne disharmoničnosti. Zahtjev za usklađenošću umjetničkog izraza sa društvenim okolnostima, Adorno prvenstveno stavlja pred muziku, umjetnost koja je po njegovom mišljenju najubojitije oružje u borbi protiv destruktivne zbilje. Nova muzika ne može biti totalitet i ne

smije biti konvencionalna, ona mora ukazivati na nestalnost i otvorenost, te nadalje slaviti nedovršenost i odbaciti autentičnost, kako bi postala zaista autentična i aktualna. Ističući značaj Schönbergovih kompozicija, koje svojom atonalnošću sugerišu opštu haotičnost, Adorno ukazuje na potrebu da se kroz nesputanu ekspresiju dođe do istinske spoznaje. Sa druge strane, svaka muzika koja nastoji restaurirati i 647 Ibid, str. 37. 648 Navedeno prema:

Šarčević, Suvremena estetička teorija; Negativna dijalektika; ideja spasonosnog; transformacija
filozofije i teorije znanosti: Theodor Wiesengrund Adorno, Walter Benjamin, Karl-Otto Apel

28

, str. 27. potvrditi stare, klasične elemente, insistira na zatvorenosti i manipuliše istinom. Za frankfurtskog filozofa Stravinski predstavlja najadekvatniji primjer kompozitora koji istrajava na zataškavanju društvenih protivurječnosti, jer umjesto da raskrinkava društveni nered, u muzici kani uspostaviti red. Preciznije rečeno, u smislu Adornovog istraživanja moderne muzike, odnos među muzičkim djelovanjem Schönberga i Stravinskog odgovara odnosu istine i neistine. Ukoliko se sloboda uzme za najvažnije svojstvo umjetničkog djelovanja, razumije se da umjetnički izraz ne može biti procjenjivan po intenciji da odgovara zbiljnom, već po mnogo dubljoj upravljenosti ka supstancijalnosti umjetničkog, prema onom što je potentno postati zasebna zbilja ili mnogo šira dimenzija postojeće. Danku Grliću, koji cijelom svojom filozofijom afirmiše otpočinjanje umjetničkog života – a to znači dostizanje novog, višeg nivoa egzistencije – Adornovo procjenjivanje muzike s obzirom na društvenu realnost izgleda pretjerano. Smatrajući Adornovo stajalište bitno elitističkim, Grlić pokazuje koliko je važno ne izostaviti ni masovnu recepciju u cilju detaljnijeg razmišljanja ne samo duha muzike, nego i samog društvenog ustrojstva. Pa ipak, ni muzika, ni druge umjetničke forme, ne mogu biti svedene na masovnu recepciju, jer bi to značilo da se pri definisanju umjetnosti mora uvažiti kolektivni ukus. Posredstvom masovne komunikacije, koja postaje životni stil u savremenom potrošačkom društvu, masovna recepcija ne može biti naprosto zanemarena, posebno ako se prihvati činjenica da upravo ona predstavlja važan izazov umjetnosti. U tom smislu, čini se da je Adorno u pravu kad zahtijeva da umjetnost bude potvrđena kroz antimasovno, posredstvom ogolijevanja dominantnog i otpora jednodimenzionalnosti. Odbrana umjetnosti danas se najneposrednije očitava u priznanju njene neodbranljivosti i čini se da nije moguće biti usmjeren na istinski umjetnički život ukoliko se isti ne suprostavi zbiljnim tendencijama koje ga obesmišljavaju. To svakako ne znači da umjetnost mora nužno izražavati postojeće stanje, ali mora biti reakcija na njega, čak i onda kad se u samom iskazivanju to stanje ne sublimira neposredno. Po Grličevom mišljenju, najslabija tačka Adornove teorijske zamisli je pokušaj ponovnog uvođenja mimezisa kako bi se obezbijedilo da umjetnost ostane u dodiru sa realnošću. Potencirajući da je nemoguće iz umjetnosti izuzeti mimetičke komponente, Adorno drži do toga da mimezis omogućava da umjetnost posredstvom subjekta cilja na nešto objektivno, što u krajnjem služi kao korektivni faktor čisto duhovnom.⁶⁴⁹ Premda se ne može smatrati pobornikom teorije odraza, u želji da umjetnost dodatno prikaže buntovnom i revolucionarnom, Adorno zapada u paradoks da što više insistira na stvarnosnom elementu umjetnosti, to više nipodištava njenu autentičnu vrijednost i udaljava se od njenih autonomnih moći. Dodatno insistirajući na redefinisavanju prirodno lijepog, Adorno ga određuje kao neodredivo, kao ono što izmiče fiksiranju u određeni pojam, te je za njega umjetničko djelo bliskije prirodi što se priroda u njemu manje izravno imitira i realističnije prikazuje.⁶⁵⁰ Grlić je izuzetno skeptičan prema ovakvom određenju umjetnosti i lijepog, što ne čudi s obzirom na njegovu filozofsko-umjetničku poziciju koja nedvosmileno i dosljedno drži do čistoće umjetnosti u jednom širem smislu koji izlazi iz okvira estetičkih konvencija i definisanja ukusa, jer umjetnost kao životna filozofija mora počivati na antidogmatizmu i odbaciti svaki zahtjev za zbiljnom valorizacijom. Ipak, za njega je Adorno iznimno

