Govorili smo o tom problemu forme i o tome kako je na uzoran način obrađeno kod Lesinga u Laokoonu, i sam Hartman o tome govori kada govori o zakonu materije, koji podrazumeva da svaka umetnička materija ili materijal ne može da primi svaku umetničku formu. u ovom uvodu je pokušao da dođe do estetskog relevantnog pojma forme tako što će ga kontrastirati sa pojmovima sadržaja i materije, odnosno materijala. sadržaj je najapstraktniji i treba je razumeti u suprotnosti sa formom. Građa se podrazumeva građa u smislu teme ili sižea koji se oblikuje. Hartman predlaže da se nasuprot pojmu forme razlikuju dva pojma materija – materija u kojoj se oblikuje i materija koja se u umetničkom delu formira. Materija u kojoj se oblikuje je materijal – kamen, bronza, zvuk, reč. Materija koja se formira – materija u smislu građe, formiranje određene tematike, sižea. Glavni je ovaj stav u kom Hartman kaže „tu očigledno mora postojati neki odredljiv odnos u jednom i u drugom smislu...problem koji se time otvara...postoji li uopšte dvojako oblikovanje iste tvorevine...pa ipak jedno se ne samo mže razlikovati od drugog već su oni u suštini različiti...ako pesnik...“ U poeziji imamo i formiranje određenog karaktera uobličavanje određenih emocija i određenog isečka iz života, i imamo umetničko formiranje u smislu pronalaženja adekvatnih reči za izražavanje te materije. „No u stvorenom delu na primer u jednom umetnički...oba su tako srasla u jedinstvo...u dva pravca...je li obmana ili pak postoji...onoga što se može formirati...možda se baš u tome može sagledati tajna lepog kao takvog.“ Ono što je provokativno u pogledu pojma umetničke forme ili lepe forme jeste činjenica da u određenim umetničkim delima pre svega u prikazivačkim umetnostima najpre u poeziji imamo umetničko formiranje dva različita sadržaja dve različite materije i u velikim umetnički delima se čini kao da se u jednom aktu formiranju i tema i siže i način koji odgovara toj temi i sižeu.

Hartman razlikuje četiri pristupa estetici od kojih je najteže istraživati produktivni stvaralački akt, ali ovde bismo indirektno mogli zaključiti upravo ono o čemu Hartman dosta toga manje govori da se možda tajna umetničkog stvaralaštva i kriije u razumevanju ovog problema dvostrukog oblikovanja ili formiranja. Za ovo ispitno pitanje važno je navesti ovo razlikovanje materija koja se oblikuje i u kojoj se oblikuje i problem koji Hartman vidi kako razumeti da nama kao posmatračima izgleda da se u jednom aktu jednom potezu oblikuje i materija i tema odnosno siže.

Analiza receptivnog akta. Kod Hartmana u njegovoj čitavoj Estetici postoji jedna izražena homologija, jedna međusobna usaglašenost između strukture i načina bivstvovanja predmeta i s druge strane estetskog akta naročito estetskog receptivnog akta i njegove struktuiranosti i njegovih osnovnih elemenata. Te dve strane analize se međusobno poklapaju. Ova ideja da se lepota sadrži u odnosu pojavljivanja trebalo bi da se javlja u obe analize.

Estetski receptivni (posmatrački) akt se sastoji iz četiri različita momenta:

1. opažaj (Die Anschaung – mi prevodimo dva izraza sa opažaj ali razlika je velika i postavljena je još sa Kantom, ovaj izraz hrvatski prevodi prevode sa zor, koji treba da pokažu neposredniju direktniju vezu sa stvarima, intuitivniju vezu, jer kod Kanta su opažaj prostora i vremena upravo ovi anschaung, kada se kasnije govori o opažanju govorilo bi se o drugom značenju u kojoj je u većoj meri involviran racionalni element, opažanje u kojem mi već razumemo kao istinito s obzirom na neki pojam, ovde obratite pažnju Hartman bira primarniji opažaj, mada će biti dosta elemenata od onoga što će biti opažaj u drugom smislu);
2. uživanje (Der Genuss – ne radi se o ukusu, genuss ima izraženiju dimenziju uživanja, dimenziju prijatnosti premda i ovde postoji ova zadrška da ova prijatnost ne bi trebalo da bude mišljena u smislu direktne čulne prijatnosti, Hartman smatra da je ovaj momenat najneobičniji u čitavoj strukturi estetskog akta, koji je istinski artikulisao tek Plotin, da je Kant u KMS gotovo u celini analizirao taj momenat. Kant je ovaj momenat nazivao i prijatnošću (zadovoljstvo, radost – Die Lust) i s druge strane, dopadanjem (Das Wohlgefallet). Ovo uživanje sadrži u sebi i ovu dimenziju zadovoljstva i dimenziju dopadanja. Naravno stalno je u igri pokušaj da se od Kanta pa nadalje pronađe pravo ime za razliku zadovoljstva koje je povezano sa čistom prijatnošću i s druge strane, zadovoljstva koji ima intelektualni saznajni karakter, da se pronađe specifično estetsko u tom zadovoljstvu. Hartman smatra da je Kant izabrao da analizira ovaj momenat kao suprotnost intelektualnom stavu ali tako što je ova prijatnost ili radost i dopadanje uzimana u jednom predmetnom smislu i što je sadržavala momenat shvatanja (poreklo zadovoljstva je u tome što se pojavljuje jedan proces pseudointelektualnog poimanja stvari, znanje bez pravog saznanja, dopadanje bez interesa, svrhovitost bez svrhe, itd.). Zanimljivo je međutim u ovim opaskama Hartmanovim o Kantu, Kantovo shvatnaje ovog trećeg momenta sadržavalo je i momente opažaja i uživanja i vrednosnog procenjivanja.)
3. procena vrednosti (Die Wernung)
4. spontano stvaranje ili samostalno zalaganje – ovime želi Hartman da zahvati činjenicu da nikad nismo u estetskom receptivnom aktu samo pasivni posmatrači već da unutar te konstitucije postoji veliki deo ili sloj onoga što mi sami unosimo ili doprinosimo, obogaćujemo taj estetski akt. Ovo nije nekakva proizvoljna stvar, nešto što je toliko slobodno da možemo u umetničkom delu ili estetskom predmetu da razumemo bilo šta ako imamo dovoljno mašte, već je ono vođeno u velikoj meri i određeno onim što nam je dato u okviru prva tri momenta, naročito u okviru glavnog prvog momenta opažaja.

