

Vladimir Rismondo

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku,
Ul. kralja Petra Svačića 1/f, HR–31000 Osijek
vrismond@gmail.com

Preoblikovanje Immanuela Kanta

Drugi pogled na problem odnosa umjetničkog djela, morala i prostora

Sažetak

Članak istražuje Kantovo poimanje umjetničkog djela i estetskog suda ukusa, s jedne, kategoričkog imperativa, s druge, te prostora, s treće strane. Načelna pretpostavka – po kojoj se autoreferencijalna struktura kategoričkog imperativa može iskoristiti za potrebe drugačijeg razumijevanja antinomije vezane uz rad umjetničkog genija te estetskog suda ukusa – dokazuje se putem Kantova tumačenja prostora i geometrije. Na taj način i upravo na osnovi Kantovih promišljanja dolazi do svojevrsnog preoblikovanja te drugačijeg čitanja Kantovih stavova o navedenim problemima estetike i etike.

Ključne riječi

Immanuel Kant, sud ukusa, kategorički imperativ, prostor, geometrija, genij

Uvod

Zadiranje u cjelovitost i razdiobu filozofijske misli – pogotovo tako čvrsto usustavljene misli kao što je Immanuela Kanta (1724. – 1804.) – ne smatra se preporučljivim. Zaista, ako je Kant svoja viđenja etike i estetike vidio razdvojenima, u najmanju je ruku upitno uspoređivati ih i svojevolumno premješati iz izvornog konteksta, a kamoli unutar njih samih dodatno tražiti razloge takvom postupanju. Notorna je činjenica da je Kant jasno razlikovao tri moći duše:

»Priroda, dakle, zasniva svoju zakonitost na principima *a priori* razuma kao jedne moći spoznaje; umjetnost se u svojoj svrhovitosti *a priori* upravlja prema moći suđenja u odnosu na osjećaj zadovoljstva i nezadovoljstva; naposljetku moral (kao proizvod slobode) stoji pod idejom jedne takve forme svrhovitosti koja pogoduje za opći zakon kao jedan odredbeni razlog uma u pogledu moći htijenja.«¹

Ovo razlikovanje, čini se, vrijedi utoliko više s obzirom na to da – kao što je u elementarnoj i kolokvijalno prihvaćenoj enciklopedijskoj natuknici primijetio Michael Tanner – Kantova etika počiva na »imperativnosti u skladu s diktatom praktičkog uma« (što znači da implicira i neku vrstu principa), dok se estetski sud ukusa, bar onako kako ga je naoko vidio njemački filozof, a potom i protumačio navedeni komentator, ne može zasnivati ni na kakvoj vrsti unaprijed postavljenih principa.² Pa ipak, nemoguće nam je ne uočiti

1

Immanuel Kant [Immanuel Kant], *Kritika moći suđenja*, prev. Nikola Popović, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1975., str. 49.

2

Michael Tanner, »Aesthetics and Ethics«, u: Edward Craig (ur.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Routledge, London – New York 1998., str. 65–68.

sustavnu sličnost između deontološke naravi Kantova kategoričkog imperativa, s jedne, te estetskog suda ukusa, s druge strane, pogotovo uzmemo li u obzir da je sud ukusa – kao svojevrsni temelj Kantove estetike – također izveden iz autonomije subjekta, odnosno njegove slobode. Nećemo reći ništa novo ustvrdimo li da je ta sličnost posljedica općepoznatog obrata koji dominira Kantovim filozofijskim sustavom te dosljedno afirmira upravo spoznajnu moć subjekta spram svega što subjekt nije. Mogućnosti da do izvjesne mjere preispitamo ova općeprihvaćena zapažanja posvetit ćemo tekst koji slijedi u nastavku. Ponajprije se dotiče odnosa vizualnih umjetnosti – poglavito slikarstva, a potom i arhitekture – s jedne, potom njihovog tumačenja iz perspektive svojevrsne preinake i drugačije upotrebe Kantova kategoričkog imperativa, s druge, te, najposlije, Kantova poimanja prostora s treće strane. Da bismo to napravili morat ćemo, kako smo već napomenuli, donekle proizvoljno izvaditi iz konteksta, te ponešto drugačije protumačiti određene dijelove triju Kantovih tekstova, a to su *Kritika moći suđenja* (1790.), *Osnove metafizike čudoređa* (1785.) i *Kritika čistog uma* (1787.). Samu mogućnost da Kantu tako pristupimo doživljavamo i kao mogućnost da njegov opus shvatimo ne samo u vidu grandiozne filozofijske utvrde nego i neke vrste umjetničkog djela, a umjetnička djela po svojoj prirodi podnose čak i osjetno slobodne interpretacije samih sebe. U suprotnom se ne bi radilo o umjetničkim djelima.

Umjetnički genij, sud ukusa i kategorički imperativ

U tom smislu, a u kontekstu Kantovih promišljanja estetike, prije svega, valja primijetiti sljedeće. Naime, namjerno zapostavljajući uobičajena tumačenja, a koja se najčešće iscrpljuju u pokušajima razumijevanja što sud ukusa u okvirima Kantove estetike doista jest, uvodno ćemo se, a i kasnije, koliko je moguće, prije svega, usmjeriti prema pasusima unutar *Kritike moći suđenja* koji su posvećeni stvaracima, a tek potom prosuditeljima lijepih umjetnosti. Radi se, najprije, o odjeljku koji u tekstu obrađuje pojam genija te ga definira kao »talent (prirodna obdarenost) koja umjetnosti pripisuje pravilo«. ³ Kant naravno na tome mjestu neće pobliže objašnjavati kako to genij čini, ali će u zamjenu ustvrditi da »talent kao urođena stvaralačka sposobnost samoga umjetnika spada u prirodu«, odnosno da »genij je urođena duševna sposobnost (*ingenium*) pomoću koje priroda pripisuje umjetnosti pravilo«. ⁴ Potom slijedi niz neobično zanimljivih te, kada bolje pogledamo, paradoksalnih tvrdnji:

»Jer svaka umjetnost pretpostavlja pravila čijim se zasnivanjem, prije svega, jedna tvorevina, ako se treba nazivati umjetničkom, zamišlja kao moguća. Ali pojam lijepe umjetnosti ne dopušta da se sud o ljepoti njezine tvorevine izvede ma iz kojeg pravila koje za odrednu osnovu ima neki pojam [...]. Dakle, lijepa umjetnost nije u stanju sama od sebe pronaći pravilo na osnovi kojeg ona treba proizvesti svoju tvorevinu. Pošto se pak pri svemu tome nijedna tvorevina ne može nikada nazvati umjetnošću bez prethodnog pravila, to je priroda prinuđena u subjektu umjetnosti [...] propisati umjetnosti pravilo, što znači da je lijepa umjetnost moguća samo kao tvorevina genija.« ⁵

Konačno, u sljedećem pasusu, netom prije nego što će i sâm primijetiti kako je sve to prilično teško objasniti, Kant kazuje nešto važno o naravi pravila u umjetnosti:

»To pravilo, izraženo ma u kakvoj formuli, ne može služiti kao propis, jer bi se inače sud o lijepom mogao odrediti na osnovi pojmova, već se to pravilo mora putem apstrahiranja dobiti od [pojedinačnog umjetničkog, op. a.] djela [...].« ⁶

Kant će u tekstu nadalje razraditi, a dijelom i zakomplicirati ovu dalekosežnu te, kako smo već napomenuli, paradoksalnu misao. Paradoks, ako ga ima, leži u činjenici da se djelo istovremeno može shvatiti kao to što jest, pojedinačna pojava, ali istovremeno i kao pravilo, što implicira da njegova vrijednost počiva na mogućnosti da ono vrijedi za čitavu klasu pojava. Kant u tom smislu nigdje neće spomenuti imperativnu narav umjetničkog djela, s obzirom na paradoksalnost koju je naslutio. Naime, ako je umjetničko djelo po sebi jedno i kao takvo jedinstveno, onda se odnosi isključivo na sebe – ili, kantovski rečeno, i točnije, na naše iskustvo toga djela – ali, ako priroda putem genija kroz djelo donosi pravilo, to pravilo na ovaj ili onaj način mora imati snagu općenitosti, time i zakonodavnosti, što znači da nekako mora vrijediti i u drugim slučajevima. O tome kako tako nešto uopće može biti moguće, dakle, da nešto istovremeno bude i pojedinačno, sadržano u sebi samom, no da u isto vrijeme vrijedi kao pravilo, dakle, opće, bit će riječi nešto kasnije, ali i ponešto drugačije spram načina kako je Kant pristupio rješenju problema. Kant će opisani paradoks odnosa pojedinačnog i općeg pokušati, pak, podcrtati i tako što će pomalo predromantički, s jedne strane, primijetiti da se stvaralački genij opire »duhu koji podražava«, ali će, s druge strane, istu podražavalačku sposobnost pripisati sljedbenicima (učenicima) genija, s obzirom na to da »ideje jednog umjetnika izazivaju slične ideje kod njegovog učenika ako ga je priroda obdарила sličnom proporcijom duševnih moći«. ⁷

Na gotovo isti paradoks, ali s ponešto izmijenjenim odnosima, Kant će nešto kasnije naići i pri definiranju prosudbenog suda ukusa. Tu je paradoks imenovao »antinomijom«, te vješto uklopio u svoj opći sustav subjektivne moći rasuđivanja. Antinomiju će ponajprije opisati putem dvije teze:

»Teza: sud ukusa ne zasniva se na pojmovima jer bi se inače o njemu moglo diskutirati (odlučivati na osnovi dokaza). Antiteza: sud ukusa zasniva se na pojmovima jer se inače, bez obzira na njegovu raznolikost, o njemu ne bi moglo čak ni prepirati (pretendirati na nužnu suglasnost drugih s ovim sudom).«⁸

Potom će filozof rješenje antinomije – za ovu prigodu u nešto skraćenoj verziji – impostirati na sljedeći način:

»Sud ukusa mora stajati u vezi s nekim pojmom jer inače naprosto ne bi mogao pretendirati na to da nužno važi za svakog čovjeka. Ali upravo zbog toga on ne smije biti dokaziv na osnovi nekog pojma jer jedan pojam može biti ili odredljiv ili, također, može biti po sebi neodređen i u isto vrijeme neodredljiv. U prvu vrstu spada pojam razuma, koji se može odrediti predikatima čulnog opažaja koji mu može odgovarati, a u drugu vrstu spada transcendentni pojam uma o onome što je nadčulno, a što leži u osnovi svakoga od onih opažaja, transcendentni pojam uma, dakle, koji se ne može dalje odrediti teorijski. Sud ukusa odnosi se na predmete čula, ali ne da bi neki njihov pojam odredio za razum jer to nije neki sud spoznaje. Stoga on kao pojedinačna očigledna predodžba koja se odnosi na osjećaj zadovoljstva jest samo jedan privatni sud [...] svaki čovjek ima svoj ukus. Pa ipak se u sudu ukusa nesumnjivo sadrži jedan prošireni odnos predstave objekta (u isto vrijeme i predstave subjekta) na osnovi čega zasnivam protezanje te vrste sudova kao nužne za svakoga, uslijed čega toj vrsti sudova mora nužno ležati u osnovi neki pojam, ali takav pojam koji se nipošto ne može odrediti opažajem, i kojim se ništa ne spoznaje, te se, dakle, njime također *ne može izvesti nikakav dokaz* za sud ukusa. Svaki put takav pojam

3
I. Kant, *Kritika moći suđenja*, str. 191.

4
Ibid.

5
Ibid.

6
Ibid., str. 193.

7
Ibid., str. 193–194.

8
Ibid., str. 220.

jest samo čist pojam uma o onome što je nadčulno, a što leži u osnovi predmeta (također i subjekta koji sudi) kao čulnog objekta te, dakle, kao pojave. Jer ako se ne bismo obazirali na takav pojam uma, onda se ne bi moglo spasiti ono pravo suda ukusa koje on polaže na opće važenje [...]. Međutim, svaka proturječnost otpada kada kažem: sud ukusa zasniva se na jednom pojmu (neke osnove uopće subjektivne svrhovitosti prirode za moć suđenja), ali na osnovi kojega se u pogledu objekta ništa ne može spoznati, niti išta dokazati jer je taj pojam po sebi neodredljiv i za spoznaju neupotrebljiv; ali ipak sud ukusa dobiva u isto vrijeme upravo na osnovi toga pojma važenje za svakoga [...] jer njegova odredbena osnova leži možda u pojmu o onome što se može promatrati kao nadčulni supstrat čovječanstva [...]. Nismo u stanju postići ništa drugo osim odstraniti ovu proturječnost [...]. Naprosto je nemoguće da se postavi neki određeni objektivan princip ukusa [...]. Kao jedini ključ odgonetanja ove moći, koja je za nas samo skrivena u pogledu njezinih izvora, može se navesti subjektivni princip, naime neodređena ideja nadčulnog u nama, ali se ona na osnovi ničeg drugog ne može učiniti pojmljivom.«⁹

Naše skraćeno te pomalo kritički intonirano razmatranje temeljnih Kantovih estetičkih zamisli nije slučajno. K tome smo hotimično naveli Kantove misli o geniju, s jedne strane, te sudu ukusa, s druge, s obzirom na to da se one samo uvjetno mogu razdvajati. Prešutjeli smo, pak, činjenicu da se filozof rodio točno tri stoljeća prije pisanja ovog teksta, te u tom smislu nije mogao ni naslutiti pravac razvoja tzv. lijepih umjetnosti koji će uslijediti nakon njegova vremena, a ni buduće filozofijske ili povijesno-umjetničke doprinose estetici. Prešutjeli smo i manje spominjanu činjenicu da je temeljno Kantovo poznavanje umjetnosti moglo biti samo opće, a moralo biti isključivo propozicijsko, pa je o realnom procesu nastajanja te s njim vezane prirode umjetničkih djela po svoj prilici znao malo ili nimalo. Isti se prigovor, uostalom, što je daleko značajnije, može uputiti i Johannu Joachimu Winckelmannu, njemačkom arheologu i utemeljitelju povijesti umjetnosti kao znanosti, a koji je također živio u 18. stoljeću. Pa ipak, naš kritički odnos prema Kantu počiva na dvije činjenice.

Prvo, Kantove zamisli o estetici daleko nadmašuju bilo što, a što je Winckelmannu – shodno navadama vlastitog vremena zaglavljenom u antičkoj produkciji skulpture – uopće bilo moguće i pomisliti o umjetnosti kao takvoj. Drugo, još važnije, Kantova filozofijska pronicljivost bila je toliko dalekosežna da je – usprkos vremenu u kojem je živio – upravo stavljanjem težišta na spoznajući subjekt i pojam umjetničkog genija naslutio duboko preispitivanje umjetničke djelatnosti pa i same umjetnosti u cjelini od strane mnogo kasnijeg modernizma, zbog čega ga je Clement Greenberg i smatrao prvim »modernistom« u povijesti europske misli.¹⁰ Drugačije rečeno i bez obzira na notornu činjenicu da ne postoji ispravna ili neispravna, odnosno tako nešto kao što je zastarjela filozofija, ako je filozofija, pa i to da raspravljamo s filozofom koji se rodio prije tri stoljeća, u najmanju ruku zbog ovog Greenbergova zapažanja moramo ne samo Kanta tretirati kao našeg suvremenika nego i kao mislioca koji je ustanovio važne spoznaje o umjetnosti kao takvoj. Štoviše, čini nam se da Kantov filozofski opus u sebi krije i mogućnost nešto drugačijeg rješenja antinomije ukusa, o čemu će, ponavljamo, riječi biti u drugom dijelu teksta. Zbog svega već rečenog ni mi nismo slučajno započeli ovaj ogleđ upravo s Kantovim poimanjem genija kao neposrednog stvaraoca umjetničkih predmeta. Filozof je, naime, već na tome mjestu prvi uočio onu vrstu paradoksa s kojim će se u punoj mjeri sukobiti definirajući sud ukusa te koja će na nešto drugačiji način obilježiti povijesni modernizam u cjelini, ali i, čini nam se, otvoriti mnogo dublja pitanja vezana uz narav bilo kojeg, te bilo kada ili bilo gdje nastalog umjetničkog djela u mediju vizualnih umjetnosti.

Ostavimo li na trenutak estetiku po strani, primijetit ćemo da ništa slično opisanom paradoksu ne nalazimo u Kantovu poimanju etike. Zamislimo, dakle,

za potrebe ovog razmatranja, jednog hipotetičkog Immanuela Kanta koji je – stvarajući, primjerice, tekst *Osnove metafizike čudoređa* – na isti način kao što je rješavao problem suda ukusa pristupio problemu donošenja moralno valjanih odluka. Takav bi Kant po svoj prilici ponovo naišao na paradoks, nazvao bi ga, recimo, »antinomijom morala«, te paradoks prividno razriješio uklapajući ga u vlastiti sustav subjektivne moći rasuđivanja. Pa ipak, Immanuel Kant s kojim ovdje raspravljamo ne samo da to nije učinio nego je problemu pristupio iz konkretne perspektive razjašnjavanja *dužnosti* te, što nije do kraja osvijetlio razmatrajući probleme estetike, ilustrirajući putanju vlastitog mišljenja jasnim pojedinačnim primjerima. Ovdje nećemo ulaziti u svima poznatu logičku konstrukciju kojom je filozof pripremio te zaokružio konačnu razdiobu hipotetičkog i kategoričkog imperativa, već ćemo se, ponovo u skraćenom obliku, najprije koncentrirati na jednu od nekoliko definicija kategoričkog imperativa kao krune Kantovih promišljanja morala:

»*Apsolutno dobra* je ona *volja* koja ne može biti zla, dakle, čija maksima, kad se pretvori u opći zakon, nikada ne može proturječiti sama sebi. Prema tome, taj princip predstavlja najviši zakon dobre volje: postupaj uvijek prema onoj maksimi čiju općost kao zakona ti u isto vrijeme možeš htjeti; to je jedini uvjet pod kojim nikada jedna volja ne može biti u proturječnosti sa samom sobom, i jedan takav imperativ je kategoričan. Budući da važenje volje kao općeg zakona za moguće radnje ima analogiju s općom povezanošću postojanja stvari prema općim zakonima koji sačinjavaju formalnu stranu prirode uopće, to se kategorički imperativ može izraziti ovako: *Postupaj prema onim maksimama koje u isto vrijeme mogu imati za predmet same sebe kao opće prirodne zakone* [...]. Prema tome, princip: Postupaj prema svakom umnom biću (prema samom sebi i prema drugima) tako da ono u tvojoj maksimi važi u isto vrijeme kao svrha po sebi, u isto vrijeme je istovjetan s osnovnim stavom: postupaj po jednoj maksimi koja u isto vrijeme sadrži u sebi svoje vlastito opće važenje za svako umno biće.«¹¹

Nešto ranije, te govoreći o dužnostima, Kant će dati i nekoliko poznatih primjera kojima se priprema kasnija definicija kategoričkog imperativa. Među tim primjerima zbog jednostavnosti ćemo izabrati onaj koji opisuje posuđivanje novca, ali uz pretpostavku maksime da posuđeni novac ne treba vratiti. Kant o tome kaže:

»Taj princip samoljublja ili vlastitog koristoljublja možda se može izmiriti s cjelokupnim mojim budućim blagostanjem, ali postavlja se pitanje: je li to ispravno? Prema tome, ja ću ono što samoljublje od mene očekuje preinačiti u opći zakon, pa ću pitanje podesiti ovako: kako bi stvar stajala kad bi moja maksima postala opći zakon? Tada odmah uviđam da ta moja maksima nikada ne može važiti kao opći prirodni zakon i da kao takva ne može biti u suglasnosti sa samom sobom, već nužno mora proturječiti sama sebi. Jer općost zakona po kojem svatko tko smatra da se nalazi u nevolji može obećati sve što mu padne na pamet, s predumišljajem da dano obećanje neće održati, učinila bi nemogućim i obećanje i svrhu koju dotični njime želi postići jer nitko ne bi vjerovao da mu je nešto obećano [...].«¹²

Ovdje treba primijetiti da definicija kategoričkog imperativa i konkretan primjer (ne)moralnog postupanja u sebi sadrže neku vrstu samoutemeljenosti na koju i sâm Kant ukazuje govoreći o »maksimama koje u isto vrijeme mogu imati za predmet same sebe«, ali zanimljivo je, također, zapaziti tri stvari.

