

Umjetnost kao simbolička forma

Pušonjić, Lucija

Undergraduate thesis / Završni rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:108771>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-18**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)





SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA

Lucija Pušonjić

**UMJETNOST KAO SIMBOLIČKA
FORMA**

ZAVRŠNI RAD

Zagreb, 2022.



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA
ODSJEK ZA FILOZOFIJU I KULTURU

Lucija Pušonjić

**UMJETNOST KAO SIMBOLIČKA
FORMA**

ZAVRŠNI RAD

Mentor: doc. dr. sc. Marko Kardum

Zagreb, 2022.

Sažetak

Tema ovog rada je analiza uloge umjetnosti kao jedne od simboličkih formi Ernesta Cassirera. Polazeći od njegove podjele simboličkih formi, analizirat će na koji je način umjetnost upravo simbolički sustav te kako pridonosi stvaranju kulture. Analizi će se pristupiti preko Cassirerovog shvaćanja umjetnosti kao simboličkog sustava, Kantove moći prosuđivanja *lijepih predmeta* te razumijevanja umjetnosti kroz klasični njemački idealizam s naglaskom na Hegela i Schellinga. Pokazat će se kako umjetnost bitno sudjeluje u kreiranju kulture kao specifično ljudskog načina života.

Ključne riječi: Cassirer, Fichte, forma, Hegel, jezik, Kant, kultura, mit, Schelling, simbol, umjetnost, znak

Sadržaj

Uvod.....	3
1. Problem spoznaje kod Kanta.....	4
1.1. Analitički i sintetički sudovi.....	5
1.2. Transcendentalna filozofija	6
1.2.1. Teorija kategorija u sklopu transcendentalne logike	7
1.2.2. Seme i slike	9
1.2.3. Transcendentalna estetika i moć prosuđivanja	10
2. Kultura kao duh.....	18
2.1. Umjetnost i simbol	21
2.2. Umjetnost i mit.....	22
2.3. Teorija genija.....	26
3. Čovjek kao <i>animal symbolicum</i>	27
Zaključak	29
Literatura.....	30

Uvod

Umjetnost za vrijeme klasičnog njemačkog idealizma hijerarhijski varira, od čistog pomoćnog sredstva pri objašnjavanju kretanja duha do najvišeg stupnja duhovne moći. Do sada, bilo je pregleda misli klasičnog njemačkog idealizma o umjetnosti, no nikada naglasak nije bio baš na umjetnost kao simboličkoj formi. Zato ovdje uskače njemački neokantovac Ernst Cassirer sa svojom filozofijom simboličkih oblika, uz pomoć koje objašnjava čitavu ljudsku kulturu i misao. Doduše, pri istraživanju, pronađen je rad Vande Božičević, koji baš tematizira Cassirerovu simboličku filozofiju u umjetnosti, no autorica se ne dotiče u potpunosti njemačkog idealizma koji dosta utječe na sam Cassirerov rad. No osim toga rada prof. Božičević, u svrhu ovog teksta, koristit će se Kantova *Kritika čistog uma* uz *Kritiku moći suđenja* kao prva faza ovog istraživanja. Naime, s obzirom na veliku važnost kritičke filozofije uma i njezin utjecaj na kasniji razvitak klasičnog njemačkog idealizma, jednostavno je neizbježno da se ne predstave, barem u kratkim crtama, njeni najvažniji dijelovi. Uz Kanta, poslužit će Hegelova *Fenomenologija duha* te II. svezak njegove trilogije predavanja iz *Estetike*. Sam Hegel, pri objašnjavanju ideala umjetnosti spominje baš simbol i simboličku umjetnost kao prvu fazu razvoja i manifestacije duha. Također, Schellingova *Filozofija umjetnosti* otkriva drugu stranu klasičnog njemačkog idealizma. On, za razliku od Hegela, izjednačuje umjetnost s filozofijom, dok ju Hegel koristi kao prvu fazu realizacije apsolutnog duha. Na posljetku, Cassirerov *Ogled o čovjeku* te trilogija *Filozofija simboličkih oblika*, služe kao temelj ove teze te će se pomoću njih pokušati objasniti umjetnost upravo kao simbolička forma. Polazeći od Kantova kopernikanskog obrata, bit će objašnjen način spoznavanja općenito. Predstavit će se njegova teorija sudova i kategorija kao spoznajne moći razuma. Samim time, nakon što se objasni način spoznavanja općenito, bit će predstavljena moć rasuđivanja te sama uloga umjetnosti. Kant, raskidajući s pravicima empirizma i racionalizma nudi novu transcendentalnu filozofiju u sklopu koje objašnjava već spomenute teme. S druge strane, Hegel predstavlja panlogističku teoriju jedinstva umnog i zbiljskog putem ideja i pojmova kroz apsolutni idealizam. On gradi svoju filozofiju sistematično putem znanosti logike, filozofije prirode i filozofije duha. Objašnjava kretanje duha kroz različite tipove materijalizacije od kojih je jedna umjetnost. Od simboličke, klasične te romaničke umjetnosti on zaključuje kako ona nije adekvatan tip za razvoj duha koji se kasnije manifestira kroz religiju te u konačnici u filozofiji. Cassirer, pak objašnjava kako je cijeli svijet izgrađen od simbola te kako je nužno posjedovati znanje sporazumijevanja pomoću njih. Samim time, umjetnost, jezik, znanost i mit postaju simboličke forme koje moraju zajedno djelovati kako bi čovjek zaista bio *animal symbolicum* koji sudjeluje kao aktivni pripadnik

svijeta kulture. Jedino na taj način je moguća samorealizacija čovjekove biti putem simbola. Zato je potrebno analizirati umjetnost kao simboličku kulturnu djelatnost te pomoću klasičnog njemačkog idealizma objasniti kako je došlo do takvog shvaćanja umjetnosti te kulture općenito.

1. Problem spoznaje kod Kanta

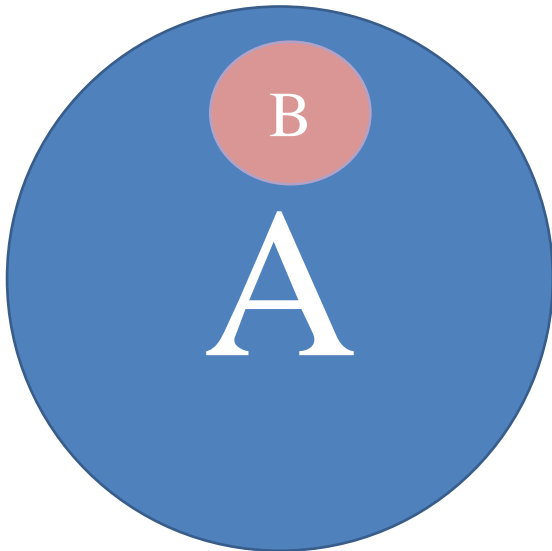
Jedan od glavnih problema filozofije općenito jest pitanje spoznaje. *Što mogu znati? Što trebam činiti? Čemu se mogu nadati?*, pitanja su koje Immanuel Kant postavlja kroz svoje tri kritike¹ (usporedi Kant, 1781; 434). Kant nije pronašao odgovore u prethodnim razdobljima, poput racionalizma i empirizma, već daje kritički preokret, navodeći kako priroda ne postavlja zakone za čovjeka već čovjek za prirodu. Kasnije nazivan kopernikanski obrat, zagovara antropocentričnu sliku svijeta te traži svrhovitu uporabu predmeta. Kant predstavlja transcendentalnu spoznaju kao spoznaju o *apriornim*² uvjetima naše spoznaje. Sustavni oblik transcendentalne spoznaje je transcendentalna filozofija, upravo ona služi Kantu za objašnjavanje načina, uvjeta i izvora spoznaje (usporedi Kant, 1781; 521). On, pomoću kopernikanskog obrata, čini *novum* u kretanju filozofske misli. „Mi u o stvarima spoznajemo a priori samo što sami stavljamo u njih“ (Kant, 1781;16), time se ne prelaze granice iskustva, već se potiče na proizvođenje novih spoznajnih sadržaja. Za potrebe ovog rada se prvo objašnjava Kantov filozofski sustav, jer kasnije se filozofi nadovezuju na njegove predstavljene teze, bilo slaganjem, negiranjem ili preoblikovanjem njegove misli. Kant uz svoj *novum* pokreće novi filozofski smjer – klasični njemački idealizam čiji predstavnici temelje svoje misli baš na Kantovom kopernikanskom obratu, stavljajući naglasak na predmet zanimanja po želji. Hegel kretanje svijeta objašnjava uz svoju trijadičku podjelu znanosti na logiku, filozofiju prirode te naposljetku filozofiju duha koja je bitna za potrebe ovoga rada jer se baš u njoj pojavljuje umjetnost kao popratna faza ka pravoj čistoj spoznaji u pojmu filozofije. Schelling, s druge strane, za potrebe svog objašnjenja spoznaje odabire baš umjetnost kao krunu svog filozofskog razmišljanja. Dok Fichte nastavlja Kantovu transcendentalnu filozofiju ukazujući na proturječnosti pri objašnjavanju spoznavanje stvari općenito. Kasnije neokantovac Cassirer, također uz teze koja Kant postavlja, odgovara na pitanje *Što je čovjek?*, fokusirajući svoju filozofiju na antropološki i simbolički pristup pri spoznaji svijeta. Sve te spoznajne teorije koje

¹ *Kritika čistog uma (1781.)*, *Kritika praktičkog uma (1788.)*, *Kritika moći suđenja (1790.)*

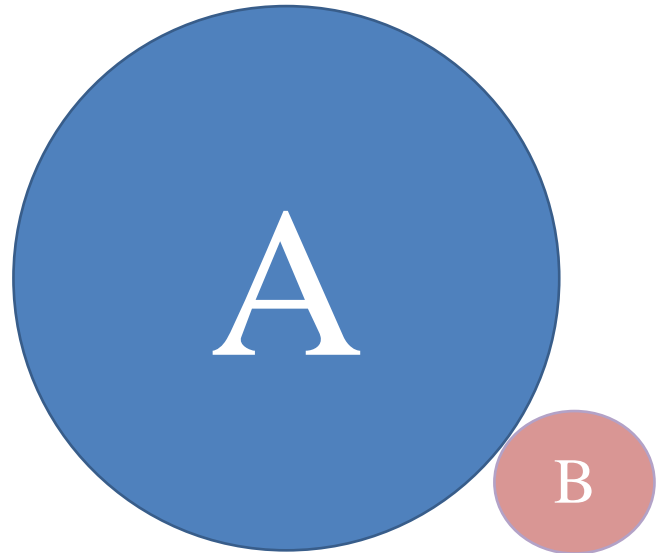
² Kod Kanta pojam *a priori* ima dva značenja: pojam, zor, predodžba, reprezentacija može biti: nezavisna od svakog mogućeg iskustva ili nužan uvjet mogućnosti svakog iskustva

su potrebne za objašnjavanje umjetnosti u tom kontekstu bit će prikazane kroz daljnje stranice ovoga rada.

1.1. Analitički i sintetički sudovi



Slika 1 Slikovni prikaz analitičkog suda



Slika 2 Slikovni prikaz sintetičkog suda

Kako bi se razumjela Kantova filozofija uopće, za početak je potrebno predstaviti njegovu analitiku sudova. U analitičkim sudovima se veza predikata sa subjektom pomišlja pomoću identiteta, dok su oni bez identiteta sintetički. Analitički sudovi razjašnjavaju jer pomoću predikata ništa ne dodaju subjektu, već ga dijeli na njegove diobne pojmove koji su se već pomišljali u njemu. Dok sintetički pridaju pojmu subjekta predikat koji se u njemu uopće nije pomišljao i koji se nikakvim raščlanjivanjem ne bi mogao iz njega izvući (usporedi Kant, 1781; 29 – 32). Na primjer, u rečenici *Sve ptice imaju krila*, iz pojma koji se veže uz *ptice*, ne smije se izaći kako bi se shvatilo da one imaju krila, već se postojeći pojam dijeli na faktore u kojima je predikat pronađen (na primjer stvari koje karakteriziraju ptice: kljun, krila, rep). Jedino je potrebno biti svjesnim o tim faktorima o kojima se inače pomišlja. No dodavajući predikat, na primjer, *Sve ptice imaju šuplje kosti*, dodaje se nešto posve novo i time se stvara sintetički sud. Zato su sintetički sudovi iskustveni, jer je besmisleno da se analitički sud zasniva na iskustvu. Ne smije se izaći izvan pojma kako bi se stvorio sud, jer se radi o *a priori* načelu, koji je nezavisan od svakog mogućeg iskustva (usporedi Kant, 1781; 29 – 32). Kant popularizira problematiku sintetičkih i analitičkih sudova u *Kritici čistog uma* te ih jednostavno objašnjava, analitičko/sintetičko je relacija koja se tiče pojmovnog sadržaja predikata u subjektu. Kod

sintetičkih sudova pojam predikata nije sadržan u pojmu subjekta, on je pridodan pojmu subjekta te ga proširuje. Dok pojam predikata, u analitičkim sudovima samo razjašnjuje i omogućuje njegovu analizu. Načelo identiteta/istovjetnosti jedno je načelo analitičkih sudova, jer po Kantu, svi sudovi tog tipa su svedivi na relaciju istovjetnosti te su očigledno neiskustveni. S obzirom na to da za njihovo važenje nije potrebno izaći iz pojma subjekta, dok su sintetički iskustveni jer je potrebno iskustvo za njihovu provjeru. Samim time, analitički sudovi vrijede *a priori* dok sintetički vrijede *a posteriori*³ (usporedi Kant, 1781; 29 – 32).