značajan, jer je o modernoj umjetnosti iznio veoma važne uvide i dao izuzetan doprinos njenom istraživanju, a da pri tome nije ostao zarobljen u tradicionalnoj estetici i već utabanim filozofskim putevima. Grlić Adornovu važnost ne mjeri stepenom dosljednosti i ispravnosti njegovih estetskih uvida, već njegovom spremnošću da iskorači iz estetske tradicije, da uhvati korak sa avangardom i bude aktualan, što u krajnjem znači da se približi Grličevoj transestetskoj poziciji. „On je par excellence prvi veliki estetičar moderne umjetnosti, pa samim tim i paradoksalno – bez obzira na to što sam uporno želi zadržati naziv estetika – estetičar koji upravo time nadilazi čitav horizont estetskog.“⁶⁵¹ Kada zaključuje da je najgora od svih opasnosti nove umjetnosti bezopasnost,⁶⁵² Adorno upozorava da ona mora biti stalno usmjerena ka preispitivanju i stvaralačkom obratu, a to znači da mora sadržati revolucionarno-utopijski impuls, koji bi pozivao na neposlušnost datom i istrajavao na odbacivanju kao krucijalnom umjetničkom principu. Afirmišući otpor prema konvencionalnom, suviše uzdržanom i “dostojanstvenom”, Adorno brani modernu umjetnost i nerijetko radikalni zaokret pojedinih umjetničkih pravaca, jer ga vidi kao otpor autoritetu i nasilnosti prethodno nametnutih pravila. U tom dijelu, Grlić i Adorno su umnogome saglasni. Umjetnost mora tražiti novi i drugačiji smisao, mora zahtijevati slobodu da se izuzme iz prošlog i ⁶⁴⁹ Grlić, Izazov negativnog, str. 75 i 76. ⁶⁵⁰ Ibid, str. 84. ⁶⁵¹ Ibid, str. 89. ⁶⁵² Ibid, str. 94. njime uslovljenih očekivanja koja se nameću kao podrazumijevana sadašnjost, te stoga „protestna priroda“⁶⁵³ umjetnosti ostaje najvažnji aspekt ne samo umjetničkog progressa nego i njenog doprinosa humanizmu. Umjetnički napredno za Adorna ne znači usklađenost sa politički progresnim, kao što je slučaj kod Benjamina,⁶⁵⁴ nego se u smislu njegove negativne filozofije umjetnost sve više razvija kroz negiranje društveno-političkog, kroz djelovanje potaknuto sviješću o inferiornosti okvira koji je nastoji stvaralački usmjeriti. Vjerujući da angažman u svojoj suštini cilja na promjenu,⁶⁵⁵ Adorno umjetnost na određeni način svodi na korektivni faktor realiteta, smješta ga u granice međuodnosa realno-umjetnički odjek realnog, što za Grliča vrijedi samo djelimično. Za njega umjetničko djelovanje nije samo reakcija spram zbilje, nego samostalna zbiljnost koja koji put ima obavezu da ne bude isključena, da reaguje, ali joj djelovanje nije (samo)ograničeno na konkretan, otvoreni angažman, već dopušta da umjetnost po svojoj unutrašnjoj vrijednosti komunicira čak i onda kad ne potencira taj svoj aspekt, nego ga potvrđuje vjerodostojnošću umjetničke zanesenosti. Za razliku od Adornovog viđenja po kojem apsolutna sloboda u umjetnosti ostaje u pojedinačnoj sferi, te stoga dopijeva u protivurječnost sa stanjem neslobode u cijelosti,⁶⁵⁶ Grlić smatra da umjetnička djela ne treba dijeliti na autonomna i društveno orijentisana, jer takva podjela pravi nepotreban izbor koji previđa bit umjetnosti i relativizuje njen značaj mimo angažovanja za spoljašnji cilj. U tom je smislu Grlić priklonjeniji „čistoj“ umjetnosti negoli Adorno. Ukoliko se prihvati da je čovjek istovremeno i kreativno i destruktivno biće, jer ako kani realizovati nove mogućnosti mora prevazići ili „ukinuti ono što je negativno u prethodno postojećem“,⁶⁵⁷ tada se mora računati i na perspektivu ukidanja i tog novonastajućeg. U tom utopijskom prevazilaženju sadašnjice Grlić je prepoznao umjetničku logiku, nesputanost igre koja odbacuje svaku utvrđenu logičnost i potčinjenost. U tom je smislu malo autora poput Grliča, kome je referentna tačka svekolike filozofske preokupacije bila izmicanje prosječnom i odbacivanje podobnog u cilju napredovanja u humanom. Još je manje onih, poput njega, koji su ⁶⁵³ Ibid, str. 100. ⁶⁵⁴ Ibid, str. 143. ⁶⁵⁵ Ibid, str. 144. ⁶⁵⁶ Ibid, str. 146. ⁶⁵⁷ Mihailo Marković, „Čovek danas”, u: zbornik filozofskih ogleđa Čovek danas (Grlić i ostali), Nolit, Beograd, 1964, str. 16. sopstvenim primjerom izmakli, a da to nijesu smatrali velikim ličnim podvigom, nego najjistinskijim ljudskim činom. „Njegova revolucionarna strast je strast nesputanog mišljenja i kazivanja koja zna da mogući obrt (to jest revolucija) tek predstoji, pa ga zbog toga i treba mišljenjem imenovati, a ne bez promišljanja amenovati, kao što to rade filozofski aparatčici i nefilozofski nestrpljivci.“⁶⁵⁸ Nesklon jednostranosti i slijepom prihvatanju čak i onog mišljenja koje sa njemu bliskih pozicija pretjeruje u kritici zbilje, Grlić pokazuje širinu svog svjetonazora i istinsku orijetisanost spram temeljnog propitivanja svakog mišljenja kako ne bi zapao u zamku da radikalnim odbacivanjem dogmatizma isti potvrdi

sopstvenim primjerom. Iz tog razloga i ublažava pojedine Adornove refleksije o manipulativnoj prirodi kulturne industrije, naročito televizije, ostavljajući prostor da se i kroz očito negativni, antiprosvjetiteljski kontekst nađe podsticaj za drugačiju, humanističku spoznaju. Iako se postavlja pitanje da li možemo reći da je Grlić estetičar samo onda kad se odbace granice estetike kao discipline,⁶⁵⁹ čini se da je njegov doprinos estetici toliko velik da je smislenost datog pitanja posve upitna. Transestetski usmjeren, Grlić je više dao estetici nego disciplinarno ograničeni estetičari koji vođeni okvirima njene definisanosti nijesu uvidjeli da je estetika najviše estetika onda kad prelazi preko granica sopstvenog predmeta. Ako odbacimo uprošćene definicije, možemo reći da Grlićeva konstruktivna, a stalno angažovana usmjerenost ka budućem ima komunistički karakter, posebno onda kad komunizam uzdignemo iznad društveno-političkih indoktrinacija. „Komunističko ne može biti ono što persistira iz prošlosti, što je izraz postojanja klasnih protivrječja i interesa, što vlada nad ljudima i što mu je u biti nedokučivo. Komunističko mogu da budu samo nove strukture (...) novi odnosi razumijevanja i solidarnosti, jedan novi humanitet.“⁶⁶⁰ Najzad, vrijednost Grlićeve filozofije je u tome što ona nije mišljena kao uputstvo, kao istina spremna da bude primijenjena, nego kao filozofija demontaže riješena da apsolutno odbaci ⁶⁵⁸ Kreft, n.d, str. 44. ⁶⁵⁹ Ibid, str. 45. ⁶⁶⁰

Predrag Vranicki, Marksizam i socijalizam, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1979

