ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 17, številka 4, december 2013 · ISSN 1408-2969

KANT IN PIKTORESKNO

Božidar Kante

Leibniz in Kant o popolnosti in pojem piktoresknega pri Kantu

Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru

Citiranje: Božidar Kante, »Leibniz in Kant o popolnosti in pojem piktoresknega pri Kantu«, *Analiza: časopis za kritično misel* 17, št. 4 (2013): 5–23.

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

LEIBNIZ IN KANT O POPOLNOSTI IN POJEM PIKTORESKNEGA PRI KANTU

Bog je po Leibnizevem pojmovanju najbolj racionalno bitje in delovalec, njegova izbira pa razloži naključen značaj sveta: ta svet je tak zaradi božje izbire, Bog pa ga je izbral zato, ker je to najboljši od vseh možnih svetov. To je najboljši od vseh možnih svetov zato, ker zajema največjo možno stopnjo bitja (realnosti) in kaže harmonijo (enotnost) največje mnogoterosti (različnosti). Vse to so značilnosti popolnosti. Popolnost je pojem, okrog katerega se vrti racionalistična slika sveta.

Kant dela vse, da bi spodkopal ta racionalistični pojem v etiki in, še posebej, v estetiki. Ena nit tega prizadevanja je vtkana v njegove premisleke in argumentacije o naravni in umetniški lepoti. V teh premislekih se popolnost umika pojmu smotrnosti, ki ga ne gre zamenjevati s prvim. Vloga smotrnosti v Kantovi estetiki ni konstitutivna, temveč zgolj regulativna, to je, »lepe umetnosti morajo biti *videti* kot narava, tudi če se zavedamo, da so umetnosti«. V umetniškem vrtnarstvu ne rabimo pojmov objektov in njihovih ciljev ali smotrov (kot, na primer, v arhitekturi) kot pogojev njihove ureditve, temveč moramo gledati nanje, *kot da* so urejeni v skladu z nekim smotrom ali intenco. Vrtovi naj bi bili področja nepravilnosti, norosti, kaosa, ruševin in muh. Vrtovi so tu »samo zato, da bi jih gledali, da bi kratkočasili upodobitveno moč v svobodni igri z idejami in brez posebnega smotra zaposlovali estetsko razsodno moč«. Gledanje vrtov nam ponuja priložnost prakticiranja svobodne igre naših spoznavnih možnosti, upodobitvene moči in razuma. Nov bojni klic je svoboda in od tu do znanega Schillerjevega rekla »da je lepota svoboda v pojavu« je zgolj majhen korak.

Poanta kantovskega pogleda na umetniške vrtove ni zgolj, da so piktoreskni (da gledamo nanje v okviru slike ali slikarstva), temveč da so dobesedno slike. Pojem

piktoresknega je tako pripeljan do svoje skrajnosti: narava (umetniški vrtovi) *so* slike. To je eden od razlogov, zakaj se Kant skrbno izogiba rabi izraza »piktoreskno«: ni nikakršne potrebe po njegovi rabi.

Ključne besede: popolnost, Leibniz, Kant, piktoreskno.

Leibniz kot stari oče estetike in popolnost kot forma racionalnega reda

Pred kratkim je F. Beiser (Beiser, 2009) drzno in presenetljivo predlagal, da je Leibniz stari oče estetike. Njegov argument v prid tega predloga je dobro podprt in prepričljiv kljub dejstvu, da Leibniz ni eksplicitno napisal ničesar, kar bi lahko uvrstili pod ime estetike, in je temu predmetu posvetil le malo pozornosti. Dejansko je pokazal šibko zanimanje za težave estetike in ni imel nikakršne izdelane teorije okusa. Vendar je bil Leibniz tisti, ki je izoblikoval velik del izrazoslovja, psihološke in epistemološke zadeve, ki so v temelju Wolffove in še posebej Baumgartnerjeve estetike ter estetike estetskega racionalizma na sploh. Po Beiserjevem mnenju je celotna tradicija estetskega racionalizma pred Kantom, pošteno rečeno, zagrajena na Leibnizevih temeljih. Čeprav v Leibnizevih delih ne moremo najti nobene eksplicitne estetske teorije, pa imajo estetski pojmi v njegovi filozofiji kot celoti pomembno vlogo: estetska sestavina ima dejansko odločilno vlogo pri izgradnji Leibnizeve filozofije. Obstaja globoka estetska nit v Leibnizevi filozofiji.

Leibniz opredeli osrednji pojem svoje metafizike, to je pojem substance, v okviru žive sile [*Vis viva, Kraft*], ki jo identificira z zmožnostjo poenotiti mnogoterost, z ustvarjanjem enotnosti med raznolikostjo. Enotnost med raznolikostjo je red ali harmonija, ki je struktura same lepote. Torej se sama živa sila kaže kot lepota, tako da je lepota mera moči substance. Večja kot je moč substance, večja je lepota.

»Dalje, glede vse sile, to je, večja kot je, bolj se pri tem kaže, da mnogo izhaja iz enega in da je mnogo v enem, tako da eno vodi mnoge stvari in predstavlja v sebi. Enotnost v mnogoterosti ni torej nič drugega kot skladnost … red, ki izhaja iz tega in iz katerega se izoblikuje vsa lepota« (Gerhardt, 1890: 87).

Etika je drugo področje, kjer lahko naletimo na estetsko sestavino Leibnizeve filozofije. Leibniz razume najvišje dobro v bistveno estetskem okvirju. Zanj je najvišje dobro sreča ali spokojnost, ki sestoji iz nenehnega zadovoljstva. Zadovoljstvo oziroma užitek, dokazuje Leibniz, izvira iz zaznavanja popolnosti, tako da večja kot je popolnost, večje je zadovoljstvo. Toda zadovoljstvo, ki nastaja iz zaznavanja popolnosti, ni za Leibniza nič manj kot sama lepota. Leibniz torej dojema vsakršno zadovoljstvo, osnovno sestavino sreče, kot estetski pojav. Celo čutno ali fizično zadovoljstvo, dokazuje Leibniz, je estetsko, ker izvira iz zaznavanja popolnosti, čeprav se te popolnosti same v celoti ne zavedamo.

Lepota ima pomembno vlogo tudi v Leibnizevi teodiceji. Teodiceja je po Leibnizu poskus upravičenja, kako se Bog obnaša do človeka, to je poskus razložiti, zakaj Bog dopušča eksistenco zla v univerzumu. Leibniz poskuša razložiti, da zlo v svetu ne oporeka dobroti Boga in da je svet – kljub njegovim mnogim zlem – najboljši od vseh možnih svetov. Z drugimi besedami, ni združljivo z božjo dobroto, da bi Bog ustvaril manj kot popoln univerzum.

»Toda ko je Leibniz razglasil, da je ta svet najboljši od vseh možnih svetov, bi lahko tudi dodal, da je tudi najlepši. Da bi iz najboljšega možnega sveta naredili najlepši svet, moramo zgolj poglobljeno razmisliti o njegovih popolnostih, kajti lepota je zadovoljstvo, ki izvira iz globokega premisleka popolnosti. Zato je vloga lepote v Leibnizevi teodiceji jasna: potrjuje eksistenco božje popolnosti v univerzumu. Kadarkoli vidimo lepoto, prepoznamo, da je nekaj popolno; ko pa to vidimo kot popolno, potrjujemo modrost in dobroto njegovega stvarnika. Tako smo skozi lepoto deležni zadovoljstva v božjem stvarstvu, ki nas pripravi, da sprejmemo božja pota« (Beiser, 2009: 33).

