ESTETIKA 2:

HARTMANOVA ESTETIKA

**(1. čas**)

Nikolaj Hartman. Osnovni biobibliografski podaci

„Nikolaj Hartman važi zajedno sa Anri Bergsonom, Alfredom N. Vajthedom i Martinom Hajdegerom za najznačajnijeg obnovitelja metafizike u 20-tom stoleću. Osim toga Hartman je glavni zastupnik kritičkog realizma i, zajedno sa Maksom Šelerom, utemeljitelj «materijalne vrednosne etike». Hartmanovi spisi spadaju u najznačajnija dela moderne teorije sznanja, metafizike i etike. Ovakvo povesno-filozofsko smeptanje, ne pruđža, medjutim, još adekvatnu sliku hartmanovog dela. Tek kada se tome doda, da njegova ontologija, uključujući filozofiju prirode i filozofiju duha, obuhvata ukupno pet tomova, da je on osim iz teorije saznanja i etike, napisao i jedno veliko delo iz estetike, Hartman se može prepoznati kao stvaralac svakako najobuhvatnijeg filozofskog sistema 20-tog stoleća – jednog dela koje u pogledu opreme i izvodjenja ne bi trebalo da zazire od poredjenja sa velikim sistemskim koncepcijama Aristotela i Hegela“ (Morgenstern, s.7).

Nikolaj Hartman (1882-1950)

Nikolaj Hartman je rodjen 20. 02. 1882. godine u Rigi, u porodici baltičkih nemaca, kao sin inžinjera Karla Avgusta Hartmana i njegove žene Helene (rodjene Hakman).

1897. pohadja nemačku gimnaziju u Petrovgradu. Od 1902.-1903. studira medicinu u Dorpatu. 1903.-1905. studira filozofiju i klasičnu filologiju u Petrovgradu.

1905.-1907. nastavlja studijem u Marburgu.

1907. promocija sa radom *Problem bivstvovanja u grčkoj filozofiji pre Platona* (kod Koena i Natorpa). Početak prijateljstva sa Hajncom Hajmzetom koje će trajati čitav život.

1909. piše *Platonovu logiku bivstvovanja* i habilitira sa *Proklo Diadohovim filozofskim početnim razlozima matematike*.

1912. *Filozofske osnove biologije*.

1914.-1918. služio u ratu kao tumač, cenzor pisama i oficir za vezu.

1919. privatni docent u Marburgu.

1920.-1925. profesor u Marburgu, kontakti sa Hajdegerom.

1921. *Osnovi metafizike saznanja*.

1922. nasledio Natorpovu katedru (redovni profesor).

1925.-1930. profesura u Kelnu i kontakti sa Šelerom.

1926. *Etika*.

1931.-1945. profesura u Berlinu.

1933. *Problem duhovnog bivstvovanja*

1935. *Zasnivanje ontologije*

1938. *Mogućnost i stvarnost*

1940. *Izgradnja realnog sveta*

1945.-1950. Profesura u Getingenu

1950. *Filozofija prirode*, 09. 10. 1950. umro od posledica šloga.

1951. *Teleološko mišljenje*

1953. *Estetika*

„Živi „konzervativno“. U radnoj sobi mu je celog života slika rodne Rige. Spava uvek na sofi iz roditeljske kuće. Otklanja „savremenu tehniku“ (auto, telefon, pisaću mašinu), svoja dela piše rukom i šalje ih kao manuskripte u štampariju. Radio je na pozivu za Hajdegera u Marburg, ali se sa njim razišao, kao iz filozofsko-principijelnih, tako i iz razloga vezanih za životni stil. Umro je u Getingenu ostavivši za sobom učenike očarane njegovim ljudskim likom, erudicijom i filozofskim etosom“ (B. Despot, Metafizika kao problem saznanja, str. 589).

„Prvi Hartmanovi filozofski radovi (npr. *Platonova logika bivstvovanja*) su pod znatnim uticajem novokantovske marburške škole, da bi se kasnije (otprilike izmedju 1910. i 1920.) našao pod uticajem fenomenologa (pre svega Huserla), obračunavajući se sa idealizmom Koena i Natorpa u pokušaju ontološkog zasnivanja gnoseologije s pozicija „kritičkog realizma““ (D. Grlić, Leksikon filozofa, str. 170).

„U početku Hartman je bio pod jakim uticajem novokantovske marburške škole, da bi se kasnije našao pod uticajem racionalističkog subjektivizma Edmunda Huserla, materijalne etike Maksa Šelera i teorije objekata Aleksijusa Majnonga. Ova promena perspektive posebno je vidljiva u njegovom različitom odnosu tumačenja izmedju subjekta i predmeta saznanja: dok u delu *Platonova logika bivstvovanja* (1909) koje je napisao pod velikim uticajem novokantovskih teza, ističe prioritet saznanja nad bićem, dotle u delu *Osnovne crte jedne metafizike saznanja* (1921) odlučno insistira na nezavisnosti predmeta u odnosu na subjekt“ (M. Zurovac, 214).

Kontekst nastanka Hartmanove filozofije

„Ne mislim samo na postidealizam 19. stoleća, nego posebno na ono neoontološku okretnicu koja je zahvatila nemačku filozofiju nakon prvog svetskog rata, od Rikerta preko Šelera do N. Hartmana. Povesno-filozofski posmatrano u toj se eri raspadajućeg novokantovstva, koje je tada bilo jedina filozofija svetskog značenja, ne radi o povratku na pretkantovsku ontologiju, štaviše, ontološke su forme mišljenja služile tome da se transcendentalna subjektivnost proširi izvan područja kognicije i da se „konkretizira““ (Habermas, Filozofski diskurs moderne, s. 135, 136).

„„Danas“ i „naše vreme“ odnosi se na vreme izrade *Sein und Zeit*-a, na početku dvadesetih godina našeg stoleća. Jer upravo tih godina na različitim mestima nakon više decenija dugog neprijateljstva ponovo se okrenulo prema metafizici. ... Peter Vust je 1920. godine objavio svoju knjigu sa programskim naslovom „Uskrsnuće metafizike“. U ovom delu je došlo najpregnantnije do izraza tada započeto ponovno potvrdjivanje metafizike. 1921. godine se pojavilo utemeljujuće delo Nikolaja Hartmana „Osnovne crte jedne metafizike saznanja“. U uvodu u ovo delo on s posebnom jasnoćom podcrtava nužnost jednog okreta prema metafizici. Ovde čitamo

„Problem saznanja nije ni psihološki ni logički, nego u osnovi jedan metafizički problem. On se ne da obraditi niti sredstvima psihologije, niti sredstvima logike, nego samo sredstvima jedne metafizike saznanja ... U Lajbnicovo doba niko ne bi negodovao zbog ove teze. Medjutim od „Kritike čistog uma“ nastala je navika da se teorija saznanja smatra temeljem čitave filozofije. Stara ontologija bila je potisnuta s početnog mesta koje je zauzimala philosophia prima; na njeno mesto stupila je „kritika“, koja je kao samostalna teorija trebalo da sačinjava prolegomenu svakoj budućoj metafizici. 19. stoleće je uopšte ostalo verno tom stanovištu ...“ (str. 11).