9
Ibid., str. 221–222.

10
Clement Greenberg, »Modernist painting«, u: Francis Francina, Charles Harrison (ur.), *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*, Harper & Row Ltd., London 1982., str 6–9.

11
Immanuel Kant [Immanuel Kant], *Zasnivanje metafizike morala*, prev. Nikola M. Popović, Dereta, Beograd 2008., str. 86–88.

12
Ibid., str. 63.

Prvo, ta se samoutemeljenost pokazuje kao praktičko primjenjivo oruđe u određivanju onoga što jest ili nije valjano postupanje, s obzirom na to da ono što nije valjano po definiciji proturječi vlastitom postojanju. To (ne)valjano svakako je moguće, štoviše vrlo često u svijetu međuljudskih odnosa, ali ne i onom moralnom agentu koji rješenje problema izvodi iz formalnih odnosa prisposodivih jednom obliku primjene univerzalno-afirmativnog silogizma, pri čemu je glavna premisa, dakako, imperativna:

Posuđeni novac uvijek se vraća.
M. posuđuje novac.

M. vraća novac.

Jasno je kako nijedan drugi zaključak silogizma ne može biti valjan, a razlika spram načina na koji je Kant zamislio formiranje kategoričkog imperativa leži samo u činjenici da u tom slučaju glavna premisa nastaje nakon sporedne. Drugo zapažanje slijedi iz prvog, te se svodi na činjenicu da ponovno – kao i u slučaju djelatnosti umjetničkog genija, te posljedičnog suda ukusa – nailazimo na odnos pojedinačne pojave, moralnog čina i čitave klase istih ili vrlo sličnih pojava. Treće, za naše razmatranje možda najvažnije, a na što i sâm Kant ukazuje, određivanje te klase pojava proizlazi iz autoreferencijalno izvedene nemogućnosti održanja same pojedinačne pojave. Naime, da se ponovo poslužimo navedenim primjerom, kada bi glavna premisa našeg zamišljenog silogizma bila drugačija te tvrdila da ne treba vraćati posuđeni novac, naš jednako zamišljeni »M« iz sporedne premise posudbu ne bi ni mogao izvršiti jer mu novac nitko ne bi dao. Drugačije rečeno, sporedna premisa, a zapravo bilo koji pojedinačni čin posuđivanja novca, ne bi bila moguća. Jasno je da se Kantov kategorički imperativ na mnogo načina, a pogotovo iz perspektive utilitarističke etike, može dovesti u pitanje, ali, s obzirom na to da ovdje ne ispituje upotrebljivost Kantove etike, to nije presudno za naše razmatranje. Daleko je značajnije uvidjeti da Immanuel Kant u kontekstu moralnog djelovanja nailazi na sličan paradoks kao u slučaju djelovanja umjetničkog genija, odnosno suda ukusa, ali ga – budući da je tu ipak na svakome, pa i sebi samome mnogo poznatijem terenu – konkretno, premda isključivo formalno rješava: upitno ili nemoralno djelovanje jednostavno nije moguće pod pretpostavkom da ga poduzima moralno superioran agent.

Genij, *modus* i *methodus*

Jedno od temeljnih pitanja ovog razmatranja glasi: je li moguće pretpostaviti da se paradoks koji je uspostavljen na razini djelovanja umjetničkog genija i posljedičnog suda ukusa može makar formalno učiniti jasnijim na način sličan konstrukciji kategoričkog imperativa? Pažljiviji bi čitatelj – da se vratimo početku našeg teksta – na ovome mjestu mogao primijetiti da Kant nigdje unutar svojeg filozofijskog opusa nije dao povoda takvoj pretpostavci, ali to ne bi bilo sasvim točno. Jer, također u *Kritici moći suđenja*, štoviše, u poglavlju naslovljenom upravo »O ljepoti kao simbolu moralnosti«, Kant piše sljedeće:

»Ja, dakle, tvrdim: lijepo jest simbol moralno-dobroga; i također: samo u tome smislu (smislu koji je za svakog čovjeka prirodan, i koji svaki čovjek pripisuje drugim ljudima kao dužnost) lijepo izaziva dopadanje koje polaže pravo na odobravanje svakog drugog čovjeka [...] cijeneći također vrijednost drugih ljudi prema sličnoj maksimi njihove moći suđenja. To je ono *inteligibilno*, na što ukus [...] baca svoj pogled, radi čega se, naime, usklađuju naše više moći spozna-

je, i bez koga bi između njih [...] ponikle sve same proturječnosti. U sposobnosti ukusa, moć suđenja nije podčinjena nekoj heteronomiji iskustvenih zakona, kao inače u empirijskom prosuđivanju; u pogledu predmeta takvog čistog dopadanja ona postavlja zakon sama sebi onako kao što to čini um u pogledu moći htijenja, i uviđa da se kako zbog ove unutrašnje mogućnosti u subjektu, tako i zbog izvanjske mogućnosti jedne s njom suglasne prirode odnosi na nešto u samom subjektu i izvan njega što nije priroda, pa ni sloboda, no što je ipak spojeno s osnovom slobode, naime s onim što je nadčulno, a u čemu se teorijska moć povezuje i ujedinjuje s praktičkom moći na zajednički i nepoznati način.«¹³

Ovdje je ključan onaj dio Kantova razmišljanja u kojem filozof izričito izjednačava sud ukusa s moći htijenja i to zbog sposobnosti uma da sâm sebi postavlja zakone. Vrativši se, pak, odnosu genija i njegovih sljedbenika, Kant će ovu relaciju dodatno učvrstiti, ali na drugačiji način:

»Prema tome, za lijepu umjetnost postoji samo neki *stil* (modus), a ne *metoda* (methodus). Majstor mora pokazati ono što učenik treba učiniti i kako treba učiniti; a ona opća pravila pod koja majstor najzad podvodi svoj rad mogu prije poslužiti da učenika katkad podsjetite na glavne momente toga rada, a ne da mu ih propisuju [...]. Samo putem poticanja učenikove uobrazilje na usklađivanje s danim pojmom, putem uočene nedovoljnosti izraza za ideju koju sâm pojam ne dostiže jer je ta ideja estetska, može se spriječiti da učenik primjere koji se iznose preda nj ne shvati odmah kao uzore i eventualno kao obrasce za podražavanje [...]. Ali s obzirom na to da u osnovi ukus predstavlja moć prosuđivanja očulotvorenja moralnih ideja [...] pravi ukus može zadobiti određenu, nepromjenljivu formu samo ako se čulnost uskladi s moralnim osjećajem.«¹⁴

U citiranom odlomku Kant iznosi ideju vrijednu komentara. Naime, pojednostavljeno rečeno, i ponovo govoreći o odnosu genija (majstora) i sljedbenika (učenika), Kant razvija zamisao da učenik ne treba razvijati vlastito stvaralaštvo slijepo kopirajući izgled onoga što majstor radi, već uočavajući glavne momente majstorova rada. Na taj način učenik dolazi na prag razumijevanja onoga što je nužno uočiti u majstorovom djelu, ali uočavajući to nešto te implementirajući isto u vlastitu radu, učenik gradi vlastiti stvaralački genij, čuvajući pritom osobnu slobodu mašte. Kant će na ovome mjestu upotrijebiti finu distinkciju između latinskih pojmova *modus* i *methodus*, koji se često razumijevaju kao sinonimi, ali zapravo upućuju na razlikovanje unutarnjih, te autonomnih pravila, s jedne, odnosno heteronomnih metodičkih pravila, s druge strane. Slijedeći *methodus*, učenik bi kopirao genija bez razumijevanja istinske prirode njegova rada, ali, koristeći *modus*, on će se dovinuti do onoga što Kant opisuje na sljedeći način:

»Pripremna obuka za sve lijepe umjetnosti [...] ne leži [...] u propisima, već u kultiviranju duševnih moći onim prethodnim znanjima koja se zovu *humaniora* [...] jer *humanost* znači, s jedne strane, *osjećaj sudjelovanja*, a, s druge strane, moć koja nas osposobljava da se o sebi *izražavamo* najiskrenije i na opći način; te dvije osobine, udružene u jedno, sačinjavaju onu druželjubivost koja je suglasno ljudskoj prirodi i kojom se ljudi razlikuju od životinjske skučenosti.«¹⁵

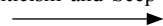
Kantovo poimanje genijeve moći pa i kompariranje umjetnosti s prirodom svakako nisu novosti u povijesti europske misli. Ne računajući dugu tradiciju koja seže u antiku i Longinovo doba, ono porijeklom, kao što nas upozorava Andy Hamilton, u najmanju ruku datira od Leonarda koji u jednom pismu Vojvodi od Milana objašnjava kako ruke genija stvaraju slike već unaprijed začete u umu.¹⁶ Pa ipak, za razliku od svojeg učenika Herdera, odnosno cije-

