

Iris Vidmar Jovanović

Univerza v Rijeki

Prevedel Niko Šetar

Kant, Kante in moralni značaj umetnosti

Strokovnjaki o Kantu se pretežno strinjajo, da obstaja notranja povezava med lepoto in moralnostjo, nekateri tudi trdijo, da je cenjenje lepote predpogoj za moralni razvoj. Vendar, obstaja razlikovanje pri povezovanju moralnosti z naravno v nasprotju z umetniško lepoto. V tem članku sledim pogledom prof. Kanteta, kot so bili razviti na njegovem predavanju »Narava, umetnost in avtonomija: Kantova in Guyerjeva perspektiva«. V članku prvo predstavim Kantovo razumevanje premoči lepote narave nad lepoto umetnosti, čemur sledi Kantovo razumevanje umetnosti in umetniške genialnosti nasploh. Skozi članek bom uporabljala ugovore Guyerju, ki jih je razvil Kante, in jih razširila v bolj občuten zagovor moralne relevance umetniške lepote. Takšno obrambo moralne relevance umetniške lepote bom poskušala vzpostaviti navkljub eksplicitnemu zagovarjanju premoči lepote narave, ki ga vzpostavi Kant. Na koncu članka se posvetim tudi problemu svobode in avtonomije vključevanja v umetnost, tj. mestu opazovalca v umetnosti.

Ključne besede: filozofija umetnosti, Kant, Kante, moralna relevanca umetnosti, avtonomnost umetnika

Predavanje Božidarja Kanteta o Kantovi estetiki, pozno aprila nekje deset let nazaj pri predmetu Filozofija umetnosti na univerzi v Dubrovniku, je bilo eno izmed prvih predavanj o Kantovih pogledih na umetnost, ki sem jih poslušala. Kot pri večini mladih študentov je tudi moj pogled o Kantu bil oblikovan z njegovo resno in nepopustljivo etično teorijo, za katero se je zdelo, da ji je malo mar, če sploh, za življenje z užitkom in zadovoljstvom. Kakšno je bilo moje presenečenje, ko sem med Kantetovimi predavanji odkrila, da Kantu ni bilo zgolj resnično mar za lepoto, ampak jo je tudi videl kot glavno sestavino na poti človeštva h kraljestvu udejanjenih smotrov. Kantetovo predavanje je bilo tako motivacijsko kot tudi poučno, in kmalu za tem sem se znašla na sledeh njegovih argumentov, razpršenih skozi Kantovo tretjo Kritiko. Pisanje tega članka je tako način počastitve kariere profesorja Kanteta in dobrodošla priložnost zame, da združim svoje poglede z njegovimi glede specifične teme: etične relevantnosti umetnosti. Po sledeh Kanteta bom sklepala, da ima umetnost relevantne moralne dimenzije, ne glede na Kantovo eksplicitno zagovarjanje premoči lepote narave.¹

I. Premoč lepote narave nad lepoto umetnosti

Strokovnjaki o Kantu se pretežno strinjajo, da obstaja notranja povezava med lepoto in moralnostjo, nekateri tudi trdijo, da je cenjenje lepote predpogoj za moralni razvoj.² Vendar, obstaja razlikovanje pri povezovanju moralnosti z naravno v nasprotju z umetniško lepoto. Kot pravi Kant:

Tisti, ki so vse dejavnosti ljudi, h katerim jih žene notranja naravna zasnova, želeli navezati na zadnji smoter človeštva, se pravi, na moralno dobro, so s povsem dobrimi nameni šteli to, da je nekdo sploh zainteresiran za lepo, za znamenje dobrega moralnega značaja. Vendar pa jim drugi niso brez razloga ugovarjali, sklicujoč se na izkustvo, da so izvedenci okusa ne le pogosto, ampak celo kar večini nečimrni, trmasti, vdani uničujočim strastem, in da se lahko zato nemara še manj kot drugi ponašajo z odliko, da so privrženi nravnim načelom; in tako se zdi, da se občutje za

¹ V tem članku sledim pogledom prof. Kanteta, kot so bili razviti na njegovem predavanju »Narava, umetnost in avtonomija: Kantova in Guyerjeva perspektiva«. Prof. Kante želi izpodbiti Guyerjeve poglede, jaz pa se bom osredotočala na razširitev njegovih argumentov v bolj občuten zagovor moralne relevance umetniške lepote. Iskreno sem hvaležna prof. Kantetu, da mi je zagotovil rokopis njegovega predavanja, za vse navdihujoče pogovore, ki sva jih imela v Dubrovniku in za njegovo podporo mojega nadaljnjega dela. Vsi sklici na Kanta so iz *The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant* (Guyer & Matthews, 2000).

