ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 18, številka 3, 2014 · ISSN 1408-2969

KANTOVA ESTETIKA

Božidar Kante

Smoter, estetske ideje in moralnost

Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru

Citiranje: Božidar Kante, »Smoter, estetske ideje in moralnost«, *Analiza: časopis za kritično misel* 18, št. 3 (2014): 57–72.

To delo je objavljeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva 4.0 Mednarodna (CC BY 4.0), https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.sl.

Izdajatelj: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti, Ljubljana.

Elektronska različica je bila leta 2026 rekonstruirana iz izvirnih stavnih datotek in preverjena s tiskano izdajo. Številke strani ustrezajo tiskani izdaji; prelomi strani znotraj prispevka se lahko nekoliko razlikujejo.

Božidar Kante
Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru

SMOTER, ESTETSKE IDEJE IN MORALNOST

Ker dojetje čiste lepote vključuje cenjenje smotrnosti objekta brez smotra, postavlja cenjenje lepote umetnine kot take pred nas dilemo.

En krak dileme predlaga dojetje smotrne forme objekta ob popolnem odmišljanju dejstva, da je bil izdelek intencionalnega dejanja. V tem primeru bi umetnino obravnavali kot naravni objekt. Drug krak dileme je, da dojamemo smotrno formo umetnine kot tisto, ki kaže smotrnost brez smotra, in da nam tako spodleti cenjenje lepote umetnine. Kantova rešitev te dileme v primeru reprezentacijske umetnosti izvira iz njegovega cenjenja, kako umetnost lahko predstavlja dejanske stvari v vsakdanjem življenju, hkrati pa ima tudi razsežnost iluzije. Vzemimo kot primer umetnikovo sliko rože, ki predstavlja rožo zvesto in natančno. Tako slika kot roža, če nanju gledamo abstraktno kot čista načrta, sta lahko obe lepi in nemara lahko tvorimo enako sodbo čiste lepote glede na vsako konfiguracijo. Ko presojamo lepoto rože, upoštevajoč, da je naravni objekt, potem njena čista lepota postane predmet moralnega interesa, ker obstaja pomembna razlika med dojetjem neke forme, katere izvor ostaja nedoločen, in – nasprotno – dojetjem neke forme, za katero vemo, da vznikne naravno in zunaj sil človekovih okoliščin. Tako interpretacija je možna le, če podčrtamo razliko med pomenom presojanja lepote objekta kot naravnega objekta *per se* in presojanjem njegove lepote kot čistega abstraktnega načrta, popolnoma neodvisno od vsakršne obravnave njegovega izvora.

Na koncu prispevka zagovarjamo tezo, da se izkustvo sublimnega lahko zdi dejansko identično z osnovnim moralnim občutkom spoštovanja do same dolžnosti. Kant v drugi *Kritiki* imenuje dolžnost sublimno. Ključna točka ostaja, da je dolžnost označena kot sublimna zato, ker je izkustvo sublimnega predvsem in

najprej izkustvo moči odpora do naravnih nagnjenj; in za estetsko izkustvo sublimnega, ki ga sprožijo naravni objekti, se zdi izkustvo zgolj take moči odpora, dojetega negativno in torej brez kakršnekoli predstavitve njenega izvora.

Ključne besede: lepo, sublimno, estetske ideje, smotrnost brez smotra.

Naše izhodišče razprave je dobro znani in v literaturi obširno obravnavan 45. paragraf Kantove *Kritike razsodne moči,* ki je naslovljen kot »Lepe umetnosti so umetnost, kolikor so hkrati videti narava«. Besedilo se glasi takole: »Pri produktu lepih umetnosti se moramo zavedati, daje umetnost, ne pa narava, kljub temu pa se mora smotrnost v njegovi formi zdeti svobodna od sleherne prisile, ki jo nalagajo poljubna pravila, tako, kakor da bi šlo za produkt gole narave. Na tem občutju svobode v igri naših spoznavnih možnosti, ki pa mora biti hkrati smotrna, temelji tisto ugodje, ki je edino obče sporočljivo, ne da bi temeljilo na pojmih. Narava je bila lepa, če je bila hkrati videti kot umetnost. In umetno lahko imenujemo lepo le, če se zavedamo, da je umetnost in če je kljub temu videti kot narava«.

Preden se spustimo v srčiko tega navedka, najprej nekaj predhodnih opomb. Po Kantu objekt dolguje svojo čisto lepoto svoji smotrni formi; tako je lepa stvar lepa zaradi prisotnosti načrtovalca te smotrne forme ne glede na to, ali se zdi ali pa ne, da tudi obstaja dejanski načrtovalec. Da bi cenili čisto lepoto objekta, tudi moramo bodisi ostajati nevedni bodisi zanemariti natančen načrt domnevnega načrtovalca, saj je treba smotrno formo dojeti neodvisno od vsakršnega posameznega smotra. V primeru umetnine, ko vemo, da je ta objekt bil načrtovan, moramo najprej zanemariti to dejstvo, da bi ustrezno cenili čisto lepoto tega objekta. Najprej moramo preučiti formo objekta zgolj glede na abstraktno sugestivnost samega načrta, ne da bi upoštevali kakršnokoli vednost o njegovem izvoru.

Nasprotno, v primeru naravne lepote ne vemo, da je bil objekt načrtovan. Ker odmislimo vse smotre, je ta situacija z naravno lepoto podobna primeru umetniške lepote. Razlika je zgolj v tem, da v primeru naravne lepote naše poznavanje objekta kot naravnega predmeta dodatno zadovoljuje moralni interes ali interes uma. Moralni interes naravne lepote se udejanja takole: »... [Č]ud torej ne more razmišljati o lepoti *narave,* ne da bi bila hkrati zainteresirana. Ta interes pa je soroden moralnemu, in tisti, ki je zainteresiran za naravno lepoto, je zanjo zainteresiran le zato, ker je poprej že trdno utemeljil svoj interes za nravno dobro. Pri tistem, ki ga torej neposredno zanima lepota narave, lahko upravičeno predpostavimo vsaj zasnovo za dobro moralno naravnanost«.

Zdaj pa se vrnimo k 45. paragrafu. Tu Kant trdi, da je narava lepa zato, ker je videti kot umetnost. Z drugimi besedami, je videti lepa zato, ker je videti kot izdelek intencionalnega dejanja. To je res za vse, kar je lepo. V primeru umetnine kot lepega objekta že vemo, da je izdelek intencionalnega dejanja, zato njegova smotrna forma ni nikakršno presenečenje. Ker dojetje čiste lepote vključuje cenjenje smotrnosti objekta brez smotra, postavlja cenjenje lepote umetnine kot

take pred nas dilemo.