13
I. Kant, *Kritika moći suđenja*, str. 235.

14
Ibid., str. 235–237.

15
Ibid., str. 236.

16
Andy Hamilton, »Kant's Concept of Genius: A Defence, Against Romanticism and Scep-



log njemu suvremenog protoromantičkog pokreta *Sturm und Drang*, Kant je oprezan s tim poimanjem te, da se ponovo pozovemo na Hamiltona, iako priznaje genijevu neponovljivost, istovremeno odbija i protoromantičarsku težnju za nesputanošću pravilima.¹⁷ U tom će smislu njemački filozof i samog genija podvrgnuti nadmoći ukusa te, kao što citirani engleski estetičar dodatno naglašava, napisati da se ukus, upravo poput rasudbene moći, razvidi unošenjem jasnoće i reda u bogatstvo genijevih misli, odnosno njegovim discipliniranjem.¹⁸ Dakako da je Kant putem ukusa na prvi pogled racionalno riješio paradoks istovremenog postojanja genijevine originalnosti i neponovljivosti, te razloga zbog kojih ona može biti općevažea, ali je jednako tako i podcrtao ključni problem označavanja estetske kvalitete. Na ovome mjestu treba otvoriti zgradu. Naime, pojmom »kvalitete« njemački će se filozof ponajprije baviti razlikujući kategorije, odnosno logičke sudove po kvantiteti, kvaliteti, relaciji i modalitetu, a u kontekstu estetike, kako je davno školski isticao još Alfred Weber, to se razlikovanje može primijeniti na sljedeći način: lijepo je ono što se sviđa (kvaliteta), dapače, ono što se sviđa mnogima ili svima (kvantiteta), a sviđa se bezinteresno (relacija) te, konačno, sviđa se nužno (modalitet).¹⁹ Kako se spomenuti sudovi ne mogu ticati hipotetičkih objektivnih svojstava umjetničkog djela – o kojima u skladu s cjelinom Kantova spoznajnog sustava ne možemo znati ništa – oni se mogu odnositi isključivo na naše iskustvo vezano uz ista djela. U tom se kontekstu poimanje kvalitete doima upitnim, s obzirom na to da se Kantova zamisao bezinteresnog svidanja svakako lakše primjenjuje na onoga tko cijeni već dovršeno djelo, negoli na aktivnost neposrednog stvaraoaca istog djela. U istom smislu, najposlije, čini nam se mnogo primjenljivije filozofovo inzistiranje na ljepoti kao uočavanju svrhovitosti bez svrhe: »Ljepota je«, naglašava Kant, »forma svrhovitosti jednog predmeta, ukoliko se ona na njemu opaža bez predstave o nekoj svrsi«.²⁰ Čini se kako nas dvije Kantove sintagme – bezinteresno svidanje i nesvrhovita svrhovitost – iako ih shvaćamo u vidu dijelova istog sustava mišljenja, zapravo mogu uputiti na donekle različito čitanje, ma koliko bilo točno kako ih Kant nije tako shvaćao. Naime, kao što smo već rekli, bezinteresno svidanje, koje spaja kvalitetu i relaciju, sasvim odgovara rasudbenoj moći promatrača, ali ne i samom kreativnom činu o kojem – bar iz Kantove perspektive – govorimo iz perspektive genija. Svrhovitost bez svrhe, s druge strane, može se shvatiti kao formalistička definicija ljepote, ali i analogijom poistovjetiti s genijevom naoko paradoksalnom moći stvaranja originalnog umjetničkog djela koje postaje pravilom njegovim sljedbenicima. To se, da ponovimo, događa samo u slučaju da oni slijede »ona opća pravila pod koja majstor najzad podvodi svoj rad«, a koja »mogu prije poslužiti da učenika katkad podsjetu na glavne momente toga rada, a ne da mu ih propisuju«.²¹ Zbog čega? Na tome mjestu treba postaviti našu vlastitu, ovaj put ne i sasvim Kantovu hipotezu da genij, s obzirom na to da ne podražava izgled i svrhu nastanka bilo kojeg djela koje je nastalo prije onog njegovog, zapravo stvara djelo kao kvalitet koji po sebi ni ne stremi postati modelom postajanja kasnijih djela te, neovisno o možebitnom postojanju neke izvanjske svrhe vlastitog rada (kao, primjerice, u slučaju nastanka slikanog portreta po narudžbi, gdje se, recimo uvjetno, očekuje sličnost prikaza s modelom), zapravo nalazi svrhu samo u sebi i svojoj formi. Genijevo bi djelo, prema tome, nastalo kao unutar sebe svrhoviti kvalitet koji se očituje u svojim vlastitim pojedinačnim okvirima ili, nešto drugačije rečeno, kao samouspostavljeni kontekst unutar kojeg nestaje razlika između pravila i onoga na što se pravila odnose. Upravo ta sposobnost genija – oličena mogućnošću da stvara djela koja su paradoksi

istovjetnosti pravila (koja su načelno nevidljiva, pa je time i njihova spoznaja dodatno diskutabilna), te onoga što u djelu nalazimo vidljivim, a na što se pravila odnose – mogla bi se shvatiti i kao sadržaj koji genijevi sljedbenici moraju usvojiti žele li produbiti vlastito stvaralaštvo bez potrebe da stvarno kopiraju majstora.

Ovako postavljeno određivanje kvalitete umjetničkog djela razrješuje ne samo odnos genija i njegovih sljedbenika nego do izvjesne mjere pruža uvid u mogućnost nešto drugačijeg rješenja antinomije ukusa: općenitost suda ukusa, prema tome, ne može proizlaziti iz unaprijed postojećeg pojma – kao što Kant sâm podcrtava – već upravo iz subjektive ugone te njome posredovanog svidanja kao posljedice intuiranja daleko šire shvaćene kvalitete. Ona se uviđa kao paradoks prožimanja onoga što je u djelu nevidljivo, a uvjetno se naziva pravilima, te onoga što je u djelu podložno percepciji, a na što se pravila odnose. Pritom, ako Kantovo razjašnjavanje problema shvatimo nešto slobodnije – a upravo to je Clement Greenberg učinio prepoznajući filozofovu slutnju modernizma – uviđamo kako je u širem kontekstu zapravo sasvim nevažno što djelo prikazuje (ako išta prikazuje), već se prepoznavanje spomenutog prožimanja odvija na isključivo formalnoj razini, odnosno načinu *kako* je prikaz napravljen. Štoviše, nevažno je i to može li se ili ne može dokazati postoji li spomenuto prožimanje u samom djelu (što je, da ponovimo, u skladu s Kantovim shvaćanjima nemoguće spoznati), ili, pak, u načinu kako djelo vidimo i spoznajemo. I to, sasvim formalističko obilježje našeg odnosa prema umjetničkom djelu, Kant je na više mjesta predosjetio govoreći o vrstama lijepih umjetnosti, da bi upravo slikarstvo na određeni način usporedio s vrtlarstvom, pa čak i s unutarnjom arhitektonskom dekoracijom:

»Vrtlarstvo nije ništa drugo do ukrašavanje zemljišta onom istom raznovrsnošću (travama, cvijećem, žbunjem i drvećem, čak jezerima, brežuljcima i dolinama) kojom ga priroda predstavlja neposrednom opažaju, samo u drukčijem rasporedu i u skladu s izvjesnim idejama. Ali, lijepi raspored materijalnih stvari dan je također samo za oko, kao slikarstvo [...]. Ja bih u slikarstvo u širem smislu uvrstio još ukrašavanje soba tapetama, drvenim ukrasima nad vratima itd. i svim onim lijepim pokućstvom koje služi samo za *gledanje* [...].«²²

Kant je, dakle, izbjegavao činiti ne samo ikonografske nego i medijske razlike u svemu što je doživljavao kao vizualne činjenice. U istom se kontekstu, dapače, na više mjesta upustio u spominjanje elemenata vizualne forme, naglašavajući pritom značaj linije u vizualnim prikazima ili pak razlikujući čiste od izvedenih boja itd.

ticism«, *Aesthetica Preprint* (2021), br. 116, str. 51–74, ovdje str. 53, doi: <https://doi.org/10.7413/0393-8522053>.

17
Ibid., str. 58–61.

18
Ibid., str. 61.

19
Alfred Weber, *History of Philosophy*, Charles Scribner's Sons, New York 1896., str. 469.

20
I. Kant, *Kritika moći suđenja*, str. 124.

21
Vidi ovdje bilj. br. 15.

22
I. Kant, *Kritika moći suđenja*, str. 206.

Umjetnička tvorevina kao samouspostavljeni kontekst

Već smo naglasili da Kant nigdje neće konkretizirati kako genij ili, zapravo, svaki istinski umjetnik dolazi do svojih rezultata, mada će ipak pobrojati duševne moći genija. Među tim moćima u prvom će redu istaknuti ravno-vjesje uobrazilje (mašte) i razuma, pri čemu u *Kritici moći suđenja*, između ostalog, kazuje sljedeće:

»Duh u estetskom smislu znači oživljujući princip u duševnosti. Ono, međutim, čime taj princip oživljuje dušu, materijal, koji on radi toga primjenjuje, jest ono što duševne moći svrhovito zahuktava, to jest uvlači ih u takvu igru koja se održava sama sobom [...] taj princip nije ništa drugo do sposobnost prikazivanja *estetskih ideja*; a pod estetskom idejom ja razumijem onu predstavu uobrazilje koja potiče na mnoga razmišljanja, a da joj pritom nijedna određena misao, to jest nijedan *pojam* ne može biti adekvatan, koju, prema tome, nijedan jezik ne dostiže potpuno, niti može objasniti. Lako se uviđa da estetska ideja predstavlja ono što je odgovarajuće (pendant) *ideji uma* koja, obrnuto, predstavlja jedan pojam kojemu ne može biti adekvatan nijedan opažaj (ideja uobrazilje). Uobrazilja (kao stvaralačka moć spoznaje) jest, naime, vrlo moćna u proizvođenju, takoreći, jedne druge prirode iz onog materijala koji joj daje stvarna priroda [...]. Takve predodžbe uobrazilje mogu se nazvati *idejama*: s jedne strane zbog toga što one svakako streme nečemu što leži izvan granica iskustva, i tako teže približiti se prikazivanju pojmova uma (intelektualnih ideja) što im daje izgled objektivne realnosti [...].«²³

