

Mojca Küplen

Alfred University

Izrazna vrednost umetnosti v luči Kantove teorije estetskih idej

Namen sledečega prispevka je razrešiti nekatere nedoslednosti znotraj Kantove teorije estetskih idej. Specifično, zdi se, da je Kantovo besedilo prežeto z naslednjima dvema tenzijama, povezanimi z njegovim pojmovanjem reprezentativne in nerepresentativne umetnosti. Prvič, zdi se, da obstaja konflikt med njegovo zavezanostjo stališču, da zgolj občutki ne morejo komunicirati estetske ideje, in njegovo trditvijo, da lahko glasbeni toni, kot zgolj občutki, izražajo estetske ideje. Drugič, njegov opis glasbene forme kot sestavljene iz igre estetskih idej, ki ne pušča za sabo nobenih misli, se zdi v neskladju z njegovo formulacijo estetskih idej kot svobodnih predstav upodobitvene moč, ki vsebujejo bogastvo misli. Če pomen estetskih idej leži prav v spodbujanju razmišljanja, kako lahko potem obstaja predmet, ki izraža estetske ideje, ne da bi za seboj pustil kakršne koli misli? Moj namen je razrešiti ti dve nedoslednosti s predlogom razlikovanja med produktivnimi in reproduktivnimi estetskimi idejami.

Ključne besede: estetske ideje, produktivna in reproduktivna upodobitvena moč, umetniška lepota, glasba, abstraktna umetnost

I. Estetske ideje in Kantova razdelitev lepe umetnosti

V §51 Kant ponuja klasifikacijo lepih oblik umetnosti glede na njihovo sposobnost izražanja estetskih idej (to je, predstav upodobitvene moči, ki so tako miselno bogate, da jim ne ustreza noben pojem).¹ Na podlagi analogije med umetnostjo in »izraznim načinom, ki se ga ljudje poslužujejo pri govorjenju, da bi med seboj komunicirali kolikor le mogoče popolno« (Kant, 1999, str. 161), Kant razdeli vse oblike lepe umetnosti na tri različne vrste umetniškega izražanja – izražanje z besedo, gibom in tonom.² V tej delitvi lepe umetnosti Kant vrednoti najvišje besedno umetnost, saj »[č]ud razširja tako, da omogoča svobodo upodobitvene moči in /.../ povezuje prikaz pojma z miselnim bogastvom, ki mu v celoti ne ustreza noben jezikovni izraz, formo, ki se na ta način estetsko dviga k idejam« (Kant, 1999, str. 167). Na drugo mesto uvršča upodabljajočo umetnost, kamor sodita slikarstvo in plastična umetnost (kiparstvo in arhitektura), saj izraža estetske ideje skozi čutne zore in ne skozi predstave »gole upodobitvene moči, ki jih povzročijo besede« (Kant, 1999, str. 162). Slikarstvo in plastična umetnost sta si podobni v tem, da »spreminjata like v prostoru v izraze ideje« (Kant, 1999, str. 162), a medtem ko je plastika odvisna od obeh čutov vida in dotika, se slikarstvo zanaša zgolj na čut vida. Tudi arhitektura, uvrščena v kategorijo plastične umetnosti, mora izražati estetske ideje, da bi štela za lepo umetnost. Vendar arhitektura izraža estetske ideje v manjši meri kot kiparstvo, ker je omejena na »rabo kot na svoj pogoj«, medtem ko je v kiparstvu glavna namera »goli izraz estetskih idej« (Kant, 1999, str. 163). Končno, Kant pripisuje najnižjo izrazno vrednost umetnosti lepe igre občutkov, ki vključuje absolutno glasbo (to je, lepo igro občutkov sluha) in umetnost barv (to je, lepo igro občutkov vida). Kot piše o glasbi:

¹ Po Kantu ni le umetniška, ampak tudi naravna lepota izraz estetskih idej (1999, str. 160), kar pa se zdi v protislovju z njegovim opisom estetske ideje kot posebnim talentom (ali duhom) genija, ki »sile čudi smotrno spravlja v gibanje« (1999, str. 154). Torej, le namerno, z duhom napolnjene umetnine lahko dejansko izražajo estetske ideje. To nedoslednost pa je mogoče rešiti z upoštevanjem Kantove trditve, da je narava lepa le, če je videti kot umetnost (KU 5:306, str. 185). To je, naravni predmeti se lahko zdijo kot izraz estetskih idej, le, če o njih razmišljamo, kot da so namerno proizvedeni (od neznanega vira). Sama po sebi, narava ne more izražati estetskih idej. Podobno interpretacijo podajata tudi Guyer (1977, str. 69) in Kemal (1997).

² Vse Kantove reference v besedilu, razen *Kritike razsodne moči*, se nanašajo na volumen in številko strani standardne nemške izdaje njegovih zbranih del – *Kants gesammelte Schriften* (KGS) – ki ji sledi številka strani uporabljenega prevoda (kot navedeno v Literaturi): *Anthro: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (KGS 7); *V-Anth/Fried Anthropologie Friedländer* (KGS 25); *V-Anth/Mron Anthropologie Mrongovius* (KGS 25).

Če pa, nasprotno, ocenjujemo vrednost lepih umetnosti glede na kulturo, ki jo dajejo čudi, in če vzamemo za merilo razširitev zmožnosti, ki se morajo zbrati v razsodni moči za spoznanje, zavzema glasba med lepimi umetnostmi najnižje mesto /.../ ker se z občutki zgolj igra. (Kant, 1999, str. 170)

Kot vidimo, lepe umetnosti ne izražajo estetskih idej v enaki meri. Nereprezentativna umetnost, kot sta absolutna glasba (glasba brez besedila) in abstraktna vizualna umetnost, zavzema najnižji izrazni status, domnevno zato, ker je le lepa igra občutkov.

Na žalost pa Kant ne ponuja nobene razlage o povezavi, ki jo vzpostavlja med lepo igro občutkov in njeno nizko izrazno vrednostjo. Poleg tega se zdi, da je ta povezava nedosledna, še posebej, če jo obravnavamo v luči Kantove trditve, da je forma, in ne vsebina predmeta, tista, ki deluje kot »sredstvo za sporočanje« estetskih idej (Kant, 1999, str. 153). Kot piše: »Pri vsej lepi umetnosti pa je bistvena forma, ki je smotrna za ogledovanje in presojanje. Ugodje deluje v njej hkrati kot kultura, duh pa uglaši za ideje« (Kant, 1999, str. 166). Glede na to, da se Kantov pojem lepe igre občutkov (v nasprotju z zgolj prijetno igro občutkov) nanaša na sintetizirano igro občutkov v času (absolutna glasba) in prostoru (abstraktna vizualna umetnost) in v skladu s tem zgolj na formo predmeta, ni torej nobenega razloga za domnevo, da bi morala nereprezentativna umetnost, ki je sestavljena iz gole forme predmeta, torej iz časovnih in prostorskih razporeditev tonov, barv, oblik, linij brez kakršne koli reprezentacijske vsebine, izražati estetske ideje v nizki meri.

Nekateri avtorji trdijo, da ima nereprezentativna umetnost nizko izrazno vrednost, ker spada v kategorijo svobodne lepote, v nasprotju s pripadajočo lepoto. Svobodna lepota se nanaša na lepoto zgolj forme predmeta, ne da bi predpostavljala, kaj bi predmet moral biti, medtem ko pripadajoča lepota upošteva pojem »smotra, ki določa, kaj naj bi reč bila, torej pojem popolnosti« (Kant, 1999, str. 70). Na podlagi tega Weatherston (1996) sklepa, da ima reprezentativna umetnost, ki spada v kategorijo pripadajoče lepote, višji izrazni status, saj predpostavlja pojem tega, kaj bi predmet moral biti:

/.../ medtem ko čista in svobodna presoja okusa zgolj ocenjuje harmonijo upodobitvene moči in razuma, sodba o pripadajoči lepoti pospešuje kulturo mentalnih

moči /.../ Iz tega lahko vidimo, da je svobodna lepota manj vredna od pripadajoče lepote, saj ni povezana z nobenim pojmom. (Weatherston, 1996, str. 58)

Vendar pa se takšna razlaga zdi neprepričljiva v luči Kantovega pogleda na naravno lepe predmete, ki izražajo estetske ideje v veliki meri, čeprav spadajo v kategorijo svobodne lepote. Kot pravi: »Nasploh so lepote narave najbolj primerne za prvo namero [uglasiti duha za ideje], takrat, kadar nas že zamlada navadijo na to, da jih ogledujemo, presoјamo in občudujemo» (Kant, 1999, str. 166). Podobno piše v §42:

Če mož, ki ima dovolj okusa, da sodi o produktih lepe umetnosti z največjo pravilnostjo in pretanjenostjo, rade volje zapusti sobo, v kateri so te lepote razstavljene zato, da kratkočasijo nečimrnost in v najboljšem primeru družabne radosti, in se obrne k lepemu narave, da bi tu našel nekakšno duhovno naslado v toku misli, ki ga ne more nikoli popolnoma razviti, bomo njegov izbor sami obravnavali s spoštovanjem in predpostavili v njem lepo dušo. (Kant, 1999, str. 140)

Vrednost naravne lepote v smislu razpolaganja duha z idejami daleč presega vrednost umetniške lepote, čeprav so umetniške forme, kot dodaja Kant, lahko lepše od naravnih: »Prednost, ki jo ima naravna lepota pred lepoto umetnosti, tudi če le-ta prvo glede forme celo prekaša« (Kant, 1999, str. 140). Nizko izrazno vrednost, ki jo Kant dodeli nereprezentativni umetnosti, torej ni mogoče pripisati pomanjkanju reprezentacijske vsebine in pojma smotra. Poleg tega, Kant v §48 trdi, da vsa umetniška lepota predpostavlja pojem smotra in je zato zgolj pripadajoča. Glede na to, da je nereprezentativna umetnost ustvarjena z določenim namenom, namreč, da uveljavlja svobodno domišljijo v igri barv, tonov in oblik, mora biti njena lepota tudi zgolj pripadajoče narave, čeprav ne vključuje nobene vsebine. Zdi se torej, da ni nobene korelacije med svobodno/pripadajočo lepoto in nizko/visoko izrazno vrednostjo.

Drugačen poskus razlage odnosa med nereprezentativno umetnostjo in nizko izrazno stopnjo predlaga Tuna (2015), ki trdi, da v nasprotju z reprezentativno umetnostjo, ki je sposobna prikazovati plemenite moralne ideje uma, nereprezentativna umetnost, kot zgolj

lepa igra občutkov, lahko predstavlja le ideje afektov in čustev (kot so ideje žalosti, jeze, veselja, upanje, strahu). Nesposobnost nereprezentativne umetnosti za izražanje ideje uma je domnevno glavni razlog za Kantovo nizko izrazno vrednotenje absolutne glasbe in umetnosti barv. Vendar pa se zdi, ponovno, da taka razlaga ni podprta s Kantovim besedilom, zlasti z njegovo izjavo da lahko zgolj občutki, kot so barva in toni, izražajo različne racionalne in moralne ideje:

Zdi se, da tako bela barva lilij uglasí čud za ideje nedolžnosti, če sledimo lestvici sedmih barv, od rdeče do vijolične, pa gre za uglašénost: 1) za idejo sublimnosti, 2) drznosti, 3) odkritosti, 4) prijaznosti, 5) skromnosti, 6) trdnosti, 7) nežnosti. (Kant, 1999, str. 142).

Pravzaprav, Kantova trditev, da lahko zgolj občutki izražajo estetske ideje, opozarja na dve dodatni nedoslednosti povezani z naravo estetskih idej samih. Prvič, po eni strani se zdi, da je Kant zavezan stališču, da zgolj občutki (kot je zgolj ton ali barva) ne morejo izražati estetskih idej: »to, kar je bistveno, ni vsebovano v materiji občutkov /.../ ki ne zapušča v ideji ničesar, duha otopi« (Kant, 1999, str. 166). Po drugi strani pa se zdi, da nakazuje nasprotno, ko trdi, kot na primer v zgornjem odlomku, da bela barva lilij izraža ideje nedolžnosti. Na drugem mestu tudi navaja, da občutki »od katerih se vsak nanaša na afekt /.../ vzbuja pa estetske ideje« (Kant, 1999, str. 172). Ali pa, da zgolj ton »označuje bolj ali manj afekt govorca in ga na drugi strani proizvede tudi pri poslušalcu, in ta afekt zbudi nato, obratno, v poslušalcu idejo« (Kant, 1999, str. 169). To neskladje se prav tako ne more razrešiti s sklicevanjem na §14, kjer Kant razpravlja Eulerjevo teorijo in odpira možnost, da toni in barve niso zgolj občutki, temveč igra občutkov (forma zora). Če toni in barve vključujejo formalno določitev občutkov in tako zahtevajo dejavnost upodobitvene moči, potem, domnevno, ni nedoslednosti v trditvi, da občutki izražajo estetske ideje. Vendar poleg dejstva, da Kant nikoli v celoti ne potrdi Eulerjeve teorije, prav tako trdi v §51, da čeprav toni in barve zadevajo formalno določitev, jih vseeno dojemamo kot zgolj občutke, ker »hitrosti svetlobnih nihanj, ali pa, v drugem primeru, zračnih nihanj /.../ daleč presegajo vso našo zmožnost, da v zaznavi neposredno presojamo razmerje, glede na katerega je s temi nihanji razdeljen čas« (Kant, 1999, str. 165). To je, hitrost vibracij je prehitra, da bi jo lahko direktno zaznali, zato je tisto, kar na koncu zaznamo, le »učinek teh tresljajev na

elastične dele našega telesa» (Kant, 1999, str. 165) in ne njihovo formalno določitev. Nedosledje tako ostaja nerazrešeno.

Drugič, Kant piše, da je nerepresentativna umetnost, kot je absolutna glasba (z drugimi besedami – sestava občutkov v času), nekakšna igra »z estetskimi idejami oziroma razumskimi predstavami« pri kateri »na koncu ni ničesar, kar bi mislili« (Kant, 1999, str. 172) in »ne pušča, tako kot poezija, ničesar za premišljanje« (Kant, 1999, str. 168). Vendar pa se zdi možnost, da predmet izraža estetske ideje, ne da bi za seboj pustil kakršnekoli reflektivne misli, v neskladju s Kantovo prvotno definicijo estetske ideje kot »predstave upodobitvene moči«, ki »daje sama na sebi misliti več, kot je mogoče kdajkoli povzeti v določen pojem, tako da torej neomejeno estetsko razširja pojem sam« (Kant, 1999, str. 155). Posebnost estetskih idej je prav v njihovi zmožnosti generiranja takšnega bogastva misli, ki prinese (estetsko) širitev pojma – to je, nove načine razumevanja in interpretiranja samega pojma. S tega vidika so estetske ideje bistveno reflektivne predstave. Kot pravi Pillow (2000), estetske ideje so »izid ekspanzivne refleksije« o določeni predstavi predmeta in izražajo »novo perspektivo, ki transformira naše razumevanje nas samih in našega sveta« (str. 200–202). Vprašanje torej je, kako lahko uskladimo ti dve nedoslednosti v Kantovem besedilu.

Na žalost dosedanje interpretacije na to vprašanje niso dale odgovora. Medtem ko je bilo o razlagi Kantovega dvoumnega pojmovanja glasbe, kot hkrati prijetne in lepe, prelitega veliko črnila (Tuna, 2018; Weatherston, 1996; Schueller, 1955; Parret, 1998; Matherne, 2014; Kivy, 1993; Davidson, 2000; Young, 2020), so neskladja znotraj same Kantove teorije estetskih idej ostala neobravnavana. Moj namen v nadaljevanju je uskladiti te nedoslednosti s predlaganjem razlikovanja med dvema vrstama estetskih idej, namreč, produktivnimi in reproduktivnimi estetskimi idejami. Menim, da se Kant, ko uvaja estetske ideje kot predstave upodobitvene moči, ki spodbujajo veliko misli, pri tem nanaša na produktivni pojem estetskih idej, to je, na estetske ideje, ki so produkt svobodne produktivne upodobitvene moči. Kar je značilno za te estetske ideje, je ne le da porajajo različne ideje in pojme, ki presegajo čutno izkustvo (kot so ideje nesmrtnosti, plemenitosti, nedolžnosti, odtujenosti), ampak da prav tako spodbujajo nadaljnji razmislek ali refleksijo o teh idejah in pojmihih samih. Produktivne estetske ideje imajo torej kognitivno vrednost.

Vendar pa obstaja tudi bolj primitiven, nerefleksiven značaj estetskih idej. Določene predmet lahko priključijo v zavest različne ideje tako, da preprosto spominja na druge vidike iz človeškega sveta. Na primer, počasni, temni in težki premiki tonov lahko priključijo v misli idejo žalosti ali tragedije tako, da spominjajo na tonski in telesni izraz, ki ga naredimo, ko smo žalostni. Podobno lahko modra barva in tekstura slike Yvesa Kleina *La Vague* (1957) vzbudi idejo brezmejnosti ali neskončnosti, ker spominja na barvo in teksturo širnega morja. Občutki, kot so toni, barve in tekstura, lahko priključijo v zavest različne ideje in pojme, ki presegajo čutno izkušnjo, vendar le s pomočjo asociacij s katerimi smo že seznanjeni. Prav zaradi tega občutki ne morejo nuditi domiselnega bogatega in izvirnega semantičnega gradiva, ki bi pospešilo naš razmislek o teh idejah samih. Verjamem, da je taka interpretacija implicitna v Kantovi trditvi, da materija občutkov »ne zapušča v ideji ničesar, duha otopi« (Kant, 1999, str. 166). Njegova uporaba besed 'ne zapušča v ideji ničesar' nakazuje, da občutki v prvi meri lahko izražajo estetske ideje, vendar pa ne zapustijo za sabo nobenih naknadnih reflektivnih mislih o teh idejah. Torej, občutki lahko izražajo zgolj reproduktivne estetske ideje.

