

Kontemplacija lepega pri Kantu

Valentina Hribar Sorčan

Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
valentina.hribarsorcan@ff.uni-lj.si

Kant v Kritiki razsodne moči za opredelitev subjektovega odnosa do lepega v naravi uporabi pojem kontemplacije. Latinski termin contemplatio je prevod starogrškega pojma θεωρία (teorija) in pomeni metodo umnega zrenja. Članek dokazuje, da ima kontemplacija v Kantovi Analitiki lepega ravno nasproten pomen. Estetska sodba razsoja o čistem ugodju, ki ne izhaja iz pojmovne določitve predmeta, ampak je brezinteresno in nepojmovno čutno motrenje ali kontemplacija forme predmeta. Članek nato kritično obravnava še Kantovo pojmovanje kontemplacije s teleološkega in etično teološkega vidika.

Ključne besede: filozofija umetnosti / estetika / Kant, Immanuel / estetska sodba / lepo / motrenje / brezinteresno ugajanje / subjektivnost

V svojem prispevku bom obravnavala Kantovo razumevanje pojma kontemplacije v estetiki, predvsem v *Kritiki razsodne moči*, tu pa v *Analitiki lepega* in v *Analitiki teleološke razsodne moči*. Če bi dosledno sledili Kantovi analizi, potem pojma kontemplacije ni mogoče navezati na *Analitiko sublimnega*.

Pojem kontemplacije se v *Kritiki razsodne moči* prvič pojavi v §5, kjer Kant poudari, da je »sodba okusa zgolj kontemplativna, se pravi, je sodba, ki je indiferentna do bivanja predmeta in zgolj povezuje njegovo kakšnost z občutjem ugodja in neugodja. Vendar pa ta kontemplacija sama ni usmerjena k pojmom, saj sodba okusa ni spoznavna sodba (ne teoretična ne praktična), in zato tudi ni ne utemeljena na pojmih niti ne stremi k njim kot k svojemu smotru.« (49) Kontemplacija ima pomen motrenja, bodisi v zrenju bodisi v refleksiji predmeta, za katerega subjekt zatrdi, da je lep. Kant je obravnaval lepo z vidika gledalca, ki zre predmete v naravi, ne pa z vidika umetnika, ki ustvarja umetnine. Toda vsak subjekt, ki kontemplira predmet, se osredotoča na svoj odnos do predmeta, ne na predmet sam: ne zanimajo ga objektivne, spoznavne lastnosti predmeta, ampak tisto, kar je bistvo subjektivnosti v tem odnosu, to pa je občutje ugodja ali neugodja. S tega vidika je lepota subjektivna presoja okusa. Ugodje, ki določa sodbo okusa ali estetsko sodbo, mora biti brez vsakega interesa, le tako bo ta sodba čista, kajti »sodba o lepem, ki ji je primešan najmanjši interes, (je) zelo pristranska in ni čista sodba okusa« (45). Zato estetsko ugodje ne sme biti povezano s sodbo, ki presoja o občutku prijetnosti predmeta, pri katerem je ugodje povezano z nekim interesom (zanimanjem, poželenjem). Če

je predmet za subjekt prijeten, pomeni, da si ga je poželet. Takšno »ugajanje tako ne predstavlja *gole* sodbe o predmetu« in »zato za to, kar je prijetno, ne rečemo le, da *ugaja*, pač pa, da prinaša *zadovoljstvo*. To, kar je prijetno, ne sprejemamo z golim odobravanjem, pač pa gre tu že za nagnjenje.« (47) Kontemplacija je brezinteresno zrenje predmeta narave, za katerega subjekt zgolj »z golim odobravanjem«, ne oziraje se na čutne vzgibe in čustva, sodi, da je lep. Kontemplacija je vir čiste estetske sodbe, čistega ugodja. Pri estetski sodbi gre torej predvsem za to, kako neko stvar »presojujamo, ko jo zgolj motrimo/kontempliramo (v zoru ali v refleksiji)« (44).¹ Kant gre celo tako daleč, da za okus, ki se pri presoji še vedno ravna po čustvenih stanjih zadovoljstva in bolečine, meni, da »ostaja barbarski«. (63)

Četudi pojem kontemplacije izvorno, v stari grščini, pomeni teoretično zrenje,² Kant poudarja, da kontemplacija v estetski sodbi ne temelji na pojmih in torej ni spoznavna ali logična sodba, kot tudi ne praktična ali moralna. Če bi temeljila na pojmu, bi morala slediti nekemu objektivnemu smotru, kar pa bi bilo v nasprotju z njeno subjektivno naravo. Toda kakšna sploh je ta subjektivnost? Ko gre za t. i. nečisto estetsko sodbo, s katero subjekt izraža, da občuti čutno zadovoljstvo, denimo, ob uživanju neke stvari (hrane, pijače, itd.), se počuti prijetno. Nasprotno je lepo to, »kar mu zgolj *ugaja*« (50), vendar to »ugajanje ne temelji na kakem subjektivnem nagnjenju« (51) in »tudi ne more najti kot razloge za ugajanje nobenih zasebnih pogojev, na katere bi bila navezana edino njegova subjektivnost.« (51) Kantova utemeljitev subjektivnosti v estetski sodbi torej ne izpostavlja subjektovega osebnega, intimnega odnosa do stvari, ampak »mora postaviti, da je ugajanje utemeljeno v tem, kar lahko predpostavi tudi pri drugih.« (51) Četudi poudarja, da je estetska sodba subjektivna in partikularna, Kant stremi k temu, da bi jo čim bolj približal razsvetljenemu idealu univerzalnosti, tako da bi veljala za vsakogar. Pogosto pa je res tako, da subjekt o lepoti stvari govori, »kot da je lepota kvaliteta predmeta, sodba pa logična« (51), kar Kant podpira, saj v estetski sodbi subjekt ne sme izpostavljeni svojih osebnih občutkov, ampak sme za nekaj reči, da je lepo le tedaj, ko ima vse razloge za domnevo, da bo ta stvar lepa tudi za vse druge. A kateri so ti razlogi, iz česa subjekt sploh sme izhajati?³