En krak dileme predlaga dojetje smotrne forme objekta ob popolnem odmišljanju dejstva, da je bil izdelek intencionalnega dejanja. V tem primeru bi umetnino obravnavali kot naravni objekt. Drug krak dileme je, da dojamemo smotrno formo umetnine kot tisto, ki kaže smotrnost brez smotra, in da nam tako spodleti cenjenje lepote umetnine. Kantova rešitev te dileme v primeru reprezentacijske umetnosti izvira iz njegovega cenjenja, kako umetnost lahko predstavlja dejanske stvari v vsakdanjem življenju, hkrati pa ima tudi razsežnost iluzije. Vzemimo kot primer umetnikovo sliko rože, ki predstavlja rožo zvesto in natančno. Tako slika kot roža, če nanju gledamo abstraktno kot čista načrta, sta lahko obe lepi in nemara lahko tvorimo enako sodbo čiste lepote glede na vsako konfiguracijo. Ko presojamo lepoto rože, upoštevajoč, da je naravni objekt, potem njena čista lepota postane predmet moralnega interesa, ker obstaja pomembna razlika med dojetjem neke forme, katere izvor ostaja nedoločen, in – nasprotno – dojetjem neke forme, za katero vemo, da vznikne naravno in zunaj sil človekovih okoliščin. Taka interpretacija je možna le, če podčrtamo razliko med pomenom presojanja lepote objekta kot naravnega objekta *per se* in presojanjem njegove lepote kot čistega abstraktnega načrta, popolnoma neodvisno od vsakršne obravnave njegovega izvora.

Naravni objekti, cenjeni ko taki, skupaj s predstavitvami, ki jih obravnavamo kot čiste abstraktne načrte, kažejo isto vrsto smotrnosti brez smotra in Kantovo navodilo o tem, kako razmišljati o umetniški lepoti, nadalje kaže, da moramo lepoto umetnine nekako ceniti v luči naše vednosti, da je bila načrtovana. Umetnino moramo ceniti tudi na način, ki presoja njeno smotrno formo neodvisno od vsakršnega določnega smotra, ki bi ga utegnila imeti.

Ena rešitev znotraj konteksta reprezentacijske umetnosti je, da cenimo umetnino tako, kot da bi cenili naravni objekt, z vednostjo in zavestjo, da to počnemo znotraj zamišljenega (iluzornega) konteksta. Zavedanje umetnine ko take bi ustvarilo domišljijski kontekst, cenjenje reprezentacijske vsebine umetnine kot narave (vendar zgolj na fikcijski ali iluzorni način, saj je lepa roža na sliki zgolj predstava dejanske rože) pa bi spodkopalo težave ob vednosti, da je bila umetnina izdelek intencionalnega dejanja. Na primer, če bi premišljevali o idealiziranem portretu osebe, bi hlinili, da gledamo dejansko osebo in bi cenili idealizirane forme v portretu, kot da bi bile izdelek narave, ne pa intencionalni izdelek umetnika.

V primeru naravne lepote objekt predstavi formo in smotrnost forme prisili recipienta, da postulira inteligentnega načrtovalca, ki je ustvaril objekt, medtem ko je negotov bodisi glede prisotnosti načrtovalca bodisi, kar je še pomembneje, glede tega, kaj na bi bil smoter. V primeru umetniške lepote je situacija domala identična, z izjemo, da vemo, da je obstajal načrtovalec. Težavo, ki jo utegnemo imeti pri odločanju v posameznih primerih, ali je objekt artefakt ali izdelek narave, mogoče osvetliti s primerom Putnamove plazeče se mravlje, ki v pesek zariše obris Winstona Churchilla. Nekdo, ki naleti na sledi v pesku in prepozna značilnosti Churchilla, lahko ugotovi, da ta slika zadosti nujnim pogojem za to, da je artefakt. Kajti na svetu obstajajo ljudje, ki so jim znane Churchillove

značilnosti in so tehnično zmožni narisati njegove značilnosti tako, da so posamezne črte slike podobne sledem mravlje. Brez vednosti o dejanski zgodovini izdelovanja sledi ni mogoče odločiti, ali imamo opraviti z artefaktom ali ne (Kant dejansko razpravlja o podobnem primeru – gre za primer v pesku narisanega geometrijskega lika; glej 64. paragraf).

O objektu, ki zadovoljuje dva dana nujna pogoja za to, da je neka stvar artefakt, je mogoče soditi v sodbi o relaciji smotrnosti, da je možen artefakt. Sodbe o relaciji smotrnosti, v katerih se o objektih sodi, da so dejanski ali možni artefakti, so sodbe o teoretski vednosti, ki zadeva »možnost eksistence stvari pod zakoni narave« (Kant, 1999: ??); v njih se predstava objekta kombinira – v skladu z zakonom vzročnosti – s predstavo dejanskega ali možnega pojmovnega vzroka dejanske eksistence tega objekta. To je mogoče utemeljiti tudi s sklicevanjem na Kantovo razlikovanje treh vrst vzročne pojasnitve objektov v svetu pojavov: »Volja je namreč, kot želelna zmožnost, eden izmed številnih naravnih vzrokov v svetu, in sicer tisti, ki deluje glede na pojme. Vse, kar je predstavljeno kot nekaj, kar je možno (ali nujno) z voljo, se imenuje praktično-možno (ali nujno). Za razliko od fizikalne možnosti ali nujnosti nekega učinka, katerega vzrok v svojo vzročnosti ni določen s pojmi (ampak z mehanizmom, kakor pri neživi materiji, pri živalih pa tudi z instinktom)« (Kant, 1999: 12).

Kant uporablja kot merilo za razlikovanje med temi tremi vrstami vzročne pojasnitve značaj vzroka, na katerega se te pojasnitve nanašajo: vzrok je bodisi pojmovna predstava, ki določa voljo osebe, bodisi ni nobena taka predstava; v slednjem primeru vzrok lahko leži bodisi v mehanizmu narave bodisi v instinktu živali. Pojem »mehanizma narave« je tukaj uporabljen v ožjem smislu in označuje povezavo učinka v svetu pojavov z vzrokom v »neživi materiji«, v skladu z vzročnim zakonom razuma. Kant kajpada govori o »mehanizmu narave« tudi v širšem smislu, v katerem je ta pojem mogoče aplicirati na vse pojave v času, katerih možnost je mogoče pojasniti s pomočjo vzročnega zakona, povsem neodvisno od tega, ali so njihovi vzroki pojmovne narave ali ne: glej *Kritiko praktičnega uma;* za pojem naravnega mehanizma v tem širšem smislu glej tudi *Kritiko razsodne moči,* 61. in 79. paragraf).

Tako artefakte kot izdelke narave je mogoče obravnavati – v tem širšem pojmu naravnega mehanizma – kot objekte, ki jih določa mehanizem narave: v izdelku narave se kaže sam *automaton materiale*, *v* artefaktu pa *automaton spirituale.* In sodbe, v katerih se za objekte presoja, da so dejanski ali možni artefakti, torej sodijo k sodbam teoretske vednosti, ki temelji na uporabi vzročnega zakona – ravno tako kot sodbe o objektih kot izdelkih narave.