² Glej Murray (2015), Ostarić (2006, 2010), Rogerson (2008), Wicks (2004), prav tako Allison (2001) in Guyer (1994).

lepo ne razlikuje le (tako kot je v resnici) specifično od moralnega občutja, ampak je razen tega tudi interes, ki ga je mogoče povezati z njim, le težko zdržljiv z moralnim interesom, vsekakor pa ju ne povezuje notranja afiniteta. (KU §42, 5:298)

Kant tukaj eksplicitno zanika, da bi zanimanje za umetniško lepoto moralo biti sprejeto kot znak moralnega karakterja in njegov pogled na to je jasen iz njegove izjave o »premoči, ki jo ima naravna lepota nad lepoto umetnosti« (KU §42, 5:299). Nekateri komentatorji vidijo to trditev kot pretiravanje, ki ga je moč razložiti s Kantovim slabim poznavanjem umetnosti.³ Kneller na primer trdi, da Kant pravzaprav ne poda prepričljivih argumentov za vidik, da ima lepota v naravi določeno moralno relevanco, ki ni prisotna v primeru umetnosti. Rogerson to zavrača in argumentira, da sta naravna in umetniška lepota enakega pomena na podlagi na Kantove trditve, da »/.../ je narava lepa, če je hkrati videna kot umetnost; in umetnost lahko imenujemo lepo le, če se zavedamo, da je umetnost, vendar nam kljub temu izgleda kot narava« (KU §45). Murray ubere nekoliko drugačno pot in razloži, zakaj bi Kant mogoče lahko zavrnil presojo 'virtuoznosti okusa': Kantova zavrnitev moralnosti ljubitelja umetnosti nastane iz njegovih opažanj, da ljudje zbirajo umetnost, da bi s tem dvignili svoj družbeni položaj ali manifestirali svojo moč in bogastvo skozi zbirke umetnosti. Njihovo zanimanje za umetnost ni zanimanje za umetnost samo, ampak za instrumentalne koristi, ki jih prinaša posameznikovi javni podobi in samozavesti.

Raje, kot da bi tukaj sledila tem vidikom, se bom osredotočila na Kantetov zagovor moralne relevance umetnosti. Kante poda dva razloga za Kantovo zavrnitev moralne relevance umetnosti:

Prvič, umetnosti bolj zadevajo naših nagnjen kot pa našo avtonomno voljo, ki jo morajo voditi principi; drugič, zdi se, da značilna sestava namenov povezanih z umetnostjo preprečuje slednji, da bi bila zmožna predstavljati avtonomijo.

Glede na to je umetnost ločena od moralnosti, ker je bolj kot z našimi sodbami povezana z našimi nagnjenji in čustvi. Ta problem bom naslovila kasneje, ker glavni aspekt Kantetovega pristopa ni preko povezanosti umetnosti s čustvi. Veliko bolj pomemben razlog za zavrnitev moralne vrednosti umetnosti se navezuje na Kantove trditve glede

³ V tem kontekstu glej Kneller (2007), Murray (2015), Rogerson (2008).

končne vrednosti človeške svobode: » /.../ naši estetski odzivi na naravno lepoto so bolj povezani s svobodo kot našim okusom za umetniška dela«. Upoštevajoč Guyerjevo interpretacijo Kante prav tako trdi, da umetniška dela ne morejo »stimulirati in podkrepiti pomena svobode«. Tako je, za Kanteta, težava moralne relevance umetnosti umeščena v kontekst umetniškega ustvarjanja in opazovalčevega odziva na umetnost; nič od nič od tega ne podpira naše svobode in avtonomije, oboje spodbuja zgolj intelektualni interes za naravno lepoto. Tukaj je Kantetova formulacija Kantovega glavnega argumenta proti moralni vrednosti umetnosti, s katero se bom ukvarjala:

Po eni strani genialnost ustvarjalca umetnosti ne more doseči njegovega umetniškega cilja, če mu narava ne pomaga iti preko določenih konceptov in tehnik, zaradi česar je prepuščen milosti narave in lahko le s težavo simbolizira njeno vladavino skozi človeško svobodo. Po drugi strani pa tisti, ki uživajo v umetnosti, ne morejo ceniti umetnosti kot umetnosti ne da bi na nek način priznali namen umetnika, z drugimi besedami namen nekoga drugega, in zdi se, da Kant interpretira to v smislu prevlade drugega, tj. ustvarjalca, nad tistimi, ki uživajo v umetnosti.