§12 nosi naslov *Sodba okusa temelji na razlogih a priori*, v katerem Kant opredeli »ugodje v estetski sodbi... kot zgolj kontemplativno« (62). Kot že vemo, to najprej pomeni, da je to ugodje brezinteresno, saj »ne zbuja interesa za objekt«, ne čutnega ne moralnega ne spoznavnega, se pravi, da tudi nima nobenega zunanega smotra. Kant že v §2 poudari, da je pri predstavi predmeta, za katerega sodim, da je lep, pomembno zgolj to, »kaj v samem sebi naredim iz te predstave« (45), v §12 pa precizira, da je ugodje »zavest o zgolj formalni smotrnosti v igri subjektivnih moči v predstavi,

s katero je dan predmet.« (62) V estetski sodbi o lepem sta domišljija in razum v igrivem, spontanem ter harmoničnem odnosu, ki se osredotoča na formo predmeta. Ugodje »vsebuje potemtakem golo formo subjektivne smotrnosti neke predstave v estetski sodbi.« (62) Ta predstava forme predmeta mora biti, če naj bo lepota svobodna, očiščena vseh čutnih in praktičnih primesi, ki bi jo obremenile z zunanjiimi, subjektivnimi (prijetnimi) ali objektivnimi (moralnimi, spoznavnimi) smotri. »In ta čistost sodi le k formi.« (65), ki se je v igrivem odnosu polastita domišljija in razum. Estetsko ugajanje ne sme biti ne zgolj empirično (čutno, prijetno), ne intelektualno (spoznavno, logično ali moralno), prvo zlasti zato ne, ker je tako partikularno, da bi bilo o posameznih, osebnih občutkih in okusih težko doseči soglasje z vsemi drugimi subjekti, pri drugem, ko gre, denimo, za praktične interese dobrega, pa se subjektivnost povsem izgubi v smeri objektivno postavljenega zunanjega smotra.⁴

Četudi Kant utemeljuje estetsko ugodje kot zavest o igri med domišljijo in razumom pri predstavi forme predmeta, ne gre spregledati, da je njuna igra kontemplativna, pri čemer je kontemplacija kot neke vrste razmislek o lepem (*die Betrachtung*): »Pri motrenju (kontemplaciji) lepega se zadržujemo, ker to motrenje (kontemplacija) krepi in reproducira samo sebe. To pa je analogno tistemu zadrževanju (čeprav z njim ni identično), pri katerem dražljaj v predstavi predmeta vedno znova zbuja pozornost, pri čemer je čud pasivna.« (62) Če torej povežemo to opredelitev kontemplacije s spontano igrivostjo domišljije in razuma, postane razvidno, da Kant slednjo razume na čisto določen način, ki je sodobnejšemu razumevanju že nekoliko tuj: kot premišljeno in preudarno inteligibilno dejavnost, ki naj ne vzbuja čustev in prijetnih občutkov (to bi bilo patološko), kaj šele užitka. Ali je potemtakem uporaba pojmov igrivosti in spontanosti sploh še smiselna? Kantov namen je bržkone poudariti, da subjekt v estetskem odnosu do narave nima namena spoznavati in determinirati predmetov, ampak hoče misliti samega sebe v svojem odnosu do narave. Vendar, poudarja francoska filozofinja Éliane Escoubas v svojem delu *L'Esthétique*, »nihče ne more misleč misliti brez pomoči objekta – toda, s to pomočjo ni objekt tisti, ki je mišljen, temveč subjekt sam.« (Escoubas 78) Cilj estetske presoje predmeta ni njegovo spoznanje, temveč refleksija subjekta o samem sebi na podlagi predstave tega predmeta. Estetska kontemplacija ne išče koristnosti ali popolnosti predmeta: »Če naletim, denimo, v gozdu na jaso, ki jo obkroža drevje, in si pri tem ne predstavljam smotra, npr. da je jasa namenjena podeželskemu plesu, ni z golo formo dan niti najmanjši pojem popolnosti.« (67) Bistva lepote po Kantu torej ne moremo presojati na podlagi pojma smotrnosti predmetov narave, prav tako bo uporabnost na področju umetnosti, denimo v arhitekturi, madež na čistosti zgrajenih objektov.

