Na prvi pogled se čini da i Hartman ima jednu poziciju koja bi bila ili koja bi se zalagala za ovo distancirano stanovište. Takođe ono sa čime pokušava sa ovim uvodnim stavom da izađe na kraj jesu velika očekivanja od estetike, očekivanja koja ukoliko budu izneverena vode do toga da estetika bude razočaranje. To razočarenje se sastoji u tome da posmatrač umetnosti može neopravdano očekivati da čitanjem estetike može na neki način da savlada uživanje i ispravno posmatranje estetskih fenomene, stvaralac ostaje rayočaran ako očekuje od estetike da mu pomogne u sopstvenom stvaranju. U tom smislu estetika se ne piše ni za tvorca ni za posmatrača. Ni za umetnika stvaraoca ni za estetsku publiku, već jedino i isključivo za mislioca, filozofa, estetičara kome delanje i držanje ove dvojice predstavlja zagonetku.

Filozof započinje tamo gde ona dvojica magiju svojih sopstvenih doživljaja prepuštaju silama dubinskog i nesvesnog...do kraja pasusa. Treba imati u vidu razliku između estetskog stava – posmatrač ili stvaralac umetnosti i stava estetičara, on ima drugačiji stav u odnosu na ovu dvojicu, to je teorijski stav, filozofski stav. Postavlja se pitanje da li između ova dva stava premda je neophodno da ih razlikujemo, da li između njih postoji tako jasna distinkcija i razlika. Jedno od glavnih pitanja, da li je uopšte moguće zauzeti stav estetičara ako se ne poseduje nikakav estetski stav ili neka ideja o tome šta je estetski stav. Kako će nam biti dostupni fenomeni umetnosti ako nemamo nekakav estetski senzibilitet? Moralo bi da i teoretičaru bude dostupno ovo područje estetskih istraživanja da bi njime mogao da se bave. „Obrnuto, stav predanosti i vizije ukida sa svoje strane filosofski stav, ili ga bar remeti. Estetika je jedna vrsta saznanja s pravom tendencijom da postane nauka. Predmet tog saznanja je upravo ona predanost i vizionarstvo.“

Ova dva stava su različita, ali skiciraju taj po Hartmanu problem koji postoji u istraživanju estetičke ili uopšte filozofske problematike.

Tu prvu tačku završava pasusom koja je neka vrsta rezimea „Estetika pretpostavlja lepi predmet...“ (do kraja pasusa). Ovde se Hartman drži Baumgartenove analogije između logike i estetike, logike kao nauke o mišljenju i estetike kao nauke o opažanju. Da li nas logika razočarava kao što nas estetika razočarava? Da li estetika može nekoga naučiti da na pravi način posmatra ili stvara lepo? Ne može. Logika ne može naučiti nekoga da ispravno misli, ali može da dokaže da neko pogrešno misli. U estetici je i to problematično, ne može se dokazati nekome da ne treba da posmatra stvari tako kako on posmatra, naročito ako mu to pričinjava zadovoljstvo. Ono što takođe izgleda da zastupa Hartman dosta radikalno jeste ova kontemplativna teorijski pogled na filozofiju. Sa Aristotelom je jasno razvijen koncept praktične filozofije čiji je cilj ne saznanje već delanje, pravo postupanje; ne iscrpljuje se u saznavanju etičkih fenomena već u ispravnom postupanju. Hartmanu je dosta strana takva koncepcija on je skloniji ovoj naglašeno teorijskoj poziciji u filozofiji pa tako i u estetici i u tom smislu se može razumeti ovaj njegov prvi stav iz čitave knjige.

Nevolja koja postoji sa esetikom se produbljuje, o njoj govori u drugom poglavlju Zakoni lepote i znanje o njima, sledeći analogiju sa logikom objašnjava u čemu se sastoji problem u konstituisanju estetike kao saznanja, ali predmet o kom treba da se konstituiše saznanje, da se uoče zakonitosti koje vladaju u području estetskog fenomena nailaze na određene teškoće i Hartman ističe dva problema u vezi sa zakonima lepote i znanja o njima. Za razliku od zakona logike zakona koji regulišu sferu mišljenja, zakoni u estetici su mnogo specifičniji i posebniji. Zakoni u logici su opšti a u estetici veoma specijalni. Šta to znači? U kom smislu su zakonitosti koje vladaju u sferi estetskog fenomena mnogo specifičniji u odnosu na opštost? Zakoni lepog su individualni zakoni teško je pronaći opšte karakteristike u skladu sa kojim bi mogli da tvrdimo za sve lepe predmete da su lepi iz tih i tih razloka. Iako to na prvi pogled izgleda, videćemo u kasnijim odeljcima uvoda, Hartman zastupa savremenu estetičku poziciju, on ne smatra da postoje objektivna svojstva unutrašnja estetskog predmeta koja kada se prepoznaju u bilo kom obliku garantuju njegovu lepotu. Naprotiv, iako te osobine postoje na estetskim objektima one su toliko individualne i specijalizovane da za svako umetničko delo treba da pronađemo ključ za njegovo tumačenje i da pokažemo zbog čega je ono uspelo umetničko delo. Gotovo da je potrebna jedna estetska kritika pojedinog umetničkog dela da bi se shvatilo u čemu se sastoji njegova individualna esteska vrednost.