„U našim danima počinje u nizu filozofskih glava oživljavati razumevanje za ne baš novu istinu da samo neka metafizika može zahvatiti i obraditi metafizičke probleme, i da se upravo problem saznanja može ponajmanje može lišiti svesnog polaženja od ovog uvida. A u širim krugovima filozofski zainteresovanih nastaje svest o tragikomičnoj činjenici da veliki beg pred metafizikom nastao iz kapitalnog nerazumevanja Kantove *Kritike* znači opšte zapuštanje i zapostavljanje upravo onog problema na čije se osiguranje putem nje pre svega smeralo, problema saznanja. Ukoliko se ovo uvidi i ukoliko se iz toga povuče neizbežna konsekvenca okretanja natrag k metafizici, takvo okretanje natrag ne znači povratak predkantovskoj filozofiji, ponovni pad u dogmatičko ... Kantova teza da nema metafizike bez kritike ostaje na snazi. Tražena metafizika saznanja neće biti nekritička. Samo se nasuprot tezi mora postaviti njena prirodna antiteza: nema kritike bez metafizike“ (str. 13).

Ipak, ovaj od strane Hartmana i njegove vlastite namere izveden, i za tadašnje vreme uverljiv, obrt ka metafizici, posmatrano sa stanovišta Hajdegerovog izvornijeg postavljanja pitanja bivstvovanja, izvršava se na tradicionalnom tlu metafizičko-ontoloških odredjenja bivstvovanja i bez izričitog ponavljanja pitanja bivstvovanja. Nasuprot tome izgleda da sledeće mesto iz citiranog Hartmanovog dela, koje glasi:

„Isto kao o metafizici, o analizi problema i pitanja stanovišta, trebaće se promeniti mišljenje o čitavom nizu osnovnih pojmova. Ovamo spada mnogoznačni pojam bivstvovanja, naročito žestoko osporavano shvatanje bivstvovanja po sebi i u vezi sa time pojam predmeta. Promena na potonjem mora istovremeno povratno delovati na relaciju izmedju subjekta i objekta, relaciju od temeljnog značenja za problem saznanja“ (str. 17) ne govori protiv ponavljanja pitanja bivstvovanja od strane Hajdegera ...“ (von Herrmann, HPD, 22-24).

Bivstvovanje (Sein) (Šnedelbah, „Filozofija u Nemačkoj ...“ , 232 i dalje)

Povest nemačke filozofije u stoleću nakon Hegelove smrti suštinski mora da se razume kao povest krize identiteta, koja je prouzrokovana time, što je ono što je bivstvujuće, zbilja, u potpunosti postalo domen nauke, ali nauke u jednom od filozofije potpuno različitom smislu. Pitanje da li može da postoji nekakvo saznanje o predmetu nezavisno od iskustva i iskustvenih nauka, već je postavio Kant kao pitanje o mogućnosti metafizike ili pitanje sintetičkih sudova apriori i na to pitanje negativno odgovorio; ukoliko je moguća metafizika i takvi sudovi to je ograničeno na područje mogućeg iskustva. Ukoliko se onda filozofija s obzirom na zahtev za univerzalnošću empirijskih istraživačkih nauka ponovo priseća Kanta, ona najpre ne pronalazi primenu za njegovu pozitivnu verziju pojma «metafizike». Putem preoblikovanja transcendentalnog postavljanja pitanja

Nakon preokreta 20-tog stoleća dolazi do govora o „ponovnom rodjenju“, „ponovnom izrastanju“ i „uskrsnuću“ metafizike; ona se sabija u parolu protestnog držanja naspram „sadržajne praznine propadajućeg novokantovstva, pozitivizma i psihologije početkom našeg stoleća“ (Nikolaj Hartman, *Zasnivanje ontologije*). Važno je da ova ponovno nastala metafizika suštinski sebe razume razume kao ontologiju tj. kao filozofsko saznanje bivstvovanja, koja se konačno oslobadja redukcije filozofije na teoriju saznanja i logiku (Šnedelbah, 232, 233). Ono što je u tradiciji inače mišljeno još kao „Metafizika“, skoro potpuno prelazi u zadnji plan. Ukoliko se stara ontologija kao *metaphysica* *specialis* (?) bavila pukim bivstvujućim uopšte ukoliko je ono bivstvujuće, nova ontologija pušta da padnu takva ograničenja: svo bivstvujuće, zbilja uopšte, ponovo je predmet filozofskog saznanja. Kao ontologija ponovo uskrsla metafizika stupa u protiv napad prema okupaciji zbilje od strane iskustvenih nauka i time ujedno protiv jedne filzofije koja se u svom samoograničenju na logiku i teoriju saznanja čini se bez borbe predala. Uopšte nova ontologija nalazi se pod *patosom sadržaja* „sadržinska praznina propadajućeg novokantovstva“.

.............................................................................................................................................................

Kritičko-realistička ontologija (Nikolaj Hartman)

Povest novije ontologije u Nemačkoj odredjena je rivalitetom izmedju fenomenološkog koncepta u Hajdegerovoj varijanti i njegove alternative u delu Nikolaja Hartmana (1882-1950). Većina prikaza dovodi njegovu ontologiju u direktnu vezu sa „Kritičkim realizmom“ i oni su utoliko u pravu što je sam Hartman *povalao* mnogo u karakterizovanje svoje filozofije kao „kritičke“ i „realističke“; ipak direktno označavanje Hartmanove filozofije imenom „Kritički realizam“, skriva u sebi opasnost da se identifikuje sa jedni saznajno-teorijskim pravcem istog imena, koji se doduše od kraja 19. stoleća suprotstavio idealističkom novokantovstvu, ali ipak nije – kao Nikolaj Hartman – težio novoj ontologiji. Pod „Kritički realizam“ (E. fon Hartman, O. Kilpe, A. Meser, takodje V. Vunt, A. Ril) može se razumeti kao filozofska pozicija, koja sa respektovanjem Kantove saznajno-teorijske snage opravdavaju realizam svakodnevne svesti i nauka tj. preduzimaju opovrgavanje idealističke interpretacije sveta kao puke predstave (251). Polazeći od „datog“ i uzimajući u obzir rezultate pojedinačnih nauka trebalo bi da bude dokazana principijelna mogućnost da se dospe do iskaza o opštim strukturama od svesti nezavisne realnosti. Ukoliko se ova filozofija upotpuni do jedne metafizike, ona je identična sa programom jedne „induktivne metafizike“ putem „sinteze nauke“.