Estetska sodba je čista in formalna, kadar subjekt kontemplira čisto formo predmeta, to pa je tedaj, ko ga lastnosti predmeta aficirajo na takšen način, da v njem vzbudijo harmonično občutje igrivosti, ki kaže na ujemanje med domišljijo in razumom, ki te lastnosti zgolj motrita, ne da bi jih želela teoretično ali praktično opredeliti (tu bi vendarle lahko pripoznali določeno subjektovo namero, ki je v tem primeru estetska, ne pa spoznavna: npr. forma določene vrtnice v njem vzbudi ugodje, če se nameri, da bo nanjo gledal na estetski način, ne pa je, denimo, znanstveno preučeval kot primerek določene biološke sorte vrtnice). Estetsko ujemanje domišljije in razuma primarno ni empirično, ampak je transcendentalno, čeprav je usmerjeno na empirične predmete. To pomeni, da sta domišljija in razum tudi na polju estetskega razsojanja *a priori* v določenem odnosu, ne sicer v konstitutivnem, ampak v regulativnem, in ker to velja za vse subjekte, si ti lahko medsebojno izmenjujejo sodbe o lepem. Na ta način Kant ustvari pogoje možnosti za neke vrste intersubjektivnost in empatijo, ki jo poimenuje *skupnostni čut*. Estetske sodbe »morajo torej imeti subjektivno načelo, ki to, kar ugaja ali ne ugaja, določa le s pomočjo občutja, ne pa s pojmi, čeprav na obče veljaven način. Tako načelo pa imamo lahko le za *skupnostni čut*, ki se bistveno razlikuje od zdrave pameti, ki ji včasih pravijo tudi skupnostni čut (*sensus communis*).« (Kant 78) S skupnostnim čutom soustvarjamo ideal lepote, se pravi, da ga na podlagi medsebojne komunikacije in iskanja soglasja tvorimo vsi subjekti, ki kontempliramo predmete v naravi in jih presojujamo kot lepe.⁵

Éliane Escoubas je mnenja, da je Kantova estetika kontemplativna estetika, se pravi estetika gledalca:

Če ta estetika očitno zadošča, ko gre za ugajanje naravno lepega, pa je nezadostna, ko gre za 'lepe umetnosti', kajti slednje so vpisane v dela, ki so sad človeških rok. Potrebno se je soočiti tudi z vidikom proizvajanja ali umetniškega ustvarjanja. V prvem primeru gre za refleksivno sodbo (za 'okus' – glede na prizor ali kontemplacijo lepega – ki hoče čim dlje zadržati stanje ugodja, v katerem se nahaja); v drugem primeru pa gre, piše Kant, za patološko ali praktično estetsko sodbo... 'Estetsko' se bo torej povežalo z 'umetniškim'. Če je na strani 'kontemplatorja' človek 'okusa' tisti, ki tvori jedro subjektivitete, potem je na strani ustvarjanja umetniških del 'genij'. (85–86)

Ali, kot piše Kant sam: »Za *presojanje* lepih predmetov kot takih je potreben *okus*, za same lepe umetnosti, se pravi za *proizvodnjo* takih predmetov, pa je potreben *genij*.« (151) Genij je izviren, ker ne ustvarja po vnaprej določenih pravilih (ne gre torej le za spretnost), in eksemplaričen, ker morajo biti njegove stvaritve takšne, da bodo za vzor drugim – Kant meni, da lahko slabi ali nepravilni umetniki ustvarjajo tudi »izvorni nesmisel« (148). Toda genij ne more in ne sme vedeti, kako je prišel do svoje ume-

tnine: »daje pravilo«, vendar ne ve, zakaj in kako je prišel do njega: »Zato ustvarjalec produkta, za katerega se mora zahvaliti svojemu geniju, sam ne ve, kako je prišel do ideje zanj, prav tako kot ni v njegovi moči, da si te ideje izmišlja poljubno ali načrtno, niti ne more drugim sporočati pravil, ki bi jim dovoljevala, da proizvajajo take produkte.« (148) In tukaj se spet lepo pokaže, kako pomembna je vloga tistega, ki kontemplira in presoja umetnine, poudarja Éliane Escoubas: **»Kajti, kdo drug lahko dojame izvirnost in eksemplaričnost genijevih del, kdo lahko 'ceni' genialno delo, če ne tisti, ki jih kontemplira, in ki odkrije njihovo neprimerljivost [...]?»** (87) Potemtakem naj bi Kant tudi teorijo genija razvil predvsem na podlagi kontemplativne estetike. Ob tem Escoubas zaključuje, da je šele nemška romantika razvila estetiko genija z vidika genija samega, drugače rečeno, z vidika umetniškega ustvarjanja, ne pa kontemplacije.⁶ Vendarle ne gre spregledati, da je tudi umetnik sam v odnosu do lepote v naravi, kot tudi do lepote v umetnosti, bodisi lastne bodisi od drugih umetnikov, v dvojni vlogi: v vlogi gledalca in ustvarjalca.

Kant poudarja tudi *umirjeno* naravo kontemplacije, in sicer tedaj, ko estetsko sodbo o lepem primerja z estetsko sodbo o sublimnem: »Čud se čuti pri predstavi sublimnega v naravi v gibanju, medtem ko je v estetski sodbi o lepem v naravi v mirni kontemplaciji.« (98) Pojma kontemplacije ne naveže na pojem sublimnega, ker je sublimno v naravi vir tako ugodja kot neugodja, tako tesnobe kot veselja. Občutje sublimnega izzove surova sila narave, kakor se pokaže v izrednih ali izjemnih naravnih pojavih: »Drzni in grozeči skalni previsi, nevihtni oblaki, nakopičeni na nebu, ki se najavljajo z bliski in grmenjem, vulkani v vsej svoji rušilni moči, orkani in razdejanje, ki ga puščajo za seboj, brezmejni viharni ocean, visok slap mogočne reke ipd.« (101) Pri dinamično sublimnem, katerega prizorišče so ti naravni pojavi, gre za zrenje »predmetov brez forme« (84), za neke vrste doživljanje razkroja form naravnih predmetov. Pri matematično sublimnem pa gre za nemoč domišljije kot predstavne ali upodobitvene moči, da bi upodobila predmet, ki absolutno presega maksimum vidnega polja njenega zrenja, še bolj pa je nemočna, ko um od nje zahteva, naj predstavi spekulativne ideje (denimo idejo neskončnosti ali celote sveta), ki so kot take nepredstavljive. Domišljiji v čutnem zrenju ne uspe predstaviti tega, kar zmora um misliti. Prav ta nezmožnost domišljije na posreden (negativen, abstrakten) način dokazuje sublimnost uma, njegovo vzvišenost: »To, kar je zares sublimno, ni vsebovano v nobeni čutni formi, ampak zadeva le ideje uma. Čeprav ni možen prikaz, ki bi jim ustrezal, prav ta neustreznost, ki jo je mogoče čutno prikazati, obudi te ideje in jih priključuje v čud.« (85) Če lepo izkazuje igrivo ujemanje domišljije in razuma, torej njuno harmonijo, potem sublimno izkazuje »subjektivno igro moči čudi (upodobitvene moči