Takođe, i odnos pojedinca prema lepom je veoma individualan iako se ta zakonitost koja se oseća u doživljaju lepote shvata i razumeva kao nešto što je obavezujuće. To zbog čega nam se nešto dopada za nas ne izgleda kao nešto proizvoljno. Pokušaj da se dostigne ta individualnost saznajno-teorijskim sredstvima je veoma težak. „Ni umetnik-stvaralac je ne shvata. On zacelo stara...“

Adorno kaže mnogo radikalnije u odnosu na Hartmana ali se ista ideja nalazi u osnovi, teško je razumeti zakone lepote u njihovoj individualnosti, brojna umetnička dela se potpuno razlikuju ali svako od njih pretenduje da u celini nosi lepotu sa sobom; takav je čak odnos umetničkih dela međusobno da uopšte ne možemo da zamislimo ideju da napravimo panteon klasičnih dela umetnosti. Pojedina umetnička dela su međusobno suprotstavljena svako od njih traži i zahteva celinu lepote za sebe. Individuacija lepote se ne prikazuje u sintezi svih umetničkih dela, nego svako delo predstavlja smrt za druga dela, prava umetnička dela su takva da jedna druge isključuju u ovoj pretenziji za estetski uspelim.

To je jedan problem zbog čega je problematično znanje o zakonima lepote, veoma su specifični i individualni.

Drugi razlog je što i sam naš jezik ne može da odgovori toj specifičnosti. Teško je pronaći adekvatne termine koji bi pokrili tu raznovrsnu specifičnost estetski uspelog. Možemo da raspolažemo nekim generalnim pojmovima, ali ti pojmovi i naš jezik u celini pa i filozofski jezik ne može neposredno i jednostavno da imenuje ono što se nalazi u estetskom fenomenu i zakonima lepote. Zbog toga je vrlo često da bismo razumeli u čemu je lepota ili estetska uspelost nekog dela potrebno da mu se u celini posvetimo da ga interpretiramo da bi ta njegova esteska vrednost bila iscrpena i objašnjena. I ovde pri kraju Hartman daje zaključaj koji se odnosi ne samo na drugu nego i na treću tačku uvoda: „Estetika, sa svoje strane, takođe nije produžetak umetnosti...od misli neometen“ Gotovo paradoksalno i nemoguće ako je potrebno analizirati estetski akt on prestaje da bude estetski akt jer je posmatran sa druge strane. „Ona čini predmetom...“ (do kraja pasusa) Dakle, postoji ovaj odnos između estetskog stava i stava estetičara, estetičar može da sledi estetski stav da ga uzima u obzir da se ravna prema njemu da uzima merilo za svoju teoriju posmatranje, ali niti je nadređen tom stavu kao što smatra velika većina filozofa, ali niti se podređuje estetskom stavu, kao što je to slučaj u manjem broju estetičkih stanovišta, kao kod Šelinga.

Dakle, imajte u vidu u vezi sa ovim prvim pitanjem razliku između estetskog stava i stava estetičara, ovu činjenicu da je estetika uvek saznanje i da ne treba da se pomeša sa predmetom njenog istraživanja, i karakteristike odnosno problemi koji nastaju u vezi sa zakonima lepote, individualnost zakona lepote i problemi u jeziku koji koristimo.

Nakon ova dva uvodna poglavlja sledi razmatranje o lepom kao univerzalnom predmetu estetike i Hartmanovoj četvorostrukoj analizi. Ja bih ovde pošao prvo sa četvorostrukom analizom, a onda bih rekao nešto i o lepom kao univerzalnom predmetu estetike.