Kant se v *Kritiki razsodne moči* seveda ne ukvarja s sodbami o relacijah smotrnosti, v katerih se o objektih sodi, da so dejanski ali možni artefakti, temveč predvsem s sodbami o relacijah smotrnosti, v katerih se o objektu v svetu pojavov trdi, da je nujno obravnavati ga kot smoter ali artefakt, saj ljudje lahko pojasnijo njegovo možnost zgolj s sklicevanjem na pojmovni vzrok. Tak objekt ni artefakt, ni objekt, ki ga je ali bi ga celo lahko ustvarila neka oseba v skladu s pravili – kakorkoli paradoksno se to na prvi pogled utegne zdeti: »Objekt ali stanje čudi ali pa dejanje, tudi če njihova možnost ne predpostavlja nujno

predstave smotra, pa se imenujejo smotrni samo zato, ker lahko njihovo možnost pojasnimo in dojamemo le tako, da predpostavimo, da je njihov razlog vzročnost glede na smotre, se pravi, neka volja, ki jih je razporedila na tak način glede na predstavo nekega pravila. Smotrnost je lahko torej brez smotra, kolikor vzrokov za to formo ne postavljamo v voljo, a lahko hkrati razlago njene možnosti razumemo le tako, da jo izpeljemo iz neke volje« (Kant, 1999: 60).

Če se v sodbi o relaciji smotrnosti te nove vrste o objektu trdi, da je smotrn, potem to ne pomeni, da je objekt nujno treba obravnavati kot artefakt: možnost zadevnega objekta »ne predpostavlja nujno predstave smotra«. (O objektu je le mogoče trditi, da ga je nujno obravnavati kot artefakt, če je mogoče dati merilo, s pomočjo katerega je artefakte in izdelke narave mogoče dokončno razlikovati drug od drugega). Toda po Kantu je težko (če že ne nemogoče) ponuditi tako merilo, ker dojema artefakte tako kot izdelke narave kot učinke naravnega mehanizma – in tako njihovi vzroki zanj niso bistveno drugačni. Vendar se v takih sodbah o relacijah smotrnosti seveda ne trdi, da je objekt, za katerega se sodi, da je smotrn, dejansko artefakt. Nasprotno, v tej vrsti sodbe se za objekt sodi, da je smotrn »samo zato, ker lahko njihovo možnost pojasnimo in dojamemo le tako, da predpostavimo, da je njihov razlog vzročnost glede na smotre, se pravi, neka volja, ki jih je razporedila na tak način glede na predstavo nekega pravila«. To, da možnosti objekta ni mogoče pojasniti in dojeti, pomeni, med drugim, da ta objekt ne more biti nikakršen artefakt, da ne more biti nikakršen izdelek intencionalnega dejanja osebe, katere volja je bila določena s predstavo objekta. Kajti da bi oseba intencionalno ustvarila objekt, mora biti zmožna pojasniti možnost objekta v skladu z zakoni narave, to je, oseba mora poznati in obvladovati vzroke, ki lahko povzročijo objekt. In artefakti so dejansko – po Kantu – edini objekti, katerih možnost lahko popolnoma pojasnimo, saj v stvar vidimo popolnoma le dotlej, dokler jo lahko izdelamo v skladu z našimi pojmi in jo dovršimo. Objektov, katerih možnosti ljudje ne morejo pojasniti s pomočjo naravnih zakonov, ki pa so kljub temu deli narave, ni mogoče šteti za artefakte. Toda zakaj potem ljudje o takih objektih sodijo, da so smotrni? V skladu s Kantom ljudje sodijo o objektih te vrste, da so smotrni natanko zato, ker se zdijo naključni v luči naravnih zakonov: »Pojem stvari, katere eksistenco ali formo si predstavljamo kot možno le pod pogojem, da obstaja smoter, pa je neločljivo povezan s pojmom njene naključnosti (glede na naravne zakone)« (Kant, 1999: 238).

Povezavo med naključnostjo objekta v skladu z naravnimi zakoni in sodbo, da objekt smotrn, je mogoče pojasniti na naslednji način: oseba, ki se ji objekt z naključen v luči naravnih zakonov, vendar se ne želi odpovedati pojasnitvi njegove možnosti, lahko objektu pripiše relacijo do pojmovnega vzroka v hipotetični razlagi, to je, oseba lahko šteje ta objekt, *kot da bi* imel smoter, kot učinek predstave smotra – četudi ni nikakršen artefakt.

Tako hipotetične sodbe o relacijah smotrnosti nastanejo kot hipotetične pojasnitve objektov, katerih možnost bi sicer ostala nerazložljiva. Kant v prvem uvodu v *Kritiko razsodne moči* o smotrnosti, ki je pripisana objektu v takih sodbah pravi, da je »smotrnost zakonitost naključnega kot takega« (Kant, 1999: 347). V 10. paragrafu pa Kant imenuje to smotrnost »smotrnost brez smotra«:

»Smotrnost je lahko torej brez smotra [*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*], kolikor vzrokov za to formo ne postavljamo v voljo, a lahko hkrati razlago njene možnosti razumemo le tako, da jo izpeljemo iz neke volje. Vendar pa ni nujno, da to, kar motrimo (v njegovi možnosti), uvidimo vedno z umom. Smotrnost glede na formo lahko torej vsaj motrimo, ne da bi jo pri tem morali utemeljevati na nekem smotru (kot materiji za *nexus finalis)*, in lahko jo opazimo na predmetih, pa čeprav le z refleksijo« (Kant, 1999: 60-61).

»Brez smotra« je smotrnost, ki je v teh sodbah pripisana objektu zato, ker se za pojmovno predstavo objekta ne trdi, da je ena izmed njegovih realnih vzrokov. Kant poudarja, da v teh sodbah vzroka objekta, za katerega se sodi, da je smoter, ne najdemo v človekovi volji, torej ne v intencionalnem dejanju racionalnega človeškega bitja. V objektu, katerega možnost ni mogoče pojasniti z naravnimi zakoni, opazimo »smotrnost glede na formo«, ne da bi jo »morali utemeljevati na nekem smotra (kot materiji za *nexus finalis)*«.

»Brez smotra« je smotrnost, pripisana nekemu objektu, čeprav ta ni artefakt. Besedno zvezo »brez smotra« je treba tu brati kot »brez dejanskega pojmovnega vzroka«. Ljudje pripisujejo tistim objektom, katerih možnosti ne morejo pojasniti z naravnimi zakoni, »smotrnost brez smotra«, to je, »smotrnost glede na formo« ali »formo smotrnosti«. To je dejansko hipotetična smotrnost. Kant razume sodbe o relacijah smotrnosti, v katerih je objektom pripisana hipotetična smotrnost, po analogiji s sodbami o artefaktu. Vendar ne bi smeli spregledati, da v sodbah o artefaktih objektu pripisujemo povsem drugačno relacijo s pojmovnim vzrokom kot tisto, ki jo objektu pripisujemo v hipotetičnih sodbah o relacijah smotrnosti: V sodbi o artefaktu, je presojani objekt povezan kot učinek s svojim pojmom v skladu z vzročnim zakonom, zaradi česar so te sodbe izraz teoretske vednosti.