Enotnost v različnosti kaže lepoto harmonije; vendar največja lepota vznikne iz različnosti, čigar prvine niso zgolj različne, temveč celo v protislovju druga z drugo. Tako kot največja lepota izvira iz poenotenja največjega možnega neskladja, tudi popolnost kozmosa vznikne iz zla samega protislovja. Zato je zlo bistveno dejstvo eksistence, tako nujno za popolnost kozmosa, kot je neskladje za lepoto.[1]

Leibnizeva definicija lepote v njegovem delu »Prvine naravnega zakona« (1670-– 1671) opredeljuje lepoto v okviru ugajanja: »Lepe stvari iščemo zato, ker so ugajajoče, kajti jaz opredeljujem lepoto kot tisto, katere kontemplacija, ugaja« (Loemker, 1969: 137). Na osnovi te definicije lahko mislimo, da Leibniz obravnava lepoto kot popolnoma subjektivno lastnost, saj se zdi, da sestoji preprosto iz ugajanja, ki smo ga deležni v kontemplaciji nekega objekta. Toda ta vtis je prehiter in ga hitro zavrne Leibnizeva splošna teorija ugajanja. Meni, da je ugajanje občutek odličnosti ali popolnosti stvari, bodisi v nas samih bodisi v nekom drugem.

» … [U]gajanje ni nič drugega kot občutek naraščanja popolnosti …« (iz »Dveh dialogov o religiji« (Loemker, 1969: 218)); » …[U]gajanje ni nič drugega kot popolnost« (iz »Refleksij o skupnem pojmu pravičnosti«, (Loemker, 1969: 569)); in »Ugajanje je občutek popolnosti ali odličnosti, bodisi v nas samih bodisi v nečem drugem« (iz »O modrosti«, (Loemker, 1969: 425); »Verjamem, da je ugajanje v bistvu občutek popolnosti, bolečina pa občutek nepopolnosti, od

[1] »Če preučujemo lepo sliko in zakrijemo vse, razen njeno drobceno zaplato, se bo v njej pojavilo več, toda bolj kot se osredinimo na to majhno zaplato, bolj se zdi, da je zgolj zmedena kombinacija barv, ki ji manjka prava lepota ali umetniško pojmovanje. Odstranimo potem pokrivalo in jo preučimo z razdalje, primerne za njeno oceno, in potem se tisto, kar se je zdelo packa brez vsakršnega pomena na platnu, razkrije kot poteza velike umetelnosti, ki jo je naredil avtor dela. In tako kot oči doživljajo grafično delo, ušesa cenijo glasbeno delo. Veliki skladatelj lahko vključi neskladen akord v svoje harmonije z namenom, da bi stimuliral svojega poslušalca, tako rekoč, da bi ga zbodel, tako da bi se v delo vključil in bi ga skrbela njegova razrešitev v pravi red. Podobno lahko cenimo nevarnosti ali celo zlo zaradi samega dejstva, da nam dajeta občutek moči ali dejansko razkazovanja« (Leibniz, *De rerum originatione radicali* (1697), v Loemker, 1969: 306–307).

katerih je vsako dovolj opazno, da bi se je začeli zavedati« (iz *New essays*, 1896: 201).

»Ugajanje je občutek popolnosti ali odličnosti, bodisi v nas ali v nečem drugem, kajti popolnost druge stvari, kot je razum, pogum in posebej lepota drugih ljudi, je tudi všečna; ravno tako tudi živali, da, celo neživega bitja, slike ali umetniškega dela … Ne opazi se vedno, v čem leži popolnost stvari ali kakšni vrsti popolnosti te služijo v nas, vendar jo medtem čuti naš duh, čeprav ne naš razum. Na splošno se reče: Obstaja nekaj, ne vem kaj, kar mi v stvari ugaja in se imenuje simpatija. Toda tisti, ki iščejo vzroke stvari, pogosteje najdejo osnovo za to in razumejo, da pod njimi leži nekaj, kar se, čeprav ga ne zaznavamo, vendar v resnici pokaže kot koristno« (Gerhardt, 1969: 86).

Torej je vzrok ugajanja popolnost, popolnost, ki jo naši občutki lahko zaznajo, čeprav je naš razum ne zazna. Leibniz v istem eseju tudi ponudi definicijo popolnosti:

»Popolnost imenujem vsakršen dvig bitja … popolnost se, nasprotno, kaže v večji svobodi in v tem, da naredi moč. Kot potem vsako bitje sestoji iz neke moči, in večja kot je moč, večje in svobodnejše je to bitje. Dalje, glede vsakršne moči, večja kot je, bolj se pri tem zdi, da je Mnogo iz Enega in v Enem, tako da Eno obvladuje Mnogo zunaj sebe in ga v sebi predstavlja. Enost v mnogem torej ni nič drugega kot skladnost, ker pa se eno ujema bolj s tem kot onim, iz tega izvira red, iz katerega se oblikuje lepota, lepota pa zbudi ljubezen« (Gerhardt, 1969: 87).

Vir našega zadovoljstva v estetskem izkustvu je naše jasno, vendar zmedeno (to je nepojmovno) zaznavanje popolnosti enotnosti v različnosti. Leibniz omenja številne posebne primere: urejene variacije glasbe, rime in ritme pesništva, »takt in kadenco v plesih«; v vseh teh lahko odkrijemo primernost reda kot pomoč našim čustvom.

Popolnost ali odličnost ni lastnost, ki jo naš duh projicira v stvari, temveč lastnost, i sodi k stvarem samim, bodisi da jih zaznavamo ali pa ne. Leibnizovo pojmovanje popolnosti kot stopnji pozitivne realnosti ali bistva stvari, čer pustimo ob strani njegove omejitve, je značilno ontološko:

»S *popolnostjo* mislim vsako preprosto lastnost, ki je pozitivna in absolutna ali ki izraža, karkoli že izraža, brez vsakršnih meja« (Two Notions for Discussion with Spinoza, (Loemker, 1969: 167); *»[P]opolnost* je stopnja ali kvantiteta realnosti ali bistva, kot je *intenziteta* stopnja kvalitete in *sila* stopnja dejanja« (pismo Arnoldu Eckhardu, poletje 1677 (Leibniz, 2006: 543); »[*P*]*opolnost* ni, natanko vzeto, nič drugega kot velikost pozitivne realnosti, ko damo na stran meje in omejitve v stvareh, ki so omejene« (Leibniz, 1883: 41); »Popolnost … je stopnja pozitivne realnosti ali … stopnja afirmativne intelegibilnosti, tako da je nekaj popolnejšega nekaj, v katerem se najde več stvari, vrednih, da se jih opazi« (iz Leibnizevega pisma Wolfu, zima 1744–1745, v Ariew, 1989: 230).

Popolnost, dalje razlaga Leibniz, kaže sama sebe v moči stvari, v njeni

sposobnosti, da združi mnogo lastnosti v eno, kar je enako kot harmonija. Zadovoljstvo torej ni zgolj občutek, temveč tudi kognitivno stanje, predstava nečesa v sami realnosti, namreč njene popolnosti, njene enotnosti v različnosti ali harmonije.

Za Leibniza je lepota potemtakem tako subjektivna kot objektivna lastnost. Je subjektivna, kolikor vključuje občutek zadovoljstva, vendar je tudi objektivna, kolikor je zaznava strukturne značilnosti stvari, namreč njene harmonije ali enotnosti v različnosti. Lepota je zato v osnovi relacijska in se nanaša na to, kako se subjekt odziva na posebne lastnosti objekta, ali na to, kako te posebne lastnosti delujejo na subjekt. Leibnizeva definicija lepote ga postavlja v sredino med tistimi sodobnimi empiristi, ki so naredili lepoto za popolnoma subjektivno lastnost, in onimi klasičnimi misleci, ki so lepoto preprosto poistovetili s harmonijo, simetrijo in proporci. V sodobni estetski terminologiji bi lahko rekli, da Leibniz zagovarja tako imenovano teorijo estetskih lastnosti, odvisnih od odziva. Od odziva odvisne lastnosti so navezane na človekovo zaznavanje. Lastnost elegance, ki jo na primer pripišemo sliki, je odvisna od naše občutljivosti. Slike nekaterih proporcev in konfiguracij vzbujajo v nam podobnih bitjih, glede na našo zaznavno in kognitivno zgradbo, lastnost *biti eleganten.* To ne pomeni, da se, ko pripišemo lastnost elegance Ghirlandaiovi sliki *Portret Giovanne Tournaboni,* nanašamo na naše izkustvo. Predlagamo, da se sklicujemo na lastnost te slike – na neko čutno ali strukturno lastnost – vendar na lastnost, ki jo ima in razkriva ta slika zgolj v odnosu na možnost opazovalcev, kakršni smo mi. Zveni kot naravna resnica, da nekaj vzbudi našo naravnanost, druga stvar pa ne. Torej, zakaj ne resnice estetike umestiti ravno sem, v dejstvo, da nas nekatere stvari na neke načine zadevajo? Od odziva odvisne lastnosti so nekako antropocentrične, uporabljene in razumljene zgolj zato, ker imamo neko posebno senzorno ali afektivno zgradbo.

