

**UMJETNOST GENIJA:
KANT I SUVREMENA FILOZOFIJA PJESNIŠTVA**

IRIS VIDMAR JOVANOVIĆ



Sveučilište u Rijeci, 2021.

Naslov:

Umjetnost genija: Kant i suvremena filozofija pjesništva

Autor:

Iris Vidmar Jovanović

Izdavač:

Filozofski fakultet, Sveučilište u Rijeci

Za izdavača:

Ines Srdoč Konestra

Lektura:

Martina Blečić

Recenzenti:

Elvio Baccharini

Nenad Mišćević

Grafičko oblikovanje, dizajn naslovnice i tisak:

Grafika Helvetica d.o.o. Rijeka

Fotografija na naslovnici: rukopis W. Blakea (javna domena)

ISBN 978-953-361-026-9 (tiskano izdanje)

ISBN 978-953-361-027-6 (e-izdanje)

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu
Sveučilišne knjižnice Rijeka pod brojem 150118050

Knjiga je objavljena uz potporu Filozofskog fakulteta u Rijeci
i Sveučilišta u Rijeci (projekt uniri-human-18-13)

UMJETNOST GENIJA:
KANT I SUVREMENA FILOZOFIJA PJESNIŠTVA

IRIS VIDMAR JOVANOVIĆ

Sveučilište u Rijeci, 2021.

Zahvala

U pisanju ove knjige imala sam svesrdnu pomoć mnogih prijatelja i kolega. Zahvalna sam Predragu Štataru koji me kao studenticu diplomskog studija uputio na ljepotu i izazove Kantove filozofije, a onda i ohrabrio u nastojanjima da se detaljnije bavim Kantovom estetikom na samom početku doktorskog studija. Ove knjige ne bi bilo da me Nataša Lah nije pozvala da napišem prilog o vizualnoj poeziji; upravo mi je rad na tom tekstu (objavljenom u zborniku *Teorija Umjetnosti kao Teorija Vrijednosti*.) omogućio uvid u zamršene, ali prelijepe probleme koje poezija otvara filozofu. Zahvalna sam kolegama na konferencijama na kojima sam izlagala na kritičkim komentarima i korisnim sugestijama, posebno Karen Simecek, Dunji Jutronić, Mattu DeCourseyu, Davidu Daviesu, Michaelu Watkinsu, Jamesu Shelleyu, Davidu Collinsu, Adamu Andrzejewskom, Lari Oštarić i Phillipu Millsu. Kao i u ostalim segmentima mog rada, pomoć i podrška Petera Lamarquea i Philipa Kitchera bile su neprocjenjive. Mihaeli Matešić posebno veliko hvala na njezinom nepresušnom prijateljstvu i iznimnoj podršci, na nebrojenim jezičnim sugestijama i na zanimljivim raspravama o jeziku i poeziji. Zahvalna sam i kolegama s Odsjeka za filozofiju, posebno Snježani Prijić Samaržija i Luci Malatestiju, te svim studentima na ohrabrujućem i stimulativnom okruženju za rad. Hvala Elviju Baccariniju na mnogim inspirativnim razgovorima i nesebičnim savjetima. Njemu i Nenadu Miščeviću veliko hvala na recenzentskim komentarima. Hvala i kolegicama i prijateljicama Mireli Fuš i Martini Blečić koje su svojim su-sugestijama doprinijele jasnoći mojih teza. Ivani Kundi i Karol Visinko zahvalna sam za pravne savjete oko autorskih prava. Hvala Boranu Berčiću, voditelju UNIRI projekta Metametafizika, u sklopu kojega sam istraživala neka od pitanja kojima se i ovdje bavim, i Filozofskom fakultetu, posebno Barbari Kalebić Maglica, koji su mi omogućili financijska sredstva za publikaciju. Naposljetku, svojim roditeljima, sestri i suprugu veliko hvala na ljubavi i podršci.

U Rijeci, 6. lipnja 2021.

*Mojim roditeljima,
tati Borisu i mami Mariji,
za savršenu harmoniju razuma i imaginacije*

Sadržaj

Predgovor	9
I. SUVREMENA ANALITIČKA FILOZOFIJA POEZIJE	
1. Umjetnost riječi	15
1.1. Netransparentnost i samoreferentnost poetskog jezika	18
1.1.1. Ozbiljnost i neozbiljnost poezije	25
1.2. Poetsko iskustvo.	29
1.2.1. Fenomenologija poetskog iskustva	35
1.3. Poezija i parafraza.	40
1.4. Poezija, forma i sadržaj	44
1.5. Semantička gustoća poetskog jezika	49
1.6. Poezija i značenje	54
1.7. Poezija i filozofija	59
1.8. Zaključak	66
II. ESTETIKA I TEORIJA UMJETNOSTI IMMANUELA KANTA	
2. Kantova treća <i>Kritika</i>	69
2.1. Racionalizam i empirizam, prosvjetiteljstvo i romantizam	81
2.2. Kantova teorija umjetnosti.	86
2.3. Umjetničko stvaranje kao izraz genijalnosti	91
2.3.1. Originalnost i egzemplarnost umjetničkoga stvaranja	93
2.3.2. Umjetničko stvaranje i uvjet školskoga treninga	95
2.4. Duševne moći genija	98
2.5. Umjetnost kao način spoznavanja.	110
2.5.1. Estetičke ideje i estetički atributi	112
2.5.2. Razum, ukus i forma umjetničkoga djela	117
2.5.3. Umjetnost i promicanje društvenosti: forma djela i priopćivost ideja.	125

