

O JEDNOM DRUGAČIJEM SHVAĆANJU UMJETNOSTI U KANTOVOJ TREĆOJ *KRITICI*

Iris Vidmar Jovanović¹

Primljen: 31. 8. 2024.
Prihvaćen: 7. 2. 2025.

Naša je namjera ovdje ponuditi jedno moguće čitanje Kantove teorije umjetnosti prema kojem vrijednost umjetnosti ne proizlazi samo iz estetskog iskustva ljepote koje potiče zbog svojih formalnih obilježja, već prvenstveno iz učinka koje ima na ljudsku društvenost i moralni senzibilitet. Ovakva je interpretacija protivna dominantnim stajalištima, posebno onima koja Kantovu teoriju opisuju kao formalističku, onima koja smatraju da on brani neki vid ideologije 'umjetnost zbog umjetnosti same', i onima koja zanemaruju specifično društveni karakter umjetnosti. Nasuprot ovim interpretacijama, tvrdit ćemo kako, na temelju Kantovih zapisa o umjetnosti u trećoj Kritici, možemo zaključiti kako lijepa umjetnost potiče osjećaj ljepote ali i društvenost među članovima publike, odnosno refleksiju koja rezultira nekom vrstom moralne spoznaje. Na taj način možemo utemeljiti edukacijsku i kulturološku vrijednost umjetnosti koja ne samo što bolje odgovara Kantovim zapisima nego nam pomaže shvatiti specifični doprinos umjetnosti našoj ljudskosti, što nije ostvarivo unutar strogih formalističkih značenja.

Ključne riječi: Immanuel Kant; društvenost; formalizam; priopćivanje; umjetnost

1. Kantova teorija umjetnosti*

Kritičke interpretacije Kantove treće *Kritike* uglavnom povezuju njegove stavove o umjetnosti s formalizmom, stavom prema kojem

¹ Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, Sveučilišna avenija 4, 51000 Rijeka, Hrvatska; ividmar@ffri.uniri.hr; <https://orcid.org/0000-0003-3780-6457>

umjetnička vrijednost djela prvenstveno ovisi o njegovoj formi. Pritom se naglašavaju oni momenti u trećoj *Kritici* koji podupiru ovakvu interpretaciju, kao što je §14, u kojem Kant tvrdi kako je u svakoj lijepoj umjetnosti osnov za ukus »samo ono, što se sviđa po svojoj formi« (KMS 5:225). Ovakva formalistička interpretacija odgovara i ulozi koju forma predmeta ima u trećem momentu suda o lijepome koji se odnosi na percepciju svrhovitosti bez svrhe.

Zaokret od formalističkih interpretacija nalazimo u radovima suvremenih, pretežno analitičkih estetičara koji smatraju kako je Kantova teorija umjetnosti ipak nešto kompleksnija: neki autori u njegovoj teoriji prepoznaju ekspresivizam, a neki naglašavaju njezine kognitivističke momente i pokazuju na koji je način umjetnost kognitivno relevantna.² Pitanje formalizma nasuprot kognitivizmu važno je zato što Kant smatra kako su naša iskustva lijepoga neodvojivo povezana od našega moralnog razvoja, zbog čega je pitanje toga zagovara li Kant formalizam ili kognitivizam vezano i uz pitanje iznosi li on u trećoj *Kritici* jednu jedinstvenu teoriju o estetskom iskustvu koja objedinjuje i naša estetska iskustva prirode i estetska iskustva umjetnosti, ili se pak radi o dvije zasebne estetske teorije, od kojih se jedna povezuje uz naš estetski doživljaj prirode, a druga uz naš estetski doživljaj umjetnosti. Ovo je pitanje važno i u kontekstu rasprave o tome daje li Kant prednost prirodnoj ili umjetničkoj ljepoti, što postaje posebno relevantno ako uzmemo u obzir Kantovu eksplicitnu tezu o primatu intelektualnoga interesa prema prirodi naspram intelektualnoga interesa prema umjetnosti u §42.³ Ovaj je naime odlomak jedan od razloga zbog kojega se smatra da Kant nije vrednovao umjetnost kao moralno relevantnu, zato što ovdje on izričito navodi kako

* Ovaj rad djelomice je financiralo Sveučilište u Rijeci projektom uniri-iskusnihuman-23-133, a djelomice Hrvatska zaklada za znanost projektom UIP-2020-02-1309.

² Vidi Carroll (2008), Crawford (1974), Guyer (1994), Matherne (2013), McMahon (2017), Pillow (2006), Kuplen (2019), Vidmar Jovanović (2020, 2021).

³ Tako primjerice Sandra Shapshay ističe: »Teško je zahvatiti distinktivno kantovski pristup etičkoj evaluaciji djela, budući da, izgledno je, Kantovi primarni estetski interesi uključuju estetsko iskustvo prirode, a tek onda umjetnost.« (Shapshay, 2023, 220) Za raspravu o tome daje li Kant primat prirodnoj ili umjetničkoj ljepoti vidi i Kneller (2007), Kemal (1992) i Rogerson (2008).

»... *interes za lijepo u umjetnosti* (u što ubrajam i umjetničku upotrebu prirodnih ljepota za kićenje, dakle za taštinu), ne predstavlja nikakav dokaz načina mišljenja, koji je privržen moralno-dobrome ili koji mu je samo i sklon.« (KMS 5: 299, izvorno naglašavanje)

Sama po sebi ova tvrdnja možda i ne bi bila značajna da Kant ne tvrdi kako je

»... neposredno interesiranje za ljepotu prirode ... u svako doba obilježje dobre duše, i da taj interes, ako je habitualan, pokazuje bar duševnu nastrojenost, koja je povoljna za moralni osjećaj, ako se rado povezuje s promatranjem prirode.« (KMS 5:229)

Kant u konačnici zaključuje da se

»Ta prednost prirodne ljepote ispred umjetničke ljepote ... slaže s pročišćenim i temeljitim načinom mišljenja svih ljudi, koji su kultivirali svoj čudoredni osjećaj.« (KMS 5:300)

Naša je namjera u ovome radu pokazati da je Kant, unatoč elementima formalizma i unatoč tezi o primatu prirodne nad umjetničkom ljepotom, bio izuzetno svjestan moralne dimenzije umjetnosti. Ovom se interpretacijom suprotstavljamo formalističkim interpretacijama njegove teorije, i onima koje propuštaju uočiti važnost umjetničkih iskustava za ljudski moralni razvoj a u konačnici i postizanje carstva svrha. Da bismo potkrijepili ovu interpretaciju, moramo pokazati da stav iz §42 ne znači da je umjetnost irelevantna za ljudski moralni razvoj i ponuditi drugačije shvaćanje važnosti forme umjetničkoga predmeta. To činimo ukazujući na činjenicu da Kant učestalo o umjetnosti govori kao o priopćavanju, koje ima značajnu ulogu u povezivanju pojedinaca. Kada na ovaj način pristupimo njegovoj teoriji, vidimo da važnost formalnih svojstva umjetničkih predmeta proizlazi iz toga što utemeljuju moralnu dimenziju djela i omogućuju njezin prijenos publici. Kako se ta dimenzija očituje i koji su njezini učinci istražujemo u kontekstu pojedinčeva susreta s djelom i s obzirom na način na koji umjetnost potiče okupljanje i interakciju estetskih djelatnika.

2. Umjetnost i priopćavanje

U §9 treće *Kritike* Kant tumači važnost priopćivanja naših spoznaja i predodžbi, ističući kako osnova subjektivnog suda ukusa mora biti »opća sposobnost priopćavanja duševnoga stanja u danoj predodžbi«.

Ovdje nalazimo temelje njegove ideje o priopćavanju kao mehanizmu kojim svoja subjektivna stanja prenosimo ostalima, nadilazeći na taj način svoju subjektivnost. Ovaj je proces povezan s Kantovom tezom o »sklonosti čovjeka prema društvenosti« odnosno o čovjeku kao biću osuđenom na zajednicu: naš je empirijski interes za ljepotom vezan uz nagon za društvom koji je čovjeku prirodan. Samo u društvu ima čovjek potrebu dijeliti svoje sudove i svoja opažanja s drugima, pri čemu »očekuje i zahtijeva od svakoga obzir na opće priopćivanje kao na osnovu nekoga iskonskoga ugovora, što ga diktira samo čovječanstvo«. Takvo priopćivanje vezuje Kant naposljetku i sa stvaranjem civilizacije, jer čovjeku samo u društvu »pada na pamet da bude ne samo čovjek, nego na svoj način i fin čovjek « (KMS 5:297). Ukoliko je priopćavanje tako ključno za čovjekov razvoj, koja je uloga umjetnosti u poticanju takve interakcije među pojedincima? S obzirom na Kantove zapise, možemo uočiti sljedeće poveznice.