1.2. Transcendentalna filozofija

Kao što je već rečeno, po Kantu, *mi o stvarima spoznajemo a priori samo ono što mi stavljamo u njih*, no postoje i pravila razuma uz kategorije. Kant razlikuje dva izvora spoznaje, osjetilnost koju definira kao sposobnost primanja predodžaba/reprezentacija te se ona manifestira kroz receptivnost utisaka i pretpostavlja danost predmeta te razum kojeg definira kao sposobnost spoznavanja predmeta pomoću tih predodžbi te se suprotno od osjetilnosti manifestira spontanošću pojmova tj. kao pomišljanje predmeta. Dakle osjetilnost je primarno pasivna, dok je razum aktivna spoznajna moć (usporedi Kant, 1781; 36). Elementi tj. spoznajne jedinice osjetilnosti su zorovi dok su razuma pojmovi. Pojmovi i zorovi (osjetilne intuicije) mogu biti čisti ili *a priori* te takve pojmove treba razlikovati od empirijskih koji su dobiveni iskustvom. Ti *apriorni* zorovi i pojmovi su njihove forme ili univerzalni obrasci te su samim time nužni uvjeti empirijskih zorova, pojmova i cjelokupne spoznaje (usporedi Kant, 1781; 36). Kantova estetika ustvari je dio transcendentalne opće epistemologije kao gnoseologija koja se bavi nižom vrstom spoznaje. Osjetilna spoznaja za Kanta može biti jasna i razgovijetna, tj. takva da omogućuje dostatno koherentnu i preciznu spoznaju osjetilnih predmeta. Zato je takva spoznaja gotovo jednaka razumskoj, bar hijerarhijski, jer osjetilnost ima siguran *apriorni* temelj. U osnovi osjetilnosti stoje čisti ili *apriorni* zorovi tj. osjetilne intuicije. Ti čisti *apriorni* zorovi su prostor i vrijeme te su oni nužni uvjeti iskustva i spoznaje. Dakle sve što se spoznaje, spoznaje se radi prostora i vremena (usporedi Kant, 1781; 36 – 37). Prostor može biti *aprioran* uvjet mogućnosti izvanjskih zorova i pojava tj. izvanjskog iskustva. Također u ulozi je kao nužna *apriorna* predodžba, kao čisti zor tj. forma vanjskog osjetila. Predočen je kao beskonačno dana veličina u tri dimenzije te se polazi od načela *jedno – pored – drugoga*, koje doduše vrijedi

³ Kant također postavlja pitanje mogućnosti sintetičkih sudova *a priori*, no za potrebe ovog rada nisu bili od velike važnosti. Sintetički sudovi *a priori* se postavljaju u disciplinama poput metafizike, matematike te ostalih čistih prirodnih znanosti. Ovdje je moguće *a priori* etiketiranje jer su ishodi nužni i istiniti (npr. $7+2=9$)

samo pod ograničenjem, da se te stvari uzimaju kao predmeti ljudskog osjetilnog zrenja. No doda li se ovdje pojam prostora (*Sve su stvari jedna pored druge u prostoru*), onda ovo pravilo vrijedi općenito i bez ograničenja (usporedi Kant, 1781; 40). „Prostor nije ništa drugo nego samo forma svih pojava vanjskih osjetila, tj. subjektivni uvjet osjetilnosti pod kojim nam se jedino omogućuje vanjsko zrenje“ (Kant, 1781; 40). Po Kantu, čovjek tvrdi empirijski realitet prostora no i njegov transcendentalni idealitet, „tj. da on nije ništa, čim napustimo uvjet mogućnosti svega iskustva, prihvaćajući ga kao nešto što je stvarima samo o sebi osnova“ (Kant, 1781; 41). Vrijeme je, pak, *aprioran* uvjet mogućnosti unutarnjih zorova i iskustva (uopće). Nužna je predodžba *a priori* u jezgri svih zorova te se karakterizira kao čisti zor i predočuje kao beskonačna jedna dimenzija (usporedi Kant, 1781; 45).

„Različita vremena samo su dijelovi istoga vremena. No predodžba koja se može dati samo jednim jedinim predmetom jest zor. Isto se tako iz nekoga općeg pojma ne bi dalo izvesti načelo da različita vremena ne mogu biti istodobno. To je načelo sintetično i ne može proizaći iz samih pojmova. Ono je dakle neposredno sadržano u zoru i predodžbi vremena“ (Kant, 1781; 43).

Po metafizičkom statusu, prostor i vrijeme su formalni, neovisni o sadržaju te služe kao univerzalni uvjeti. *Apriornog* su karaktera, no ujedno su temeljni za iskustvo (jer ga omogućuju). Prostor i vrijeme su dakle nužni uvjeti osjetilne spoznaje tj. iskustva, dok je vrijeme temeljna intuicija tj. forma svih ljudskih osjetilnih intuicija jer je u samoj osnovi iskustva uopće (usporedi Kant, 1781; 47). Zato je transcendentalna estetika *znanost o svim načelima osjetilnosti a priori*, jer se njome utvrđuju nužna pravila ili norme (prostor i vrijeme) za osjetilnost u proizvodnji zorova (reprezentacija) (usporedi Kant, 1781; 37).

1.2.1. Teorija kategorija u sklopu transcendentalne logike

Dakle, s obzirom na to da se transcendentalna estetika bavi načelima osjetilnosti, oprečno, transcendentalna logika za predmet uzima razum i mišljenje. Transcendentalnu logiku čini analitika i dijalektika. Analitika se određuje kao *opća logika*⁴ te se dijeli na analitiku pojmova i analitiku načela (usporedi Kant, 1781; 57).

Transcendentalna analitika objašnjava i opisuje formalnologičke i reprezentacijske (pojmovne i propozicijske) funkcije i elemente spoznaje. Njen predmet čine načela svog logičkog

⁴ Pod pojmom *opća logika* Kant pretpostavlja propozicijsku tradicionalnu (skolastičku i aristotelovsku) logiku sudova i silogistiku (Silogistika je teorija o posrednom deduktivnom zaključku. Iznose se glavni elementi kategoričkog silogizma, pravila zaključivanja i ističe se koke figure i modusi postoje u kategoričkom silogizmu.) (Kutleša, 2012).

prosuđivanja koja se sastoje od čistih razumskih pojava tj. kategorija. Dok se transcendentalna dijalektika primjenjuje kao kritika dijalektičkog privida tj. kao kritika uma u njegovoj transcendentalnoj uporabi.⁵ Dakle, transcendentalna analitika je analiza razumske spoznaje i njenih *apriornih* uvjeta i elemenata. To su sudovi i pojmovi kao strukturni elementi i funkcije razuma (usporedi Kant, 1781; 57). Čisti razum se razumije kao cjelina te služi kao koherentno i funkcijsko jedinstvo svojih predmeta. Također, razum koji posjeduje moć prosuđivanja je u funkciji mišljenja pomoću pojmova kao logičkih funkcija razuma. Sud čini spoj pojmova, može bit istinit ili neistinit te je element posredne spoznaje nekog predmeta. Razum je tako uz moć prosuđivanja, diskurzivna spoznajna moć tj. moć logičkog slijeđenja, dakle inferencijske spoznaje u vidu zaključivanja iz premise na konkluziju. Time se razum može kategorizirati kao neosjetilna spoznajna moć, neovisna od iskustva radi *apriornih* pojmova (usporedi Kant, 1781; 66 – 67). Postoje dva principa koji leže u osnovi zorova i pojmova. Afekcija radnje pruža zorovima osjetilne podatke o nekom konkretnom pojedinačnom predmetu, dok je funkcija jedinstvo radnja kojima se različite reprezentacije svode pod jednu, krovnu – pojam, a zatim na kraju pod čisti razumski pojam ili kategorije. Osjetilnost, preko zorova osigurava konkretnu spoznaju dok razum preko pojmova daje općenitu spoznaju predmeta u smislu svijesti pripadnosti nekog predmeta univerzaliji s odgovarajućom kategorijom kao najopćenitijom reprezentacijom (usporedi Kant, 1781; 36).

Kvantiteta	Kvaliteta	Relacija	Modalnost
opći (Svi S su P)	potvrdni (S je P)	kategorički (S je/nije P)	problematički (moguće S je/nije P)
posebni (Neki S su P)	niječni (S nije P)	hipotetički (Ako S1P1, onda S2P2)	asertorički (zbiljski S je/nije P)
pojedinačni (Sokrat je P)	beskonačni (S nije ne-P)	disjunktivni (S1P1 ili S2P2)	apodiktički (nužno S je/nije P)

Tablica 1 Kantova tablica sudova

Putem tablice sudova Kant predstavlja svoju teoriju kategorija kao središnji dio teorije čistog razuma. Kategorije su najopćenitiji pojmovi pod koje se svode ostali pojmovi s empirijskim sadržajem uz podređene reprezentacije. One su dakle sadržaji univerzalnih predikata koji se

⁵ Uporaba koja prekoračuje granice iskustva

moгу prediciрати свим entitetima. Izvedeni pojmovi, za razliku od kategorija, su s druge strane ograničeni u predicanju na klase predmeta. Deduktivno se primjenjuju na sadržaj iskustva te su rezultat čiste sinteze pojmovnog i zorno – osjetilnog (intuitivnog) sadržaja (usporedi Kant, 1781; 72).

Kvantiteta	kvaliteta	Relacije	Modalnost
jedinstvenost	realnost	inherentnost i subzistentnost	mogućnost – nemogućnost
mnoštvenost	negacija	kauzalnost i depedentnost	opstojnost – nepostojanost
Sveukupnost	limitacija	zajedništvo (djelatnog i trpnog)	nužnost – slučajnost

Tablica 2 Kantova tablica kategorija

Tablica kategorija, slijedi tablicu sudova, no razlikuje matematičke i dinamičke kategorije. Kvantiteta i kvaliteta spadaju pod matematičke, jer određuju domenu veličine i stupnjeva intenziteta tih veličina pojedinačnih predmeta kao predmeta osjetilnog zora. To su matematički aksiomi i određeni temeljni metafizički zakoni, poput zakona neprekinutosti čije važenje proizlazi iz tih kategorija. Dok su dinamičke kategorije prema relaciji i modalnosti. One omogućuju spoznaju i utvrđivanje zakona za sve strukturne i procesne fizičke odnose. Dakle, ta skupina kategorija obuhvaća relacije između pojedinačnih predmeta ili događaja. Općenito, kategorije obuhvaćaju sve pojmove (predodžbe), koji se kasnije odnose na zorno (intuitivno) dane pojedinačne sadržaje. Odnose se na nisko rangirane pojmove koji se svode pod njih, dok su pojmovi okarakterizirani kao obuhvaćenost više reprezentacija nižeg reda. Načelo tablice kategorija čini potencijal koji kategorije posjeduju za proizvodnju sudova, ono je sposobnost suđenja i mišljenja koja proizlazi iz nužnosti tih razumskih funkcija prosuđivanja (usporedi Kant, 1781; 75 – 76). „No mi sve djelatnosti razuma možemo svesti na sudove, tako da se razum uopće može predstaviti kao moć suđenja. On je dakle prema gornjemu moć mišljenja. Mišljenje je spoznavanje pomoću pojmova.“ (Kant, 1781; 66).