2.6. Hijerarhija lijepih umjetnosti	133
2.7. Poezija kao najviša umjetnost	136
2.8. Zaključak	141

III. SUVREMENI IZAZOVI ANALITIČKE FILOZOFIJE PJESNIŠTVA I KANTOVI UVIDI

3. Pjesništvo kao komunikacija.	145
3.1. Normativnost umjetničkoga stvaranja	146
3.1.1. Identitet forme i sadržaja i semantička gustoća	154
3.1.2. Pjesničko iskustvo.	159
3.1.3. Poezija i načini spoznavanja	168
3.1.4. Poezija i filozofija	176
3.2. Pjesnik i društvo	179
3.2.1. Miljenici prirode	184
3.2.2. Pjesničke tradicije.	185
3.2.3. Genijalnost, kreativnost i pjesničko stvaranje	200
3.3. Poezija, društvenost i zajednica	208
3.4. Zaključak.	216
 Bibliografija.	 218
Kazalo pojmova	224



PREDGOVOR

Analitička filozofija umjetnosti, uključujući i analitičku filozofiju književnosti, tek je nedavno počela značajnije obraćati pažnju na poeziju. Takav trend zanemarivanja poezije nije bio prisutan u kontinentalnoj filozofiji, gdje su filozofi posvetili značajan prostor promišljanjima o poeziji. Nasuprot njima, analitičari su uglavnom pristupali poeziji izjednačavajući je s ostalim književnim formama (primarno romanom), propuštajući uočiti njezinu posebnost, ili pak koristeći poeziju kako bi raspravljali o problemima metafore ili značenja. Danas se taj trend mijenja i radovi posvećeni poeziji sve su učestaliji.¹

Moja je namjera ovdje pridružiti se tome trendu s vrlo specifičnoga stajališta: Kantove teorije lijepe umjetnosti, odnosno, njegove teorije o pjesništvu. Na prvi mah može se činiti pretjeranim govoriti o Kantovoj teoriji pjesništva jer je relativno malen dio njegove treće *Kritike* – djela u kojem izlaže svoju teoriju estetike i estetskog iskustva prirode i umjetnosti – uopće posvećen umjetnosti, a kamoli pjesništvu. Ipak, kako ću pokazati, tih nekoliko odlomaka pruža nam izuzetno bogate smjernice za promišljanje o umjetnosti, poeziji, umjetničkom/pjesničkom stvaranju i genijalnosti, definiciji pjesništva, pjesničkim praksama, prirodi pjesničkoga iskustva i njegovih edukacijskih i kulturnih značajki. Primarni mi je cilj stoga pokazati kako se na osnovi tih odlomaka može govoriti o Kantovoj teoriji pjesništva i dovesti takvu teoriju u vezu sa suvremenim promišljanjima o poeziji kakve nalazimo u analitičkoj filozofiji.

Važno je napomenuti kako moj pristup nije generalistički: ne tvrdim da je Kantova teorija jedina ispravna teorija o poeziji niti da

1 Najznačajnije doprinse ovom trendu unutar domene analitičke filozofije dali su John Gibson (2011, 2015, 2016), Anna Christina Soy Ribeiro (2006, 2007), Peter Lamarque (2009b, 2009c, 2015) i Karen Simecek (2013, 2015, 2019a, 2019b, 2021). Kao jedan od najznačajnijih događaja koji su potaknuli analitičku filozofiju da se okrene poeziji s namjerom da istraži njezinu umjetničku vrijednost navodi se specijalno izdanje časopisa *Midwest Studies in Philosophy* 68,4, posvećenome filozofiji i poeziji, kojega su 2010. uredili Peter French, Howard K. Wettstein i Ernie Lepore.

ona može objasniti sve pjesničke pravce i pokrete. Kao što ćemo vidjeti, ona je izuzetno bogata i može nam pomoći pri razumijevanju mnogih aspekata pjesništva, ali to ipak ne znači da je primjenjiva na svu raznolikost poezije i ne implicira da neki drugi filozofi, ili pak sami pjesnici, nisu ponudili jednako zanimljive i eksplanatorno bogate teorije o pjesništvu. Također, ne tvrdim da je sve što je Kant napisao ispravno – primjerice, suvremene kognitivne znanosti ne podupiru njegovu teoriju o genijalnosti u svoj njezinoj kompleksnosti, a pjesnički pravci poput Poundova pokazuju da se pjesme mogu stvarati upravo po onim načelima koje je Kant izričito negirao. Tome unatoč, namjera mi je ovdje pokazati da se Kantove misli o pjesništvu ne smiju staviti po strani. One nisu zanimljive samo unutar konteksta Kantove filozofije, njegove estetike i umjetnosti, već i unutar suvremenih promišljanja o umjetnosti, književnosti i poeziji.

Iako je moja ključna namjera ovdje ponuditi uvid u doprinos koji Kantova teorija može dati za razumijevanje i vrednovanje poezije, uvodna se dva poglavlja mogu čitati i kao zasebne tematske cjeline. Prvo je poglavlje pregledne naravi i posvećeno je suvremenim problemskim pitanjima unutar analitičke filozofije poezije, prvenstveno kako bi se čitatelje osvijestilo o kompleksnosti na koju nailazimo kada poeziji pristupamo iz perspektive analitičke filozofije. U drugom poglavlju nudim pregled Kantove treće *Kritike*, prvenstveno onoga njezina dijela koji je posvećen umjetnosti. Svrha je toga poglavlja ponuditi općeniti prikaz Kantovih promišljanja i stoga ne ulazim u polemičke interpretacije njegovih stajališta ni stajališta njegovih interpretatora, već nudim svoje interpretativno čitanje. Budući da je moj interes u ovoj knjizi ukazati na doprinos koji treća *Kritika* daje suvremenim raspravama o poeziji, mnogi problemi kojima se Kant ovdje bavi neće nam biti relevantni. Sustavniji polemički pristup razvijam u trećem poglavlju u kojem se oslanjam na svoju interpretaciju Kantove teorije iz drugog poglavlja kako bih ponudila odgovor na neka od pitanja o prirodi poezije i poetskoga iskustva koja otvaram u prvom poglavlju. Poglavlje zaokružujem dodatnim razmatranjima o poetskim tradicijama i o društvenim

aspektima poezije koja se oslanjaju na Kantovu teoriju o umjetničkom stvaranju, odnosno o estetičkom sudu kao modusu povezivanja ljudi i stvaranja zajednica.