Pogledajmo najprije Kantovu definiciju ukusa. Nakon što je kroz treću *Kritiku* ponudio nekoliko različitih definicija ukusa, u §40 Kant povezuje ukus uz *sensus communis* kojega definira kao ideju

»... *zajedničkog* osjetila, tj. moć prosuđivanja, koja u svojoj refleksiji u mislima (a priori) uzima u obzir način predočivanja svakoga drugoga, da bi svoj sud zadržao, tako reći, uz cjelokupni ljudski um i na taj način izmakao iluziji, koja bi zbog subjektivnih privatnih uvjeta, koji bi se lako mogli smatrati objektivnima, imala štetan utjecaj na sud.«

Tumačeći ideju zajedničkoga osjetila, Kant razrađuje 'duševne forme' odnosno 'maksime ljudskog razuma' koje su relevantne za međusobno komuniciranje. One uključuju (i) vlastito mišljenje, odnosno sposobnost pojedinca da bude aktivan i autonoman u svojem mišljenju; (ii) mišljenje koje uzima u obzir sudove drugih, a odnosi se na sposobnost pojedinca da reflektira o vlastitom sudu uspoređujući ga s opće prihvaćenim stajalištima; i (iii) maksimu konzekventnoga načina mišljenja, koja zahtijeva da se 'u svako doba misli suglasno sa samim sobom', odnosno pojedinčevu dosljednost u stavovima. Kantova je namjera ovdje pokazati da pojedinac mora izgraditi sebe kao autonomnoga, zakonodavnog djelatnika – moralnog, epistemičkog i estetskog – koji donosi sudove i stavove i promišlja na temelju svoje racionalnosti, uzimajući istovremeno u obzir druge ljude od kojih može ne samo učiti i s obzirom na čija mišljenja i djelovanja uči ispravne (epistemičke, moralne i

estetske) norme, nego i koje mora uzeti u obzir za ispravno provođenje kategoričkog imperativa, koji mu nalaže da se prema drugima odnosi imajući uvijek u vidu njihovu autonomiju.⁴ Činjenica da Kant raspravu o *sensus communis*u smješta u svoju treću *Kritiku* može se iščitati kao dodatni argument u prilog tezi o važnosti estetike za premošćivanje jaza između epistemičkog i etičkog djelovanja, odnosno djelovanja u prirodnom, empirijskom svijetu u kojem vladaju prirodni zakoni i onoga u kojem je čovjek zakonodavac i unutar kojega moramo pretpostaviti mogućnost slobode.⁵

Kantova rasprava o zajedničkome osjetilu uključuje definiranje ukusa kao »moć prosuđivanja onoga, što naš osjećaj kod neke dane predodžbe čini *općenito priopćivim* bez posredovanja pojma« (KMS 5:298). Budući da su predodžbe kod kojih se ne javljaju pojmovi one predodžbe koje se javljaju u estetskom sudu, vidimo ovdje na koji način estetska iskustva potiču priopćivanje: upravo nam ukus, kao moć prosudbe, ukazuje na one naše dojmove koje možemo podijeliti s drugima. Budući da ukus (kako umjetnika tako i pojedinačnog estetskog prosuditelja) ima nezamjenjivu ulogu u našim estetskim iskustvima, možemo zaključiti kako je lijepa umjetnost neodvojivo povezana od potrebe za priopćivanjem.

Štoviše, kako Kant ističe u §44:

»Lijepa je umjetnost naprotiv način prikazivanja, koji je sam za sebe svršan, a premda je bez svrhe, ipak ona unapređuje kulturu duševnih snaga za društveno priopćivanje.« (KMS 5:305)

Ovdje vidimo jedan od razloga zbog kojega neki interpretatori umjetnost ne vezuju primarno uz moralne ili kognitivne vrijednosti – teza da je umjetnost bez svrhe često se vezuje uz formalizam i iz nje slijedi da u umjetnosti ne bismo trebali tražiti niti kognitivne vrijednosti niti moralne pouke, već samo estetsko iskustvo. Ipak, Kant ovdje ukazuje na inherentnu sposobnost umjetnosti da, čak i ako joj to nije svrha, ipak unaprijedi one ljudske sposobnosti (‘duševne snage’) koje

⁴ Matherne (2019, 2023) daje posebno zanimljive analize zajedničkoga osjetila u kojima pokazuje da moramo razlikovati epistemičku i estetsku funkciju zajedničkoga osjetila, i to da nas sposobnost djelovanja u skladu s ovim osjetilom čini estetski vrlo djelatnikom.

⁵ Šustar (2019) nudi detaljnu analizu i rješenje ovoga jaza, Shapshay (2023) analizira ulogu čistih sudova ukusa u nadvladavanju ovog jaza.

su relevantne za *sensus communis*. Umjetnost je dakle jedan od faktora koji promiče komunikaciju i omogućuje uvježbavanje onih vještina koje su neophodne za ispravno korištenje zajedničkoga osjetila. Kao što je istaknuo u §41, estetsko zadovoljstvo relevantno je čovjeku samo ako svidanje osjeća u zajedništvu s drugima.

Treća poveznica umjetnosti i priopćivanja proizlazi iz §§44–49 u kojima Kant opisuje proces stvaranja i recepcije umjetnosti. U §48 on tumači kako je umjetnost, kao lijepa predodžba predmeta, zapravo »samo forma prikaza nekog pojma, kojim se taj prikaz općenito priopćava« (KMS 5:312) što ukazuje na to da je forma predmeta povezana upravo uz sposobnost umjetnika da priopći svoju viziju publici.⁶ Štoviše, ističe Kant, »forma što se sviđa, koja mu se daje, samo je vozilo priopćavanja« (KMS 5:312). Ovdje ponajbolje uviđamo nedostatnost formalističke interpretacije: forma predmeta jest važna, ali ne zato što se ljepota predmeta temelji na formi, već zato što je forma onaj segment umjetničkoga predmeta koji prenosi sadržaj – ono o čemu je predmet. I sam Kant to ističe onda kada ukazuje da se i kod naizgled lijepe umjetnosti nalaze primjerci koji su takvi da se na njima »što se tiče ukusa, ne nalazi ništa, što bi trebalo prekoravati« (KMS 5:313), ali to ipak nisu proizvodi lijepe umjetnosti. Budući da je, prema njegovoj teoriji, forma isključivo pitanje ukusa,⁷ ukoliko nekome predmetu ne možemo zamjerati ništa s formalne strane ali mu ipak ne pripisujemo status lijepe umjetnosti, to znači da sama forma nije dovoljna za lijepu umjetnost i da moramo odbaciti stroge formalističke interpretacije. Ono što nedostaje djelima koja su formalno savršena ali nisu lijepa umjetnost jest, kako to Kant naziva, duh, »princip u duši, koji oživljava« odnosno »moć prikazivanja estetičkih ideja« (KMS 5:314). Sam pojam estetičkih ideja izuzetno je kompleksan unutar Kantove estetike, velikim dijelom zato što nije uvijek jasno govori li Kant o tome što su one ili kako funkcioniraju,⁸ odnosno, kada o njima govori iz perspektive umjetničkoga

⁶ Vidmar Jovanović (2020, 2021) opisuje ovaj proces.

⁷ U §48 Kant piše: »Toliko o lijepoj predodžbi predmeta, koja je zapravo samo forma prikaza nekoga pojma, kojim se taj prikaz općenito priopćava. No da se ta forma daje proizvodu lijepe umjetnosti, za to se zahtijeva samo ukus...«

⁸ Vidi Vidmar Jovanović (2020) za ovu distinkciju.

stvaralaštva a kada iz perspektive publike.⁹ No da bismo razumjeli pripočivanje koje se razvija posredstvom umjetnosti, moramo detaljnije pogledati što su i kako funkcioniraju estetičke ideje.