Kao što ovde imamo razliku između estetskog stava i stava estetičara, treba praviti razliku između predmeta esetike i estetskog predmeta. Ove razlike izgledaju kao igre reči ali ipak o tome treba voditi računa. Šta sačinjava predmet estetike? Estetski akt koji može biti produktivni i receptivni i estetski predmet, koji ispitujemo sa strane strukture i načina bivstvovanja i vrednosti. U predmet estetike dakle spada i estetski akt i estetski predmet. I na svakom od njih možemo da razlikujemo dva aspekta koji mogu da se analiziraju, jedan aspekt esteskog akta je produktivni estetski akt drugi je receptivni, a na estetskom predmetu imamo analizu strukture i načina bivstvovanja (modalitet estetskog predmeta) i analizu vrednosti. Svaki od ovih aspekata predmeta estetike, celokupnog estetskog fenomena, odnosno lepo.

Dakle, imamo četiri predmeta i zahvaljujući tome četiri različita pristupa. Možemo da istražujemo sa strane produktivnog, receptivnog akta ili sa strane strukture ili vrednosti predmeta. Da li su ti svi načini analize jednako dostupni odnosno jednako prohodni? Da li je nešto lakše nešto teže analizirati? Šta je najteže analizirati? Produktivni akt. Najteže je analizirati produktivni akt umetnika-stvaraoca, znanje o tome često ne poseduju ni sami umetnici dok stvaraju. Videli smo u ranijim stavovima vizionarski stav često isključuje predmetno znanje. Često su skloni i sami umetnici čak i oni ređi koji su bliži pokušajima da sami napišu o tome šta se dešava dok stvaraju, sama božanska ruka upravlja kroz njih itd, ali znanje o produktivnom aspektu je veoma problematično i nedostupno, da bismo razumeli o čemu se to radi skoro da bismo i sami morali biti umetnici, a ako bismo i bili morali bismo da referišemo na razliku između estetskog stava i stava estetičara. Po težini analize za ovim slede vrednosti. One su individualizovane, ova priča o zakonima lepote i znanje o njima, estetske vrednosti su individualne ili individualizovane vrednosti. U vezi sa tim šta su estetske vrednosti i koje su, glavna koja se pominje je lepota, ali se govori u množini u skladu sa razvojem moderne a posebno savremene estetike gde na mesto lepote stupa čitav niz: uzvišeno, komično, tragično, itd. Njih je zbog ovog individualnog karaktera teško analizirati.

Hartman smatra da analiza vrednosti zapravo pripada širem kontekstu analize estetskog predmeta. Zbog toga je njegova estetika objektivistički orijentisana estetika. Ukoliko smo objektivistički orijentisani onda ćemo tvrditi: u tom estetskom predmetu postoji skup karakteristika koji omogućavaju da taj predmet bude proglašen za lep. Subjektivistička orijentacija: estetska vrednost je u nama samima. Kod Kanta slobodna igra razuma i uobrazilje, jedan subjektivni doživljaj je ono što predstavlja uporište za tvrdnju da je nešto lepo da u iskustvu imamo doživljaj lepote. Tu postoje različiti pokušaji da se ovaj problem sa vrednostima i njihovom lokalizacijom razreši, vrednost je nešto na predmetu za nekoga ko posmatra, nemogućnost da se na pravi način artikuliše gede bi trebalo i kako bi trebalo lokalizovati odrediti ono što je estetska vrednost i kako bi trebalo da se ona zahvati.