Da bi zagovarjala moralno vrednost umetnosti na podlagi okvirja, ki ga je razvil Kante, moram pokazati, da (i) vloga narave v umetniškem ustvarjanju ni pomanjkljivost v umetniški svobodi; in da (ii) opazovalci lahko uživajo v umetnosti kot svobodni in avtonomni subjekti, pri čemer niso ne determinirani ne omejeni z nameni umetnika. Prvo pa moram zapisati nekaj o umetnostih na splošno.

II. Kant in umetnost

Kognitivne interpretacije Kantovih pogledov na umetnost imajo dandanes pomembno vlogo.⁴ En način utemeljitve takšne interpretacije je, da se usmerimo h Kantovim opisom tega, kako nas umetnost gane. Poglejmo si nekaj primerov takšnih opisov:

⁴ Guyer (1994); Kuplen (2019), Matherne (2013), Šustar i Vidmar (2018), Vidmar Jovanović (2020a)

- (i) Smoter umetnosti je, da spremlja predstave kot »spoznavne načine« (KU §44, 5: 305)
- (ii) užitek ob estetski umetnosti mora izhajati iz »refleksije« (KU §44, 5: 306)

Iz teh trditev pridemo do pogleda na umetnost, na podlagi katerega naše srečanje z umetnostjo rezultira v določenih kognitivnih prednostih. Umetnost, kot je opisana v §§47-49, animira um, spodbudi »veliko razmišljanja« in prinese »ugodje refleksije«. Kant prav tako opiše nekaj konkretnih učinkov tega procesa, primarno v povezavi s poezijo, kjer piše o:

- (iii) pesniku, ki »naznanja zgolj zabavno dramsko delo z idejami, ki vodi do razumevanja, kakor da bi pesnik zgolj še naprej opravljal svojo dejavnost (KU, §51 5: 321, moj poudarek, glej tudi 5: 326-327);
- (iv) poeziji kot »zagotavljanju hranila za razumevanje dramskega dela, ki skozi domišljijo oživlja svoje koncepte« (KU §51, 5: 321).

Še en razlog za kognitivistično interpretacijo je dejstvo, da Kant definira umetnost kot izražanje estetskih idej (EI). EI so:

tiste predstave upodobitvene moči, ki daje veliko misliti, a ji ne more ustrezati nobena določena misel, tj. koncept, ki bi ji ustrezal in je posledično noben jezik ne more popolnoma doseči in narediti razumljive. (KU §49, 5: 315).

Glavni razlog zakaj noben jezik ne more popolnoma izraziti estetskih idej je dejstvo, da te referirajo na stvari, ki so ali abstrakcije, kot »ideje uma o nevidnih bitjih, kraljestvu duš, peklenskemu kraljestvu, večnosti, stvarjenje itd.«, ali tiste »za katere je sicer mogoče najti primere v izkustvu, npr. smrt, zavist in vse vrste pregreh, kot tudi ljubezen, slava«. Ko estetske ideje referirajo na slednje, takrat umetnik želi, da postanejo »smiselne onkraj razumov izkustva« (KU §49, 5: 314).

Drugje sem argumentirala, da so takšne interpretacije estetskih idej povezane s človeškimi kognitivnimi cilji na dva načina.⁵ V smislu njihovih upodobitvenih vsebim so estetske ideje povezane s koncepti razlogov, tj. z empiričnimi koncepti, preko katerih razumemo naša trenutna izkustva in empirični svet, ter racionalnimi idejami, ki so vgrajene v naš um, imajo regulativne ideje za orientacijo naših izkustev in nam omogočajo osmisлити naša izkustva. V smislu operativnih aspektov estetskih idej zgornji citati (i)-(iv) obrazložijo kako, ko so enkrat izraženi v danem umetniškem delu, te uspejo premakniti misli: hranijo misli in animirajo um. Ker obstaja naravna tendenca človeških bitij po védenju, prinašajo umetniška doživetja užitek, ker nas umetnost spodbudi k razmišljanju in kontemplaciji. In, kot je omenjeno v zvezi s poezijo, to naredijo na tak način, kot da bi bila namenjena pomagati razumu pri poskusih dojemanja resničnosti. V tem smislu obstaja skladnost med naravno tendenco naših kognitivnih sposobnosti in umetnosti, ne samo v smislu tega, kar želimo izvedeti, temveč tudi v smislu doseganja tega znanje.

Moja kognitivistična interpretacija uspešno integrira obliko umetniškega dela, kar je osrednje pri Kantu in vseh tistih, ki interpretirajo Kanta in ga razumejo kot formalista. Kot argumentira sam, je oblika »samo sredstvo za sporočanje in tako rekoč način predstavitve« (KU §48, 5: 313). Pomembnost oblike je še toliko bolj nujna, ker lahko le dela, ki imajo dobro zasnovano formo, spodbudijo razumevanje. Dela, ki trpijo za posledicami kakšne formalne napake, so »navdihnjena« ampak ne lepa ali pa so samo preprosta in dolgočasna. (KU § 50). Formalni aspekt dela je tisti, ki v končni fazi vodi reflektivni proces občinstva. Kot bom pokazala kasneje, so spretnosti formalne predstavitve umetniška dela je ene izmed osrednjih zmožnosti genija.