3. Umjetnost, estetičke ideje i moći spoznaje

Stručnjaci koji se bave Kantovom filozofijom uglavnom se slažu kako su estetičke ideje plod imaginacije (uobrazilje) koja daje sadržaj određenome umjetničkom djelu i određuje njegov tematski nivo. Ipak, koji je točno taj tematski nivo nije uvijek jasno, velikim dijelom zbog nedosljednosti u samom Kantovom zapisu. Kant definira estetičke ideje kao »suprotnost (pendant) neke umske ideje, koja je, obratno, pojam, kojemu ne može biti adekvatan nikakav zor (predodžba uobrazilje)« (KMS 5:314). Autori koji smatraju da je ovo centralno tumačenje estetičkih ideja tvrde kako one predstavljaju umjetnički izričaj umskih ideja, prvenstveno smrtnosti, supstancije i božanstva. Sve su to ideje koje se nalaze u našem umu ali nam nikada nisu dane u iskustvu i zato nemamo njihov zor, odnosno njihov vizualni oblik. Velika je stoga prednost umjetnosti nad ostalim oblicima ljudskoga djelovanja u tome što nam omogućuje da si predložimo takve ideje, a sposobnost je genija to učiniti na način da omogući njihovu konceptualizaciju. Ova je interpretacija dodatno potvrđena Kantovom tezom kako »predodžbe uobrazilje mogu se nazvati *idejama*, dijelom zato, što bar teže za nečim, što leži izvan iskustvenih granica, nastojeći, da se tako približe nekome prikazu umskih pojmova (intelektualnih ideja)...« (KMS 5:314). Autori poput Lare Ostarić (2010) i Sandre Shapshay (2023) smatraju kako ova interpretacija estetičkih ideja nije dostatna i kako Kant pod estetičkim idejama pretpostavlja prvenstveno moralne ideje.

Objekte ove interpretacije (estetičke ideje kao ideje uma odnosno morala) podložne su istoj kritici: umjetnici ne prikazuju samo umske pojmove odnosno ideje vezane uz moral, već i one koje nalazimo u svojem iskustvu – a koje Kant naziva empirijskim pojmovima – odnosno one koje se vezuju uz naše emocije. Samantha Matherne (2013) među prvim je ukazala na potrebu za proširivanjem shvaćanja estetičkih ideja tako da ono bude usklađeno s umjetničkim praksama, ali i s Kantovim

⁹ Vidi Stoner (2016) za distinkciju između ovih perspektiva.

zapisom. Naime, iako Kant u §49 opetovano naglašava poveznicu estetičkih ideja i umskih pojmova, on sam proširuje takvo shvaćanje kada piše:

»Pjesnik se odvažuje da osjetilno predoči umske ideje o nevidljivim bićima, carstvo blaženih, pakao, vječnost, stvaranje i sl., ili da i ono, za što doduše ima primjera u iskustvu, npr. smrt, zavist i sve opačine, isto tako ljubav, slavu i sl., s pomoću uobrazilje, koja se u postizavanju nečega najvećega povodi za umskom predigrom, preko granica iskustva napravi osjetilnim u potpunosti, ono za što u prirodi ne nalazi primjer.« (KMS 314)

Na temelju ovoga citata vidimo da umjetničko stvaranje, kao izražavanje estetičkih ideja, nije vezano samo uz ideje uma već uključuje, kako Matherne pokazuje, i empirijske pojmove i emocije.

Budući da estetičke ideje uvijek sadrže određeni neiskazivi dio i da one referiraju, kako smo vidjeli, ili na ono čega nema u perceptivnom iskustvu (poput ideje sebstva ili Boga) ili ono što jest dostupno u iskustvu nastoje zahvatiti na način koji prelazi individualne, pojedinačne segmente dane u iskustvu, umjetnik mora pronaći neki način za prikazati određenu estetičku ideju. Prema Kantovu tumačenju, on to čini posredstvom estetičkih atributa koji

»... ne predstavljaju poput *logičkih atributa* ono, što leži u našim pojmovima ... nego nešto drugo, što uobrazilji daje poticaja da se proširi preko mnoštva srodnih predodžbi, koju daju, da se misli više, nego što se može izraziti pojmom, koji je određen riječima, pa daju *estetičku ideju*, koja onoj umskoj ideji služi umjesto logičkoga prikaza, ali zapravo da oživi dušu, budući joj otvara vidik na nepregledno polje srodnih predodžbi«. (KMS 5:315)

Estetičke dakle attribute možemo shvatiti kao neki vid asocijacija povezanih s konkretnom estetičkom idejom koje umjetnik koristi da bi izrazio samu ideju, a publika posredstvom njih dolazi do relevantne estetičke ideje. Pogledajmo primjerice prvu strofu pjesme Dobriše Cesarića, *Zapis o vršnjacima*.¹⁰

*Sve češće u okviru crnom
Imena čitam ja vršnjaka
Što skrenuše u tajne mraka*

¹⁰ Preuzeto iz Stamać, 2007, 474.

Iako pjesnik ne koristi pojam smrti, čitatelju se on nameće kao tema ove strofe zato što dominantni motivi u svakome redu izazivaju tu asocijaciju: crni okvir asocira na obavijesti o smrti u dnevnim novinama, mrak asocira na smrt ne samo zbog odsustva svijetla (koje je simbol života) nego i zbog ideja o snovima i vječnom poćinku, a sintagma ‘tajne mraka’ asocira na nespoznatljivost smrti i zagrobnog života. Cijeli drugi stih – *Imena ćitam ja vršnjaka* – povezuje se uz osobe starije životne dobi zato što su oni (za razliku od djece ili mlaćih ljudi) skloniji ćitati osmrtnice i u njima nalaziti svoje prijatelje i poznanike. Upravo ti specifićni motivi – crni okvir, tajne mraka i ćitanje osmrtnica – predstavljaju specifićne estetićke atribute posredstvom kojih Cesarić iskazuje ideju smrti, a ćitatelj na temelju njih dolazi do pretpostavke da je pjesma koju ćita o smrti. Ovi atributi nisu logićki saćržani u ideji smrti, već, vidjeli smo, posredstvom asocijacija. Drugi autori koristeće druge atribute kako bi predoćili tu ideju: primjerice, Viktor Vida zapoćinje svoju pjesmu *Posljednja večer* sljedećim stihovima:¹¹

*Prekriženih ruku ući ću
U novi prostor vremena*

Iako ‘posljednja večer’ ne mora nužno biti asocijacija na smrt – pjesnik bi mogao opisivati posljednju večer u nekome gradu ili posljednju večer prije odlaska na studij – motiv prekriženih ruku asocira na mrtvaćki lijes, jer je to naćin na koji se mrtvaci ukapaju. I ‘novi prostor vremena’ poziva na promišljanje o smrti: novi prostor asocira na prijelaz u drugi svijet, odnosno na vrijeme u kojem pojedinac više neće postojati (barem ne kao materijalni entitet).

Ideju smrti opisuje i Drago Ivanišević u pjesmi *Balada*:¹²

*Imao je zube
sad ih nema više
padale su kiše
i padat će kiše*

u kojoj je smrt opisana kroz proces oduzimanja i negiranja dijelova ljudskoga tijela (onemoćale ruke, utrnuće noge, oćživljen život), koje

¹¹ Preuzeto iz Stamać, 2007, 563.

¹² Preuzeto (prva strofa) iz Stamać, 2007, 521.

se kroz strofe suprotstavlja trajnim i nepromjenjivih empirijskim zakonima (padanje kiše) čija je postojanost i vječnost dodatno apostrofirana izostankom rečeničnih znakova u pjesmi.

Ova nam tri primjera – i raznolikost estetičkih atributa koje pjesnici koriste da bi prenijeli ideju smrti – pokazuju na koji način atributi stoje za specifičnu ideju. No vidimo još jedno njihovo svojstvo, a to je način na koji potiču refleksiju kod publike. Iako niti jedan od ovih atributa nije logički sadržan u smrti, oni ipak, kako Kant opisuje, potiču refleksiju utoliko što daju imaginaciji poticaja da se proširi preko mnoštva srodnih predodžbi i da se misli više no što se može izraziti pojmom; posljedično, niti jedan pjesnik u svojoj pjesmi ne zahvaća sve što povezujemo uz smrt, niti predočuje smrt u svim kontekstima u kojima o njoj možemo govoriti. Cesarić primjerice uz smrt vezuje bol koju lirski subjekt osjeća kada u osmrtnicama prepoznaje svoje poznanike odnosno svjesnost koju ima da će i on sam uskoro umrijeti,¹³ dok *Posljednja večer* opisuje čin umiranja a da pritom ne govori izravno ništa o tome kako se pjesnik zbog toga osjeća.