1.2.2. Sheme i slike

Kant tvrdi kako ljudski čisti osjetilni pojmovi nemaju svoju osnovu u slikama, već u shemama. Navodi primjer pojma o trokutu, naime slika trokuta nikada ne bi dosegla tu općenitost koju posjeduje sam pojam, koji bi vrijedio za sve trokute, pravokutne, jednakokračne i sl., već bi uvijek bilo ograničena na samo jedan dio ove sfere. Zato shema trokuta uvijek može egzistirati

u ljudskim mislima, jer jedino shema uobrazilje može biti pravilno određenje zrenja prema općem pojmu (usporedi Kant, 1781; 107). Dakle, shema, za Kanta je reprezentacija tipiziranih karakteristika osjetilnih predmeta koje stoje između kategorijskih i empirijskih predmeta. Shema je apstraktni, to jest, univerzalni slikovni sadržaj. Ona je skup elemenata koji pripadaju nekoj vrsti predmeta. Dok slike te elemente sadrže u konkretnim detaljima (usporedi Kant, 1781; 108). Sama razlika sheme i slike jest u funkciji razuma, koje dijeli na čistu (mašta, imaginacija) i empirijsku uobrazilju. Prva proizvodi sheme, dok druga slike. Samu uobrazilju čini sposobnost reprezentiranja predmeta u njegovoj nenazočnosti, dok dodatak *čista* reprezentira njihove tipične karakteristike u skladu s kategorijama čistog uma. Dakle, shema je u funkciji semantičke jedinice u smislu da kategorijama daje sadržaj, drugim riječima, kategorije tek uz shemu dobivaju konkretnu funkciju. Za Kanta, slika je produkt empirijske moći reproduktivne uobrazilje, a shema osjetilnih pojava, poput figure u prostoru, te je produkt čiste uobrazilje *a priori*, pomoću koje se ostvaruje mogućnost postojanja slika. (usporedi Kant, 1781; 108).

„Čista slika svih veličina (quantorum) za vanjsko osjetilo jest prostor, ali čista slika svih predmeta osjetila uopće jest vrijeme. Čista shema veličine (quantitatis) kao pojma razuma jest broj, koji je predodžba koja obuhvaća sukcesivnu adiciju jednoga po jednoga (istovrsnoga). Tako broj nije ništa drugo nego jedinstvo sinteze raznolikosti istovrsnoga zora uopće, i to zbog toga što ja samo vrijeme proizvodim u aprehenziji zrenja.“ (Kant, 1791;108). Dakle shema svake kategorije bi predstavljala samo jedno vremensko određenje. Kategorije bez shema su samo funkcije razuma za pojmove, no ne pokazuju nikakav zbiljski predmet. Kategorije, sheme, slike i pojmovi samo su sredstva pomoću kojih razum posjeduje moć prosuđivanja te samim time i sposobnost spoznavanja (usporedi Kant, 1781; 110).

1.2.3. Transcendentalna estetika i moć prosuđivanja

Kant se ne bavi direktno filozofijom umjetnosti *per se*, nego je usmjeren na već konzistentan pojam ovog rada, a to je spoznaja. Samim time, bilo je nužno predstaviti Kantov kanon transcendentalne filozofije kako bi se uopće moglo dotaći same moći prosuđivanja u generalnom kontekstu te naposljetku u kontekstu primarnog predmeta ovog rada – umjetnosti. Kao što je već rečeno, transcendentalna estetika je dio transcendentalne filozofije uopće. Za Kanta, estetika nije isključivo disciplina koja se bavi estetičkim iskustvom kao iskustvom ljepote, kao što je to bilo za Baumgartena⁶. Već proširuje definiciju te ju objašnjava kao

⁶ Alexander Gottlieb Baumgarten: Njegov je najznačajniji doprinos utemeljenju estetike, koju u kapitalnom djelu *Filozofske meditacije o nekim aspektima pjesničkog djela (Meditationes philosophicae de nonnullis ad*

disciplinu koja definira *apriorne* uvjete svake spoznaje. Kant, u principu, jedva da se uopće dotiče predmeta umjetnosti u klasičnom smislu riječi. Dakle, ovdje nije riječ o predmetu spoznaje već o mogućnosti njegove spoznaje te samoj predodžbi određenog predmeta. Potrebno je razumijevanje analitike načela koju Kant koristi kroz cijelu svoju kritičku filozofiju, pa tako i za samu moć prosuđivanja. On predstavlja razum kao sposobnost pravila, dok je moć prosuđivanja jedna od spoznajnih funkcija razuma koja supsumiranjem pod pravila određuje mogućnost važenja predmeta pod pravilima. Jednostavnije rečeno, prosuđivanje je pomoćna posrednička funkcija razuma koji određuje pojave u kategorije, dakle konkretni sadržaj u određenu kategoriju. No ne u formalno logičkom smislu već u sadržajno spoznajnoj funkciji u kontekstu konkretnog sadržaja koji se primjenjuje na logičke i pojmovne obrasce (usporedi Kant, 1781; 104). Posebna moć prosuđivanja može biti u kontekstu ekspertnog znanja, poput političkih, jurističkih ili patologijskih pravila. No ukoliko se ta pravila ne koriste na određeni način, bez adekvatne moći prosuđivanja ili stručnosti u području, sve ostaje „letjeti u zraku“ *in abstracto*. Tek sa stručnim poznavanjem određenih pravila je moguća spoznaja *in concreto*. U ovom radu, već je bilo govora o sudovima te njihovim karakteristikama i mogućnostima. Propozicijski sadržaj suda, shvaćen je kao apstraktni nositelj istinitosne vrijednosti koji proizvodi spoznajni sadržaj koji samim time može biti istinit ili neistinit. Sud se također može podrazumijevati kao sam čin prosuđivanja u smislu mentalne radnje proizvodnje i iznošenja propozicijskog sadržaja gdje se spajaju dvije predodžbe (usporedi Kant, 1781; 104). Na, primjer, rečenica *Nebo je plavo*, može se shvatiti dvoznačno, apstraktno ili kao čisto spajanje dva pojma *nebo* i *plavo*. Upravo zato sud implicira spoznajnu radnju gdje propozicijski sadržaj spoznaje biva prosuđen kao istinit ili neistinit, uzimajući u obzir rezultat radnje i samu spoznajnu istinitosti ili neistinitosti (usporedi Kant, 1781; 105). Kada je riječ o samoj moći prosuđivanja

poema pertinentibus, 1735) ne shvaća primarno kao nauk o lijepome, nego kao nauk o »osjetilnoj zamjedbi« (*aisthesis*). Dok se povijesno, od Platona nadalje, nauk o lijepome zasnivao na metafizičkoj (kozmoškoj) argumentaciji o skladnom i uređenom svijetu povezanome duhom (*nusom*) koji implicira poredak istine i dobra neodvojivih od lijepoga, a osjetilnost shvaćala kao uzrok pogrešaka i zabluda, Baumgarten osamostaljuje estetiku kao područje osjetilnoga koje može biti zasebno bez nužnosti korektivne djelatnosti razuma. I dok su tradicionalno empirizam i racionalizam inzistirali na tome da se do lijepoga dolazi pukom osjetilnošću (empirizam) i racionalnošću (racionalizam), odn. spoznajnim ili logičkim putem, Baumgarten estetiku utemeljuje na osjećaju (ćućenju) lijepoga koje je odraz čovjekova subjektivna duha da u onome osjetilno zamijećenome prepozna »lijepo«. Estetiku, u odnosu na logiku i metafiziku, on naziva nižom spoznajnom moći (*gnoseologia inferior*), no baš se u njoj ogleda njezina samostalnost, temeljena na ljudskome duhu kao »urođenome lijepom duhu« (*felix aestheticus*). »Istina« se ne spoznaje metafizičkim, logičkim ili gnoseološkim putem, nego osjetilno kao estetička istina. Otuda se umjetnost temelji na zadaći da čovjeku i svijetu vrati izvoran ljudski i svjetski oblik, u kojem će čovjek tek moći prepoznati samoga sebe. Stoga misliti »lijepo« za Baumgartena znači izviranje iz najdublje biti onoga ljudskoga kao pogođenosti, taknutosti i ganutosti onim lijepim. Ostala djela: *Metafizika (Metaphysica, 1739)*, *Filozofska etika (Ethica philosophica, 1740)*, *Estetika (Aesthetica, I–II, 1750–58)*, *Predavanja iz logike (Acroasis logica, 1761)*, *Sveopća filozofija (Philosophia generalis, 1770)*. Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 20. 7. 2022. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=6356>>.

u kontekstu uloge, Kant razlikuje reflektirajuću i određujuću moć. Gdje reflektirajuća ima važeću ulogu u području estetike. Određujuća moć jest funkcija supsumiranja pojedinačnih predmeta pod određene kategorije, zakone, univerzalije i sl., što je gotovo istovjetno s definicijom same moći prosuđivanja u smislu funkcije razuma. Dok reflektirajuća moć, osim što karakterizira područje Kantove estetike, gleda se kao funkcija otkrivanja kategorija za određeni predmet. Time je moć prosuđivanja dobila ulogu treće spoznajne moći te samim time je neovisna od teoretske i praktične racionalnosti. Kant joj dodjeljuje dvije funkcije, prva je klasifikacijska, dok je druga zakonodavna. Klasifikacijska je u ulozi razvrstavanja specifičnosti između rodova, vrsta (univerzalija) u kontekstu predmeta, s druge strane, uloga zakonodavne funkcije jest u utvrđivanju prirodnih zakona teleološki, znači po principu svrhovitosti u kontekstu opće svrhovitosti ili same teleogije prirode. Ta konkretna uloga reflektirajuće moći shvaća prirodu kao smislenu cjelinu zakona te omogućuje spoznaju specifične svrhovitosti tj. funkcionalnost, kako ih Kant naziva, *lijepih predmeta*. Dakle, ovdje se može raspravljati o estetičkim ili teleološkim sudovima, s time da prve za predmet imaju lijepo i uzvišeno dok druge proizvode određene svrhe i funkcije. Generalno, reflektirajuća moć ima sposobnost formiranja svih empirijskih pojmova (usporedi Kant, 1781; 104 – 106).

sveukupne moći duše	spoznajna moć	načela <i>a priori</i>	primjena
spoznajne moći	razum	zakonitost	Priroda
osjećaj ugone i neugode	moć	svrhovitost	Umjetnost
moć duše	um	krajnja svrha	Sloboda

Tablica 3 Shema Kantova sustava

Prinuđena tablica iz treće Kritike⁷ pokazuje shemu Kantova cjelokupnog sustava. U svrhu ovog rada, naglasak je na umjetnost čije je načelo *a priori* svrhovitost putem moći te osjećaja ugone i neugode. Počinje se od formalne svrhovitosti prirode koje transcendentalno načelo moći prosuđivanja u kontekstu shvaćanja prirode kao koherentne cjeline prirodnih zakona. Razum, koji daje opći transcendentalni zakon, omogućuje određivalačku moć suđenja. Prirodi je zakon *a priori* naznačen no ima toliko raznih oblika (prirode), samim time toliko modifikacija općih transcendentnih prirodnih pojmova koji ostaju neodređeni pomoću zakona čistog *a priori* uma, jer se odnose samo na mogućnost prirode uopće. Zato moraju postojati zakoni koji empirijski mogu biti, po razumskom uvidu, *slučajni*, no svejedno se moraju nazivati zakonima, jednako kao što bi to zahtijevao i pojam prirode, moraju se smatrati nužnim na osnovu „nama