Nekoliko naputaka glede terminologije: u skladu s Kantovom upotrebom, kao i s prijevodom na koji se oslanjam, termin 'pjesnik' upotrebljavam samo u muškom gramatičkom rodu. Ovakvu upotrebu opravdavam i činjenicom da se imenice koje označavaju vršitelja radnje u hrvatskome jeziku odnose i na vršiteljicu radnje. Namjera dakle nije isključiti pjesnikinje, već omogućiti jasnoću u izlaganju i analizi argumenata. Termine 'pjesništvo' i 'poezija' koristim sinonimno, kao i termine 'imaginacija' i 'uobrazilja'. U skladu s normama hrvatskoga jezika, upotrebljavam pridjev 'estetski', izuzev u slučajevima u kojima se referiram na prijevod Kantove treće *Kritike* kada, u skladu s prijevodom Viktora Sonnenfelda, koristim termin 'estetički'. Svi prijevodi citata iz engleskih djela su moji.

Pjesme koje koristim za oprimjerenje teza izabrane su ponajprije zbog njihova mjesta u općoj kulturi i važnosti koju imaju unutar hrvatske poezije. Izabrala sam te pjesme i zato što dobro oprimjeruju probleme kojima se bavim i dobro ilustriraju teze koje razmatram. S obzirom na to da je moj primarni cilj ukazati na *kantovska* rješenja onih *filozofskih* problema koji iskrsavaju u suvremenim raspravama, ne bavim se književnim, estetskim ili kritičko-interpretativnim pitanjima koja ove pjesme otvaraju. Također, ne razmatram specifične poetske epohe ni komparativne pristupe poeziji.



I.



SUVREMENA ANALITIČKA FILOZOFIJA POEZIJE



1. Umjetnost riječi

Kao što ne može biti slikara bez intenzivnog osjećanja boje, tako ne može biti ni pjesnika bez dubokog doživljavanja riječi, kako s njene pojmovne, tako i s njene akustične strane. Jedino takvo potpuno doživljavanje riječi, takva izvanredna intimnost s njom omogućuje mu umjetničko izražavanje u jeziku... Snažno doživljavanje poetske materije, koju pjesnik izražava, kazuje mu da neki stih mora biti za jedan slog duži ili kraći, da je na nekom mjestu u stihu jedina moguća riječ sa brzim akcentom, da u nekom slogu mora biti upravo vokal 'u' i nikoji drugi. Iz te duboke prožetosti pjesničkom materijom iskravaju i rješenja u procesu traženja izraza. Ona svakako nisu racionalnog karaktera...

(D. Cesarić, u Jelčić 1992, 98)

Poezija je oduvijek imala posebno mjesto među umjetnostima. S obzirom na njezinu kompleksnost i na bogatstvo estetskoga iskustva generiranoga poezijom to nas ne treba iznenaditi. Neki se okreću poeziji zbog ritmičnosti i melodioznosti jezika, poput onih oprimjerenih u *Barbari* Ivana Slamniga;

Barbara bješe bijela boka
Barbara bješe čvrsta, široka
Barbara bješe naša dika
Barbara, Barbara lijepa ko slika.

neki zbog ljepote pjesničkih slika, kao u pjesmi *Voćka poslije kiše* Dobriše Cesarića,

Gle malu voćku poslije kiše:
Puna je kapi, pa ih njiše.
I bliješti, suncem obasjana,
Čudesna raskoš njenih grana.

zbog snage emocionalnih iskustava, poput onoga Gustava Krkleca u pjesmi *Pepeo strasti*,

Kao bludni otrov, u mene i u te
prodrila je žudnja jednoga za drugim;
naše strasti rastu u mračne kolute –
mi gorimo nijemo u dnevima dugim.

prodornosti cjelokupne perspektive, kakvu nudi Vesna Parun u pjesmi *Mati čovjekova*

Bolje da si rodila zimu crnu, o mati moja, nego mene.
Da si rodila medvjeda u brlogu, zmiju na logu.
I da si poljubila kamen, bolje nego lice moje,
vimenom da me je došla zvjerkica, bolje bi bilo nego žena.

ili pak zbog naizgledne neshvatljivosti poetskog izričaja, kao u pjesmi *Tri moja brata* Josipa Pupačića²;

Kad sam bio tri moja brata i ja,
kad sam bio
četvorica nas.