Vidimo da su ova dva puta analize prilično teška i neprohodna po Hartmanovom mišljenju i ostaju ova dva načina analize estetskog predmeta kao nešto preporučljivije. Da li je estetika dala nekih većih doprinosa u ove dve preostale analize koje su po njegovom mišljenju preporučljive? Estetika se bavila više receptivnim aktom, a da je predmet zapostavljen. Pomak u analizi receptivnog akta – Kant i psihologistička estetika. Postoji bitna razlika estetika je već napravila određene značajne pomake u analizi receptivnog akta i analizi esteskog doživljaja uživanja zadovoljstva, pre svega je to Kantova zasluga i zbog toga po njegovom mišljenju glavni zadatak jedne savremene estetike predstavlja analiza strukture i modaliteta estetskog predmeta. On tu analizu naziva strukturalno-modalnom analizom, jer se razlikuju ta dva aspekta. Da li je to jedna ili dve analize? Šta podrazumeva pod strukturom a šta pod modalitetom estetskog predmeta? Modalitet se odnosi na (kategorije modaliteta kod Kanta: kvalitet, kvantitet, relacija i modalitet, po modalitetu stvari mogu da budu nužne i moguće) način na koji postoji estetski predmet, ili umetničko delo. Treba imati u vidu to je posebna karakteristika fenomenološke estetike da se ne poklapaju umetničko delo i estetski predmet. Umetničko delo je jedna vrsta podsticaja za konstituisanje estetskog predmeta. Estetski predmet dakle postoji na određen način i to ime za taj način na koji postoji je modalitet. Analiza modaliteta je analiza načina na koji postoji estetski predmet. Način na koji on postoji realno i irealno. Što se tiče strukture na šta se tu misli? Kako estetski predmet struktuiran, koji su njegovi elementi, iz čega se sastoji. Strukturalno-modalna analiza je analiza onoga iz čega se sastoji estetski predmet i analiza načina na koji ti elementi postoje. To je jedna analiza koja ima dva aspekta. Zašto? Zato što je taj prednji plan i pozadina u zavisnosti su od toga od realnog i irealnog, prednji plan počiva na materijalnim stvarima koji realno postoje, drugi plan počiva na tom prvom ali se ne može svesti na njega, ove dve stvari su isprepletane jedna se objašnjava preko druge. Dva aspekta ali analiza mora biti jedinstvena inače sve gubi na toj eksplanatornoj snazi koju bi ovo trebalo da ima.

Što se tiče ovih estetskih vrednosti, on je smatrao da je glavni zadatak estetike da započne s ovom strukturalno-modalnom analizom i da tu treba tražiti novi proboj u estetici. Međutim, kada započne svoju sopstvenu knjigu on započinje ne od ove analize već od analize receptivnog akta. Za produktivni smo već rekli da je teško analizirati premda i o tome Hartman nešto kaže na različitim mestima, dosta toga kaže na mestima gde govori o formi materiji građi sadržaju. Ovde se u estetskim vrednostima se ponavlja ono što je argumentacija koja važi za zakone lepote, individualizovane su i jezik nema imena za te vrednosne komponente.

Lepo kao univerzalni predmet estetike. Univerzalni ovde znači koliko i opšti ili glavni predmet estetike, za Hartmana je i to izgleda dosta tradicionalno orijentisano i konzervativno, lepota je centralna kategorija, glavni estetički pojam, analizom lepote ulazimo u sve probleme estetike. Tek sekundarno je estetika umetnosti, primarno estetika lepog. Hartman anticipira moguće prigovore na ovo svoje stanovište i pokušaj da lepotu brani kao osnovnu estetičku kategoriju. Anticipira tri prigovora koja imaju različitu težinu i sa različitom lakoćom se može na njih odgovoriti. „Treba se sada zapitati...“ (do kraja prvog pasusa) Na čemu počiva prigovor? „Prvi glasi: ono što je umetnički uspelo nipošto nije uvek lepo, drugi: postoje čitavi rodovi estetički vrednog koji se ne svode na lepo, i treći: estetika ima posla i sa ružnim.“

Na prigovore Hartman odgovara obrnutim redom. Ali smatra da je na ovaj prigovor da estetika ima posla i sa ružnim najlakše odgovoriti, kada se bavimo bilo kojom vrednošću bilo kojim tako obuhvatnim pojmom mi moramo hteli ne hteli da se bavimo i njegovom suprotnošću. „U biti je svih vrednosti...odgovarajuća nevrednost.“ Ružno ulazi u sve vrste lepog, lepo ima svoje granice, kontrast je bitan, važan. Postoji suprotnost lepog i ružnog, postoji stepenovanje lepote, nešto što je u određenoj meri lepo, postoji ovaj kontrapunkt u poimanju i shvatanju vrednosti. Za Hartmana je zanimljivo da ne samo što brani stanovište da je lepota centralna estetička kategorija već govori i o lepoti u umetnosti i o lepoti u prirodi, ali razlikuje i lepotu ljudskog bića, zanimljiv je onda problem ako se govori o lepom u prirodi treba govoriti o ružnom u prirodi, postavlja se pitanje da li se uopšte može govoriti o ružnom u prirodi ili se treba držati Hegelovog stava da smo u pogledu prirode bez određenog kriterija.