⁷ *Kritika moći suđenja (1790.)*

nepoznatog principa jedinstva raznolikoga.“ (usporedi Kant, 1790; 66). Kant ovdje također spominje važnost reflektirajuće moći, jer je ona ta koja razumu daje zadatak da u red prirodnih zakona uvede jedinstvo načela, teleološki rečeno, svrhovitost svih prirodnih procesa. U sklopu toga, moguće je raspravljati o osjećaju ugone, koja je u ulozi osnovne moći duše. Osjećaj ugone ili pak neugode, sukladno svom *apriornom* načelu svrhovitosti, teži ka svrhovitoj uređenosti koja nastaje pri djelovanju reflektirajuće moći prosuđivanja. Sukladno tome, izgleda da se prije teži osjećaju ugone nego neugode s obzirom na uređenost svrhovitosti. Kant, samim time razlike teleološke i estetičke sudove, gdje je teleološki u funkciji pripisivanja svrhe i funkcije prirodnim stanjima. Na primjer, štitnjača, jedna od najvažnijih žlijezdi ljudskog tijela, luči hormone koji se sintetiziraju te otpuštaju u krvotok. U koliko samo jedan od hormona nije u pravom balansu dolazi do prevelikog ili pak premalog rada štitnjače te se poremećuje cijela funkcija tijela. S druge strane, pluća koja služe za obradu plinova i proizvodnju kisika, ne moraju nužno djelovati zajedno, također moguće je živjeti bez jednog plućnog krila, no ubrzo nakon toga je zagarantirana smrt. To dokazuje teleološku funkciju organa, dakle po principu svrhovitosti, u koliko su svi faktori ujednačeni te ispunjuju svoju svrhu, dolazi do normalne funkcije tijela, tako je i za sve ostalo (usporedi Kant, 1790; 67 – 68). S druge strane, estetička prosudba, pripisuje stvarima kvalitete lijepog i uzvišenog, gdje se prva odnosi isključivo na umjetničke predmete, dok druga isključivo na prirodne. Kao pripisivanje svrhe, u estetičkom smislu, predmetima se pripisuje ljepota. S obzirom na rad reflektirajuće moći prosuđivanja, ovdje se radi o odnosi subjekta prema predmetu, dakle ovdje nije riječ o suhoparnoj *apriornoj* svrhovitosti predmeta, već o samoj moći prosuđivanja. Samim time, osjećaj ugone se predstavlja kao prosudba, tj. kao sud ukusa (usporedi Kant, 1790; 77 – 78). Kant predstavlja proces *sviđanja* predmeta, točnije prosuđivanja njegove ljepote. Čovjek ne povezuje razumom predodžbu s objektom radi spoznavanja nego ju povezuje uobraziljom, koja je udružena s razumom, te sa subjektom i njegovim osjećanjem zadovoljstva ili nezadovoljstva. Na taj način Kant dokazuje kako sud ukusa nije nikako sud spoznaje, niti logički sud, već estetički. Takav sud ne može biti ništa drugo nego subjektivan, no s druge strane, svaka veza – predodžba i veza osjećanja bi mogla biti objektivna. Jedino tada ona znači realnost neke empirijske predodžbe. Estetički sud podrazumijeva neobjektivnu vezu s osjećajima zadovoljstva/nezadovoljstva, jer ono ne može označavati ništa u objektu već u subjektu, na koji način on predočava. Taj osjećaj ugone ili neugode isključivo ovisi o subjektu i njegovim životnim osjećajima, navodi Kant. „To osjećanje zasniva jednu sasvim naročitu moć razlikovanja i prosuđivanja koja ništa ne doprinosi spoznaji, već jedino drži datu predodžbu u subjektu nasuprot cjelokupnoj moći predstava, koje duh postaje svjestan u osjećanju svoga stanja“ (usporedi Kant, 1790; 84 – 86). Dakle, predodžbe

koje su date u jednom sudu mogu biti empirijske, dakle estetičke, no sud koji se donosi na osnovu njih je logički, jedino ako se te predodžbe u sudu dovode u korelaciju sa subjektom. Jednako tako vrijedi *vice versa*, ako bi dane predodžbe bile racionalne, ali bi se u sudu odnosile isključivo na subjekt ili na njegovo osjećanje, onda bi takav sud bio isključivo uvijek estetički, navodi Kant (usporedi Kant, 1790; 84 – 86). Za Hegela, Kant je rekao prvu razumnu riječ o ljepoti. Samim time Kant pomno analizira pojmove ljepote i ukusa⁸ te predstavlja četiri momenata estetičke prosudbe. Prva je već djelomično predstavljena te se radi o prosudbi ukusa pomoću uobrazilja te se zasniva na osjećaju ugone (usporedi Kant, 1790; 93). Ovdje također govori o bezinteresnom sviđanju: Svako mora priznati da je vrlo pristran svaki onaj sud o ljepoti u koji se miješa i najmanji interes, i da, prema tome, takav sud ne predstavlja nikako neki sud ukusa. Da bi neko mogao u stvarima ukusa da ima ulogu suca, on time ne smije ni najmanje da “bude zainteresiran” za egzistenciju određene stvari, već u tome mora da bude potpuno ravnodušan. Međutim, mi taj stav, koji je izvanredno važan, ne možemo objasniti bolje nego ako nasuprot čistom nezainteresiranom dopadanju u sudu ukusa stavimo ono dopadanje koje stoji u vezi sa interesom: naročito ako u isto vreme možemo biti sigurni da postoje samo i jedino onoliko vrsti interesa koliko ćemo ih upravo sada spomenuti (usporedi Kant, 1790; 95).

Kant s petim postulatom zaključuje: „Ukus predstavlja moć prosuđivanja jednoga predmeta. Ili neke vrste predstavljanja pomoću dopadanja ili ne dopadanja bez ikakvog interesa. Predmet takvog dopadanja naziva se lijepim“ (Kant, 1790; 100). Drugi moment za predmet uzima sud ukusa u pogledu njegovih kvaliteta (usporedi Kant, 1790; 101). „Lijepo je ono što se predočuje bez pojmova kao objekta sviđanja,“ (Kant, 1790; 101), jest premisa ove točke. Kao što je rečeno, estetička prosudba proizlazi iz zoroza tj. osjetilne intuicije. Estetička prosudba ne može biti pojmovna i samim time nema ni dokaza ljepote s obzirom na nedostatak samih pravila ljepote. No samim time, Kant podrazumijeva estetičku prosudbu kao specifično normativnom, za razliku od prosudbe ugodnog, svatko treba prosuditi lijep predmet lijepim. Sama ta univerzalnost ukusa i normativnost estetičkog suda lijepoga se predstavlja intuitivno i univerzalno, putem normativnosti. Dodavajući ljepoti univerzalnost i normativnost, Kant potom mijenja definiciju ljepote te ju karakterizira kao „ono što se sviđa općenito bez pojma“ (usporedi Kant, 1790; 103). Samo iskustvo lijepog prethodi subjektivno, to je ipak posljedica

⁸ Kantova napomena: *Definicija ukusa koja se ovdje uzima za osnovu glasi: ukus je moć prosuđivanja onoga što je lijepo. Međutim, ono što je potrebno da se neki predmet nazove lijepim, to se mora pronaći putem analize sudova ukusa. One momente o kojima ta moć suđenja vodi računa u svojoj refleksiji tražio sam rukovodeći se logičkim funkcijama suđenja (jer se u sudu ukusa još uvijek sadrži neka veza sa razumom). Ja sam prije svega uzeo u razmatranje logičku funkciju kvaliteta, jer se estetski sud o lijepome u prvome redu obazire na nju.* (Kant, 1790; 93)

univerzalnosti pripojenja ljepote određenim predmetima. No univerzalnost podrazumijeva objektivnost koja se pak temelji na *apriornoj* utemeljenosti subjektivnosti prosudbe lijepog. „Mi u sudu ukusa pripisujemo zadovoljstvo koje osjećamo svakome drugome kao nužno, isto onako kao da bi se, kada nešto nazovemo lijepim, to moglo smatrati osobinom predmeta koja je na njemu određena prema pojmovima; jer, ipak, ljepota za sebe, bez veze sa osjećanjem subjekta, ne predstavlja ništa,„(Kant, 1790; 107 – 108). Treći moment predstavlja svrhovitost bez svrhe. Iako zvuči u potpunosti proturječno, Kant navodi kako predmet sviđanja, nema svrhu izvan sebe u teleološkom smislu. Već pridodaje tom momentu predodžbu formalne ili estetičke svrhovitosti. Za njega, moć htijenja djeluje shodno predodžbi o nekoj svrsi, no pod uvjetom koliko se na nju može utjecati samo pojmovima, te bi na taj način predstavljala volju. Usprkos tome, svrhovit može biti objekt, duševno stanje, radnja, iako njihova mogućnost ne pretpostavlja nužno predodžbu neke svrhe, već svrhe samo radi mogućnosti shvaćanja i njenog objašnjenja. Barem njene osnove, kao neki kauzalitet svrha, točnije volju koja ih je tako rasporedila prema predodžbi o nekom pravilu. Zato svrhovitost može postojati bez svrhe, ako se uzroci te forme ne pretpostavljaju u nekoj volji, ali su objašnjene njene mogućnosti, moguće je pojmiti samo time što se izvađa iz neke volje. Nije uvijek neophodno posjedovanje znanja o onome što je promatrano, barem ne u smislu njegove mogućnosti, pomoću uma (usporedi Kant, 1790; 109 – 110). „Dakle, mi smo u stanju da izvjesnu svrhovitost u pogledu forme bar promatramo, a da čak ne uzmemo neku svrhu (kao materiju za *nexus finalis*) za njenu osnovu, i da je na predmetima zapažamo, premda samo i jedino pomoću refleksije,„(Kant, 1790; 110). Dakle, ovdje je moguće dokazati kako je Kant estetički formalist, jer je upravo forma ta koja omogućuje ljepotu. Ono što je u sebi formulirano i funkcionalno jest lijepo. Zadnji moment koji Kant spominje jest „sud ukusa prema modalitetu dopadanja koje izaziva predmet“ (Kant, 1790; 125). Podsjećam, moć prosuđivanja jest funkcija razuma, a u osnovi svega jest univerzalnost zdravog razuma, to jest, svojevrsni zajednički osjećaj. Ovdje je riječ o subjektivnoj nužnosti koja u sebi sadrži i *apriorne* elemente osjetilnosti. Zato Kant postavlja za zadatak promatraču da ima moć prepoznati čistu i pripojenu ljepotu. Što bi podrazumijevalo postojanje određenih estetičkih imperativa. U principu, čista ljepota nema svrhu izvan same sebe te sam promatrač sudjeluje u harmonijskom skladu, dok pripojena sa sobom nosi automatsku svrhu. Primjer čiste ljepote bilo bi zvjezdano nebo, mjesec, dok pripojene, na primjer, kuća ili crkva. Pitanje koje Kant u ovom momentu također postavlja jest što prethodi čemu kod ugone i prosudbe te pitanje subjektivnosti i objektivnosti same prosudbe. No odgovore na ta pitanja ostavlja otvorenima. Radi specifične estetičke slobodne zakonitosti, tzv. slobodne igre, koja se uz razum i uobrazilje manifestira kao ljepota jednog predmeta, tj. daje normativnost lijepog predmeta. Iz toga

proizlazi nužna estetička racionalnost, shvaćanja lijepog kao normativnog. No ovdje ostaje otvoreno pitanje univerzalnosti ljepote koje bi trebalo biti obvezujuće za sve subjekte (usporedi Kant, 1790; 125 – 128). Uz lijepo, dolazi ono uzvišeno. U stoljećima koji su prethodili Kantu, ljepota je često dolazila uz dobrotu kao kalokagatija⁹ te je samim time donosila pravilo, da samo ono što je dobro jest lijepo. Kasnije, sukladno tome, ljepota postaje vezana uz religiju, umjetnik postaje *secundus deus* kao posrednik božje riječi. Dakle kroz povijest, sama uzvišenost je bila često povezana uz ljepotu i umjetnost. Potencijalna ljepota u predmetu koja se spoznaje putem osjećaja sviđanja ili ne sviđanja uz sposobnost umjetnika koji slobodnom igrom imaginacije i razuma stvaraju potencijalno lijepi predmet. S druge strane, uzvišeno spada u specifičnu vrstu nadmoći nad prirodom. Ovdje, u promatranju predmeta, subjekt ne shvaća samo njegovu ljepotu putem sviđanja ili nesviđanja, on u dubokoj kontemplaciji nad predmetom postaje svjestan svoje slobode, tj. osjeća nelimitiranost u prirodi. Kant samim time razlikuje matematički i dinamički uzvišeno. U matematici ona se manifestira kao beskonačna ideja koja nadilazi ljudsko iskustvo, može se raditi o galaksijama, pravcima, morima, planinama i sl., dakle beskonačno nespoznatljive cjeline (usporedi Kant, 1790; 132 – 138). No uz svjesnost o veličini predmeta i spoznaje. Dok dinamički uzvišeno se temelji na samoj prirodi kao cjelini. Shvaća se kao velika moć koja je sposobna da nadvlada čovjeka uz osjećaj straha. U smislu, biti svjestan potresa, poplava te ostalih katastrofa na koje ne možemo utjecati. Ovdje se osjećaj uzvišenosti očituje kao sreća i strahopoštovanje što je čovjek pošteđen od tih katastrofa, ali dalje mora biti u dubokoj kontemplaciji oko toga. Tu je potrebno uz um intelektualno prevladati strah i tek onda je moguće uživati u plodovima uzvišenosti. Za razliku od ljepota koja može biti pripisana predmetima, uzvišenost se nalazi u ljudskom duhu te je usko povezana s ljudskim djelovanjem i moralnim osjećajem te je u ulozi regulativne vrijednosti. Ovdje je vidljivo da i sam Kant praktički propisuje moralne zakone te povezuje religiju i etiku uz najviši stupanj

⁹ kalokagatija (grčki *καλοκάγαθία*: čestitost, vrlina), ideal starogrčke izobrazbe i filozofije koji se sastoji u skladu lijepoga (*καλόν*) i dobrog (*ἀγαθόν*). Odgojni ideal starih Grka, poglavito u Ateni, sastojao se u skladnome razvoju tjelesno lijepa i duševno dobra čovjeka. Postizao se vježbanjem tijela (tjelesni odgoj) i razvijanjem uma i srca (intelektualni, estetski i moralni odgoj). Zahvaljujući Ksenofanu kalokagatija je postala središnjim ciljem »popularnoga morala«, a kod sofista se njime smjeralo na poboljšanje cjelokupne osobe. Prema Platonu, ideja dobra najviša je ideja, ali se ona ozbiljuje tek znanjem o dobru, koje je izvor krjeposna djelovanja. Aristotel ide još dalje i pod ovim izrazom razumijeva zbirni pojam koji obuhvaća sve krjeposti i koji je istodobno kruna svake krjeposti. Ideju kalokagatije u XVII. st. ponovno zastupa A. A. C. Shaftesbury koji naglašava njezine etičko-estetičke implikacije, tj. smatra da su dobrota i ljepota kao jedinstvo ne samo atributi čovjeka i svijeta stvari nego i samoga društva (npr. »lijepo društvo«) koje počiva na proporciji, simetriji itd. Potom se izraz kalokagatija više koristio u estetičkim razmatranjima XVIII st. pa je izgubio svoje izvorno etičko i političko značenje. kalokagatija. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 22. 7. 2022. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=30002>>.

divljenja i umnosti, kako je to bilo i prije njega, iako sam navodi da umjetnost ne bi trebala djelovati po pravilima (usporedi Kant, 1790; 132 – 138).