78

, str. 132. svakog ko podupire pomirljivost i prezre sve što „prebiva u baruštini postojećeg“.⁶⁶¹ Nепristajanje je filozofija koju Grlić nepokolebljivo zastupa. Umjetnost je središnji dio te filozofije. ⁶⁶¹ Ibid, str. 252. Zaključak Vrlo je vjerovatno da je u ovom prikazu Grlićeve filozofije propušteno dosta toga. Možda je trebalo podrobnije obraditi pojedina djela ili više pažnje usmjeriti na neke aspekte njegove filozofije koje su u ovom radu, možda, manje problematizovani. Ipak, u radu je posvećena dužna pažnja krucijalnim temama kojima se bavio Danko Grlić, pri čemu su neke posebno apostrofirane iz razloga koji se najpreciznije mogu objasniti neupitnim urušavanjem lijevih vrijednosti i kompromitovanjem neposustalosti najistaknutijih jugoslovenskih filozofa koji su istrajali na praxis-liniji mišljenja i djelovanja. Preciznije rečeno, glavni motiv za istraživanje Grlićeve filozofske pozicije bila je želja da se pruži svojevrsan protivstav današnjici u kojoj dominiraju nacionalna i vjerska sljepoća, dok humanističke, internacionalne vrijednosti završavaju na smetlištu pragmatičnih i interesnih politika potpomognutih (od njih zavisnim) navodnim intelektualizmom. Grlić se, stoga, pokazao kao izuzetan argument ne samo u odbranu autentične marksističke misli nego i univerzalnih ljudskih vrijednosti. Čini se da je Grlićev filozofski doprinos bio vešestruko zanimljiv predmet analize. Prvenstveno, kao predan i angažovan mislilac, on se beskompromisno bavi dezideologizacijom, upućuje na to da je misao najfilozofičnija i najumjetničkija onda kada je ljudska, a da ljudskost nije konstanta koju je moguće jednom osvojiti, već prostor koji treba permanentno dostizati, izuzimajući iz vida svaki pragmatizam i usredsređujući se na neposredan, čist odnos spram sopstvene unutrašnjosti. Zato ne čudi njegov filozofski protest protiv dogmatizma. Nije to dogmatizam koji treba tumačiti isključivo u političkom smislu, jer Grlić daje mnogo dublju dijagnozu dogmatične posrnulosti, kritiku hermetične istinitosti sa aspekta umjetnosti i pri tome pledira za autoritet slobodne misli koja smije insistirati jedino na humanizmu. Ovaj filozof osporava političke i sve druge društvene recepte što se nude filozofiji i umjetnosti, sve zahtjeve i kriterijume koji se stavljaju pred slobodom mišljenja i stvaranja, a adresirane su izvan njih samih. Takvo prenebregavanje humanističke prirode stvaralačkog i misaonog impulsa, koja neizostavno mora biti polazišna tačka djelovanja, za Grlića rezultira stagnacijom na opšteduhovnom nivou, što za posljedicu ima dogmatično modifikovanje i same filozofije marksizma. Ipak, Grlić cjelokupnim svojim djelom podsjeća koliko je istinski marksizam – neopetrećen krivim

interpretacijama – u stvari najjače oružje protiv dogmatizma, te po sopstvenom priznanju želi pokazati da dogmatizam nije jedna varijanta, loša verzija marksističke misli, već da je on po sebi dijametralno suprotavljen osnovnoj dimenziji i kvintesenciji marksizma.⁶⁶² Baveći se odnosom misaonog i umjetničkog, Grlić uviđa da umjetnost nosi u sebi emancipatorsku tendenciju na temelju koje oplemenjuje čovjeka, oslobađa ga društvenih regula i udaljava od koristonosnih intencija koje svršavaju u otuđenju. Među marksistima – pa i praksisovcima – poseban po tumačenju Nietzschea u sasvim novom ključu, Grlić sopstvenim filozofskih afinitetima i preokupacijama pokazuje antidogmatsku riješenost da se ne miri sa utvrđenim i zaokruženim konceptima, čak i kad su posrijedi oni filozofski. Tumačeći njemačkog filozofa sa stajališta rafinirane umjetničke vrednote, Grlić pokazuje da pristup filozofiji mora biti umjetnički, te da filozofija ne može biti ozbiljno interpretirana ukoliko joj se pristupa predrasudno i posredno. U tome je, reklo bi se, osoben značaj Grličeve filozofske djelatnosti. Budući jedan od utemeljivača praxis-filozofije, on pripada onoj intelektualnoj struji koja je bila bezuslovno posvećena revoluciji, ali ne političkoj, nego duboko filozofskoj čiji cilj nije utemeljen na moći i merkantilnosti, već na istinskom humanumu. Ustrajavajući na autonomnim pozicijama humanističkog marksizma, predstavnici ove filozofske škole pokazuju koliko je ispravnost ideje preča od ideologije, a ljudskost šira od nacije. Računajući ponajviše sa uskointeresnim, vrijeme kojem svjedočimo fetišizira partikularno, podešava istinu u skladu sa geografijom i okolnostima, te time zanemaruje važnost univerzalnog kultivisanja individue i permanentnog odbacivanja determinizma. Istrajavajući na pozicijama temeljnih marksističkih vrijednosti, koje uključuju i stalno propitivanje tih vrijednosti, praxis-filozofi kritikuju partitokratski uslovljene politike, ali to ne rade generalizujućom, dogmatičnom logikom, već vodeći se najdubljim, humanističkim porivom. Oni podvrgavaju kritici jugoslovenski sistem, ali ne odbacuju one aspekte u kojima se još uvijek mogu prepoznati vrijednosti komunizma. Zato je u pravu Klasić kad ističe da „praksisovci nikad nisu negirali jedan vrlo važan segment djelovanja Saveza komunista, a to je očuvanje integriteta⁶⁶² Grlić, *Contra dogmaticos*, str. 189. zemlje, koji je, po njihovu mišljenju, sve ozbiljnije ugrožavao rastući nacionalizam.“⁶⁶³ Takva upravljenost praksisovaca – pri čemu se misli na one koji su dosljedno ostali uz odbranu krucijalnih univerzalnih vrijednosti – ostaje neprocjenjiva oporuka današnjim tragačima za smislom, ali i onima – ili posebno njima – koji istrajavaju na besprimjernoj, uškopljenoj logici koja rezultira glorifikacijom pojedinačnog, dakle antiljudskog. Ne pristajući na mirenje sa fakcitetom, istrajavajući na spontanitetu umjetničkog, na neprekidnoj revoluciji sa sobom koju podstiče osjećanje odijeljenosti i prekida jedinstva sa svijetom, humanistička orijentacija računa sa ljudskošću kao pobunom protiv izopštenosti čovječnog. Stremiti ka ljudskom, misli Konstantinović, znači kriknuti protiv disharmonije između unutrašnjeg i spoljašnjeg, biti sposoban za negaciju: „I tu, u tom otkriću integralnosti, u času kad uspevam da vidim i samog sebe, da izađem iz svoje lažne izdvojenosti, iz svoga prljavog čistunstva, počinje istinski humanizam, onaj koji je uvijek pretpostavljao jedinstvo sveta i čoveka.“⁶⁶⁴ Ovakva težnja ka reintegraciji, vidjelo se, posebno je svojstvena Grliču, koji takođe drži do toga da negativna određenja katkad mogu evoluirati u pozitivna,⁶⁶⁵ te da do istinskih dimenzija umjetnosti – a to znači života samog – nije moguće doći ukoliko se ne pođe od nemogućnosti nestvaralačkog pristupa umjetnosti.⁶⁶⁶ Grličeva filozofija, dakle, počiva na demitologiziranju naizgled konačnog i zaokruženog, uzdiže do nivoa revolucije svaki ljudski čin, dok svaku političku zavedenost i potkupljivost oštro problematizuje. S tim u vezi, čini se da je Grlić dublje i strastvenije od bilo koga drugog učinio umjetnost naušnom potrebom svakog vremena i mjerom otpora svakom totalitarizmu, pa i onom koji se katkad nazire u estetičkom shematizmu i njegovim apriornim pretpostavkama. Njegova filozofija počiva na pretpostavci stalne preobrazbe i neprestanom kretanju, zato i ne trpi statičnu misao kakva je ideološki učaurena. U konačnom, on za kontrapoziciju dogmatizmu ne nudi bilo što. Za njega filozofija nije misaona pozicija, umjetnost nije (samo) zapis o jednom vremenu i