Nasprotno, v hipotetičnih sodbah o relaciji smotrnosti je objekt, katerega možnost si ljudje ne morejo pojasniti s pomočjo naravnih zakonov, povezan zgolj z domnevnim pojmovnim vzrokom, ta povezava pa se ne dogaja v skladu z vzročnim zakonom – nima statusa objektivne določitve. Te sodbe potemtakem ne sodijo k sodbam teoretske vednosti, ki se ukvarjajo z »možnostjo eksistence stvari pod naravnimi zakoni«. Niti niso praktične sodbe, v katerih se presoja, ali oseba ali dejanje osebe ustreza moralnemu zakonu ali ne. So, nasprotno, sodbe refleksijske zmožnosti presojanja.

Lepota umetnine torej ne more biti zgolj v skrivnosti tega, kar je menil načrtovalec. To pomeni reči, da mora biti intelegibilnost, ki jo dojemamo v smotrni formi umetnine, v nekem pravilu, toda v pravilu, ki ga ne moremo opredeliti ali določiti z množico natančnih formul.

Vloga estetskih idej

Kakšna je po Kantu v tej zgodbi vloga estetskih idej? Najprej, Kant nam daje dve označbi estetskih idej: »Trditev, ki jo tu postavljam, se glasi: to načelo ni nič drugega kot zmožnost prikaza *estetskih idej*. Estetsko idejo pa razumem kot tisto predstavo upodobitvene moči, ki daje veliko misliti, a ji ne more ustrezati nobena določena misel, se pravi, noben *pojem*, kot predstavo torej, ki je noben jezik ne

more popolnoma doseči in je narediti razumljive. – Ni težko videti, da je estetska ideja nasprotje (pendant) *ideje uma*, ki je, obratno, pojem, ki mu ne ustreza noben *zor* (predstava upodobitvene moči)« (Kant, 1999: 154).

»Na kratko, estetska ideja je predstava upodobitvene moči, ki spremlja dani pojem in je povezana s takšno raznoterostjo delnih predstav v njeni svobodni rabi, da zanjo ni mogoče najti nobenega izraza, ki označuje določen pojem. Na ta način pa omogoča, da mislimo hkrati s pojmom še veliko neimenljivega, občutje tega neimenljivega pa poživlja spoznavne zmožnosti in povezuje jezik kot golo črko z duhom« (Kant, 1999: 157).

Upodobitvena moč (domišljija) kot ustvarjalna kognitivna zmožnost je namreč zelo močna pri ustvarjanju tako rekoč druge narave, iz gradiva, ki ji ga daje realna narava. Z njo se ukvarjamo, ko se nam zdi izkustvo preveč (po)svetno; ga preoblikujemo, nedvomno vselej v skladu z zakoni analogije, vendar tudi v skladu z načeli, ki ležijo višje v umu (in ki so v vsakem delu ravno tako naravna kot tista, v skladu s katerimi razum dojema empirično naravo); v tem čutimo svojo svobodo do zakona asociacije (ki se nanaša na empirično rabo te zmožnosti), v skladu s katerim nam narava lahko gotovo ponudi gradivo, vendar slednjega lahko mi preoblikujemo v nekaj povsem drugega, namreč v tisto, kar prekoračuje naravo.

»Take predstave upodobitvene moči lahko imenujemo *ideje*. Deloma zato, ker vsaj stremijo k nečemu, kar je onstran meje izkustva, s tem pa se skušajo približati prikazu idej uma (intelektualnih idej), kar jim daje videz objektivne realnosti. Na drugi strani in v glavnem pa zato, ker jim kot notranjim zorom popolnoma ne ustreza noben pojem. Pesnik si drzne upodabljati ideje uma o nevidnih bitjih, kraljestvu duš, peklensko kraljestvo, večnost, stvarjenje itn.. Prav tako lahko skuša s pomočjo upodobitvene moči, ki tekmuje z zgledom uma, da bi dosegel to, kar je največje, z njeno pomočjo lahko torej skuša prek pregrad izkustva in s popolnostjo, za katero v naravi ni mogoče najti primera, čutno prikazati to, za kar je sicer mogoče najti primere v izkustvu, denimo, smrt, zavist in vse pregrehe, prav tako ljubezen, slavo itn.« (Kant, 1999: 155).

Če zdaj k pojmu dodamo predstavo domišljije, ki sodi k njegovemu prikazu, ki pa sama spodbuja tako veliko misli, da jih ni mogoče nikoli dojeti z enim določenim pojmom, ki torej estetsko razširja sam pojem na neomejen način, potem je v tem primeru domišljija ustvarjalna in požene v gibanju zmožnost intelektualnih idej (um), to je, ob spodbuditvi predstave daje več za misliti, kot je mogoče v njej dojeti in razločiti (četudi, gotovo, sodi k pojmu objekta).

Tiste forme, ki dejansko ne tvorijo prikaza samega pojma, temveč – kot dodatne predstave domišljije – izražajo zgolj implikacije, povezane z njim in njegovo sorodnost z drugimi pojmi, se imenujejo (estetski) atributi objekta, katerega pojem, kot ideja uma, ne more biti ustrezno predstavljena. Tako je Zevsov orel z bliskom v krempljih atribut mogočnega nebeškega kralja, kot je pav atribut veličastne nebeške kraljice. Ti atributi, tako kot logični atributi, ne predstavljajo tistega, kar leži v naših pojmih sublimnosti in veličastnosti stvarstva, temveč nekaj drugega, nekaj, kar domišljijo pripravi do tega, da se sama razširi na množico sorodnih predstav, ki dopuščajo, da mislimo več, kot lahko izrazimo s

pojmom, ki ga določajo besede. Ti atributi tvorijo estetsko idejo, ki za to idejo uma nadomešča logični prikaz, čeprav dejansko rabi zgolj za to, da poživlja duha tako, da mu odpre pogled na nepregledno polje sorodnih predstav.

Zdaj si poglejmo, kaj je bila Kantova izvirna motivacija za uvedbo »idej« v svojo filozofijo v *Kritiki čistega uma? V* »Dialektiki« uvede um kot posebno kognitivno zmožnost, katere načela imenuje »transcendentna« zato, ker »nas pozivajo, naj podremo vse one mejnike in si prilastimo povsem nova tla ... preko izkustvenih meja (Kant, 2011, A 296/B352). Z drugimi besedami, zgolj samo posedovanje uma nas motivira, da tvorimo sodbe o transcendentnih objektih. Zakaj? Kant pojasnjuje: »Vzrok za to je v tem, da v našem umu (če ga obravnavamo subjektivno kot človeško spoznavno možnost) ležijo temeljna pravila in maksime njegove rabe, ki izgledajo kot povsem objektivna načela, in zato se zgodi, da imamo subjektivno nujnost neke povezave naših pojmov, v prid razumu, za objektivno nujnost, za nujnost določitve reči samih na sebi. Iluzija, ki se ji sploh ni mogoče izogniti, kakor se ne moremo izogniti temu, da se nam morje ne bi zdelo na sredini višje kot ob obali, ker pač prvo gledamo z višjimi svetlobnimi žarki kot drugo, ali še bolje, kakor celo astronom ne more preprečiti, da se mu vzhajajoči Mesec ne bi zdel večji, tudi če ga ta videz več ne goljufa (A297/B353-354).