Hartmanov put ka ontologiji teče drugačije. Kao učenik Hermana Koena i Paula Natorpa on je habilitirao 1909. u Marburgu sa „platonovom logikom bivstvovanja“. Tek kasnije, pod utiskom Huserla, Šelera i kritičkih realista, on se okrenuo protiv logicističkog novokantovstva, od kog je krenuo, ali ne putem projekta jedne alternativne teorije saznanja, nego putem ***radikalnog preokretanja odnosa teorije saznanja i metafizike***, na mesto kriticističke logike saznanja u novokantovstvom stilu stupa jedna „metafizika saznanja“. „Osnovne crte jedne metafizike saznanja“ (1921) su mesto nastanka i baza opravdanja ontologije u smislu radnog programa kom je Nikolaj Hartman posvetio život. Premda je ona od strane Hartmana stalno prezentovana kao „nova ontologija“, ona sebe razume se istovremeno kao ponovno dosezanje jednog istraživačkog polja koje je zatrpano od strane Kanta i njegovih sledbenika. Sam Hartman izveštava o tom utisku koji je na njega izazvao neovolfijaner Hans Pihler i njegov pokušaj, da problem bivstvovanja vrati filozofiji. Takodje u spisu „Ka zasnivanju ontologije“ (1935) govori Nikolaj Hartman o povratku ka ontologiji kao jednom procesu, koji se suprotstavlja „prinudi jedne najmanje 150-to godišnje u tradiciji utvrdjene misaone navike“. Ono što Hartmana razlikuje od pokušaja istorijske renesanse ontologije, je uverenje da je onaj povratak ne samo puko istorijski neophodan, nego stvarno nužan.

Pokazati ovu nužnost je zadatak, koji postavlja njegova „Metafizika saznanja“ (252,253). Prva pretpostavka koju Hartman pri tome čini, izrečena je u prvom stavu njegovog dela „Sledeća istraživanja polaze od shvatanja da saznanje nije nikakvo stvaranje, pravljenje ili proizvodjenje predmeta, kako nas hoće poučiti idealizam starog i novog kova, nego zahvatanje nečega što postoji pre svog saznanja i nezavisno od njega“ (str. 9). Ovo shvatanje nije ono metafizičkog realizma, nego jednostavno prirodno saznajno držanje svakodnevne i naučne svesti o svetu – svako ko saznaje veruje ili se nada, da shvata nešto po sebi bivstvujuće i od njega nezavisno – a ovo može da bude sporno samo na ravni tumačenja, objašnjenja ili opravdanja ovog shvatanja. Hartman je označava kao „... nju, naprotiv, pre svake stajališne diskusije prvenstveno valja razumeti u jednostavnom značenju nekog predležećeg stanja stvari u fenomenu saznanja. Prirodno shvatanje fenomena saznanja okarakterizovano je upravo „zahvatanjem“, ono se pokriva dotičnim „empirijskim realizmom“, kojeg i ekstremni transcendentalni idealizam mora podržati, čak sa svoje strane izričito opravdati“ (str. 10). Realizam prirodnog i naučnog saznajnog držanja je za Hartmana istovremeno jedan ***fenomen i ujedno problem***, jer filozofija, kao što pokazuje povest filozofije, ne može jednostavno da se okrene od toga; on je taj fenomen zahvatio „pre svake stajališne diskusije“ tj. „s one strane idealizma i realizma“ (upor. str. 12). (Sa rečima „fenomen“, „problem“ i „oslobodjenost stanovišta“ već je naznačen njegov Hatrtmanov metodski koncept). Hartman tvrdi, da sadržaj fenomena tako postavljenog problema pokazuje, da saznajno pitanje mora da bude postavljeno kao metafizičko pitanje, „jer da li će se sad u daljem sledjenju problema ostati pri tome da saznavanje znači zahvatanje bivstvujućeg po sebi ili da će ga trebati svesti na neko „pravljenje“, to ne može ništa promeniti na sadržini problema. U oba slučaja ostaje stav koji tvori osnovnu tezu sveg daljeg razlaganja: Problem saznanja nije niti psihološki, niti logički, nego u osnovi *metafizički problem*. On se ne da obraditi niti sredstvima jedne *metafizike saznanja* koju valja nabaciti naročito u tu svrhu. Da li se on time da i rešiti, i ukoliko drugo je pitanje, s čijim odgovorom izmedju ostalog imaju posla takodje i sledeća istraživanja“ (str. 11) (253,254). Na drugom mestu Hartman kaže „ne postoji nikakvo pitanje saznanja bez pitanja bivstvovanja. Jer uopšte ne postoji nikakvo saznanje, čiji se čitav smisao ne bi sastojao u tome da bude saznanje bivstvovanja. Saznanje je jednako odnosno-bivstvovanje/odnošenje svesti na nešto po sebi postojeće. Teorija može doduše da naknadno pokaže da ovo po sebi postojeće čak i nije neko po sebi postojeće. Medjutim, fenomen odnosa samog nije iz sveta napravljen ... Jedna teorija saznanja, koja bit to poricala, nije nikakava teorija saznanja. To, o čemu ona raspravlja, čak nije saznanje“ („Kako je kritička ontologija moguća?“) (Šnedelbah, 254). Naime, jer saznajni problem kao metafizički problem može da se raspravlja samo unutar jedne metafizike, implicira prema Hartmanu, da *svaka* teorija saznanja – takodje i upravo kriticistička – predstavlja jedno metafizičko zauzimanje stava prema ovom problemu: dakle metafizika saznanja. Ona dakako ne sme da bude nekritička: „Kantova teza da nema metafizike bez kritike ostaje na snazi. Tražena metafizika saznanja neće biti nekritička. Samo se nasuprot tezi mora postaviti njena prirodna antiteza: nema kritike bez metafizike ... teorija saznanja pretpostavlja metafiziku isto tako kao što metafizika pretpostavlja saznajnu teoriju, one jedna drugu uzajamno uslovljavaju» (str.13,14).

Istovremeno oba uslovljavajuća odnosa nisu jednakovredna: „kritička teorija saznanja“ kao „prolegomenon svake metafizike“ u Kantovom smislu i „kritička metafizika“ kao „prolegomenon teorije saznanja“ leže na različitim ravnima (str. 13). Hartman upravo odstupa pod metafizike saznanja ka jednoj kritičkoj ontologiji, kada *philosophia prima sive ontologia* kao sistematski prijus svake gnoseologije. U kasnom prikazu „Novi putevi ontologije“ (1942/49) Nikolaj Hartman je još jednom sažeo sve najvažnije argumente. Jednom, teorija saznanja pretpostavlja mogućnost filzofskog saznanja i saznanja nauka; ona zbog toga ne može da dospe u predpolje saznanja (gn. filozoija ipak odstupa od obrade predpolja nauka), nego mora da ga već preuzme kao fenomen i problem. Drugo, ukoliko saznanje nije puki fenomen svesti kao menjenja, predstave itd. nego jedan „transcendentni/transcendirajući akt“ tj. samo-odnošenje na nešto od svesti nezavisno u „ontološkom stavu“, i ovo važi za teoriju saznanja kao „refleksiju saznanja na samo sebe“. Treće, ukoliko je „saznanajna relacija“ izmedju subjekat i objekta „uz koju je prirasla transcendencija akta, ... u osnovi jedna realcija bivstvovanja, i to jedna realna; ona je samo jedna od brojnijh realnih relacija, sa kojima je svest vezana sa okolnim realnim svetom“ (Novi putevi ontologije). U upućivanju na ovu treću tezu nalazi se kod Hartmana fundamentalno opravdanje, da saznajni problem nije naprosto neki metafizički, nego da se postavlja kao jedan ontološki problem i na taj način dodeli ontologiji sistematski primat ispred teorije saznanja: ontologija i gnoseologija odnose se kao *ratio* *essendi* i *ratio* *cognescendi*. Njegova filozofija je prema tome ontologija u užem smislu reči, na koju se ukazuje na početku, i ona je najkonsekventnija u poredjenju sa mnogim drugim novim ontologijama.