Za našo razpravo o moralni vrednosti umetnosti je ključen segment §52, kjer Kant eksplicitno podpira pomembnost umetnosti za moralnost:

Če lepe umetnosti niso od daleč ali od blizu povezane z moralnimi idejami, ki edine vsebujejo samostojno ugajanje /.../ potem služijo le za zabavo, za katero velja, da potreba po njej narašča v meri, v kateri se ji predajamo, da preženemo nezadovoljstvo

⁵ Vidmar Jovanović 2020a.

uma s samim seboj, kar nas naredi čedalje bolj nekoristne in nezadovoljne s samim seboj. (KU, 5: 326)⁶

Ideja tukaj je, da mora umetnost biti združena z moralnimi idejami, če želi veljati za lepo umetnost. To trditev lahko interpretiramo na dva načina: umetnost mora biti o moralnih idejah, v smislu o čem je (angl. *aboutness*), tako kot Judith Viorts razume srečo in kako je ta sestavljena v njeni pesnitvi *Happiness (Reconsidered)*. Ali pa mora umetnost navdihovati moralne ideje v občinstvu, kot takrat, ko se opazovalec sprašuje o moralnosti ljubezni in zapeljevanja ob poslušanju Yatesovega *Never give all the heart*.⁷

Nobena izmed interpretacij Kantove natančne ubeseditve – trditev, da umetnost je ali pa mora biti o moralnih problemih ali da mora navdihovati moralne ideje – sama po sebi ni v nasprotju z njegovimi zgodnejšimi trditvami glede premoči naravne lepote. Prav tako nobena interpretacija ne implicira, da je tisti, ki ceni umetnost, navdihnjen, da bo moralen, ali pa da bo motiviran k razmišljanju o moralnosti. Vendar pa ima trditev svojo težo, ko sugerira, da je Kantu bilo globoko za vpliv umetnosti na ljudi oz. ki bi jo morala imeti na ljudi. Pozorni moramo biti na kontrast, ki ga Kant razvije med umetnostjo, ki bi morala navdihovati moralne ideje, in tistimi deli, ki nudijo telesne užitke, kot celota pa ne dajo misliti in ne navdihujejo moralnih idej. Ker je vpliv takšne umetnosti tako slabšalen, lahko glede na Kantov vidik zaključimo, da je povezava med umetnostjo in moralnostjo bolj pomembna za Kanta kot trdi nakazuje trditev o premoči. Da zaključim: čeprav zanimanje za umetnost samo po sebi ni znak moralnosti, je umetnost, ko govorimo o visoki umetnosti, intrinzično povezana z moralnostjo ljudi. S tem v mislih se sedaj posvetimo Kantetovi dilemi.

III. Kant in umetniška genialnost

⁶ Vredno je opozoriti, da v prvem delu §52 Kant eksplicitno zavrne moralno in umetniško vrednost umetnosti, ki zadovolji naša nagnjenja. Tako oslabi argument, zaradi katerega premoč naravne lepote nad artistično izhaja iz povezave umetnosti s čustvi, ker takšni izdelki ne štejejo kot umetnost.

⁷ Čeprav sta povezani, nista identični – kot poslušalka sem nagnjena h kontemplaciji moralnosti ljubezni ob poslušanju Yeatsa, ker je to nekaj, kar je Yeates nameraval, da bom storila, ko je ustvaril pesnitev na način, kot jo je. To je logika intencionalizma (ki je zelo pomembna za Kanta tako v članku, ki ga obravnavam, kot tudi v njegovih ostalih delih). Vendar tukaj ne bom sledila tej poti, v glavnem zaradi prostorskih razlogov. Obstaja veliko pomembnih problemov intencionalizma, zaradi katerih bi morali biti pazljivi pri zagovarjanju tega, da opazovalec dobi iz pesnitve to kar je pesnik dal vanjo, če se lahko tako izrazim. Lahko je res, da čeprav je Yeats nameraval, da bom pazljiva, kar zadeva ljubezni in da bom dvomila v iskrenost besed ljubimcev, je tisto, kar bom jaz odnesla od pesnitve, o čemer bom razmišljala ob pesnitvi, intrinzična vez ljubezni in spolnega poželenja.