Standardni primeri vključujejo pojme barve in drugih drugotnih lastnosti, pojme, ki zrcalijo okuse *(biti všečen, biti moden)* nekatere prepoznavne skupine, ali pojme, kakršen je *biti smešen,* kjer je nanašanje nekako odvisno od odziva ljudi. Idejo odvisnosti od odziva je mogoče izraziti z naslednjim bikondicionalom:

> *X* je lep/dober/pravilen ≡ *X* si prizadeva vzbuditi [odziv *O*] pri [osebi *P*] v [okoliščinah *C*].

Izrazi v oklepajih so mesta za izbiro. Med možnostmi, s katerimi smo soočeni, so:

> [Odziv *O*]: kognitivni in nekognitivni odzivi, sodba, da je nekaj lepo/dobro/pravilno, naravnanost ali čustvo ali stanje duha, izkustvo, kos obnašanja.
>
> [Osebe *P*]: jaz sam, vsi mi, tisti, ki so normalni, eksperti, mi, kakršni smo dejansko, mi, kakršni bi bili v nekaterih danih okoliščinah.
>
> [Okoliščine *C*]: standardne okoliščine, okoliščine, ki so še posebej primerne za X, idealne okoliščine, katerekoli okoliščine se že zahtevajo.

Ko sledi srednji poti, Leibniz postavlja temelje za celotno tradicijo estetskega racionalizma, ki bo lepoto tudi štel za relacijo med subjektom in objektom.

Je ne sais quoi

Medtem ko Leibniz lepote ni omejil na zadovoljstvo čutov, je popolnoma dopuščal, da je veliko značilnih estetskih lastnosti čutnih. Leibnizevo pojmovanje čutnih lastnosti je bistveno za celotno racionalistično estetsko tradicijo, posebej za tiste, ki so trdili, da je lepota čutno ugajanje.

Po Leibnizu naše čutne zaznave izvirajo iz neskončnosti zaznav drugih teles univerzuma, ki jih nismo zmožni zaznati zato, ker niso dovolj razločene, to pa je tisto, kar jih naredi zmedene. Leibniz ta pojav ponazori s primerom zmedenega šumenja morja. Kleč primera je, da slišimo šumenje, ko zmedeno zaznavamo zvoke posameznih valov, ki se lomijo na obali. Ti zvoki so kajpada preveč neznatni, da bi jih opazili, in namesto tega slišimo šumenje, ki izvira iz našega neuspeha dojeti posamezno zaznavo posameznih valov. Te senzacije so torej zmedene v smislu, da ne moremo razločiti ali ločeno opaziti njihovih sestavin ali sestavnih delov (manjših zaznav, iz katerih so sestavljene), četudi so zmedene senzacije same povsem razločene, tako kot ne moremo opaziti ali razločiti zvokov posameznih valov v šumenju morja, čeprav je naša zaznavanje samega šumenja povsem razločno. Leibniz pripoveduje v bistvu enako zgodbo o naših zaznavah čutnih (drugotnih) lastnosti. Za naše »senzacije barv, okusov in občutkov« se pravi, da so zmedene zato, ker izvirajo iz tega, da mešajo v eno ogromno mnoštvo zaznavanja intelegibilnih lastnosti v telesih, to je, neznatne oblike in gibanja njihovih delov.

Naša zaznavanja všečnosti ali nevšečnosti glasbe tudi sodijo v kategorijo senzacij; m ta so zmedena v smislu, da ne moremo ločiti njihovih sestavin. Kot pojasnjuje Leibniz, ta zaznavanja sestojijo iz »okultne aritmetike«, v kateri duša nezavedno šteje ritme vibrirajočega objekta, ki proizvaja zvok. Ko se ritmi ujemajo v regularnih intervalih, se duši zdijo všečni, ko pa ne, se ji zdijo nevšečni. Ta občutek je *jasen* zato, ker opazimo všečnost ali nevšečnost glasbe, vendar je zmeden v smislu, da nismo znotraj njega zmožni razločiti mnogih *petites perceptions* ritmov vibrirajočega objekta, pri čemer so ti ritmi »viri« tega občutka.

Leibniz ni v celoti zanikal kognitivnih razsežnosti estetskega izkustva. Torej, čeprav je Leibniz dopuščal, da ima estetsko izkustvo nekakšen kognitiven pomen, je bil ta pomen v veliki meri pomen zmanjšane vrste: *zmedena* intelektualna kognicija. Umetnosti kot vrste kognicije – ločeno od zadovoljstva, ki ga nudijo so pogrešljive kot načini kognicije. Vso vednost, ki jo zgolj predlagajo in nakazujejo, natančneje razvijejo znanosti.

»Leibniz nanaša svojo analizo čutnih lastnosti na estetsko izkustvo zgolj na nekaj mestih. Značilna zmeda čutov je tista, razlaga v *Discours de métaphysique*, ki pojasnjuje neizrekljivost estetskega izkustva, dejstvo, da ne moremo natanko

identificirati tistega, kar nam ugaja. Ta poseben 'Je ne sais quoi' pesmi ali slike prihaja iz naše nezmožnosti definirati njene čutne lastnosti. Če bi morali te lastnosti razčleniti v njihove sestavine, bi popolnoma izgubile svoj estetski priziv … Leibnizevo priznanje 'Je ne sais quoi' je pomembno zato, ker seže do dopustitve, da razum najde neko mejo v čutnem estetskem izkustvu. Ta 'Je ne sais quoi' je tisti, ki ga razum ne more natanko identificirati, analizirati ali definirati; uničimo ga s samim poskusom, da bi ga razložili« (Beiser, 2009: 40).

Kant: v kritiki okusa je najpomembneje odločiti, ali je lepota dejansko zvedljiva na pojem popolnosti

Estetski racionalizem je mogoče – v skladu z Beiserjem – grobo in začasno povzeti v petih trditvah:

1. Osrednji pojem in predmet estetike je lepota.
2. Lepota sestoji iz zaznavanja popolnosti.
3. Popolnost sestoji iz harmonije, ki je enotnost v različnosti.
4. Estetsko kritiko in ustvarjanje vodijo pravila. Cilj filozofa je, da ta pravila odkrije, sistematizira in zvede na prva načela.
5. Resnica, lepota in dobrota so le ene, različne fasete ene same osnovne vrednosti, ki je popolnost.

Vse od teh trditev (edina delna izjema je prva trditev) so bile tarča silovitega napada v Kantovi *Kritiki razsodne moči*. Prvič, popolnost. Kantova glavna ideja tu je, da utegnejo razni pojmi popolnosti upravičeno spremljati sodbo okusa, vendar ne bi smeli nikoli biti upravičujoči temelj te sodbe.