.....................................................................................................

Ukoliko se uporedi Hartmanaova ontologija sa onom Hajdegerovom iz današnje perspektive, moralo bi da se kaže, da je Hartman doduše odredio svoju epohu, ali nije – kao Hajdeger – načinio epohu. Za to se mogu navesti izvanfilozofski i unutarfilozofski razlozi. Od izvanfilozofskih razloga trebalo bi ovde navesti samo jedan povesno naučni: Hartmanov, zahtev da sam naučno doprinese principima i slojevima bivstvovanja, dovodi ga u konkurenciju sa empirijskim prirodnim naukama, od kojih on mora da bude poražen. Njegovo učenje o slojevima pre svega ga je vodilo do toga da zauzme stav prema teoriji evolucije, ali i prema psihološkim pitanjima, koji su empirijski neodrživi (G. Lehman ...) (str. 259). Najvažniji unutarfilozofski razlog za to, da je Nikolaj Hartman u Nemačkoj postao istorijska figura, svakako bi trebalo videti u recepciji analitičke filozofije, koja se ovde razvijala kao jedno ponovno rodjenje kriticizma pod zaoštrenim uslovima kritike smisla i kritike jezika. Takvim kritičkim argumenti novija ontologija se teško mogla odupreti (str.260).

ESTETIKA 2:

HARTMANOVA ESTETIKA

(**2. čas**)

Hartmanova estetika. Opšti pregled

U povesti estetike Kant predstavlja jedan vrhunac. Okretanjem pažnje sasvim na subjektivnu stranu produkcije i dejstva umetnosti, on je dospeo do učenja o geniju i „bezinteresnom dopadanju“. Premda su Šiler i Šopenhauer bili pod snažnim Kantovim uticajem, oni su ponovo dopustili da važi objektivno stanovište. Tako Šiler lepo shvata kao „slobodu u pojavi“, a Šopenhauer doživljavanju lepote kao bezvoljne kontemplacije suprotstavlja lepo kao odraz suštine („ideje“) stvari. Kod Hegela i Šelinga konačno subjektivna strana estetskog dopadanja vraća se potpuno iza spekulativnog objašnjenja sadržaja umetnosti.

U daljem razvoju estetike u 19. stoleću, u reakciji na spekulativnu sadržinsku estetiku, okreće se umetnosti ponovo polazeći od njene subjektivne strane. Psihološka estetika, koja je delom razvijana empirijski-eksperimentalno, razume se umetnost kao zadovoljavanje elementarnih duševnih potreba. Slično tome, Niče objašnjava umetnost kao stimulans života. Naročito je uticajna bila teorija uosećavanja Teodora Lipsa, prema kom se doživljaj lepog sastoji u projektovanju osećaja u estetski predmet. Estetski ukus je u osnovi objektivirani samo-ukus. Ukus, iskušavanje samog sebe.

U 20. stoleću razvija se nastojanje da se opišu objektivne osobine i struktura umetničkog dela. To nastojanje je razvila pre svega fenomenološka estetika. Ova estetika se razvija postupno. Moric Gajger, analogno Šelerovom pokušaja razvijanja materijalne vrednosne etike, razvija jednu vrstu materijalne vrednosne estetike. Kod njega i dalje subjektivna strana estetskog fenomena u celini ima presudnu važnost. Roman Ingarden sa svoje strane okreće se sasvim objektivnoj strane estetskog fenomena i umetnosti. Ingarden u umetničkom delu, odnosno estetskom predmetu, i to pre svega književnom umetničkom delu, otkriva bogatu strukturu načina bivstvovanja i slojeva.

Nikolaj Hartman, pak, pokušava da lepo shvati i pojmi i kao subjektivno doživljavanje na strani estetskog akta, ali i kao objektivnu osobinu estetskog predmeta. Cilj Hartmanove estetike, mogli bismo to tako da preliminarno odredimo, predstavlja sinteza subjektivističke i objektivističke estetike. Hartmanovo shvatanje lepog, najpre polazi od razmatranja lepog kao akta i kao predmeta, a zatim razmatra slojeve lepog u različitim umetnostima, da bi najzad tematizovao različite vrste lepog. Takodje, trebalo bi preliminarno napomenuti, da dok se s obzirom na tematizaciju lepog, Hartman tako reći oslanja na čitavu tradiciju filozofske estetike, u pogledu problematike umetnosti, on je mnogo konzervativnije orjentisan i teoriju umetnosti razvija gotovo u potpunosti okrenut klasičnoj umetnosti. kod Hartmana nema mesta za modernu umetnost. Moderna umetnost slikarstvo, muzika i književnost za Hartmana ne igraju gotovo nikakavu ulogu.

*Lepo kao akt i lepo kao predmet*. Zadatak estetike sastoji se prema hartmanu u tome da se obradi: opšti pšojam lepog i vrste lepog. Hartman dakle lepo smatra za univarzalnu problematiku, osnovnu problematiku estetike. Hartmanova estetika je teorija lepog. Uzvišeno pak kao druga osnovna estetska kategorija predstavlja specijalnu formu lepog. Za Hartmana se, nadalje, lepo ne nalazi samo u umetnosti, nego i u prirodi, a on razlikuje i jednu posebnu vrstu lepote: ljudski lepo. Kod Hartmana se estetika ne redukuju, kao kod hegela i Šelinga, na jednu filozofiju umetnosti. Analiza lepg je kod hartmana stvar filozofske refleksije (to stoji na početku knjige i tom pitanju ćemo se posebno vratiti) i različita je od estetskog držanja umetnika i estetskog držanja publike. Dok je estetski stav stav prepuštanja lepom, dotle je stav estetičara reflektovan stav, estetika zasniva suštinu lepog i estetski opažaj. Hartman se jasno odriče jedne u osnovi romantičarske ideje prožimanja ili čak identiteta filozofije i poezije.