Da bi specifični estetički atributi potakli refleksiju i pritom omogućili zadovoljstvo, oni moraju biti predstavljeni u djelu na formalno odgovarajući način, što nije nimalo jednostavno. Primjerice, pogrešna upotreba atributa ili njihovo pogrešno uklapanje u neko djelo može rezultirati neuspjehom djela da potakne refleksiju odnosno neuspjeh publike da prepozna relevantnu ideju. Da je Ivanišević u svoju pjesmi uvrstio rečenične znakove, oni bi usporili ritam misli i tako umanjili osjećaj prolaznosti života i nezaustavljivosti prirodnih zakona. Da je Cesarić formulirao stih *Često u novinama* umjesto *Sve češće u okviru crnom* pjesma bi i dalje govorila o smrti, ali bi to činila na manje uspješan način: osim što pojam novine ne priziva (barem ne izravno) ideju smrti kao što to čini crni okvir, novine nisu crne i pjesnik ne bi imao razloga navesti referencu na boju, zbog čega prvi stih ne bi generirao mračnu i sumornu atmosferu koja sada obavlja iskustvo čitanja: sama refleksija kod publike ne bi bila usmjerena na ideju smrti. Kratkoća stiha ubrzala bi čitanje, što bi također umanjilo sumornu atmosferu, a 'često' za razliku od sve češće ne bi prenijelo osjećaj koji sada postoji, a to je da smrt vršnjaka/prijatelja nije izolirani događaj: 'sve češće'

¹³ »Sve manje zanosa i želja/U sebi ćutim. Zato pamtim/Sve više mrtvih prijatelja.«

ukazuje na to da ljudi umiru sa sve manjim vremenskim odmakom i da smrt postaje pravilo a ne iznimka za lirski subjekt.

Vidimo dakle da estetičke ideje – odnosno materijal kojega daje imaginacija, dakle atributi – moraju biti formalno organizirani na pravi način; u protivnome, djelo može biti formalno savršeno ali ipak ne lijepo, ili pak estetička pogreška može biti u tome što taj materijal nije organiziran unutar djela na formalno dobar način, zbog čega neće potaknuti refleksiju na način da omogući zahvaćanje relevantne ideje.¹⁴ Pronalaženje pravog balansa u predstavljanju estetičkih atributa stoga je čin za kojega je sposoban samo umjetnik obdaren genijem, zbog čega Kant i tvrdi da se genijalnost

»... sastoji u sretnu odnosu, što nikakva znanost ne može da uči i što nas nikakva marljivost ne može da nauči, da se za dani pojam nađu ideje, a s druge strane, da se za ideje pogodi *izraz*, s pomoću kojega se time prouzrokovano subjektivno duševno raspoloženje kao pratnja pojma može priopćiti drugima. Potonji je talent zapravo ono, što se naziva duhom, jer kod izvjesne predodžbe izraziti ono neizrecivo u duševnome stanju i napraviti ga općenito saopćivim, bilo da se izraz sastoji u jeziku ili slikarstvu ili plastici, to zahtijeva moć, da se igra uobrazilje, koja se brzo odvija, uhvati i sjedini u pojam (koji je upravo zato originalan, otkrivajući ujedno jedno novo pravilo, koje se nije moglo izvesti ni iz kakvih prethodnih principa ili primjera), a koji se dade priopćiti bez stega pravila.« (KMS 5:316)

Sada vidimo kako točno funkcionira umjetničko stvaralaštvo shvaćeno kao komunikacija odnosno priopćivanje estetičke ideje publici. Umjetnik genijalac osjeća određeno mentalno stanje kojega želi prenijeti publici, koje se, iako neizrecivo, očituje u tome što uobrazilja potiče produkciju 'materijala', estetičkih atributa, posredstvom kojih će dotična estetička ideja biti izražena u djelu. No te je atribute potrebno oformiti na specifičan način: takav koji će ujedno omogućiti publici da prepozna o kojoj je estetičkoj ideji riječ i da ukupan proizvod tako predstavljene estetičke ideje bude prepoznat kao rezultat lijepe umjetnosti, odnosno, da potakne ugodu refleksije, a kod drugih umjetnika njihov talent.

Kroz ovu smo analizu pokazali na koje sve načine Kant povezuje umjetnost i priopćivanje i vidjeli smo zbog čega moramo napustiti strogo formalističku interpretaciju njegove teorije: forma je značajna, ali ne

¹⁴ Vidi §50 treće *Kritike* za Kantovo tumačenje ove vrste pogrešaka u stvaranju djela.

zato što je ona ultimativni nositelj estetičke vrijednosti i ljepote nego zato što je ona instrumentalno važna – samo posredstvom formalno pravilno odabranih i raspoređenih elemenata može određeno djelo sadržavati ‘duh’ odnosno mogu estetički atributi potaknuti refleksiju i tako omogućiti publici da prepozna o kojem empirijskom pojmu, emociji ili umskoj ideji se radi i da takvo prepoznavanje »daje povoda za mnogo razmišljanja« (KMS 5:315). U idućem dijelu ćemo pogledati koji su učinci takvoga razmišljanja i zašto su oni relevantni za kognitivni i moralni razvoj čovjeka odnosno kako pogoduju razvoju društvenosti.

4. Umjetničko djelo i estetski djelatnik

U raspravi o estetičkim idejama vidjeli smo da Kant učestalo naglašava specifičan način na koji one potiču procese refleksije. U §49 on tumači da estetičke ideje »daju povoda za mnogo razmišljanja«; da uobrazilja, onda kada daje umjetniku materijal za umjetničko stvaranje, »stavlja u pokret moć intelektualnih ideja (um), naime da se povodom neke predodžbe misli više (što doduše pripada pojmu predmeta), nego što se u njoj može shvatiti i napraviti jasnim« (KMS 5:314). I estetički atributi djeluju na sličan način kada »daju uobrazilji poticaja da se proširi preko mnoštva srodnih predodžbi« (KMS 5:315). Na temelju ovih tvrdnji o učinku određenoga djela – odnosno, estetičkih ideja prikazanih kroz specifično formalno uređenje estetičkih atributa – možemo zaključiti kako se kod publike estetsko zadovoljstvo neraskidivo povezuje uz refleksivne procese. Tumači nam to i zašto Kant lijepu umjetnost, za razliku od mehaničke, definira kao onu koja prati refleksiju kao način spoznavanja (§44). Ono što se u takvom iskustvu razvija jest proces kojega Kant naziva estetičkim povećanjem koncepta, a mi ćemo, pozivajući se na njegove zapise o umjetnosti, tvrditi da je to temelj na kojem se ostvaruje kognitivni odnosno etički potencijal umjetnosti, odnosno potencijal umjetnosti da potakne epistemički i etički razvoj pojedinca.

Uočimo najprije da, opisujući estetičko (za razliku od spoznajnog) djelovanje uobrazilje, Kant piše:

»Samo što je u upotrebi uobrazilje za spoznaju uobrazilja podvrgnuta stezi razuma i ograničenju, da bude primjerena njegovu pojmu, dok je naprotiv u estetičkome pogledu uobrazilja slobodna, da još povrh one suglasnosti s pojmom, ali netraženo, pribavlja po sadržaju bogatu nerazvijenu građu za

razum, na što se on u svojem pojmu nije obazirao, ali koju razum ne primjenjuje toliko objektivno za spoznaju, koliko subjektivno za oživljavanje spoznajnih snaga, dakle indirektno ipak i za spoznaje.« (KMS 5:317)

Ovdje vidimo da je doprinos umjetnosti našoj spoznaji indirektan: umjetnost ne teži primarno tome da obogati našu spoznaju, ali je to jedna od posljedica bavljenja umjetničkim djelima zato što ona aktiviraju spoznajne moći. Ovakvo se djelovanje umjetnosti najbolje vidi u Kantovim zapisima o pjesništvu: u §51 tvrdi kako se u pjesništvu »slobodna igra uobrazilje izvršava kao posao razuma« odnosno kako pjesnik »naviješta samo zabavnu igru s idejama, a za razum ipak proizlazi toliko kao da je pjesnik namjeravao da vrši samo njegov posao« (KMS 5:321). Kao što znamo iz prve *Kritike*, razum prvenstveno služi za sistematizaciju našega iskustva i za razvoj znanstvenih teorija o prirodnom svijetu. S obzirom na ove zapise o pjesništvu, čini se da Kant smatra da je i umjetnost prikladan instrument za takvo funkcioniranje. U skladu je to s interpretacijom Matherne koja u estetičkim idejama vidi i empirijske pojmove relevantne u sistematizaciji iskustva.