Za Kanta postoje samo tri lijepe umjetnosti:

„Postoje dakle samo tri vrste lijepih umjetnosti: govorne umjetnosti, likovne umjetnosti igre osjeta (kao vanjskih osjetilnih utisaka). Ova bi podjela mogla udesiti također dihotomijski, tako da bi se lijepa umjetnost dijelila na umjetnost izražavanja misli ili opažaja, a ova umjetnost izražavanja dijelila bi se opet samo prema svojoj formi ili prema svojoj materiji (osjetu). Ali, tada bi ta podjela izgledala suviše apstraktna, i ne bi bila tako skladna sa općim pojmovima“ (Kant, 1790; 195).

U govorne umjetnosti spadaju retorika i pjesništvo, retoričar posjeduje vještinu da neki posao razuma pretvori u slobodnu igru uobrazilje, dok pjesnik slobodnu igru uobrazilja pretvara u neki posao razuma (usporedi Kant, 1790; 204). „Veza i harmonija obećaju moći saznanja, osjetilnosti i razuma, koje se doduše ne mogu lišiti jedna druge, ali se ipak bez prinude i uzajamnog oštećenja ne mogu sjediniti, moraju izgledati nenamjerne i da se same od sebe tako spajaju; inače to nije lijepa umjetnost.“ (Kant, 1790; 204). Zato se u, tzv. lijepoj umjetnosti treba izbjegavati pedantnost, namještenost, točnost, jer bi umjetnost trebala biti u dvostrukom smislu slobodna. „kako po tome da ona nije, kao najamni posao, neki rad čija veličina može ocijeniti, iznudi ili plati prema nekom određenom mjerilu. tako i po tome da se duševnost, doduše, u njoj zapošljava, ali se pri tom ipak osjeća zadovoljena i probuđena, ne očekujući ostvarenje neke druge svrhe (nezavisno od nagrade).“ (Kant, 1790; 204). S druge strane, u likovnoj umjetnosti se najviše očituju vještine lijepog prikazivanja prirode i vještine lijepog prosuđivanja njezinih tvorevina. Prvu karakterizira slikarstvo, dok drugu, na prvi pogled začudo, vrtlarstvo. No Kant ovdje ne misli na klasično slikarstvo već sve lijepe kućne predmete, poput tapeta, drvenih ukrasa te kako ih on zove, *stvari za gledanje* (usporedi Kant, 1790; 205). Zašto su *stvari za gledanje*, predmetom lijepih likovnih umjetnosti? Jer sam raspored predmeta, ljudsko baratanje tim ukrasima i pravilima rasuđivanja važan za manifestiranje ljepote i sklada cjeline, koju Kant toliko zagovara (usporedi Kant, 1790; 205).

„Kako se pak likovna umjetnost može uvrstiti u izrazne pokrete nekog govora (po analogiji), to se opravdava time što umjetnikov duh pomoću ovih oblika daje neki tjelesni izraz onome što je i kako je mislio, i čini da sama stvar govori tako reći mimički: jedna vrlo obična igra nage fantazije koja mrtvim stvarima, shodno njihovoj formi, podmeće neki duh koji iz njih govori“ (Kant, 1790; 207).

Zanimljivo je viđanje Kanta o umjetničkom duhu, koji se spominje nekolicinu puta kroz povijest, samo na drugačiji način. Za neke je to božji dar, za druge umjetnička intuicija ili *ingenio* koji je usko povezan sa samom stvaralačkom moći umjetnika. Kant nastavlja dalje i predstavlja umjetnost lijepe igre osjeta, gdje uz pomoću suštinskih uzroka igra može manifestirati na opći način. Ovdje spadaju glazba i tzv. slikarstvo u bojama (usporedi Kant,

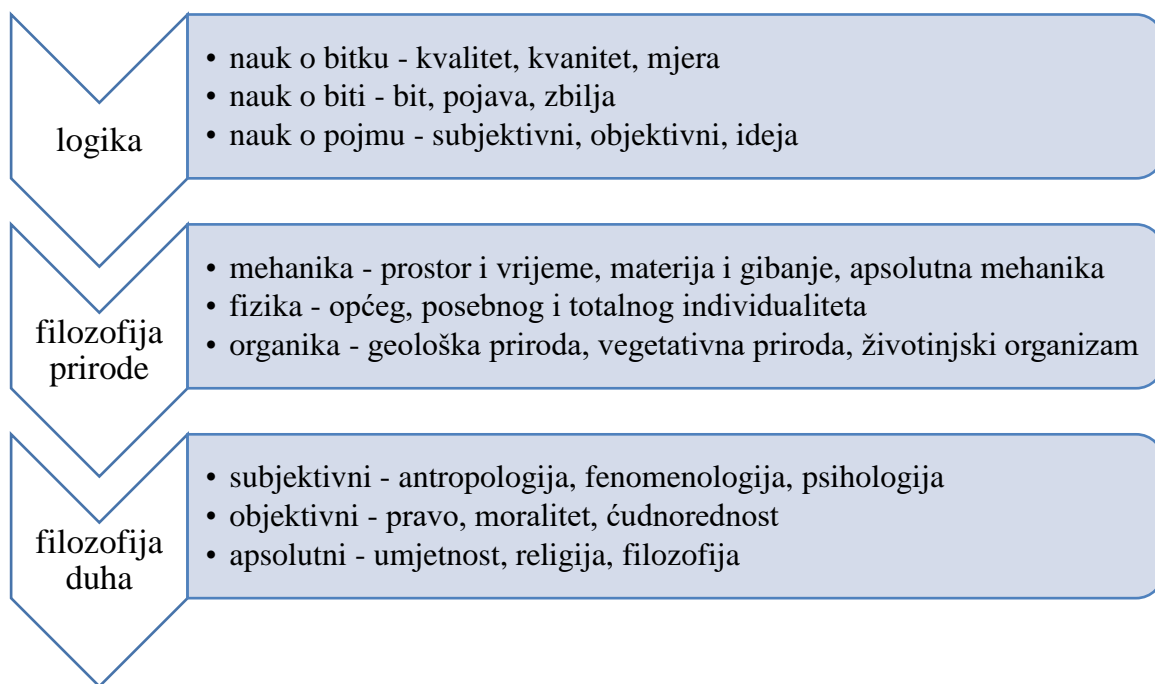
1790; 207 – 208). Kant, predstavlja ovdje svoja tri oblika lijepih umjetnosti koje kasnije pokušava svesti na jedan princip po načinu prikazivanja predmeta subjektu (usporedi Kant, 1790; 208). Evidentno stavlja naglasak na formu, koja je svrhovita za promatranje i prosuđivanje, jer se u njoj vrijeme kultura i duh vežu za ideje te je samim time zadovoljstvo veće. Dakle nije moguće u potpunosti uživati u nečemu čisto materijalnom, što ne ostavlja ništa sa sobom, nikakve ideje. Takav način otupljuje duh i poružnjuje predmet radi njegove svijesti o nesvrhovitom raspoloženju u sudu uma (usporedi Kant, 1790; 209). On zaključuje da se umjetnosti mora diviti, to je gotovo jedina njezina svrha, divimo li joj se iz svoje koristi, nisu svi uvjeti zadovoljeni. Zato čovjek pri prosuđivanju mora biti vođen načelom svrhovitosti (usporedi Kant, 1790; 298).

2. Kultura kao duh

Neokantovac Ernst Cassirer polazi od Kantove spoznajne teorije. Ovdje se potrebno pozvati na rad autorice Božičević koja predstavlja Cassirerovu teoriju o umjetnosti kao simboličkom obliku. Kod Cassirera sama kritika uma postaje kritika kulture (usporedi Cassirer, 1923; 39). On, u svojoj trilogiji *Filozofija simboličkih oblika*¹⁰ objašnjava čovjekovu spoznaju kao simboličku. Nastankom simbola, prestaje kaos impresija i postaje sfera značenja, navodi Božičević. Čovjek više nije *animal rationale*, on postaje *animal symbolicum* i time se mnogo više razlikuje od životinje koja nema sposobnost baratanja sa simbolima kao čovjek. Cassirer, pod utjecajem Kantova kopernikanskoga obrata, postaje zaokupljen problemom spoznaje te također odbacuje prihvaćene elemente racionalizma i empirizma (usporedi Cassirer, 1944;24). „Spoznaja nije odraz objektivno postojećeg svijeta, već stvaralačko preoblikovanje koje iskustvu udara pečat subjektivnog viđenja. Stvarnost je za nas spoznatljiva samo ukoliko je oblikovana duhom, duh je za nas spoznatljiv samo ukoliko je objektiviran u stvarnosti.“ (Božičević, 1982; 2). Dakle on, po uzoru na Hegela, shvaća objektivizaciju osjetilnosti kao duhovno stvaralaštvo. Sami oblici čovjekovog kulturnog djelovanja očituju se u stvarnosti putem duha. Filozofija kulture pretpostavlja samorealizaciju čovjekove biti. Medij putem kojeg se realizira jesu simboli. „Stvaranje simbola i simboličkih sustava način je spoznavanja stvarnosti i objektiviranja duha. Stvarnost je za nas vidljiva samo ukoliko je oblikovana duhom, ukoliko ima za nas značenje.“ (Božičević; 1982; 3). Već spomenuta Hegelova

¹⁰ *Filozofija simboličkih oblika – Jezik (1923), Mitsko mišljenje (1925), Fenomenologija spoznaje (1929)*
U ovom radu će se također koristiti Cassirerov *Ogled o čovjeku (1944)*

enciklopedija filozofskih znanosti pretpostavlja kretanje duha putem dijalektičke trijade teze (afirmacija), antiteze (negacija) i sinteze (negacija negacije). Sam nastanak i razvoj prirode, svijeta i povijesti, kod Hegela se očituje kao proces izvanštenja, opredmećivanja i otuđenje svjetskog duha u razne predodređene forme kao drugobitka svoje vlastitosti. Dijalektičko sučeljavanje suprotnosti drugačije je od klasične metafizike svijeta, jer je ovdje bitak shvaćen kao postojanje kojeg je moment negacije ili otuđenja odlučio svjetski duh. Hegel, ovakvo shvaćanje svijeta, kao proizvod samodjelatnosti drugobitka subjekta, podsjeća na Fichteovsko jastvo u smislu individue koja sama svojom stvaralačkom samodjelatnošću izgrađuje sebe i svoj svijet (usporedi Hegel, 1921; 10).