*Lepo* *kao* *akt*. Hartman najpre istražuje estetski akt, podnosno lepo niz perspektive akta (premda, kao što ćemo takdoje videti urgentnija je i više zaostaje analiza lepog estetskog predmeta). On se nadovezuje na Kanta, ali i na Gajgerovu fenomenološku analizu estetskog opažaja. Takodje, on uljučuje i analize geštalt-psihologije, čiji je rezultat da svakodnevni-svakidašnji opažaj daleko prevazilazi ono što je čulno dato. Opažaj i ono što je čulno dato tek bi trebalo dopuniti do celine jednog predmeta iskustva. Za estetski opažaj je takodje karakteristično da on prevazilazi čulno dato i to u pravcu one u njemu pojavljujuće pozadine. U estetskom zrenju/opažanju radi se o dvostrukom zoru/opažaju. Jednom je to opažanje čulno datog, i zatim o jednom opađaju koji iz ovog prizilazi, o jednom višem zoru/opažaju onoga što se u tome pojavljuje. „Estetski zor/opažaj je samo upola čulni zor/opažaj, nad ovim se uzdiže opažaj drugog reda, posredovan čulnim utiskom, ali se on ne svodi na taj utisak ...“ (Estetika, str. 23). I dalje „jer tek nastupanje drugog opažaja uzdiže prvi opažaj iznad svakidašnje percepcije i daje mu poseban estetski karakter“ (str. 25). Suštinska razlika izmedju svakidašnjeg i estetskog opažaja sastojise prema hartmanu u sldećem: osećajni tonovi koji su u svakidašnjem opažanju isključeni, u estetskom opažaju ponovo dolazi do pojave kao kada se boja doživljava kao „topla“ i „hladna“.

Medjutim, trebalo bi napomenuti, ne radi se o antropomorfističkim postavkama sveta. Naime, posmatrač zna sasvim dobro da razlikuje estetski predmet od realnog predmeta. Centralno obeležje estetskog opažanja Hartman, zajedno sa kantom, vidi u bezinteresnom dopadanju. Na taj način i Hartman podcrtava autonomiju umetnosti. Estetski opažaj/zor oslobodjen je od čulnih, moralnih, političkih i religioznih interesa.

Nadalje za estetski opažđaj nije presudno i od suštinskog značaja da li lepo doživljeni predmet jeste realan ili egzistira samo u fantaziji. Važne su pre svega slika i pojava kao takva.

Takodje, važno je uočiti i narednu stranu estetskog zora ili opažaja, a to je zadovoljstvo/radost (Lust) i prijatnost. Estetski opažaj je opažajk koji se doživljava kao zadovoljstvo (Lust) i kao dopadanje (Wohlgefallen). U njemu se povezuju s jedne strane bezinteresnost, a s druge strane zadovoljstvo. Hartman zbog toga poima estetski opažaj kao jednu „sintezu distance i unutrašnje obuzetosti“. Nasuprot psihološkoj estetici uosećavanja, Hartman zajedno s Gajgerom naglašava, da estetsko dopadanje nije samo-ukus, samoiskušavanje i samodoživljavanje, nego upravo jedno kretanje ka estetskom objektu. Tako analiza prelazi na stranu lepog posmatranog kao predmeta.

*Lepo* *kao* *predmet*. Radi se n aime o tome da estetskom opažaju (Wahrnehmung) kao estetskom zoru (Schau) odgovara jednop slojevanje (Schichtung) estetsklog predmeta. Pravo fenomenološko polazište analize sastoji se u tome da se na estetskom predmetu razlikuju. Lepo, medjutim, i to stalno valja imati na umu, nije zadnji plan, pozadina kao takva, nešto što bi podsećalo na Platonovu koncepciju lepog kao ideje, nego je lepo pojavljivanje nečulne pozadine u čulnom prednjem planu. Tako Hartman kaže, citiram, „Lepo je dvostruki predmet, pa ipak u jednome, kao jedan jedinstveni predmet. Ono je realan predmet i zato je dato čulima, ali se na to ne svodi; ono je isto toliko i sasvim drugi predmet, irealan koji se pojavljuje u realnom – ili iza njega. Lepo nije ni samo prvi, ni samo drugi predmet, već predstavlja oba ta predmeta, jedan u drugom i jedan sa drugim. Tačnije rečeno ono predstavlja pojavljivanje jednog u drugom“ (str. 41, 42).

Sa ovim shvatanjem lepog kao odnosa pojavljivanja (Erscheinungsverhältnis) Hartman se usko nadovezuje na estetičko polazište Šelinga i Šopenhauera, ali pre svega na Hegelovu koncepciju lepog kao „čulnog prosijavanja ideje“. Umetničko delo se prema ovom shvatanju razume kao čulni izraz duhovnog sadržaja. Medjutim razliku izmedju svog stanovišta i Šopenhauera, Šelinga i Hegela, Hartman vidi u sledećem: da se duhovni sadržaj koji dolazi do svog izraza u lepom, nikako se ne sastoji u opštim idejama (svetonazornim, religioznim, moralnim), nego i u individualnim karakterima i sudbinama (Aesthetik, 74). Medjutim, s obzirom na činjenicu, da hartman lepo ipak shvata kao čulno pojavljivanje duhovnog sadržaja, on umetnosti pripisuje specifičan saznajni karakter. Pri tome se medjutim radi o jednom ne-pojmovnom saznanju, onda sadržaj umetnosti ipak ne možđe da bude redukovan na neki jednoznačan izveštaj. Ovo hartmanovo shvatanje ne označava pad na prosvetiteljsku koncepciju umetnosti kao poslanika moralnog učenja. Estetski predmeti su, dakle, prema Hartmanu slojeviti, ali samo je kod nekih estetskih predmeta nečulna pozadina realna. Razliku izmedju lepog u umetnosti i lepog u prirodi, Hartman, vidi u tome štoi je pozadina prirodno lepog realna, a pozadina u umetnosti odnosno umetnički lepog irealna tj. postoji samo za posmatrača. Umetnička dela se pri tome javljaju kao forme objektiviranog duha, ona su od strane umetnika opredmećeni duhovni sadržaji, koji su sa svoje strane u svom postojanju upućeni na produktivnu snagu razumevajućeg subjekta. S obzirom da objektivnost lepog nije po sebi bistvujuća, nego huserlovim rečima rečeno «intencionalna objektivnost» svi sadržaji umetnosti koji se pojavljuju u čulnom prvom planu su irealni.