Po Kantu lepote ne moremo in ne bi smeli nikoli zvesti na pojem popolnosti. To ne bi smelo biti presenečenje, saj si popolnost prizadeva biti objektivno merilo, utemeljeno na (objektivni) vednosti. Če bi bila taka redukcija možna, bi lepota sodila na področje spoznanja. Kant se zato močno trudi pokazati, da mora obstajati »*specifična* razlika« (razdelek 15: 68, Kantov poudarek) med lepoto in dobrim (moralno dobrim ali koristnim):

»Z lepoto kot *formalno subjektivno smotrnostjo* torej ni mišljena popolnost predmeta, kot smotrnost, ki je dozdevno formalna, a je vendarle objektivna. Razlika med pojmom lepega in dobrega, ki naj bi bila v tem, da se oba pojma razlikujeta le glede na logično formo, pri čemer je prvi zgolj zmeden, drugi pa jasen pojem popolnosti, sicer pa sta glede vsebine in izvora identična, pa nima nobene vrednosti, saj bi v primeru take razlike med njima ne bilo *specifične* razlike, pač pa bi bila sodba okusa prav tako spoznavna sodba kor sodba, ki razglaša nekaj za dobro« (Kant, 1999: 68).

Zanj je »estetska sodba nekaj enkratnega v svoji vrsti« (ravno tam), ki je specifično drugačna od sodb spoznanja:

»A povedal sem že, da je estetska sodba nekaj enkratnega v svoji vrsti in da ne daje absolutno nobenega spoznanja (tudi zmedenega ne) o objektu. Tako spoznanje je možno le z logično sodbo, medtem ko postavlja estetska sodba predstavo, s katero je dan objekt, edino v razmerju s subjektom. Z njo ni mogoče opaziti kakšnosti objekta, ampak le smotrno formo v določitvi predstavnih moči, ki se z njim ukvarjajo. Sodba se imenuje estetska prav zato, kjer njen določitveni razlog ni pojem, ampak občutje« (Kant, 1999: 68).

Želi biti prepričan, da je to poanto prenesel tudi na bralca in zato imenuje vprašanje zvedljivosti lepote »izredno pomembno« in mu posveti celoten razdelek, namreč 15. razdelek. Če ne ustrezno rešimo vprašanja, ali »je lepoto mogoče zares razpustiti v pojmu popolnosti« ali ne, to je, če ne moremo pokazati, da je lepota res nezvedljiva na popolnost, potem sploh ne utegne obstajati estetika kot neka posebna veda. Estetika bi potem utegnila biti zgolj del epistemologije. Ravno zaradi tega je to vprašanje »zelo pomembno«.

Kant se naslavlja na Baumgartnerja in tiste, ki sodijo v racionalistično tradicijo Leibniza in Wolfa, ali one, ki so vsaj seznanjeni s to tradicijo, ko piše, da »so znameniti filozofi tudi menili, da je popolnost identična z lepoto« (15. razdelek: 67). Da so ti »znameniti filozofi« omehčali identifikacijo med lepoto in popolnostjo z zadržkom, da je lepota popolnost »mišljena na zmeden način« [*verworren gedacht*], dejansko tej zadevi ne pomaga v Kantovih očeh. Če obstajajo skrita merila popolnosti, odločujoča o lepoti, ki se jih zavedamo zgolj na zmeden in ne na jasen in razločen način, potem bomo nekega dne ta merila mogoče prinesli na površje in naredili, da nam bodo jasna in razločna. Potem bo lepota postala nekaj objektivnega. To je, če bi bilo »zmedo« mogoče razjasniti, potem bi estetika naposled bila del epistemologije ali bi celo popolnoma izginila. Kant se temu želi izogniti že od samega začetka in zato argumentira proti' vsakemu poskusu videti lepoto kot popolnost »mišljeno zmedeno«.

Glede na vprašanje zvedljivosti lepote na popolnost postane ključno Kantovo razlikovanje med subjektivno in objektivno smotrnostjo. V odgovor racionalistom, ki argumentirajo v prid popolnosti kot možnega temelja lepote, Kant kaže na svoje lastno razlikovanje med subjektivno in objektivno smotrnostjo: lepota je zadeva subjektivne, ne pa objektivne smotrnosti, ker pa popolnost sodi k slednji, kjer so pravila in objektivna merila funkcionalnosti, ki spodkopljejo svobodo, nujno za estetsko kontemplacijo, ti filozofi poskušajo odstraniti pojav lepote kot v osnovi izkustvene realnosti.

Popolnost in objektivna smotrnost objekta predpostavljata »pojem tega, kakšne vrste stvari naj bi bil objekt«, medtem ko nam v zadevah okusa ni treba vedeti, kaj naj bi objekt bil, dokazuje Kant. Če bi dopustili, da pojem popolnosti igra neko vlogo pri odločanju, kaj je lepo in kaj ni lepo, bi bili prisiljeni izpeljati eksplicitna, objektivna pravila, ki bi nam dopuščala odločati, kaj bi moralo in kaj ne šteti za lepo. Kljub temu bi eksistenca takih pravil nasprotovala Kantovi osnovni domnevi, da ni nobenih pravil okusa. Baumgartner je poskušal pokazati taka pravila, vendar jih Kant odklanja.

Po Kantovem mnenju obstajata dve vrsti popolnosti: kvalitativna in kvantitativna. Kvalitativna popolnost stvari je »ujemanje raznoterega reči s pojmom (ki daje pravilo za povezavo raznoterega v reči)«. Kvantitativna popolnost je dovršenost »vsake reči v okviru njene vrste … je goli pojem velikosti (vsosti), pri katerem je to, *kaj naj bi reč bila*, miselno določeno že vnaprej in gre le zato, ali je mogoče v njej najti vse, kar je zanjo potrebno« (Kant, 1999: 67). Tako se zahtevata vednost o pojmu objekta in celo način merjenja popolnosti. Če pa kajpada ne vztrajamo pri vednosti o pojmu, smo svobodni, da najdemo neko drugo osnovo za lepoto, osnovo, ki ni odvisna od popolnosti objekta. Namesto popolnosti ima Kant v mislih naslednje:

»To, kar je v predstavi reči formalno, se pravi, ujemanje raznoterega v Enem (ne da bi bilo to določeno v tem, kar naj bi bilo), samo na sebi niti najmanj ne omogoča spoznanja objektivne smotrnosti. Tu je namreč na delu abstrakcija od tega Enega kot *smotra* (kaj naj bi reč bila), tako da ne ostane v čudi zročega samo subjektivna smotrnost predstav. Ta smotrnost sicer res naznačuje določeno smotrnost subjektovega predstavnega stanja, prav tako določeno lahkotnost, s katero dojema v upodobitveni moči dano formo, ne pa tudi popolnosti katerega koli objekta, ki tu ni mišljen s pojmom smotra« (Kant, 1999: 67)

Namesto da se objekt izkaže vrednega za, tako rekoč, neko posebno in pojmovno določeno enotnost (na primer, enotnost vrtnice, enotnost, ki jo določa pojem vrtnice), je tisto, za kar gre, zdaj formalna enotnost in »subjektivna smotrnost«. Ta smotrnost je subjektivna zato, ker je smotrnost v svobodni igri zmožnosti in »smotrnost subjektovega predstavnega stanja«. Ta smotrnost ne leži v objektu, temveč tako v njegovi relaciji z nami kot v naši svobodni igri s predstavo objekta. Kaj je subjektivna smotrnost? Kant piše:

»Objekt ali stanje čudi ali pa dejanje, tudi če njihovo 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).

Kant trdi – v nasprotju z objektivnimi načeli kognicije in morale –, da je to načelo zgolj subjektivno načelo, tako, ki ga rabijo in uporabljajo subjekti, vendar tudi tako, ki ga ni mogoče ustrezno nanašati na objekte; objekte lahko presojamo, trdi Kant, zgolj *kot da* so smotrni.

