

Филозофија природе као револуција у мишљењу и стварању њемачких романтичара

Апстракт: *Једна од најобухватнијих идеја романтизма јесте идеја природе као органског склопа. У складу са добом које је носило у себи најразличитије револуције: политичке, индустријске, духовне, нова слика природе се појавила као производ, али и као подстрек за развој већине њих. Да бих објаснила комплексност концепта природе у овом периоду водила сам се хијерархијом створеном од самих романтичара, по којој се умјетник, као најсамосвијеснији дио универзума, утапа и издваја у природи стварајући умјетничка дјела. Због тога ћу покушати да сличним редоследом – од хијерархије природе и универзума у првом поглављу, преко хијерархије умјетности у следећем – дођем до конкретних примјера пејзажа појединачних умјетника као производа свега претходног.*

Кључне ријечи: *романтизам, природа, универзум, пејзаж, револуција, Шелинг, Фридрих, Рунге*

Увод

Размишљање о природи крајем XVIII и почетком XIX вијека се може схватити као револуционарно због његове дубоке прожетости важним промјенама које су се одвијале у овом периоду. Нови концепт природе је постао кључан за начине доживљавања себе у свијету, као и за форме које тако схваћен свијет може преузети подсредством умјетности и размишљања о њој. Појам *природа* у овом добу добија значење појма *живот*, постаје вишеструко повезан са свим елементима постајања које носи, осим спољашњег, физичког окружења, свака врста духовног и божанског дјеловања.

Једна од основних тврдњи романтизма јесте да је потенцијално и промјењиво стварније од актуелног. По овом учењу читав универзум бескрајно стреми напријед, изазивајући својом несводивошћу и неисцрпношћу човјека, а изнад свега умјетника. Умјетник због тога мора бити ангажован, мора пренијети нешто што се не може изразити, а употре-

бити израз, мора употребити средства свијести у борби са несвијесним. Мора бити свијестан ограничености средстава којима располаже, али са мишљу о циљу, стално динамичном и зато бескрајном.¹

Естетика њемачког романтизма је нераздвојива од филозофског контекста, као и од етичких и политичких вриједности епохе. Фундаментална етичка идеја романтизма је *Bildung*, начин самостварања и самоизградње, образовања свих људских, општих и индивидуалних снага у бићу.² Основни политички идеал је заједништво, потрага за повезаношћу укупних физичких и духовних потреба народа у држави, по Адаму Милеру „бескрајно делатној и живој целини“.³ Оно што повезује ове идеје јесте тежња за јединством, за повратком цијеловитости. Својим највећим дијелом ова идеја је нова, инспирисана осјећањем носталгије и губитка, карактеристичним за другу половину XVIII вијека. Такође, основ ових тежњи може се наћи у претходној епохи и вриједностима које су је у највећој мјери обиљежиле, у идејама прогреса и слободе.

Романтизам је, са једне стране, обиљежила свијест о себи као онтолошком центру и извору вриједности свега осталог. Са друге стране, индивидуалност је подразумејемјевала прелаз од појединца ка групи, са доминантним осјећањем укорјењавања у заједници. Појединачно сопство је морало бити у фузији са тоталитетом, то је био услов за апсолутну слободу. Овај, наизглед парадоксалан, концепт личности Шлајермахер тумачи као нагоне који стреме ка истом циљу: „један апсорбовањем свега у себе, други дјељењем себе у све“.⁴

Често је Кантова морална филозофија узимана за полазну тачку романтичарске естетике и рађања необузданог индивидуализма. Кант је отпочео култ аутономије морала према коме се само они који дјелују, а не они чијим животом други управљају, могу назвати слободнима. Заиста, многи аутори овог периода су се слагали са Кантовим концептом слободе личности, посебно са ставом да умјетник треба да креира своје стандарде истине. Међутим, било би погрешно романтичарску естетику означити као потпуно субјективистичку. Свакако је постојала тврдња о способности умјетничког генија да успостави правила сопствене умјетности, али никада нису тврдили да та правила могу да имају само субјек-

¹ Isaija Berlin, *Koreni romantizma*, (Beograd: Službeni glasnik, 2006), 115.

² Frederick C. Beiser, “Early German romanticism: A Characteristic,” in *The Romantic Imperative, The Concept of Early German Romanticism*, 23-43 (Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 2003).

³ Berlin, *Koreni romantizma*, 135.

⁴ Cordula Grewe, “Re-Enchantment as Artistic Practice: Strategies of Emulation in German Romantic Art and Theory,” in *New German Critique* 94 “Secularization and Disenchantment” (2005): 60.