vrijednost nije kretnja po interesnom ritmu. Mnogo je godina prošlo od Grličeve smrti i kolektivnog zaborava uloge i vrijednosti Praxisa. Ništa ne obavezuje kao (ne)pravda i ništa ne podstiče kao smrt. Ovaj rad je bio pokušaj negacije 663

Hrvoje Klasić, Jugoslavija i svijet 1968, Naklada Ljevak, Zagreb, 2012, str

4

. 62. 664 Radomir Konstantinović, Duh umetnosti, UNIVERSITY PRESS – Magistrant izdanja, Sarajevo, 2016, str. 115. 665 Grlić, Umjetnost i filozofija, str. 170. 666 Ibid, str. 171. društveno-političke obamrlosti koja živi od zaborava borbe za slobodu i pokopavanja neokrnjene ljudskosti. U tom prinudnom sahranjivanju učestvuju oni koji su za potrebe svakog sistema (bili) spremni da budu grobari. Ovaj rad je motivisan odijumom prema „vrijednostima” koje nikad ne postaju supstancijalni dio života i predstavlja otpor prema privilegijama koje se stiču fašizoidnim švercovanjem tuđih života i vlastitih interesa. Danko Grlić i praxis-filozofija udarna su snaga i nepresušna inspiracija takvog contra dogmaticos usmjerenja. Literatura Adorno, Teodor, Negativna dijalektika, BIGZ,

Beograd, 1979. Adorno, Theodor W, Tri studije o Hegelu, Veselin Masleša, Sarajevo, 1972

9

Bloch, Ernst, Oproštaj od utopije?, Izdavački centar Komunist, Beograd, 1986

10

. Bloch, Ernst, Temeljna filozofijska pitanja, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1978. Damnjanović, Milan, Estetika i razočaranje, Praxis, Zagreb, 1970. Damnjanović, Milan, Strujanja u savremenoj estetici, Naprijed, Zagreb, 1966.

Golubović, Veselin, Filozofija kao mišljenje novog: Gajo Petrović i prebolijevanje metafizike, Euroknjiga, Zagreb, 2006

26

Golubović, Veselin, Mogućnost novoga, vidokrug jugoslovenske filozofije, Zavod za filozofiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb , 1990 Golubović , Zagorka, Čovek i

37

njegov svet, Plato, Beograd, 2006

Golubović, Zagorka Moji horizonti: mislim, delam, postojim, Žene u crnom

25

, Beograd, 2012. Grlić, Danko, Contra dogmaticos, Praxis, Zagreb, 1971.

Grlić, Danko, Estetika. Povijest filozofskih problema , Naprijed, **Zagreb** , 1974. **Grlić, Danko,** 17
Estetika II, Epoha estetike , Naprijed, **Zagreb** , 1983. **Grlić, Danko, Estetika III, Smrt estetskog**
, Naprijed, **Zagreb** , 1978. **Grlić, Danko, Estetika IV**

Naprijed, Zagreb , 1979. **Grlić, Danko** , Filozofija i umjetnost, **Naprijed/Nolit,** 8
Zagreb/Beograd, 1988

Grlić, Danko Friedrich Nietzsche, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1981. Grlić, Danko , Izazov 8
negativnog, **Naprijed** /Nolit, **Zagreb** /Beograd, 1988 **Grlić, Danko** , Leksikon filozofa,
Naprijed, Zagreb , 1983. **Grlić, Danko**

Umjetnost i filozofija , Mladost, **Zagreb** , 1965. **Grlić, Danko** , Zašto, **Naprijed/Nolit,** 8
Zagreb/Beograd, 1988

Grlić, Danko, Zašto, Studentski centar sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1968 43

. Grlić, Eva, Sjećanja, Durieux, Zagreb, 2001. Grlić, Rajko, Neispričane priče, Laguna, Beograd, 2018.

Gruenwald, Oskar, The Yugoslav search for man: Marxist humanism in contemporary Yugoslavia, 58
South Hadley, MA: J.F. Bergin Publishers, 1983

. Hartman, Nikolaj, Estetika, Dereta, Beograd, 2004. Hegel, Estetika 1, BIGZ, Beograd, 1975. Hegel, Georg Vilhelm Fridrih,
Fenomenologija duha, BIGZ, Beograd, 1986.

Horkheimer, Max, Adorno Theodor, Dijalektika prosvjetiteljstva, Veselin Masleša – Svjetlost, Sarajevo, 1989. Horkheimer, Max

14

, Kritika instrumentalnog uma, Globus, Zagreb, 1988.

Jakšić, Božidar (ur.), Humanizam i kritičko mišljenje: Tako je govorio Andrija Krešić, Službeni glasnik, Republica, **Beograd, 2010**

62

Jakšić, Božidar, Praxis – mišljenje kao diverzija, Službeni glasnik, Beograd, 2012

79

Kangrga, Milan, Nacionalizam ili demokracija, Izdavačka knjižarnica **Zorana Stojanovića**, Novi Sad, **2002 Kangrga Milan, Praksa, vrijeme, svijet, Nolit, Beograd, 1984. Kangrga, Milan**

9

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

16

, Republika, Beograd, 2001.

Klasić, Hrvoje, Jugoslavija i svijet 1968, Naklada Ljevak, Zagreb, 2012

57

. Kolakovski, Lešek, Filozofski eseji, Nolit, Beograd, 1964. Kolakovski, Lešek, Glavi tokovi marksizma III, BIGZ, Beograd, 1985. 192 Konstantinović, Radomir, Duh umetnosti, UNIVERSITY PRESS – Magistrant izdanja, Sarajevo, 2016. Lefevr, Anri, Prilog estetici, Kultura, Beograd, 1957.

Lešaja, Ante, Praksis orijentacija, časopis Praxis i Korčulanska ljetna škola, Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, **Beograd, 2014**

11

. Lukač, Đerđ, Mladi Marks, BIGZ, Beograd, 1976.