Drugi prigovor govori o tome da je lepo samo jedan od rodova esetski vrednog i da pored lepog imamo uzvišeno, komično, tragično, ljupko, itd. Čitav niz pojmova koji imaju tendenciju da budu sve specijalniji, da pronalazimo za svakog umetnika i svako umetničko delo posebno ime. Hartmanu to suprotno taj rast broja estetskih vrednosti namesto glavne estetske vrednosti predstavlja kontraargument baš zato što ih ima toliko, što pretenduju da budu uzete u obzir, mora da postoji neka opšta kategorija koja ih obuhvata i koja ima prostora za njihovu raznolikost. Lepo u jezičkoj upotrebi tog pojma, da li lepo u specifično jezičkoj upotrebi predstavlja univerzalni ili opšti predmet estetike. Na ovom prigovoru se vidi da Hartmanova estetika nije klasicistička estetika premodernog karaktera već da je svestan da kroz istoriju estetike naročito novog veka, nastupa jedan proces u kome lepota ne predstavlja više centralnu estetičku kategoriju, dolazi do jednog procesa detronizacije lepote, ona više nije na prestolu nije glavna, pored te detronizacije, od 18.veka imamo i proces subjektiviranja lepog, više nije na snazi Velika teorija lepog, da se lepota sastoji u skladu i proporciji delova, već da je bazirana na jednom specifičnom osećaju. Pored toga, dolazi i do pluralizacije, pojavljuje se kategorija uzvišenog, sa Kantom dobija sistematsko mesto kao igra uma i uobrazilje, događa se i ovaj proces sa Hegelom gde se prava problematika estetike posmatra u sferi umetnički lepog a ne lepote u prirodi, ali tokom 19.veka naročito u 20.nastupa čitav niz ovih kategorija i zauzimaju mesto u različitim umetnostima i teorijama zauzimaju mesto lepote. Neki smatraju da savremeni uvod u estetiku nije moguć ili nije isto što i uvod u kategoriju lepote. Hartman respektuje tu situaciju ali upravo predlaže da jezički preciziramo o čemu govorimo, mi možemo govoriti o lepoti i da je posmatramo u suprotnosti sa ostalim kategorijama, ali možemo i govoriti o drugom estetičkom značenju lepote koja bi obuhvatala sve ove druge kategorije. Hartman insistira na razlici između estetičke i vanestetičke upotrebe, lepota je reč svakodnevnog govora i ona je veoma mnogoznačna i lepota kao centralna kategorija estetike ne može i ne bi trebalo da se izjednači sa vanestetičkom upotrebom. Ono za šta se zalaže je estetička upotreba, i za širi pojam lepog.

„Posmatrano na taj način ceo taj spor oko značenja svodi se na spor oko reči...“ (do kraja pasusa) Po Hartmanu ovakvo stanovište ima praktičnu vrednost da se ne odbacuje jedan najkonkurentniji estetički pojam, njegovo značenje se specifikuje, i nestaje potreba za nekim novim pojmom koji bismo koristili.

Dakle, videli smo da Hartman smatra da je lepo centralna estetička kategorija i da to njegovo shvatanje nije naprosto preuzimanje klasičnih koncepcija, da je anticipirao tri prigovora na razumevanje lepote kao centralnog predmeta estetike i videli smo kako odgovara na dva od tri prigovora i sada treba da se odgovori na prvi po njegovom mišljenju najznačajniji: umetnički uspelo nije uvek lepo. Za razliku od prva dva on počinje ovde sa primerom, ne iznosi direktno sa argumentom. „Na portretu nekog izrazito nelepog čoveka razlikujemo...ali predmet nije lep.“ Drugim rečima Hartman predlaže da na estetskom predmetu treba da razlikujemo dve vrste lepote ili ako govorimo o onome što nije lepo onda i o dve vrste ružnoće. Lepotu jednostavnije rečeno predmeta prikazivanja i s druge strane, lepotu samog prikaza. Dodatni problem koji ovde ističe Hartman jeste može li se ta celina nazvati lepom? Dakle, celina u kojoj razlikujemo recimo na primeru ove statue grčkog boksera sa razbijenim nosem, taj lik nije i nešto lep, ali je prikaz uspeo, da li se ta celina može nazvati lepom? Potvrdan je odgovor. Treba razlikovati dve lepote i dve uslovno rečeno ružnoće i različite kombinacije. Ono što je ovde važno jeste da Hartman smatra pitanje da li u potpunosti s pravom po njegovom mišljenju samorazumljivo da ovo razlikovanje između dve lepote unutar estetskog predmeta, lepote predmeta prikazivanja i lepote samog prikaza, to razlikovanje nije nekakva visokoteorijska posledica, već je to nešto što vrlo jednostavno činimo i u svakodnevnom životu i svakodnevnoj svesti, neko ko elementarno poseduje neki estetski senzibilitet razlikuje lepotu prikaza od lepote prikazanog. Lepota koja nas zanima i koja je centralna estetička kategorija je lepota samog prikaza, lepota samog umetničkog dela. Ova lepota predmeta prikazivanja ima određeni smisao određeni značaj, ali ona nema presudnu ulogu za razumevanje lepote i lepote estetskog predmeta, i lepote kao centralne estetičke kategorije.