Ali ne naš pojem smotrnosti narave pomeni natanko enako kot pojem popolnosti in ali ni empirična zavest subjektivne smotrnosti ali občutek zadovoljstva z nekaterimi objekti, torej čuten zor popolnosti, ravno način, kako bi nekateri razložili zadovoljstvo nasploh? Kantov odgovor je v neposrednem nasprotju z ontološkim pojmovanjem popolnosti:

»Moj odgovor se glasi: *Popolnost* kot gola celovitost mnogega, kolikor skupaj

tvori Eno, je ontološki pojem, ki je istoveten s pojmom totalnosti (vsosti) sestavljenega (s koordinacijo raznoterega v agregatu, ali hkrati z njegovo subordinacijo v nizu razlogov in posledic), in nima ničesar opraviti z občutjem ugodja ali neugodja. Popolnost neke stvari je v odnosu njenega raznoterega do pojma te stvari le formalna. Če pa govorim o *eni* popolnosti (pri stvari, subsumirani istemu pojmu te stvari, jih lahko obstaja več), tedaj je temelj vedno pojem o nečem kot smotru, na ta pojem pa je nato apliciran ontološki pojem ujemanja raznoterega v Enem. Za ta smoter pa ni potrebno, da je vedno praktični smoter, ki predpostavlja ali vključuje ugodje o eksistenci objekta, ampak lahko sodi tudi k tehniki, zadeva torej zgolj možnost stvari in je *zakonitost na sebi naključne povezave raznoterega* v objektu« (Kant, 1999: 356).

Pojem popolnosti kot objektivne smotrnosti torej na splošno nima sploh ničesar opraviti z občutkom zadovoljstva, slednji pa nima ničesar opraviti s prvim. Pojem objekta nujno sodi k presojanju prvega, medtem ko tak pojem sploh ni nujen za presojanje slednjega, ki ga je mogoče ustvariti zgolj z empiričnim zorom. Nasprotno, predstava subjektivne smotrnosti objekta je celo identična z občutkom ugodja (ne da bi celo vključevala abstraktni pojem smotrne relacije), med prvim in zadnjim pa obstaja zelo velika zev. Kajti to, ali je tisto, kar je subjektivno smotrno tudi objektivno smotrno, pogosto zahteva obsežno preiskovanje, ne le v praktični filozofiji, temveč tudi v tehniki – bodisi v naravi bodisi v umetnosti, to je, da bi našli popolnost v stvari zahteva um, da bi našli všečnost zahteva zgolj čut in da bi našli v njej lepoto ne zahteva nič drugega kot refleksijo (brez kakršnegakoli pojma) o dani predstavi.

Kant dvomi o ontološkem pojmu popolnosti; meni, da je nejasen: imeti moramo drug določen pojem, da bi presodili, ali je objekt popoln; o stvari sodimo, da je popolna, zgolj kot o vrsti stvari, ki »naj bi bila«. Kant ne dokazuje te trditve, vendar Zuckertova predlaga, da ima v mislih dva kognitivna premisleka:

»Prvič, da bi sodili o primerjalni ontološki popolnosti objekta, bi morali poznati vse lastnosti tega objekta (in/ali tistih objektov, s katerimi ga primerjamo). Tako obsežno razumevanje je kajpada po Kantovem mnenju za nas nemogoče: ‘Vse naše dojemanje je zgolj relativno, to je, zadostno za nek namen; ničesar ne dojemamo brez kvalifikacij’ (Kant, 1992: 65). Drugič, Kant predlaga, da nismo zmožni identificirati, katere lastnosti (v kakšni stopnji) bi naredile nek objekt popoln brez pojma, ki naj bi vodil našo izbiro – ali da različni pojmi utegnejo prinesti različne rezultate v takih sodbah. ‘Ena stvar ima lahko več kvalitativnih popolnosti’ (Kant, 2005: 18), odvisno od pojma, v skladu s katerim sodimo; ostrina, na primer, je pozitivna določitev ali prispeva k popolnosti objekta, če sodimo, da je nož, ne pa če sodimo, da je izvijač ali igrača« (Zuckert, 2007: 214).

Kantov ugovor proti racionalistom spominja na njegove ugovore proti racionalistični epistemologiji: ko racionalisti trdijo, da je lepota čutna popolnost, jim ne uspe ustrezno razlikovati med pojmovno in čutno predstavo. Naša predstava objekta kot lepega ne mora biti objektiva sodba (o popolnosti), saj enotnost take forme ni ustrezno utemeljena v pojmih, temveč je občutena ali

doživeta. V skladu s Kantovim strogim razlikovanjem med čutnostjo in razumom, je treba tako »občuteno« smotrnost razumeti kot »različno po vrsti« od pojmovne predstave (sodbe) popolnosti. V skladu s tem Kant zanika, da estetsko presojanje lepe forme zajema (zmedeno) spoznanje:

»[E]stetska sodba … ne daje absolutno nobenega spoznanja (tudi zmedenega ne) o objektu … postavlja predstavo, s katero je dan objekt, edino v razmerje s subjektom. Z njo ni mogoče opaziti kakšnosti objekta, ampak le smotrno formo v določitvi predstavnih moči, ki se z njim ukvarjajo« (Kant, 1999: 68)

In tudi:

»Tu je zdaj predvsem potrebno pojasniti razlago ugodja kot čutne predstave o *popolnosti* predmeta. Po tej razlagi bi bila estetska čutna ali refleksijska sodba vselej spoznavna sodba o objektu; popolnost je namreč določitev, ki predpostavlja pojem predmeta. Sodba, ki predmetu pripisuje popolnost, se zato sploh ne razlikuje od drugih logičnih sodb. Morda edino, pravijo, glede zapletenosti, ki spremlja pojem (zapletenosti, ki si jo drznejo imenovati čutnost), ki pa absolutno ne more biti specifična razlika sodb. Sicer bi se morala namreč neskončna množica ne le razumskih sodb, ampak celo sodb uma, prav tako imenovati estetska, ker je v njih objekt določen s pojmom, ki je konfuzen, kakor npr. sodbe o pravici in krivici« (Kant, 1999: 355).

Povzemimo: formalna, kvalitativna popolnost pojma je enotnost mnogoterih heterogenih znakov, ki so smotrno združeni kot različni drug od drugega, kot tisti, ki skupaj rabijo kot sredstva za oblikovanje določenega, bogatega, empiričnega pojma ali kot smotrnega za spoznanje. Ko sodimo, da je objekt (formalno) popoln, sodimo, da je podobno njegova mnogoterost poenotena kot različna, to je, kot da »rabi« (popolnemu) pojmu kot svojemu smotru, kot da dela ta objekt za tisto, kar je *(za* enega te vrste). Kantov pojem formalne popolnosti je torej epistemološka ponovna izdelava racionalističnega, namreč leibnizovskega, pojma ontološke popolnosti: popoln objekt nima večje stopnje realnosti (ali pa je harmonija večjega števila pozitivnih določil), temveč ga mi razumemo v skladu z večjim številom enotnih znakov (popoln pojem), ki tako najbolje rabijo našim spoznavnim ciljem.

Kant in kitajski vrtovi ali lepota brez reda

Prvo referenco na kitajske vrtove v angleški literaturi najdemo v *Upon the Gardens of Epicurus,* v eseju, ki ga je napisal sir William Temple leta 1685 in je bil prvič 1 objavljen leta 1692. To delo je pogosto označeno kot navdih za angleške krajinske vrtove: v njem so kitajski vrtovi predstavljeni kot nepravilni in neformalni, povsem drugačni od formalnih vrtov v Evropi. Vse te naravne značilnosti so tipične za lepoto brez reda. Evropske ideje o kitajskih vrtovih so bile dokaj nejasne, dokler ni jezuit po imenu Jean-Denis Attiret obiskal vrtove stare poletne palače na obrobju Beijinga. Te vrtove je opisal v pismu z dne 1. novembra 1743.