in uma)« s svojim nasprotjem, vendar Kant to igro vidi »celo v njenem kontrastu kot harmonično.« (99)⁷

V Kantovi estetiki kontemplacija torej zadeva le presojo lepega (v naravi), ne pa tudi sublirnega, in izkazuje vpletenost razuma, ne pa tudi uma. Kontemplacija je »golo motrenje« (82), ki ga vrši razumni gledalec.⁸ Kontemplacija je zanj pasivni, ne aktivni princip. Četudi jo Kant povezuje le z lepim v naravi, ne pa tudi v umetnosti, razloga ne gre iskati v nemožnosti povezave med kontemplacijo in umetnostjo, ampak v tem, da Kant še ni uvidel moči umetnosti.⁹

V Drugem delu *Kritike razsodne moči*, natančneje v *Kritiki teleološke razsodne moči*, se Kant v §67 približa bolj spekulativni rabi kontemplacije,¹⁰ ko predpostavi:

Na ta način je mogoče obravnavati kot objektivno smotrnost narave, razumljene kot celota, kot sistem, kjer je človek člen, tudi lepoto narave, se pravi, njeno ujemanje s svobodno igro naše spoznavne zmožnosti, ko dojemamo in presojamo njeno pojavitev. In sicer takrat, kadar nas teleološko presojanje narave s pomočjo naravnih smotrov, ki so nam dani z organiziranimi bitji, upravičuje, da sprejmemo idejo velikega sistema ali smotra narave. Imamo jo lahko za naklonjenost, ki nam jo je podarila narava s tem, da ni razdeljevala le koristnosti, ampak tudi še obilje lepote in čarov. Zaradi tega lahko naravo ljubimo, zaradi njene nezmernosti pa lahko gledamo nanjo s spoštovanjem, pri čemer čutimo, da takšna obravnava (kontemplacija, op. avtor) oplemeniti nas same – kakor da bi narava prav zaradi tega namena postavila in okrasila svoj čudoviti oder. (219–220)

Kant nam v *Analitiki teleološke razsodne moči* ponudi nenavadno argumentacijo: poprej je v *Analitiki lepega* lepoto predmeta opredelil kot ujemanje predmeta s svobodno igro naših spoznavnih zmožnosti (domišljije in razuma), kot subjektivno, formalno smotrnost brez smotra. Lepota tako ni objektivna lastnost predmeta, njegove forme, ampak izkazuje subjektiven odnos subjekta do nje, kar v njem sproži ugodje, zato o predmetu sodi, da je lep. Forma predmeta je smotrna zgolj za njegov okus, se pravi subjektivno, z vidika subjektive kontemplacije. Zato pri estetski presoji objektivna smotrnost predmeta oz. narave nikakor ne pride v poštev. »Ta gola sodba okusa se namreč sploh ne ozira na to, kakšen je smoter eksistence teh naravnih lepot: ali obstajajo zato, da zbudijo v nas ugodje, ali pa niso kot smotri v nobenem razmerju z nami. V teleološki sodbi pa upoštevamo tudi to razmerje. In v tem primeru lahko štejemo to, da nam je hotela narava s tem, ko je ustvarila tako veliko lepih likov, pomagati na poti h kulturi, *za naklonjenost narave.*« (220)

Toda ob tem dodatnem pojasnilu ni nič bolj prepričljivo, zakaj bi poslej lepoto obravnavali kot dokaz objektivne smotrnosti narave, saj če trdimo, da je ta smotrna za nas, za naše subjektivno ugodje, gre pri tem še vedno

za subjektivna smotrnost, ki izpričuje naš odnos do narave. Pozicija Kanta se zdaj zdi, kot da se je odločil soditi o naravi kot o stvari na sebi, katere bistvo naj bi bilo sicer ravno v tem, da je ni mogoče spoznati in zato o njej ni mogoče izreči nič gotovega. Tudi modalnost izjave, da »v tem primeru lahko štejemo« naravo kot objektivno smotrno, se izključuje s pogojem možnosti njene objektivne smotrnosti, ki bi morala biti brezpogojna, ne pa zgolj potencialna. Poleg tega se Kant poslužuje metaforične govornice, s katero naravo poosebi, ko, če ponovim, zapiše, »da nam je hotela narava s tem, ko je ustvarila tako veliko lepih likov, pomagati«, pa četudi jo poprej opiše »kot sistem, kjer je človek člen«. Nato nas še dodatno preseneti s pristopom, ki ga je v *Analitiki lepega* zavračal kot patološkega, čutnega in čustvenega ter zato neprimerneza za pravo estetsko sodbo, ko meni, da lahko zaradi vseh zgoraj navedenih razlogov »naravo ljubimo, zaradi njene nezmernosti pa lahko gledamo nanjo s spoštovanjem«. ¹¹ Navezovanje na pojem spoštovanja je blizu Kantovim moralnim utemeljitvam v *Kritiki praktičnega uma*, ¹² medtem ko na začetku *Kritike razsodne moči* zavrne možnost navezovanja čiste estetske sodbe na pojem dobrega. ¹³ Kaj pa naj bi pomenilo, da takšna kontemplacija *oplemeniti* nas same? S teleološkega vidika nam kontemplacija lepote narave pomaga »na poti h kulturi«, drugače rečeno, z estetskim kultiviranjem postajamo boljši in lepši. Tu se Kant približa razumevanju lepote kot simbola dobrega. ¹⁴

Pojem kontemplacije ni pomemben le v Kantovi estetski in teleološki presoji narave; nanj se nasloni še v §86, z naslovom *O etični teologiji*.