Neovisno o motivima koji navode pojedinca na bavljenje poezijom, on mora biti spreman suočiti se s onim svojstvima koja poeziju čine posebnim jezičnim izričajem. Nije pretjerano reći kako se poezija razlikuje od drugih jezičnih izričaja, kako onih književno-umjetničkih tako i onih koji pripadaju znanstvenom, administrativno-pravnom ili drugim funkcionalnim stilovima jezika, primarno zbog načina na koji odstupa od uobičajene upotrebe jezika.³ Primjerice, Derek Attridge tvrdi kako se poezija razlikuje od proze zato što manipulira prirodnom ritmičnošću jezika na način da tu ritmičnost ciljano naglašava i omeđuje u vrlo pravilne obrasce. Stoga se poezija i tiče toga da čujemo, osjetimo i doživimo, „smislene zvukove“ (Attridge 1995, xviii), odnosno „zvukovnu organizaciju“ (Solar 1997, 100). Važnost riječi za poeziju isticao je i Crispin Sartwell koji je tvrdio kako je poezija „jezična glazba“. Prema njemu, pjesma nastaje onda kada njezin autor ciljano koristi perceptivna svojstva jezika s namjerom da ih posebno naglasi, a kako ističe, ta su svojstva „zapis pjesme i *zvuk njezina recitiranja*“ koji su izravno

2 Kod svih je pjesama u svrhu ilustracije preuzeto samo prvih nekoliko stihoa. Pjesme su preuzete iz Stamać (2007).

3 Vidi Solar (1997, 72). Filozofi su istaknuli probleme s ovakvim shvaćanjem poezije; primarno zbog nemogućnosti točnoga i preciznoga određenja uobičajene upotrebe riječi (Lamarque 2009a), no takva analitička preciznost nije nam potrebna ovdje. Pretpostavljam da čitatelj s minimalnim poznavanjem određenoga jezika i s minimalnim iskustvom književnosti i poezije može primjetiti specifičnost poetskoga jezika. Izazov koji filozofi vide u tome uglavnom je vezan za pitanje poetskoga jezika i značenja pjesme odnosno njezine estetske vrijednosti (vidi Gibson 2015, ur.).

povezani s ponavljajućim obrascima metrike i rime.⁴ Na sličnom je tragu i Anna Christina Soy Ribeiro (2006, 2007) koja, iako odbacuje ritmičnost kao *definirajuće* svojstvo *poetskog* jezika, smatra kako je u poeziji ključna namjera pjesnika stvoriti *ponavljajuće obrasce*. Pregledom poetskih tradicija kroz različite kulture i u različitim vremenima, Soy Ribeiro smatra da ti obrasci uključuju sheme rime, strofni zapis, stope, aliteraciju i slične poetske figure. U mjeri u kojoj su takvi obrasci specifični u poetskoj upotrebi, teza Soy Ribeiro ne odstupa od stava da se poezija u velikoj mjeri tiče toga kako se jezik ciljano upotrebljava i kako zvuči.

Gore navedeni pristupi poeziji zahvaćaju onu specifičnost poezije koja nam je izravno dostupna ako usporedimo rečenicu u prozi i stih u pjesmi. Ciljano stvaranje ritmičke pravilnosti u poeziji jedan je od razloga zbog kojih je poezija pisana u stihu, iako stihovno pismo nije jedini način poetskoga izražavanja niti je takvo pisanje jedini modus kojim prirodna ritmičnost jezika postaje vidljiva.⁵ Važnost takve ritmičnosti proizlazi iz činjenice da je u poetskom izričaju ritam primarni nositelj smisla i da vrlo često određuje organizaciju stiha i strofa. Ideja se lomi u stihove s obzirom na to kako pjesnik želi ritmički organizirati pjesmu, čak i ako to znači da će se semantičko-sintaktička jedinica prekinuti figurama kao što su opkoračenje ili prebacivanje. Pjesma *Rasulo mišljenja* Vesne Parun lijepo ilustrira ovu tezu:⁶

Beznačajne stvari govorimo
jedan drugom. Brbljaš na umoru.
U samrtnoj vrućici gorimo
a još nismo prisluhnuli moru

šum stoljetni. Tužno je, priznajmo.
Pravih riječi laća se još samo
poneki obeshrabreni glumac

4 Preuzeto iz Soy Ribeiro (2006).

5 Vidi Attridge (1995) za ostale moduse naglašavanja prirodne ritmičnosti jezika u poetskim zapisima.

6 Ilustracije radi, prikazujem ovdje prve dvije strofe; preuzeto iz Stamać (2007, 634).

u Hamletovo ime. Rob. Bjegunac.

U izvanpoetskim kontekstima početnu misao („Beznačajne stvari govorimo jedan drugom“) izrekli bismo bez pauze koja nastaje opkoračenjem sintagme ‘jedan drugom’ u novi stih. Primijetimo da Parun ide i korak dalje, i misao „U samrtnoj vrućici gorimo a još nismo prisluhnuli moru šum stoljetni“ izražava kroz dvije strofe. Razbijanjem izraza na taj način pjesnikinja omogućuje rimovanje (ABAB u prvoj strofi odnosno AABB u drugoj) i kontrolira ritam pjesme, a time i estetska svojstva poput melodioznosti. Misao „Brbljaš na umoru“ samostalna je rečenica koja svojom kratkoćom usporava ritam na isti način na koji to čini rečenica „Tužno je, priznajmo“ u prvom stihu druge strofe. Kontrolirajući tako ritam, Parun gradi dramsku tenziju. Suprotstavljanjem brzih, dugačkih rečenica koje teku kroz stihove i spajaju strofe, i kraćih, koje su zbijena misaona cjelina za sebe ali i dio stiha, Parun istovremeno povezuje strofe, ali i zahtijeva određenu stanku u čitanju. Primijetimo kako u posljednjem stihu u drugoj strofi čak dvije samostalne imenice stoje kao potpune rečenice, dovodeći tako do potpunog smirivanja dikcije i ublažavanja dinamike same pjesme. Vidjet ćemo u narednim odlomcima na koji način takvo usmjereno čitanje doprinosi reflektivnim procesima koji su sastavni dio poetskoga iskustva čitatelja.