Dakle, estetski receptivni akt se sastoji iz ova četiri momenta, ta četiri momenta ga u celini konstituišu, oni jesu momenti nekakve celine ali između njih ipak postoji nekakav hijerarhijski odnos, nekakvo rangiranje, odnos utemeljivanja koji se sastoji u tome da je opažaj ili zor ono što Hartman takođe naziva estetskim opažajem i ono što takođe naziva dvostrukim opažajem, dakle, taj opažaj je najvažniji i noseći član u strukturi estetskog akta. Drugim rečima, bez opažaja nema ostalih elemenata estetskog akta. Ne može se izmisliti uživanje, procenjivanje i spontano stvaranje bez uslovno rečeno materijalne podloge posredovane estetskim opažajem. Taj momenat utemeljuje sve druge momente, međutim, kod njega je zanimljivo što je sam taj prvi noseći član unutar sebe složen, dakle, ima dva aspekta, dve dimenzije: opažaj prvog reda i opažaj drugog reda. Opažaj prvog reda još naziva estetski opažaj u pravom smislu reči ili čulni opažaj, ali dodaje čulni opažaj u smislu spoljašnjeg čula – spoljašnji opažaj (oko, uho). Međutim, odmah nastavlja Hartman čulni opažaj i spoljašnji opažaj naše opažanje posredstvom čula nikad nije puko posredovanje nekog sadržaja, čula nisu samo posrednici nečega već postojećeg, a to čak nisu ni u svakidašnjem posmatranju ili razumevanju stvari. Radi se o tome da će u glavnom delu knjige, detaljnije vratiti ovome, i započeće analizu kroz analizu svakodnevnog opažanja. Procesi višeg reda su opažanje drugog reda, koje takođe nije baš jednostavno razumeti šta se pod tim tačno podrazumeva. Međutim, šta Hartman pod ovim stvarima misli bolje se razume kad počne malo da objašnjava određene elemente opažaja u celini, opažaja prvog i drugog reda. On kaže kako čulna opažajna dimenzija opažaja u celini, u celini estetskog opažanja ima značajniju funkciju nego unutar nečega što bismo mogli da nazovemo saznajnim aktom. Hartman to objašnjava tako što kaže naravno da bismo nešto saznali mi moramo i da ga opažamo ali je čulno opažanje dovoljno da imamo u određenoj meri, da opazimo konture predmeta i da bismo ga povezali sa njegovim pojmom. U slučaju estetskog opažanja to je samo jedan aspekt čulnog opažanja da prepoznamo predmet, ali postoji čitav niz čulnih elemenata koji u celini imaju dodatnu funkciju koju nemaju unutar saznajnog akta. „U saznanju niz opažajnih...svetlost i senka su samo sredstva da se saznaju...oni dobijaju predmetnu samostalnost.“ Vrsta osvetljenja, tip svetlosti, senka, odraz to su elementi koji mogu da budu od samostalnog značaja za estetski receptivni akt u celini i mogu da postanu glavno u estetskom receptivnom aktu. „Kao što je slučaj, ne samo sa svetlošću nego i sa perspektivom...“.

Opažaj predstavlja modifikaciju opažaja koji imamo u svakodnevnoj upotrebi naročito u procesu saznanja ili razumevanja sveta oko nas.

Ako je opažaj prvog reda čulni, onda je opažaj drugog reda natčulni, ako je ovaj spoljašnji, onda je onaj unutrašnji. Kako Hartman uvodi to, on kaže na strani 23. „Opažaj prvog reda...“ Drugim rečima ovaj opažaj drugog reda je najpre uslovljen opažajem prvog reda ali u nastavku procesa opažanja i opažaj drugog reda može da uslovljava opažaj prvog reda. To je važno da postoji takvo međusobno uslovljavanje jer ono što vidimo u opažaju drugog reda, što u njemu sagledavamo i razumemo može povratno da deluje da mi u određenom smislu što je opet pretežno različito u odnosu na uobičajeno opažanje i poimanje stvari, da na neki način usmeravamo opažanje drugog reda i da vršimo intervenciju u opažaju prvog reda. Opažaj drugog reda ne treba pomešati sa sagledavanjem suštine, to nije platonovsko poimanje opšteg, to nije ni nekakav viši tip intuicije nego to je sad veoma zanimljivo pre svega za estetski karakter ove analize, opažanje drugog reda je jedna vrsta okreta ka pojedinačnom predmet, jedinstvenosti i individualnosti tog predmeta. Opažajem drugog reda vidi se ono što čulima ne može da se vidi direktno. I sad navodi primere šta vidimo i time se opet u ovim primerima najbolje vidi šta sam Hartman pod tim podrazumeva šta vidimo posredstvom opažaja drugog reda. Na pejzažu momenat raspoloženja, na čoveku momenat duševnog habitusa ili držanja, na sceni u sceni koju posmatramo momenat konflikta koji postoji. Dakle, da postoji nekakvo raspoloženje ili da nekakvo raspoloženje izaziva nekakav pejzaž, to da razumemo držanje nekog pojedinca, da razumemo konflikt i napetost u nekoj dramskoj sceni to je nešto što opažamo ovim opažajem drugog reda. Ono što je važno za Hartmana a i uopšte za ovaj fenomenološki pristup u estetici jeste da opažaj drugog reda nije nekakva naknadna refleksija, nešto što bi u određenim uslovima moglo izostati nakon opažanja prvog reda. „Može se govoriti o tome da se neki sadržaj sporije otvara u opažaju drugog reda...“ Ali je važnije da je opažaj drugog reda povezan sa opažajem prvog reda, to je važno da bi održao ovu čvrstinu u komplementarnosti u odgovaranju strukture estetskog akta i strukture estetskog predmeta. On će pokušati da dođe do objašnjenja da ovakav estetski opažaj imamo zbog toga što estetski predmet ima te i te karakteristike i da naš estetski opažaj ne može da bude proizvoljan, onda i ove dve vrste opažaja moraju biti čvrsto povezani međusobno.