Sodba, ki se ji tudi najbolj vsakdanja pamet, ko razmišlja o bivanju stvari v svetu in o eksistenci sveta samega, ne more izogniti, se glasi takole: vsa raznotera bitja, [...] da, celo celota vseh številnih sistemov, ki jih ta bitja konstituirajo in ki jih napačno imenujemo svetovi, bi obstajala za prazen nič, če ne bi bilo ljudi (umnih bitij nasploh). Drugače rečeno, brez ljudi bi bilo vse stvarstvo gola puščava, brez haska in brez končnega smotra. Vendar pa ni človekova spoznavna zmožnost (teoretični um) tisto, v odnosu do česar bivanje vsega drugega v svetu šele dobi svojo vrednost, tako kot da mora obstajati nekdo, ki lahko svet *motri* (kontemplira). Če mu namreč to motrenje (kontemplacija) sveta ne more predstaviti nič drugega kot stvari brez končnega smotra, bivanje sveta samo zaradi tega, ker je svet spoznan, ne pridobi nobene vrednosti. Ne gre torej drugače, kakor da predpostavimo neki končni smoter, glede na katerega ima samo motrenje (kontemplacija) sveta neko vrednost. (281–282)

Na katerem mestu bi lahko podvomili v Kantovo argumentacijo? Najprej, ko trdi, da bi bilo brez ljudi vse stvarstvo gola puščava, brez haska in brez končnega smotra. Če bi dosledno sledili Kantovi teoriji o stvari na sebi, potem te trditve ne bi bilo mogoče izreči, saj ne moremo vedeti, kaj je ta stvar na sebi, se pravi, da tudi ne moremo vedeti, kaj bi bilo, če ne bi

bilo nas, ljudi. Na fenomenalni ravni pa smo mi tisti, ki svetu dajemo smisel tako, da ga spoznavamo in vrednotimo na določene načine. Vrednotenje sveta, po katerem ima ta končni smoter, je le eden od načinov tega osmišljanja. Kant ga sicer zavrne, ko pravi, da »bivanje sveta samo zaradi tega, ker je svet spoznan, ne pridobi nobene vrednosti«, kar je v nasprotju s prvo trditvijo, kako bi bilo brez ljudi vse brez smisla. Očitno je, da Kant pri iskanju tistega, ki ljudem določa končni smoter, ni meril na človeka samega.

Mogoče je sicer reči, da je svet smiseln sam na sebi, a imamo pri tem v mislih predvsem vesolje in naravo, ki bi se ravnala po fizikalnih zakonih tudi brez nas (in glede na človekove moderne posege tudi drugače). Vendar pa vesolje in narava sama na sebi še nista svet, ki postane vrednota, potem ko jo v vesolje, naravo in medsebojne odnose šele investiramo. Ko Kant doda, da »ni človekova spoznavna zmožnost (teoretični um) tisto, v odnosu do česar bivanje vsega drugega v svetu šele dobi svojo vrednost, tako kot da mora obstajati nekdo, ki lahko svet motri (kontemplira)«, se zdi ta trditev problematična, če pomislimo na to, da je znotraj fenomenalnega sveta prav vrednotenje in spoznavanje edino, česar je subjekt zmožen. Na ta način daje vrednost tudi vsemu drugemu okoli sebe, subjektivno in objektivno (denimo, pri spoznavanju fizikalnih zakonov narave in vesolja, pa še tedaj ne more mimo svojih vizij sveta). S tem sicer stopimo na spolzka tla, saj se zdi, kot da smo tudi sami začeli razločevati med fenomenom in stvarjo na sebi, vendar gre zgolj zato, da si skušamo predstavljati, kako bi narava in vesolje (Kant uporabi teološki pojem »stvarstvo«), ki sta sicer tudi proizvod subjektovega vrednotenja in poimenovanja, bivala brez nas.

Kant pravilno ugotavlja, da nam kontemplacija sveta sama na sebi še ne more zagotoviti, da bi svet ugledali v luči končnega smotra, da torej svet ima nek objektivni smisel, denimo, da ga je ustvaril Bog. Toda očitno je, da si tega želi. Ne razmišlja v smer, da bi subjektova kontemplacija lahko imela imanentni smoter, ne pa zunanjega, transcendentnega. Zato ni naključje, da je obravnavani navedek zapisan pod poglavjem, ki nosi naslov *O etični teologiji. V Kritiki praktičnega uma* zasledimo podobno, le nekoliko manj odločno stališče: objektivni končni smoter ni nekaj, kar bi smeli zapovedati, še manj je za subjekt konstitutivne narave, vendar ga kljub temu smemo predpostaviti, če nas potolaži in svet napravi vrednejši in bolj znosen. Toda po mojem prepričanju bi s tem, ko bi pustili vprašanje končnega smotra odprto ali ga celo zavrnili, pomena kontemplacije nič ne zmanjšali: predpostavka o smotrnosti sveta ni nič bolj smiselna od njej nasprotno predpostavke o nesmotrnosti sveta, o obeh pa je vredno razmišljati.¹⁵ Morda je to še najbližje Kantovi estetski viziji subjektivne smotrnosti brez objektivnega smotra.