Činjenica da je poezija neraskidivo povezana s ritmičnošću i prozodijskim svojstvima jezika tumači nam zbog čega se ona često smatra lijepim pisanjem, odnosno umjetnošću jezika, kao i činjenicu da vrlo prirodno govorimo o ‘poetskoj’ upotrebi jezika. U nastavku ćemo se usredotočiti na dva obilježja takve jezične upotrebe koja se često ističu u poetskom kontekstu: netransparentnost i samoreferentnost.

1.1. Netransparentnost i samoreferentnost poetskog jezika

Sa svoja četiri akcenta koji mu daju naročite izražajne mogućnosti, on je neobično sposoban za sugestivno kazivanje poetskih sadržaja ... Ukratko, to je instrument, na kojem se da veoma dobro umjetnički svirati.

(D. Cesarić o jeziku, u Jelčić 1992, 98)

Govoreći o netransparentnosti jezika književnih umjetničkih formi, Peter Lamarque ističe:

Umjesto da pretpostavimo da su narativni opisi prozor kroz koji gledamo u neki neovisno postojeći (fikcijski) svijet, što implicira da bi isti takav svijet mogao biti predstavljen (a onda i promatran) na druge načine, iz drugih perspektiva, moramo prihvatiti da ne postoji takvo transparentno staklo – samo nejasno staklo, oslikano likovima koje vidimo, da tako kažem, ne *kroz* njega nego *u* njemu. (Lamarque 2014, 3)

Metaforom nejasnoga stakla oslikanoga likovima koje vidimo *u* staklu, a ne *kroz* staklo, Lamarque zorno prikazuje tezu prema kojoj, u umjetničkim djelima, *ono što je stvoreno* ne postoji odvojeno od načina *na koji je stvoreno*. *Voćka poslije kiše*, toliko lijepo oslikana u Cesarićevoj pjesmi, ne postoji izvan pjesme; ona nastaje i neraskidivo je povezana upravo s onim riječima i onim formulacijama stihova kojima ju je Cesarić doveo u postojanje. *Voćka poslije kiše* nije, barem ne primarno, opis stvarne voćke, a unatoč tome što jest potaknuta stvarnom voćkom, čitateljev interes trebao bi biti većim dijelom interes prema tome kako je taj opis realiziran u samoj pjesmi.⁷

Pojam netransparentnosti ima dugu povijest u filozofskim raspravama o jeziku. Lamarque ovaj problem vezuje uz Quinea, koji je, na tragu Fregeovih razmatranja, pisao o 'referencijskoj netransparentnosti', pri čemu je nastojao pokazati da u jeziku postoje konteksti u kojima termini koji referiraju na isti predmet ne mogu bez promjene značenja ili istinosne vrijednosti biti korišteni kao sinonimi. Lepore (2009) govori o 'hiperintencionalnim' kontekstima, pod koje ubraja i poeziju, a drži da su to oni konteksti u kojima zamjena jednog termina njegovim sinonimom dovodi do promjene značenja. U poeziji razlog hiperintencionalnosti jest i taj što su, smatra, pjesme velikim dijelom o svojoj artikulaciji, odnosno estetski je interes čitatelja uvelike interes za time kako pjesma artikulira svoj sadržaj.

7 Zanimljivo je da je *Voćka poslije kiše* bila inspirirana stvarnom voćkom. Govoreći o njezinu nastanku, Cesarić ističe: „Jedno stabalce, koje sam gledao kroz prozor biblioteke higijenskog zavoda. Bilo je divno s onim kapima kiše, koje su blistale na suncu. Pomislio sam kako bi izgledalo sasvim drugačije, da nema sunca i stabalce mi se pričinilo simbolom čovjeka u sreći i nesreći.“ (u Jelčić 1992, 99)

Netransparentnost književnoga jezika može se objasniti i ako promotrimo radnje koje su dovele do stvaranja određenoga opisa. Kako Lamarque ističe, kada promatramo imaginativna reprezentacijska djela, moramo pretpostaviti da su ona rezultat intencionalne radnje umjetnika: određeni opis u književnom djelu ili u pjesmi nije takav kakav jest zato što postoji neki kauzalni mehanizam – u smislu u kojem fotografija crvene ruže prikazuje crvenu ružu, a ne žuti sunovrat – nego zato što je autor odlučio napisati takav opis. S obzirom na tu intencionalnost, nastala djela su netransparentna: uključuju predmet (sadržaj), ali i način na koji je predmet reprezentiran, odnosno perspektivu iz koje je reprezentiran. Vidjet ćemo u nastavku da se ova dva segmenta – sadržaj i način reprezentacije sadržaja – ne mogu odvojiti.

Netransparentnost poetskoga jezika primarno se očituje u načinu na koji poetski jezik ‘sažimlje’, ‘skriva’ ili ‘odgađa’ ono što tradicionalno nazivamo značenjem: razumjeti što je pjesnik htio reći, koji je smisao toga, razumjeti što se skupom riječi u određenom stihu, strofi ili pjesmi izriče i što se tim skupom priopćava, nije uvijek lako. Važno je naglasiti da takva netransparentnost ne proizlazi iz nerazumijevanja pojedinačnih riječi ili iz nepoznavanja gramatičkih pravila koje pjesnik koristi, već iz načina na koji su određeni stih, strofa ili pjesma izgrađeni, iz onoga što opisuje ili perspektive koju otvara. Ovakav otpor prema izravnom shvaćanju pjesme izvrsno ilustrira kritički komentar na pjesmu Vesne Parun, *Dom na cesti*:

Ležah u prašini kraj ceste.
Niti vidjeh njegovo lice
niti on vidje lice moje.

Zvijezde sišle su, i zrak bijaše plav.
Niti vidjeh njegove ruke
niti on vidje ruke moje.