Kant će, odmah potom, donekle konkretizirati na što je pritom mislio pa će spominjati prikaze koji mogu služiti u vidu »estetskih atributa predmeta« (a zapravo vrlo široko shvaćenih metafora), međutim, shvatimo li ga još slobodnije, pretpostavit ćemo da je i ne htijući ukazao na ključno obilježje vizualne umjetničke kvalitete koje se, kako pretpostavljamo, ne iscrpljuje u svidanju, pa ni ukusu kao takvom, ali i koje može biti uzrok svidanju: djelo, recimo slikarstva, doista jest isključivo to što jest, dakle poredak linija ili boja na površini slike, pa i kakvog vrta, igra koja se odražava sama sobom, ali način na koji genij uspostavlja taj poredak nagovještuje da djelo implicira i neku vrstu dodane vrijednosti, odnosno estetsku ideju. Dodamo li tome ranije zapažanje o tome kako u umjetničkom djelu dolazi do prožimanja pravila, te onoga na što se pravila odnose, dobivamo jedan drugačiji, dakako samo mogući pogled na umjetničku tvorevinu, a prema kojem – što smo također već pretpostavili – djelo postaje samouspostavljeni kontekst. No i dalje ostaje pitanje kako stvaralački genij, odnosno kasniji promatrač njegova rada stvaraju i prepoznaju takvu situaciju u vidu kvalitete? Pokušajmo ipak pojasniti što bi to moglo biti i to služeći se ranije najavljenom logičkom strukturom Kantova kategoričkog imperativa. Jer, ako umjetničko djelo analoški usporedimo s moralno valjanim činom, pojavljuje se pretpostavka prema kojoj svako umjetničko djelo opravdava samo sebe putem isključivanja mogućnosti vlastitog nastanka pod drugačijim uvjetima istog nastanka.

Prisjetimo li se Kantova razjašnjavanja kategoričkog imperativa uz pomoć, recimo, primjera s posuđivanjem novca, valja spomenuti da je tu na djelu neka vrsta principa samoregulacije: kada novac ne bi trebalo vraćati, nitko ga ne bi ni mogao posuditi. Posuđivanje novca kao pojedinačni i konkretni čin je, dakle, moguće jer u samome sebi sadrži implikaciju prema kojoj je čitava klasa istih ili sličnih djela moguća odnosno, nešto točnije, smisljena. Na isti je način onda moguće pretpostaviti i da određeni poredak boja i linija na površini slike ne bi bio moguć bez da taj poredak ukazuje na vlastitu smislenost. Jasno je, pak, da je u slici moguć svaki zamislivi poredak boja i linija, ali je također jasno da ne uzrokuje svaki takav poredak genijevo stvaralačko pristajanje na nj, te posljedičnu pojavu estetske ideje, pa ni naše konačno stanje ugone i svidanja pri susretu s genijevim djelom. No, baš kao što će moralno

ispravan čin posuđivanja novca s namjerom da ga vratimo biti smislen jer garantira elementarnu mogućnost da se uopće dogodi, tako će i čin postavljanja linija ili boja na površinu slike obesmisлити sâm sebe ako ne ukaže na nešto imperativno u vlastitom postojanju. Ta imperativnost – da ponovo iskoristimo Kantovo umovanje u nešto drugačijem kontekstu – ne može se ustanoviti kao skup heteronomnih pravila (*methodus*), koja slijede zadane, pa zato i prepoznatljivije kompozicijske ili ikonografske obrasce (*pojам*), već ponovo u vidu postizanja privida autonomne samoregulacije (*modus*) linija i boja na površini slike. Takva samoregulativnost umjetničkog djela, najposlije, prilično bi dobro odgovarala Kantovim uvjetima da isto djelo doživljavamo kao svrhovitost bez predodžbe o nekoj svrsi te da naš odnos svidanja prema djelu bude bezinteresan; djelo ima svrhu koja se iscrpljuje u njemu samom, a iz istog razloga ni naknadni promatrač izuzev pukog svidanja ne može imati interes u odnosu prema djelu. Štoviše, stvaranje iste samoregulativnosti umjetničkog djela ne može se ni prepoznati, ali ni propisati kao skup izvedbeno upotrebljivih pravila o kompoziciji, miješanju boja ili vizualnoj ikonografiji pa ga u tom smislu genijevi sljedbenici ne mogu naučiti, već samo usvojiti razumijevajući – kako Kant doslovno kaže – glavne momente majstorova rada, te znanje primijeniti na vlastitoj slici koja bi se zapravo mogla doimati posve različitom spram one majstorove. No, ako, slijedeći Kantov kopernikanski obrat, ne možemo dokazati da takva samoregulacija doista postoji u djelu vizualnih umjetnosti, a ni genij nas ne može jednostavno podučiti kako da je postignemo, onda, slijedeći poriv vlastitog svidanja, svakako možemo istražiti na koji način doživljavamo tu čudnovatu smislenost umjetničke izradvine, s obzirom na to da ona u najširem smislu imperativno omogućuje sve druge, dakako, različite, ali uvijek smislene rasporede boja i linija na oslikanoj površini.

Na ovome se mjestu, dakle, javlja već spominjani paradoks koji predstavlja parafrazu onog Kantova, a daje se sažeti pitanjem: kako je moguće da neki, uvijek različiti rasporede boja i linija na površini slike koju je izradio genij mogu biti smisljeni svaki za sebe, ali uvijek posredovati jednaku kvalitetu koja je neobjašnjiva jezikom, no naslućujemo je putem vlastitog svidanja, odnosno suda ukusa? Podsjetimo se u istom kontekstu da smo rješenje paradoksa prethodno tražili u analogiji s Kantovim viđenjem kategoričkog imperativa pa bi to značilo da se radi o kvaliteti putem koje umjetničko djelo opravdava samo sebe i to isključivanjem mogućnosti vlastitog nastanka pod drugačijim uvjetima istog nastanka. U tom smislu, predlažemo rješenje paradoksa u vidu genijeva, ali i promatračeva kasnijeg poimanja kvalitete *prostora* koja je inkorporirana u djelu. Radi se o pretpostavci da naš doživljaj vizualnog umjetničkog djela, recimo slike, svakako počiva na zamjećivanju odnosa boja i linija na površini djela, no pretpostavimo i kako svi ti odnosi, usprkos prividnim međusobnim razlikama, bez iznimke upućuju na postojanje ili nepostojanje uvijek iste kvalitete prostora. Takvo bi rješenje odgovaralo svim našim dosadašnjim pretpostavkama jer je prostornost nužno svojstvo bilo čega što umjetnik stvara, a mi zamjećujemo na površini slike, ali se u isti mah radi i o prostoru kao jedinom konačnom cilju koji se odnosi na sva pojedinačna djela slikarstva ili nekog drugog likovnumjetničkog medija koji – poput, recimo, suvremenog performansa – ne uključuje i dimenziju vremena. Ovdje se svakako ne radi o fizičkom, pa ni, uže gledano perceptivno dohvatljivom pro-

storu, već govorimo o prostornosti u vidu simbolički impostiranog polja koja se – kao što ćemo na konkretnim primjerima vidjeti nešto kasnije – nužno temelji na geometrijski mjerljivim odnosima formata slike (ali i djela u drugim medijima) s njezinim dijelovima. To bi, prema tome, bila ona Kantova estetska igra koja se – ponovimo još jednom: na simboličkoj razini – odražava sama sobom i koja nas sili da umjetničko djelo vidimo kao samouspostavljeni kontekst. Ne zaboravimo, to bi odgovaralo i našoj ranijoj pretpostavci da svako pojedinačno djelo odražava čitavu klasu predmeta.

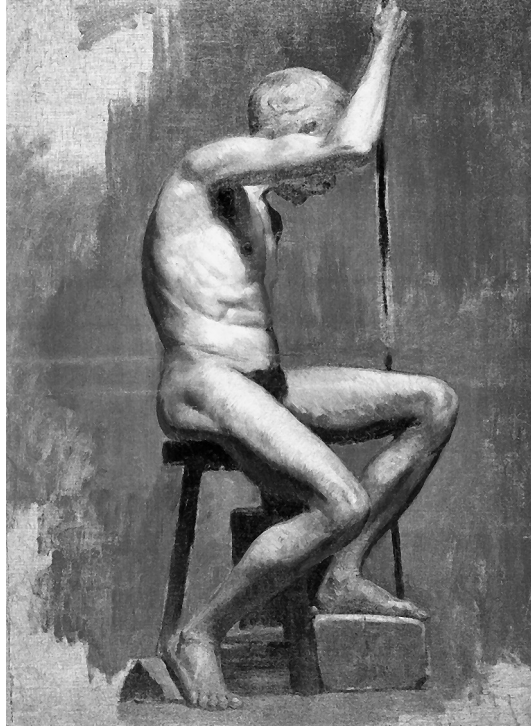
Prostor i geometrija

O kakvom se to prostoru u djelu uopće može raditi, s obzirom na to da smo pretpostavili kako baš on uvjetuje naše bezinteresno svidanje? To svakako nije bilo kakav fizički ili perceptivni prostor jer s njim smo kao takvim suočeni svakodnevno, a iste susrete ne doživljavamo u vidu Kantovih estetskih ideja. Nećemo se, jasno, dublje upućivati u Kantovo razumijevanje prostora već ćemo se ograničiti na općenitu napomenu da je njemački filozof smatrao da je prostor uz vrijeme aprioran uvjet opažaja. U okvirima transcendentne estetike Kant, opet, pojmu prostora pristupa najprije primjećujući da predodžba o njemu mora »biti osnovom da se određeni osjeti svedu na nešto izvan mene [...], a isto tako da ih sebi mogu predočiti jedan izvan (i jedan pored) drugoga, dakle, ne samo kao različite nego i na različitim mjestima«. ²⁴ Potom će reći da »prostor je nužna predodžba a priori koja je osnovom svim vanjskim zorovima [...]. Prostor se dakle smatra za uvjet mogućnosti pojava, a ne za određenje koje je ovisno o njima«, da bi iz svega izveo sljedeće:

»Na ovoj nužnosti *a priori* osniva se apodiktična izvjesnost svih geometrijskih načela i mogućnost njihovih konstrukcija *a priori* [...]. Geometrija je znanost koja određuje svojstva prostora sintetički, a ipak *a priori*. Što, dakle, mora biti predodžba o prostoru, da je takva spoznaja o njemu moguća? On prvobitno mora biti zor jer se iz samih pojmova ne mogu izvesti načela koja nadilaze pojam, što se u geometriji ipak događa. No taj se zor mora u nama naći *a priori*, tj. prije svakog opažanja, dakle, mora biti čist, ne empirijski [...]. Kako se, dakle, u duši može nalaziti jedan vanjski zor, koji prethodi samim objektima i u kojem se pojam ovih posljednjih *a priori* može odrediti? Očito ne drukčije nego ukoliko on ima svoje sjelo samo u subjektu kao njegovo formalno svojstvo [...]. Tako samo naše objašnjenje čini shvatljivom mogućnost geometrije kao sintetičke spoznaje *a priori*.« ²⁵

Kantovo inauguriranje sintetičkih apriornih sudova rješava problem odnosa iskustva i spoznaje tako da sudove kvalificira kao istinite ili lažne s obzirom na iskustvo (zor), ali i tako da su spoznatljivi unaprijed te na taj način opravdava geometrijske uvide u prostor. Geometrija, dakle, da pojednostavimo problem, predstavlja znanost o prostoru – štoviše, jedan oblik nama imanentne pa i idealizirane forme – a prostor je opet nužan spoznajni uvjet zoru. Ovdje dolazimo do naše ključne pretpostavke: ako, dakle, bilo koji poredak boja i linija na površini umjetničkog djela, recimo slike, podvrgnemo analizi izvedenoj putem geometrije, te ako takva analiza opravda postojanje prostora u slici, to će upućivati na mogućnost postojanja estetske ideje u djelu. Kant nas je i ne htijući to već uputio kako čitati temeljne zadanosti takvog prostora – jer, recimo još jednom, taj prostor nije i ne može biti istovjetan ni fizičkom, ni perceptivnom prostoru koji doživljavamo u kontekstu svakodnevnog iskustva – i to spominjući *modus* kao oblik njegove autonomne samoregulacije. Takva samoregulacija, opet, kao što je već pokazao niz teoretičara vizualnih umjetnosti, u svojoj srži može biti samo simbolička i zato nužno počiva na jednako simboličkoj vrijednosti kadra ili formata unutar kojega se djelo sli-

karstva (ili kakvog drugog medija) događa pa ćemo se u svrhu dokazivanja postavke poslužiti geometrijskom analizom slike koja je djelo slikara i teoretičara umjetnosti Jagora Bučana. Geometrijsku analizu, dakako, smatrat ćemo istovjetno simboličkim oruđem ispitivanja prostora. Bučan je, pak, ispitivanju podvrgnuo čitav niz slikarskih ostvarenja, među kojima je i manje poznata mladenačka studija muškog ljudskog tijela, autora Pabla Picassa. Isti smo primjer izabrali jer na prvi pogled ne upućuje na postojanje specifične estetske ideje, ali se prostor u njemu zorno pokazuje i, samo uvjetno rečeno, čini vidljivim putem geometrijske analize.



Slika 1: Pablo Picasso, *Sjedeći akt*, 1895., u istraživačke svrhe preuzeto iz: J. Bučan, *Nutarnji oblik*, str. 84.

Samoregulativnost prostora predmetne studije Bučan utemeljuje obrazlažući prirodu kadra, odnosno formata slike. Autor u tom smislu citira teoretičara umjetnosti Mladena Pejakovića koji format doživljava kao simbolički uvjetovano, ali jasno ocrtano morfogenetsko polje s vlastitim zakonitostima.²⁶ Ovdje, jasno, nećemo ulaziti u doista kompleksnu Bučanovu analizu, ali ćemo napomenuti da je primijetio da se Picasso u radu služio geometrijskom podjelom formata po zlatnom rezu – izvedenom iz zadatosti visine i širine samog formata – te je ta podjela uzrokovala ne samo načelni smještaj ljudskog lika u kadru nego i veličine, pa i usmjerenja svih glavnih vizualnih elemenata slike:

24

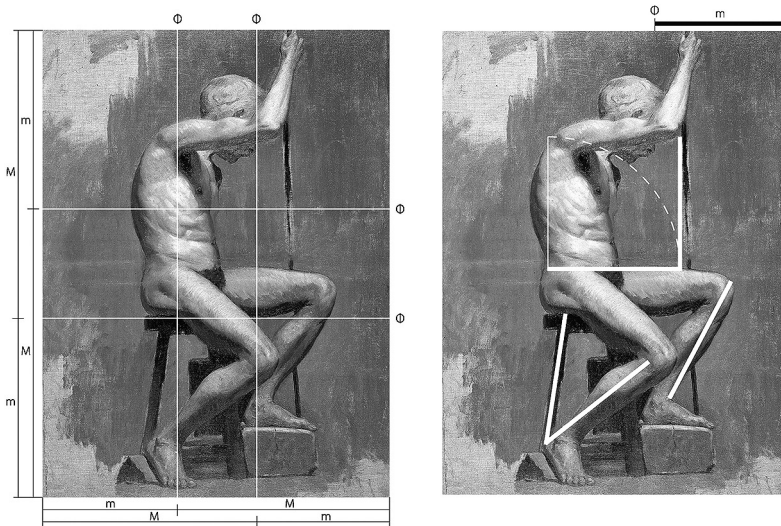
Immanuel Kant, *Kritika čistoga uma*, prev. Viktor D. Sonnenfeld, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1984., str. 35.

25

Ibid., str. 35–37.

26

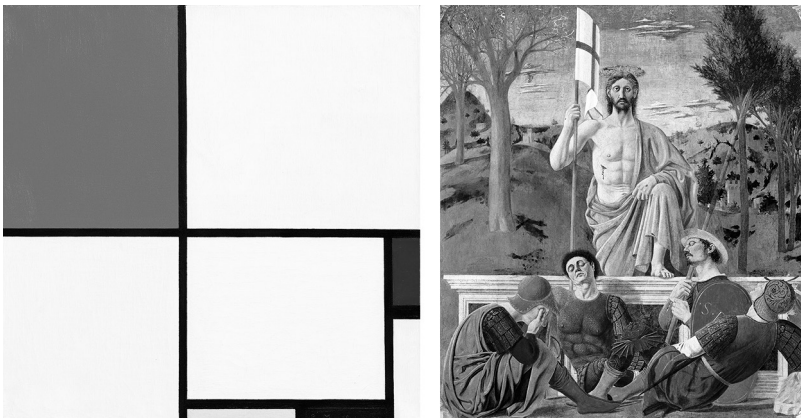
Jagor Bučan, *Nutarnji oblik. O prikrivenome vidu likovnoga umijeća*, Sandorf, Zagreb 2022., str. 62–63.



Slika 2, 3: Jagor Bučan, Razdioba Picassove slike *Sjedeći akt* po zlatnom rezu.
U istraživačke svrhe preuzeto iz J. Bučan, *Nutarnji oblik*, str. 87, 90.

Ključni elementi Bučanova promišljanja leže u dvije činjenice. Prvo, autor će analizu svrsishodno izvesti iz već postojećih geometrijskih zadanosti formata ili kadra slike te od tog pravila neće odstupati. Drugo, pokazat će kako se naizgled slučajan raspored obojenih polja i linija u slici analoški preklapa s apriornim geometrijskim postavkama prostora koji je simbolički ograničen, ali i ucjelovljen formatom. Time dolazi do poistovjećivanja onoga što je u slici zorno putem boja i linija s onim drugim, simboličkim prostorom koji se rastvara u međusobnim odnosima boja i linija, ali je i određen isključivo formatom slike; taj simbolički prostor u slici ne vidimo već tek naslućujemo putem osjećaja našeg vlastitog sviđanja, odnosno ukazujemo na njegovo postojanje uz pomoć dosljedno povedene geometrijske analize. Slika na taj način postaje simbolički samoutemeljena cjelina u kojoj prostor može funkcionirati kao pravilo, a polja boja i linije pojavljuju se kao konkretni slučaj na koji se pravilo odnosi. Tu bi pronicljivi čitatelj, dakako, mogao ponovo postaviti nekoliko pitanja. Recimo, je li unutar uvjeta ovako izvedene geometrijske analize prostora u navedenom formatu moguća samo ta jedna i nijedna druga slika? Ili možda, i daleko suptilnije, je li moguće na osnovi istog formata izlučiti beskonačno mnogo različitih analiza, te tako opravdati postojanje prostora u svim slikama koje se ponovo ostvaruju u tom formatu? Konačno, mora li ovakvo razumijevanje prostora ostati ograničeno samo na jednog umjetnika, čak i samo na djela slikarstva, ili ga je moguće primijeniti i na druge vrste umjetničkih izrađevina i drugačije medije?

Odgovor na prvo pitanje potražiti ćemo ponovo u Bučanovoj komparativnoj analizi dvaju slikarskih ostvarenja nastalih u posve različitim periodima. S jedne je strane renesansni prikaz *Uskrsnuća* Piera della Francesce (1463. – 1465.), dok se s druge strane nalazi modernistička apstrakcija *Pieta* Mondriana *Kompozicija III* (1929.).²⁷ Neobično slični, na trenutke identični odnosi proporcija – oličeni dominantnim vertikalama i horizontalama unutar dvaju istih formata – određuju obje slike bez obzira na njihove očevidne oblikovne, stilske i kronološke razlike:



Slika 4: Piet Mondrian, *Kompozicija III*, 1929., *Wikimedia Commons*. **Slika 5:** Piero della Francesca, *Uskršnuće*, 1463. – 1465., *Wikimedia commons*.