Marcuse, Herbert, Kraj utopije; Esej o oslobođenju , Stvarnost, **Zagreb** , 1978 **Marcuse, Herbert**

38

, Um i revolucija, „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1987, str. 18. Marx, K, Engels, F, Dela, tom 3, Prosveta, Beograd, 1972. Marx, Karl, Osamnaesti brumaire Louisa Bonaparte, Kultura, Zagreb, 1950. Marks, Karl i Engels, Fridrih, Manifest Komunističke partije, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2017. Marks, Karl, Engels, Fridrih, Manifest komunističke partije, Medditeran, Novi Sad. Marks, K, Engels, F, Nemačka ideologija, Kultura, Beograd 1964. Marks, O jevrejskom pitanju, Arhiv za pravne i društvene nauke, Beograd, 1952. Marks, K, Engels, F, O kjiževnosti i umetnosti, Rad, Beograd, 1962. Mekbrajd, Vilijem, Od jugoslovenskog Praxisa do globalnog patosa, Hedone, Beograd, 2007. Niče, Ecce homo, Partenon, Beograd, 2009. Niče, Ljudsko, suviše ljudsko, Dereta, Beograd, 2005. Niče, Fridrih, Tako je govorio Zaratustra, Feniks Libris, Beograd, 2007. Olujić, Dragomir i Stojaković, Krunoslav (ur.) PRAXIS. DRUŠTVENA KRITIKA I HUMANISTIČKI SOCIJALIZAM; Zbornik radova sa Međunarodne konferencije o jugoslavenskoj ljevici: Praxis-filozofija i Korčulanska ljetna škola (1963-1974), Rosa Luxemburg Stiftung, 2012 Petrović, Gajo, Filozofija prakse, Naprijed/Nolit, Zagreb/Beograd, 1986. Petrović, Gajo, Marx i marksisti, Naprijed/Nolit, Zagreb/Beograd, 1986. Petrović, Gajo, Mišljenje revolucije, Naprijed, Zagreb, 1978. Popov, Nebojša (ur.), Sloboda i nasilje, RES PUBLICA, Beograd, 2003. Sartr, Žan-Pol, Egzistencijalizam i marksizam, Nolit, Beograd, 1973 Sartr, Žan-Pol, Portreti, Nolit, Beograd, 1981. Schmidt, Alfred, Rusconi, Gian Enrico, Frankfurtska škola, Izdavački centar „Komunist“, Beograd,

1974. Sher, Gerson S, Praxis: Marxist Criticism and Dissent in Socialist Yugoslavia, Bloomington: Indiana University Press, 1977

34

. Sunajko, Goran, Estetika ružnog, Naklada Breza, Zagreb 2018. Šarčević, Abdulah,

Suvremena estetička teorija; Negativna dijalektika; ideja spasonosnog; transformacija filozofije i teorije znanosti: Theodor Wiesenggrund Adorno, Walter Benjamin, Karl-Otto Apel , Svjetlost, **Sarajevo**

28

, 2005 Šeling, F.V. J, Filozofija umetnosti, Nolit, Beograd, 1984. Šeling, Hajdeger, Rasprave o slobodi, Dereta, Beograd, 2016 Škorić, Gordana (ur.), Za umjetnost, FF press, Zagreb, 2004. Veljak, Lino, Od ontologije do filozofije povijesti,

Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb , 2002. Veljak, **Lino, Prilozi kritici lažnih alternativa, Otkrovenje, Beograd, 2010**

73

Vranicki, Predrag,

Filozofski portreti, Radnička štampa, Beograd, 1974 . Vranicki, Predrag, **Marksizam i socijalizam, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1979**

32

. Windelband, Wilhelm, Povijest filozofije, Naprijed, Zagreb, 1988. Životić, Miladin, Čovek i vrednosti, Prosveta, Beograd, 1969. Članci:

Benjamin, Walter, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, u: Eseji, Nolit, Beograd, 1974

64

. Čačinović, Nadežda, „O (ne) utemeljenosti estetičkog kriterija”, u: Gordana Škorić (ur.), Za umjetnost, FF press, Zagreb, 2004. Glavaš, Sanda, „Neki aspekti Grličevog poimanja socijalizma, tj. komunizma”, Umjetnost i revolucija, Goldmann, Lucien, „Kritičnost i dogmatizam u književnosti”, u: David Cooper (ur.), Dijalektika oslobođenja, Praxis, Zagreb, 1969. Golubović, Zagorka, „Ideje socijalizma i socijalistička stvarnost”, u: Praxis, broj 3/4, Zagreb, 1971. Golubović, Zagorka, „Još jednom o staljinizmu i socijalizmu”, u Theoria, broj 3-4, Beograd, 1985. Golubović, Zagorka, „Mesto antropologije u Marxovoj koncepciji istorijskog materijalizma”, u: Praxis, broj 3, Zagreb, 1967. Grlić, Danko, „Marginalije o problemu nacije”, u: Praxis, broj 3/4, Zagreb, 1971. Grlić, Danko, „Praxa i dogma”, u Praxis, broj 1, Zagreb, 1964. Grlić, Danko, „Pitanja o slobodi”, u: Čovek danas, Nolit; Beograd, 1964. Grlić, Danko, „Postoji li građanska i socijalistička umjetnost”, u: Praxis, broj 5-6, Zagreb, 1973. Grlić, Danko, „Smisao angažiranosti u filozofiji”, u: Theoria, br. 3-4, Beograd, 1984. Grlić, Eva, „Iz Dankova života”, u: Umjetnost i revolucija, Naprijed, Zagreb, 1989.

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

2

**Kavarić, Slađana, „Razgovor ili saslušanje? Komunikacijski kapaciteti filozofije (i) umjetnosti ” u: 20
In Medias Res , Centar za filozofiju medija**

i mediološka istraživanja, Zagreb, 2019.

Kreft, Lev, „Estetika i marksizam”, u : Gordana Škorić (ur.), Za umjetnost, FF press, Zagreb, 2004

8

. Korać, Veljko, „Aporije građanskog društva i postulat ljudske emancipacije”, u Praxis, broj 5-6, Zagreb, 1973, str. 597.

Koltan, Michael, „Filozofija „Praxisa” i studentski prosvjedi 1968. godine”, u : Dragomir Olujić i 42

Krunoslav Stojaković (ur.) Korać, Veljko, „Savremenost Marxove društvene teorije” u: Praxis, broj 3, Zagreb, 1967.

Kučinar, Zdravko, „Marks i revolucija”, u Prilozi za istoriju socijalizma , knjiga 6 26

, Beograd, 1963. Kangrga, Milan, „O utopijskom karakteru povijesnoga”, u: Praxis, br. 5/6, Zagreb, 1969, str. 802.