Za naše ključno pitanje ovdje, ono o moralnome značaju umjetnosti i njezinu utjecaj na razvoj društvenosti, važnije nam je ipak pogledati na koji način estetičko povećanje koncepta djeluje u kontekstu umjetnosti koja ima moralni segment. Dva su ključna momenta u trećoj *Kritici* u kojima Kant naglašava ovu vezu. Prvo, pogledajmo §52, na kojega se teoretičari pozivaju kako bi naglasili Kantovo zagovaranje formalizma i primat kojega daje prirodnoj ljepoti nad umjetničkom. Razlozi takvih interpretacija su jasni: ne samo da Kant ovdje izričito ističe kako »u svakoj lijepoj umjetnosti sastoji se ono bitno u formi, koja je za promatranje i prosuđivanje svršna, gdje je uгода ujedno kultura, udešavajući duh za ideje« (KMS 5:326) nego i završava odlomak ističući kako su prirodne ljepote te koje nas primarno vezuju uz moralne ideje, zbog čega je važno da se pojedinac od malena uči uživati u prirodi i prosuđivati njezine ljepote. Unatoč ovim tezama, valja ipak primijetiti da Kant upravo u ovome odlomku pokazuje svoju osjetljivost na specifičan učinak kojega umjetnost može ostvariti, a to je da nas poveže s moralnim idejama. Piše Kant:

»Ako se lijepe umjetnosti ne dovedu u bližu ili dalju vezu s moralnim idejama, koje jedino donose sa sobom samostalno svidanje, onda ... one služe samo za razonodu, koju čovjek potrebuje utoliko više, ukoliko se njima služi,

da nezadovoljstvo duše sa samom sobom protjera time, što sebe čini još korisnijim i nezadovoljnijim sa samim sobom.«

Kant ovdje jasno uvodi razliku između onih djela koja mogu potaknuti refleksiju o moralnim idejama i onih koja to ne mogu – djela koja spadaju u potonju skupinu »otupljuju duh« a dušu čine »nezadovoljnom sa samom sobom i hirovitom« (KMS 5:326).

Ako uzmemo u obzir da dobra umjetnost pobuđuje moralne ideje, vidimo da umjetnost nije relevantna samo zato što se podudara s poslom razuma nego i zato što je usuglašena s našim umskim djelovanjem. Potvrdu ovome stavu vidimo u §53, u kojem Kant tumači učinak pjesništva:

»Pjesništvo proširuje dušu na taj način, što oslobađa uobrazilju, pa unutar granica nekoga danog pojma pod neograničenom raznolikošću mogućih forma, koje su u skladu s njime, pruža onu, koja njegov prikaz povezuje s obiljem misli, kojemu nikakav jezični izraz nije potpuno adekvatan, pa se tako estetički uzdiže do ideja. Ono jača dušu, jer joj daje da osjeća svoju slobodu, samodjelatnu i od prirodnoga određenja nezavisnu moć, da prirodu kao pojavu razmatra i prosuđuje prema nazorima, koje ona u iskustvu ne pruža sama od sebe niti za osjetilo niti za razum i da ih dakle upotrijebi u svrhu i, tako reći, kao shemu nadosjetilnoga.« (KMS 5:326)

Kao što smo prethodno ukazali na način na koji pjesništvo podupire 'posao' razuma, tako ovdje vidimo da je ono jednako korisno za ciljeve uma i da se i ovdje radi o estetičkom proširenju pojma. Drugim riječima (a imajući u vidu Kantov citat o pjesniku koji nastoji ići preko granica iskustva), možemo zaključiti kako je učinak pjesništva u tome da animira um na način da čitatelj kroz iskustvo lijepe pjesme dosegne nove razine spoznaja o pojmovima i idejama predstavljenima kroz estetičke ideje. U suvremenim raspravama o pjesništvu nalazimo učestalo isticanje ovakvoga njegova učinka: Peter Lamarque (2009) i Karen Simecek (2013) tumače kako pjesme potiču apstraktno promišljanje, odnosno ono koje, na temelju opisa pojedinačnih motiva (kao što je crni okvir; ne-imanje zubi ili prekržiene ruke) potiče postepeno promišljanje o sve općenitijim i sve apstraktnijim idejama (smrt, proces umiranja, svjesnost o skoroj smrti). Konačni rezultat ovoga procesa ne mora biti propozicijsko znanje ili precizne i jasno definirane spoznaje, ali on može dovesti do nekih oblika kognitivnih postignuća kao što je bogatija perspektiva o nekom problemu, bolje razumijevanje određene

situacije ili informiraniji pristup problemu.¹⁵ Primjerice, čitatelj potaknut retoričkom snagom Cesarićeve pjesme može prepoznati osjećaj kojega on sam možda nije imao, a kojeg proživljava lirski subjekt onda kada opisuje vlastitu svijest o svojoj skoroj smrti ili pak svojevrсни osjećaj kada ‘mrtve’ ljude vidi živima. *Balada* može potaknuti čitatelja da osvijesti prolaznost života i važnost dobro iskorištenoga vremena. Sve su ovo značajni učinci koje pjesme mogu izazvati u čitateljima, iako će se ti učinci kod svakoga razlikovati, barem djelomično: plauzibilno je pretpostaviti kako estetičko povećanje pojma ovisi i o tome koliko razrađenu koncepciju o nekom pojmu pojedinac uopće ima, što ovisi o njegovom prethodnom iskustvu, vrijednostima, moralnom svjetonazoru i slično. U idućem ćemo dijelu pokazati kako pojedinci, s tako različitim koncepcijama, potaknuti istim djelom, dolaze zajedno, i kroz međusobno priopćivanje sudova o djelu međusobno uče jedni o drugima, razvijaju svoj estetski ukus i moralni senzibilitet, napredujući tako prema sve većem stupnju civilizacijskog razvoja.

5. Umjetnosti i društvenost

Pokazali smo da Kant smatra kako je intrinzično svojstvo čovjeka njegova sklonost druženju s drugima, a s obzirom na tezu o ukusu kao onoj moći na temelju koje procjenjuje kada su njegova unutrašnja stanja, njegova zadovoljstva i njegove impresije takve da ih može podijeliti s drugima, možemo zaključiti kako je Kant itekako svjestan moći umjetnosti da ljude zbliži i da ih drži zajedno.¹⁶ Ovakvo je stajalište nazgled nespojivo s Kantovom filozofijom iz dva razloga. Prvo, treća je *Kritika* prvenstveno posvećena transcendentalnim uvjetima estetskog iskustva i stoga se našem pristupu ovdje može prigovoriti da ignorira osnovnu Kantovu motivaciju, a to je istražiti transcendentalne osnove suda o lijepome neovisno o tome kako se pojedinac zapravo ponaša. Drugo, Kant sustavno naglašava autonomiju estetskog djelatnika, ističući kako je estetsko iskustvo prvenstveno pitanje samostalnoga bavljenja nekim djelom i donošenja sudova na temelju vlastitih procjena.

¹⁵ Vidi Matherne (2013), Kuplen (2019), Vidmar Jovanović (2020, 2021) za opise ovoga procesa.

¹⁶ Vidi Murray (2015) za društveni učinak prirodne ljepote.

Poznato je koliko je Kantu stalo da dokaže da je sud ukusa univerzalan, iako se temelji na subjektivnom činu prosudbe autonomnoga djelatnika koji ne mora iskustveno tražiti potvrdu drugih (pa čak ni kritičara) za svoj sud, niti ga mora temeljiti na prihvaćenim pravilima ili principima.¹⁷

Ako je Kantova motivacija primarno transcendentalna i ako ga zanima autonomija djelatnika, zašto onda inzistirati na društvenosti koju umjetnost potiče, odnosno na interakcijama koje su, plauzibilno je tvrditi, primarno posvećene tome da djelatnici međusobno uspoređuju svoje sudove o djelu, ali i da ih modificiraju onda kada uvide potrebu za time? Važno je istaknuti da Kant, neovisno o inzistiranju na autonomiji i vlastitoj prosudbi, ne isključuje interakciju članova publike, što je vidljivo i iz načina na koji opisuje estetsko neslaganje u dva primjera koja daje, a koja ujedno pokazuju da Kant u trećoj *Kritici*, unatoč transcendentalnoj prirodi svoje namjere, ipak uzima u obzir način na koji se ljudi ponašaju. Tako vidimo da se i mladi pjesnik (§32) mora oslanjati na klasike i na one čija su djela preživjela test vremena, pa je stoga za očekivati da će se i pojedinačni estetski djelatnik oslanjati na sličan način na sudove ostalih. Isto tako, Kant opisuje empirijski interes prema lijepome kao onaj koji se manifestira samo u društvu. Ključno je dakle uočiti da interakcija s drugima ne implicira odricanje od vlastite autonomije. Štoviše, takve su interakcije ključne za proces učenja i stjecanja iskustva koja su neophodna za donošenje estetičkih sudova: u tom je kontekstu važna poveznica ukusa i zajedničkog osjetila.¹⁸

Pod pretpostavkom da umjetnička djela mogu potaknuti interakcije ljudi, kako one izgledaju i koje se dobro njima ostvaruje? Jedna od očitih funkcija jest zbližavanje pojedinaca i njihovo zajedničko sudjelovanje u određenoj aktivnosti, na temelju čega se među njima može pojaviti bliskost i povezanost. Dobrobiti koje se ostvaruju u ovim situacijama detaljnije opisuje Nick Riggle. Pojedinaac koji kultivira svoje estetsko djelovanje, koji, ushićen nekim predmetima koji su u njemu izazvali zadovoljstvo, nastoji to zadovoljstvo bolje razumjeti i produbiti, te radi

¹⁷ Ovaj je segment autonomije posebno naglašen u §32 i §33.