Temple je od ljudi, »ki so veliko časa živeli med Kitajci«, slišal, da so bila njihova mnenja in načini glede »lepote zgradb in nasadov« povsem drugačna od »naših v Evropi«, saj se je zdelo, da zahodni način lepote zgradb in nasadov zelo ceni načrtovane proporce in organizirane simetrije, medtem ko naj bi bil vzhodni dizajn presenetljivo lep, vendar brez »vsakega reda ali nagnjenja delov, ki bi bil običajno ali zlahka opazljiv«:

»Kar sem tu povedal o najboljših oblikah vrtov, je mišljeno zgolj o takih, kot so nekakšne vrste pravilni vrtovi, kajti utegnejo obstajati druge oblike, popolnoma nepravilne, ki lahko imajo, kot bi moral vedeti, več lepote kot katerikoli drug vrt; toda to lepoto morajo dolgovati nekemu izjemnemu nagnjenju narave na posestvu ali nekemu velikemu toku domišljije ali domiselni sodbi, ki utegnejo ustvariti mnogo neskladnih delov v nekem liku, ki pa bo, vzeto v celoti, zelo ugajal. Nekaj takega sem videl na nekaterih mestih, še več pa slišal od drugih, ki so veliko živeli ed Kitajci, ljudmi, za katerih mišljenje se zdi, da je tako oddaljeno od našega v Evropi, kot je oddaljena njihova dežela. Med nami je lepota zgradbe in nasada postavljena v glavnem v neke proporce, simetrije in enoličnosti; naša sprehajališča in naša drevesa se vrstijo tako, da ustrezajo drug drugemu na natančnih razdaljah. Kitajci zaničujejo tak način nasadov in pravijo, da deček, ki zna šteti do sto, lahko posadi sprehajališča dreves v ravnih črtah in drugo proti drugemu ter v kakršnikoli dolžim' in obsegu, ki se mu zljubi. Toda njihov najvišji doseg domišljije je uporabljen pri izmišljanju likov, kjer bo lepota velika in bo udarila oko, toda brez kakršnegakoli reda ali nagnjenja delov, ki bi bila običajno ali zlahka opazljiva. In čeprav le stežka imamo kakršenkoli pojem te vrste lepote, vendar imajo oni posebno besedo, da bi ga izrazili; kjer pa ga najdejo, zadene njihove oči na prvi pogled, pravijo *sharawadgi*, lep ali občudovanja vreden ali kak tak izraz cenjenja. In kdorkoli opazi delo na najboljših indijskih haljah ali slikah na njihovih najboljših paravanih ali porcelanu, bo ugotovil, da je vsa njihova lepota te vrste, (to je) brez reda. Vendar bi stežka priporočil kak poskus v likih vrtov med nami – ti so pustolovščina, ki je pretežko dosegljiva za običajne roke. In čeprav utegne obstajati več časti, če uspejo dobro, je bolj sramotno, če jim spodleti, dvajset proti ena pa je možnost, da jim bo spodletelo, medtem ko je pri regularnih likih težko narediti kakršnekoli velike in opazne napake« (Temple, 1908: 53—54).

Addison je rekel, da oko ne ljubi omejitev in daje prednost »širokim poljem narave«, da bi »se potepali gori in doli 'brez omejitve'« po vseh urejenih lepotah veličastnih vrtov. Njegov znan članek »The Pleasure of Imagination« je tisti, v katerem Addison prikliče v spomin tisto, kar je sir William Temple povedal v *Upon the Gardens of Epicurus* o kitajskem pojmu *sharawadgi*, ki zadeva njihov duh za prikrivanje umetnosti v njihovih nasadih:

»Pisci, ki so nam dali mnenje o *Kitajski*, nam povedo, da se prebivalci te dežele posmehujejo nasadom naših *Evropejcev*, ki so zasnovani po pravilu in črtah, zato, pravijo, ker vsakdo lahko postavi drevesa v enake vrste in enolične like. Oni raje izberejo, da pokažejo duh v delih te narave in torej vselej skrivajo umetnost, po

kateri se ravnajo. Zdi se, da imajo v svojem jeziku besedo, s katero izrazijo posebno lepoto nasadov, ki tako zadene domišljijo na prvi pogled, ne da bi odkrili, kaj je tisto, ki ima tako všečen učinek. Naši *britanski* vrtnarji, nasprotno, namesto da bi se prilagodili naravi, ljubijo, da se od nje, kolikor je le mogoče, odklonijo. Naša drevesa se dvigajo v stožcih, krpah in piramidah. Znake škarij vidimo na vsaki rastlini in grmu. Ne vem, ali sem edini v svojem mnenju, toda – kar se mene tiče – bi raje gledal na drevo v vsem njegovem razkošju in razvejitvi vej in vejic, kot pa, ko je tako odrezano in urejeno v matematični lik; in ne morem nič drugega, kot domišljati si, da je sadovnjak v cvetju videti neskončno bolj očarljiv od vseh malih labirintov najbolj popolne cvetne grede« (Addison, 1712).

Idejo o neomejeni in divji naravi lahko slutimo iz naslednjega delčka besedila:

»Obstaja nekaj bolj drznega in mojstrskega v grobih brezskrbnih potezah narave kot v ljubkih dotikih in izboljšavah umetnosti. Lepote najbolj veličastnega vrta ali palače so v ozkem obsegu, domišljija jo takoj preleti in zahteva nekaj drugega za svojo zadovoljitev; toda na širokih poljih narave se pogled potepa gori in doli brez omejitve in ga hranijo raznolike podobe brez nekih meja in števila. Zaradi tega vselej ugotovimo, da pesnik ljubi podeželsko življenje, kjer se narava pojavlja v največji popolnosti in ponuja tiste prizore, ki najbolj ustrezajo za očaranje domišljije … Po tej sodbi naši *angleški* vrtovi niso tako zanimivi za domišljijo, kot tisti v *Franciji* in *Italiji*, kjer vidimo velik obseg tal, pokritih z všečno mešanico vrta in gozda, ki povsod predstavljajo umetno grobost veliko bolj očarljivo kot tista urejenost in eleganca, s katero se srečamo v tistih vrtovih naše lastne dežele« (Addison, 1712).

Razprava o redu/neredu v teoretičnih delih je imela velik vpliv na prakso tako imenovanega krajinskega vrtnarjenja. Osrednji in vodilni pojem v osnovi krajinskega vrtnarjenja je bil pojem piktoresknega. Kaj je piktoreskno? Piktoreskno je pojem, uporabljen za opis nekaterih lastnosti krajine in pogledov v vrtovih v realnosti ali kot je ta prikazana v vizualnih umetnostih. Beseda piktoreskno izvira iz italijanske besede »pittoresco«, ki je prevedena kot »kot na sliki« ali »kot če na sliki«. Piktoreskno zajema predmete, ki se štejejo za vredne, da so prikazani na sliki. Z drugimi besedami, pojem piktoresknega je izražal idejo, da nas vrtovi spominjajo na slike ali da so vrtovi ugledani v okviru slik.

V tristoletni zgodovini piktoresknega ni bila nikoli ponujena definicija, kaj natanko je piktoreskno. Poleg rega sta se pomen in raba te besede precej spremenila. Raba na evropskem kontinentu je drugačna od rabe v Britaniji, kjer je bila beseda izmišljena in postala del kulture.

Piktoreskno je izmislek Britancev, ki so bili prvi »turisti«, piktoreskno izvira iz umetnosti piktoresknega potovanja. Ko je potovanje v Italijo (The Grand Tour) postalo popularno v 18. stoletju, so se množice ljudi iz Britanije naučile videti/zaznavati krajino kot sliko, kot to značilno počnejo turisti. Piktoreskno zaznamuje začetek turizma, ki je povezan z običajem in željo videti kraje in

krajine na slikah. Posel s krajinskimi slikami, po možnosti vključno z ruševinami ali vsaj zgodovinskimi zgradbami (Piranesi), se je razvil in popolnoma razcvetel v drugi polovici 19. stoletja. William Gilpin, ena od vodilnih figur v razpravi o piktoresknem, je – ko je obravnaval, katere lastnosti sodijo v idejo piktoreskne lepote – premišljeval takole:

»Spet, zakaj eleganten del vrta nima nobene vloge na platnu? Oblika je ugajajoča, kombinacija objektov harmonična in razširitev poti na sami poti lepote. Vse to je res, toda *gladkost* celote, čeprav pravilna in taka, kot bi morala biti v naravi, žali na sliki. Spremenite travnik v kos presekanih tal: posadite hrapave hraste namesto cvetočega grmičevja, zlomite robove sprehajališča, dajte mu grobost poti, zaznamujte ga s kolesnicami in razmečite naokrog nekaj kamnov in grmov – z eno besedo, namesto da naredite celoto *gladko*, jo naredite grobo in s tem tudi naredite *piktoreskno«* (Gilpin, 1792: 7–8).