U narednom koraku Hartman istražuje šta sačinjava prednji i zadnji plan odnosno pozadinu u umetnostima. Plastika, slikarstvo i poezija su pri tome odredjene kao prikazivačke umetnosti, zbog toga što se u njima obrazuju, oblikuju teme (sujets). Plastika, npr. antički bacač diska, sastoji se iz jednog nepokretnog materijalnog prednjeg plana, ali u njemu/polazeći od njega (u drugom planu) može da se pojavi i nekakvo kretanje. U slikarstvu realnom prednjem planu pripadaju platno i obojene mrlje, ali su one izvedene tako da se na njima može videti neka scena ili „deo života“. U poeziji samo reči i sam zapis pripadaju prednjem čulnom planu, dok je opažajna predstava oblika upućena na fantaziju čitaoca (služaoca) (Aesthetik, s. 93). Muzika i arhitektura (da budemo precizni i ornament), pak, ne pružaju prikaze tema, nego jednu: slobodnu igru formi. Isto tako i u neprikazivačkim umetnostima postoje prednji plan i zadnji plan odnosno pozadina, pa se i u njima lepota pokazuje kao odnos pojavljivanja/prikazivanja. Najslobodnija umetnost je muzika, pošto ona niti nešto prikazuje, niti je podredjena praktičnim svrhama. Čulni prednji plan obrazuju tonovi i zvukovi. Ipak dok je čulno slušanje ograničeno na jedan kratak tonski niz, dotle, muzikalno slušanje prelazi preko toga i ono što je dato sintetiše u celinu jednog muzičkog dela. Arhitektura odnosno gradjevinska umetnost je oslobodjena od tema, od sujets-a, ali podredjena praktičnim svrhama. Pozadina koja se pojavljuje, nalazi se u ovoj umetnosti u tome, dase iza čulno opažljivih delova sagledava jedna veća celina, a zatim, takodje u tome da se u jednom (umetničkom) delu gradjevinske umetnosti postojano pojavljuje jedna pobeda duha nad materijom. Granični slučaj prema Hartmanu predstavlja ornamentika. Ona ima pozadinu samo ukoliko se u njoj pojavljuje producirajući duh.

*Forme i slojevi umetnosti*. Nakon objašnjenja načina bivstvovanja estetskog predmeta, Hartman se okreće preciznijoj analizi irealne pozadine umetnosti. Hartman pokušava da pokaže kako je pozadina sadržajno-strukturalno višeslojna i da se, naime, sastoji iz više spoljašnjih slojeva koji su prionuli uz onaj čulno-opažajni sloj, kao i više apstraktno reprezentujućih unutrašnjih slojeva. Ovi pozadinski slojevi se pokazuju u pojednim umetnostima kao različiti. Moglo bi se reći da distinkcija izmedju površne i duboke umetnosti, jeste stvar koja zavisi od dubine slojeva. Površne umetnosti, kao što su zabavni romani, operete i muzika za igru, imaju mali broj slojeva, njima fali pre svega poslednji unutrašni sloj idejnog. S druge strane pesništvo/poezija i muzika su najdublje umetnosti, a ornamentika je površna umetnost.

Ukoliko bismo apstrahovali od nejasnoća i donekle pojednostavili, Hartmanovo shvatanje pozadinskih slojeva u slikarstvu (i muzici) moglo bi da se rekonstruiše kao sled/niz 6 odnosno 7 slojeva. Imamo najpre čulni (fizički) prednji plan (ujedno prvi sloj) platna i njegovih boja (ali i prednji plan glasa i spisa). Zatim imamo zadnji plan, pozadinu koja ima do šest slojeva.

Prvo se doživljava prvi sloj spoljašnje opažljivih prostornih oblika i tela, zatim drugi sloj koji se sastoji u kretanju i delovanju, takodje, gestovima i mimici. Ova razlika izmedju prvog i drugog sloja u pozadini veoma se razlikuje u slikarstvu, a ne toliko u poeziji. Zatim sledi trfeći sloj, koji se oseća u radnjama, to je sloj emocija i namera. U ovom sloju se pojavljuje četvrti sloj, sloj duševne osobenosti, karaktera i sudbina. Sva ova prva četiri sloja pozadine, hartman računa u tzv. spoljašnje slojeve pozadine. Zatim slede unutrašnji slojevi pozadine. Prvi unutrašnji sloj pozadine je peti sloj pozadine u kom se tek pojavljuje ono što se naziva „individualnom idejom“, idealom ličnosti koji se pojavljuje u karakterima. Hartman izgleda da misli na Vinkelmanovu tezu o portretu kao idealu ličnosti. Misli se na one u ličnosti položene, ali nikad sasvim realizovane mogućnosti razvoja. Najzad, šesti, unutrašnji sloj pozadine, poslednji duhovni sloj nalazi se prema Hartmanu konačno u onom opšteljudskom i idejnom, u doživljavanju duha. Ovaj sloj u umetnostgi označava onaj najdublji smisao, koji, medjutim, nije sasvim pojmovno adekvatno shvatljiv. Ovi pozadinski slojevi se realizuju u velikom slikarstvu i pesništvu (poeziji). U slučaju poezija smatra Hartman, ona se stalno kreće jednom ivicom izmedju opasnosti da bude ili površinska, ili nepoetska. Ukoliko se u poeziji gube unutrašnji slojevi, ona postaje površna. Ukoliko se, pak, poučavajućim gestom, potiskuju prednji plan i prednji slojevi pozadine, ona postaje nepoetska. U poeziji, pak, prema Hartmanu imamo jednu osobenost, da se u epici i drami, po pravilu realizuju svi pozadinski slojevi, dok u lirika, čini se kao prekačući, spoljašnje slojeve najčešće započinje tek kod osećaja. Ovaj niz slojeva, nadalje, prema Hartmanu, trebalo bi na taj način shvatiti da ono što se misli u prednjev, ranijem, sloju, omogućava da se pojavi sledeći dublji sloj. Tako u delovanju jedne ličnosti osećaju se njene emocije, a ove emocije dopuštaju da se tek vidi njen karakter. Posmatranje umetnosti, receptiovni estetski akt, trebalo bi shvatiti kao jedno kretanje od spolja ka unutra; dok rad umetnostia, posao umetnika, produktivni estetski akt, teče od unutrapnjeg ka spoljašnjem. Umetnik, mora da‚traži emociju, koja izražđava karakter, i dalje jednu radnju koja omogućava da se pojmi emocija. Sasvim drugačije hartman vidi, pozadinske slojeve u muzici. Ono „samo muzikalno čujno“ sastoji se najpre iz četiri spoljašnja sloja: zatvorene muzičke faze (takt), ponavljanja i varijacije teme, muzičkih stavova i, najzad, čitavog opusa. Dok ovi spoljašnji slojevi imaju posla sa igrom tonova, dotle se radi u unutrašnja tri sloja o onom duševnom osećaju i doživljaju. Oni dosežu od „savibriranja“, preko „unutrašnje obuzetosti“ do metafizičkog doživljaja „ispunjenosti tamno slućenim, sudbinskim moćima“ (Aesthetik, 205). Ovde se izgleda Hartman vraća na Šopenhauera, kada opisuje muzički ukus i metafizičku duboku dimenziju muzike u svečarskim/svetkovinskim tonovima (Aesthetik, 197).

Estetska forma. Nakon analize slojeva pozadine u umtnosti Hartman se okreće problemu estetske forme. U svim umetnostima se oblikuje jedna materija: kamen, boja, ton, reči. U prikazivačkim umetnostima dolazi do još jednog formiranja, naime formiranja tvari u smislu teme, sujets. Oba ova formiranja su različiti aspekti istog umetničkog stvaranja. U gorovom umetničkom delu su prikazane teme i uemtnički oblik, ili drugim rečima neki sadrđaj i neka forma, koji su pak nerazdvojno povezani. Osobenost estetske forme se zaklajnaj, zakriva, ako se umetnost primarno razume kao samoprikazivanje umetnika ili kao izraz duha vremena. Svakako u umetnosti se uvek nalazi samoprikazivanje umetnika, ali ono ne pripada estetičkoj nego kultrunoj dimenziji umetnosti. temeljni nedostatak Hegelove estetike za Hartmana se sastoji u tome što kod Hegela, ova izražđajna funkcija umetnosti odnosno kulturna dimenzija umetnosti ujedno za Hegela predstavlja suštinu umetnosti. S druge strane bavljenje biografijom umetnika ne doprinossi boljem razumevanju njegovog dela. Hartman na taj način od sebe čini jednog zastupnika, zagovornika čisto imanetnog tumačenja umetničkog dela (Aesthetik, 252).