Kant tu potegne vzporednico med empirično (optično) iluzijo in iluzijo, za katero trdi, da jo povzroča sam um. Ta vzporednica drži, je prepričan Kant, saj obe vrsti iluzije sestojita iz tega, da »imamo subjektivni pogoj mišljenja za spoznanje objekta« (Kant, 2011, A396). Pri optični iluziji so relevantni subjektivni pogoji pravila, ki jih naše zaznavne zmožnosti uporabljajo za razlago vizualnih ključev. Opiranje na iste vizualne ključe, ki nam normalno omogočajo natančno zaznati objekte, v izjemnih okoliščinah izkrivljajo način, kako so videti objekti. Vendar četudi razumemo, na primer, zakaj je Luna videti večja in tako bližnja nam, kot je v resnici, ko je blizu obzorja, to ne spremeni dejstva, da se nam še naprej pojavlja na tak način.

Kant analogno trdi, da um tudi vsebuje subjektivna načela, ki so neizogibno »videti« objektivna, in da to povzroča posebno vrsto iluzije, ki jo imenuje transcendentalna iluzija. (Ni jasno, zakaj Kant tega ne imenuje transcendentna iluzija. Domnevno jo imenuje transcendentalna zato, – kot dokazuje v »Dodatku« k »Dialektiki« – ker trdi, da so naše iluzorne ideje omogočile razširjeno in popravljeno izkustvo, ko jih uporabljamo kot regulativna načela v empirični znanosti). Tisto, kar razlikuje ti dve vrsti iluzije, je, da empirično iluzijo povzročajo pravila za razlago zaznavnih ključev, medtem ko transcendentalno iluzijo povzročajo pravila uma, »katerih raba sploh ne meri na izkustvo« (Kant, 2011, A295/B352). Tako empirična iluzija zadeva objekte izkustva, kakršna sta Luna in morje, medtem ko transcendentalna iluzija zadeva objekte, ki presegajo izkustvo: še posebej dušo, svet kot celoto in Boga.

Še pomembneje, v iluziji z Luno vemo, da zaznavamo Luno, (empirični) objekt, različen od nas. Optična iluzija je zgolj ta, da se včasih zdi večja in bližja, kot je. V transcendentalni iluziji pa dejansko ne vemo, ali obstajajo objekti, ki ustrezajo našim idejam duše, sveta kot celote ali Boga. Transcendentalna iluzija je natanko

ta, da se zdi, da nam naše ideje dajejo vednost o takih transcendentnih objektih, ko nam je dejansko ne dajejo: to so zgolj subjektivne ideje v nas, ki projicirajo iluzijo transcendentnih objektov, do katerih se zdi, da imamo nečutni dostop. Ko Kant to imenuje iluzija, gotovo ne zanika, da obstajajo transcendentni objekti, ki ustrezajo našim idejam duše sveta kot celote in Boga.

Zdaj bi moralo biti jasno, zakaj Kant pravi, da je nekaj zelo paradoksnega v tistem, kar zahteva um (Kant, 2011, A302/B358). Um zahteva brezpogojno, toda »Analitika« izključuje edino vrsto vednosti, ki bi lahko zadovoljila to zahtevo: ne moremo se dokopati do vednosti o stvareh na sebi, ki presegajo možno izkustvo. Toda Kant trdi, da človekov um kljub temu tvori idejo o takih transcendentnih objektov. Še več, nekatere od teh idej – transcendentalne ideje duše, sveta kot celote in Boga – neizogibno ustvarjajo iluzijo, da imamo apriorno vednost o objektih, ki jim ustrezajo. Za to domnevno vednost se zdi, da zadovoljuje zahtevo uma za brezpogojno, čeravno so te ideje dejansko zgolj ideje, ki nam ne dajejo vednosti o transcendentnih objektih, temveč zgolj ustvarjajo iluzijo, da to počnejo.

Toda vrnimo se spet k estetskim idejam. Kant ponudi dokaj posebno razlago, kako se tvorijo estetske ideje. V temelju so »estetski atributi« [*ästhetische Attribute*] nekega objekta. To so značilno simbolne ali metaforične podobe, ki jih je mogoče zbrati okrog danega objekta ali teme in spodbujajo našo domišljijo, da razširi po men objekta ali teme. Na primer, če bi bila tema sončni vzhod, potem bi lahko bila možen estetski atribut nadaljnja primerjava med vzhajajočo sončno svetlobo h načinom, kako spokojnost izvira iz vrline. Podobno, če bi tema vključevala mirnost in retrospektivno refleksijo na koncu našega življenja, potem bi lahko bil možen estetski atribut nadaljnjo sklicevanje na to, kako sonce po svojem zatonu pušča mehko večerno zarjo. Snop takih asociacij okrog danega objekta ali teme tvori ustrezno estetsko idejo.

Kantova razlaga genija in umetniške lepote se ne konča s sodbo pripadajoče lepote in s harmonijo kognitivnih zmožnosti. Obstaja tudi dodaten odnos do uma in moralnih interesov, ki spremljajo izkustvo estetskih idej. Ta odnos lahko začnemo spoznavati z opažanjem, kako se Kant sklicuje na estetske ideje kot »ideje« (četudi so to zori, ne pa pojmi), ker širijo našo domišljijo v smeri neskončnosti. Z gledišča nekega danega smotra estetska ideja, povezana s tem pojmom, neizčrpno razširja pomen tega smotra.

Ker imajo estetske ideje lastnost razširjanja, ustvarjajo asociacije z moralnimi pojmi v tem, kako formalno razširjajo našo domišljijo v smeri uma. Iz tega izhaja, da so moralne teme ustrezni predmeti za lepe umetnine, saj bo potem dani moralni smoter okrepljen z razširjajočo formo estetske ideje. Vsaka estetska ideja bo pognala v gibanje zmožnost intelektualnih idej (uma) in bo tako ustvarila ne le logično strukturirano harmonijo domišljije in razuma, temveč bo – na način, ki spominja na izkustvo matematično sublimnega, – ustvarila odnos med domišljijo in umom.

Harmonija med domišljijo in umom v izkustvu umetniške lepote je drugačna in notranje bolj konsistentna od odnosa med tema zmožnostma v izkustvu sublimnega. V slednjem je vloga domišljije predvsem negativna v svojem

onemogočujočem prizadevanju, da bi izrazilo idejo neskončnosti v končni čutni formi. Nasprotno, cilj estetskih idej ni predvsem izraz ideje same neskončnosti, ki bi – kot v primeru sublimnosti – vodila k onemogočanju; cilj je ustvarjalno razširiti pomen določenega smotra onstran njegovih danih meja, to pa je naloga, v kateri so lahko uspešne.