Vi imate ovu 19-vekovnu ideju, nekog ko odlazi u prirodu traga za lepim predmetom koji će naslikati, traga za modelom, pa ako pronađe pravu stvar koju treba da naslika, to će pomoći da i njegovo umetničko delo bude značajno. Ta lepota predmeta prikazivanja iako je prisutna iako može da pronađe taj svoj zamišljeni model umetnik, ta lepota nije njegov sopstveni proizvod, to je lepota koja je zatečena koja nije proistekla iz umetničkog rada. Nas zanima ona lepota koja nastaje kao proizvod umetničkog rada.

„Tu očigledno stoje jedna za drugom...a ne u kvalitetima onoga što je prikazano.“ (ceo pasus)

Arhitektura muzika su neprikazivačke umetnosti, slikarstvo plastika pesništvo – prikazivačke. „Lepo u jednom i lepo u drugom smislu variraju...tome nedostaje umetnički smisao.“

Tako da Hartman zaključuje i tako odbacuje ovaj prvi prigovor: „U tom smislu potpuno je umesno držati se lepog kao univerzalne osnovne estetičke vrednosti i podvesti pod njega sve umetnički uspelo i delotvorno. Sasvim je drugo pitanje u čemu se sastoji ta uspelost...“

Na taj način se Hartman na jedan ipak osoben način u osobenom smislu nadovezuje na veliku tradiciju zapadnoevropske estetike, lepotu smatra centralnom kategorijom, ali s druge strane on respektuje i ovaj moderni razvoj u tumačenju te centralne estetičke kategorije, ima u vidu i ovaj proces detronizacije lepote, i proces njegovog subjektiviranja, i pluralizacije estetskih vrednosti, kada se danas mahom govori o različitim estetskim vrednostima a manje o lepoti.

Razlika između estetskog predmeta i umetničkog dela. Prvo se konstituiše i nastaje u estetskom posmatranju. Kod Hartmana to nije tako jasno izraženo, ali je razlika ipak dosta jasna i ona se obično u tim fenomenološkim estetikama formuliše kao činjenica da za jedno umetničko delo može da postoji više različitih estetskih predmeta, za različite posmatrače mogu da konstituišu različite estetske predmete. Umetničko delo postoji i pre nego što postane estetski predmet, ali postoji kao fizički aspekt, ili prvi ili prednji plan. Umetničko delo bi bila stvar ili predmet koji predstavlja podsticaj ali na osnovu umetničkog dela tek treba da se konstituiše esteski predmet koji ima ne samo fizički realni karakter nego i ovaj irealni karakter. Neki prirodni predmet koji vidi i životinja, ali sve one aspekte i slojeve koje mi vidimo dodatno u prirodnom predmetu a koji imaju estesku dimenziju ne vide životinje, ali razlikuju se i ljudi međusobno, zavisi ko na šta obraća pažnju, jedan na korist, drugi na uživanje, itd. To je isti predeo ali je način njegovog doživljaja i tumačenja drugačiji. Ono što je karakteristično konstitucija esteskog predmeta nije proizvoljna, to što se umetničko delo ne poklapa sa estetskim predmetom, ne znači da je estetsko iskustvo nešto što je proizvoljno. Najvažnije je objasniti kakva je tu zakonitost i kakva tu zakonitost postoji koja nas tera da u principu manje-više ako ispravno posmatramo umetnička dela svi konstituišemo slične estetske predmete. Obično se smatra da je najsloženija stvar sa muzikom – može da ima estetski senzibilitet ali da nema sluh, a čak i da ima sluh, potrebno je dugo posvećivanje, slušanje koncerata, itd. Postoje i drugi problemi i pitanje šta je zapravo umetničko delo u različitim rodovima i vrstama. Stvar izgleda relativno jednostavna u likovnoj umetnosti i u plastici, ukoliko imamo jedno umetničko delo to je fizički predmet koji je konstituisan tako i tako, međutim, šta je sa književnošću, da li je tamo odštampan rat i mir sa toliko i toliko stranica to umetničko delo, šta je u muzici, da li je to notni zapis ili je to konkretno izvođenje, šta je u arhitekturi, da li je istinsko umetničko delo gotova završena zgrada ili projekat arhitekte. To su ove umetnosti koje se ponavljaju koje se izvode, vi imate jedan zapis i onda određeni broj različitih izvođenja, pitanje je da li ijedno odgovara onome kako je zamislio kompozitor, itd. Najjednostavnija bi bila činjenica da postoji konstituisanje esteskog predmeta na osnovu umetničkog dela, onda se konstituiše neki esteski predmet i za prirodne predele za nešto što je prirodno lepo, za pojedinačne ljude, itd.