Slika 3 Slikovni prikaz Hegelove enciklopedijske podjele

Za Hegela, najbitnija je ideja koja se očituje u pojmu u filozofiji. Dok su sve ostalo samo popratne stepenice ka najreprezentiranim oblikom očitovanja duha. Ovdje je moguće zaključiti kako Hegel, za razliku od Kantova transcendentalnoga idealizma, nudi apsolutni idealizam kroz panteističku ideju fenomenologije duha. To prenosi u umjetnost koja je za njega najniži pojam pojavljivanje ideje apsoluta u osjetilnom obliku. Onome što se teži jest jedinstvo, sinteza objektivnog i subjektivnog koje se manifestira u umjetnosti, religiji i filozofiji. Dakle, forme manifestiranja apsolutnog duha započinje u umjetnosti, razvija se u religiji te je najviši u filozofiji. Njihova je zadaća posvijetliti na božansko, istinito i apsolutno (usporedi Hegel, 1921; 39). Hegel u sklopu umjetnosti postavlja slična pitanja poput Kanta, umjetnički lijepo isključuje prirodno lijepo – teza je koja je postavljena. No samo umjetnički lijepo je predmet

estetike. Pitanje koje je ovdje postavljeno jest: ima li sud o lijepom opravdanje? Kantovim jezikom, koja je teleološka funkcija suda o lijepom? Za Hegela, ne postoji objektivna važnost jer je rezultat subjektivne percepcije, svatko ima svoj ukus i jednostavno se ne može raspravljati o prirodno lijepom. Umjetnost je ideja u osjetilnom obliku koja se očituje na razne načine (usporedi Hegel, 1835; 26). Tražeći ideal umjetnosti potrebno je razmotriti posebne forme umjetnosti. Hegel nudi tri oblika umjetnosti u kojima se očituje duh – ideja, a to su simbolička, klasična i romanička. No za potrebe ovoga rada naglasak će biti na simboličkoj formi. Jedino što je važno spomenuti jest da je ideal klasične umjetnosti grčko kiparstvo gdje se ideja i forma savršeno uozbiljuju, dok u romaničkoj dolazi do pucanja jedinstva subjekta i objekta te ideal postaje neprikaziv, duh je prerastao formu te kreće svoje uozbiljenje u religiji. Estetika jest za njega filozofija umjetnosti, ne filozofija lijepog, dok je njegov pristup povijesni (usporedi Hegel, 1935; 10 – 11). Za Cassirera, s druge strane, potrebno se odmaknuti od pojma, jer ono nije konačno odredište čovjekove spoznaje. Već su to kulturne djelatnosti jezik, znanost, umjetnost, mit i religija. One su izvorne stvaralačke sile duha koje formiraju iskustvo stvarnosti. Cassirer umjetnost hijerarhijski stavlja između mita i znanosti. On, poput Hegela izdvaja: „Kant je u svojoj Kritici moći suđenja prvi dao jasan i uvjerljiv dokaz o autonomiji umjetnosti“ (Cassirer, 1944; 178). Cassirer jezik i umjetnost spaja pod kategoriju oponašanja. Dok je jezik oponašanje zvukova, umjetnost je oponašanje vanjskih stvari. Pozivajući se na Aristotela, za njega oponašanje nije samo ljudski nagon već užitak, jer jednostavno ljudi uživaju u sudjelovanju (usporedi Cassirer, 1944; 149). U slučaju da je prava svrha umjetnosti oponašanje, umjetnička spontanost, stvaralačka snaga, nisu poželjne. Takva umjetnost bi trebala opisivati stvar u njihovoj pravoj prirodi, a ne čisto krivotvoriti izgled stvari. „Klasične teorije oponašanja nisu mogle poreći tu smetnju izazvanu umjetnikovom subjektivnošću. Ali, ona je mogla biti zatvorena u svoje vlastite granice i podvrgnuta općim pravilima. Stoga se načelo *ars simia naturae* nije moglo održati u strogom i nepopustljivom smislu.“ (Cassirer, 1944; 181). Ni priroda nije nepogrešiva te ne dostiže uvijek svoju svrhu, ali baš ovdje umjetnost treba usavršiti njene nedostatke. Dakle on navodi da bi se prikazala najveća ljepota, jednako tako je potrebno odstupiti od prirode kao što je i oponašati. Umjetnost ne oslikava neku njoj prikazanu stvarnost nego ju otkriva. Ona nije i ne može biti puka impresija ili ekspresija, „da bi izrazila duh, umjetnost kako je još Hegel govorio, mora svoju ekspresiju realizirati u osjetilnom liku. Razlika između umjetnosti i neposrednog izražavanja emocija očituje se također i u svrhovitoj racionalnoj strukturi umjetničkog djela“ (usporedi Božičević, 1982; 7 – 8).

2.1. Umjetnost i simbol

Hegel prvi kreće u objašnjavanje simbola i znaka kao posrednika između materije i duha. No potrebno je uočiti razliku u prikazivanju i oblikovanju duha kroz te posebne forme umjetnosti, koju predstavlja Hegel. Simbolička obuhvaća sve prije klasične grčke umjetnosti te čini najapstraktniji oblik. Ovdje se još traži umjetnički izraz te samim time ideja nije adekvatno uozbiljena (Hegel, 1835; 10). Traži se adekvatno prikazane značenje i oblik te njihovo savršenstvo. No simbol predstavlja početak umjetnosti, „u početku moramo razlikovati simbol u njegovoj samostalnoj različitosti, u kojoj on služi kao osnovni obrazac za shvaćanje umjetnosti i način predstavljanja u njoj, od one vrste simbola koji se svodi na prostu vanjsku formu bez ikakve samostalnosti.“ (Hegel, 1835; 15). Dalje nastavlja, gdje simbol u svojoj različitosti formi izobrazava se samostalno, onda je riječ o uzvišenosti. Jer je potrebno uobličeno ideje koja još nije u stanju da nađe određenu formu u konkretnim pojavama koja bi u potpunosti odgovarala apstraktnosti i općenitosti oblika. No kad ideja sve vanjske faktore i bića prevaziđe postaje uzvišena. Hegel ovdje razlikuje izraz i značenje simbola:

„Simbol uopće jeste jedna vanjska egzistencija koja neposredno postoji ili koja je neposredno data u opažanju, ali koja se ipak ne treba primiti onakva kakva je u neposrednoj osjetilnoj datosti, same nje radi, već se treba shvatiti u jednom širem i općenitijem smislu. Otuda kod simbola treba odmah razlikovati dvije strane: na prvom mjestu značenje i onda njegov - izraz. Značenje je neka predodžba ili neki predmet bilo kakvog sadržaja, a izraz je neka osjetilna egzistencija ili neka kakva bilo slika.“ (Hegel, 1835; 16).

Za Hegela, simbol je prije svega neki znak. Boje koje se prikazuju na grbovima zastava kako bi predstavile kojoj naciji pripada osoba. Inače, neumjetnički gledano, boje nemaju veze s predstavljanjem nekog naroda, ali po Hegelu, ovdje se ne može ravnodušno gledati odnos između značenja i označenja. „Jer se umjetnost uopće sastoji upravo u srodstvu i konkretnom prožimanju značenja i oblika.“ (Hegel, 1835; 16). No, dalje navodi, lav se, na primjer, shvaća kao simbol velikodušnosti, lisica kao lukavost i krug kao simbol vječnosti, trokut kao simbol trojedinstva, ali s druge strane lav i lisica imaju izvjesne osobine čije značenje trebaju izraziti. Također, osim kruga, mnoge druge krive linije mogu označavati ograničeno razdoblje vremena. Zato takvi simboli već postojeće osjetilne egzistencije imaju već u svojem određenom biću ono značenje koje mu daje svrhu i razlog prikazivanja. Samim time se podrazumijeva da se ovdje proučava općenitost značenja u njemu, drugim riječima, netko je lukav kao lisica, a ne, npr. brz poput nje, jer njezina općenita kvaliteta jest lukavost, a ne brzina kretanja. No ovdje se postavlja pitanje dvoznačnosti simbola, netko može biti jak poput lava i bika, ali i lav i bik su samostalni entiteti sa svojim specifičnim vrlinama. U principu se potrebno maknuti od ravnodušnosti

prema obliku koji se predstavlja i ipak *apriorno* pretpostaviti njegove kvalitete. Dakle, simbol postaje po navici čovjeka, više-manje nešto pretpostavljeno, naučeno. No svejedno, uloga simbola jest da u isto vrijeme otkriva i krije istinu. Simbolički oblik mora nužno preći u klasički jer se tamo nalazi njegovo razrješenje, tada sova zaista postaje sama Minerva (usporedi Hegel, 1835; 16 – 17). Ali umjetnost kao takva, od početka je osuđena na propast jer nije adekvatna za prikazivanje duha u potpunosti, zato dolazi do njenog kraja, to jest, kako Hegel naziva, smrti umjetnosti. Ona gubi svoju funkciju i kao takva nije adekvatna za daljnju sistematizaciju, ideja je transcendirala formu, materija nije zadovoljila duh. No to nije svršetak umjetnosti, to je samo kraj jedne epohe, zadaće i svrhe umjetnosti (usporedi Schneider, 1996; 6). Cassirer, s druge strane drugačije interpretira simbole u teleološkom smislu. Oni njemu služe ne samo kao kod Hegela za objašnjavanje jedne umjetnosti već za objašnjavanje cijelog ljudskog svijeta. Dok Hegel smatra simbole kao sredstvo koje ustvari ograničuje ljudski duh, za Cassirera su to temeljni pokretači s određenom svrhom. Simboli su ti koji pokreću čovjekovo djelovanje i spoznaju te jednino putem simbola duh može biti u potpunosti objektivan. Ni čist razum ni savršena empirija nisu dovoljne, već sposobnost baratanja simbolima. Povijest svijeta samo je povijest razvoja simboličkih oblika, od najapstraktnijih to sve složenijih entiteta (usporedi Božičević, 1982; 5). „Kao što je Hegel vidio u umjetnosti mogućnost direktnog osjetilnog pojavljivanja same ideje, tako i Cassirer vidi u njoj svjesno samorealiziranje duha u konkretnom pojedinačnom sadržaju.“ (Božičević, 1982; 7).

2.2. Umjetnost i mit

Za Cassirera i znanost i umjetnost svoje korijene nalaze u mitu (usporedi Božičević, 1982; 5). Iako naglašava sam nepouzdan karakter mita, navodi: „Ukoliko mit krije to značenje pod svakovrsnim slikama i simbolima, zadaća je filozofije da ga otkrije.“ (Cassirer, 1944; 101). On pokušava znanstvenim putem otkriti istinu mita, no ne samo mita. Cassirer želi sve forme kulturnog djelovanja objasniti na znanstveni način. Za Cassirera, mit je spoj dvaju elemenata, umjetničkog i teoretskog stvaralaštva. U mitskom razmišljanju mora biti prisutan faktor vjerovanja jer bez toga on gubi svoju važnost. Ovdje Cassirer povezuje znanost i mitsko iskustvo, no pokazuje dvojnu sliku mita. S jedne strane pokazuje pojmovnu opazajnu strukturu, dok s druge, opazajnu. Navodi kako se ovdje ne radi o pukoj masi zbrkanih ideja, već sve ovisi o načinu opažanja. Zato je potrebno vratiti se u *dublji sloj* opažanja, kako bi se shvatila karakter mitske misli. U empirijskoj misli čovjeka zanimaju trajna obilježja njegovog osjetilnog iskustva, jer ovdje razlikuje bitno od nebitnog, nužno od slučajnog, stalno od prolaznog i sl. Na

taj način dolazi se do shvaćanja da svijet fizičkih predmeta posjeduje konstantne i određene osobine, no sve to zahtijeva analitički proces koji nije specifičan za mitsko opažanje. Ono je, s druge strane, fluidnije i nestalnije od *normalnog* teorijskog svijeta stvari (usporedi Cassirer, 1944; 104–105). „Da bismo shvatili i opisali tu razliku, možemo reći da ono što mit prvenstveno opaža nisu objektivna već fiziognomska obilježja.“ (Cassirer, 1944; 105). Prirodu definira, u njenom empirijskom i znanstvenom aspektu, kao opstojnost stvari, no jedino u koliko je određena prema općim zakonima. Zato za mitove takva priroda ne može postojati, jer je to stalno svijet od akcije, sila i snaga koje se stalno sukobljavaju. Tako u svakoj prirodnoj pojavi mit otkriva taj sukob jer ono razumije takve emotivne osobine bola, strpljenja, radosti i sl. Potrebno je krenuti od shvaćanja čovjeka kao temeljno primitivnu vrstu. Ovdje totemistička viđenja spadaju u najkarakterističniji oblik primitivne kulture. Čovjek kasnije napušta takva gledišta koja podrazumijevaju jedinstvo pri simboličkom razvoju (usporedi Cassirer, 1944; 113). Zato znanstvena misao, kako bi bila adekvatna, mora koristiti opću metodu pod koju spadaju klasifikacija i sistematizacija. Primitivni duh ne primjećuje kompleksne granice između biljaka, životinja, pa ni sebe samoga. Zato je njegov pogled na život sintetičan, a ne analitičan. Ovdje život nema vrsta i podvrsta, ne postoje prepreke nit razlike, se sve metamorfozom može iznova promijeniti. Samim time, mitskim iskustvom bi vlada zakon metamorfoze (usporedi Cassirer, 1944; 111) Sve se u svijetu stalno mijenja i razvija, mit, kultura, jezik, znanost, umjetnost, stalno napreduje ka višem razumijevanju i širenju poruke. Znanost se doduše razlikuje od mitskog iskustva i umjetnosti, ona pojedinačne stvari sistematizira u cjelinu. Pojam je karakteriziran određenim kategorijama, zakonima i uvjetima.