Stvaralački akt. Za Hartmana, valja napomenuti, stare teorije umetnosti kako ona u kojoj se umetnost shvata kao mimesis, tako i ona u kojoj se shvata kao poiesis, imaju jedno održivo jezgro. Umetnost je, naime, kako podražavanje (mimesis), tako i stvaralačka produkcija umetnika (poiesis). Umetnost mora da bude uključena u đivot, ali i da istovremeno u njoj postoji jedan udarac, da se tako izrazimo, vizije. Premda je stravarački akt prema hartmanovom mišljenju u svojoj suštini nepojmljiv u njemu hartman ipak razlikuje tri osnovna momenta: najpre, «unutrašnji telos» (Aesthetik, 264) dela koje se stvara, pravi, koji umetniku lebdi kao vizija i njime upravlja, zatim, slučaj, preko kog je, putem kog je umetnik inspirisan za neku viziju i, konačno, ono stvaralačko samo, koje ostaje ovladano jednim životnim stilom i stilom vremena objektivnog duha. Dalje analize estetskoe forme, zašto se neko delo doživljava kao lepo, hartman isključuje.

Istina umetnosti. S posebnom težinom Hartman insistira Hartman na zahtevu za istinom (prikazivačkih) umetnosti. Istina pesništva, poezije, za njega nije nikakva činjenička, nego životna istina. U pesništvu se ne radi o jednom konkretnom, istorijski vernom opisu dogadjaja i ličnosti, nego o jednoj istini «u onom načelnom i ljudski suštinskom» (Aesthetik, 286). Tako npr. anegdote (kao i karikature možda) imaju jedna viši stupanj životne istine, premda njihova činjenička istina ne stoji ili čak uopšte takva činjenička istina nedostaje. Životnoj istini pripada da ličnosti i karakteri moraju da budu ispunjeni životnom individualnošću. Pre svega moralne ideje moraju da budu kropz samu ličnost životno istinito utemeljene, umetno da budu nametnute nekakvom moralizacijom (Aesthetik, 283, 293). Citat „Pesnik može pustiti svoju ideju, naročito svoj moral, da govori (samo) kroz dogadjaje – pustiti da govori onako kao što je i život pušta da govori, nagoveštena u sudbinama ljudi, ali još uvek tako da joj je potrebno tumačenje ... moral ili pogled na svet izražen rečima već je izgubio svoju snagu, zato što u samom pesničkom delu nije prikazan kao životna istina. Izvesno je da‚čovek koji čita pesnička dela želi nešto da nauči, ali on ne želi da bude poučavan kao učenik, već da sam uvidi“ (Aestetik 292, Estetika, 344).

Životna istina slikarstva i plastike se isto tako sastoji u tome da se život (naknadno) oblikuje, ali se pri tome manje redi o jednom naturalističkom odražavanju, nego o prikazivanju odredjenih suštinskih crta, koje umetnik iz dfate zbiulje u estetskom opažaju/zopru selektira. Zbog toga realsitičko prikazivanje nije uvek umetnički najbolje. Na osnovu svojih različitih slojeva, različiti umetnici će različito portretisati jednu istu osobu.

U svom shvatanju slojeva umetnosti Hartman, tako barem izgleda, kao da se nadovezuje na Ingardenovo shvatanje slojeva literarnog umetničkog dela (iako ga eksplicitno ne pominje); uopšte, on ideji slojeva, ipak daje jedno drugo značenje i poopštava ga. Prema Ingardenu napomenimo to na ovom mestu, književno umetničko delo, ukazuje na 4 sloja: sloj glasa ili zvuka, zatim sloje jezičkog značenja, za njim sledi sloj «šematizujućih aspekata» (pri čemu se u tom sloju misli mna tipične perspektive odredjenih predmeta) i najzad sloj prikazanih predmeta. Nasuprot ovom Hartmanovo shvatanje je usko orjentisano na sled slojeva realnog sveta i ne poznaje ni u jednom od slojeva osobeni sloj jezičkog značenja.

Vrste lepog. Nakon razjašnjavanja lepog uopšte i slojeva umetnosti Hartman se okreće formama lepog. Kao posebne forme lepog on razlikuje: uzvišeno, ljupko i komično. Ovakvo Hartmanovo odredjivanje osnovnih formi lepote izgleda dosta svojevoljno, nije najjasnije na koji je način, ali je svakako jasno da jeste izvedeno iz istorije estetike. Hartman, delimično kao Hegel, polazi od lepote kao višeg pojma estetike, i zatim kao posebne forme lepog razlikuje ove tri kategorije. Moguće da je pored lepog, uzvišeno preuzima od Kanta, ali imamo uzivišeno i ranije, dok je ljupko, izgleda preuzeto od Šilera, ali nije jasan uzor u preuzimanju komičnog.

Uzvišeno. (Kao ljupko i komično), uzvišeno nalazimo i s one strane umetnosti, dakle u prirodi i ljudskom životu. Uzvišeno postoji uopšte svuda gde se doživljava nešto veliko i nadmoćno. Estetski uzvišeno se medjutim pojavljuje posmatraču, tek kada se pojavljuje sa izvvesnom distancom i mirom. Suštini uzvišenog medjutim ne pripada samo da se nešto doživljava kao nešto što nas nadilazi i što dominira, nego se istovremeno u takvom doživljaju zadovoljava čovekova potreba za velikim (Aesthetik, 366, 370). Citat „Uzvišeno je pojavljivanje nečega ogromno velikog ili nadmoćnog, što se čulno ne može dati u čulnom prednjem planu predmeta, ukoliko to pojavljujuće veliko odgovara duševnoj potrebi za veličinom i igrajući se savladjuje sitne ljudske otpore prema njemu“ (Aesthetik, 377, Estetika 446). Uzvišeno pripada prema Hartmanu unutrašnjim slojevima umetničkog dela. U pesništvu se uzvišeno pokazuje u strastima, karakteru i sudbini. Pretezanje unutrašnjih slojeva pokazuje se posebno u tragičnom. Estetski tragično ili tragičko naznačeno je na taj način da se jedan ne sasvim običan čovek u svom propadanju razjašnjava kao uzvišen i utoliko se jače oseća njegova vrednost.