Istok postade ko limun zelen.
Zbog ptice jedne otvorih oči.

Tada doznah koga sam ljubila
čitav život.
Tada on dozna kome je ruke
grlio uboge.

I uze čovjek zavežljaj i krenu
plačući u svoj dom.
A dom je njegov prašina na cesti
Kao i dom moj. (u Pavličić (1999, 229))

U ovoj pjesmi čitatelj najprije zapaža stanoviti kontrast između izraza i značenja. Izraz je jednostavan: rečenice su kratke, nema nejasnoća u sintaksi, a ni za metaforiku se ne bi moglo reći da recepciji stvara kakve veće probleme. Značenje je, nasuprot tome, fluidno, zamagljeno, do njega se teško dopire: ne samo da ono ne proizlazi iz toga jednostavnog izraza, nego je s njim u izravnoj suprotnosti. Jer, pjesma predočuje nekakvu radnju, a čitatelj kroz veći dio teksta nije kadar razabrati ono što mu je za razumijevanje te radnje najvažnije: tko u njoj sudjeluje, što se zapravo zbiva i kakvo je značenje onoga što se zbilo. (Pavličić 1999, 229-30)

Još jedan primjer načina na koji poezija otežava zahvaćanje značenja ilustrira nam stih Josipa Pupačića, „Kad sam bio tri moja brata i ja“. Ovaj je stih ili gramatički netočan (kao kada neizvorni govornik tek uči hrvatski jezik), ili je besmislen, ili sadrži preneseno značenje. Tome unatoč, Pupačić ne podliježe sankcijama kojima podliježu govornici u izvanumjetničkim kontekstima kada prenose gramatički netočne ili besmislene poruke čije nam značenje izmiče: njegov stih tako ostaje ‘gramatički netočan’, a njegova pjesma nije odbačena kao besmislena. Čitatelj ne odustaje od pjesme unatoč početnoj nemogućnosti da dokuči njezin smisao i njezino značenje, već pretpostavlja da jezični zapis ima svojstva kakva ima zato što je pjesnik upravo to želio; zato što takav zapis odgovara viziji koju je želio izraziti.

Govoreći u kontekstu modernističke poezije, John Gibson (2015) ističe kako je upravo u ovome razdoblju netransparentnost poetskoga jezika postala ‘smisao za sebe’, smatrajući kako je to jedan od glavnih razloga zbog kojih se poeziju uglavnom smatra teškom i

nerazumljivom. No teza o netransparentnosti poetskoga jezika vrijedi i ako pretpostavimo – kao što filozofi velikim djelom i čine – da se estetski vrijedno bavljenje poezijom ne može reducirati na potragu za značenjem odnosno za otkrivanjem onoga ‘što je pjesnik htio reći’. O ovome ćemo više govoriti u nastavku, no sada je važno uočiti da teza o netransparentnosti poetskoga jezika (ili točnije, poetske upotrebe jezika) nadilazi mogućnost jasnoga (izravnoga) ili otežanoga (neizravnoga) razumijevanja onoga što pjesma govori – bio to njezin motiv, emocija, poruka i slično. Primjerice, čitatelj u načelu nema poteškoća s razumijevanjem prvoga stiha pjesme Vesne Parun („Bolje da si rodila zimu crnu, o mati moja, nego mene“), iako se može pitati o razlozima zbog kojih bi Parun tvrdila tako nešto. Isto tako, čitatelj može bez problema razumjeti ljubavni zanos i požudu sadržanu u prvom stihu gore navedene Krklecove pjesme, iako bi prirodniji način za izreći ovu misao bio ‘Žudnja je prodr-la u mene i u tebe kao bludni otrov’. U oba je primjera svjesnost o posebnosti jezika prisutna u samome iskustvu čitanja. Čitatelj neminovno uočava zamjenu mjesta pridjeva i imenice kod Parun – ‘zimu crnu’ nasuprot učestalijoj, standardnoj uporabi pri kojoj pridjev dolazi ispred imenice na koju se odnosi (crnu zimu). Ako to propusti učiniti tada je upitno pristupa li pjesmi kao *poetskome* izričaju. Razlog je tome taj, što su u poeziji odabir riječi i njihova organizacija, odnosno način izgradnje stihova i njihova protežnost kroz strofe, ključni medij. Primjerice, komentirajući inverziju u stihu „Zbog ptice jedne otvorih oči“, u pjesmi *Dom na cesti*, Pavličić tvrdi: „da je rečeno ‘jedne ptice’, to bi značilo da je ptica određena, i da je njezina pojedinačnost važna; važan je međutim samo njezin pjev, pa kad se kaže ‘ptice jedne’, to zapravo znači ‘neke’, ‘bilo koje’ i time se naglašava slučajnost događaja, okolnost da dvoje ljubavnika ne utječe na ono što se s njima zbiva“ (Pavličić 1999, 234).⁸

8 U kontekstu ove rasprave zanimljiv je i komentar na položaj predikata i implicitnog subjekta koji dolaze na kraj stiha „ne samo zato da bi otvaranje očiju bilo bolje zapaženo, nego i zato da se stavi do znanja kako ono što se događa ni samo nije obično, pa se o tom čudnom zbivanju ne može ni govoriti na svakidašnji način. Ukratko, rasporedom riječi upozorava se kako te riječi ne treba uzeti u njihovu doslovnom, rječničkom značenju, nego nekako