Ena izmed možnosti, ki jih Kante raziskuje, je da Kant razume umetnost kot nižjo moralno vrednoto (tj. kot manjvreden znak posameznikove celotne moralnosti), ker umetniki niso popolnoma avtonomni in svobodni v svojih stvaritvah – potrebujejo pomoč narave, ki jih mora obdariti z genialnostjo ali naravnim talentom, če želi posameznik uspešno umetniško ustvarjati. V zaključku svojega članka nam Kante zagotovi pozitivno zgodbo umetnika in tako nasprotuje Guyerjevi trditvi. Strinjam se s Kantetovimi pogledi, vendar bom ponudila malce drugačno pot do takšnega zaključka.

Zaradi prostorskih omejitev lahko ponudim samo oris umetniškega ustvarjanja. Kant trdi, da mora biti posamezniku podeljen dar, talent, in večji del segmentov §§47–49 je namenjena pojasnjevanju kapacitet, ki jih takšen talent omogoča. Kot to razumem jaz, je talent sestavljen iz več komponent in vsebuje:⁸

1.) zmožnost razvijanja produktivnosti domišljije do svoje »polne mere« (KU, 5: 314), zaradi česar lahko postane kreativna in priklične estetične kvalitete estetskih atributov (EA) (KU 5:315) tako, da da substanco drugače neopisljivim EI-jam.

Če razumemo EI-jo kot splošno temo ali koncept, ki jo pesnik raziskuje, in EA-te kot specifične motive, ki jih uporabi za priklicanje EI-je, potem lahko razumemo upodobitev tигра Willama Blaka v njegovi sloviti pesnitvi *Tiger*, katerega podroben opis je zakoreninjen v besedišču ognja in plamenov (tj. te asociacije so najpogostejše povezane s peklom), in kontrast med tigrom in jagnjem kot specifičen način, s katerim pesnik raziskuje racionalno idejo nebes in pekla in dvomi v izvor dobrega in zla. Produktivnost domišljije je tista, ki omogoča pesniku, da se domisli takšne specifične zbirke atributov, ki najbolj vzbudijo relevantne ideje.

Takšno interpretacijo splošno sprejemajo strokovnjaki o Kantu. Genialnost je primarno stvar kreativne domišljije, ki spontano spodbudi umetnika k ustvarjanju.⁹ Za Kanteta je spontanost takšnega ustvarjanja, skupaj z dejstvom, da »ustvarjalec produkta, za katerega se mora zahvaliti svojemu geniju, sam ne ve, kako je prišel do ideje zanj in si te ideje ne

⁸ Glej Vidmar Jovanović, 2020b.

⁹ Glej Allison (2001), Bruno (2010).

more izmišljati poljubno ali načrtno /.../« (KU §46, 3: 308), glavni razlog za zanikanje umetnikove svobode in avtonomije. Ne glede na to, da Kant eksplicitno trdi, da je umetniško ustvarjanje proizvedeno skozi svobodo in racionalno razsojanje (KU §43), Kante zanika umetnikovo svobodo, saj bi relevantna svoboda bila svoboda spontanega izražanja posameznikove avtonomije in kapacitete za moralno presojanje, ne pa svoboda iz notranjega, živalskega instinkta.

Tukaj se s Kantetom ne strinjam. Pomislimo na številne primere v relevantnih odstavkih tretje *Kritike*, §44–52, kjer Kant pravi, da mora biti pesnik pripravljen za umetnost, da mora trenirati svoj okus s posnemanjem klasičnih del, da mora imeti akademsko izobrazbo, da lahko razvije svoje umetniško ustvarjalne sposobnosti do točke, ki mu omogoči izluščiti pravilo iz drugih del in hkrati sproži novo pravilo ustvarjanja umetnosti z ustvarjanjem izvirnih in vzornih del. Na podlagi teh trditev sem drugje argumentirala, da obstaja še ena relevantna komponenta genialnosti, ki ni izven dosega pesnika, ampak je v celoti odvisna od njegovega aktivnega, zavestnega truda.¹⁰ Ta aspekt vsebuje:

2.) zmožnost za razvoj okusa do točke, kjer lahko generira najbolj zadovoljujoče rešitve formalni organizaciji EA-ov, ki je sama po sebi izpeljana iz genijeve zmožnosti za ekstrapolacijo pravil umetnosti iz izdelka drugega genija (5:309, 5:312); in zmožnost za vzpostavitev novih načinov ustvarjanja in posledično ustvarjanje pravil umetnosti z ustvarjanjem originalnih in vzornih umetniških del (5:308, 5:312).