Labus, Mladen, „Izazov umjetničkog u mišljenju Danka Grlića”, u : Gordana Škorić (ur.), Za umjetnost, FF press, Zagreb, 2004 8

Marcuse, Herbert, „Humanizam – ima li ga još”, u: Praxis , broj 3, Zagreb, 1970 43

. Marković, Mihailo, „Nitscheova kritika morala” u: Umjetnost i revolucija, Naprijed, Zagreb, 1989. Mićunović, Dragoljub, „Predgovor”, u Vilijem Mekbrajd, Od jugoslovenskog Praxisa do globalnog patosa, Hedone, Beograd, 2007. Petrović, Gajo, „Čemu Praxis”, u Praxis, broj 1, Zagreb, 1964. Petrović, Gajo, „Čovek i sloboda”, u: zbornik filozofskih ogleđa Čovek danas (Grlić i ostali), Nolit, Beograd, 1964.

Petrović, Gajo , “Reification”, u: A Dictionary of Marxist Thought, edited by Tom Bottomore, Laurence Harris, V.G. Kiernan, Ralph Miliband, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983 35

. Petrović, Gajo, „Filozofija i socijalizam – još jednom”, u Praxis, broj 5-6, Zagreb, 1973. Petrović, Gajo, „Humanizam i revolucija”, u: Praxis, broj 4, Zagreb, 1970 Petrović, Sreten, „Dekonstrukcija estetike”, u: Gordana Škorić (ur.), Za umjetnost, FF press, Zagreb, 2004 Petrović, Sreten, „Umetnost u funkciji revolucionarnog čina”, u: Umjetnost i revolucija, Naprijed, Zagreb, 1989.

Platz, Slavko, „Friedrich Nietzsche o umjetnost”, u: Obnovljeni život: časopis za filozofiju i religijske znanosti, broj 57, Zagreb, 2002. Popov, Narcis , „Marksizam i Nietzsche”, u: Praxis, broj 2, Zagreb, 1966 2

Puhovski, Žarko, „Bit i granice građanskog društva“, u: Praxis, broj 1-2, Zagreb, 1974, str. 3. Puhovski, Žarko, „Danko Grlić (1923 –1984)“, u Umjetnost i revolucija, Naprijed, Zagreb, 1989.

Sučeska, Alen, „Spekulativnost praxis-filozofije : Pokušaj marksističke kritike“ u: Dragomir Olujić i Krunoslav Stojaković (ur.) PRAXIS. DRUŠTVENA KRITIKA I HUMANISTIČKI SOCIJALIZAM; Zbornik radova sa Međunarodne konferencije o jugoslavenskoj ljevici: Praxis- filozofija i Korčulanska ljetna škola (1963-1974), Rosa Luxemburg Stiftung, 2012. Supek 11

, Rudi, „Deset godina Korčulanske ljetne škole (1963. –1973)“, u Praxis, br. 5-6, Zagreb, 1973. Supek, Rudi, „Čemu, uostalom, sad još i ovaj marksizam“, u Praxis, Zagreb, broj 3-4, 1972.

Supek, Rudi, „Protivrječnosti i nedorečenosti jugoslovenskog samoupravnog socijalizma “, u: Praxis , broj 3/4 42

, Zagreb, 1971. Šarčević, Abdulah, „Istina, moderni racionalitet i povijest“, u: Praxis, broj 2, Zagreb, 1965. Veljak, Lino, „

Pitanje metode u filozofskoj kritici “, u Pitanja br. 3-4 , Zagreb, 1988 . Veljak, Lino 32

, „Tipologija kritike praxisa“,

u: Borislav Mikulić/Mislav Žitko (ur.), Aspekti praxisa, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2015 45

Veljak, Lino, „Aspekti Grličeve kritike dogmatizma“, u: Umjetnost i revolucija, Naprijed, Zagreb, 1989. Vranicki, Predrag, „Marksistička filozofija – O čemu je riječ“, u Umjetnost i revolucija, Naprijed, Zagreb, 1989. Vranicki, Predrag, „O historijskom determinizmu i ljudskoj slobodi“, u: Čovek danas. Nolit, Beograd, 1964. Životić, Miladin, „Nekoliko teza o destruktivnoj, konformističkoj i stvaralačkoj ličnosti“, u: Praxis, br. 4/6, Zagreb, 1966. Žunec, Ozren, „Revolucija i igra“, u: Umjetnost i revolucija, Naprijed, Zagreb, 1989. Internet izvori: Bauman, Zygmunt, „LOVE. FEAR. And the NETWORK“, intervju Petera Haffnera u 032c, 2016, unos na: <https://032c.com/zygmunt-bauman-love-fear-and-the-network/> , posjećeno 25. 9. 2019. Golubović, Zagorka, „Postmoderna država je partijska država privatnih vlasnika“, intervju Ivice Mladenovića u Novi plamen, 2016, unos na: <http://www.noviplamen.net/intervjui/postmoderna-drzava-je-partijska-drzava-privatnih-vlasnika/> , posjećeno 5. 7. 2019 Grlić, Danko, „O interpretiranju Marxa“, str. 99, unos na: [https://praxis.memoryoftheworld.org/Danko%20Grlic/O%20interpretiranju%20Marxa%20\(570\)/O%20interpretiranju%20Marxa%20-%20Danko%20Grlic.pdf](https://praxis.memoryoftheworld.org/Danko%20Grlic/O%20interpretiranju%20Marxa%20(570)/O%20interpretiranju%20Marxa%20-%20Danko%20Grlic.pdf), posjećeno 15. 7. 2019. Grlić, Rajko, Snimam 'Ustav republike Hrvatske'. Mislim da je komedija najubojitije oružje u borbi protiv svake fašizacije, unos na:

<https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-tv/rajko-grlic- snimam-ustav-republike-hrvatske.-mislim-da-je-komedija-najubojitije-oruzje-u-borbi-protiv- svake-fasizacije/284464/>, posjećeno 10. 6. 2019. <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4> Kangrga, Milan, „Šverceri vlastitog života”, intervju Radonje Leposavića i Snežane Ristić u *Vreme*, broj 559, 20. septembar 2001, unos na: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=297317>, posjećeno 12. 7. 2019. Matvejević, Predrag Requiem za jednu ljevicu (Korčulanska ljetna škola), unos na: <https://radiogornjigrad.wordpress.com/2014/05/10/predrag-matvejevic-requiem-za-jednu-ljevicu- korculanksa-ljetna-skola/>, posjećeno 2. 3. 2019. Niče, Volja za moć, 823, unos na: <https://www.docdroid.net/ds3t6gF/fridrih-nice-volja-za- moc.pdf>, posjećeno 14. 11. 2019. Novi plamen, unos na: <http://www.noviplamen.net/intervjui/postmoderna-drzava-je-partijska-drzava-privatnih- vlasnika/>, posjećeno 7. 7. 2019. Popov, Nebojša, Kako smo dospeli dovdje – Sećanje 1939-2015, unos na: <https://pescanik.net/kako-smo-dospeli-dovde/>, posjećeno 7. 7. 2019. https://hr.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Bakari%C4%87, posjećeno 6. 8. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=b21f-kN2PEQ&t=5s>, posjećeno 30. 10. 2019.