Ista zgodba se ponovi v primeru paladijevskih zgradb, ki so videti elegantne, in so ugajajoče v zadnji instanci zaradi proporca njihovih delov in simetrije celote. Toda v trenutku, ko jo postavimo na platno, postane formalni objekt in neha ugajati. Če ji želimo dati piktoreskno lepoto, moramo uporabiti kladivo namesto čopiča. Gilpin predlaga, da »moramo podreti polovico objekta, skaziti drugo polovico in razmetati pohabljene člene naokrog na kupe«. Z drugimi besedami, iz proporcionalne in elegantne zgradbe jo moramo spremeniti v grobo ruševino.

Toda pojem piktoresknega je obstajal že okrog sto let, preden se je razvila teorija. Na začetku, v poznem 17. stoletju in zgodnjem 18. stoletju, je bila piktoreskna lepota pozitiven izraz; imenovati neko stvar piktoreskno je bil kompliment. To je bil čas, ko se je dvomilo o absolutizmu in so se začele širiti ideje humanizma. Piktoreskno se je utemeljevalo na spreminjajoči se ideji narave, ki je bila povezana z ideali humanizma. To je bilo gibanje, ki je nasprotovalo baročnemu imperialnemu redu. Poenostavljena formula tega je bila »narava pomeni svobodo«.

Vrnimo se zdaj h Kantu. Zanimiva stvar, ki bije v oči, če gledamo besedilo Kantove *Kritike razsodne moči*, je, da bomo v njej zaman iskali pojem piktoresknega – preprosto lajamo pod napačnim drevesom! Pojem piktoresknega kot eden od treh osrednjih pojmov v estetiki 17. in 18. stoletja, poleg pojmov lepote in sublimnega, je popolnoma izginil iz obtoka v Kantovi estetiki, ali tako se vsaj zdi. Vendar moramo biti previdni in ne smemo prehitro sklepati. Kot bomo videli, to pa je bistvo moje trditve, je Kant globoko zakopal pojem piktoresknega v obravnave o umetniškem vrtnarstvu [*Lustgärtnerei*], ki je po Kantovem mnenju nekakšna vrsta slikarstva, lepa ureditev naravnih produktov. Ta lepa ureditev telesnih stvari (trav, cvetlic, grmičev in dreves, celo vode, gričev in dolin) je kajpada dana zgolj za užitek očesu, podobno kot slikarstvo.

Vendar ne prehitevajmo našega predmeta. To, da lahko ustrezno dojamemo Kantovo odločitev, da razvrsti umetniško vrtnarstvo kot nekakšno vrsto slikarstva, nam je omogočeno zgolj tedaj, če smo seznanjeni z njegovim

razumevanjem pojma reda in z vlogo, ki naj bi jo imel pri urejevanju vrtov. V primeru zgradbe ali celo živali, pravi Kant, mora pravilnost, ki sestoji iz simetrije, izraziti enotnost zora, ki spremlja pojem smotra in sodi k spoznanju. Toda tam, kjer je treba ohraniti svobodno igro moči predstave, v umetniškem vrtnarstvu, v okraševanju sob, se je pravilnosti, na katero naletimo kot na omejitev, treba – kolikor je le mogoče – izogniti. Kant obravnava angleški okus za vrtove ali baročni okus za pohištvo s posmehom; »zato priženeta angleški okus za vrtove ali pa baročni okus za pohištvo svobodo upodobitvene moči skorajda do groteskнega. Zanju je ravno ta ločitev od sleherne prisile pravila primer, v katerem lahko okus pokaže v zasnutkih upodobitvenih moči svojo največjo popolnost« (Kant, 1999: 82).

Toda Kant trdno stoji v črti privržencev »lepote brez reda«. Meni, da vsaka togost v pravilnosti sama na sebi nasprotuje okusu; »ne omogoča trajnejšega kratkočasenja z motrenjem take reči, ampak dolgočasi, razen če ni izrecna namera te reči spoznanje ali pa določen praktični smoter« (Kant, 1999: 82). Pravilnost odpravlja in ubija moč naše upodobitvene moči. Nasprotno, »s čimer se lahko upodobitvena moč spontano in smotrno igra, je za nas vselej novo, in pogleda na tako reč se nikoli ne naveličamo« (Kant, 1999: 82–83). Omenja Marsdenov opis Sumatre, v katerem Marsden pripominja, da:

»[T]am svobodne naravne lepote povsod obdajajo gledalca, zato zanj niso preveč privlačne. Zato pa ga je poprov vrt, v katerem so bile palice, okoli katerih se ovija ta rastlina, razporejene v vzporedne aleje, zelo očaral, če je nanj naletel sredi gozda. Iz tega je potegnil sklep, da divja lepota, ki na videz ne pozna pravila, ugaja kot kontrast tistemu, ki se je do sitega nagledal pravilne lepote. Vendar pa bi bilo dovolj, če bi ostal v svojem poprovem vrtu ves dan, pa bi lahko ugotovil, da ga predmet, brž ko se je razum na podlagi pravilnosti uglasil za red, ki ga rabi povsod, ne kratkočasi več, pač pa je za upodobitveno moč nadležna prisila. Nasprotno pa lahko narava, katere raznoterost dosega tam potratno izobilje, ne da bi bila pri tem podvržena prisili umetnih pravil, nenehno prehranjuje njegov okus« (Kant, 1999: 83).

Tisto, kar ima Kant povedati o redu, še posebej redu v vrtovih, najde svojo uporabo in izraz v 51. paragrafu, v katerem razpravlja o in upravičuje svojo lastno razvrstitev in delitev lepih umetnosti. Umetnost slikarstva kot druga vrsta upodabljajoče umetnosti, prva vrsta so plastične umetnosti, predstavlja čutni videz v umetniški kombinaciji z idejami in se deli na umetnost lepega opisa narave in na umetnost lepega sestavljanja njenih produktov. Prvo je slikarstvo v pravem pomenu, drugo pa umetniško vrtnarstvo:

»Prva umetnost proizvaja namreč le videz telesne razsežnosti, medtem ko druga to razsežnost sicer v resnici proizvaja, zato pa nudi le videz izkoriščanja in uporabe za drugačne smotre kakor zgolj za igro upodobitvene moči, ko ogledujemo njene forme. Umetniško vrtnarstvo ni drugega kot krašenje tal s pomočjo tiste raznoterosti (s travami, rožami, grmičevjem in drevjem, celo z vodo, griči in dolinami), s katero jih prikazuje zora narava, le da je ta raznoterost

sestavljena na drugačen način in da ustreza določenim idejam. Sicer pa je lepa sestavljenost telesnih stvari nekaj, kar je dano le očesu, tako kot v slikarstvu« (Kant, 1999: 163—164).