„Zaključak koji će biti merodovan za sve dalje izlaganje: ... a tek njihovo sadejstvo čini ono što je specifično u umetničkom opažanju...uzajamno uslovljavaju.“ On ovde skicira kako to izgleda a kako u detaljima izgleda taj odnos ostaje da se objasni na nekim drugim primerima.

Opažanje drugog reda i pored ove striktne vezanosti za opažaj prvog reda kod Hartmana ipak ima nekakav ako ne kreativan onda makar rekreativan element koji će omogućavati da se pojavi četvrti momenat. Ovde je zanimljivo Hartman kaže Kant je KMS pokušao kao da je glavni napor Kantov da objasni ovu relaciju između opažaja prvog i drugog reda, kaže Kant ga je nazvao „igrom duševnih sposobnosti“, dakle, ono što Kant naziva slobodnom igrom razuma i uobrazilje otprilike to bi trebalo da artikuliše odnosno tom terminologijom Kant artikuliše odnos čulnog i natčulnog opažanja, spoljašnjeg i unutrašnjeg. Kant to naziva igrom, pokušao je da time shvati karakteristično jedinstvo suprotnih instancija u svesti. Međutim, sad ide kritika, Kant je ove sposobnosti nazvao razuma i uobrazilje i time je otišao suviše visoko na skali sposobnosti i time se udaljio od sfere čulnosti. Jedan član treba da bude čulnost, ali drugi ne može biti razum, jer ukoliko bismo taj suprotni član imenovali razumom time bismo ukinuli opažajni karakter tog drugog člana. Tako da je za objašnjenje onoga što čini jezgro estetskog receptivnog akta potrebno ostaviti razum po strani kao sposobnost i sagledati ovaj odnos kao odnos čulnog i natčulnog, pri čemu ovo natčulno nije nikakvo misteriozno utapanje, nego spontano-unutrašnje i produktivno sagledanje koje dodaje nešto novo neposredno čulno datom.

Hartman će kasnije u svojim analizama govoriti o tome da je s pravom ovaj drugi momenat najneobičniji, to je jedan momenat koji teško je reći u kom odnosu i u kojoj relaciji stoji u odnosu na samo opažanje, ono ne može biti uneseno u proces opažanja prvog i drugog reda, ali je nešto što prati taj proces što se javlja zajedno sa njim i mislim da je vrlo upečatljivo kako Hartman na ovom mestu pominje to šta prijatnost i uživanje zahtevaju od estetskog subjekta. S jedne strane, zahtevaju prepuštanje ovom procesu estetskog opažanja i čitavom doživljaju, estesko uživanje iscrpljuje čitavog subjekta, ali da bi bilo istinski estetsko a ne prijatnost zahteva se da u njemu bude zadržan element distance prema estetskom objektu, tako da je ovo estetsko uživanje prema Hartmanovom mišljenju jedna specifična sinteza između distanciranosti i zaokupljenosti estetskim predmetom ovim procesom u koji stupamo opažanjem estetskog predmeta. Ta distanca i zaokupljenost to prepuštanje i odvajanje to je nešto što je na neki način formulisao već Kant sa formulacijom dopadanje bez interesa.

Kod Hartmana je to dosta zanimljivo obrađeno naročito kada dođu poglavlja već u uvodu prisutna o pojavljivanju i derealizaciji, radi se o tome da Hartman u tim elementima revidira jednu uobičajenu shemu ili uobičajeni pristup u onome što sačinjava jezgro umetničke produkcije. Obično se kaže pa stvar je u tome da nekako realizuje svoju ideju, proces umetničkog stvaranja je nekakve realizacije nekakvog ostvarivanja, nešto načiniti u skladu sa idejom, on ima ideju ali mu je teško da realizuje tu ideju itd. Hartman kaže ne, istinski proces umetničkog stvaranja i ono na čemu se bazira i samo umetničko delo je proces derealizacije. U kom smislu? U tom smislu što treba da shvatimom i razumemo da estetski doživljaj, akt, iskustvo, predmet stoji u otklonu od onoga što je uobičajena realnost. I ako analiziramo različite umetnosti stalno se javlja taj momenat: suština umetnosti je derealizacija – poenta je da se stvara nešto pomereno u odnosu na pravu realnost. Već ram slike govori o tome da je to na slici izdvojeno iz uobičajene realnosti. To je način izražavanja koji je pomeren koji derealizuje ljudske odnose, da pokaže njihovu prirodu koja se na drugi način ne bi mogla izraziti. Mi smo toga kao posmatrači svesni unutar estetskog procesa i iskustva, mi znamo da ono što se odvija na sceni nije realno ili istinsko zbilja, kada bi neko zaista nekoga ubio ili činio najpodlije stvari mi bismo bili pozvani time da intervenišemo, ali znamo da to nije zbilja tako, ali upravo zbog toga što to nije realno nego derealizovano nama je omogućeno da u tome uživamo. To što je na sceni što se odvija proces derealizacije nama omogućava da se u potpunosti involviramo i prenesemo u te emocije. To što je prikazano na derealizujući način omogućava nam da participiramo u takvim emocijama. Samo ulaženje u pozorišnu dvoranu, da je to prostor koji je odvojen od uobičajenog zbivanja, to omogućava da se pod posebnim uslovima doživi to što treba da se doživi. I tu ima ponavljanje između prepuštanja i distanciranosti. Moguće je istinsko pravo prepuštanje zato što postoji distanca.