¹⁸ Za analizu zajedničkog osjetila u ovom kontekstu i učenju od ostalih estetičkih i estetičkih djelatnika vidi Bradfield (2014), Kneller (2011), Matherne (2019, 2023), Zuckert (2013).

na tome da svoj ukus dalje razvije i da nađe nove predmete u kojima će uživati, otkriva sebe drugim pojedincima koji na sličan način vrednuju slične predmete. Takav pojedinac postaje sve bolji u tome da vrednuje stil drugih pojedinaca, njihove estetske interese i njihove interpretacije drugih djela. Istovremeno,

»... pojedinac postaje bolji u tome da se povezuje s drugim pojedincima i s njima komunicira, čak i kada su njihove estetske prakse drugačije od njegovih. Pojedinac može cijeniti perspektive drugih, pregovarati s njima, nastojati ih uvjeriti u vrijednost vlastitoga stava i kultivirati osjećaj međusobnoga uvažavanja. Kada razvijamo svoju estetsku komunikaciju i povezanost, izražavamo sebe i vrednujemo druge, stvaramo određenu vrstu zajednice, estetsku zajednicu, koju ne možemo razviti niti na jedan drugi način.« (Riggle 2022, 43–44)

Valja podsjetiti i da su, povijesno gledajući, umjetnička iskustva bila javna i da su djelatnici dolazili i okupljali se kako bi zajedno sudjelovali u javnim čitanjima (poezije), izvođenjima glazbenih djela ili nekim drugim oblicima umjetničkih izvedbi, i da su neke od tih izvedbi imale i edukacijski karakter. Segmenti religijske umjetnosti posebno dobro ukazuju na sposobnost umjetnosti da udruži ljude u provođenju određene prakse i proživljavanju istovrsnih iskustava i emocija. Razmatrajući oblike umjetnosti koji su prvenstveno društveni, Nicholas Wolterstorff (2017) ukazuje na niz umjetničkih praksi koje su specifične upravo po tome što mobiliziraju ljude i daju im prostor zajedničkoga djelovanja. Politička i religijska umjetnost samo su neki od primjera koji pokazuju koliko snažan učinak djelo može postići među raznolikom publikom onda kada ujedini njihovu pažnju i emocije.¹⁹

Raznolikost umjetničkih praksi i mnogostruki načini na koje možemo sudjelovati u njima podrazumijevaju i interakcije s umjetnošću koje nisu privatne, kao što su odlasci u kina, u kazališta ili u muzeje, odnosno na koncerte ili neke druge oblike performansa i izvedbenih umjetnosti. Ono što karakterizira dinamiku i fenomenologiju ovakvih iskustava jest zajednička usmjerenost pažnje publike na isti predmet:

¹⁹ Zanimljiv primjer ovakve interakcije nudi Maliszewska (2022) koja opisuje politički motivirano djelovanje uličnih umjetnika ali i građana koji su svojim likovnim doprinosima i javno dostupnim djelima iskazivali svoje nezadovoljstvo zabranom pobačaja u Poljskoj. Kako autorica opisuje, u doba društvene izolacije izazvane epidemijom korona-virusa, ovakva interakcija postala je jedini mogući oblik zajedničkoga političkog djelovanja.

unatoč mnogostrukim razlikama među pojedinim članovima publike, zajednička usmjerenost na umjetnički predmet ujedinjuje ih, barem privremeno, i omogućuje javljanje sličnih mentalnih i emocionalnih stanja potaknutih umjetničkim predmetom.²⁰ Ponekad samo djelo može biti takvo da usmjeri pažnju publike na neki problem, kao primjerice instalacija *F. Lotus* umjetnika Ai Weiweia, koja prikazuje tisuću i petsto pojaseva za spašavanje, a čija je funkcija potaknuti svijest javnosti o problemu imigrantske krize.²¹

I privatna iskustva umjetničkih djela mogu postati javna i dijeljena onda kada se pojedinci okupljaju kako bi raspravljali o određenim djelima. U suvremeno doba društvenih mreža ovaj je oblik interakcije posebno izražen i donosi ne samo novi oblik zajedništva i estetskih zadovoljstava nego i značajno utječe na pojedinčevo poimanje identiteta.²² Aktivnost obožavatelja danas uključuje i oblike umjetničkoga stvaranja, kroz djelovanja kao što su ‘forenzika obožavatelja’, odnosno nastojanje obožavatelja da rekonstruiraju određeno (obično vrlo kompleksno i slojevito) djelo, ili ‘fan fiction’ koja nastaje kada obožavatelji stvaraju nova djela modificirajući ona postojeća, primjerice pisanjem nastavaka ili mijenjanjem završetka.²³ Na ovaj način publika postaje aktivni estetski djelatnik koji generira nova djela, djela koja ponekad imaju izrazite umjetničke vrijednosti.²⁴

Primjeri povezivanja članova publike i stvaranja estetskih zajednica koje smo razmotrili važni su za razumijevanje utjecaja kojega umjetnost ostvaruje u poticanju društvenosti. No za našu tezu o moralnome značaju umjetnosti unutar Kantove teorije nije dovoljno pokazati da umjetnost potiče svojevršno zajedništvo, već i da to zajedništvo može rezultirati značajnim etičkim dobrobitima za publiku odnosno članove zajednice. Drugim riječima, ukoliko je umjetnost svojevršno društve-

²⁰ Vidi Hanich (2017) za analizu različitih oblika zajedničke pažnje i intencionalnosti koji se javljaju kod publike.

²¹ Vidi Simoniti (2022) za analizu etičko-političkog aspekta suvremene umjetnosti.

²² Vidi Williams (2015).

²³ Jason Mittell (2015) uvodi pojam forenzike obožavatelja. Primjeri su dostupni na <https://spreadablemedia.org/essays/mittell/index.html>; https://lostpedia.fandom.com/f:https://thegoodwife.fandom.com/wiki/The_Good_Wife_Wiki (pristup: 25. 8. 2024.)

²⁴ Najpodrobniju analizu estetskih i etičkih svojstava ovakvoga djelovanja obožavatelja nudi Harold (2023b).

no ljepilo, spona koja spaja pojedince koji inače nemaju zajedničkih interakcija, koja je etička važnost takvoga njenoga učinka? U idućem poglavlju pogledat ćemo neke od njih.

6. Moralna dimenzija umjetnosti

Za našu analizu Kantove teorije važno je istaknuti kako društvenost i interakcija potaknute umjetnošću nemaju samo estetski karakter, već su prožete epistemičkim i etičkim segmentima zato što umjetnost omogućuje nadilaženje privatne, subjektivne sfere i stvaranje intersubjektivnosti. Govoreći o poeziji, Anna Christina Ribeiro (2014) ističe kako pjesme izražavaju nešto što i mi osjećamo ili smo osjećali, nešto što mislimo ili smo mislili, a ponekad izražavaju misli i emocije za koje nikada nismo bili ni svjesni da ih imamo, no sada, kada ih vidimo izražene, osjećamo da one odgovaraju nečemu u nama. Određeno djelo, i ono što ono izražava, postaje tako spona ne samo između pjesnika i pojedinoga čitatelja nego i među čitateljima, spona kroz koju pojedinac osvještava i potvrđuje svoju ljudskost i svoje pripadništvo znatno široj zajednici. Drugim riječima, kroz međusobne razgovore o pjesmi, njezinim mogućim značenjima i interpretacijama, čitatelji mogu i sami spoznati u kojoj mjeri ostali članovi šire ili uže zajednice osjećaju slične emocije, proživljavaju ista iskustva i prolaze iste dileme. Umjetnost u tom smislu potvrđuje ono ljudsko u nama i našu pripadnost ljudskoj zajednici jer nam pokazuje da naša subjektivna stanja, kakva god ona bila, nisu neprepoznata od drugih. Na taj način umjetnost može pomoći pojedincu da nadvlada neke negativne emocije poput samoće i izolacije, ili da se lakše nosi s traumama za koje misli da su samo njegove i da ga odvajaju od ostalih ljudi.