OPOMBE

¹ Posebni poudarki pri navedbah kontemplacije v celotnem prispevku so poudarki avtorice.

² Latinski pojem *contemplatio* je prevod starogrškega pojma θεωρία (teorija) in pomeni metodo umnega zrenja, s katerim je mogoče zreti ideje pri Platonu, pozneje, pri Plotinu, pa je kontemplacija že povezana z izkustvom zrenja Boga ali Enega.

³ Kot poudarja Luc Ferry v svojem delu *Le Sens du Beau* (Smisel lepega, prva izdaja 1998), je za porajanje moderne kulture odločilno vprašanje o kriterijih lepega, ki je najprej vprašanje o komunikaciji, o *sensus communis*, ki se pojavi v osrčju individualistične kulture, za katero je postal problem mediacije med ljudmi osrednjega pomena (32). Ob tem Ferry dodaja, da se prav na področju estetike to vprašanje pokaže najbolj očitno, ker je v njej napetost med individualnim in splošnim, med subjektivnim in objektivnim, najmočnejša (36). Za razliko od tega, kar se dogaja v sodobnosti, je temeljni problem moderne estetike, od začetka 17. stoletja do konca 19. stoletja, sprava subjektivnosti lepega (dejstva, da to ni »na sebi«, ampak »za nas«) z zahtevo po kriterijih, torej v odnosu do objektivnosti ali do sveta. Moderna estetika je zagotovo subjektivistična v tem, da utemeljuje lepo na človeških zmožnostih, na umu, čustvih ali na domišljiji. Toda nič manj je ne prežema ideja, da je umetniško delo neločljivo od določene oblike objektivnosti (38). In končno, po Ferryjevem mnenju Kant v *Kritiki razsodne moči* postavi temelje za takšno pojmovanje okusa, ki bo preseгло nasprotje med racionalizmom in materializmom, da bi utemeljil bistvo teorije genija (kot tistega, ki je najbolj verodostojen, da presoja o tem, kaj je lepo), ki jo bo nato prevzela romantika. Lepo ni niti resnično, kot mislijo klasicisti, niti prijetno, kot to hočejo empiristi. Dokaz za to? Glede okusa ni mogoče ničesar dokazati, kar zadošča za tezo, da ne izhaja iz resnice. Toda po drugi strani je tisto, kar lepo razlikuje od prijetnega, nek paradoks, ki ga ravno skuša Kantova estetika razvozlati, namreč ta, da o lepem lahko *diskutiramo*, kot da bi bilo mogoče v ta namen podati *argumente* za ali proti neki sodbi okusa, kar ni značilno, denimo, za kuharsko umetnost (39).

⁴ Kantovo sklepanje, da na podlagi osebnega okusa o prijetnem ni mogoče doseči soglasja z drugimi, sledi razsvetlenskemu univerzalizmu, ki ga romantika vse bolj rahlja in začne izpostavljati oz. odobravati oseben, partikularen odnos ne le do prijetnega, temveč tudi do lepega ter se tako hoté odreka iskanju soglasja z drugimi.

⁵ Umetnik tudi na podlagi kontemplacije narave ustvarja umetnine, denimo z upodabljanjem naravnih prizorov, kar bo morda vodilo v nov, drugačen ideal lepega. Pri tem velja upoštevati tako zgodovino umetniškega upodabljanja narave, kot tudi trende v sedanjosti, do česar umetnik prav tako zavzema odnose.

⁶ Nietzsche v delu *H genealogiji morale* ugotavlja, da je »Kant, tako kot vsi filozofi, namesto da bi uvidel estetski problem iz izkušnje umetnika (ustvarjalca), razmišljal o umetnosti in lepem zgolj s stališča »gledalca« in s tem neopazno uvedel samega »gledalca« v pojem depega». Toda ko bi filozofi lepega vsaj dovolj poznali tega »gledalca! – namreč kot veliko osebno dejstvo in izkušnjo, kot obilico najlastnejših močnih doživljajev, želja, presenečenj, zamaknenosti na področju lepega! Toda bojim se, da je bilo vedno nasprotno ...« (289)

⁷ Kantova analiza ne gre v smer, da bi uboštvó domišljije v odnosu do uma lahko preobrnili: morda ni pomanjkljivost le na strani domišljije, ampak tudi na strani uma, ki sploh zahteva čutno predstavo idej, za katere ve, da jih ni mogoče čutno predstaviti. Še več, zakaj bi domišljijo, ki jo Kant opredeli kot predstavno zmožnost na čutni in ne na spekulativni ravni, krivili neuspeha? Neuspešen je tisti, ki ne doseže ravni, ki se od njega pričakuje, čeprav bi bil tega zmožen. Tako pa um od domišljije zahteva nekaj ne-umnega, saj ve, da se njegova zahteva ne more udejanjiti. Nenavadno je, da bi um sploh lahko pomislil na kaj tako neumnega, oz. da je Kant umu sploh pripisal tako misel.

⁸ Kako prvinski je Kantov pristop k lepemu, je razvidno tudi iz tega, da izpostavlja le kontemplacijo gledalca, ki gleda lepoto narave, ne pa, denimo, slikarskih, krajinskih platen, kot tudi ne omenja bralcev poezije oz. literature z motiviko narave.