„Da bismo svojim opažajima dali objektivni smisao, moramo ih klasificirati i svesti pod opće pojmove i opća pravila. Takva je klasifikacija rezultat stalnog nastojanja za pojednostavljenjem. Na isti način i umjetničko djelo u sebi uključuje čin sažimanja i zgušnjavanja. (...) Znanost zapravo traži neko središnje obilježje određenog predmeta iz kojeg se mogu izvesti sva pojedinačna svojstva toga predmeta.“ (Cassirer, 1944; 186).

Umjetnost, s druge strane, ne podnosi pojmovno pojednostavljenje i deduktivno poopćenje, ne ispituje svojstva, uzroke stvari, već pruža intuiciju oblika stvari. To je svojevrsna svijest o čistim oblicima stvari. Manjak mogućnosti opisivanja, već predočenih stvari, nadomješćuje umjetnost, koja omogućuje analizu i ispitivanje osjetilnih predmeta i njihovih djelovanja (usporedi Cassirer, 1944; 187). Dakle čovjeku je potrebna umjetnost jednako kao znanost, iako hijerarhijski nisu jednake, u principu ni ne mogu biti, jer je svaka zadužena za jedno područje čovjekova života, jednako kao mit i religija. Božičević u svojem radu ne spominje Schellinga, koji je ustvari dosta važan za komparaciju Cassirerovih misli o mitu. Još jedan filozof klasičnog njemačkog idealizma, uz Hegela i Fichtea, za razliku od svojih kolega uči objektivni idealizam

putem filozofije identiteta. On zagovara uzajamno djelovanje objekta i subjekta, jedinstvo svjesnog i nesvjesnog te beskonačnog i konačnog (usporedi Schelling, 1802; 73,78). Za razliku od Kanta, svijet nije neka jednostavna zgrada koju *ja* gradim, već jednako sudjeluju objekt i subjekt. Za Schellinga umjetnost je najviši stupanj duhovne moći, u opreci sa čistim umom transcendentalnog idealizma te uozbiljenjem duha u najvišem pojmu u filozofiji on odstupa daleko od sistematiziranja svojih prethodnika. On se zalaže za uzajamno djelovanje filozofije i umjetnosti jer su si međusobno potrebne. Jedina razlika jest da su u filozofiji subjekt i objekt razdijeljeni, a u umjetnosti se spajaju te čine jedinstvo subjekta i objekta. Za njega umjetnost je prikaz božanskog, to jest, apsoluta. Putem mitologije, Schelling dokazuje umjetnost uvijek bila ukorijenjena u božanskom te vraća duh na mitsko opisivanje svijeta. Jer umjetnost uvijek prikazuje apsolut, ono božansko. Dok se svijet umjetnosti vraća božanskom, filozofija se vraća pjesništvu. Da bi se apsolut mogao spustiti u osjetilnost, potrebna je umjetnost jer ona omogućuje pojavu božanskog. Nužno je posredovanje moći koja ideje preoblikuje u zbiljski žive likove, tu uskače mitologija (usporedi Schelling, 1802; 75 – 77). Kod Cassirera, to bi bilo vjerovanje. Schelling ide toliko daleko da zagovara novu mitologiju, u slučaju da stara nije adekvatna za opisivanje te podrazumijeva mitologiju kao prvu građu umjetnosti. „Mitologija je nužan uvjet i prva građa svake umjetnosti.“ (Schelling, 1802; 114). Za Schellinga, bogovi su zbiljski uzete ideje, a rascjep ideje i realiteta dolazi u religijskoj umjetnosti (usporedi Schelling; 1802; 81). Za Hegela bi to bio kraj jer duh transcendiraju materiju, dok Schelling ovdje vidi priliku zbližavanja čovjeka i beskonačnosti. Umjetnost ostvaruje prostor mogućeg kontakta između navedenih dualizama konačnog i beskonačnog, ljudskog i božanskog. Samim time, za Schellinga to nikako ne smije značiti oponašanje, jer za njega, umjetnost koja oponaša stvara lutke, a ne prava djela. No ne odbacuje u potpunosti idealizaciju same prirode, ali genij mora djelovati sa stvaralačkom snagom koja stvara samu sebe i može kopirati djelotvorne stvari u načinu stvaranja, a ne u pukom kopiranju. (usporedi Schelling, 1802; 180 – 183). Umjetnik – genij ima određenu sposobnost koja rješava beskonačna proturječja te ima jednaku snagu kao i priroda. Schelling nije jedini koji predstavlja teoriju genija. No ona zaslužuje posebno pod poglavlje u ovom radu. Za Schellinga, jedino filozofija može potvrditi umjetnost u njezinoj istinskoj jedinstvenoj biti, jedino ona može pokazati pravu važnost i domet same umjetnosti (usporedi Schelling, 1802; 184). Doduše Cassirer ne poistovjećuje umjetnost i mitsko iskustvo jednako kao Schelling. Navodi Božičević: „Dok mitsko mišljenje smatra svoju sliku svijeta samom realnošću, umjetnost je svjesna sebe kao slike. Umjetnički simbol je forma oslobođena vezanosti za konkretan sadržaj, to je osjetilni lik koji postaje univerzalno oruđe duha.“ (Božičević, 1982; 7). Mitska slika nije svjesna razlike između sebe i realiteta, dok umjetnost

svjesno gradi privid. Umjetnost se, zaključuje Božičević tako razlikuje od čiste posrednosti znanosti i neposrednosti mitskog iskustva. “Tako i jezik i mit i umjetnost ponaosob konstituiraju samostalnu i karakterističnu tvorevinu, čija se vrijednost ne čuva time što se u njoj nekako *odražava* neko vanjsko i onostrano bivstvovanje. Naprotiv, oni dobivaju sadržaj time što, po vlastitom, svojstvenom im zakonu tvorbe, grade po jedan svojevrsan i samostalan, u sebi zatvoren svijet smisla.“ (Cassirer, 1982; 334). U svima njima djeluje princip *objektivnog formiranja i uobličavanja* te kada se to opće znanje primjeni na, primjerice, svijet matematike, vidljivo je da čovjek i ovdje biva oslobođen alternative da simbole matematike svede na *puke* znakove, intuitivne figure bez smisla ili pak da im se podmeće nekakav transcendentan smisao. Na taj način je potrebno pronaći značenje koje im je svojstveno, jer se ono ne sastoji u tome što oni jesu *po sebi* nego u specifičnom pravcu idealne tvorbe u određenom načinu objektiviranja (usporedi Cassirer, 1982; 334). Božičević primjećuje kako Cassirer slijedi Kantovu tezu da se estetski doživljaj ne može temeljiti na materijalnom, već samo na formalnom aspektu iskustva. Dakle, kao što je već rečeno, osnovni moment umjetnosti je moment forme. „Umjetnik je otkrivač oblika prirode— likovni umjetnik nam otkriva oblike vanjskih stvari, književnik oblike unutarnjeg života. Estetski proces tako počinje u načinu umjetnikovog viđenja stvari. Umjetnik opaža i otkriva oblike stvari koji izmiču svakodnevnom opažanju.“ (Božičević, 1982; 8). Dakle uloga umjetnika je da putem forme proizvodi novu spoznaju u promatraču. Poput Kanta Cassirer negira objektivni pojam ljepote u predmetu, već zahtijeva specifičnu aktivnu moć opažanja. „Osjećaj ljepote je osjetljivost za dinamičan život oblika, a taj se život može shvatiti samo odgovarajućim dinamičkim procesom u nama. (...) Umjetničko djelo dira nas strukturom, ravnotežom i rasporedom tih oblika. Svaka umjetnost ima svoj karakterističan način izražavanja koji je očevidan i nezamjenjiv.“ (Cassirer, 1944; 195 – 199). Samim time, nemoguće je hedonističko uživanje ljepote, ni u teleološkom ni u utilitarističkom smislu (usporedi Božičević, 1982; 8). Kant spominje pojam *slobodne igre* pri objašnjavanju nekih umjetničkih izraza, Cassirer samim time navodi: „Drukčijeg su tipa one teorije kojima bi se priroda umjetnosti htjela tumačiti svođenjem na funkciju igre. Tim se teorijama ne može prigovoriti da previđaju ili da podcjenjuju čovjekovu slobodnu aktivnost.“ (Cassirer, 1982; 211). Igra je, za njega, aktivna funkcija koja nije ograničena međama onoga što je empirijski dohvaćeno. No užitek koji proizlazi iz nje je posve nezainteresiran, dakle čini se kao da igra i umjetnost dijele zajedničke značajke. Cassirer navodi kako nema nijedne karakteristike takvih igara koja se ne bi mogla naći u umjetnosti. „No, svi dokazi koji se mogu navesti u prilog te teze sasvim su negativni. Psihologijski rečeno, igra i umjetnost vrlo su slične. One nisu utilitarne i nemaju nikakve praktične svrhe. I u igri i u umjetnosti zaboravljamo svoje

neposredne praktičke potrebe da bismo svome svijetu dali nov oblik.“ (Cassirer, 1982; 211). No igra poput mita proizvodi simulirane slike, dok se umjetnost uozbiljuje u danoj formi. Razlikujući tri vrste mašte, moć invencije, personifikacije i proizvodnje čistih osjetilnih oblika, Cassirer podsjeća na Kantovu tablicu moći duše. Igra, za razliku od umjetnosti, podrazumijeva samo prve dvije vrste, dok nije u sposobnosti proizvodnje čistih osjetilnih oblika. „Zadaća je estetskog prosuđivanja ili umjetničkog ukusa da razlikuje pravo umjetničko djelo od onih lažnih proizvoda koji su zaista igrarije ili u najboljem slučaju odgovor na potrebu za zabavom.“ (Cassirer, 1944; 212). Što također podsjeća na Kantovu razliku čiste i pripojene ljepote. Dakle umjetnost je omogućavateljica vizualizacije predmeta na određen način. Dok znanost objašnjava uzroke stvari, umjetnost objašnjava njezine oblike. Važno je zajedničko djelovanje svih kulturnih oblika za potpuno ispunjenje čovjeka, jer je svaki oblik zadužen za određeni dio ljudske spoznaje.