тивно значење.⁵ Обновљена идеја пантеизма је омогућила имитацију, као оправдан и развијен процес стваралаштва, при чему је умјетник врста коаутора, уствари последња карика ланца стварања који се протеже кроз свеукупну природу. Синтеза имитације и експресије је срж романтичарске метафизике, која је суштински дио умјетности. Ако активност умјетника има порјекло само у субјекту, онда губи метафизичку димензију, постаје одсјечена од апсолута.

Као и однос према прошлости, политици и етици, однос романтичара према умјетности је често парадоксалан. Поставља се питање: шта са толико истицаном аутономијом умјетности ако естетику схватимо не само као теорију о умјетничким дјелима, већ и као теорију о животу индивидуе, друштва, државе? Понуђен је одговор, такође у виду парадокса: романтичари су вјеровали у аутономију умјетности, не упркос, већ баш због повезаности са политиком и етиком.⁶ Тачније речено, заједничка основа је у слободи која истовремено истиче аутономију дјела, али и представља производ ондашњих политичких и моралних вриједности. Такав одговор дао је Шилер, надовезујући се на Канта и Фихтеа. Међутим, на различит начин, до истог одговора о важности умјетности дошли су и чланови Јенског круга: Шлегел, Новалис, Шелинг. Слобода је такође истакнута као један од главних чинилаца умјетности, али не слобода у Кантовом смислу, којој је природа непријатељ. По њима, слобода не подразумева аутономију, раздвајање субјекта и објекта, превласт једног или другог. Требало је обновити покидане везе између природе и човјека управо естетским средствима и на тај начин остварити слободу.⁷ Романтизација свијета могла је бити остварена само средствима умјетности, која би омогућила приближавање бесконачног коначном. Свијет мора поново бити створен као умјетничко дјело.

Свим овим идејама: естетским, етичким, политичким, спајаним или раздвајаним, заједнички је елемент жудња, стремљење ка цјелини. „Субјект као субјект не може да ужива оно што је бесконачно као бесконачно, а то је субјектова нужна склоност. Дакле, ту постоји вечна противречност“, закључује Шелинг док пише о Гетовом Фаусту.⁸ Управо ова противречност постаје срж романтичарске мисли заокупљене новом сликом универзума и природе.

⁵ Frederick C. Beiser, „The Sovereignty of Art,“ in *The Romantic Imperative, The Concept of Early German Romanticism*, 76.

⁶ Beiser, „Early German romanticism: A Characteristic“, 41.

⁷ Grewe, „Re-Enchantment as Artistic Practice“, 39.

⁸ Fridrih Vilhelm Jozef Šeling, *Spisi iz filozofije umetnosti* (Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdvačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991), 176.

Нова слика природе

Од свих идеја романизма, идеја природе као органског склопа је најобухватнија. Концепти попут креативности људског ума и снаге поетске имагинације, бар једним својим дјелом, су садржани у њој. За ово доба је карактеристично осјећање чежње за изгубљеним јединством и хармонијом која је некада била дио природе. Француска револуција је допринјела осјећању носталгије, које су, на специфичан начин, дјелиле и земље „посматрачи“, каква је била Њемачка. Након шокантних културних и историјских догађаја услиједиле су интелектуалне расправе. Многи су од поборника револуције постали њени непријатељи, који су свој став успјели да уграде у нове теоријске и филозофске системе.⁹ Брзо се смјењивала револуција и рестаурација, прогрес и стагнација, буржоаске тежње ка слободи и антилибералне снаге у политици. Постаје јасно због чега је идеалистичка, класична и романтична, филозофија тежила усклађивању духа и природе.¹⁰ У јазу између старих и нових природа је имала значење сигурности, доброћудног ауторитета, врсте симболичног културног дјетињства.

Крајем XVIII вијека Фридрих Шилер пише расправу *О наивној и сентименталној поезији*, а Фридрих Шлегел *О студију грчке културе*. Ови текстови представљају последње доприносе дебати о умјетности Старих и Нових. По њима, Стари су живјели у „природном“ свијету. За разлику од овог, модерно доба је означено недостатком перфекције у естетском смислу, који је, сада, виђен као добитак у домену духа. Тако се природа Старих, по њима, може спознати и осјетити само кроз модерно осјећање губитка и чежње.¹¹

Прошле епохе су доживљавале природу као механички систем. Сматрало се дуго да природу чине независни дјелови, повезани узрочно-последичним везама, при чему један дио врши утицај на други. Као и објекти у природи, тијело и дух су схватани као засебни ентитети.¹² Слично виђење природе имао је и Кант када је стварао своју моралну филозофију. Да би људски ум био слободан, по Канту, мора бити независан од природног детерминизма, мора се одређивати само сопственим принципима. Када би се препустио природи, спољашњој или унутрашњој,

⁹ Helmut J. Schneider, „Nature,“ in *The Cambridge History of Literary Criticism* Vol 5 „Romanticism“, ed. M. Brown (Cambridge: Cambridge University Press 2008): 92, 93.