Činjenica da poezija na ovaj način remeti gramatička pravila – odnosno, da slaže riječi u izrazito ritmične semantičko-sintaktičke cjeline kod kojih postoji, ili može postojati, određeno odstupanje od standardne i/ili uobičajene upotrebe jezika – ponekad se uzima kao definirajuće svojstvo poezije. Ipak, nastojanje da preko tih svojstava poetske upotrebe jezika definiramo poeziju nije zadovoljavajuće zato što ne zahvaća niti nužne niti dovoljne uvjete poezije. Pokazuje nam to pjesma *Stranac* Zlatka Tomičića koja, iako pisana u stihovima, ima izrazito proznu strukturu i ne odstupa od gramatičkih pravila, kako vidimo već u prvih nekoliko stihova:

Ovo nije moj svijet. Iz silne daljine sam došao. Nitko me ovdje ne poznaje. Nitko nema prema meni ljubavi. Ni čovjek star koji stoji pod drvetom i sličan je mom ocu, nije moj otac. I žena žalosna (u *Stamać* 2007, 689)

Svjesnost o ‘negramatičnosti’ poetskog jezika zanimljiva je u kontekstu netransparentnosti poetskog jezika i načinu na koji čitatelj pristupa poeziji. Lamarque (2009b, 2009c, 2015) stoga ističe kako je očekivanje da poezija krši gramatičnost odnosno da koristi riječi na specifičan način, dio „prakse poezije“: takvu upotrebu jezika ne *otkrivamo* u poeziji nego ju *očekujemo*, a takvo očekivanje povlači i nastojanje da se razumije i vrednuje estetski potencijal takve upotrebe riječi. Očekivanje da neobična, ne-gramatička upotreba riječi ima specifični estetski učinak jedna je od osnovnih postavki poetske prakse: veliki dio estetskoga iskustva koje nam poezija pruža razotkriva se samo kada čitatelj osvijesti kako neuobičajena upotreba riječi generira estetski doživljaj i u svojem čitanju obraća pažnju na to koje su takve neobične upotrebe i koji je njihov učinak. Upravo u takvom razotkrivanju leži potencijal netransparentnog jezika da generira estetsko zadovoljstvo.

Veliki dio interesa prema pjesmama iscrpljuje se upravo u obraćanju pažnje na specifične, neuobičajene kombinacije riječi, iskrivljavanje gramatičkih pravila ili njihovo odbacivanje. Zbog toga i ima smisla reći kako je poetski jezik, osim što odudara od standardne upotrebe jezika u svakodnevnoj komunikaciji, samoreferirajući:

drugačije.“ (Pavličić 1999, 234)

obraćajući pažnju na pjesmu (njezin sadržaj i tekst), čitatelj neminovno obraća pažnju i na to kako je pjesma napisana (njezin zapis), odnosno na to kako je iskorišten medij jezika. Jesse Prinz i Eric Mandelbaum (2015) u tome vide definirajuće svojstvo poezije u odnosu na druge književne vrste: u proznim je tekstovima naglasak na priči i likovima, na razvoju događaja, na tome što će se dogoditi i kako će se likovi u tome snaći. Nasuprot tome, poezija je primarno posvećena kombinatorici riječi i zbog te kombinatorike privlači pažnju na sebe.

Neki filozofi smatraju kako samoreferentnost jezika podrazumijeva i to da čitatelj ne mora tražiti poveznicu između onoga što pjesma opisuje i vanjskoga svijeta. Primjerice, Cesarićev opis male vočke u njegovoj poznatoj pjesmi *Vočka poslije kiše* u tom je smislu zanimljiv zbog načina na koji pjesnik opisuje vočku, a ne zbog toga čini li to mimetički vjerno. Ovo je jedan od glavnih razloga zbog kojih se poeziji, unutar analitičke filozofije, no ne i među samim pjesnicima, sustavno uskraćuje informativnost odnosno kognitivna vrijednost.⁹ Još od kada je Platon potjerao pjesnike iz svoje idealne države i optužio ih za širenje neistina, poezija se nastojala obraniti od njegovih prigovora i objasniti svoj način generiranja spoznaje. No samoreferentnost poetskoga jezika često je prepreka takvom pothvatu. Ako je poetski jezik do te mjere specifičan da privlači pažnju na sebe i da postaje vlastiti predmet umjesto da se odnosi na ono o čemu je i što opisuje, onda je donekle i opravdano tvrditi da takav jezik nije najbolji način za opisivanje svijeta. No, vrijedi istaknuti, ima i filozofa koji smatraju kako je upravo specifičnost poetskoga jezika primarni epistemički modus kojim poezija prenosi istinu. Richard Eldridge (2015) tako vezuje formalna svojstva poezije s njezinom sposobnosti da nam prenese cjeloviti uvid u srž

⁹ Pod kognitivnom vrijednošću poezije podrazumijeva se njezina sposobnost da bude izvor istine, odnosno da omogućiti čitatelju razne vrste kognitivnog napretka (primjerice, produbljeno razumijevanje neke emocije). Problem kognitivne vrijednosti poezije dio je šireg problema kognitivne vrijednosti književnosti, odnosno umjetnosti. O tom problemu vidi Baccarini (2018), Eldridge (2010, 2015), Rumbold i Simecek (2016), Scruton (2015), Vidmar (2013, 2019), Vidmar Jovanović (2019b, 2020c).

stvari. Ovaj je stav bio često prisutan i kod samih pjesnika – posebno je Shelley ostao poznat po tezi, iznesenoj u njegovu eseju *Obrana pjesništva*, o pjesnicima kao onima koji spoznaju istinu i ljepotu i o tome pjevaju kroz svoje stihove. Danas se ovakvo shvaćanje poezije uglavnom vezuje uz kontinentalnu filozofiju.