Znotraj gledišča danega določnega smotra se estetske ideje držijo danega smotra, toda – ko to počnejo, – tudi uvajajo vrsto neomejenosti. Ko torej estetska ideja predlaga ideje uma v njihovi razširitvi nekega pomena določnega smotra, to počne v drugačnem kontekstu od sublimnega prizadevanja, da bi utelesilo neskončno v končni formi.

Sublimnost dolžnosti

Predlog, ki smo ga dali, pa vendarle ni tako samoumeven, saj nas natančnejše branje *Kritike razsodne moči* lahko zelo hitro pripelje v očitno protislovje oziroma v slepo ulico. Ko Kant povzema svojo razpravo o sublimnem, naletimo na naslednje stališče: »Iz tega izhaja, da moramo intelektualno dobro, ki je na sebi (moralno) dobro, brž ko ga presojamo estetsko, predstaviti manj kot lepo in bolj kot sublimno, tako torej, da zbuja bolj občutje spoštovanja (ki zaničuje dražljaj), kakor pa ljubezni in zaupljivega nagnjenja. Ker se človeška narava s tem dobrim ne ujema sama od sebe, ampak le s silo, ki jo um stori čutnosti. In narobe, tudi to, kar se imenuje sublimno v naravi zunaj nas ali tudi v nas (npr. določeni afekti), je predstavljeno in postane zanimivo zgolj kot moč čudi, da s pomočjo moralnih načel premaguje določene ovire čutnosti« (Kant, 1999: 112). To razmišljanje kajpada predlaga, da če kaka forma estetskega izkustva ponuja simbol osrednjega pojma moralnosti, bo to izkustvo sublimnega, ne pa izkustvo lepega. Nekaj strani kasneje pa se zdi, da Kant zatrjuje nekaj nasprotnega:

»Trdim torej, da je lepo simbol nravno dobrega. In samo v tem oziru (v odnosu, ki je za vsakogar naraven in ki ga vsak prisoja drugim kot dolžnost) ugaja in zahteva soglasje vseh drugih, pri čemer se čud hkrati zaveda določenega oplemenitenja in povzdignjenja nad golo dovzetnost za ugodje prek čutnih vtisov …« (Kant, 1999: 193).

Ob takih stališčih nam takoj pride na misel več vprašanj. Prvič, kako Kant lahko trdi, da je lepo paradigmatski simbol moralno dobrega in lahko izpolni njegovo trditev glede soglasja vseh zgolj v tej vlogi, ko pa je z začetka opredelil lepo natanko z nezainteresiranostjo naše sodbe o njem, ali s temeljno razliko med lepim na eni strani in čutno ugajajočim in dobrim, vključno z moralnim dobrim, na drugi strani? Ali drugače povedano, kako Kant lahko trdi, kaj je avtonomija estetskega izkustva in sodbe in hkrati trdi, da so sodbe o lepem odvisne od katerekoli povezave z moralno avtonomijo? Ali ni podložnost estetske avtonomije moralni avtonomiji nezdružljiva s svojo lastno avtonomijo?

Premisa, kaj je nemara Kantov najbolj korenit nov argument v tretji *Kritiki*, je torej, da estetsko lahko ponudi čutne predstave moralnih idej na način, ki lahko poveča njihov doseg nad našimi občutki, in da je mogoče okus zahtevati od slehernega človeškega bitja natanko zaradi tega razloga. Obstajajo številni

različni načini, kako estetsko lahko omogoči, da je moralno dostopno našim čutom. Prvič, četudi običajno izkustvo »mehanizma narave« ne more dati evidence niti za našo svobodo niti za našo dolžnost v brezpogojnem zakonu moralnosti, lahko estetsko izkustvo ponudi vsaj simbolno predstavo tako dejstva naše svobode kot njenega univerzalnega zakona. To sta posebni vlogi sublimnega in lepega kot simbola moralno dobrega. Nadalje, tako estetsko izkustvo primernosti oblik posameznih naravnih objektov za naše kognitivne zmožnosti kot tudi teleološka sodba o primernosti sistema narave kot celote za te zmožnosti, nas lahko oskrbita s čutnimi predstavami receptivnosti narave za naše praktične razloge in torej z evidenco za možnost realizacije naših moralnih intenc ali najvišjega dobrega. Kot pravi Kant:

»Razsodna moč, ki jo predpostavlja a priori, brez upoštevanja praktične razsežnosti, nam daje pojem, ki posreduje med pojmi narave in pojmom svobode – gre za pojem *smotrnosti* narave, ki omogoča prehod od čistega teoretičnega uma čistemu praktičnemu umu, od zakonitosti glede na prvega h končnemu smotru glede na zadnjega. Na ta način je namreč spoznana možnost končnega smotra, ki se lahko udejanja edino v naravi in v soglasju z njenimi zakoni« (Kant, 1999: 36).

Izkustvo sublimnega kot estetsko izkustvo naše neodvisnosti od popolne prevlade naravnih sil je simbol naše svobode zgolj negativno dojet, izkustvo lepega pa ponuja bolj zapleteno simbolizacijo avtonomnega zakona čistega praktičnega uma in odnosa med tem zakonom in moralno določeno voljo kot tudi moralnim občutkom. Izkustvo sublimnega je opisano kot izkustvo naše neodvisnosti od prevlade naravnih sil, vendar se nikjer ne trdi, da je zmožnost, s pomočjo katere imamo to neodvisnost, čisti um, da ne govorimo o čistem praktičnem umu. Zaradi tega izkustvo sublimnega samo na sebi ni popoln simbol moralnosti.

To nemara pojasnjuje naslednji korak v Kantovem argumentu, v njegovi trditvi, da možnost izkustva sublimnega predpostavlja precejšen razvoj moralnih idej, ne pa prispevek k njim: »Če nravne ideje niso razvite, bo to, kar tisti, ki nas je na to pripravila kultura, imenujemo sublimno, neomikanega človeka v resnici zgolj zastrašilo« (Kant, 1999: 105). Če bi izkustvo sublimnega neposredno razkrilo našo zmožnost čistega praktičnega uma, je težko videti, kako bi lahko bilo kdajkoli zastrašujoče, saj bi bilo namesto tega vselej neposredno moralno dvigujoče. Če pa se zanj kajpada domneva, da naredi otipljivo zgolj našo neodvisnost od narave, vendar te neodvisnosti same na sebi ni mogoče razumeti kot zgolj s pomočjo apriornega priznanja našega čistega praktičnega uma, potem je mogoče razumeti, zakaj izkustvo sublimnega predpostavlja razvoj moralnih idej. Potem je kajpada težko razložiti, kaj izkustvo sublimnega doda h kultivaciji moralnih občutkov. V najboljšem primeru bi se zdelo, kot da bi zmožnost izkustva sublimnega dokazovalo razvoj moralnega občutka in nekaj, kar pričakujemo v nas samih in drugih natanko kot evidenco za razvoj moralnega občutka, ki ga zahtevamo.