Pristup intersubjektivnosti kojega smo sada uočili temelji se na zajedničkim iskustvima. Čitatelj u određenom djelu prepoznaje svoje emocije, a u interakciji s drugima vidi da ih i oni prepoznaju: na taj način, koliko god teška neka iskustva bila, umjetnost nam pomaže da ih, iako subjektivno i individualno, ipak proživimo (i preživimo) prepoznajući da su ona naprosto ljudska iskustva i da u tom smislu nismo sami i da možemo biti shvaćeni, prepoznati i priznati. No umjetnost omogućuje još jednu važnu sponu koja se može javiti među pojedincima, onda kada omogućuje da privatna iskustva izlaze u javni prostor

i postaju dio javnoga diskursa, omogućujući čitatelju ili gledatelju da osvijesti iskustva drugih, koja su njemu često nepoznata. Na taj način možemo postati svjesni nekih faktora koji utječu na našu društveno-političku situaciju iako ih sami nismo doživjeli, a to je važno jer nam omogućuje da osvijestimo karakteristike životnih situacija ljudi s kojima nismo izravno povezani ali čiji problemi traže i naš doprinos, naše razumijevanje, a ponekad i naše izravno djelovanje.

Ovakvi učinci umjetnosti mogući su onda kada se publika na angažirani način posveti interpretaciji djela i nastoji iz njega iscrpiti sve one dimenzije značenja koje su u njemu sadržane, primjerice u razrednoj nastavi posvećenoj nekome djelu, u književnim klubovima i slično. Ovakav je interpretativni proces interaktivan, a odvija se onda kada je publika usmjerena na isti predmet, koji zbog takvoga zajedničkog interesa postaje i svojevrsni prostor unutar kojega dolazi do zajedničkoga stvaranja značenja. Jedna od posljedica takvoga pristupa djelu može biti, pokazuje Karen Simecek (2024), i razvoj zajedničke perspektive: grupa ljudi ujedinjena u određenom shvaćanju ili određenom vršenju neke stvari mora međusobno razviti neki, pa ma kako minimalni, sustav zajedničkih vrijednosti, vrlina, emocija ili prioriteta.²⁵ Primjer ovakve snage umjetničkog djela da ujedini djelatnike neovisno o prostorno-vremenskim, religijskim, političkim, nacionalnim i drugim razlikama jest književno djelo Margaret Atwood adaptirano u televizijsku seriju *Sluškinjina priča*. Djelo je to čija je politička poruka o potrebi zaštite građanskih prava, a posebno prava žena na autonomiju prepoznata diljem svijeta i očituje se u načinu na koji su aktivisti za ljudska prava ugradili u svoje djelovanje specifičnu estetiku djela (crvene haljine i bijele kape) koja prevazilazi jezične, nacionalne i etničke barijere.²⁶

²⁵ Ovaj segment društvenosti estetskih zajednica naglašava i Wolterstorff kada ističe da za društveni status neke prakse nije dovoljno da određeni broj ljudi instancira specifični način vršenje neke stvari. Za ovog filozofa, društveni aspekt očituje se u tome da su »sudionici svjesni drugih sudionika i tako ujedno svjesni da i drugi sudionici vrednuju tu radnju« (Wolterstorff, 2017, 87) odnosno da dijele relevantno znanje, stavove, svijest o dobrima intrinzičnima za neku praksu. Bez takve zajedničke svijesti ne možemo govoriti o društvenoj praksi, nego samo o skupini ljudi koja slučajno radi istu stvar.

²⁶ Primjeri dostupni na <https://www.theguardian.com/world/2018/aug/03/how-the-handmaids-tale-dressed-protests-across-the-world>; <https://www.dailysabah.com/arts/dystopian-handmaids-tale-costumes-become-protest-symbol-in-israel/news>; <https://www.bbc.com/news/blogs-trending-44965210> (pristup: 20. 8. 2024.).

Jedan od najzanimljivijih slučajeva ujedinjenoga djelovanja publike koje se temelji na etičkim procjenama djela (i umjetnika) jest trenutno izrazito prisutna i utjecajna kultura otkazivanja. Ovaj je fenomen izuzetno kompleksan i ovdje ga nećemo analizirati, no pokazuje nam u kojoj mjeri umjetnost može potaknuti etički senzibilitet publike i mobilizirati njihovo zajedničko djelovanje. Iako smatramo kako je kultura otkazivanja izuzetno problematičan mehanizam koji se često temelji na površnim i pogrešnim čitanjima i interpretacijama djela i nepoznavanju relevantnoga etičkog i umjetničkog konteksta, ono oprimjeruje zajedničko djelovanje publike utemeljeno na etičkim procjenama koje često nastoje ispraviti značajne društvene nepravde poput rasizma ili seksizma odnosno one faktore koje zasigurno usporavaju kolektivni moralni napredak.

Moralni učinak djela očituje se na još jedan način: u procesu interpretacije djela i međusobnim raspravama o tome što određeno djelo (određeni lik, postupak, scena ili motiv) znači, članovi publike vrlo često otkrivaju i nešto o svojim vlastitim shvaćanjima tema o kojima je djelo, odnosno otkrivaju nešto o svojim svjetonazorima, prioritetima, vrlinama i vrijednostima. Na taj način proces estetičkog i umjetničkog vrednovanja djela postaje proces moralne rasprave odnosno moralnoga promišljanja koji poprima onaj oblik moralnoga rezoniranja kojega filozof morala Hanno Sauer (2017) naziva dijaloškim moralnim rezoniranjem: ovo je oblik komunikacije u kojem djelatnici raspravljaju o određenom moralnom problemu nastojeći pronaći rješenje, no u procesu rasprave iznose svoje stavove, razloge za te stavove i procjenjuju razloge drugih sudionika diskusije. Na taj način učimo o moralnim vjerovanjima drugih djelatnika, vjerovanjima koja se temelje na tome kako oni vide određenu situaciju, što smatraju moralno relevantnim, koja druga vjerovanja imaju, i slično. Kantovim rječnikom, svoje sudove dovodimo u vezu sa sudovima drugih, analiziramo ih s obzirom na zajedničko osjetilo i tražimo takvo rješenje problema koje će potvrditi našu autonomiju ali i autonomiju drugih racionalnih djelatnika.

Koliki snažan utjecaj ovakvih procesa interpretacije djela može biti ne samo za generiranje novih umjetničkih značenja djela nego i za formiranje drugačijih etičkih koncepcija pokazuje James Harold (2023a) analizirajući način na koji Crnkinje doživljavaju filmove poput Spielbergove *Boje purpura*. Oslanjajući se na empirijsko istraživanje

Jacqueline Bobo o recepciji filmova među Afroamerikanaca, i na teoriju opozicijskog gledanja belle hooks, Harold pokazuje kako nastaju interpretativne zajednice koje nude opozicijske interpretacije djela, odnosno značenje koje odudara od ili se suprotstavlja značenju djela koje dominira unutar određene zajednice. Podcrtavajući činjenicu da većina Crnkinja ne nalazi estetsko zadovoljstvo u filmovima koji, smatraju one, daju pretežno stereotipni prikaz Crnkinja, Harold ističe kako je jedna od prednosti opozicijskih interpretacija u tome što stvaraju novu političku vrijednost odnosno

»... novu, moralno moćnu reinterpetaciju postojećega djela. Individualne žene surađuju, dijele stavove i uvide, raspravljaju međusobno, izmjenjuju ideje. Ovo ne znači da sve žene na koncu dijele istu interpretaciju ili moralno razumijevanje filma, već da grupni razgovori omogućuju da reakcije ili uvidi pojedinca obogate ili transformiraju ostale (i obratno). Ovo omogućuje moralno učenje, čak i onda kada samo djelo nije izvor tih moralnih uvida. Ljudi uče jedni od drugih.« (Harold 2023a, 203)

Riggleov, Saurov i Haroldov model moralnoga odnosno estetsko-moralnoga rezoniranja omogućuju nam da se vratimo Kantovim tezama o povezanosti estetskoga i etičkoga senzibiliteta, a uzimajući u obzir način na koji smo analizirali pojam zajedničkoga osjetila vidimo sada kako dolazi do preklapanja etičkoga i estetskoga obrazovanja. Baš kao što pojedinac ne može razviti svoju etičku autonomiju ukoliko 'ne uzima obzir način mišljenja svih ostalih', tako ne može razviti niti svoj estetski sud. Interakcija s estetskim odnosno moralnim djelatnicima stoga je neizostavan element razvoja moralnoga odnosno estetskoga senzibiliteta, koja su oba nužna za razvoj ljudskih civilizacija. Moja je interpretacija ovog procesa ovdje tek djelomična i za njezinu potpunu elaboraciju morali bismo znatno detaljnije analizirati ne samo odnos estetskog i moralnog suda unutar Kantove teorije, već napose §§58–60 treće *Kritike*, u kojima tumači ideju humaniteta s jedne strane, i odnos ukusa i čudorednih ideja s druge. Ovo je ipak zadatak za neki drugi rad.