Ljupko postoji najpre u prirodi kaod predela i kod ljudi, zatim u umetnosti, u slikarstvu, pesništvu i muzici. Ono pripada spoljašnjim slojevima ovih umetnosti. U pesništvu ljupko stupa pre svega u kretanju i mimici, nadovezujući se na Šilerov pojam ljupkog kao „lepote u kretanju“. Preterivanje u ljupkom može da vodi u pravcu kiča (Aesthetik, 390).

Kao suprotnost uzivišenom Hartman istražuje komično. Ovde pronalazimo male ljudske, oprostive greške i slabosti (maralne i intelektualne vrste) u masci nečeg značajnog, koje se onda neočekivano izobličavaju. Takvim se recimo pokazuje nekakav prividni moral koji je usmeren prema starim, prevazidjenim konvencijama. Može se razumeti i kao razrešavanje privida značajnosti odnosno „pad od očekivano važnog u ništavno“ (Aesthetik, 422), sve to sačinjava dejstvo komike. Komično se prema tome zasniva ka kontrastu (ne sasvim apsolutne dubine) izmedju spoljašnjih i unutrašnjih slojeva. Važno i značajno sastoji se u unutrašnjim slojevima, ništavno u spoljašnjim slojevima. Kod komičnog efekta ono ništavno se pojavljuje u prividu nečeg dubljeg, upravo dok se sagledava kao ništavno. Na taj način Hartman prevodi Kantovo shvatanje komičnog kao razrešenje jednog očekivanja u ništa u svoju koncepciju slojeva. U umetnostima se komika pokazuje kao suštiska samo u pesništvu. Pesnik komičnog mora da ima humor, on mora da bude punrazumevanja za slabosti ljudi i da ih opaža, kao i da se sa njima solidariše. Humoru zbog toga prema Hartmanu pripada jedna svetonazorna baza koja, u osnovi, potvrdjuje život. Pošto je pogled humoriste nošen od strane ljubavi, simpatije i razumevanja, humoristički sagledana komika je zapravo jedna razblažena komika. Medjutim komika u odredjenom smislu preterano oblikuje sliku života, ona ipak može da temeljne crte ljudskog života objektivno oblikuje, a da ne pruža jednu nepodnošljivu sliku ljudke bede (Aesthetik, 442).

Estetsko je prema Hartmanu jedna izuzetna mogućnost davanja smisla ljudskom životu (Aesthetik, 406). „Davanje smisla, koje kroz estetsku vrednost ulazi u ljudski život, ne sastoji se u osnovi, ni u čemu drugom do u ubedljivom osećanju da stojimo oči u oči s nečim apsolutno vrednim po sebi – s nečim radi čega samog bi se već isplatilo živeti ...“ (Aestehtik, 408, Estetika 482).

Dok Hartman sa svojim učenjem o slojevima umetnosti udara, tako da kažemo, novim putevima, njegovo shvatanje vrsta lepog ssnažno je orjentisano na filozofsku tradiciju, posebno na Kanta, ali takdoje na Šilera i Šopenhauera. Njegovo shvatanje ljupkog i uzvišenog oblikovano je polazeći od Kanta i Šilera. Hartman odbija Hegelovo istraživanje ovih pojmova u različitim stadijima razvoja lepog (drugim rečima zanemaruje istorijsku dimenziju razvoja kategorije lepg, kao i njegovih posebnih formi) i posmatra sve forme lepog kao opšte ljudske forme estetskog iskustva. U njegovom shvatanju komičmog, on se isto tako oslanja na Kanta, dok je u njegovom humorističkom objašnjenju komike i humora, izgleda da izvesnu ulogi igra Žan Pol.

Medjutim, kao refleks, pre svega, na mnoštvo i krizu moderne umetnosti u 20. veku, razvijene su sasvim različita estetička polazišta. Osim u fenomenologiji, estetika igra jednu značajnu ulogu i u egzistencijalnoj filozofiji, koja umetnost estetskog doživljaja tematizuje istinu umetnosti. nadalje, za marksističku estetiku, oblikovanu u razlišitim formama naročito od strane Lukača i Adorna, umetnost je pre sevega shvaćena kao odražavanje ili odslikavanje činjeničkog (ili idealnog) društva i kao istovremena kritika tog društva. Nasuprot ovom svetonazornom, ideološko-kritičkom polazištu stoji jezičko-analitička estetika logičkog empirizma i uopšte analitičke filozofije. U okviru opšteg jezičko-analitičkog istraživanja naročito su Čarls Moris i Nelson Gudmen nastojali oko objašnjenja umetnosti kao jednog posebnog jezika, ili jezika umetnosti kao specifičnih sistema simbola umetnosti u razlici prema prirodnim jezicima. Konačno metaestetika se okrenula govorenju o umetnosti, dakle analizi značenja estetičkih pojmova i iskaza. Mesto Hartmanove estetike unutar estetičkih polazišta 20. stoleća mođe se najbolje objasniti polazeći od njegovih shvatanja istine i autonomije umetnosti. Priznavanje autonomije umetnosti, koje proističe iz analize estetskog dopadanja, hartman deli sa mnogim velikim estetičarima od Kanta. Najznačajnija grupa mislilaca koja autonomiju umetnosti manje ili više svesno ograničava u kontekst moralno-političkih svrha, su marksisti. Oni, u najmanju ruku, jednu od suštinskih uloga umetnosti vide u kritici društva. Medju filozofe, koji su umetnosti želeli da nametnu jednu svotonazornu i političku odgovornost pripada i Sartr, sa svojim shvatanjem angažovanog pisca. S druge strane Hartmanovo shvatanje lepog kao čulnog pojavljivanja jednog duhovnog sadržaja (premda ovde izrečeno donekle pojednostavljeno) pripisuje umetnosti jednu kognitivnu funkciju. Hartman priznaje da umetnost predstavlja jednu specifičnu formu saznanja, on se razlikuje od Kanta i novokantovaca, ali i od psiholoških i formalističkih shvatanja, koja umetnost posmatraju kao igru formi i koja posreduju estetski ukusili koji kao metaestetika, u odredjenom smislu se sasvim odriču iskaza o umetnosti. U priznavanju jedne kognitivne funkcije umetnosti, Hartman se, nasuprot gorepomenutima, približava Benedetu Kročeu, Nelsonu Gudmenu i Francu fon Kučeri. Konačno, Hartmanovo stanovišete se dodiruje i sa tezom o održavanju merksisitičke estetike, premda se kod njega društveno-kritičke crte u potpunosti gube. U celini posmatrano Hartmanova estetika je u jednoj veoma velikoj meri jedno delo sinteze. On ne samo što sledi tradicionalne teze o autonomiji i istini umetnosti, nego ih povezuje i putem subjektivnog i putem objektivnog polazišta, da bi na taj način realizovao, ipak, ponajpre, jedan program fenomenološke estetike. (Hartmanaova estetika, kao i čitava njegova filozofija, u velikoj meri, proizilazi iz njegovog suprotstavljanja sa Kantovom i Šelerovom filozofijom) Usko povezivanje, pak, Hartmanove estetike sa njegovom ontologijom, mogao bi da bude razlog za nedostatak pažnje u diskusijama nakon drugog svetskog rata.