Kot je bilo omenjeno že omenjeno, so formalni vidiki poezije pomembni, ker so ti vodila izražanja EI. Če bi umetniške stvaritve bile samo stvar navdihnjene domišljije, bi težko razumeli in konceptualizirali nastalo delo; zato mora biti kreativna domišljija brzdana z okusom, tj. z zmožnostjo presoje najboljše organizacije estetskih lastnosti. Ponavljanje prve kitice na koncu Blakeovega *Tigra*, tj. tako nastala simetrija, je izredno močno formalno orodje, s katerim je retorična moč pesnitve pripeljana do tega, kar kritik Cleanth Brooks (1947) imenuje »dramatska napetost« (angl. *dramatic tension*) - napetost ki, z drugimi besedami, omogoča pesnitvi animacijo misli preko refleksije o temah, ki jih predstavlja. Formalna simetrija pravzaprav omogoča občinstvu sklenitev kroga z

¹⁰ Vidmar Jovanović 2020b.

raziskovanjem narave zla: vizualna metaforika, ki predstavlja vse ustaljene načine upodobitve zla, sklicevanje na Boga preko podobe jagnjeta, ki doseže višek v retorični sili vrstice: »Kdo je ustvaril jagnje / In ali je ustvarjalcu dražji« (slov. prevod, S. Stepanova. William Blake. *Songs of Innocence and Experience*. St. Petersburg, 1993). Formalna simetrija signalizira ontološko simetrijo med dobrim in zlom, Bogom in Satanom, moralnostjo in nemoralnostjo. Prav tako lahko signalizira človeško nesposobnost preiskovanja metafizičnega izvora zla: ponovitev prve kitice lahko simbolizira zavrnitev božjega izvora zla in tako sugerira, da smo spet na začetku, pri spraševanju o izvoru zla.

Moj poudarek v (2) je relevanten, ker vidim ta aspekt umetniškega ustvarjanja kot prostor za svobodo in avtonomijo umetnika. Zmožnost za umetniško ustvarjanje je lahko zunanja, ampak ta zunanost ne pomeni, da pesnik ni v svoji kreaciji svoboden— tudi, če je težko določiti točen trenutek umetniške kreacije, kjer zavestna presoja prevzame spontano kreacijo.¹¹ Vendar, treba je opozoriti na to, kako Kant razreši ta problem: v nadaljevanju citata 5:313, citiranega zgoraj, pravi, kar zadeva ugajajoči obliki: »oseba je do neke mere še zmeraj svobodna, tudi če je drugače vezana na determiniran zaključek« (5:313).

Zato občutek, da je umetnik v svoji kreaciji svoboden, ostaja. In ker je vsaka umetnina, ki jo ustvari, usmerjena skozi njegovo naravo in ker po definiciji ne sme posnemati ostalih ampak mora razviti lasten stil, njegova avtonomija ni na nobeni točki zmanjšana. Prav nasprotno, njegova avtonomija je okrepljena skozi normativnost njegovih sodb in instancirana na več nivojih: omejuje domišljijo, določa, kako se bo ustvarjanje nadaljevalo, kakšno obliko bo delo imelo, določi, kdaj je delo končano in služi kot povod za nove umetniške šole.

IV. Svoboda in avtonomija pri vključevanju v umetnost

Zdaj, ko sem pokazala, da je umetnik svoboden in avtonomen v svojih stvaritvah, se bom posvetila opazovalcu. Po sledih Kanteta se bomo ukvarjali s vprašanjem ali umetnikova avtonomija zmanjša svobodo in avtonomijo občinstva s tem, da nekako pripiše primeren odziv na delo. Da zastavim vprašanje v svoji terminologiji, se moramo vprašati, če

¹¹ Glej Ostarić 2006 za to trditev.

normativnost umetnikove presoje zmanjša avtonomijo opazovalca. Zagovarjala bom trditev, da temu ni tako: glede na Kantov vidik se od opazovalca pričakuje, da sam ustvari svojo presojo in da to stori svobodno in avtonomno.

Za začetek je smiselno omeniti, da mora v splošnem estetska sodba biti avtonomna, tj. mora biti rezultat posameznikovih izkušenj. Skozi *Dialektiko* se Kant pogosto sklicuje na nujnost izkustva z delom iz prve roke in tako vzpostavi, kot to imenujejo sodobni filozofi, princip poznanstva. Kar zadeva okus, mora posameznik sam ustvariti svojo sodbo, pri čemer se mora zanašati na lastne izkušnje objekta. Zato 'mlademu pesniku' ni treba spreminjati svojega mnenja o določenem delu, ko drugi vidijo njegovo sodbo kot napačno, ampak jo spremeni če in samo takrat, ko spozna, zakaj je bila njegova prvotna sodba napačna.