¹⁰ Nicholas V. Raisanovsky, *The Emergence of Romanticism* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1992), 66.

¹¹ Schneider, „Nature“, 93.

¹² Beiser, „The Sovereignty of Art“, 82, 83.

ум би био пасиван и подређен спољним утицајима: „Морални закон као закон слободе заповеда на основу одређујућих разлога који треба да буду потпуно независни од природе и њене сагласности са нашом моћи жудње“.¹³ Шилер, водећи се Кантом, такође сматра да је човјек законодавац природе, која представља објекат ког треба обликовати.¹⁴

Млади интелектуалци око 1800. године, иако образовани у духу рационалног просветитељства, осјетили су да је цијена слободе превелика. Човјек, проглашен господарем природе, био је суочен са свијетом који је, лишен душе, био механизован. Филозофима попут Шелинга, Шлегела, Новалиса, било је немогуће да прихвате у потпуности Кантов и Фихтеов проблем слободе. По Канту, ноуменална област је усклађена са моралним законом наметнутим од разума, док је феноменална област подређена законима природе. Романтичари, са друге стране, не претпостављају дуализам између субјективног и објективног, идеалног и реалног. Желе да покажу да су слобода и нужност једно, да, због тога, не постоје спољни узроци.¹⁵

Романтичари су, тако, пронашли нове узор. Прихватили су Спинозино учење о монизму, које је потврђивало увјерење о јединству универзума, гдје су тијелесно и духовно само различита својства исте силе. Спинозин пантеизам је учио о јединству Бога и природе, о сталном и свеобухватном присуству божанског, поистовјећеног са природом и свемиром. Умјесто супстанције, ови филозофи су прогласили живу силу за суштину космоса, и тако га учинили динамичним. Сваки дио природе и универзума је, на овај начин, повезан са цјелином, у којој, по њима, ипак постоји хијерархија. Код Спинозе су сви елементи природе једнаки – тако камен, дрво или човјек представљају једнака оличења апсолута. По учењу романтичара, у природи постоји једна сила, остварена у различитим степенима, од најпростијих до најкомплетнијих организама. Не постоји разлика у врсти, већ у степену између менталног и физичког. Тијело и душа више нису хетерогене, иако се духовном признаје већи степен организованости снага универзума. Човјекова самосвијест је, по овом учењу, ништа друго до најбоља организација сила природе.¹⁶

Органска теорија природе, на овај начин, постаје примјењива на схватање умјетности. Пошто је организам цијелина, чији су дијелови неодвојиви, дјело умјетника, које је по овоме и дио природе, постаје мик-

¹³ Imanuel Kant, *Kritika praktičnog uma*, (Beograd: Bigz, 1979), 62.

¹⁴ Johan Fridrih Šiler, „Pisma o estetskom obrazovanju čoveka,“ u: *O lepom*, (Beograd: Book Marso, 2007), 187.

¹⁵ Beiser, “The Paradox of Romantic Metaphysic,” in *The Romantic Imperative*, 137-139.

¹⁶ Ibid., 141-144.

рокосмос универзума. Као што у природи постоји континуитет и хијерархија, чији је највиши принцип људска активност, тако и дјеловање умјетника представља врхунац снага које дјелују у природи. Креативност умјетника утјеловљује, изражава и развија природне силе које дјелују кроз њега. Ово води до тога да је активност умјетника ништа мање до самореализација, самоманифестација природе.¹⁷

Шелинг пише о оваквој улози човјека у оживљеној природи. Почине од најнижег елемента хијерархије, биљке, која је, упркос усправном положају, везана за земљу. Животиње, по њему, представљају прелаз од биљке ка човјеку, иако су још увијек зависне само од земље. „Други родови живе само на тлу атмосфере, човјек се најслободније уздиже у њој“ и тако симболише спој неба и земље. Као што небо влада земљом, тако и човјекова глава влада остатком тијела. Дисање је означено као први сусрет неба и земље, а срце као средиште жудње, „огњиште животног плама“. Стопала изражавају потпуну одвојеност од земље, пошто повезују близину и даљину, док руке и шаке означавају „умјетнички нагон универзума и свемоћ природе“.¹⁸ Прије овог учења, за Шелинга је природа била „мртва слика“, „шупља конструкција форми“, „пуки производ“, „нешто беживотно“.¹⁹ Фридрих Шлегел, у истом духу, пише: „Веома је једнострано и претенциозно мислити да постоји само један Искупитељ. За савршеног хришћанина, коме се у том погледу можда највише приближава јединствени Спиноза, искупитељ би морало бити све.“²⁰

Овакво доживљавање природе, тачније, испреплетаности вишег и нижег, земаљског и небеског, подарило је концепту стварања духовну димензију. Физичко удаљавање, на овај начин, добија статус духовног приближавања, одлажење и враћање не постоје као супротности, а бављење материјалном страном природе постаје удубљивање у срж њеног божанског значења.