To je teza, ki jo bom zagovarjala v nadaljevanju. Specifično, poskušala bom pokazati, da (i) tako občutki kot forma predmeta lahko izražajo estetske ideje, vendar je samo slednja tista, ki lahko izraža produktivne estetske ideje, ki imajo inherentno kognitivno vrednost; (ii) produktivne estetske ideje se lahko izražajo v različni meri, odvisno od stopnje svobodne (produktivne) upodobitvene moči, ki jo spodbuja forma predmeta; in (iii) v primerjavi z reprezentativno umetnostjo, nerepresentativna umetnost, kot sta absolutna glasba in abstraktna vizualna umetnost, dopušča nizko stopnjo svobodne upodobitvene moči in tako v nizki meri izraža produktivne estetske ideje. Posledično ima nerepresentativna umetnost manjšo kognitivno vrednost.

II. Produktivne estetske ideje

Kant predstavi estetsko idejo kot notranji zor ali intuicijo upodobitvene moči »ki daje veliko misliti, a ji ne more ustrezati nobena določena misel, se pravi, noben pojem, kot predstavo torej, ki ji noben jezik ne more popolnoma doseči in narediti razumljive« (Kant,

1999, str. 154). Čeprav ne pojasni, kaj misli s tem, da so estetske ideje notranji zori, je upoštevajoč njegovo pripombo, da estetska ideja izraža »povezane celote nekega meimenljivega miselnega bogastva« (Kant, 1999, str. 169), razumno domnevati, da se estetska ideja nanaša na nekakšno celostno mentalno predstavo različnih asociacijskih misli (z drugimi besedami, estetskih atributov).³

Po Kantovem mnenju estetske ideje prikazujejo pojme, ki presegajo meje našega običajnega izkustva. Po eni strani so to pojmi uma, kot so »ideje uma o nevidnih bitjih, kraljestvo duš, peklensko kraljestvo, večnost, stvarjenje itn.« (Kant, 1999, str. 155). Kar je značilno za te pojme je to, da jih je mogoče misliti, vendar ne empirično ali čutno prikazati (na primer, medtem ko lahko mislimo idejo pekla, nimamo nobenih čutnih predstav o tej ideji). Po drugi strani pa lahko estetske ideje prav tako predstavljajo pojme za katere je »sicer mogoče najti primere v izkustvu, denimo, smrt, zavist in vse pregrehe, prav tako ljubezen, slavo itn.« in sicer s »popolnostjo, za katero v naravi ni mogoče najti primera« (Kant, 1999, str. 155).⁴ Ti pojmi, tipično klasificirani kot abstraktni pojmi, se razlikujejo od pojmov uma v tem, da njihove konkretne primere lahko čutno doživimo. Na primer, pojem (romantične) ljubezni neposredno temelji na posameznikovem čustvenem in fizičnem izkustvu. Po drugi strani pa so ti pojmi tudi drugačni od naših običajnih (konkretnih) empiričnih pojmov (kot so pojem miza, stol ali pes) v tem, da se nanašajo na nematerialne objekte. Njihovi referenti so mentalna in čustvena stanja, situacije in dogodki.

Vendar, čeprav lahko najdemo primere abstraktnih pojmov v običajnih izkušnjah, njihov polni pomen sega onkraj takšnih izkušenj. To je zato, ker vsebina abstraktnih pojmov v veliki meri vključuje izkustvene značilnosti, čustvene vidike in druge introspektivne lastnosti, kot so prepričanja, spomini, nameni, cilji.⁵ Na primer, vsebina pojma 'ljubezen' vsebuje podrobne značilnosti občutene izkušnje (kako se ljubezen čuti subjektivno), ki pa

³ Podobno razlago estetskih idej podaja Chignell (2007), ko jih opisuje kot »množico med seboj povezanih predstav ali misli« (str. 424). McMahon (2017) jih prav tako razume kot »ohlapno zbirko ali konstelacijo fragmentov, občutkov, idej in dejstev, združenih zgolj tako, da so povezani s pojmom, čeprav niso poenoteni ali vključeni pod njim« (str. 436).

⁴ Matherne (2013) uporablja izraz »izkustveno usmerjene« estetske ideje. Trdi podobno, da estetske ideje prikazujejo ne le ideje uma, ampak tudi vsakodnevne vrste idej, pojmov in občutkov. Med drugimi, ki imajo podobno mnenje, so Lütke (1984), Rogerson (1986, str. 99) in Tuna (2016).

⁵ Na to so opozorile številne študije v kognitivni znanosti. Glej npr. Schwanenflugel (1991) in Barsalou in Wiemer-Hastings (2005).

ne more biti neposredno prikazana v običajni izkušnji.⁶ To je vsaj ena izmed možnih interpretacij na podlagi katere lahko razumemo Kantovo odločitev, da vključi te vrste pojmov v kategorijo pojmov, ki jih estetske ideje prikazujejo, kljub njegovi trditvi, da estetske ideje prikazujejo pojme, ki gredo onkraj čutnih izkušenj. Implikacija torej je, da ti pojmi vsebujejo dodaten, nedoločen material, ki ga ni mogoče empirično prikazati in da je prav ta material tisti, ki ga estetske ideje izražajo.

Estetske ideje so sestavljene iz estetskih atributov, ki so produkt svobodne upodobitvene moči. Vloga estetskih atributov je, da generirajo različne povezave ali miselne asociacije med različnimi pojmi in predmeti, ki, ko jih povežemo skupaj, spodbudijo različne ideje (to je, ideje uma ali abstraktne pojme). Kant daje primer Zevsovega orla z bliskom v krempljih, ki deluje kot estetski atribut ideje nebeškega kralja v smislu, da izraža določene asociacije in implikacije povezane s to idejo (kot na primer, da predstavlja moč, svobodo, možnost bivanja nad materialnim svetom) (Kant, 1999, str. 155). Kant piše, da s pomočjo takšnih predstav, estetska ideja »neomejeno estetsko razširja pojem sam« (Kant, 1999, str. 155), kar implicira, da razširitev pojma ni logična, ki se izvaja z dodajanjem dejanskih lastnosti ali logičnih atributov pojma. Raje, širitev pojma se izvaja na estetski način, to je, s pomočjo estetskih atributov, ki generirajo množico misli, občutkov, razpoloženj povezanih z danim pojmom.⁷

Čeprav estetske ideje razširjajo pojme zgolj estetsko, jim Kant vendarle pripisuje kognitivno funkcijo, saj prispevajo k razširitvi naših kognitivnih zmožnosti (Kant, 1999, str. 170) in služijo kot spoznavni načini (Kant, 1999, str. 145). Domnevno, estetske ideje razširjajo naše kognitivne sposobnosti, ker (posredno) zagotavljajo čutne predstave idejam in pojmom, ki jih ni mogoče neposredno prikazati v običajnih izkušnjah (na primer, podoba orla kot posredna čutna predstava ideje nebeškega kralja). V tem pogledu imajo estetske ideje podobno funkcijo kot, na primer, ima predstava rože za pojem rože – imajo namreč vlogo podajanja predmetov za spoznanje. Estetske ideje tako zapolnjujejo praznino, ki jih

⁶ Rogerson (1986) ima v mislih nekaj podobnega, ko piše: »čeprav imamo morda nekaj izkušenj s temi stvarmi, njihov polni pomen še vedno presega običajne izkušnje, na primer, naš psihološki odnos do teh stvari« (str. 99).

⁷ Podobno razlago podajajo tudi Chaouli (2011), Matherne (2013) in Makkreel (1990, str. 120–122).

pojmi brez ustreznih empiričnih zorov, pojmi kot so svoboda, nesmrtnost, resnica, ljubezen itd., puščajo za sabo.