Seveda naše umetniške izkušnje presegajo samo čiste estetke sodbe pozitivnega in negativnega ocenjevanja in, kot je lepo zajeto v Kantetovih delih, vsebujejo željo po interpretaciji dela. Kot občinstvo smo povabljeni k razmišljanju o delu, da pretehtamo različne aspekte in da poiščemo smisel dela. V primeru poezije je posameznik povabljen k razmišljanju o tem, kako pesnitev deluje, kako organizira svoje teme, kako razvije svojo vizijo, kako (če se vrnemo na Kanta) animira um. Sprašujemo se, če nam Yeats res svetuje, da ne verjamemo tistim, ki nam pravijo, da nas ljubijo, ali nam samim, ko smo zaljubljeni. Nas Blake res vabi, da razmislimo o možnosti, da je Bog odgovoren za zlo? Vprašanje, ki ga Kante vzpostavi, je ali smo kot občinstvo svobodni, ko sodelujemo v takšnih aktivnostih? Če pesnitve »pomenijo« to, kar je z njimi mislil pesnik, se lahko zdi, da so naše umetniške sodbe omejene in torej v tem nismo svobodni. Nadalje, lahko nas grajajo ali ignorirajo, ko si ustvarjamo sodbe, razen če ne sprejmemo pesnikovih namenov, kar resno zmanjša našo avtonomijo. In če smo res omejeni z avtorjevimi nameni, potem nismo svobodni za podajanje neomejene sodb, vsaj ne v domeni estetike.

Kot odgovor na to bi prvo omenila, da ne verjamem, da dejanska Kantova formulacija podpira tezo, da je posameznik pod tako striktno zahtevo (da pozna namero pesnika), ko se spopriime z njegovim delom. Kant je v razpravi umetniškega doživetja občinstva nejasen in vprašanje je, če ima v tej razpravi v mislih umetnika ali občinstvo.¹² Kakorkoli, edine

¹² Glej Stoner (2016) na to temo.

eksplicitne norme, ki jih najdemo v njegovih delih, so tiste, ki so povezane z vplivom umetnosti: umetnost mora zagotavljati užitek refleksije in mora navdihovati moralne ideje. Kot to razumem jaz, je temu tako, ker ima umetnost pomembno vlogo v naši družbi: omogoča nam kognitivno in moralno vključevanje v svet. En aspekt umetniške genialnosti – da nadalje razširim svoje mnenje iz prejšnjega dela – se navezuje na način kako narava zagotavlja, da umetnost nadaljuje z izpolnjevanjem svoje funkcije. Zato se posameznikova umetniška genialnost lahko prebudi samo preko druge. Zato ima umetnik tako pomembno vlogo v družbi: njegova dela se neposredno navezujejo na človeške kognitivne in moralne podvige in (kot argumentira Kant) nihče razen genij ni zmožen ustvarjati takšnih del. Glede na to, kar pravi Kant v 5:327, je pesnikov način povzročanja idej na nek način zanesljiv. To implicira, da nas spoprijemanje z umetnostjo ne bi smelo speljati s poti. Če ima torej umetnost tako pomembno vlogo v družbi in je pglavitnega pomena za naš moralni razvoj, je smiselno, da bi Kant želel, da občinstvo ne odstopa preveč od tega, kar pravi pesnik. Kot pokaže Oštarić (2010), bi moralo umetnikovo delo vzdrževati našo moralno motivacijo. Tako je spoprijemanje z umetnostjo način, s katerim prakticiramo naš ultimativni racionalni smisel.

Na koncu ostane še problem avtonomnosti. Kot to razumem jaz, relevantno vprašanje tukaj ni, ali mora posameznik upoštevati namen umetnika – spomnimo se da, kot pravi Kant, se bo visoka umetnost dotaknila moralnih idej in pomagala razumu v njegovih epistemskih podvigih s svojo lastno zrelostjo. Ampak da umetnost to lahko stori, mora biti občinstvo dovolj estetsko izobraženo. Kot so trdili nekateri strokovnjaki o Kantu, se takšna izobrazba lahko zgodi samo znotraj družbe, v kateri si izmenjujemo naše vidike z drugimi. Takšni odnosi nam pomagajo razvijati naš okus in posledično našo avtonomijo.¹³ Estetske izobrazbe so potrebne, tako kot ostale oblike izobrazbe, če posameznik želi doseči zrelost. To je primarno etični proces, saj se mora posameznik naučiti, kako spoštovati sodbe tistih, s katerimi se ne strinja, kako se spoštljivo vključevati v debate in kako razviti lastne sodbe. Torej je umetnost, s svojo povezanostjo z našim intelektom, v končnem smislu eden izmed najmočnejših načinov preko katerih se izvaja izobraževanje in posledično eden izmed najbolj učinkovitih prostorov za razvoj naše avtonomije.¹⁴

¹³ Zaradi prostorske stiske se ne morem spuščati v podrobnosti, zainteresirani bralci si lahko preberejo Bradfield (2014), Kneier (2011), Makkarel (2006) in Matherne (2019).