Оживљавање природе и теорија умјетности

Идеја природе као једну од основних компоненти садржи свијест о односу појединачног и апсолутног. По Фридриху Шлегелу најважније обиљежје старе умјетности јесте јединство субјекта и објекта, културе и природе, актуелног и идеалног. Модерна умјетност је по њему карактеристична управо по одсуству тог јединства, по раздору актуелног и

¹⁷ Ibid., 148.

¹⁸ Šeling, *Spisi iz filozofije umetnosti*, 87-90.

¹⁹ Ibid., 185, 186.

²⁰ Fridrih Šlegel, „Fragmenti Ateneum,“ u: *Ironija ljubavi*, 58 (Beograd: Zepter, 1999).

идеалног, значи коначног и бесконачног.²¹ Због тога, Шлегел дјела умјетности настала у свом добу назива *филозофским*, свијесним себе као умјетничких у релацији са бесконачним идеалом, заувјек одвојеним од њих. Дјело тако мора да буде оно само и да се описује, оно што јесте и идеја себе.²² Оно добија трансценденталну функцију, свако аутентично дјело може да представи значење умјетности у цјелини. Међутим, идеја умјетности је недетерминисана, док је дјело увијек детерминисано својом материјалношћу. У том случају, по многим ауторима, дјело тежи да уништи само себе, да изгуби статус материјалног, да превазиђе сопствене границе.²³ У једном од фрагмената пише: „тајни смисао жртве је уништење коначног зато што је коначно“.²⁴ Поезија, па и свака умјетност мора бити *универзална и прогресивна*, значи да флуидношћу форме мора научити да досегне слободу, тачније способност да саму себе ограничи. У романтизму, због тога, настају и развијају се форме као што су фрагмент и *Gesamkunstwerk*. Са друге стране, начин схватања природе као органске носи са собом другачије вредновање материје. Шелинг пише о материјалу као производу природе, значи дијелу циклуса коме припада и сам човјек.²⁵ Тако степен материјалног може означавати снагу коначног да обухвати бесконачно. Зато се често у писањима романтичара намеће питање: да ли је слобода заточена у материјалном или је оно њен предуслов? Различити аутори нуде више или мање усаглашене одговоре и у складу са тим стварају хијерархију умјетности, дајући предност оној најодговарајућој, док други заговарају идеју обједињавања и фузије такве хијерархије у нешто што би једнако могло бити симбол апсолутног.

Шелинг ствара врсту дупле хијерархије умјетности разликујући два лица истог процеса. Ако је немогуће у потпуности остварити спајање коначног и бесконачног, постоје два начина одређивања степена приближавања томе: ослободити се окова материје и винути се ка идеалном или спустити идеално у коначно, што значи подарити материји квалитет идеалног. У првом случају врхунац умјетности представља музика, гдје се материја потпуно растаче у оно што је идеално, док је сликарство још увијек дијелом везано за материју, а скулптура у систему умјетности „оно што би одговарало материји у природи“. Посматрано из супротног угла, управо је скулптура та у којој је „бесконачно сасвим претворено у

²¹ Šlegel, „O studiju grčke poezije,“ u: *Ironija ljubavi*, 169.

²² Šlegel, „Fragmenti Ateneum“, 59.

²³ J. M. Bernstein, „Poesy and arbitrariness of the sign, Notes for a critique of Jena romanticism,“ in *Philosophical romanticism*, ed. N. Kompridis, 156 (London and New York: Routledge, 2006).

²⁴ Šlegel, „Fragmenti Ideje,“ u: *Ironija ljubavi*, 131.

²⁵ Šeling, *Spisi iz filozofije umetnosti*, 183-210.

коначно“ због чега је управо „оно што је апсолутно реално истовремено и апсолутно идеално“.²⁶ У Шелинговој филозофији оваква класификација умјетности је могућа зато што произилази из његовог схватања форме и бити као уједињених снага дјела: „Форма би могла ограничавајуће да дјелује на бит, када би постојала независно од ње. Али ако она бивствује са том бити и посредством ње, како да се та бит осјети ограниченом оним што она сама ствара?“²⁷ Оваква теорија умјетности је нераздвојиви дио органског схватања природе као виталне силе, гдје активност умјетника рефлектује и отјелотворује читав универзум и чије дјело има моћ да репрезентује нерепрезентативност апсолута.