Obstaja pa še en razlog za pripisovanje kognitivne vrednosti estetskim idejam. Namreč, zdi se, da estetske ideje razkrivajo vsebino pojmov, ki vključujejo introspektivne, emotivne in čustvene lastnosti. To so lastnosti, ki izražajo subjektivne izkušnje in jih je težje eksplicitno artikulirati z besedami. Takšna interpretacija je vsaj implicirana v Kantovi izjavi, da estetske ideje ponujajo »vsebinsko bogato neobdelano snov, ki jih razum v svojem pojmu ni upošteval« (Kant, 1999, str. 157), ki pa kljub temu »sodi sicer k pojmu predmeta« (Kant, 1999, str. 155). Domnevno, obstaja nerazvit material, ki ga običajna sinteza določena s pojmom ni zajela, ki pa vendarle sodi k vsebini pojma. Introspektivne, emotivne in čustvene lastnosti povezane z našimi pojmi – kot so ljubezen, ljubosumje, upanje itd. – ustrezajo temu opisu. Kot ilustracijo si pogledjmo Picassovo sliko *The Weeping Woman* (1937). Slika prikazuje žalosten obraz ženske, ki je predstavljen v različnih geometrijskih oblikah in razdeljen na fragmente. Oblika ust, zob, solz in robca so skoraj zlita drug v drugega, medtem kot sta strani obraza jukstaponirani tako, da hkrati ponujata frontalno in profilno perspektivo obraza. Prav te lastnosti obraza, ki so prikazane na ta specifičen način, generirajo misli, občutke, razpoloženja, emocije in druge mentalne predstave, povezane z idejo, ki jo imamo glede žalosti in izgube. Na primer, občutek dezorientacije in tesnobe, ki ga povzročata hkratna prisotnost frontalne in profilne perspektive obraza, ideja čustvene zlomljenosti, ki jo izraža moteče fragmentirana oblika obraza ali pa ideja paralizirajoče praznine, ki je lepo izražena skozi podobo ženske in njenih šklepetajočih zob, ki krčevito grizljajo robček. Zaključimo lahko, da slika ne razširja naše (logične) definicije žalosti kot čustvenega stanja, ki ga doživljamo zaradi velike izgube, ampak da bolj spodbuja našo refleksijo na celotno vrsto reakcij, čustev, misli, prepričanj in drugih mentalnih vidikov in učinkov, ki so prisotni v našem doživljanju žalosti. Slika predstavlja pojem žalosti in izgube na način, ki nam omogoča razbrati in razumeti notranje mehanizme, ki ležijo v ozadju doživetja žalosti.

Estetske ideje imajo torej kognitivno funkcijo, saj prispevajo k izboljšanju ne našega običajnega spoznanja pojma (z drugimi besedami, pogojev identitete), temveč našega človeškega razumevanja pojma in ki vključuje, kot Pillow (2001) navaja: »nešteto načinov

našega razvrščanja, sestavljanja, tehtanja in razporejanja pohištva sveta, ki jih izdelujemo na ta način, kar vse odraža naše praktično ukvarjanje s temi svetovi« (str. 206). Nekaj podobnega predlaga Matherne (2013) v svoji trditvi, da estetske ideje širijo našo subjektivno povezavo s pojmi in s tem razkrivajo »bogastvo izkušenj, ki jih prepogosto spregledamo v težavah vsakdanjega življenja« (str. 30).⁸ Estetske ideje razkrivajo pomen naših pojmov kot so determinirani z našimi lastnimi subjektivnimi izkušnjami in s tem utelešajo obliko razumevanja, ki ima za cilj »ne le predmete in njihove identitetne pogoje, temveč vrednote in skrbi, ki definirajo značaj naših specifično človeških praks in izkušenj« (Gibson, 2009, str. 481). To je pomemben kognitivni dosežek, ki ga estetske ideje proizvajajo, čeprav ta dosežek ni sestavljen iz dejanskih resnic in ga ni mogoče navesti v propozicijski obliki.⁹

III. Občutki in reproduktivne estetske ideje

Kot prvotno pojasnjuje Kant, so estetske ideje produkt sinteze upodobitvene moči, pri čemer so komponente, ki sestavljajo to sintezo, estetski atributi – to je, misli, asociacije in druge mentalne predstave, ki jih izzovejo značilnosti predmeta. To implicira, da je forma predmeta bistvena za komunikacijo estetskih idej. Vendar pa Kant v svoji razpravi o glasbi uvede idejo, da lahko zgolj občutki prav tako izražajo estetske ideje. Kot piše, glasba:

počiva na tem, da ima vsak jezikovni izraz v sklopu določen ton, ki ustreza njegovemu smislu. Ta ton označuje bolj ali manj afekt govorca in ga na drugi strani proizvede tudi pri poslušalcu, in ta afekt zbudi nato, obratno, v poslušalcu idejo, ki jo v jeziku izraža ta ton. In tako kot je modulacija tako rekoč obči jezik občutkov, ki ga razume vsak človek, tako uporablja glasbena umetnost ta jezik sama zase v vsej njegovi moči, in sicer kot jezik afektov. V skladu z zakonom asociacije pa na ta način

⁸ To idejo prav tako predlaga, a jo ne razvija podrobneje Makkreel (1990), ki piše, da »čeprav takšne [estetske] ideje ne morejo razširiti pojmov kot pojmov, širijo našo interpretacijo izkušenj« (str. 122).

⁹ Chaouli (2011), Makkreel (1990, str. 120-122) in Matherne (2013) prav tako poudarjajo, da spoznanja, ki ga proizvajajo estetske ideje ni mogoče zajeti v smislu logičnega ali determiniranega spoznanja.

obče sporoča estetske ideje, ki so z njimi povezane na naraven način. (Kant, 1999, str. 169)

V tem odlomku Kant izpostavi tri točke. Prvič, vsak glasbeni ton (kot zgolj občutek) izraža določen afekt na enak način kot ton govorca izraža njegovo čustveno stanje (na primer, glasni, svetel in energični ton glasu izraža občutek vedrine in veselja). Drugič, čustvena ali afektivna komponenta izražena z določenim glasbenim tonom vzbudi v poslušalcu posebno, z afektom povezano estetsko idejo (na primer, ideja veselja). Tretjič, te afektivno (čustveno) povezane estetske ideje so produkt empiričnega zakona asociacije ali, kot dodaja Kant v istem odlomku, so »zgolj učinek tako rekoč mehanične asociacije« (Kant, 1999, str. 169). Domnevno je povezava med glasbenimi toni in afektivno povezanimi estetskimi idejami mehanska, to je, samodejna in spontana, ker je produkt zgolj podobnosti med strukturo glasbenih tonov in tonsko strukturo jezika, in njegovih izrazno afektivnih kvalit. ¹⁰ Na primer, glasen in energičen ton spodbuja idejo vedrine in veselja, ker preprosto spominja na zvoke, ki jih delamo, ko smo veseli. Zakon asociacije, zlasti zakon podobnosti, povezuje pretekle izkušnje (z drugimi besedami, spominjanje zvoka vesele osebe) z našo sedanjo izkušnjo glasbenega tona. Predlog torej je, da medtem ko zgolj občutki, kot so glasbeni toni, lahko izražajo estetske ideje v smislu, da generirajo ideje in pojme, ki presegajo čutne izkušnje (na primer, ideje vedrine ali veselja), to počnejo zgolj s pomočjo reprodukcije ali spominjanja že obstoječih asociacij in ne s predstavitvijo izvirnih asociativnih misli ali estetskih atributov. ¹¹ Torej, medtem ko glasbeni toni lahko izražajo fenomenologijo določene afektivno povezane ideje (recimo, kako se veselje ali žalost občuti subjektivno), nimajo pa sposobnosti stimuliranja naše refleksije o teh idejah samih. Take estetske ideje, ki jih izražajo glasbeni toni, so, kot jih imenujem, reproduktivne estetske ideje.

Na podoben način lahko razložimo izrazno sposobnost umetnosti barv, ki jih Kant obravnava analogno z glasbenimi toni. Barve izražajo estetske ideje s pomočjo habitualnih asociacij, ki so produkt podobnosti. Na primer, rdečo barvo asociiramo z idejami vitalnosti, življenja, moči in strasti, saj spominja na barvo človeškega mesa in krvi, ki imata

¹⁰ Butts (2000) in Kivy (1993) podajata podobno razlago.

¹¹ Tuna (2018) interpretira Kantovo izjavo na soroden način.

življenjske lastnosti. Prav tako je rumena barva povezana z idejami optimizma, novih začetkov, upanja in veselja, saj je barva sonca, ki je vir toplote, hrane, življenja in rasti.