Kod Hartmana imate umetničko delo koje se pokazuje kao fizički objekat koje postoji realno (nezavisno od nas), irealno je ono što postoji samo ukoliko ga opažamo u određenim okolnostima. Umetničko delo je prvo stvar pa onda i ono što ja u to projektujem, ta konstitucija irealnog je nešto što prati određenu zakonitost.

Glavna ideja je da se lepota sastoji u odnosu pojavljivanja, da nešto što ne postoji realno mi vidimo u određenim uslovima, on pokušava da ovaj odnos realnog i irealnog sprovede kroz sve umetnosti, to uspeva u prikazivačkim umetnostima, ali je pitanje kada se odnos pojavljivanja primenjuje na neprikazivačke umetnosti. Funkciju prednjeg plana ne oblikuje književnik slova u rečenicama nego on sad oblikuje nešto na šta mi računamo kao samorazumljivo, karaktere, međuljudske odnose, nešto je drugo preuzelo funkciju onoga što se oblikuje; ako u vajarstvu zaista oblikujemo kamen, ovde funkciju ne preuzima hartija i slova, sad se pojavljuje nešto drugo što se oblikuje. Tako da on tu svoju teoriju prednji plan pozadina modifikuje pokušava da pokaže da je dosta uspešna za različite umetnosti.

Naredno pitanje koje je ovde dosta zanimljivo tiče se ovog Hartmanovog razmatranje forme sadržaja materije i građe. Ovo je četvrto po redu pitanje. Tu počinje sa jednim stavom kako ništa u estetici nije tako dobro poznato kao pojam forme. Zaista brojne teorije su išle u tom pravcu i sledile to stanovište da je ono što je suštinsko i karakteristično za umetnička dela i uopšte estetski uspele predmete zapravo njihova forma ma šta ona najpre značila. Naravno i taj pojam forme a posebno estetske forme je mnogoznačan, može se razlikovati pet različitih pojmova ili pet značenja forme: (1) forma kao raspored delova, postoji uvek suprotnost, ovde bi bili elementi, u muzici bi melodija bila forma a zvukovi elementi; (2) forma kao ono što je neposredno dato čulima, pri čemu bi suprotnost bila sadržina, na primer, u poeziji bi način na koji zvuči pesma bila forma, a sadržaj bi bile reči; (3) forma kao granica, kontura, čija bi suprotnost bila materija ili materijal; u likovnoj umetnosti forma bi bila crtež; (4) forma u značenju entelehije, unutrašnjeg cilja ili svrhe stvari, činjenica da svaku pojedinačnu stvar prožima njena forma, da taj raspored teži da se razvije u određenom pravcu da ispuni svoju suštinu (aristotelovsko); (5) (kantovsko) forma kao ono što je intelektualno u predmetu, suprotnost – neintelektno.

Hartman izbegava bez obzira što je ovde glavni zadatak da kaže šta je forma, već pokušava da u odnosu na tri različite suprotnosti formi, da odgovor na to šta je forma ili proces estetskog formiranja. Materija, građa i sadržaj jesu suprotnosti pojmu forme pomoću kojih saznajemo šta jeste sama forma.

Prva i možda najšira suprotnost je odnos forme i sadržaja, pri čemu ovde kako Hartman opisuje sadržaj je mnogo neodređen, sadržaj neke pesme, sadržaj pokreta u baletu, sadržaj u smislu nekog raspoloženja, naime, da sadržaj nekog umetničkog formiranja zapravo predstavlja neko raspoloženje.

Druga suprotnost je suprotnost forme i materije, pri čemu materija može da se shvati u širokom smislu kao sve neodređeno i nediferencirano i tako pogodno za bilo kakvo formiranje i kao konkretni čulni elementi.