Umetnik omogućava da se nešto pojavi, da se u onome što je pred nama realno, slika sa svojim bojama, pozorišna predstava sa glumcima, on omogućava da se pojavi jedan sadržaj koji može da se pojavi samo na umetnički estetski način a ne na neki drugi.

Ovaj momenat odobravanja ili neodobravanja bi u velikoj meri morao da se bazira na momentu uživanja. Nešto što je estetska vrednost se iskušava na osnovu estetskog doživljaja ili doživljaja prijatnosti ili odobravanja. Dakle, stvar bi skliznula u neku drugu dimenziju kad bismo nekome mogli dokazati zašto je nešto uspelo, zašto nam se dopada itd, kad bi tako moglo prešli bismo u racionalističku varijantu u estetici, ovde se radi da je vrednovanje, odobravanje da je nešto uspelo, ono je povezano sa osećajem. To ne znači da osećaj uživanje nemaju racionalni element ali vrednost ne može biti bazirana na čisto saznajnom i razumevajućem aspektu.

S (estetski subjekat) -------------------smer opažanja-----------🡪 O (estetski objekat ili predmet)

🡨---------------smer slojevanja-----------

Estetskim opažajem se opaža estetski predmet i taj estetski predmet je nekako konstituisan ima određene elemente i na njemu treba da razlikujemo dva aspekta koji pripadaju jednoj jedinstvenoj analizi: načina bivstvovanja i strukture estetskog predmeta ili objekta. Međutim, to je jedno od osetljivih pitanja Hartmanove estetike njegova estetička pozicija dosta duguje njegovoj opšte ontološkoj poziciji u filozofiji, pri čemu je Hartman u svojoj ontologiji razlikovao četiri osnovna sloja čitave zbilje. Sada govorimo o slojevima onoga što sačinjava stvarnost: materijalni sloj (počiva na dnu, predstavlja osnovu stvarnosti, najekstenzivniji je i na njemu počivaju ostali slojevi), na njega se nadovezuje organski ili telesni sloj, zatim treći psihički ili duševni sloj i najzad imamo duhovni sloj. Duhovni sloj je najsloženiji i on pretpostavlja i dependentan je od prethodna tri sloja, on je nadindividualan sloj, to je nešto što pripada ljudskoj zajednici, taj sloj se očituje u moralu u religiji u duhu neke zajednice ili duhu nekog naroda. Nešto blisko Hegelovom objektivnom duhu ili čak apsolutnom duhu. Viši sloj uvek zavisi od nižeg sloja i taj odnos nikako ne može da se preokrene. Psihološki sloj je individualan pojedinačan i pripada uvek nekom pojedincu. Jednostavno rečeno imamo sferu neorganskog, organskog, sferu psihičkog i na kraju duhovnog. Ono što je verovatno više štetilo nego koristilo Hartmanovoj estetici jeste činjenica da je on određene elemente uglavnom u prilično velikoj meri ovu strukturu sveta pokušao da prenese i objasni da na umetničkom delu imamo sve ove slojeve i da su oni dosta nijansirani i komplikovaniji bogatija slojevitija struktura se može prepoznati na estetskom predmetu.

Uglavnom mogli bismo reći da u tom njegovom pokušaju da objasni na osnovu ove strukture estetskog predmeta on polazi od osnovne podele a to je da na estetskom predmetu u celini treba da razlikujemo prednji plan i zadnji plan ili pozadinu. Tako da se već prvi sloj ove stvarnosti nalazi u prednjem prvom planu estetskog predmeta ili umetničkog dela, a organski psihički i duhovni sloj će pronaći svaki svoje mesto u pozadini umetničkog dela odnosno estetskog predmeta. Takođe, samo ovaj prvi materijalni ili fizički sloj kod Hartmana ima dignitet ovog plana, celovitog aspekta umetničkog dela. I na primeru likovnih umetnosti neke slike nekog platna standardnog tom prvom prednjem planu pripadaju okvir, platno, boje na platnu, prostor koji zauzima slika, i spoljašnja svetlost koja pada na tu sliku.

S druge strane, ova pozadina estetskog predmeta je mnogo složenija i u njoj pronalaze mesto i organsko i psihičko i duhovno i u njoj u zavisnosti od različitih umetnosti možemo da pronađemo još šest različitih slojeva. Ti slojevi su međusobno povezani i razlikuju se unutrašnji i spoljašnji slojevi pozadine, doduše ne u svim umetnostima. U slikarstvu pa i u muzici možemo da govorimo o tom nizu od šest odnosno sedam slojeva ukoliko uzmemo i ovaj prvi ili prednji sloj. Ali ono što je ovde veoma važno i što se na prvi pogled ne vidi, opažajem prvog reda opažamo prednji plan odnosno prvi sloj estetskog predmeta, a opažajem drugog reda opažamo sve ove dimenzije koje će se dalje pojaviti u estetskom predmetu, sa ovom važnom intervencijom da ono što opažamo u pozadini putem opažaja drugog reda može naknadno da deluje na to kako ćemo opažati ono što nam je fizički dato putem opažaja prvog reda. Smer opažanja i struktura opažaja je komplementarna onome iz čega se sastoji estetski predmet. Treba imati u vidu sledeće: Hartman ne analizira samo strukturu estetskog predmeta iz čega se sastoji, nego i način postojanja estetskog predmeta. Pa onda ovaj prednji plan postoji realno, a pozadina postoji irealno. Prednji plan postoji nezavisno od nas koji opažamo ima takvu objektivnost da važi prosto za svakoga, a sve ono što se pojavljuje u pozadini postoji irealno, postoji samo za nas koji opažamo i konstituiše se ukoliko postoji ovo naše unutrašnje natčulno opažanje.