Tukaj je potrebno poudariti, da se reproduktivne estetske ideje razlikujejo od tega, kar Kant imenuje simbolna (indirektna) predstava idej, čeprav obe temeljita na že obstoječih asociacijah. Simbolna predstava se nanaša na primerjavo dveh, na videz različnih, vendar pojmovno analognih stvari, kot sta ročni mlin in despotska država. Čeprav ni očitne podobnosti med empiričnim predmetom ročni mlin in pojmom despotske države, pa vendarle obstaja podobnost med »praviloma, s katerima reflektiramo o obeh in o njuni vzročnosti« (Kant, 1999, str. 192) Se pravi, narava ali definicija obeh pojmov je podobna v tem, da obe prikazujeta podobno strukturo v smislu avtomatičnosti, neobčutljivosti in pasivnosti (Nuyen, 1989, str. 98). Kot lahko vidimo, je simbolna predstava odvisna od že obstoječe, a neočitne podobnosti med dvema različnima stvarima; izdelovalec simbolov mora uporabiti lastno produktivno upodobitveno moč pri odkrivanju te podobnosti ali njenem eksplicitnem zavedanju.¹² Zadeva je drugačna pri reproduktivnih estetskih idejah, saj te temeljijo na očitnih in jasno opaznih podobnostih med dvema stvarima (na primer, obstaja očitna podobnost med počasnim gibanjem tonov in žalostnim telesnim izrazom) in umetnik operira zgolj s svojo reproduktivno upodobitveno močjo (z drugimi besedami, z zgolj empiričnimi/mehanskimi asociacijami). Za razliko od simboličnih predstav reproduktivna estetska ideja izzove samodejno asociacijo med občutki in idejami. Glasni in energični toni samodejno stimulirajo idejo veselja, ker neposredno spominjajo na zvoke, ki jih oddajamo, ko se počutimo veseli. Asociacija med določenim tonom in afektivno estetsko idejo je takojšnja in ne zahteva nobene refleksije.

Ker pa absolutna glasba ni sestavljena le iz materije občutkov, ampak ima prav tako formo (to je, časovno organizacijo materije občutkov), lahko izraža ne le reproduktivne, ampak tudi produktivne estetske ideje. Kant na primer piše, da lahko glasbo cenimo ne le kot nesintetizirano igro občutkov (glasba kot prijetna umetnost), ampak tudi kot sintetizirano igro občutkov v času, ki ga ureja matematično pravilo (glasba kot lepa umetnost) in ki izraža »estetsko idejo povezane celote nekega neimenljivega miselnega bogastva, v skladu

¹² Odlično interpretacijo Kantovih simbolnih predstav podajata Pillow (2001) in Forrester (2012).

z določeno temo, ki predstavlja afekt, ki prevladuje v skladbi» (Kant, 1999, str. 169). Domnevno glasbena forma izraža estetsko idejo prevladujočega ali dominantnega afekta, ki se nanaša na celotno temo dela. Glede na to, da je glasba kombinacija tonov in da je vsak ton asociiran z določeno afektivno idejo, to pomeni, da se estetska ideja prevladujočega afekta nanaša na nekakšno celotno mentalno predstavo posameznih afektivnih idej združenih v celoto. Vsak ton ali gibanje tonov v glasbenem delu povzroči določeno afektivno idejo v poslušalcu, ki, ko so te afektivne ideje združene skupaj, tvorijo prevladujoč afekt ali čustvo.

Na primer, Bachova skladba *The Well-Tempered Clavier I* (1722) je sestavljena iz štiriindvajset preludijev in fug, od katerih vsaka ustvarja določeno afektivno ali čustveno razpoloženje, ki, ko so te združene skupaj, tvorijo kompleksno čustveno temo. Na primer, prvi preludij se začne s C-durom, ki stimulira afekt čistosti, preprostosti in radosti. Temu sledi drugi preludij v C-molu, ki izzove razpoloženje nevarnosti in ki se zaključi v C-duru, ki rahlo razbremeni razpoloženje. Afektivno gibanje glasbenega dela se nadaljuje s četrto fugo v cis-molu, ki v svoji transparentni žalosti prinaša zamišljeno razpoloženje in introspekcijo, vse dokler se ne zaključi v čustvu naklonjenosti, radosti in plemenitega dostojanstva izraženega v D-duru pete fuge. Kompozicija posameznih afektov tvori prevladujočo estetsko idejo glasbenega dela – to je, konkretno predstavitev ideje o notranjem duhovnem in religioznem nemiru. Čeprav so te posamezne afektivne ideje produkt mehaničnih asociacij (ker so glasbeni toni samodejno povezani z določenimi afekti, kot je C-dur z afektom sreče ali c-mol z žalostjo) in do te mere ne izkazujejo svobodo upodobitvene moči, pa je sinteza teh posameznih afektivnih idej (z drugimi besedami, estetska ideja prevladujočega afekta) vendarle produkt proste igre upodobitvene moči (saj sinteza teh afektov ni determinirana z nobenim določenim pojmom). Kot piše Kant, »to kar ustvarja zadovoljstvu v predmetu, ni neposredno občutek (material predstave predmeta), temveč to kar svobodna (produktivna) upodobitvena moč povezuje skupaj skozi invencijo, to je forma« (Anthro 7:240, str. 137). Z drugimi besedami, čeprav je delo sestavljeno iz posameznih mehanskih asociacij, to ne pomeni, da je kombinacija teh asociacij tudi mehanična. Slednja je kljub temu lahko delo svobodne produktivne upodobitvene moči in tako lahko izraža pristne produktivne estetske ideje.

IV. Lepe umetnosti in stopnje produktivnih estetskih idej

Estetske ideje so plod upodobitvene moči ali, kot piše Kant, so »le talent (upodobitvene moči)« (Kant, 1999, str. 155). Medtem ko so produktivne estetske ideje plod svobodne (produktivne) upodobitvene moči, so reproduktivne estetske ideje plod reproduktivne upodobitvene moči. Kant pojasnjuje razliko med produktivno in reproduktivno upodobitveno močjo na naslednji način:

Upodobitvena moč (*facultas imaginandi*), kot sposobnost intuicije brez prisotnosti predmeta, je bodisi produktivna, to je zmožnost izvirne predstave predmeta (*exhibitio originaria*), ki torej predhodi izkustvo; ali reproduktivna, zmožnost izpeljane predstave predmeta (*exhibitio derivativa*), ki prikliče v spomin predhodno prikazan empirični zor. (Anthro 7:167, str. 60)

Upodobitvena moč lahko ustvarja predstave na dva različna načina. Bodisi ustvarja izvirne fiktivne forme (kot na primer Picasso ustvari izvirno upodobitev žalujoče ženske) ali pa zgolj reproducira predstave glede na pretekle izkušnje (na primer, moje spominjanje Picassove slike, ki sem jo videla v preteklosti). V prvem primeru upodobitvena moč izumlja predstave neodvisno od realnosti predmetov, medtem ko v drugem primeru upodobitvena moč ne proizvaja novih predstav, ampak se le spominja že prej danih predstav. Reprodutivna upodobitvena moč prikliče v spomin predstave, ki smo jih videli v preteklosti v skladu z empiričnim zakonom asociacije, kot je zakon podobnosti (V-Anth/Fried 25:512, str. 81).

Kot smo že omenili, so reproduktivne estetske ideje plod reproduktivne upodobitvene moči določene z empiričnim zakonom asociacije, kot je zakon podobnosti. Počasno in težko gibanje tonov povezujemo z idejo žalosti na podlagi podobnosti z zvokom, ki ga naredimo, ko smo žalostni. Reprodutivna upodobitvena moč je usmerjena k temu, kar zaznavamo s čutili in s čimer že moramo biti seznanjeni, da bi ustvarili asociacije med različnimi predstavami. Je pasiven proces, saj le mehansko reproducira (z drugimi besedami, prikliče v spomin) že prej dane empirične predstave.

Po drugi strani pa produktivna upodobitvena moč ustvarja nove predstave na podlagi gradiva, ki ga daje empirična narava. Kot piše Kant:

Upodobitvena moč (kot produktivna spoznavna zmožnost) je namreč zelo učinkovita, ko gre za to, da iz snovi, ki ji jo daje dejanska narava, ustvari tako rekoč drugačno naravo /.../ Pri tem čutimo našo svobodo v razmerju do zakona asociacije (ki je povezan z empirično rabo te zmožnosti), glede na katerega nam narava sicer lahko posoja snov, vendar pa smo jo zmožni sami predelati v nekaj čisto drugega, in sicer v to, kar presega naravo. (Kant, 1999, str. 154)

Upodobitvena moč je svobodna vse dokler ni določena z empiričnimi zakoni asociacij. To pomeni, z drugimi besedami, da dojemamo upodobitveno moč ne kot »reproduktivno, podvrženo zakonom asociacije, marveč za produktivno in spontano (kot stvariteljico arbitrarnih oblik možnega zora« (Kant, 1999, str. 80). Svoboda produktivne upodobitvene moči se meri glede na stopnjo, do katere je omejena z empiričnimi pogoji in zakoni asociacije. Manj omejena z empiričnimi, zunanjimi predmeti, svobodnejša je upodobitvena moč. Kot poudarja Kant:

Upodobitvena moč je bolj intenzivna tam, kjer so drugi čuti šibkejši. Na primer, upodobitvena moč slepe osebe je veliko bolj intenzivna kot upodobitvena moč nekoga drugega, saj ni motena z zunanjimi predmeti. /.../ Upodobitvena moč je izrazitejša, ko je predmet odsoten, kot pa ko je prisoten. Če je predmet prisoten, potem je čutni vtis prisoten, upodobitveno moč pa zakriva čutni vtis. Če pa predmeta ni, potem je upodobitvena moč bolj intenzivna (V-Anth/Fried 25:514, str. 82).