Drugo je pitanje kompleksnije jer ponovo ukazuje na Kantov *modus* kao način umjetničkog pristupa slici. Naime, kad bi se geometrijska analiza izvodila kao *methodus* – dakle, u vidu unaprijed zadanog redosljeda analitičkih koraka – to bi svakako bio znak da i umjetnik u vlastitom djelu po svojoj prilici koristi jedinstvenu formulu. Zaboravimo na trenutak da je i Kant odbacio takvu mogućnost (jer bi je u protivnom genijevi sljedbenici mogli naučiti kao *methodus*), već se priklonimo zapažanju da ni mladi Pablo Picasso, ni ostali gore navedeni umjetnici najvjerojatnije nisu koristili geometriju kao pomoćno sredstvo u vlastitom stvaralaštvu. Umjesto toga, tijekom rada su na prikazanim slikama postupno naslućivali njihovu estetsku ideju u vidu simbolički oblikovanog i formatom ucjelovljenog prostora, a kada se takav prostor unutar formata slike jednom pojavio, postalo je moguće i naslutiti ga – premda ne i neporecivo dokazati – putem geometrijske analize. Jesu li, prema tome, ti umjetnici bili u prilici napraviti sasvim drugačije slike u istim formatima? Odgovor je potvrđan, pa ipak, sve da su njihove slike i bile sasvim različite spram onih koje smo ovdje vidjeli, a da su ipak u nama pobudile osjećaj svidanja, neprijeporno je da bi i geometrijske analize njihovih prostora bile prividno drugačije. Kažemo prividno jer – kao što je i ranije spomenuti Mladen Pejaković uvjerljivo demonstrirao – svaka moguća analiza slike mora počivati na njezinom formatu ili kadru te iz njega bivati izvedena.²⁸ Iz toga konačno slijedi i da je u svakom formatu moguće ostvariti beskonačan broj različitih slika koje su u prostornom suglasju s istim formatom (što je dokazivo jednako beskonačnim brojem različitih analiza koje se mogu izvesti iz tog formata), ali je moguć i ponovo beskonačan broj djela kojima nedostaje takvo suglasje odnosno koja ne ostvaruju kvalitetu vlastitog prostora pa je zato geometrijska analiza u njima nemoguća. Na taj se način vizualno djelo, recimo slikarskog genija, putem prostora analoški posve izjednačuje s Kantovim kategoričkim imperativom. Zaista, ako posuđivanje novca nije moralno valjano, ali ni moguće bez samoregulativnog pravila da se isti novac mora

27

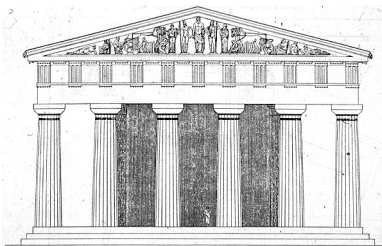
Jagor Bučan, »Stvaralački izvodi. Poetika deriviranja i njezine formativne pretpostavke«, *Zbornik radova Akademije umetnosti* (2021), br. 9, str. 233–252, ovdje str. 236, doi: <https://doi.org/10.5937/ZbAkU2109233B>.

28

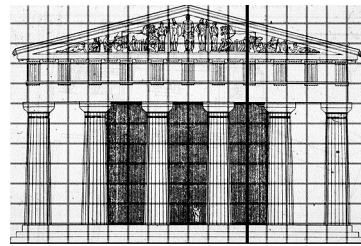
O tome više u: Mladen Pejaković, *Zlatni rez*, Art studio Azinović, Zagreb 2000.

vratiti, tako i slika ne ostvaruje mogućnost vlastitog postojanja bez pravila da bude u suglasju s vlastitim formatom te se, recimo uvjetno, na taj način simbolički oprostori. Drugačije rečeno, kako su slika i njezin format zapravo nedjeljivi, ono proizlazi da je slika moguća jedino u slučaju da se ostvari samoreglativno, odnosno putem kvalitete svojeg prostora simbolički određenog upravo formatom.

Ovakvo nas zaključivanje vodi odgovoru na treće ranije postavljeno pitanje, a koje – podsjetimo se – ima cilj propitati je li geometrija kao sredstvo razumijevanja prostora primjenjiva i u drugim likovnoumjetničkim medijima? Štoviše, čitatelj bi mogao pitati vrijede li iste postavke i u slučaju umjetničkih pravaca koji su se – poput konstruktivizma početkom 20. st. – izravno temeljili na propitivanju prostora. Odgovor na ovo posljednje pitanje zapravo je i najjednostavniji jer se, primjerice, konstruktivizam, slično istovremeno nastajućem apstraktnom slikarstvu, doista temeljio na naglašavanju prostora, ali ga je zapravo shvaćao ikonografski, odnosno kao svoj isključivi motiv, lišen prepoznatljivih prikaza objekata; geometrijska analiza se, prema tome, ne odnosi na motiv (pa bio to i konkretni motiv prostora), već samo na odnose konstrukcijskih elemenata ili, u slikarstvu, linija i obojenih polja, čime je jednako koristimo analizirajući tzv. apstraktnu, kao i u slučaju analize tzv. figurativne umjetnosti. Zato je daleko zanimljivije pitanje: možemo li uz pomoć iste analize prostora pristupiti djelu ostvarenom u drugom mediju? Primjera radi, posegnut ćemo u klasičnu arhitektonsku baštinu te promotriti rekonstrukciju pročelja antičkog hrama posvećenog Zeusu, građenog oko 460. p. n. e, te smještenog u Olimpiji. Istu ćemo rekonstrukciju uklopiti u geometrijsku, modularnu i kvadratnu mrežu koja oponaša metričku podjelu prostornog polja u kojemu se nalazi pročelje:



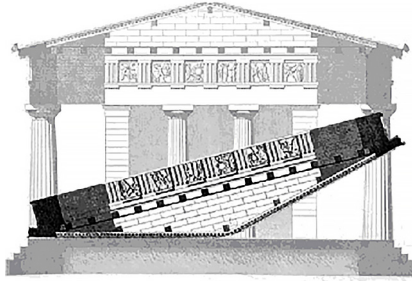
Slika 6: Libon iz Elide, pročelje Zeusova hrama u Olimpiji (rekonstrukcija), oko 460. p. n. e.



Slika 7: metrička podjela pročelja Zeusova hrama u Olimpiji

Modularna mreža na desnom prikazu pročelja zapravo predstavlja vizualizaciju geometrijski konstruiranog prostora koji se razvija u omjeru 12:18 modularnih jedinica, što predstavlja proširenje formata nazvanog *kvinta* (2:3). Uočljivo je da se modularna metrička mreža sasvim podudara s veličinama i položajem arhitektonskih elemenata na pročelju hrama. Time ponovo zapažamo situaciju u kojoj dolazi do poistovjećivanja onoga što je na pročelju vidljivo u odnosu arhitektonskih elemenata s prostorom koji se simbolički rastvara u međusobnim odnosima modularnih jedinica, a koje su određene formatom pročelja. Na ovom primjeru moguće je pokazati da je djelo doista simbolički samoutemeljena cjelina u kojoj prostor funkcionira kao pravilo, a razmještaj arhitektonskih elemenata pojavljuje se kao konkretni slučaj na koji se pravilo odnosi. K tome, prisjetimo li se naše postavke o djelu kao samouspostavljenom, dakle, autoreferencijalnom kontekstu – prema kojoj bi

dijelovi simboličke prostorne cjeline u konačnoj izvedenici mogli služiti kao mjerna sredstva iste cjeline – mogli bismo hipotetički vizualizirati i tu mogućnost. Primjera radi, izvrnutim krovštem hrama s gredom i redom triglifa, te metopa, možemo uredno premjeriti raspored i visinu hramskih stupova:



Slika 8: Rekonstrukcija odnosa krovne konstrukcije i nosača Zeusova hrama u Olimpiji

Zaključak

Zaključno smo ostavili pitanja o tome kako u prethodno opisanim uvjetima sagledavanja djela umjetničkog genija konačno doživljavamo Kantov sud ukusa i kako je u ovakvom kontekstu moguće doprinijeti razumijevanju Kantove antinomije vezane uz ukus kao takav? Prisjetimo se da Kant po tom pitanju izričito tvrdi da je sud ukusa

»... kao pojedinačna očigledna predodžba koja se odnosi na osjećaj zadovoljstva jest samo jedan privatni sud [...]. Pa ipak se u sudu ukusa nesumnjivo sadrži jedan prošireni odnos predodžbe objekta (u isto vrijeme i predstave subjekta) na osnovi čega zasnivam protezanje te vrste sudova kao nužne za svakoga, uslijed čega toj vrsti sudova mora nužno ležati u osnovi neki pojam, ali takav pojam koji se nipošto ne može odrediti opažajem i kojim se ništa ne spoznaje, te se, dakle, njime također *ne može izvesti nikakav dokaz* za sud ukusa.«²⁹

Nužnost koju Kant spominje u našoj bi interpretaciji mogla, dakle, proizlaziti iz poimanja prostora u djelu slikarstva (ili u našem gornjem primjeru arhitekture), pri čemu je taj prostor samouspostavljen te je, iz perspektive stvaraoča i promatrača djela podjednako simbolički samoreguliran formatom, odnosno kadrom slike. Slika je, prema tome, pojedinačna, ali ne i slučajna vizualna pojava smještena u svojem vlastitom formatu, no koja upravo svojom pojedinačnom konkretnošću ukazuje na prostorno pravilo iz kojeg je izvedena. To pravilo omogućuje potenciju praktički beskonačnog broja drugih, sasvim različitih, ali ponovo nimalo slučajnih pojedinačnosti koje poštuju isto pravilo.