Dakle, kad bismo posmatrali jednu sliku prvo bismo imali doživljaj prvog sloja, zatim bi sledio drugi sloj koji bi se sastojao u kretanju i u delanju. Ako vidimo da je prikazano određeno kretanje, dinamika pokret. Takođe bi tom drugom sloju pripadali gestovi i mimika. Ono što je karakteristično jeste da ova razlika između prvog i drugog sloja nije isto izražena u različitim umetnostima. Naime, u poeziji i u prikazivačkim umetnostima je mnogo manja razlika između prvog realnog i drugog irealnog sloja nego što je to slučaj u slikarstvu, gde je ona veoma izražena, prema Hartmanovom mišljenju. Veliki je prelaz sa boja oblika na pokret ili svetlost koja se nalazi u slici prikazanu svetlost, proziranje kroz vazu sa vodom i ovo što smo već pomenuli opažanje kretanja gestova mimike itd. Trećem sloju pripada nešto što osećamo u onim radnjama koje su prikazane u drugom sloju, to je sloj emocija koje poseduju recimo likovi koji su prikazani i takođe sloj njihovih namera. Dakle, ovde imamo nešto što je realno, onda kako neko postupa, a u trećem kako se oseća prema njegovim postupcima. U četvrtom sloju se pojavljuje sloj duševne osobenosti karakter pojedinca, sudbina koja ga je snašla. Ova četiri sloja su spoljašnji delovi pozadine. Ali ukoliko povrh toga na umetničkom delu prepoznajemo individualnu ideju, onda pristupamo unutrašnjim slojevima pozadine. U tom petom sloju se nalazi nešto što Hartman naziva individualnom idejom, trebalo bi je razumeti kao ideal ličnosti koji se pojavljuje u njenom karakteru ili s obzirom na njen karakter. Ono što vidimo u četvrtom sloju da je karakter, nju vodi određeni ideal, to su u ličnosti položene ali nikada sasvim realizovane mogućnosti tog pojedinca. Najzad, šesti ili drugi unutrašnji sloj pozadine estetskog predmeta je duhovni sloj koji se prema Hartmanu sastoji u prepoznavanju opšte ljudskog u doživljavanju duha. Ovaj šesti sloj predstavlja najdublji smisao umetnosti i čak nije sasvim moguće da bude pojmovno u potpunosti artikulisan.

Poezija se kreće po Hartmanovom mišljenju jednom ivicom, uvek je u opasnosti da bude ili površna ili nepoetska. Ukoliko se gube unutrašnji slojevi pozadine u poeziji onda preti opasnost da poezija ostane površna. S druge strane, ukoliko bi se izgubili spoljašnji slojevi pozadine poezija bi mogla da postane nepoetska ili poučna s određenom idejom itd. Ukoliko se poučavajućem gestom potiskuju prednji plan prednji slojevi u poeziji ona postaje ne poetska. U različitim rodovima poezije, lirika preskače određene spoljašnje slojeve u poeziji i najčešće započinje kod emocija. Takođe, ovaj niz slojeva treba shvatiti na takav način da ono što se pojavljuje u prednjem sloju ili onom koji je bliži prednjem sloju omogućava da se pojavi ono što se nalazi u pozadini. Ono što je mišljeno ili naznačeno u prednjem sloju omogućava da se pojavi ono što se nalazi u dubljem sloju. Tako recimo mi u delovanju i popstupanju ličnosti treba da prepoznamo njene emocije a da posredstvom njenih emocija prepoznamo njen karakter i individualnost. U delovanju ličnosti se osećaju emocije a emocije dopuštaju da se vidi karakter ličnosti.

Estetski receptivni akt u tom smislu predstavlja jedno kretanje od spolja ka unutra, prepoznajemo pokrete mimiku, pa zatim delanje, pa na osnovu njega emocije, pa na osnovu emocija karakter, a na osnovu karakter eventualno individualnu ideju koja vodi ličnost i opšte ljudske karakteristike. To je prirodni put estetskog receptivnog akta.

Dok je obrnuto rad umetnika kretanje u jednom suprotnom smeru, umetnik bi trebalo da kreće od unutrašnjih ka spoljašnjim slojevima. On držeći se ove sheme ukoliko ima na umu individualni karakter pojedinca i njegovu sudbinu treba da pronađe emocije koje će to izraziti pa onda treba da pokaže delanje da bi prepoznali te emocije, itd. Umetnik mora da traži emociju koja izražava karakter i radnju koja će omogućiti da se pojave emocije itd.

U muzici Hartman takođe prepoznaje ove slojeve. Ono muzikalno čulno ono što se može čuti, ne naprosto čula ono što se fizički čuje, sastoji se iz četiri spoljašnja sloja koja on nabraja redom. Zatvorena muzička faza ili takt, ponavljanje ili varijacija teme, muzički stavovi i čitav opus. Unutrašnji slojevi pokazuju duševni osećaj i doživljaj. Ti unutrašnji slojevi počinju savibriranjem muzike koja se sluša, preko obuzetosti, ispunjenosti tim moćima. Ovde se Hartman se pomalo oslanja na Šopenhauera i njegovo shvatanje muzike.

Ova veza između strukture estetskog opažaja i strukture estetskog predmeta je prilično uska, postoji komplementarnost i treba imati na umu da je glavna stvar za Hartmana to kako se unutar opažaja prvog reda sagledava nešto više estetski relevantno, i na koji se način unutar prednjeg plana, realnog plana pojavljuje nešto dodatno irealno što nije samorazumljivo dato sa prednjim planom umetničkog dela odnosno estetskog predmeta.