Prisotnost čutnih vtisov oslabi upodobitveno moč, medtem ko odstranitev zunanjih predmetov povečuje njeno svobodo. V tem okviru lahko razumemo Kantovo klasifikacijo lepih umetnosti glede na njihovo zmožnost izraza produktivnih estetskih idej in spodbujanja širitve naših kognitivnih sposobnosti. Na primer, Kant podeli poeziji najvišji rang, zato ker »omogoča svobodo upodobitvene moči« (Kant, 1999, str. 167), medtem ko glasbo uvršča

najnižje, »ker se z občutki zgolj igra« (Kant, 1999, str. 170). Če so produktivne estetske ideje plod svobodne produktivne upodobitvene moči, medtem ko svobodo upodobitvene moči merimo s stopnjo do katere je omejena na empirične pogoje, potem sledi, da manj ko je upodobitvena moč empirično omejena, višja je stopnja izraza produktivnih estetskih idej. Razdalja od čutnosti in nematerialnosti lepe umetnosti je usklajena s svobodo upodobitvene moči in z izražanjem produktivnih estetskih idej.

V tem pogledu besedna umetnost dosega najvišji rang – dopušča najvišjo stopnjo svobodne (produktivne) upodobitvene moči, ker za svojo realizacijo ni vezana na empirični zor. Besedna umetnost komunicira estetske ideje ne skozi čutne predstave, temveč skozi jezikovne prvine, kar omogoča, da se upodobitvena moč osvobodi empirične narave (pri čemer bi bila upodobitvena moč zgolj reproduktivna). Kot Kant navaja, pesniška umetnost »krepi [čud] tako, da ji omogoča, da začuti svojo svobodno, spontano in od naravne določitve neodvisno zmožnost« (Kant, 1999, str. 167). Osvobojena zunanjih, empiričnih razmer, se pesniška upodobitvena moč lahko svobodno in spontano igra z danim semantičnim materialom, ustvarja izvirne, nepričakovane in ustvarjalne kombinacije obstoječih pojmov in misli ter se na ta način povzdigne v predstavitev estetskih idej. Kot piše Kant »prav v poeziji se lahko pravzaprav prikaže zmožnost estetskih idej v vsem svojem obsegu« (Kant, 1999, str. 155), razlog pa je v tem, da dolguje svoj izvor »skoraj v celoti v geniju« (Kant, 1999, str. 167), to je svobodni produktivni upodobitveni moči. Ker besedna umetnost ne temelji na čutih, je v bistvu plod čiste upodobitvene moči: »Zase pravi sama, da ji gre le za zabavno igro z upodobitveno močjo, in sicer glede na formo in v skladu z zakoni razuma. Ne zahteva torej, da je treba razum prevarati in omrežiti s čutnim prikazom« (Kant, 1999, str. 168).

Drugače je z upodobljajočo umetnostjo, ki dopušča manj svobode upodobitvene moči, saj komunicira estetske ideje prek čutnih zorov. Čeprav je umetnik svoboden pri ustvarjanju zelo domiselnih form, se vseeno zanaša na predmete, ki jih daje empirična narava in do te mere je svoboda njegove upodobitvene moči omejena. Na primer, Kant piše, da se mora vizualni umetnik pri predstavi predmetov, ki v naravi vzbujajo čustvo gnusa, sklicevati na simbolno predstavitev, saj se drugače uniči estetsko ugodje (Kant, 1999, str. 152). To je drugače v primeru literarne umetnosti, ki lahko suspendira anti-estetski učinek gnusa, saj

so jezikovne predstave gnusnih predmetov bolj oddaljene od naših čutov. Poleg tega vizualna umetnost, kot je slikarstvo, vključuje uporabo barv, ki so, kot zgolj občutki, vezani na našo čutno naravo.¹³

Po drugi strani pa absolutna glasba dopušča najnižjo stopnjo svobodne upodobitvene moči, ker je zgolj igra občutkov. Kant razume pojem 'igre' kot časovni pojem, se pravi, da se nanaša na časovno razporeditev občutkov: »Različnost v skladu s časom je igra, zato je glasba igra občutkov« (V-Anth/Fried 25:496, str. 68). Ko torej Kant opisuje glasbo kot zgolj igro občutkov, misli pri tem na glasbo kot sintetizirano igro občutkov v času in s tem kot formo zora. Čeprav je glasba produkt upodobitvene moči, saj se nanaša na formalno ureditev občutkov, pa vendarle dopušča nizko stopnjo produktivne upodobitvene moči, domnevno zato, ker gre zgolj za igro občutkov v času, v nasprotju z recimo slikovno umetnostjo, ki je igra občutkov tako v času kot v prostoru. Kot pravi Kant: »sluh je igra občutkov, vid pa igra oblik. Različnost v skladu s časom je igra, torej glasba je igra občutkov. Raznolikost v skladu s prostorom je oblika« (V-Anth/Fried 25:496, str. 68). Glede na to, da Kant uporablja časovni pojem 'igra' za vizualne objekte, to nakazuje, da razume našo izkušnjo predstav oblik (ali likov) v slikah in kiparstvu ne le prostorsko, ampak tudi časovno.¹⁴ Po Kantovem mnenju, prostorsko-časovna razporeditev občutkov tvori formo predmeta: »forma, kombinacija vtisov; to je način, na katerega je predmet določen v prostoru« (V-Anth/Mron 25:1241, str. 370). Torej, čeprav v tretji *Kritiki* Kant razdeli formo predmeta na igro občutkov v času (glasba in umetnost barv) in v igro likov (ali oblik) v prostoru (Kant, 1999, str. 65), je pravzaprav slednja tista, ki predstavlja pravo formo predmeta. Tako lahko sklepamo, da Kant uvršča vizualno umetnost višje od glasbe, saj se ukvarja s predmeti vida (v z drugimi besedami, predstave oblik ali likov) in zahteva aktivnost upodobitvene moči pri dojemljanju prostorsko-časovnih odnosov materialnih kvalitiet. Po drugi strani pa je naša izkušnja glasbe kot zgolj igre občutkov v času, manj določena z aktivnostjo upodobitvene moči in bolj z delovanjem naših čutil (z drugimi besedami, toni, ki povzročajo tresljaje v našem telesu). Glasba torej meji na prijetno; na to »kar ugaja čutom v občutku« (Kant, 1999, str. 45) in je zato močno povezana z izražanjem reproduktivnih estetskih idej.

¹³ Penny (2008) opozarja enako.

¹⁴ Guyer (2015, str. 233) zaključuje enako.

Obstaja pa še en razlog za nizko stopnjo produktivnih estetskih idej izraženih preko glasbe, in to je minljivost misli, ki jih povzroča minljivost glasbenih občutkov. Kant piše, da čutni vtisi, ki jih pusti za sabo glasba »bodisi popolnoma ugasnejo ali pa so nam, če jih upodobitvena moč nehote ponovi, prej nadležne kakor prijetne« (Kant, 1999, str. 170). Domnevno, glasbena časovna narava (narejena iz zvokov, ki vibrirajo in izginejo) in njeno pomanjkanje prostorsкости, ki bi utemeljila vztrajnost občutkov, onemogoča našo sposobnost, da bi ohranili v zavesti pojavljajoče se misli. Prav iz tega razloga misli, ki jih povzroča glasba, zelo hitro izginejo potem ko se pojavijo v času ali pa se spremenijo v fantazije – z drugimi besedami, v neprostoVOLjne produkte upodobitvene moči (Anthro 7:167, str. 60), ki so sestavljene iz naključnih gibanj misli in podob določenih z zakoni asociacije. Posledično: medtem ko lahko glasba vzbudi številne afektivne ideje in misli, saj »razgiba čud veliko bolj raznovrstno, pa tudi, čeprav le za kratek čas, veliko bolj močno« (Kant, 1999, str. 168), te misli in ideje bodisi hitro prenehajo obstajati v naši zavesti ali pa se spremenijo v nesmiselne fantazije.

V. Zaključek in dodatne implikacije

Znotraj Kantovega besedila lahko razlikujemo dve vrsti estetskih idej, produktivne in reproduktivne estetske ideje. Produktivne estetske ideje so sestavljene iz sinteze estetskih atributov ali miselnih asociacij in so produkt svobodne in ustvarjalne upodobitvene moči. Reprodutivne estetske ideje pa so produkt reproduktivne upodobitvene moči, ki zgolj prikljiče v spomin že obstoječe asociacije. V tem pogledu jim manjka kognitivna vrednost, ki jo Kant pripisuje produktivnim estetskim idejam in ki se sestoji v spodbujanju širitve naših spoznavnih zmožnosti, kot tudi v boljšem razumevanju introspektivnih, afektivnih in čustvenih vidikov, ki ležijo v ozadju naših abstraktnih pojmov.