„Umjetnost nam pruža bogatiju, življu i živopisniju sliku stvarnosti te dublji uvid u njezinu formalnu strukturu. Za ljudsku je narav karakteristično da čovjek nije ograničen na jedan specifičan i jedini pristup stvarnosti, nego da može izabrati svoje gledište i tako s jednog aspekta stvari prijeći na drugi.“ (Cassirer, 1944;219)

2.3. Teorija genija

Teorija genija već je spomenuta u tragovima kroz ovaj rad. Baumgarten je u principu, prvi koji oduzima božansku moć koja je dodijeljena umjetniku kroz srednji vijek i renesansu. Sam estetski duh je sposoban „preuzeti“ svaku normalnu osobu, zemaljsku pojavu sa zemaljskim učincima. No proturječno, u svojim meditacijama govori o stvaralačkoj harmoniji koja podsjeća na kozmičku harmoniju koju stvara bog. Kant se nadovezuje i predstavlja teoriju genija. Ono što karakterizira genija jest određena talentiranost za spontano stvaranje. Pravilo jest da nema pravila, ni mimesisa ili bilo kakve akademske forme, već je važna mjerodavnost. Dakle djelo umjetnika mora biti uzor drugima, a ne oponašati. Kant predstavlja racionalnu neobjašnjivost u genija, jer on ne zna odakle ideje dolaze, kako se razvijaju i uobličuju (Kant, 1790; 181 – 183). Samim time, genijalnost nije nešto što se može naučiti, za razliku od Baumgartenove inkluzivnosti, genijem se rađa. Schelling također sudjeluje u gradnji teorije genija. Kao što to ide kod Schellinga, umjetnost jest proizvod dvije uzajamne djelatnosti, svjesne i nesvjesne. Obje su jednako važne za izgradnju umjetničkog djela, koje je za Schellinga nesvjesna beskonačnost u kojoj autor pokazuje samu beskonačnost kroz svoju interpretaciju. Zato su djela genija posebna i razlikuju se od djela običnih „smrtnika“, jer jedino genij može savladati dualizme svijeta i prikazati ih u pravoj harmoniji (usporedi Schelling, 1802;185). S druge

strane, sukladno Kantu, Cassirer navodi da je sama ljepota proizvod genija. To je prirođena duševna dispozicija, citira Cassirer Kanta te nastavlja kako priroda jedina može propisivati pravilo njegova djelovanja. Ističući originalnost kao pravo svojstvo genijalnosti. Dalje navodi da priroda ne daje zakone znanosti već umjetnosti. Iznoseći kako odnos između subjektivnosti i objektivnosti, individualnosti i univerzalnosti nije jednak u umjetničkom djelu i u znanosti. „U objektivnom sadržaju znanosti te se individualne crte zaboravljaju i brišu, jer je jedan od glavnih ciljeva znanstvene misli isključivanje svih osobnih i antropomorfnih elemenata. Po Baconovim riječima, znanost se trudi da svijet shvati *ex analogia universi*, a ne *ex analogia hominis*.(Cassirer, 1944;288). Zato se ljudska kultura u cjelini može kao proces čovjekovog progresivnog samooslobođenja, gdje su jezik, umjetnost, religija, znanost, samo faze tog procesa. U svakoj od njih čovjek uči novu moć kojom gradi svoj vlastiti individualni svijet, zato ih je nemoguće staviti pod zajednički nazivnik. One se zajedno nadograđuju i suzbijaju gradeći cjelinu ljudske kulture. Hegelovski rečeno, kultura kao duh karakterizira sam duh vremena. Sudeći po naglašavanju raznih faza kulturnog procesa kroz povijest, čovjek raste te se razvija. On postaje *animal symbolicum* jer sve što spoznaje, on percipira radi simbola.

3. Čovjek kao *animal symbolicum*

Cassirer ovom sintagmom radikalno mijenja glavnu funkciju čovjeka. Čovjek je kroz povijest shvaćen kao politička, društvena, misaona životinja, ali za Cassirera, to je samo pokušaj izlaganja nekog moralnog imperativa. Za njega razum nije dovoljan za percipiranje opsežne prirode i života. No s obzirom da je sve u ljudskom svijetu i kulturi izgrađeno od simbola, zato čovjek mora biti u ulozi *animal symbolicum*. Cassirer želi, u stvari, odvojiti čovjeka i životinju i pokazati kako je čovjek sposoban aktivno djelovati u simboličkom svijetu. „Ukratko, možemo reći da životinja ima praktičku imaginaciju i inteligenciju, dok je samo čovjek razvio jedan nov oblik - simboličku imaginaciju i inteligenciju.“ (Cassirer, 1944; 53) Simbol, koliko god je univerzalan, on krije specifično značenje, s druge strane znak ili signal je jedinstven predmet za koje je značenje čvrsto vezan. Simbol, iako univerzalan nije jednolik. Ono što Cassirer pokušava napraviti svojom filozofijom simboličkih oblika jest sintetizirati te prevazići razlike među neokantovcima. On želi da matematička i prirodnoznanstvena istraživanja postanu adekvatna u problemima duhovne nauke. Ne slaže se s Hegelovim monizmom, jer se svi oblici ljudske kulture kod njega gledaju kao puke stepenice koje duh prolazi kako bi došao do savršenosti jedinstva pojma u filozofiji (usporedi Cassirer, 1923; 8). Dok s druge strane Cassirer istražuje samo funkciju duha, koja se za njega može spoznati promatranjem načina na koji on funkcionira. Nađe li se njegova osnovna funkcija, moguće je spoznati sve oblike ljudske

kulture. Ta osnovna funkcija su upravo simboli, njihova proizvodnja, uporaba i reprezentacija. Duh funkcionira na način da ono što je dato, artikulira i osmišljava pomoću simbola koje sam proizvodi te koji pripadaju jednoj cjelini. Sukladno Kantu, Cassirer navodi kako duh može primiti samo ono što može artikulirati i razumjeti. Samim time, principi te simboličke reprezentacije su različiti te se baš u toj različitosti ispoljava bogatstvo duha (usporedi Cassirer, 1923; 9). Zato znanost, jezik, mit, religija, umjetnost su oblici kojima duh artikulira ono dato. Kao što je već rečeno, oni kao cjelina čine kulturu. Kultura je ovdje u ulozi proizvoda, savladavajući stare i nudeći nove oblike simbolizacije. Simboli se karakteriziraju kao osjetilno – opažljivi predmeti, riječi, likovi koji imaju značenje te u čijem proizvođenju duh postaje izražen te samim time i materijaliziran (usporedi Cassirer, 1923; 12). Duh se putem simbola objektivira, ali se ne otuđuje, kao što bi to bilo kod Hegela. Jer njegovi proizvodi ostaju prozirni na značenje kao svoj duhovni supstrat. Za Cassirera, razvoj duha je samo napredovanje u aktivitetu sve slobodnije simbolizacije, ali kao postepeno samoosvjestavanje duha koji shvaća sebe kao slobodan aktivitet proizvodnje simbola. On navodi da su riječi, imena, u primitivnim svijestima dio samih stvari, a ne shvaćeni kao simboli za te stvari. Sama simbolička reprezentacija djeluje kroz dva momenta. Simboli kao osjetilno – opažljivi predmeti te ono što je simbolizirano, samo značenje. Oni se razdvajaju samo u mišljenju u svrhu analize simboličke reprezentacije, no ne realno. Zato dolazi do stalnog usavršavanja tih momenata putem simboličkih obrazaca kojima čovjek osmišljava svijet (usporedi Cassirer, 1923; 9). Ovdje je moguće uvidjeti Hegelovu ideju razvoja jedinstva, kao borbu suprotnosti, ali modificiranu Kantovu osnovnu ideju o *apriornim* formama kao transcendentnim uvjetima općenitosti i nužnosti. Svaki oblik Cassirerove simboličke reprezentacije ima svoje specifične formalne *apriorne* uvjete koji su nužni za simboličku funkciju koja proizvodi taj oblik. Jednako tako vrijedi i za konceptualnu funkciju čije su tvorevine simboli i svijet naučenih entiteta, za ekspresivnu funkciju čije su tvorevine mit, religija i umjetnost te za intuitivnu funkciju koja proizvodi jezik i *common sense* svijet svakidašnjeg iskustva (usporedi Cassirer, 1923; 9). Što se tiče zorova prostora i vremena koje Kant karakterizira jednoznačno kao određene apriorne forme osjetilnosti, Cassirer navodi suprotno. Prostor i vrijeme se razlikuju kroz tri oblika simboličke reprezentacije, jezik, mit i znanost. Oni artikuliraju iskustvo prostora i vremena po različitim principima. Ti razni sistemi obrazaca reprezentacije, ne samo što su *apriorni* već su specifični za svaki oblik reprezentacije. Oni, kao u sebi uobličene cjeline interpretacije datog, su *apriorni* u odnosu na ono što se pomoću njih interpretira. Cassirer smatra da njegovo stajalište gdje duh (svijest) tj. moć proizvođenja, prevladava prethodni apstraktni empirizam i idealizam, jer ukida privid prvobitne razdvojenosti inteligibilnog i osjetilnog kao ideje i pojave

(usporedi Cassirer, 1923; 9). Također, ono što bi za Hegela bila krajnja sinteza u pojmu, Cassirer to pronalazi u pojmu proizvođenja osjetilno opažljivih tvorevina, to jest, simboličkih oblika. Za njega, sama pokretačka snaga razvoja duha jest narušavanje i uspostavljanje jedinstva simbola i simboliziranog. Dakle stvarnost je za čovjeka shvatljiva samo ako je oblikovana duhom, dok je duh za čovjeka spoznatljiv samo u koliko je objektiviran u stvarnosti. Spoznaja se ne sastoji samo od čistih impresija održavanja objekta ili od čistih ekspresija duha. Već samom spontanošću duha se kaos osjetilnih impresija pretvara u ljudski univerzum koji nastaje interakcijom subjekta i objekta. Zato je sve sačinjeno od simbola i samim time podrazumijeva se nužnost shvaćanja čovjeka kao simboličke životinje.

Zaključak

Ovaj rad prikazuje umjetnost kao dio čovjekove kulture i misli. Umjetnost, kao čovjekova simbolička tvorevina, čini dio kulturnih formacija uz jezik, mit i znanost. Kant, svojom spoznajnom teorijom čini *novum* u razvoju filozofske misli. Transcendentalna filozofija je zamijenila prethodne pravce te se u sklopu nje razvijaju mnogi filozofski pravci, poput Hegelova apsolutnog idealizma te novokantovskog pokreta koji pokušava pomiriti Ernst Cassirer svojom filozofijom simboličkih oblika. Za njega, sve je izgrađeno od simbola i jedini način da čovjek napreduje jest da nauči djelovati zajedno s njima. Sama svrha ovog rada jest da potvrdi baš tu Cassirerovu tezu te da pokaže pregled misli koje su dovele do nje. Zato je bilo neizbježno pokazati Kantovu transcendentalnu filozofiju te Hegelovu filozofiju kretanja duha uz kratki pregled misli o filozofiji umjetnosti Schellinga. Rad Vande Božičević samo je potvrdio Cassirerovu misao o umjetnosti kao simboličkoj formi i time postao nužan dio ovoga pregleda. Ovaj rad je predstavio čovjeka kao *animal symbolicum* te razvoja kulture kao duha te samim time zaključio priču o umjetnosti kao simboličkoj tvorevini. Kulturne forme jezik, mit, religija, znanost te umjetnost shvaćene su i predstavljene kao ekvivalentno važni članovi u izgradnji i napretku čovjeka, ne kao samo simboličko već kao umno i misaono biće. Cassirer je dokazao da se duhovne tvorevine mogu sistematički, znanstveno prikazati, neke više, neke manje, no svejedno navodi kako je zaista svaki dio jednako važan u gradnji kulture kao čovjekova sistema.

Literatura

- Bowie, A. (2001). „Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling“. Dohvaćeno iz *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2020 Edition):
<<https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/schelling/>> pristupljeno:
25.07.2022.
- Božičević, V. (2018). „Ernst Cassirer - Umjetnost kao simbolički oblik“. *Razdio društvenih znanosti (1976. - 1984.)*, svezak 20, br. 9 (1982).
- Cassirer, E. (1978). *Ogled o čovjeku*. Zagreb: Naprijed.
- Cassirer, E. (1985). *Filozofija simboličkih oblika - fenomenologija saznanja*. Novi Sad: Teorija.
- Cassirer, E. (1985). *Filozofija simboličkih oblika - mitsko mišljenje*. Novi Sad: Teorija.
- Cassirer, E. (1985). *Filozofija simboličkih oblika - jezik*. Novi Sad: Teorija.
- Friedman, M. (2004). „Ernst Cassirer“. Dohvaćeno iz *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition):
<<https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/cassirer/>> pristupljeno:
25.07.2022.
- Hegel, G. W. (1986). *Estetika II. Svezak*. Beograd: Beogradski izdavačko - grafički zavod.
- Hegel, G. W. (1986). *Fenomenologija duha*. Beograd: Beogradski izdavačko - grafički zavod.
- Heis, J. (2018). „Neo-Kantianism“. Dohvaćeno iz *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2018 Edition): <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/neo-kantianism/>> pristupljeno: 25.07.2022.
- Hrvatska enciklopedija (2022). „Baumgarten, Alexander Gottlieb“. Dohvaćeno iz Hrvatska enciklopedija. *Leksikografski zavod Miroslava Krleža*:
<<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=6356>> pristupljeno: 20.07.2022.
- Hrvatska enciklopedija (2022). „Kalokagatija“. Dohvaćeno iz Hrvatska enciklopedija. *Leksikografski zavod Miroslava Krleža*:
<<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=30002>> pristupljeno: 22.07.2022.
- Kant, I. (1975). *Kritika moći suđenja*. Beograd: Beogradski izdavačko - grafički zavod.
- Kant, I. (1990). *Kritika čistog uma*. Beograd: Beogradski izdavačko - grafički zavod.
- Schelling, F. W. (1965). *Filozofija umjetnosti*. Beograd: Nolit.
- Schneider, H. (1996). „Hegelova estetika - metafizika i svršetak umjetnosti“. *Obnovljeni život*, str. 75 - 85.