godine. Biografija Slađana Kavarić Mandić rođena je 15. februara 1991. u Podgorici, gdje je završila osnovnu i srednju školu. Diplomirala je na Fakultetu političkih nauka Univerziteta Crne Gore 2013. godine, kao najbolji student smjera politikologija. Na istom fakultetu je magistrirala 2016. godine sa temom „Refleksi političke angažovanosti u literaturi na primjeru djela Emila Siorana”. Dobitnica je stipendije Vlade Rumunije za doktorske studije 2017. godine, ali dobijenu stipendiju nije iskoristila. Doktorske studije filozofije na Filozofskom fakultetu Univerziteta Crne Gore upisuje 2017. godine. Glavno polje njenog naučnog interesovanja je marksizam, sa posebnim akcentom na praxis-filozofiju i kritičku teoriju. Vjeruje u čovjeka i njegovo stalno stvaralačko prevazilaženje samog sebe, a time i ostvarenje humanijeg i pravednijeg društva na temelju antidogmatizma, borbe protiv potrošačke otuđenosti i koristonosne upotrebljivosti čovjeka. Objavljeni naučni radovi:

Kavarić Mandić, Slađana, Dogma i stvaralaštvo: prilog vrednovanju Grličeve kritike dogmatizma, u *Filozofska istraživanja*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 2021, ISSN 0351- 4706 WEB OF SCIENCE CORE COLLECTION / ARTS AND HUMANITIES CITATION INDEX 2021 Kavarić, Slađana, Praxis presjek u (jugoslovenskom) filozofskom vremenu, u *Plamene zore – 100 godina KPJ*, Narodni muzej Crne Gore, Cetinje, 2019, ISBN 978-9940-45-011-3 Kavarić, Slađana, Art as a Redefinition of History in Praxis Philosophy, *Folia linguistica et litteraria*, Institute for Language and Literature, Faculty of Philology, Montenegro, 2019, ISSN 1800-8542 Kavarić, Slađana, Razgovor ili saslušanje? Komunikacijski kapaciteti filozofije (i) umjetnosti, *In Medias Res*, Vol 8, br. 14, Centar za filozofiju medija i mediološka istraživanja, Zagreb, 2019, ISSN 1848-6304 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 274 Grlić, Zašto, str. 124. 78 79 80 282 Grlić, Zašto, str. 132. 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 333 Ibid, str. 11. 96 97 341 Ibid, str. 385. 98 99 100 357 Ibid, str. 39. 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 408 Ibid, str. 14. 116 117 414 Ibid, str. 13. 118 419 Ibid, str. 30. 119 424 Ibid, str. 49. 120 429 Ibid, str. 93. 121 122 123 124 125 449 Ibid, str. 154. 126 456 Ibid, str. 47. 127 461 Ibid, str. 173. 128 466 Ibid, str. 181. 129 471 Ibid, str. 204. 130 131 132 133 483 Ibid, str. 20. 134 485 Ibid, str. 49. 135 487 Ibid, str. 82. 136 490 Ibid, str. 87. 137 494 Ibid, str. 90. 138 497 Ibid, str. 98. 139 140 505 Ibid, str. 109. 141 509 Ibid, str. 125. 142 143 515 Ibid, str. 154. 144 520 Ibid, str. 168. 145 526 Ibid, str. 209. 146 528 Ibid, str. 210. 147 532 Ibid, str. 229. 148 536 Ibid, str. 243. 149 150 545 Ibid, str. 251. 151 548 Ibid, str. 263. 152 153 554 Ibid, str. 276. 154 557 Ibid, str. 278. 155 560 Ibid, str. 20. 156 564 Ibid, str. 23. 157 568 Ibid, str. 34. 158 573 Ibid, str. 83. 160 161 162 581 Ibid, str. 146. 163 164 589 Ibid, str. 204. 165 166 167 168 609 Ibid, str. 231. 169 613 Ibid, str. 252. 170 616 Ibid, str. 235. 171 621 Ibid, str. 276. 172 625 Ibid, str. 280. 173 629 Ibid, str. 285. 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 193 194 195 196 197 198 199 200 201

sources:

- 1 2,256 words / 3% - Internet from 24-Feb-2022 12:00AM
hrcak.srce.hr

- 2 1,420 words / 2% - Internet from 17-Sep-2021 12:00AM
www.centar-fm.org

- 3 16 words / < 1% match - Internet
[Korenčić, Konstanca. "Utopia", Croatian Sociological Association, 1990](#)

- 4 11 words / < 1% match - Internet
[Marica Karakaš Obradov. "Zoran JANJETOVIĆ, Od Internacionale do komercijale. Popularna kultura u Jugoslaviji 1945-1991, Institut za noviju istoriju Srbije, Beograd, 2011., 305 str.", 'Croatian Institute of History \(Hrvatski Institut za Povijest\)', 2012](#)

- 5 90 words / < 1% match - Internet from 27-Sep-2021 12:00AM
[vbook.pub](#)

- 6 51 words / < 1% match - Internet from 08-Nov-2021 12:00AM
[vbook.pub](#)

- 7 13 words / < 1% match - Internet from 10-Nov-2021 12:00AM
[vbook.pub](#)

- 8 94 words / < 1% match - Internet
[Krpčić, Kornelija. "Povijest umjetnosti u Estetici Danka Grlića", 2013](#)

- 9 31 words / < 1% match - Internet from 21-Sep-2021 12:00AM
[darhiv.ffzg.unizg.hr](#)

- 10 10 words / < 1% match - Internet
[Lisac, Maja. "Utopianism and Anti-utopianism from Ethical Perspective", 2018](#)

- 11 96 words / < 1% match - Internet from 24-Feb-2022 12:00AM
[dokumen.pub](#)

- 12 33 words / < 1% match - Internet from 27-Oct-2021 12:00AM
[dokumen.pub](#)