Shvatanje prednjeg plana i pozadine u prikazivačkim i neprikazivačkim umetnostima kod Hartmana. Prvo, već smo ranije istakli da Hartman smatra da je lepota centralna estetička kategorija shvaćena u širem estetičkom smislu i da treba razlikovati tri vrste lepog: prirodno lepo, ljudski lepo i umetnički lepo. Pri čemu prirodno lepo i ljudski lepo ne predstavljaju objektivaciju duha dok je umetnički lepo objektivacija duha nešto što je stvorio čovek u jakom smislu. Treba imati na umu da su sva ova tri tipa ili roda lepote slojeviti po svom karakteru, ali nas će zanimati slojevitost u umetnosti. Što se umetnosti tiče Hartmanova podela umetnosti je binarna: prikazivačke i neprikazivačke umetnosti, pri čemu sledi shemu od 5 centralnih umetnosti – plastika slikarstvo pesništvo (prikazivačke) i muzika arhitektura (neprikazivačke). Moglo bi se smatrati da je u estetici bilo uobičajeno da se podela umetnosti vrši na osnovu razlike materije ili materijala koji se u umetnosti oblikuje. Hartman se ne drži te podele ali smatra da svaka materija (zakon materije) podržava samo određenu vrstu građe i formiranja koje dovodi do pojavljivanja određene vrste sadržaja. Na počektu ovih svojih razmatranja za prednji plan i pozadinu u različitim umetnostima Hartman kaže kako prednji plan ne određuje pozadinu, već pozadina određuje prednji plan, ali prednji plan određuje granice formiranja pozadine.

U ovim svojim razmatranjima prednjeg plana i pozadine Hartman počinje od slojevitosti vajarskog umetničkog dela i navodi nekoliko primera iz istorije umetnosti: stojeća figura Apolona, bacač diska, Mikelanđelov David i smatra da se na ovim umetnostima vrlo jednostavno vidi ova suprotnost slojeva za koju on smatra da je odlučujuća za objašnjavanje strukture i načina bivstvovanja estetskog predmeta. Imamo mirujuću realnu tvorevinu, oblikovani kamen u svojoj nepomičnosti a sa druge strane nešto pokretno nekakvo kretanje život i smisaono izvršavanje određenih pokreta koja prepoznajemo u toj skulpturi. Za Hartmana glavno pitanje je kako je to moguće. On pokušava da pokaže kako je moguće da se nešto što je živo dinamika pojavi u neživom i nepokretnom. Pri tome posmatrač vidi ujedno ono što je skulptura kamen nepomično i mrtvo i ujedno dinamika pokreta on to sve vidi ujedno. Posmatrač nije neko ko zanemaruje razliku između onoga što vidi realno i ono što se irealno pojavljuje. Ova dva heterogena sloja koje Hartman uvodi preko skulpture, odnos ova dva heterogena sloja ne cilja na obmanu kao što se prebacivalo umetnosti od Platona, nego izoštrava svest koja prati pojavljivanje kao takvo.

Tako da po njegovom mišljenju u pojavljivanju pozadine u prednjem planu treba da razlikujemo četiri momenta odnosa pojavljivanja. Prvi momenat je materijalni realni plan sa prostornim oblikovanjem. Drugo je irealna pozadina koja se pojavljuje sa istom konkretnošću ali bez iluzije realnosti. Jednako je konkretna i razumljiva kao i ono što vidimo u neposrednoj materijalnoj realnosti i ta pozadina ne nosi na sebi karakter iluzije simulacije privida. Treće je čvrsta povezanost pozadine sa prednjim planom u očima posmatrača. Četvrto, očuvanje suprotnosti načina bivstvovanja u posmatranju. Stalno postoji svest da su to dva različita načina bivstvovanja. Kad posmatramo esetski predmet mi vidimo pripadnost pozadine koja se pojavljuje u prednjem planu, mi vidimo i karakter i mimiku i gest i unutrašnju svetlost i ideju koja to vodi i opšte čovečanske karakteristike, sve to vidimo ujedno, ali sve vreme sa svešću da nešto postoji realno a nešto irealno. Ne degradira se konkretnost prednjeg plana u nekakvu irealnost. U okviru ova četiri momenta najvažnije je investiranje posmatrača, pozadina jeste u prednjem planu ali samo za posmatrača umetničkog dela.

Recimo ukoliko uzmemo neki kip nekog konjanika na konju koji korača pored realnog prostora u kom se nalazi taj kip pojavljuje se irealni prostor. Na primeru bacača diska hitac koji bi bacač trebalo da izvrši je potpuno besmislen u muzejskim uslovima, za onaj hitac koji mi u tome vidimo koji će uslediti potreban je široki prostor vežbališta i on je na neki način podrazumevan sa ovim realnim prostorom u kom se nalazi skulputra. Kako je moguće kretanje i život u nepokretnoj materiji? Naše viđenje u životu prilagođeno je posmatranju predmeta, vidimo živost a da ona nije vidljiva, u životu gledamo zaustavljenu fazu kretanja u skulpturi ali je mi ne poznajemo kao mirujuću.

U crtanju i slikarstvu takođe imamo ovu suprotnost i njegova glavna ideja to je nešto što čini prednosti a možda i nedostatke ove koncepcije, on pokušava da ovu koncepciju da je provuče kroz sve umetnosti, negde je to intuitivno i plauzibilno, na primer u skulpturi ili likovnim umetnostima je dosta dobro urađeno, ali onda pokušava za poeziju da primeni, a onda i za neprikazivačke umetnosti, vrši određene modifikacije da bi ovu opštu konstrukciju mogao pokazati univerzalnom za sve umetnosti.

Dakle, u crtanju i slikarstvu opet imamo ovu dvostruku strukturu i napetost, s tim što je distinkcija oba plana još heterogenija nego što je slučaj u plastici, prednji plan i pozadina kao da su još sličniji i udaljeniji nego u plastici. Umetnik direktno oblikuje samo realnu pozadinu a indirektno sve ostalo. S jedne strane imamo dvodimenzionalnu ravan slikanja, a pozadina koja se pojavljuje ima trodimenzionalnu rasprostrtost nečeg telesnog, drugim rečima, u plastici imamo i tri dimenzije samog realnog umetničkog dela ali i tri dimenzije onoga što se pojavljuje, ovde imamo dve dimenzije realnog i tri dimenzije onoga što se pojavljuje. Zatim, to pojačava uvođenje perspektive prostorne dubine. Takođe Hartman naglašava ta sva različita sredstva koje umetnik koristi nisu neka sredstva koja iščezavaju nego ona treba da budu očigledna da bi se video efekat koji se postiže. Dvodimenzionalnost se sagledava sasagledava sa onim što se pojavljuje u pozadini, kada bi ona iščezla u potpunosti onda bismo mi potpali pod nekakvu iluziju. Imamo realni prostor i drugi prostor odvojen od realnog u slici. Drugi momenat razdvajanja pored razdvajanja dva različita prostora je različite svetlosti. Tu imamo realnu svetlost koja pripada prednjem planu i svetlost koja se nalazi u slici koja je u prvom sloju irealnog. Ovde daje jedno dosta zanimljivo objašnjenje: izdvojenost pozadine iz realne povezanosti u likovnoj umetnosti predstavlja koren i otklonjiv momenat podražavanja koji se u slikarstvu nalazi. U skladu sa ovim on onda govori da treba isticati tu otrgnutost od uobičajene realnosti, da se u likovnim umetnostima pojavljuje okvir koji služi derealizaciji i suprotstavljava se umetničkoj iluziji.