У овом оживљеном универзуму умјетник има важну улогу. Ако је све у природи живо и ако је човјек њен најсамосвјеснији дио, онда је улога умјетника да несвјесне силе око њега и у њему, мучном и сталном борбом, доводи до свијести, иако то не може у потпуности да оствари. Због тога, једина дјела која носе праву умјетничку вриједност јесу она која су слична природи по пулсирајућем, полуосвјешћеном животу.²⁸ Универзум је несводив због свог сталног кретања и напредовања. Исти критеријум се преноси и на умјетничка дјела: по мишљењима романтичара, оно што је створено, завршено, мртво је. Новалис пише: „Са сваким потезом усавшавања дело бежи од мајстора, у даљине веће но што су просторне, и тако са последњим потезом мајстор види да је његово наводно дело одвојено од њега једном мисаоном провалијом чију ширину и сам једва схвата...“²⁹

Елемент жудње и стремљења ка сопственом стварању, физичком и духовном, се може пронаћи у пажљивом грађењу односа романтичара према умјетности. Август Вилхелм Шлегел пише о поезији Старих као „поезији поседовања“, док је модерну поезију назвао „поезијом чежње“.³⁰ Основно полазиште теоретисања и стварања у романтизму јесте активност, кретање сваке врсте: духовно, физичко, ауторово, посматрачево, чак и кретање и борба саме природе. Управо због тога честе су контрадикторности у покушајима: од најмањег се жели стићи до највишег и обрнуто, од аргументоване хијерархије до обједињења, од најразличитијих фрагментарних умјетничких форми до цјелине. Ако послушамо Хофма-

²⁶ Ibid., 104, 105.

²⁷ Ibid, 191.

²⁸ Berlin, *Koreni romantizma*, 109, 110.

²⁹ Novalis, „Iz fragmenata o estetici,“ u: *Romantizam*, ur. Zoran Gluščević, 66 (Cetinje: Obod, 1967).

³⁰ A. V. Šlegel, „Predavanja iz dramaturije,“ u: *Romantizam*, 83.

на у тврдњи „Све је једно“,³¹ лако ћемо стићи до њеног одјека – да онда и једно може, истим одсуством или присуством система, постати све.

Алегоричност природе и пејзаж

Природа је својом алегоричношћу утицала на стварање и вредновање пејзажа, који је, као никад до тад, достигао висок статус у хијерархији жанрова. По Лесингу, поезија има највишу вриједност због своје способности да пренесе временску сукцесију, догађаје који поступно напредују у времену, док је сликарство ограничено на простор и због тога може приказати само један тренутак у времену. Хердер наглашава произвољност знакова којим се служи поезија, и који стварају посебно комплексан однос између посматрача и дјела.³² Јенски романтичари са Фридрихом и Рунгеом доводе до изокретања ових теорија.

Писања о естетици крајем XVIII вијека истичу вриједност алегорије као временски и значењски удаљене од објекта на који се односи. Фридрих Кројзер у дјелу *Симболика и митологија Старих* из 1810. пише о алегорији као о „идеји која се разликује од себе саме“. Док симбол представља тренутну тоталност, алегорија подразумјева флексибилност, значи слободно мјењање у серији тренутака. Тиме је алегорији дат квалитет сличан ономе који је Хердер приписао поезији: потребан је процес читања, тумачења скривеног значења од стране посматрача. Многи теоретичари и сликари су овај квалитет проналазили управо у сликарству пејзажа. Пошто се алегорија односи увијек на нешто одсутно, нешто што ум и интуиција тек треба да обухвате, стварање пејзажа добија вриједност сличну музици и поезији. У читању слике, као при слушању музике или поеме, губе се границе времена и простора, ум чезне за досезањем бескраја. Овакво тумачење пејзажа је дјелом проистекло из филозофије романтичара Јенског круга. Тик и Шлегел истичу одсуство, одлагање и несводивост које алегорија носи са собом.³³ Новалис сматра да сликарство има алегоријско значење, да остварује индиректан утисак, као и музика, чак и више, оно се налази „степеник ближе светилишту духа“.³⁴ Шелинг у *Филозофији природе* пише: „У сликарству пејзажа је свуда могућ само субјективни приказ, јер пејзаж је реалан само за посматрачево

³¹ Z. Gluščević, *Romantizam*, 29.

³² Alice A. Kuzniar, „The Temporality of Landscape: Romantic Allegory and C. D. Friedrich,“ *Studies in Romanticism* Vol. 28, No. 1 (1989): 69.

³³ Ibid., 71, 72.

³⁴ Novalis, „Iz fragmenata o estetici“, 69.