Bibliografija

Bradfield, Erin (2014), »Excess: Aesthetic Ideas, Silence, and Community«, *The Journal of Aesthetic Education*, 48(2), str. 1–15. <https://doi.org/10.5406/jae-steduc.48.2.0001>

- Carroll L. K. (2008), »Kant's 'Formalism'? – Distinguishing between Aesthetic Judgment and an Overall Response to Art in the Critique of Judgment«, *AE: Canadian Aesthetics Journal*, 14, str. 1–14.
- Crawford, Donald, (1974), *Kant's Aesthetic Theory*, University of Wisconsin Press.
- Guyer P. (1994), »Kant's Conception of Fine Art«, *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 52(3), str. 275–285. <https://doi.org/10.2307/431427>
- Hanich, Julian (2017), *Audience Effect: On the Collective Cinema Experience*, Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474414968>
- Harold, James (2023a), »Audiences' Role in Generating Moral Understanding: Screen Stories as Sites for Interpretative Communities«, u: C. Plantinga (ur.), *Screen Stories and Moral Understanding: Interdisciplinary Perspectives*, Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197665664.003.0012>
- Harold, James (2023b), »On Resisting Art«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 81(1), str. 35–45. <https://doi.org/10.1093/jaac/kpac049>
- Kant, Immanuel (1790/1976), *Kritika moći suđenja*, prev. Viktor Sonnenfeld, Zagreb: Naprijed.
- Kemal, Salim (1992), *Kant's Aesthetic Theory*, Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-21943-8>
- Kneller, Jane (2011), »Aesthetic Reflection and Community«, u: Ch. Payne i L. Thorpe (ur.), *Kant and the Concept of Community*, University of Rochester Press. <https://doi.org/10.1515/9781580467810-013>
- Kuplen, Mojca (2019), »Cognitive Interpretation of Kant's Theory of Aesthetic Ideas«, *Estetika; The Central European Journal of Aesthetics*, 1(vi), str. 48–64. <https://doi.org/10.33134/eeja.183>
- Lamarque, Peter (2009), »Poetry and Abstract Thought«, *Midwest Studies in Philosophy*, 33(1), str. 37–52. <https://doi.org/10.1111/j.1475-4975.2009.00183.x>
- Lopez, Dominic, Bence Nany i Nick Riggle (2022), *Aesthetic Life and Why It Matters*, OUP. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197625798.001.0001>
- Maliszewska, Marta (2022), »Street Art Revolution in Time of Covid 19«, u Iris Vidmar Jovanović i V. M. Stupnik (ur.), *Social and Technological Aspects of Art. Challenges of the 'New Normal'*, Rijeka: Filozofski fakultet Rijeka.
- Matherne, Samantha (2013), »The Inclusive Interpretation of Kant's Aesthetic Ideas«, *The British Journal of Aesthetics*, 53(1), str. 21–39. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ays058>
- Matherne, Samantha (2019), »Kant on Aesthetic Autonomy and Common Sense«, *Philosophers' Imprint*, 19(24), str. 1–22.
- Matherne, Samantha (2023), »Aesthetic Humility: A Kantian Model«, *Mind*, 132(526), str. 452–478. <https://doi.org/10.1093/mind/fzac010>
- McMahon, Jennifer (2017), »Immediate Judgment and Non-cognitive Ideas: The Pervasive and Persistent in the Misreading of Kant's Aesthetic Formalism«,

- u: M. C. Altman (ur.), *The Palgrave Kant Handbook*, Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-54656-2_19
- Mittell, James (2015), *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, NYU Press.
- Murray, Bradley (2015), *The Possibility of Culture: Pleasure and Moral Development in Kant's Aesthetics*, Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781118950685>
- Oštarić, Lara (2010), »Works of genius as sensible exhibitions of the idea of the highest good«, *Kant-Studien*, 101(1), str. 22–39. <https://doi.org/10.1515/kant.2010.002>
- Pillow, Kirk (2006), »Understanding Aestheticized«, u: Roberta Kukla (ur.), *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511498220.010>
- Ribeiro, Anna (2014), »Heavenly Hurt: The Joy and Value of Sad Poetry«, u: J. Levinson (ur.), *Suffering Art Gladly. The Paradox of Negative Emotion in Art*, Palgrave Macmillan, str. 186–206. https://doi.org/10.1057/9781137313713_10
- Rogerson, Kenneth (2008), *The Problem of Free Harmony in Kant's Aesthetics*, State University of New York Press. <https://doi.org/10.1515/9780791477458>
- Sauer, Hanno C. (2017), *Moral Judgments as Educated Intuitions*, MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/10928.001.0001>
- Shapshay, Sandra (2023), »Kantian Approaches to Ethical Judgment of Artworks«, u: James Harold (ur.), *The Oxford Handbook of Ethics and Art*, OUP. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197539798.013.15>
- Simecek K. (2013), »On the Seeming Incompatibility between Poetry and Philosophical Inquiry«, *Estetika, The Central European Journal of Aesthetics*, 50(1). <https://doi.org/10.33134/eeja.101>
- Simecek, Karen (2024), *Philosophy of Lyric Voice. The Cognitive Value of Page and Performance Poetry*, Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781350240551>
- Simoniti, Vid (2023), *Artists Remake the World. A Contemporary Art Manifesto*, Yale University Press. <https://doi.org/10.12987/9780300275186>
- Stamać, Ante (2007), *Antologija hrvatskog pjesništva*, Zagreb: Školska knjiga.
- Stoner S. (2016), »On the Primacy of Spectator in Kant's Account of Genius«, *The Review of Metaphysics*, 70(1), str. 87–116.
- Šustar, Predrag (2019), *Harmonia Mundi: Kantova teorija empirijske spoznaje*, Rijeka: Filozofski fakultet.
- Vidmar Jovanović, Iris (2020), »Kant on Poetry and Cognition«, *The Journal of Aesthetic Education*, 54(1), str. 1–17. <https://doi.org/10.5406/jaesteduc.54.1.0001>
- Vidmar Jovanović, Iris (2021), *Umjetnost genija: Kant i suvremena filozofija pjesništva*, Rijeka: Filozofski fakultet Rijeka.
- Williams, Rebecca (2015), *Post-object Fandom. Television, Identity and Self-narrative*, Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781501304453>

Wolterstorff, Nicholas (2017), *Art Rethought. The Social Practices of Art*, Oxford University Press.

Zuckert, Rachel (2013), »Is there Kantian Art Criticism«, u: Stefano Bacin, Alfredo Ferrarin, Claudio La Rocca & Margit Ruffing (ur.), *Kant und die Philosophie in weltbürgerlicher Absicht. Akten des XI. Internationalen Kant-Kongresses*, Boston: de Gruyter, str. 343–356. <https://doi.org/10.1515/9783110246490.3231>

A DIFFERENT APPROACH TO ART IN KANT'S THIRD *CRITIQUE*

Iris Vidmar Jovanović

The aim here is to offer an interpretation of Kant's theory of art, according to which the value of art does not lie solely in the aesthetics experience of beauty it offers in light of its formal features, but primarily in its impact on human sociability and moral sensibility. This interpretation is incompatible with some traditional ones, primarily those that see Kant's theory as a formalist one, those that claim that Kant defends an 'art for art's sake doctrine and those that ignore the particular social character of art. Against such interpretations, we argue that, on Kant's account in the third Critique, art inspires not only a sense of beauty, but sociability among the audience and a reflection that results in some kind of moral insight. This account enables us to ground the cultural and educational value of art which is not only more compatible with Kant's writings, but can help us understand the particular manner in which art contributes to our humanity, which formalist accounts can't do.

Keywords: Immanuel Kant; sociability; formalism; expression; art