Najzad ovaj osnovni odnos se pojavljuje i u pesničkoj umetnosti ova suprotnost prednjeg plana i pozadine, pesnička umetnost je u određenoj meri slična sa likovnim umetnostima. Ona kao i likovne umetnosti Hartman ne referiše na bespredmetno slikarstvo, likovne umetnosti u celini su prikazivačke, tretira siže, počinje sa prikazivanjem realnog, ali se i razlikuje od likovnih umetnosti jer se teme ne oblikuju direktno u umetničkom materijalu nego idu zaobilazno posredstvom reči, njima se obraćaju fantaziji čitaoca. Postoji distanca prema onom što je vidljivo, koja otvara širi krug tema zapravo čitav ljudski život za umetničko oblikovanje. Hartman kaže materija pesništva u odnosu na likovne umetnosti nije samo druga nego je druge vrste, to nije prirodno data materija kao boja na platnu nego je to materija koju je na neki način već oblikovao čovek, to je reč pismo unutar koje se poezija realizuje.

Sad on razmatra određene aspekte ove umetnosti, govori o stihu, koji prema njegovom mišljenju onemogućava slušaoca da sklizne i potpuno utone u pozadinu onoga što se saopštava pesmom već ga permanentno fiksira za prednji plan umetničkog dela. „Zvuk u lirici nije ono što se izriče već je zvuk kao svetlucanje varnice iznad značenja reči.“ Spoljašnji zvuk ipak služi onom unutrašnjem i najintimnijem što treba da se izrazi. U našem prirodnom stavu i držanju mi pretpostavljamo da je to nešto istinito, u estetskom slušanju ono što slušamo stoji mimo razlike između istine i laži. „Pesnik ne teži iluziji, on raspolaže sredstvima derealizacije.“ Ono što nam se izriče putem poezije da ne pomešamo sa onim što bismo čuli u svakodnevnom svetu, reči koje imaju praktičnu svrhu kadre su za oblikovanje drugog reda u umetnosti, tek putem toga se otkriva ono što se u životu ne može videti, tek kroz reči sagledavamo nešto što inače nije moguće kroz „normalnu“ komunikaciju. U pesničkom delu je suprotnost realnog i irealnog pojačana i to ne samo što se insistira na suprotnosti između zvuka i značenja reči već pre svega zbog toga što su reči rasterećene od njihove prvobitne funkcije, funkcije svedočenja ili istinitog svedočenja izveštavanja o stvarnosti. Izdvojenost pozadine je zato izdvojenija nego u slikarstvu, pojavljuje se jedan drugi život koji je ispevan. Pojavljuje se drugi prostor i drugo vreme.

Međutim, tamo imate jedan međunaslov koji je vrlo značajan za ovo pitanje postoji predmetni međusloj u pesničkom delu, i u vezi sa tim podnaslov Hartman kaže da je to potpuno razlikovanje pesništva i likovnih umetnosti. Likovna umetnost direktno se obraća čulima ontički sloj prednjeg plana je realan i opažajan i kroz njega se pojavljuje pozadina u pesništvu naravno i u njemu u nekom trivijalnom značenju postoji realni sloj postoji čulno data reč i pismo i poezija mora nekako biti zapisana sa nekim slovima tog i tog oblika, međutim likovi i karakteri koji se oblikuju u poeziji radnje osećanja individualni karakteri i njihova sudbina oni se ne pojavljuju direktno u rečima kao što se neki naslikani lik pojavljuje direktno na slici u umetničkom delu, oni su posredovani nečim drugim i to nešto drugo on naziva međusloj. Ovaj međusloj unosi korekturu u odbredbe odnosa pojavljivanja, on ne ukida odnos pojavljivanja, ali modifikuje taj odnos pojavljivanja. Veliki pesnici i veliki umetnici retko govore direktno o duševnom stanju lika do kog im je stalo o unutrašnjem životu tih osoba, nego se drže spoljašnjeg, gesta govora kretanja njihovih vidljivih postupaka načina na koji reaguju. Oni polaze od čoveka kakvog bismo inače doživeli. Hartmanu je potpuno jasno da veliki umetnik ne treba da se ponaša tako kao daa ima direktni uvid šta se odvija u umu njegovih likova, ili da njegova umetnost bude direktan prenos iz sopstvenog mozga, nego on shvata da ta unutrašnja stanja da taj karakter koji želi da oblikuje mora da oblikuje preko spoljašnjeg gesta kretanja delanja. Samo na taj način lik ili karakter postaje očigledan. Reč koja direktno govori o duševnim stanjima je apstraktna i bespomoćna i ona govori samo neke opšte stvari. Direktan govor o tome ne može da izvede na videlo raspoloženje, strasti, uspeh neuspeh i slično. „Čovek se u delanju odaje.“