- 13 90 words / < 1% match - Internet from 20-Jul-2016 12:00AM
www.scribd.com

- 14 25 words / < 1% match - Internet from 20-Jul-2016 12:00AM
www.scribd.com

-
- 15 11 words / < 1% match - Internet from 16-Jul-2016 12:00AM
www.scribd.com
-
- 16 62 words / < 1% match - Internet from 21-May-2021 12:00AM
repozitorij.unizg.hr
-
- 17 37 words / < 1% match - Internet from 20-Nov-2020 12:00AM
repozitorij.unizg.hr
-
- 18 96 words / < 1% match - Internet from 02-May-2012 12:00AM
dkkslovo.com
-
- 19 45 words / < 1% match - Internet from 02-Dec-2020 12:00AM
repozitorij.unios.hr
-
- 20 28 words / < 1% match - Internet from 07-Apr-2021 12:00AM
repozitorij.unios.hr
-
- 21 22 words / < 1% match - Internet from 03-Dec-2020 12:00AM
repozitorij.unios.hr
-
- 22 93 words / < 1% match - Internet from 23-Jun-2021 12:00AM
doku.pub
-
- 23 41 words / < 1% match - Internet from 12-Oct-2019 12:00AM
hr.wikipedia.org
-
- 24 27 words / < 1% match - Internet from 01-Jan-2021 12:00AM
["Savez komunističke omladine Jugoslavije", Wikipedia, hr, 2021](https://hr.wikipedia.org/wiki/Savez_komunističke_omladine_Jugoslavije)
-
- 25 67 words / < 1% match - Internet from 25-Dec-2021 12:00AM
www.6yka.com
-
- 26 63 words / < 1% match - Internet from 06-Nov-2021 12:00AM
docshare.tips
-
- 27 61 words / < 1% match - Internet from 04-Feb-2022 12:00AM
032C.COM
-
- 28 59 words / < 1% match - Internet from 04-Jan-2021 12:00AM
publications.anubih.ba
-
- 29 54 words / < 1% match - Internet from 24-Feb-2022 12:00AM
pustopoljina.net

30 28 words / < 1% match - Internet from 10-May-2016 12:00AM
www.vreme.com

31 26 words / < 1% match - Internet from 20-Dec-2021 12:00AM
www.vreme.com

32 51 words / < 1% match - Internet from 03-Sep-2021 12:00AM
www.rosalux.rs

33 32 words / < 1% match - Internet from 16-Jul-2016 12:00AM
es.scribd.com

34 17 words / < 1% match - Internet from 28-May-2020 12:00AM
es.scribd.com

35 49 words / < 1% match - Internet from 29-Jul-2020 12:00AM
uk.wikipedia.org

36 44 words / < 1% match - Internet from 10-Sep-2008 12:00AM
www.dnevnik.co.yu

37 40 words / < 1% match - Internet from 23-Nov-2021 12:00AM
www.pdf-archive.com

38 34 words / < 1% match - Internet from 05-Nov-2017 12:00AM
nardus.mpn.gov.rs

39 33 words / < 1% match - Internet from 09-Jan-2022 12:00AM
kljucnekosti.wordpress.com

40 33 words / < 1% match - Internet from 20-Jun-2015 12:00AM
ljubuski.biz

41 33 words / < 1% match - Internet from 20-Sep-2021 12:00AM
solonovpolis.wordpress.com

42 32 words / < 1% match - Internet from 14-Dec-2021 12:00AM
repozitorij.svkst.unist.hr

43 32 words / < 1% match - Internet from 21-May-2020 12:00AM
www.folia.ac.me

44 32 words / < 1% match - Internet from 07-Dec-2019 12:00AM
www.ustavrhfilm.com

-
- 45 30 words / < 1% match - Internet from 04-Dec-2021 12:00AM
theta.ffzg.hr
-
- 46 29 words / < 1% match - Internet from 24-Oct-2015 12:00AM
www.praxis-arhiva.net
-
- 47 27 words / < 1% match - Internet from 15-Nov-2019 12:00AM
mom.rs
-
- 48 26 words / < 1% match - Internet from 09-Jan-2019 12:00AM
snv.hr
-
- 49 26 words / < 1% match - Internet from 13-Sep-2021 12:00AM
www.maticahrvatskasisak.hr
-
- 50 15 words / < 1% match - Internet from 09-Feb-2022 12:00AM
ebin.pub
-
- 51 10 words / < 1% match - Internet from 10-Dec-2021 12:00AM
ebin.pub
-
- 52 25 words / < 1% match - Internet from 17-Sep-2021 12:00AM
monoskop.org
-
- 53 25 words / < 1% match - Internet from 11-Oct-2013 12:00AM
praxis.anarhija.org
-
- 54 25 words / < 1% match - Internet from 11-Jan-2019 12:00AM
www.uzelac.eu
-
- 55 21 words / < 1% match - Internet
[Labus, Mladen. "Filozofija moderne umjetnosti: onto-antropološki i socio-kulturni pristupi", Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, 2006](#)
-
- 56 11 words / < 1% match - Internet from 04-Dec-2018 12:00AM
sh.wikipedia.org
-
- 57 10 words / < 1% match - Internet from 15-Oct-2020 12:00AM
sh.wikipedia.org
-
- 58 20 words / < 1% match - Internet from 14-Jul-2020 12:00AM
epdf.pub
-
- 59 19 words / < 1% match - Internet from 04-Dec-2015 12:00AM

60 19 words / < 1% match - Internet from 31-Aug-2015 12:00AM
www.ffzg.unizg.hr

61 16 words / < 1% match - Internet from 03-Aug-2020 12:00AM
crveni.tripod.com

62 15 words / < 1% match - Internet from 07-Nov-2013 12:00AM
beo-books.de

63 15 words / < 1% match - Internet from 24-Nov-2020 12:00AM
rifdt.instifdt.bg.ac.rs

64 14 words / < 1% match - Internet from 07-Apr-2021 12:00AM
fedorabg.bg.ac.rs

65 14 words / < 1% match - Internet from 14-Jul-2012 12:00AM
korcula.rosalux.rs

66 14 words / < 1% match - Internet from 23-Jun-2021 12:00AM
libartes.rs

67 14 words / < 1% match - Internet from 08-Oct-2011 12:00AM
patos.blog.rs

68 14 words / < 1% match - Internet from 23-Feb-2003 12:00AM
pub66.ezboard.com

69 13 words / < 1% match - Internet from 12-Feb-2014 12:00AM
de.scribd.com

70 12 words / < 1% match - Internet from 26-Jan-2022 12:00AM
dev.ifdt.bg.ac.rs

71 12 words / < 1% match - Internet from 20-Oct-2021 12:00AM
docplayer.org

72 12 words / < 1% match - Internet from 23-Dec-2021 12:00AM
fb.uklo.edu.mk

73 12 words / < 1% match - Internet from 24-Feb-2022 12:00AM
filoz.ffzg.unizg.hr

74 12 words / < 1% match - Internet from 26-Dec-2021 12:00AM
idoc.pub

75 12 words / < 1% match - Internet from 21-May-2020 12:00AM
www.bib.irb.hr

76 12 words / < 1% match - Internet from 03-Oct-2011 12:00AM
www.hrfd.hr

77 11 words / < 1% match - Internet from 26-Jun-2014 12:00AM
www.hraction.org

78 10 words / < 1% match - Internet from 20-Oct-2021 12:00AM
adoc.pub

79 10 words / < 1% match - Internet from 17-Jul-2021 12:00AM
idn.org.rs

80 10 words / < 1% match - Internet from 13-Sep-2021 12:00AM
repozitorij.efzg.unizg.hr

81 10 words / < 1% match - Internet from 13-Dec-2020 12:00AM
www.goglasi.com

82 10 words / < 1% match - Internet from 11-Sep-2020 12:00AM
zenskestudie.edu.rs