Spor oko Laokoona, i poziva se na zakon materije, materija u kojoj se nešto formira saodređuje formu, nije moguće svaku materiju oblikovati na isti način. Šta pod time misli? Ne vidi se iz ovog kratkog pasaža gde samo pominje ovaj problem o Laokoonu i taj spor ima duboke estetičke korene ne samo u 18.nego i u prethodnim vremenima. Naime, on cilja na Lesinga i njegov spis Laokoon. Tu se zapravo radi o polemici o granici slikarstva i poezije. Lesing preispituje zapravo u toj svojoj raspravi prirodu granica između dve najuticajnije i najznačajnije umetnosti po nekima između slikarstva i poezije. A u pozadini se suprotstavlja jednom tumačenju antičke umetnosti od strane Vilkelmana. Uglavnom Vilkelman je u nekoj svojoj raspravi počeo da ili izveo kontrastiranje i poređenje suprotstavljanje dva prikaza jedne iste tematike, naime, kako sveštenik Laokoon sa svojim sinovima strada od strane neke ogromne zmije i s jedne strane je analizirao samu tu skulpturu, ali govori i o Vergilijevoj poemi koji opisuje čitavu tu priču, u drugom rodu umetnosti u pesmi govori o istoj tematici. Imamo istu tematiku obrađenu na likovni i na poetski način. Vilkelman veliča grčkog genija i ovo umetničko delo u plastici u odnosu na pozniji rimski pesnički opis iste ove problematike zbog toga što je grčki genije uzvišen svoju plemenitošću, uzrdržanošću, a glavna je stvar što Laokoon na ovom likovnom odnosno na ovoj skulpturi ne pušta krik iz sveg grla već ima neko uzdržano lice naravno velikog bola i patnje, dok Vergilije dopušta da Laokoon viče iz sveg grla i to je Vilkelmanov glavni dokaz da se carstvo lepote uzdiže iznad svakodnevnog materijalnog sveta, da ideal lepote je povezan sa jednom suspregnutošću čulnog, itd. Lesing tome suprotstavlja stanovište prema kome su i Grci i Latini zapravo dopuštali ne samo ljudima nego i bogovima strasti, i da mora postojati drugi razlog zašto je u skulpturi Laokoona strast utišana. Ne prihvata Vilkelmanovo stanovište po kome je mirnoća bitno svojstvo, on ne prihvata da je lepota povezana sa izražavanjem stoičkog mira, itd. Ni Grci se nisu sramili ljudske slabosti, nisu zatamnjivali osećanja boli i radosti. Nego je ključ u tome da se moraju razlikovati dve vrste umetnosti, likovne umetnosti sa svojim specifičnim osobenostima sa jedne strane i pesništvo sa svojim drugim karakteristikama, mora da postoji nekakav ne od spolja prepoznat, nego nekakav unutrašnji umetnički razlog zbog čega se ista tematika opisuje u dve različite umetnosti. razlog bi trebalo da bude u specifičnim zahtevima likovne umetnosti, likovni umetnik može da prikaže samo jedan trenutak unutar priče, dok pesnik nije primoran da se zadrži na jednom trenutku, nego može da prati čitavu radnju. Razlika između poezije i slikarstva a time i između ova dva načina prikazivanja sveštenika Laokoona, je razlika u jednoj logičkoj osnovi i tu Lesing ima jedan stav koji deluje savremeno, da znak uvek mora biti usklađen sa onim što označava. Slikarstvo upotrebljava jednu vrstu znakova oblika u prostoru, poezija znakove radnje u vremenu. Dakle, postoji ne nekakav spoljašnji razlog u karakteru Grka ili Rimljana, nekakva spoljašnja etička ideja koja to treba da objasni, već postoji umetnički unutrašnji razlog vezan za materijal koji prinuđuje dva umetnika u dve vrste umetnosti prinuđuje na različita rešenja. Likovni umetnik treba da zahvati onaj trenutak koji će najviše da omogući da se naša mašta i uobrazilja na njega nadoveže, Laokoon ne pušta krik ali će u našoj mašti on da krikne trenutak kasnije mnogo jače nego da je to prikazano, itd.

U tom smislu dakle vezano za ovo mesto u stvari Hartman govori o onome što on naziva zakonom materije, da određena materija ili materijal koji se umetnički oblikuje zahteva sasvim određenu formu, i da ne može svaka materija da primi svaku umetničku formu.

U tom smislu pravi sledeću razliku između forme i građe, pri čemu građu treba razumeti kao temu ili siže i ona se nalazi jedino u prikazivačkim umetnostima. Građe nema u arhitekturi, muzici i ornamentici. Pojam građe je problematičan i u prirodi i u onom što smatramo prirodno lepim.