око.“ Сматра да „подсредством алегорије, као и симболичког, сликарство може да се уздигне до натчулног“.³⁵

У критици слике Каспера Давида Фридриха *Крст у планини*, један од елемената о ком је полемисано је управо алегорија. Слика је свеукупно оптужена за светогрђе, међутим, Фридрих је у одбрани инсистирао на светости природе, па тако и слике. Распеће није насликано у центру слике, како се очекивало. Смјештено је на стрмим стијенама, неприступачним посматрачу. Фигура Исуса је дијелом заклоњена од погледа. Посматрач навикнут на традиционалне олтарске слике, морао је бити изненађен јазом између Распећа и себе, који је Фридрих, са намјером, испунио и нагласио природом. Оваква врста одвојености објекта и посматрача је честа на Фридриховим сликама. На сликама попут *Зимског пејзажа* са црквом или *Вечерње звијезде* магла, даљина, сумрак чине врсту баријере којом се прекида перспектива, али и наглашава стремљење, покушај досезања и уживљавања у тај немјерљиви простор. Чини се да сунце сија одоздо, на небу се не може прочитати јасно доба дана, јутро или вече, као ни јасна порука утјехе или радости. Слика је тако проглашена злослутном и страшном.³⁶ Линеарност и фронталност се раније најчешће повезивала са редом и хармонијом, па је Фридрихова слика указивала на несрећеност и неред. Слика је алегорична, што су једнако тврдили и сликар и његови непријатељи. Међутим, Фридрих је, водећи се доминантним струјама пантеизма и мистицизма тог доба, тиме желио да нагласи управо светост којом одише читав универзум и природа. На позлаћеном раму је приказао низ религијских фигура и симбола попут звијезда, анђела, палминих грана, Божјег ока у троуглу, гранчица жита и лозе, што доводи посматрача до јасног значења слике. Међутим, критичари су му замјерали све, од недостатка традиционалне тродимензионалности и централне перспективе, до тога да је природу уздигао на ниво виши од религије. Јасни симболи на оквиру нису били довољни да оправдају нову алегоричност којом је Фридрих подарио пејзажу историјско значење и религијску емотивност.

Светост природе је, на много хармоничнији начин, закупљала и стваралаштво Филипа Ота Рунгеа. Сматрао је да се коришћењем више различитих медија, ослобађањем граница сваке од умјетности, може постићи склад сличан оном у природи. Иако никад није остварио *Gesamkunstwerk* у пуном смислу, како је желио, у низу његових радова постоји склоност ка обједињавању, физичком или идејном, више умјетности. О својој слици *Поука славуја* пише: „Ова слика постаје оно што

³⁵ Šeling, *Spisi iz filozofije umetnosti*, 52.

³⁶ Beate Allert, „Romanticism and Visual Arts,“ in *The Literature of German Romanticism*, ed. Dennis F. Mahoney, 283 (Rochester: University of Vermont, 2004).

је fuga у музици, [...] толико је лакше када неко извуче музичку идеју и од ње створи темељ цијеле композиције, који се појављује у варијацијама, опет и опет, кроз дјело“. Као што се у фузи појављује иста тема на различите начине, тако се појављују и елементи слике, попут херувима, славуја, гранчица, ван саме слике, на оквиру. Рунге објашњава ову везу: „На овај начин, иста ствар се појављује три пута на слици, и пошто је премјештена из слике, чини се још више апстрактна и симболична“.³⁷

Рунгеово интересовање за симболичност природе је било под јаким утицајем хришћанског пантеизма и неоплатонистичког концепта љепоте, идеја са којима се могао сусрести читајући дјела Бемеа и Косегартена.³⁸ На њега је посебно утицао и сликар Карл Вилхелм Колбе Старији, са својим цртежима и графикама дрвећа анимираног илузијом живих очију и лица. Вођен радом овог умјетника, Рунге је сматрао да свака слика мора садржати квалитет који превазилази медиј и садржину дјела. Постао је страствени читалац Новалиса, у чијим дјелима се јавља исто одушевљење природом и тајнама које она носи. Дружио се са Фридрихом Шлегелом и Тиком, а у Дрездену се упознао и са Хенриком Штефенсом, тада водећим ауторитетом природне филозофије.³⁹

Његово прво веће дјело било је низ графика *Доба дана*, од којих је само једна преточена у слику, под називом *Јутро*. Описао их је као „вјечни круг“, са идејом стварања *Gesamtkunstwerk*-а: „биће то једна апстрактна сликовита, фантастично-музикална поезија са хоровима, једна композиција за све три уметности заједно, за коју би архитектура тек требало да створи посебну зграду“, пише брату Данијелу.⁴⁰ Њихово значење није ограничио на доба дана, слике су требале представљати и фазе органског процеса раста, старења и смрти. Хтио је да укаже на вјечни круг природе са њеним сталним процесима уништења, обнављања, раста и пропадања. Трбало је да, праћене другим умјетностима, прикажу креацију као нешто што се стално обнавља, а не завршен акт.⁴¹

Слика *Јутро*, својом хармоничношћу и једноставношћу, указује на доживљај другачији од оног који пружа Фридрихово дјело *Крст у планини*. Међутим, ако се посматрају одвојени елементи који чине слику,

³⁷ Wolfgang Dömling, “Reuniting the Arts: Notes on the History of an Idea,” *19th-Century Music* Vol. 18, No. 1, “Brahms – Liszt – Wagner” (1994): 6.