Kant je pritom nepogrešiv kada, nadalje, tvrdi da služeći se sudom ukusa naslućujemo sljedeće:

»Svaki put takav pojam jest samo čist pojam uma o onome što je nadčulno, a što leži u osnovi predmeta (također i subjekta koji sudi) kao čulnog objekta te, dakle, kao pojave. Jer ako se ne bismo obazirali na takav pojam uma, onda se ne bi moglo spasiti ono pravo suda ukusa koje on polaže na opće važenje [...]. Međutim, svaka proturječnost otpada kada kažem: sud ukusa zasniva se na jednom pojmu (neke osnove uopće subjektivne svrhovitosti prirode za moć sudeња), ali na osnovi kojega se u pogledu objekta ništa ne može spoznati, niti išta dokazati jer je taj

pojam po sebi neodređljiv i za spoznaju neupotrebljiv; ali ipak sud ukusa dobiva u isto vrijeme upravo na osnovi toga pojma važenje za svakoga [...].«³⁰

Ono, dakle, što u sudu ukusa – kao *sensus communis* – važi za svakoga ne može biti drugo do uočavanje te nadčulne i zapravo nedokazive kvalitete prostora kojom subjekt samo tumači vlastito sviđanje ili njegovo nepostojanje. Konačno, kako je prostor, po Kantovim shvaćanjima, apriorni uvjet subjekta zora, to se ne može reći da on stvarno, na fizički način postoji u umjetničkom djelu, ali se može ustvrditi da on postoji u vidu svojevrstne simboličke vrijednosti te zato pobuđuje naše vlastito sviđanje potaknuto djelom slikarstva (ili arhitekture) kao takvim.

U tom je smislu, kako ponovo sâm Kant tvrdi, stvaranje umjetničkog djela, primjerice slike, pa i njezino podlaganje sudu promatračeva ukusa, doista usporedivo s moralno valjanim činom; ni prvo, ni drugo ne podliježe onome što Kant naziva »heteronomijom iskustvenih zakona«, već se povezuje »s onim što je nadčulno, a u čemu se teorijska moć povezuje i ujedinjuje s praktičnom moći na zajednički i nepoznati način.«³¹ Najposlije, ta obilježja moralno valjanog čina, s jedne, te estetske ideje, s druge strane, dijele i formalnu strukturu jer se temelje na paradoksu činjenice da se radi o autonomnim te samouspostavljenim pravilima. Kao što je posuđivanje novca zapravo nedjeljivo, pa zato obesmišljeno, štoviše nemoguće bez pravila prema kojem se posuđeni novac mora vratiti, tako je i, recimo, umjetnička slika – kao naoko slučajan zbir boja i linija na nekoj površini – nedjeljiva i besmislena (a iz perspektive postojanja estetske ideje i nemoguća) bez poštivanja simboličkih pravilnosti prostora koje proizlaze iz geometrije njezinog vlastitog formata.

Ovdje nam, doista na samom kraju, ostaje još samo postaviti pitanje: zašto uopće osjećamo potrebu govoriti o prostoru i estetskoj ideji inkorporiranoj u kakvu sliku ili djelo arhitekture? Drugačije rečeno, zašto umjetničko djelo uopće doživljavamo drugačijim spram ostalih naših iskustava? Usprkos svojoj logičkoj utemeljenosti vlastitog filozofskog mišljenja pa i, načelno, uvjerljivim objašnjenjima posadenim u raznim poglavljima *Kritike moći suđenja*, dozvoljavamo sebi primijetiti da Kant na to pitanje zapravo nije mogao odgovoriti, ali nam je prebacivanjem težišta razmatranja s objekta na subjekt ostavio trag koji bismo možda mogli slijediti. Naime, pri susretu sa slikarskim ili bilo kojim umjetničkim djelom kantovski shvaćenog genija osjećamo estetsku kvalitetu koju je – kako ponovo Kant tumači – teško ili nemoguće izraziti riječima. To djelo vidimo, ali o njemu ne možemo ustvrditi ništa pouzdano, no što ako se odgovor na naše maloprije postavljeno pitanje krije upravo u nečemu što je dostupno našem zoru, ali zapravo nismo toga svjesni? U ime potrage za odgovorom otvorimo zgradu, a za potrebe objašnjenja poslužimo se metaforom fotografije. Naime, u trenutku kada spoznamo kako u perceptivnom prostoru vizualno nismo prisutni u vidu točke – kao što obično sebe doživljavamo, poistovjećujući tu točku s vlastitom sviješću – već ovalnog, horizontalno položenog kadra našeg vidnog polja, situacija se mijenja. Taj je kadar usporediv s izrezom kadra fotografskog aparata (ili bilo koje grafičke slike), te predstavlja nesvjesnu konstantu viđenja. Ovo govorimo zato što najčešće mislimo kako fotograf može snimiti svako mjesto u prostoru osim svojega, ali gotovo paradoksalna je činjenica da je u isti mah jedino što bilo kako, no cjelovito i bez ostatka možemo vidjeti implicirano granicama našeg subjektivnog vizualnog kadra. Taj kadar, da ponovimo, s naše svakodnevne pozicije ne može biti predmetom svijesti, ali je i analogan kadru fotografskog aparata, odnosno formatu slikarskog djela. Drugim riječima, ne samo da je

nebitno može li fotograf snimiti svako mjesto osim svojega nego je njegova pozicija, oličena kadrom vizualnog polja ili fotoaparata, ujedno i jedina konstanta koja se kontinuirano ponavlja na svim fotografijama te koja kao skup sadrži sva ostala snimljena mjesta.

I tu dolazimo do srži paradoksa koji je Kant naslutio u drugom kontekstu, a mi smo ga se dotaknuli u poglavlju posvećenom geometriji. Naime, lako bismo se mogli uhvatiti za notorni podatak da je Kant smatrao prostor (uz vrijeme) apriornim uvjetom svakog opažaja, što dakako vrijedi i za opažanje umjetničkog djela: djelo zamjećujemo zbog apriornosti prostora, a ne prostor zbog djela. Pa ipak, ma koliko to u kantovskim terminima bilo načelno točno, kada govorimo o umjetničkom djelu situacija je – usudujemo se dodati – paradoksalna, odnosno dvosmjerna: paradoks smo pokušali protumačiti kroz odnos formata slike i njegove ispune u vidu boja i linija, odnosno formata pročelja antičkog hrama i njegovih dijelova. Jer, da bi naš vlastiti zor bio oplemenjen u smislu postojanja dodatne estetske vrijednosti, mora doći do spajanja dviju nasuprotnih pozicija. Radi se, s jedne strane, o poziciji nas, promatrača, te, s druge strane, poziciji vizualnog prostora, pri čemu je – recimo otvoreno – nužno ostvariti jedan jedini uvjet: kadar naše pozicije bez ostatka mora biti izražen u terminima pozicije viđenog prostora, a viđeni prostor, ponovo bez ostatka razjašnjen kadrom, odnosno radi se o relaciji koja bi se u idealnim uvjetima mogla podvrgnuti geometrijskoj analizi. To se, pak, u okvirima našeg svakodnevnog vizualnog iskustva nikada ne događa ili, nešto preciznije, događa se samo u susretu s umjetničkom izrađevinom, djelom kantovskog genija za koje putem geometrijske analize možemo ustvrditi da je u granicama svojeg formata ostvarilo kvalitetu simboličke cjeline prostora, te zato posjeduje estetsku vrijednost.

Ovdje ćemo zatvoriti zgradu te zaključno potvrditi da umjetničko djelo, recimo kakvu sliku ili građevinu, poput ranije spominjane rekonstrukcije pročelja Zeusova hrama u Olimpiji, zaista doživljavamo drugačije u odnosu na bilo koju drugu vizualnu činjenicu. Tome je tako možda i zato što umjetnička djela slutimo kao metafore našeg vlastitog iskustva o svijetu po sebi, onakvom kakav jest, što znači nama nedohvatnom, ali istovremeno cjelovitim i sjedinjenim s našom sviješću od našeg svakodnevnog iskustva. Na kraju, ali nikako posljednje, sagledamo li mogućnost kantovskog genija da uz pomoć moći konkretne materijalizacije vlastitog ukusa oblikuje umjetničko djelo putem – ponovo možemo slobodno reći – manipulacije simboličkim prostorom istog djela, to baca dodatno svjetlo na ranije spominjani odnos između pojmova *modus* i *methodus*. Jer, shvatimo li umjetničko stvaranje isključivo kao simboličko oblikovanje prostora – gdje prostor upravo oblikovanjem kroz likovno umjetničko djelo (i samo u njegovim granicama) postaje estetskom činjenicom – jasno je da se tu može raditi jedino o *modusu* koji je neovisan o pojedinačnom, povijesno uvjetovanom stilskom obrascu ili mediju umjetničkog izražavanja. Odatle, iz takvog razumijevanja *modusa*, konačno proizlazi i naša mogućnost da danas, bez obzira na stilske mijene i vremenske raspone, kao jednako značajne estetske činjenice prosuđujemo, kako figurativna slikarska ostvarenja Piera della Francesce ili Pabla Picassa, tako i apstraktne slike Pieta Mondriana ili antičku arhitekturu poput Zeusova hrama u Olimpiji. Upravo ta naša sposobnost da putem osobnog suda ukusa u umjetničkom djelu prepoznamo jednu te istu kvalitetu prostora – protegnutu

kroz kronološki, stilski i medijski najraznorodnije primjere – predstavlja naš vlastiti pokušaj da kroz ovaj tekst još jednom doprinesemo Kantovu razumijevanju sintagme *sensus communis*, a koje apostrofira estetsku moć suđenja kroz prizmu zajedničkog čula.³²

Vladimir Rismondo

The Reshaping of Immanuel Kant

Another Look at the Problem of the Relationship
Between Artwork, Morality, and Space

Abstract

The paper examines Kant's understanding of the work of art and the aesthetic judgement of taste, on the one hand, and the categorical imperative, on the other; as well as space. The basic assumption, according to which the self-referential structure of the categorical imperative can be used for the needs of a different understanding of the antinomy related to the work of artistic genius and the aesthetic judgment of taste, is proved through Kant's interpretation of space and geometry. In this way, and precisely on the basis of Kant's reflections, there is a kind of reshaping and a different reading of the Kant's views on the problems of aesthetics and ethics mentioned.

Keywords

Immanuel Kant, judgment of taste, categorical imperative, space, geometry, genius