⁹ Tako je, denimo, Kantov mlajši sodobnik, slikar Caspar David Friedrich (1774–1840) skozi figuraliko upodabljal teme smrti, minljivosti, razkroja in druge prizore, ki bi jih tematsko lahko navezali na Kantovo teorijo dinamično sublimnega, obenem pa kar kličejo po melanholični kontemplaciji. Na teh platnih bi težko razložili lepo in sublimno: za slike bi lahko presodili, da so lepe, po drugi strani pa glede na motiviko vzbujajo tesnobo in razmišljenost.

Podobno razmišlja Stefan Majetschak: »Če pogledamo predhodnike moderne, mednje nedvomno sodi Friedrichovo slikarstvo, se mi zdi, da je prav on poskusil tisto, kar naj bi bilo po temeljnem modernističnem prepričanju povsem nemogoče – namreč v sliki vendarle preseči domnevno nepresegljivost nasprotij izkušnje lepega in sublimnega. 'Friedrich je vse življenje iskal takozvano lepo, vendar ni mogel in tudi ni hotel ločiti lepo od sublimnega kot nasprotnega pojava,' je v knjigi o Friedrichu zapisal László Földényi. V umetniški sliki je hotel prikazati naravo, kakršne v realnosti nikoli ne moremo videti: sublimno in lepo v enem. Da umetnost to zmore, ni bilo zgolj Friedrichovo idiosinkratično prepričanje. V tistih časih je na primer tako razmišljal Schelling v svoji *Filozofiji umetnosti*, ki jo je predaval v Jeni (1802/1803) ter Würzburgu (1804/1805). Poskušal je dokazati, da tudi umetnost, ki jo zanima sublimno, ne more definitivno preseči forme in lepote.« (24–25) In še: »Bo že res, da Friedrichovo slikarstvo ni bilo resnično eksemplarično za pot moderne. Slednje Lyotard in Newman v orisu najbrž nista označila nepravilno. To velja tudi za Schellingova razmišljanja o enotnosti lepega in sublimnega. Tega nam ni treba obžalovati. Če pa bi bilo tako, vsekakor lahko porečemo, da bi bil umetnosti moderne prihranjen marsikateri pretiran afekt zoper lepo in marsikatera pretirano radikalno nastrojena namera izničenja forme.« (30)

¹⁰ Zanimiva bi bila tudi primerjava s pomeni kontemplacije, kakor jo razumejo brahmanizem, hinduizem, budizem in navsezadnje tudi krščanstvo, in sicer kot najvišjo stopnjo meditacije.

¹¹ §13 nosi naslov »Čista sodba okusa je neodvisna od dražljaja in ganjenosti«, v katerem Kant med drugim pravi: »Okus ostaja barbarski povsod tam, kjer rabi za ugajanje še prime-si dražljajev in ganjenosti, ali pa ju nemara celo postavlja kot merilo za svoje soglasje.« (63)

¹² V *Kritiki praktičnega uma* je spoštovanje opredeljeno kot edini *a priori* utemeljen moralni občutek, in sicer kot spoštovanje do veličine, do duhovne, umne neizmernosti moralnega zakona v nas.

¹³ V §15, z naslovom »Sodba okusa je popolnoma neodvisna od pojma popolnosti«, Kant zapiše: »Objektivno smotrnost je mogoče spoznati le s pomočjo odnosa raznoterega do določenega smotra, torej le s pojmom. Že iz tega torej izhaja, da je lepo, kolikor presojanje o njem temelji na zgolj formalni smotrnosti, se pravi, na smotrnosti brez smotra, popolnoma neodvisno od predstave dobrega, kolikor le-to predstavlja objektivno smotrnost, se pravi, odnos predmeta do določenega smotra. Objektivna smotrnost je bodisi zunanja, tj. *koristnost*, ali pa notranja, tj. *popolnost* predmeta.« (66)

Tu se pojem dobrega sicer ne navezuje na moralnost, ampak na uporabnost oz. koristnost.

¹⁴ Arthur Schopenhauer svojo metafiziko glasbe prav tako utemljuje na pojmu kontemplacije, ki mu pomeni neposredno spoznanje, vendar ne v smislu intuitivnega ali čutnega spoznanja, temveč notranjega dojetja Volje, stvari na sebi. Za to dojetje potrebuje čutni medij umetnosti, vendar v kar najbolj abstraktni obliki, za kar je najbolj ustrezna (klasična, instrumentalna) glasba. Le tako bo kontemplacija (glasbe) čista, tj. umna, sad njenega spoznanja – Volja pa bo v čutnem zrenju ostala nepredstavljiva. Četudi so v glasbi zajeta vsa čustva, v nepreštevni niansah, tako da se vsakdo lahko prepozna v njih, glasba

ne manifestira individualne, partikularne volje in ne posnema konkretnega sveta na osebni način, ampak se izraža abstraktno. Prav zato jo lahko zares dojamemo le skozi čisto spoznanje ali kontemplacijo.

Vpogled v Kantovo in Schopenhauerjevo razumevanje kontemplacije pokaže, da ta nima dosti skupnega s poznejšim, romantičnim razumevanjem kontemplacije kot motrenja subjektivnega, notranjega sveta, ali pa zunanjega sveta narave s čustveno ekstazo, niti ne z religiozno meditacijo. Za Kanta in Schopenhauerja kontemplacija pomeni brezinteresno, avtonomno presojo okusa, ki zahteva mirno, poglobljeno in neobremenjeno refleksijo. Od romantične paradigme naprej je Kantov in Schopenhauerjev brezosebni pristop k naravi in umetnosti vse bolj podvržen kritiki: poslej bo pravi subjekt vse bolj osebni, intimen, čuten in partikularni, kontemplacija pa bo v skladu s to preobrazbo subjekta prav tako vse bolj spreminjala svoj pomen, ali pa bo ta celo zamrl. Narava in umetnost postaneta alegorično zatočišče za samotni, čustveni jaz, ki hoče biti izjemen in ne išče več umnega soglasja z drugimi subjekti o tem, kaj je metafizično bistvo sveta.