³⁸ Marsha Morton, “German Romanticism: The Search for ‘A Quiet Place’,” *Art Institute of Chicago Museum Studies* Vol. 28, No. 1 “Negotiating History: German Art and the Past” (2002): 13.

³⁹ Richard Littlejohns, “Philipp Otto Runge’s „Tageszeiten“ and Their Relationship to Romantic Nature Philosophy,” *Studies in Romanticism* Vol. 42, No. 1 (2003): 69.

⁴⁰ „Gete, Runge, Tik,“ u: Z. Glušćević, *Romantizam*, 95.

⁴¹ Littlejohns, “Philipp Otto Runge’s „Tageszeiten“”, 64, 67.

уочава се низ сличности. Свјетло иде од дјетета у дну слике према горе, и од позади према напријед, не одозго на доље, како би се можда очекивало у приказу природе. Постоји нека врста антихијерархијског кретања, благо наговјештеног фигурама. Центар слике не приказује више хероја, већ жену и дијете. Постоји нека врста вертикале коју чине дијете, усправна фигура жене и љиљан изнад ње, али помјешане и уклопљене у благо кружно кретање фигура дјете које их окружују. Низ елемената, минуциозно изведених и симетрично постављених, указују на безвременост. Међутим, свијетло, покрет, положај фигура, сугеришу и временску ограниченост, моменат буђења и мјењања. Одјек Рунгеовог дјела се може препознати у Шинкеловом дизајну из 1816. године за извођење Моцартове опере *Чаробна фрула* под називом *Египатска краљица звијезданог неба*. Краљица скоро лебди изнад облака и мјесеца. Сунце се појављује одоздо, звијезде су поређане у симетричним редовима, што наглашава нереалност визије.⁴²

Многи аутори су у насликаним фигурама Рунгеовог дјела препознали традиционалне мотиве: Богородицу, Исуса, анђеле, изведене тако да наговјештавају и симболишу буђење природе и живота. Дјевојка је често интерпретирана као алегорија Ауроре, док су дјеца која је прате означена као врста духова природе, генија. Рунге је тако, не само симболичком коју насликане фигуре носе, већ и бојама, далеком позадином, нејасном перспективом и нијансама свијетла, успјео да покаже мјењање и вјечност које природа носи у себи. У једном од писама, Рунге објашњава овакав начин стварања: „Ко не види духове на облацима при заласку сунца? Ко не лебде најјасније мисли пред душом? Зар се не ствара уметничко дело само у оном моменту када опажамо јасну повезаност са васионом?“⁴³

Закључак

Извориште новог доживљавања природе се може наћи у прелому, постепеном или наглom, који се десио у промјени модела мишљења у другој половини XVIII. вијека. Исаија Берлин скреће пажњу на ставове који су били „кичма западне цивилизације“, а које је романтизам сломио.⁴⁴ Став да свако питање, да би уопште постојало и било исправно, мора подразумевати складан и логички одговор, више не важи. Не постоји више општи образац по коме се увијек на крају могу уклопити дијелови слагалице у смислену цјелину. По мишљењу романтичара, цјелина

⁴² Allert, „Romanticism and Visual Arts“, 283, 285-288.

⁴³ „Gete, Runge, Tik“, 95.

⁴⁴ I. Berlin, *Koreni romantizma*, 37-39.

постоји, али неразумљива и далека, тако да једино што човјек може јесте да посвети живот трагању за њом. За разлику од прошлог модела, по ком је морао, ма колико био далек, постојати тренутак завршетка трагања и успјешног стицања до циља, сада се тај тренутак продужава и измиче у вјечност. Због тога човјек трага, али са свијешћу о карактеру свог трагања, о промјенивости и посебности природе око себе и апсолутности која постоји, али само изван земаљског постојања.