Razlikovanje med produktivnimi in reproduktivnimi estetskimi idejami nam lahko pomaga razumeti nekatere nedoslednosti v Kantovem besedilu. Ena od takšnih nedoslednosti je njegova zavezanost stališču, da zgolj občutki ne morejo izražati estetskih idej, hkrati pa trdi, da lahko občutki, kot so zgolj toni in barve, sporočajo estetske ideje. Glede na mojo interpretacijo: medtem ko goli občutki ne morejo izražati produktivnih estetskih idej, lahko

kljub temu posredujejo reproduktivne estetske ideje. To je, občutki lahko prikličejo v zavest različne ideje in pojme, ki presegajo čutna izkustva, vendar le z mehansko reprodukcijo (z drugimi besedami, samodejnim priklicem) že obstoječih asociacij. Kot taki ne morejo stimulirati naše refleksije o teh idejah samih, kar dodatno pojasnjuje Kantovo trditev, da je glasba izraz estetskih idej, ki ne daje ničesar v premislek. Glasba kot zgolj igra občutkov v času (in ne tudi v prostoru kot likovna umetnost) je močno odvisna od delovanja našega sluha (z drugimi besedami, kako na nas vplivajo toni) in manj od sintetične dejavnosti upodobitvene moči. Prav zato je glasba, kot »jezik čistih občutkov« (Anthro 7:155; 47), močno povezana z izrazom reproduktivnih estetskih idej. Na primer, Kant asociira vsak glasbeni ton z določeno afektivno estetsko idejo. Če upoštevamo njegovo definicijo afekta kot »presenečenje skozi občutek«, ki »onemogoča refleksijo (je nepremišljeno)« (Anthro 7:252; 50), sledi, da čeprav lahko glasba izraža produktivne estetske ideje, slednje vendarle služijo zgolj kot objekti za afekte (Kant, 1999, str. 173), s čimer onemogočajo refleksijo. Čeprav lahko torej glasba spodbudi veliko misli – to pomeni, da lahko izrazi »estetsko idejo povezane celote nekega neimenljivega miselnega bogastva« (Kant, 1999, str. 169), za seboj vendarle ne pusti nobenih refleksivnih misli.

Prav tako sem pokazala, da se produktivne estetske ideje lahko izražajo v različni meri, odvisno od svobode upodobitvene moči, ki jo spodbudi določen predmet in ki se meri glede na stopnjo, do katere je upodobitvena moč podvržena empiričnim pogojem. V tem pogledu izraža neperceptivna umetnost, kot je besedna umetnost, najvišjo stopnjo produktivnih estetskih idej. Sledita ji slikarstvo in plastična umetnost, medtem ko glasba izraža najnižjo stopnjo produktivnih estetskih idej, ker je zelo odvisna od našega čuta sluha. Čutilo sluha, za razliko od čutila vida, ni določeno s formo predmeta, temveč z materijo predstave (zgolj občutki). Kot piše Kant je čutilo sluha »čisti občutek« (V-Anth/Fried 25:498; 69), medtem ko čutilo vida »ne daje občutka, ampak daje obliko« (V-Anth/Fried 25:496; 68).

Predvidevam, da bi v tem pogledu Kant uvrstil abstraktno vizualno umetnost višje od glasbe, saj je sestavljena iz prostorsko-časovne razporeditve občutkov, v nasprotju z zgolj časovno igro glasbe, in tako omogoča trajnost izraženih misli. Kant pravi, da je vid prostorski čut: »Vid predstavlja oblike stvari v prostoru in deli prostor« (V-Anth/Fried 25:494; str. 66). Medtem ko je igra oblik ali likov »še vedno občutek skozi svetlobo in

skozi barvo«, se vendarle »nanaša bolj na predmet« (V-Anth/Fried 25:496; str. 68-69). Vendar, čeprav je naše zaznavanje abstraktne vizualne umetnosti manj določeno z delovanjem naših čutnih organov in bolj s sintetično dejavnostjo upodobitvene moči (združevanja različnih oblik, barv, figur, linij), je še vedno v manjšem obsegu sposobna proizvajati produktivne estetske ideje. To pa zato, ker je sestavljena iz neidentificiranih in raznolikih zaznavnih form, ki spodbujajo upodobitveno moč, da preureja in rekonstruira oblike, barve, črte itd. predmeta, ne da bi se pri tem zaključila v določenem referentu, in tako verjetno vodi v produkcijo fantazij in osebnih idiosinkratičnih asociacij.

James Elkins (2004) lepo ponazori takšne zaznavne spremembe in spremljajoče se fantazije v svoji izkušnji štirinajstih črnih barvnih slik Marka Rothka, prikazanih v *Rothkovi kapeli*. Kot piše:

Ozrl sem se naokrog. Vsaka od slik je imela nekaj obledelih madežev, lis in čudnih oblik. Nobena ni bila povsem prazna. Mnoge so me spominjale na temno nebo ali globoko vodo. (Kasneje mi je nekdo povedal, da je obiskovalec rekel, da so kot okna v noč.) Vstal sem in odšel do naslednje slike. /.../ Polna je prog: slapovov barv, ki spet izgledajo kot dež, in dolgočasnih prehodov, ki so me spominjale na visoke, ravne cirkuse. /.../ Usedel sem se in kar nekaj časa gledal to sliko, samo gledal gor in dol, razmišljal o oblakih in tistem, drobnem dežju. (Elkins, 2004, str. 7)

Elkins lepo ilustrira igro misli, ki jo sproži igra različnih odtenkov črne barve. Vendar te misli niso toliko plod svobodne produktivne upodobitvene moči, ki poraja produktivne estetske ideje, kot produkt neprostovoljne upodobitvene moči ali fantazije »s katerimi se kratkočasi čud, medtem ko jo nenehno oživlja raznoterost, ki se nudi očesu, tako kot, denimo, pri pogledu na spreminjajoče se like ognja v kaminu« (Kant, 1999, str. 83). Kant definira produktivno upodobitveno moč kot prostovoljno upodobitveno moč (V-Anth/Mron 25:1258; str. 383), ki je vedno do neke mere regulirana s strani razuma in ima tako kognitivno funkcijo.¹⁵ Medtem ko v estetskih sodbah okusa upodobitvena moč ni

¹⁵ Zanimivo razpravo o razlikovanju med prostovoljno in neprostovoljno upodobitveno močjo podajata Jørgensen (2018, str. 29-31) in Dyck (2019).

določena s pojmi razuma, kot je to v navadnem spoznanju, pa vendarle stoji v določenem odnosu z razumom, namreč, v svobodno igrivem odnosu. Po drugi strani, pa so fantazije neprostovoljne predstave upodobitvene moči, saj niso regulirane s strani razuma in kot take težijo k ustvarjanju nekoherentnih podob in misli. Kant navaja različne primere takšnih fantazij, ki so podobne igri barv v abstraktni vizualni umetnosti, kot na primer spreminjajoče se oblike ognja, ali pa »tobak, z različnimi nedoločenimi oblikami dima. /.../ kjer si o predmetih ne morem misliti nič dokončnega in moja fantazija lahko tako roji, kakor hoče« (V-Anth/Mron 25:1259; str. 384). Zdi se, da Kant identificira fantazije in zabavo, ki jo povzroča čudi, z občutkom ugodja v prijetnem ali očarljivem, pri čemer to ugodje temelji zgolj na materiji predstav. Medtem ko prijetno lahko vzdržuje pozornost, pa čud ostaja pasivna, saj je prikrajšana za oživljajočo igro med upodobitveno močjo in razumom, in zato ne uspe proizvesti reflektivnega materiala. Ker igre misli, ki jih proizvaja fantazija, niso regulirane s strani razuma, te, kot piše Kant v zgornjem odlomku, rojijo po svoje. Torej, medtem ko abstraktna vizualna umetnost lahko proizvaja estetske ideje, to je, ima sposobnost priklica različnih pojmov, idej in drugih miselnih predstav, ki nimajo ustreznih empiričnih zorov, so te predstave večinoma produkt reproduktivne upodobitvene moči, ki samodejno in tako nehote asociira igro oblik, luči, barv z osebnimi fantastičnimi mislimi in idejami: »Z upodobitveno močjo pogosto igramo svojo igro, saj jo namerno usmerjamo, a tudi ona igra svojo igro z nami, saj nas nehote odnese k idejam« (V-Anth/Mron 25:1258; str. 384). Posledično, vizualna abstraktna umetnost ne uspe proizvesti vsebinskih in celovitih pomenov samih priklicanih idej, ampak le izda prisotnost določene ideje, ne more pa (ali pa le s težavo) predstaviti in komunicirati različnih vzročnih in razlagalnih odnosov, ki ležijo v ozadju teh idej. Na primer, abstraktna slika Wu Guanzhonga *Alienation* (1992) je upodobljena s črnim črnilom in akvarelom, ki spominja na ideje odtujenosti, praznine in tesnobe. Slika uspe izraziti kvalitativni značaj odtujenosti – kako se odtujenost čuti subjektivno – z mehansko in spontano asociacijo na črno barvo in nihajočimi potezami čopiča, ne uspe pa razkriti introspektivnih in čustvenih značilnosti in implikacij, ki tvorijo pomen same ideje odtujenosti. V tem pogledu slika ne zadovolji našega kognitivnega interesa. To se razlikuje, na primer, od slike Edvard Muncha *Evening on Karl Johan Street* (1892), ki s prikazom mrtvaško bele in brezlične množice ljudi praznih izrazov, agresivno hiteč proti gledalcu, uspe komunicirati ne samo kvalitativni značaj ideje družbene odtujenosti, temveč tudi njen temeljni psihološki in družbeni mehanizem (kot je izguba enosti ljudi in intimnega odnosa zaradi slepega zasledovanja ekonomskih ciljev).