Kljub temu dejstvo, da je izkustvo sublimnega v bistvu izkustvo svobode, dojeto na negativen in nepopoln način, le stežka pomeni, da je nepomenljivo izkustvo. Nasprotno, Kant pogosto označuje omejitev same dolžnosti predvsem v okviru

njene zahteve po neodvisnosti od običajnih podpihovanj naravnih nagnjenj in tako se izkustvo sublimnega lahko zdi dejansko identično z osnovnim moralnim občutkom spoštovanja do same dolžnosti. Kant v drugi *Kritiki* imenuje dolžnost sublimno. Ključna točka ostaja, da je dolžnost označena kot sublimna zato, ker je izkustvo sublimnega predvsem in najprej izkustvo moči odpora do naravnih nagnjenj; in za estetsko izkustvo sublimnega, ki ga sprožijo naravni objekti, se zdi izkustvo zgolj take moči odpora, dojetega negativno in torej brez kakršnekoli predstavitve njegovega izvora.

Povezave med estetičnim in moralnim

Prvič, Kant očitno meni, da nam objekti estetskega izkustva lahko predstavijo moralno pomembne ideje. To je očitno v primeru teorije estetskih idej, kjer Kant dejansko domneva, da imajo umetnine vselej neko moralno pomembno vsebino. Kant trdi, da lahko vse oblike lepega, naravnega kot tudi umetniškega, obravnavamo kot izraze estetskih idej: naravni objekti nam lahko predlagajo moralne ideje, četudi tak predlog ni produkt kakršnekoli intencionalne človeške dejavnosti. V razdelku »O idealu lepote« Kant tudi meni, da je lepoto človeške figure mogoče vzeti kot »vidni izraz nravnih idej, ki notranje obvladujejo človeka«. Tu hoče pokazati, da je zgolj človekovo lepoto mogoče vzeti za edinstven arhetip ali za nekaj popolnoma in brezpogojno vrednega, namreč za moralno avtonomijo, ki so je zmožni zgolj ljudje, toda hkrati da ni določnega načina, kako je mogoče izraziti to enkratno vrednost v človekovem liku. Torej je v zunanjem izrazu notranje moralne vrednosti človekovega značaja v človekovem liku vselej nekaj svobodnega in estetskega.

Drugič, naslednja povezava med obojim je v Kantovi trditvi, da izkustvo dinamično sublimnega ni nič drugega kot občutek moči našega praktičnega uma, da sprejmemo načelo moralnosti in delujemo v skladu z njim kljub vsem grožnjam ali nagibom delati drugače, ki jih narava utegne postaviti na našo pot. Ker izkustvo dinamično sublimnega tako osrednje vključuje napoved naše lastne zmožnosti biti moralen, Kant dejansko vztraja, da »se imenuje sublimno narave tako le v prenesenem pomenu, saj je treba sublimno dobesedno vzeto pripisati le načinu mišljenja ali vse prej njegovemu temelju v človeški naravi« (Kant, 1999: 120). In medtem ko noče trditi, da je to izkustvo identično z eksplicitnim moralnim sklepanjem, temveč da je zgolj nagnjenje duha, ki je podobno moralnemu nagnjenju, dejansko dokazuje, vsaj na enem mestu, da ga kompleksen značaj izkustva sublimnega naredi za najboljšo predstavo našega moralnega položaja:

»Predmet čistega in brezpogojnega intelektualnega ugajanja je moralni zakon in moč, ki jo ima v nas nad vsemi gonili čudi in nad vsakim med njimi ... Ker pa se ta moč pravzaprav pokaže le z žrtvovanjem (ki je oropanje, čeprav v korist notranje svobode ...), je ugajanje, estetsko gledano (v odnosu do čutnosti) negativno, se pravi, da nasprotuje temu interesu; intelektualno gledano pa je pozitivno in povezano z interesom. Iz tega izhaja, da moramo intelektualno dobro, ki je na sebi (moralno) dobro, brž ko ga presojamo estetsko, predstaviti manj kot lepo in bolj kot sublimno, tako torej, da zbuja bolj občutje spoštovanja

(ki zaničuje dražljaj), kakor pa ljubezni in zaupljivega nagnjenja. Ker se človeška narava s tem dobrim ne ujema sama od sebe, ampak le s silo, ki jo um stori čutnosti« (Kant, 1999: 111-112).

Tretjič, kljub tej trditvi Kant kajpada drugje dokazuje, da so ključni vidiki našega moralnega položaja tisti, ki jih simbolizira lepo, ne pa sublimno. Tu se nanašam na njegovo trditev, da je lepo simbol moralno dobrega zato, ker obstajajo p membne vzporednice med našim izkustvom lepega in strukturo moralnosti. Kant ne poudarja zgolj vzporednic, temveč opozarja tudi na razlike:

»1) Lepo ugaja *neposredno* (toda le v reflektirajočem zoru, ne pa v pojmu, tako kot nravnost). 2) Ugaja *brez vsakega interesa* (nravno je sicer nujno povezano z nekim interesom, a ta interes ni pred sodbo o ugajanju, ampak ga sodba šele proizvede). 3) *Svoboda* upodobitvene moči (torej čutnosti naše zmožnosti) je v presojanju lepega predstavljena tako, da se ujema z zakonitostjo razuma (v moralni sodbi je svoboda volje mišljena kot ujemanje volje s samo seboj glede na obče zakone uma). 4) Subjektivno načelo presojanja lepega je predstavljeno kot obče, se pravi, kot veljavno za vsakogar, čeprav ga ni mogoče prepoznati z občim pojmom (tudi objektivno načelo moralnosti je razglašeno za obče, se pravi, za vse subjekte, hkrati tudi za vsa dejanja istega subjekta, a ga je pri tem mogoče prepoznati z občim pojmom)« (Kant, 1999: 193-194).

Najbolj presenetljiva Kantova trditev tu je, da ker je izkustvo lepote izkustvo svobode domišljije v njeni igri z razumom, jo je mogoče vzeti kot otipljiv simbol svobode volje, da sama z moralnimi zakoni določi, da je nujna za moralnost, vendar sama na sebi ni nekaj, kar je mogoče neposredno izkusiti. Z drugimi besedami, sama neodvisnost estetskega odziva od neposredne določitve s strani pojmov, vključno moralnih pojmov, torej njegove nezainteresiranosti, je tista, ki naredi izkustvo lepega za izkustvo svobode, ki lahko spet simbolizira moralno svobodo. To je domnevno mogoče pomiriti s Kantovo prejšnjo trditvijo, da je sublimno najbolj ustrezen simbol moralnosti z opazko, da medtem ko nam izkustvo lepega naredi svobodo volje otipljivo, je zgolj mešano izkustvo sublimnega tisto, ki prinese občutek, da je treba to svobodo pogosto uveljavljati v soočanju z odporom, ki ga nudijo naša lastna zgolj naravna nagnjenja.