Takoj pa tem odlomku se Kant zaveda svoje lastne nenavadne delitve lepih umetnosti in ponudi – po lastnem mnenju – upravičljive razloge za tako vrste delitev. Zakaj, za božjo voljo, je treba umetniške vrtove obravnavati kot nekakšno vrsto slikarstva kljub dejstvu, da predstavlja svoje forme telesno? Prvič, niso plastične umetnosti zato, ker dejansko jemljejo svoje objekte iz narave (drevesa, grmičevje, cvetlice, gozdove in doline). V sodobnem estetskem žargonu: umetniško vrtnarstvo je umetnost, sestavljena iz že narejenih objektov (anticipacija Duchampa). Drugič, in kar je pomembneje, umetniško vrtnarstvo ne rabi pojmov objektov in njihovih ciljev ali smotrov (kot, na primer, arhitektura) kot pogojev svojih ureditev. Vse, kar šteje, je svobodna igra upodobitvene moči v motrenju, to pa je značilnost, ki si jo deli s slikarstvom, ki »nima določene teme (in sestavlja zrak, zemljo in vodo na kratkočasen način s pomočjo svetlobe in senc)«. Umetniški vrtovi nam morajo dati vtis divje, neurejene narave brez določnega smotra; objekti in prizorišča v njih so tisti, »s čimer se lahko upodobitvena moč spontano in smotrno igra«. To pomeni, da so za nas vselej novi in se nikoli ne naveličamo pogleda nanje. Enak občutek doživljamo, ko gledamo grede vseh vrst rož, sobe z vsemi vrstami okraskov (vključno z lišpom dam). Tudi to tvori nekakšno sliko, ki »obstaja, tako kot slike v dobesednem pomenu (katerih namen ni, denimo, da *učijo* zgodovino ali poznavanje narave), samo zato, da bi jo ogledovali, da bi kratkočasila upodobitveno moč v svobodni igri z idejami in brez posebnega smotra zaposlovala estetsko razsodno moč. Izdelava vsega tega okrasja se lahko, mehanično gledano, zelo razlikuje, prav tako lahko zahteva povsem različne umetnike. Ne glede na to je sodba okusa o tem, kaj je v umetnosti lepo, določena enotno v toliko, kolikor presoja le forme (brez upoštevanja smotra), tako, kot se kažejo te forme očesu, posamično ali v njihovi sestavljenosti, in sicer glede na učinek, ki ga imajo na upodobitveno moč« (Kant, 1999: 164).

Umetniški vrtovi so dobesedno utelešenje Kantovega reka, da »umetnost lahko imenujemo lepo le, če se zavedamo, da je umetnost in če je kljub temu videti kot narava«. Tako mora biti smotrnost v produktu lepe umetnosti, čeprav je gotovo intencionalna, kljub temu videti kot pojav intencionalnosti, to je, »lepe umetnosti morajo biti *videti* kot narava, tudi če se zavedamo, da so umetnosti« (Kant, 1999: 147).

Poanta kantovskega pogleda na umetniške vrtove ni zgolj, da so piktoreskni (da gledamo nanje v okviru slike ali slikarstva), temveč da so dobesedno slike. Pojem piktoresknega je tako pripeljan do svoje skrajnosti: narava (umetniški vrtovi) *so* slike. To je eden od razlogov, zakaj se Kant skrbno izogiba rabi izraza »piktoreskno«: ni nikakršne potrebe po njegovi rabi.

Sklep

Bog je po Leibnizevem pojmovanju najbolj racionalno bitje in delovalec, njegova izbira pa razloži naključen značaj sveta: ta svet je tak zaradi božje izbire, Bog pa ga je izbral zato, ker je to najboljši od vseh možnih svetov. To je najboljši od vseh možnih svetov zato, ker zajema največjo možno stopnjo bitja (realnosti) in kaže harmonijo (enotnost) največje mnogoterosti (različnosti). Vse to so značilnosti popolnosti. Popolnost je pojem, okrog katerega se vrti racionalistična slika sveta.

Kant dela vse, da bi spodkopal ta racionalistični pojem v etiki in, še posebej, v estetiki. Ena nit tega prizadevanja je vtkana v njegove premisleke in argumentacije o naravni in umetniški lepoti. V teh premislekih se popolnost umika pojmu smotrnosti, ki ga ne gre zamenjevati s prvim. Vloga smotrnosti v Kantovi estetiki ni konstitutivna, temveč zgolj regulativna, to je, »lepe umetnosti morajo biti *videti* kot narava, tudi če se zavedamo, da so umetnosti«. V umetniškem vrtnarstvu ne rabimo pojmov objektov in njihovih ciljev ali smotrov (kot, na primer, v arhitekturi) kot pogojev njihove ureditve, temveč moramo gledati nanje, *kot da* so urejeni v skladu z nekim smotrom ali intenco. Vrtovi naj bi bili področja nepravilnosti, norosti, kaosa, ruševin in muh. Vrtovi so tu »samo zato, da bi jih gledali, da bi kratkočasili upodobitveno moč v svobodni igri z idejami in brez posebnega smotra zaposlovali estetsko razsodno moč«. Gledanje vrtov nam ponuja priložnost prakticiranja svobodne igre naših spoznavnih možnosti, upodobitvene moči in razuma. Nov bojni klic je svoboda in od tu do znanega Schillerjeva rekla »da je lepota svoboda v pojavu« je zgolj majhen korak.

LEIBNIZ AND KANT ABOUT PERFECTION AND NOTION OF PICTURESQUE IN KANT

The God, on Leibnizian view, is the most rational being and agent and his choice explains the contingent character of the world: this world is such as it is due to God's choice and God chose it because this is the best of all possible worlds. This is the best of all possible worlds because it comprise the greatest possible degree of being (reality) and shows the harmony (unity) of greatest multiplicity (diversity). All these are characteristics of perfection. Perfection is the concept around which evolves the rationalist picture of the world.

Kant moves heaven and earth to undermine this rationalist concept in ethics and,

especially, aesthetics. One thread of this effort is weaved in his deliberations and arguing about natural and artistic beauty. In this deliberations perfection gives way to the concept of purpose, which is not to be confused with former. The role of purpose in Kant's aesthetics is not constitutive but only regulative, that is, »beautiful art must be regarded as nature, although of course one is aware of it as art«. In art of pleasure garden we do not need the concepts of the objects and its ends or purposes (as, for example, in architecture) as the condition of its arrangement but we must look on them *as if* arranged according to some purpose or intention. Gardens are supposed to be the domain of irregularity, follies, chaos, ruin, and whims. Gardens are here »merely to be viewed, in order to entertain the imagination in free play with ideas and to occupy the power of aesthetic judgment without a determinate end«. Looking at gardens offers us the occasion for exercising the free play of our cognitive faculties, imagination and understanding. The new war cry is freedom and from here to famous Schiller's dictum »that beauty is freedom in appearance« is only one small step.

The point of Kantian view on pleasure gardens is not only that they are picturesque (that we look at them in terms of picture or painting) but that they are literary paintings. The concept of picturesque is thereby driven up to its extreme: nature (pleasure garden) *is* painting. This is one of the reasons why Kant carefully avoids the usage of the term "picturesque": there is no need to use it.

Keywords: perfection, Leibniz, Kant, picturesque.

Literatura

Addison, J. (1712). »The Pleasure of Imagination«. *Spectator,* št. 411–421.

Ariew, R. in Garber, D. (ur.) (1989). *Philosophical Essays.* Indianapolis: Hackett.

Beiser, F. (2009). *Diotima's Children: German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing.* Oxford in New York: Oxford University Press.

Gerhardt, C. I. (ur.) (1890). *Die Philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz.* 7. zv. Berlin: Wiedmannsche Buchhandlung.

Gilpin, W. (1792). *Three essays.* London.

Kant, I. (1992). *Blomberg Logic, Jäsche Logic, Vienna Logic*. V Young, M. J. (ur.), *Logic Lectures.* Cambridge: Cambridge University Press.

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

Kant, I. (2005). *Utemeljitev metafizike nravi.* Ljubljana: Založba ZRC.

Leibnitz, G. W. (1896). *New essays concerning human understanding.* London: MacMillan.

Leibniz, G. W. (1883). *La Monadologie.* Paris: Societe Generale de Libraire Catholique.

Leibniz, G. W. (2006). *Sämtliche Schriften und Breife.* 1. zv. Berlin: Akademie Verlag.

Loemker, E. L. (ur.) (1969): *Gottfried Wilhelm Leibniz: Philosophical Papers and Letters.* 2. izd. Dodrecht: Kluwer.

Temple, W. (1908). *Upon the Gardens of Epicurus*. London: Chatto and Windus.

Zuckert, R. (2007). *Kant on Beauty and Biology.* Cambridge: Cambridge University Press.