¹⁵ Emmanuel Levinas v svojem delu *Smrt in čas* podrobneje analizira Kantovo in Heideggrovo razumevanje časa, ki bi ga v širšem smislu lahko navezali tudi na debato o končnem smotru. Takole povzame Heideggrovo ontologijo: »Heidegger nas je navadil, da v zgodovini filozofije iščemo zgolj zgodovino biti. Toda ali zgodovina filozofije ne izkazuje nekega drugega nemira, pa naj bo položaj epopeje biti kakršenkoli že? Ali se onkrajnost biti vpisuje v epopejo biti? Ali transcendenca biti, glede na bivajoče (transcendenca, katere smisel je Heidegger znal oživiti), ne dopušča, da jo temeljito premislimo? Ali v filozofiji nemir zaradi Boga res nima drugih pomenov kakor pozabo biti in brezdomstvo onto-teologije? Je Bog onto-teologije, ki je morda mrtev, edini Bog – ali ni drugih pomenov besede Bog? Reducirati ves filozofski trud na zmoto ali na tavanje onto-teologije, je zgolj eno od možnih branj zgodovine filozofije. Tako je Heidegger skrčil Kantovo filozofijo, pri čemer se je oprl predvsem na *Kritiko čistega uma*, na prvo radikalno izpostavitev končnosti biti.« (56–57)

Levinas vidi možnost drugačnega pristopa k času v Kantovi *Kritiki praktičnega uma*: »V spoštovanju moralnega zakona sem svoboden, četudi, teoretično, pripadam svetu nujnosti. Da bi krepost in sreča lahko sovpadli, um zahteva Boga in nesmrtnost duše. Neodvisno od ontološke avanture in *v nasprotnju* z vsem tistim, kar nas uči ontologija, njuna ubranost zahteva nek *potem*. V osrčju dogajajoče se biti obstaja neka svojska utemeljitev. Kant zagotovo ne misli, da moramo predpostaviti neko razsežnost časa onkraj zamejenega časa, torej ne želi 'podaljšati' življenja. Toda obstaja *upanje* oziroma svet, ki je dojemljiv za upanje; obstaja smisla polno upanje, ki ima svojo lastno utemeljitev. V eksistenci, ki jo določa smrt, v tej epopeji biti obstajajo reči, ki ne vstopajo v to epopejo, ter pomeni, ki se ne omejujejo na bit. Upanje sicer res ne more dobiti teoretičnega odgovora, ima pa vendarle svojo lastno utemeljitev. Dogaja se v času, in v času gre onkraj časa.« (58–59)

LITERATURA

- Escoubas, Éliane. *L'Ésthetique*. Paris: Ellipses Édition Marketing S.A., 2003.
- Ferry, Luc: *Le Sens du Beau, Aux origines de la culture contemporaine*. Le Livre de Poche, 2008.
- Kant, Immanuel. *Kritika praktičnega uma*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2003.
- Kant, Immanuel. *Kritika razsodne moči*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 1999.
- Lévinas, Emmanuel: *Smrt in čas*. Ljubljana: Nova revija, 1996.
- Majetschak, Stefan. »Vzvišena lepota. Lepota vzvišenosti.« *Umetnost in forma*. Ur. Stefan Majetschak in Jožef Muhovič. Ljubljana: Raziskovalni inštitut ALU v Ljubljani, 2007. 9–30.

Nietzsche, Friedrich: *H genealogiji morale*. Ljubljana: Slovenska matica, 1988.

Schopenhauer, Arthur. *Svet kot volja in predstava*. Ljubljana: Društvo Slovenska matica, 2008.

Kant's Contemplation of the Beautiful

Keywords: philosophy of art / aesthetics / Kant, Immanuel / aesthetic judgement / the beautiful / contemplation / disinterested pleasure / subjectivity

In Kant's *Critique of Judgment*, contemplation denotes perception of an object (either through sensory perception or reflection) that the subject judges to be beautiful. The original (ancient Greek) meaning of the concept of contemplation is 'theoretical observation', whereas in his aesthetics Kant emphasizes exactly the opposite: that in aesthetic judgment contemplation is not based on concepts and therefore this judgment is not cognitive or logic, nor practical or moral. If it were based on a concept, it would follow a certain objective purpose, which would go against its subjective nature. But what is this subjectivity actually like? Kant's argumentation of subjectivity in aesthetic judgment does not highlight the subject's personal, intimate, or even exceptional relationship to the beautiful in nature because the subject is allowed to say that something is beautiful only when he is convinced that others would agree with his judgment. When the subject refers to his feelings about the beautiful, he has to legitimize them through the views and feelings of all others. For Kant, this does not mean a loss of subjectivity because he believes that the value of subjective judgments increases if other subjects agree with them. This is the essence of his Enlightenment, universalistic attitude. The article also draws attention to the important role of the concept of contemplation in Kant's analysis of the teleological power of judgment. In this regard, it critically reflects on the argumentation that Kant uses to presuppose the possibility of understanding nature even as being objectively purposive. The author considers also the ethical significance of aesthetic contemplation in order to deepen a process of subject's cultivation.

Maj 2015