Vizualna abstraktna umetnost je podobna absolutni glasbi, saj je za izražanje estetskih idej odvisna od reproduktivne upodobitvene moči in njenih zakonov asociacij (zlasti zakona podobnosti). Razlika je v tem, da, v nasprotju z glasbo vizualna abstraktna umetnost izraža estetske ideje ne zgolj s spominjanjem na glasovne in vedenjske izraze čustev, temveč s spominjanjem na predmete v človeškem svetu. V tem pogledu ima lahko večjo globino in obseg izrazne moči kot absolutna glasba. Na primer, preprosta črta, kot osnovni gradnik abstraktnega vizualnega besednjaka, lahko izraža ideje stabilnosti, počitka in tihega udobja, če je postavljena vodoravno, zaradi asociacije na ležečo osebo, vendar ideje dostojanstva, veličine in ponosa, ko je postavljena navpično zaradi podobnosti z držo ponosne osebe. Diagonalne črte posredujejo občutek nestabilnosti in ideje o tesnobnih bližajočih se dogodkih, saj spominjajo na položaj bližajočega se padca (vzemite, na primer, občutek nemira in napetosti, ki ga vzbuja močna diagonalna kompozicija, ki ločuje hiše na levi strani in množico ljudi, ki hitijo v ospredje na sliki Edvarda Muncha). Če povzamemo, medtem ko ima vizualna abstraktna umetnost bogatejšo semantično vsebino v primerjavi z absolutno glasbo (ker je vid boljši pri prepoznavanju predmetov in razkrivanju razlik), pa nima zmožnosti (ali pa jo ima le s težavo) razkriti in določiti različnih kognitivnih in čustvenih komponent, ki sestavljajo pomen specifičnih idej in pojmov.

Expressive Value of Art in Light of Kante's Theory of Aesthetic Ideas

The aim of this paper is to resolve some of the inconsistencies within Kant's theory of aesthetic ideas. Specifically, Kant's text appears to be imbued with the following two tensions related to his conception of representational and non-representational art. First, there appears to be a conflict between his commitment to the view that mere sensations cannot function as vehicles for the communication of aesthetic ideas and his claim that musical tones, on the account of being mere sensations, can express aesthetic ideas. Second, his description of musical form as consisting of a play of aesthetic ideas that leave behind no thoughts appears to be incongruous with his formulation of aesthetic ideas as free imaginative representations that contain a wealth of thoughts and meanings. If what it means to express aesthetic ideas is precisely to stimulate much thinking, then how can an object exist that expresses aesthetic ideas, but without leaving any thoughts behind? I attempt to resolve these two perceived tensions by proposing a distinction between productive and reproductive aesthetic ideas communicated by form and mere sensations respectively.

Key words: aesthetic ideas, productive and reproductive imagination, artistic beauty, music, abstract art

Literatura

- Barsalou, L. & Wiemer-Hastings, K. (2005). »Situating Abstract Concepts«. V D. Pecher, in R. A. Zwaan (ur.), *Grounding Cognition: The Role of Perception and Action in Memory, Language and Thought*. New York: Cambridge University, str. 129–163.
- Butts, R. E. (2000). »Kant's Theory of Musical Sound: An Early Exercise in Cognitive Science«. V G. Solomon (ur.), *Witches, Scientists, Philosophers: Essays and Lectures*. Dordrecht: Kluwer Academic, str. 107–126.
- Chaouli, M. (2011). »A Surfeit in Thinking: Kant's Aesthetic Ideas«. *Yearbook of Comparative Literature*, 57, str. 55–77.
- Chignell, A. (2007). »Kant on the Normativity of Taste: The Role of Aesthetic Ideas«. *Australian Journal of Philosophy*, 85, str. 415–433.
- Forrester, S. (2012). »Why Kantian Symbols cannot be Kantian Metaphors«. *Southwest Philosophy Review*, 28, str. 107–127.
- Gibson, J. (2009). »Literature and Knowledge«. V R. Eldridge (ur.), *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press, str. 467–485.
- Guyer, P. (2015). »Play and Society in the Lectures on Anthropology«. V R. Clewis (ur.), *Reading Kant's Lectures*. Berlin/Boston: De Gruyter, str. 223–242.
- Kant, I. (1999). *Kritika razsodne moči*. Prevedel R. Riha. Ljubljana: Založba ZRC. (prvič izdano 1790).
- Kant, I. (2006). *Anthropology from a Pragmatic Point of View*. Prevedel R. Louden. Cambridge: Cambridge University Press. (prvič izdano 1798).

- Kant, I. (2012). »Anthropology Friedländer«. V R. B. Louden in A. W. Wood (urd.), *Lectures on Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 37–256 (prvič izdano 1775-1776).
- Kant, I. (2012). »Anthropology Mrongovius«. V R. B. Louden in A. W. Wood (urd.), *Lectures on Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 335–510 (prvič izdano 1784–1785).
- Kemal, S. (1997). *Kant's Aesthetic Theory: An Introduction*. New York: St Martin's Press.
- Kivy, P. (1993). »Kant and the Affektenlehre: What he said, and what I wish he had said'«. V P. Kivy (ur.), *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 250–264.
- Lüthe, R. (1984). »Kants Lehre von den ästhetischen Ideen«. *Kant-Studien*, 75, str. 65–74.
- Makkreel, R. A. (1990). *Imagination and Interpretation in Kant: The Hermeneutical Import of the Critique of Judgment*. Chicago: University of Chicago Press.
- Matherne, S. (2013). »The Inclusive Interpretation of Kant's Aesthetic Ideas«. *British Journal of Aesthetics*, 53, str. 21–39.
- Matherne, S. (2014). »Kant's Expressive Theory of Music«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72, str. 129–145.
- McMahon, J. A. (2017). »Immediate Judgment and Non-Cognitive Ideas: The Pervasive and Persistent in the Misreading of Kant's Aesthetic Formalism«. V M. C. Altman (ur.), *The Palgrave Kant Handbook*. London: Palgrave Macmillan, str. 425–446.
- Penny, L. (2008). »The Highest of All the Arts: Kant and Poetry«. *Philosophy and Literature*, 32, str. 373–384.
- Pillow, K. (2001). »Jupiter's Eagle and the Despot's Hand Mill: Two Views on Metaphor in Kant«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59, str. 193–209.

Rogerson, K. (1986). *Kant's Aesthetics: The Roles of Form and Expression*. Lanham, MD: University Press of America.

Schueller, H. M. (1955). »Immanuel Kant and the Aesthetics of Music«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 14, str. 218–247.

Schwanenflugel, P. (1991). »Why are Abstract Concepts Hard to Understand?«. V P. Schwanenflugel (ur.), *The Psychology of Word Meanings*. Hillsdale, NJ: Erlbaum Associates, str. 223-250.

Tuna, E. H. (2016). »A Kantian Hybrid Theory of Art Criticism: A Particularist Appeal to the Generalists«. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 74, str. 397–411.

Tuna, E. H. (2018). »Why Didn't Kant Think Highly of Music?«. V V. Waibel in M. Ruffing (ur.), *Natur und Freiheit: Akten des XII. Internationalen Kant-Kongresses*. Berlin: De Gruyter, str. 3141-3148.

Weatherston, M. (1996). »Kant's Assessment of Music in The Critique of Judgment«. *British Journal of Aesthetics*, 36, str. 56–65.

Young, O. J. (2020). »Kant's Musical Antiformalism«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 78(2), str.171–181.