Овако схваћена природа била је неопходна за стварање, доживљавање себе као дијела више цијелине коју је потребно прећи, физички или духовно. Сваки наведени сегмент романтизма, теорија и стварање умјетности, филозофски став, објашњење човјека и његове активности, чини се да на крају произилази из нове слике универзума. Ограничавање и апсолутност, на тај начин, не изазивају само фрустрацију због наизглед узалудног покушавања, већ и неку врсту више свијести о сопственој улози у хармоничном и сублимном дјеловању природе. На овај начин, човјек, као најсвјесније биће, у новом смислу ријечи имитира природу, свијесно, али и несвијесно опонашајући њене, од тада, оживљене и повезане активности. Стварање добија смисао као врста стремљења и постајања којим се бави читав универзум. Могући хаос и неред настали из овог непрестаног кретања, јесу то само у односу на беживотна, прошла мјерила. У новој структури постојања, сваки елемент универзума је осуђен на кретање, са врхунцем у кретању човјека, а посебно умјетника, као оном најсамосвијеснијем, које подразумјева покушаје свођења, ограничавања у мјерљивом, материјалном. У том смислу природа нуди хаос у бескрајном, док је човјекова судбина обухватање тог хаоса, који би постао окрњен успјехом. Тако је кретање, заправо, једино постојање без илузије, када би било прекинуто, када би се успјело обухватити жељено, услиједило би заустављање и човјек би остао искључен из тока природе, укинуо би сопствено постојање. Рунге пише: „Унутрашња ватрена чежња је врело, из којег настаје сва моја снага, све што стварам“.⁴⁵ Када би чежњу замјенило испуњење, дух би остао без снаге, креирање не би више било живо, а оно жељено би посједовањем постало, умјесто живе ствари, објекат лишен душе.

⁴⁵ “Gete, Runge, Tik“, 95.

Литература:

- Allert, Beate. „Romanticism and Visual Arts.“ in *The Literature of German Romanticism*, ed. Dennis F. Mahoney, 273-307. Rochester: University of Vermont, 2004.
- Beiser, Frederick C. “Early German romanticism: A Characteristic.“ in *The Romantic Imperative, The Concept of Early German Romanticism*, 23-43. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2003.
- Bernstein, J. M. „Poesy and arbitrariness of the sign, *Notes for a critique of Jena romanticism*.“ in *Philosophical romanticism*, ed. N. Kompridis, 143-173. London, New York: Routledge, 2006.
- Berlin, Isaija. *Koreni romantizma*. Beograd: Službeni glasnik, 2006.
- Dömling, Wolfgang. “Reuniting the Arts: Notes on the History of an Idea.” *19th-Century Music*, Vol. 18, No. 1, Brahms – Liszt – Wagner (1994): 3-9.
- Grewe, Cordula. “Re-Enchantment as Artistic Practice: Strategies of Emulation in German Romantic Art and Theory.” *New German Critique*, 94, Secularization and Disenchantment (2005): 36-71.
- Kuzniar, Alice A. „The Temporality of Landscape: Romantic Allegory and C. D. Friedrich.“ *Studies in Romanticism* Vol. 28, No. 1 (1989): 69-93.
- Kant, Imanuel. *Kritika praktičnog uma*. Beograd: Bigz, 1979.
- Littlejohns, Richard. “Philipp Otto Runge’s „Tageszeiten“ and Their Relationship to Romantic Nature Philosophy.” *Studies in Romanticism* Vol. 42, No. 1 (2003): 55-74.
- Morton, Marsha. “German Romanticism: The Search for ‘A Quiet Place’.” *Art Institute of Chicago Museum Studies* Vol. 28, No. 1, “Negotiating History: German Art and the Past” (2002): 8-23.
- Raisanovsky, Nicholas V. *The Emergence of Romanticism*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Romantizam*. ur. Gluščević, Zoran. Cetinje: Obod, 1967.
- Schneider, Helmut J. „Nature“, *The Cambridge History of Literary Criticism* Vol 5, *Romanticism*, ed. M. Brown, 92-115. Cambridge: Cambridge University Press 2008.
- Šeling, Fridrih Vilhelm Jozef. *Spisi iz filozofije umetnosti*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdvačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991.
- Šiler, Johan Fridrih. *O lepom*. Beograd: Book Marso, 2007.
- Šlegel, Fridrih. *Ironija ljubavi*. Beograd: Zepter, 1999.

Summary

Milena Ulčar

The philosophy of nature as a revolution in thought and creating of German romantics

Key words: *romanticism, landscape, nature, universe, revolution, Schelling, Friedrich, Runghe*

One of the most comprehensive ideas of Romanticism is the idea of nature as organic unit. According to the epoch that carried in itself the most various revolutions: politics, industrial, spiritual, the new picture of nature appeared as a product, or as a stimulus for developing the most of them. To explain the complex concept of the nature in this epoch I was led by the hierarchy created by romantics themselves, according to whom, the artist, as the most self-conscious part of the universe, becomes part of nature and at the same time is being apart from it while creating work of art. I will try to follow this very idea through my chapters: from the hierarchy of nature and universe to the hierarchy of art. And in the end, I will finish my exposure by examining various landscapes as a result of romantic experience of nature.