¹⁴ To delo je bilo delno podprto s strani Croatian Science Foundation, projektna številka UIP-2020-02-1309.

Kant, Kante and the Moral Character of Art

Kant scholars mostly agree that there is an internal link between beauty and morality, and some claim that appreciation of beauty is a precondition for moral development. This paper builds on prof. Kante's views as developed in his talk, "Nature, Art and Autonomy: Kant's and Guyer's Perspective". First, I offer an outline of Kant's account of the preeminence of the beauty of nature over the beauty of art, followed by Kant's point of view on fine arts in general and on artistic genius. Throughout the paper, I will use Kante's refutations of Guyer's views, presented in Kante's talk, and expand such arguments into a more substantial defence of the moral relevance of artistic beauty. I will try to establish such a defence of moral relevance of artistic beauty regardless of Kant's explicit endorsement of preeminence of the beauty of nature. In the final part of the article, I also focus on the freedom and autonomy in art-engagements, i.e., the place and purpose of the observer in art.

Key words: philosophy of art, Kant, Kante, moral relevance of art, artistic autonomy

Literatura

- Allison H. (2001). *Kant's Theory of Taste; A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge University Press.
- Bradfield E. (2014). »Excess: Aesthetic Ideas, Silence, and Community«. *The Journal of Aesthetic Education*, 48(2), str. 1–15.
- Bradley M. (2015). *The Possibility of Culture: Pleasure and Moral Development in Kant's Aesthetics*. Wiley-Blackwell.
- Brooks C. (1974). *The Well Wrought Urn*. A Harvest Book.
- Bruno P. W. (2010). *Kant's Concept of Genius: Its Origin and Function in the Third Critique*. Continuum Studies in Philosophy.
- Guyer P. (1994). »Kant's Conception of Fine Art«. *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 52(3), str. 275–285.
- Kante, B. (unpublished manuscript). *Nature, Art and Autonomy: Kant's and Guyer's Perspective*.
- Kneller J. (2007). *Kant and the Power of Imagination*. Cambridge University Press.
- Kneller J. (2011). »Aesthetic Reflection and Community«. V C. Payne in L. Thorpe (urd.), *Kant and the Concept of Community*. University of Rochester Press, str. 260–283.
- Kuplen, M. (2019). »Cognitive Interpretation of Kant's Theory of Aesthetic Ideas«. *Estetika; The Central European Journal of Aesthetics*, 1(4), str. 48–64.
- Makkarel, R. (2006). »Reflection, Reflective Judgment, and Aesthetic Exemplarity« V R. Kukla, *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy*. Cambridge University Press, str. 223–244.

- Matherne, S. (2013). »The Inclusive Interpretation of Kant's Aesthetic Ideas«. *The British Journal of Aesthetics*, 53(1), str. 21–39.
- Matherne, S. (2019). »Kant on Aesthetic Autonomy and Common Sense«. *Philosophers' Imprint*, 19(24), str. 1–22.
- Oštarić, L. (2006). »Between Insight and Judgment: Kant's Conception of Genius and Its Fate in Early Schelling«. Doctoral dissertation. University of Notre Dame.
- Oštarić L. (2010). »Works of genius as sensible exhibitions of the idea of the highest good«. *Kant-Studien*, 101(1), str. 22–39.
- Rogerson, K. (2008). *The Problem of Free Harmony in Kant's Aesthetics*. State University of New York Press.
- Stoner, S. (2016). »On The Primacy of Spectator in Kant's Account of Genius«. *The Review of Metaphysics*, 70(1), str. 87–116.
- Šustar, P. in Vidmar, I. (2018). »Beyond Formalism in Kant's Fine Art«. V Waibel, V., Ruffing, M., Wagner, D. in Gerber, S. (urđ.), *Natur und Freiheit, Kant-Studien (Akten des XII. Internationalen Kant-Kongresses)*. De Gruyter, str. 3105–3112.
- Vidmar Jovanović, I. (2020a). »Kant on Poetry and Cognition«. *The Journal of Aesthetic Education*, 54(1), str. 1–17.
- Vidmar Jovanović, I. (2020b). »A New Look at Kant's Genius: a Proposal of a Multicomponential Account«. *Con-textos kantianos, International Journal of Philosophy*, 12, str. 248–269.
- Wicks, R. (2004). *Routledge philosophy guidebook to Kant on Judgment*. Routledge.