Četrtič, povezavo med estetskim in moralnim je mogoče odkriti tudi v Kantovi teoriji »intelektualnega interesa« za lepo. Tu Kant dokazuje, da čeprav mora biti naše ugajanje v lepih objektih neodvisno od vsakršnega prejšnjega interesa za njihovo eksistenco, lahko dodamo še nadaljnji sloj ugajanja k temu osnovnemu izkustvu, če eksistenca lepih objektov predlaga neko splošnejšo dejstvo o našem položaju v svetu. Tisto, kar Kant potem dokazuje, je, da ker je v primeru moralnosti:

» ... [U]m zainteresiran tudi za to, da imajo ideje (za katere zbuja um v moralnem občutju neposreden interes) objektivno realnost, ... da kaže narava vsaj sled ali pa namig o tem, da vsebuje kak razlog, da lahko predpostavimo zakonito soglasje njenih produktov z našim ugajanjem, ... mora biti um zainteresiran za vsak izraz narave, ki kaže na neko tako ujemanje – čud torej ne more razmišljati o lepoti *narave*, ne da bi bila hkrati zainteresirana« (Kant, 1999: 140-141).

Petič, estetsko izkustvo ima za posledico samo primerno moralno obnašanje. V tretji *Kritiki* pravi Kant naslednje: »Lepo nas pripravlja za to, da nekaj, celo naravo, ljubimo brez interesa; sublimno pa, da cenimo nekaj celo v nasprotju z našim (čutnim) interesom« (Kant, 1999: 108). Ljubiti nekaj brez osebnega interesa in ceniti nekaj celo v nasprotju z našim čutnim interesom sta nujna predpogoja pravega moralnega obnašanja.

PURPOSE, AESTHETIC IDEAS, AND MORALITY

Since the apprehension of pure beauty includes an appreciation of an object's purposiveness without purpose, and not purposiveness with purpose, the appreciation of the beauty of a work of art as such poses a dilemma.

One horn of the dilemma suggests the apprehension of the object's purposive form in absolute abstraction from the fact, that it was the product of intentional action. We would then consider the work of art as a natural object. The other horn is to conceive the artwork's purposive form as exhibiting a purposiveness with purpose and fail to appreciate the artwork's beauty. Kant's solution to this problem, with respect to representational art, springs up from his appreciation of how art can represent the actual things in daily life and yet have an illusionary dimension. Let us take as an example an artist's painting of a flower that represents the flower faithfully and accurately. Both the painting and the flower, viewed in the abstract as pure designs, could both be beautiful and perhaps the same judgment of pure beauty would be given in relation to each configuration. When we judge the flower's beauty, taking into account that it is a natural object, then its pure beauty becomes an object of moral interest, since there is significant difference between apprehending some form whose provenance is left indeterminate, as opposed to apprehending some form that we know arose naturally and outside of the forces of human condition.

At the end of the paper I defend the thesis that duty is characterized as sublime because the experience of it is first and foremost the experience of a power of resistance against natural inclinations; and the asthetic experience of the sublime

seems to bea n experience only of such a power of resistance conceived negatively and thus without any positive presentation of its origin.

Keywords: beauty, sublime, aesthetic ideas, purposivness without purpuse.

Literatura

Allison, Henry (2001). Kant's Theory of Taste – A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment. Cambridge: Cambridge University Press.

Burnham, Douglas (2001). *An Introduction to Kant's Critique of Judgment.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Cassirer, Heinrich Walter (1938). *A Commentary on Kant's Critique of Judgment.* London: Methuen & Co.

Cohen, Ted and Guyer, Paul (ur.) (1982). *Essays in Kant's Aesthetics.* Chicago and London: University of Chicago Press.

Coleman, Francis X. J. (1974). The Harmony of Reason: A Study in Kant's Aesthetics. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Crawford, Donald W. (1974). *Kant's Aesthetic Theory.* Madison: University of Wisconsin Press.

Crowther, Paul (1989). *The Kantian Sublime, From Morality to Art.* Oxford: Clarendon Press.

Fricke, Christel (1990). *Kants Theorie des reinen Geschmacksurteils.* Berlin in New York: Walter de Gruyter.

Ginsborg, Hannah (1990). *The Role of Taste in Kant's Theory of Cognition.* New York in London: Garland Publishing Company.

Guyer, Paul (1979). *Kant and the Claims of Taste.* Cambridge in London: Harvard University Press.

Guyer, Paul (1993). *Kant and the Experience of Freedom, Essays on Aesthetics and Morality.* New York in Cambridge: Cambridge University Press.

Guyer, Paul (ur.) (2003). *Kant's Critique of the Power of Judgment: Critical Essays.* Lanham, MD: Rowman and Littlefield.

Kant, Immanuel (1999). *Kritika razsodne moči.* Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Kante, Božidar (2013). »Leibniz in Kant o popolnosti in pojem piktoresknega pri Kantu«. Analiza 17, št. 3, str. 15–33.

Kemal, Šalim (1986). Kant and Fine Art, An Essay on Kant and the Philosophy of Fine Art and Culture. Oxford: Clarendon Press.

Knox, Israel (1936). The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer.

New Jersey: Humanities Press.

Knox, Israel (1992). *Kant's Aesthetic Theory: An Introduction.* New York: St. Martin's Press.

Kulenkampff, Jens (1978). *Kants Logik des ästhetischen Urteils.* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Makkreel, Rudolf A. (1990). Imagination and Interpretation in Kant, The Hermeneutical Import of the Critique of Judgment. Chicago in London: University of Chicago Press.

McCloskey, Mary A. (1987). *Kant's Aesthetic.* London: Macmillan.

McFarland, J. D. (1970). *Kant's Concept of Teleology.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

McLaughlin, Peter (1990). Kant's Critique of Teleology in Biological Explanation: Antinomy and Teleology. Lewiston, NY: Edwin Mellon Press.

Nuzzo, Angelica (2005). *Kant and the Unity of Reason.* West Lafayette: Purdue University Press.

Pillow, Kirk (2000). *Sublime Understanding: Aesthetic Reflection in Kant and Hegel.* Cambridge, MA in London, England: MIT Press.

Rogerson, Kenneth R. (1986). *Kant's Aesthetics: The Roles of Form and Expression.* Lanham, MD, New York in London: University Press of America.

Savile, Anthony (1987). Aesthetic Reconstructions: The Seminal Writings of Lessing, Kant and Schiller. Oxford: Basil Blackwell.

Schaper, Eva (1979). *Studies in Kant's Aesthetics.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Souriau, Michel (1926). Le jugement réfléchissant dans la philosophie critique de Kant. Paris: Librairie Felix Alcan.

Wenzel, Christian (2006). An Introduction to Kant's Aesthetics: Core Concepts and Problems. Oxford: Basil Blackwell.

Zammito, John H. (1992). *The Genesis of Kant's Critique of Judgment.* Chicago in London: University of Chicago Press.