Dakle, pravi umetnik dopušta da se njegovi likovi sami oblikuju, da se sopstvenim ponašanjem okarakterizuju time ne postiže plastinčnost njihovog ponašanja nego plastičnost bojazni nepoverenja želja. Pesnik ne govori kao psiholog ne analizira duševni život nego namesto pojmova stupaju konkretne scene iz života koje omogućuju da se osoba pokaže. Na 125.str: „U pesništvu nastaje tako osobeni međusloj koji je doduše isto tako irealan kao i prava pozadina i strogo uzev njoj i pripada.“ Postoji sad u odnosu na ovu shemu nekakav međusloj, taj međusloj pripada pozadini i strogo posmatrano irealan je kao i čitava prava pozadina, „ali je ipak kao i ono što je čulno neposredno opažajan iako se ne obraća samim čulima već fantaziji, on omogućuje da se slika osoba konkretno javi u predstavi, on čini tako neku vrstu drugog prednjeg plana, koji sad za sve ostalo igra ulogu čulne datosti. Jer pesničkom prikazivanju potreban je baš takav međučlan.“ Dakle, to je sloj pojavljujuće opažajnosti, izaziva ga realni sloj ali ga ne stvara samo taj sloj nego ga samoaktivno i reproduktivno proizvodi fantazija, on pripada pojavljujućoj pozadini.

Po svojoj funkciji ovaj međusloj pripada prednjem planu, ali po načinu na koji postoji on je zapravo nešto što pripada pozadini. „On računa na povezanost zvuka i reči i time što reč neposredno govori o predmetnoj raznolikosti ovog međusloja dešava se čudo da u fantaziji nastaje čitava raznolikost a da ipak nisu opaženi...“ To je pojavna opažajnost. Njena funkcija je da se pojavljuje ono što je neopažljivo. Ima funkciju kao boja u slikarstvu. Slaba strana poezije u ovom smislu je to što ne može direktno da se obrati opažaju već se obraća preko tog međusloja preko pojavljujuće opažajnosti, surogatnog sloja, na kom predstava stupa na mesto pravog opažaja.

Činjenica da moramo da upletemo uobrazilju i da se krećemo kroz predstave, ovo se rešava umetanjem nove umetnosti glume, međusloj se otrže od reproduktivne fantazije i prenosi se u stvarno opažanje. Irealni prednji plan – ovaj međusloj – realizuje se u glumi i glumačkoj umetnosti.

Pokušava da pokaže i pokazuje da ovaj kontrast ova heterogenost između prednjeg plana i pozadine može da se primeni i aplicira za sve prikazivačke umetnosti. U narednom koraku pokušava da pokaže da se ovo može primeniti i na neprikazivačke umetnosti koje naziva slobodnom igrom sa formom. Premda se na početku na zanimljiv način malo nas prodrma određenim stavom: možda bi pre trebalo da kažemo da nema ne neprikazivačkih umetnosti, pošto u svim umetnostima čovek prikazuje nešto od sebe samog. Pri čemu to prikazivanje sebe samog ne mora da se shvati usko ne mora to da znači da su to samo ličnost umetnika pojavljuje nego može biti opšti tip kome umetnik pripada mogu da budu izražene specifičnosti zemlje kojima pripada, narodnosti, kulture, vremena. Čak i kad umetnici oblikuju neke teme i sižee u prikazivačkim umetnostima one najčešće ne izražavaju to svoje sopstveno viđenje i mišljenje već su distancirani u odnosu na tu problematiku.

Arhitektura, muzika i ornamentika čine izdvojene umetnosti. Zajedničko neprikazivačkim umetnostima je negativna karakteristika, tj. da nemaju temu. Zajednička pozitivna karakteristika je to da se u njima pronalazi čista premda ne uvek slobodna igra sa formom. Materija ovih umetnosti je jedna prostorna masa u arhitekturi, a ton u muzici (arhitektura je prostorna, muzika vremenska umetnost). Istinsko stvaranje je igra sa formom kao takvom. Imamo čistu produkciju bez mimetičkog momenta u umetnosti, nema šta da se pogodi ni šta da se promaši, tu je najbliže stvaranje ni iz čega. Međutim u arhitekturi se ova sloboda oblikovanja plaća određenom cenu jer arhitektonska umetnička dela treba nečemu da služe, nisu samo upućena na realizaciju lepote, one su uvek namenjene nečem bilo stanovanju ili religioznim delatnostima, ili predstavljaju simbol političke moći, itd.

Ornament doduše ne služi nekoj praktičnoj svrsi ali je obično vezan i pronalazi se u okviru arhitektonskih dela koja sama imaju praktičnu svrhu.

Muzika, samo čista muzika je stvarno slobodna, ona je slobodna i od vanestetičke teme ali i od vanestetičke svrhe. U njoj postoji stepen produktivnosti koji druge umetnosti ne poznaju. U umetnosti je čak i umetnička tema stvorena, ona je čist produkt umetničke fantazije.

Glavno pitanje je da li se u prikazivačkim umetnostima radi o istoj vrsti lepote kao i u neprikazivačkim? Ipak smatra Hartman i to je pokušaj da ovu svoju ideju odnosa pojavljivanja sprovede do kraja, postoji odnos pojavljivanja postoje dva razlika za to: u karakteru slobodne igre sa formom ali i u analogiji sa prirodnim lepim i ljudski lepim u kojima takođe nema sižea. Pozadina muzike je u nekim raspoloženjima. Zvuk čini materiju, prednji plan je sukcesija povezanost tonova, postavlja se pitanje da li postoji nešto u muzičkom delu što je pozadina. „Muzika komad kompozicija stav nije nipošto samo ono što se čulno može čuti, nego postoji nešto muzički čulno ono traži sasvim drugačiju sintezu u receptivnoj svesti, to drugo je veća celina i čini pozadinu koja više nije čulna.“

Dakle, mi kada muzički slušamo mi čujemo ne samo ovaj pojedinačni ton nego čujemo i sve ono što se pre toga odvijalo i očekujemo ono što će biti, povezujemo sve to. Najvažnija je razlika između čulnog i muzikalnog slušanja. Zatim, realno vreme i subjektivno vreme. Svaka muzička faza prevazilazi sebe kada slušamo na muzički način, čuje se u duhu i ono što je zvučalo ranije, imamo igru divergiranja anticipacija i stvarnog toka kompozicije.