1.1.1. Ozbiljnost i neozbiljnost poezije

Pjesniče, razapet u svome zvanju, razapet u ljubavi, razapet među riječima, tvoj život nije bio uzaludan; pokoljenjima si namro pjesme u kojima blistaju dragulji tvoje radosti, boli, nade. A ta radost, i bol, i nada, i moji su.

(D. Tadijanović 1995, 123)

Unutar analitičke filozofije, posebno filozofije jezika, činjenica da poezija koristi jezik ‘na poseban način’ često se smatrala razlogom za odbacivanje njezine sadržajnosti, ozbiljnosti i kognitivne vrijednosti shvaćene kao potencijala da nam kaže nešto o svijetu ili doprinese pojmovnome aparatu kroz koji shvaćamo svijet. Ovaj se stav tradicionalno pripisuje J. L. Austinu, jednome od najznačajnijih filozofa jezika dvadesetoga stoljeća. Govoreći o poeziji, Austin tvrdi kako se radi o neozbiljnom korištenju jezika, pri čemu primarno podrazumijeva da takav jezik nema lokucijsku snagu koja je karakteristična za normalno korištenje jezika, odnosno ne koristi performative. Pita se Austin:

Zar riječi ne moraju biti izgovorene ‘ozbiljno’ da bi ih se shvatilo ‘ozbiljno’? To, iako nejasno, vrijedi načelno i važno je opće mjesto u raspravi o smislu baš svakog iskaza. Ne smijemo se na primjer šaliti ni pisati pjesmu. (Austin 2014, 6)

Da bi ono što je izraženo bilo ozbiljno, smatra Austin, sam govornik mora biti spreman stati iza onoga što tvrdi, preuzeti odgovornost za to. U poeziji međutim to nije slučaj: sigurno ne očekujemo da je Vladimir Vidrić zaista „Na oblaku ponad mora bio“ kako nam to govori u svojoj pjesmi *U oblacima*.

Teza o neozbiljnosti poezije dugo je dominirala filozofskim raspravama o poeziji, a njezin se utjecaj u domeni estetike i filozofije knji-

ževnosti uglavnom ogledao u odbacivanju informativnosti poezije i negiranju njezine referencijske sposobnosti, što nije zaobišlo ni druge književne vrste. Međutim, odbacivanje ozbiljnosti poezije nije samo filozofski hir dvadesetog stoljeća već njezina višestoljetna sudbina. Uz izuzetak pojedinih razdoblja i kultura,¹⁰ poezija je učestalo smatrana lijepom igrom riječima, kojom se ništa ne postiže (da parafraziramo A. W. Audena), i koja nema konkretnog učinka na svijet.¹¹ Od Platonova odbacivanje poezije zbog njezine navodne opasnosti za moralni razvoj mladih do Austinova odbacivanja poezije zbog njezine neozbiljnosti, pjesnici su nebrojeno puta morali stati u obranu svojih stihova.

Međutim, problem s Austinovim stavom je činjenica da su mnogi pjesnici pisali svoje pjesme s namjerom da ozbiljno izraze određene ideje, misli ili emocije. Od metafizičkih promišljanja Johna Donna do ljubavne poezije Elizabeth Barrett Browning, od autobiografske poezije isповijesti tipične za stvaralaštvo Sylvie Plath do poezije svjedočanstva Anne Ahmatove, Austinova teza o pjesnicima koji ne preuzimaju odgovornost za ono što pišu naprosto nije točna. Tako zvana lirska domoljubna poezija sadrži aspekt ozbiljnosti u svojem nastojanju da potakne čitatelja na razvijanje domoljubnih stavova,¹² kao što religijska poezija nastoji prenijeti religiozno iskustvo autora

10 Istaknuti valja razdoblja kao što je stara predsokratovska Grčka, koja je veličala pjesnike kao one koji imaju poseban uvid u istine, ili primjerice romantizam, kada se je vjerovalo kako pjesnici imaju posebnu epistemološku senzibilnost koja se najjače očituje u snazi imaginacije da generira istinu. Attridge (2019) nudi informativni povijesni pregled uloge poezije u kulturnom životu Europe (iako to nije primarna tema njegove izvrsne analize poezije), a De Gaynesford (2017) nudi konkretne primjere pjesnika čije su se pjesme shvaćene ozbiljno, što je bilo pogubno za njih.

11 U ovom kontekstu zanimljiva je rasprava o poeziji koju nudi Longenbach (2004). Analizirajući stavove pjesnika o poeziji i ulozi poezije u širem kulturološkom i političkom kontekstu, Longenbach citira Thomasa Hardya koji stav o neozbiljnosti poezije sažimlje tezom „Da je Galileo stihovima rekao da se zemlja okreće, Inkvizicija bi ga možda i ostavila na miru.“ (Longenbach 2004, 13).

12 Zanimljiv je i primjer kojega navodi Jelčić (1978) o pjesnicima hrvatskog preporoda, poput Ivana Filipovića koji su zbog svojih pjesama bili poslani u zatvor, ili poput Preradovića kojem je bilo zabranjeno pisanje.

i tako ojačati osjećaj vjere kod čitatelja. Pjesnička tradicija prepuna je pjesnika koji su bili spremni preuzeti odgovornost za ono što su pisali – čak i onda kada su zbog toga bili proganjeni ili su snosili određene političke sankcije.

O ozbiljnost poezije možemo govoriti i iz perspektive čitatelja. Čak i ako zanemarimo subjektivističko-ispovjedni moment u poeziji, važno je naglasiti smisao u kojem poezija vrlo često potiče čitatelja na promišljanje s obzirom na teme koje istražuje, odnosno s obzirom na perspektivu koju sam pjesnik (ili lirski subjekt) zastupa.¹³ *Budi svoj!*, kako nam to pjesmom poručuje August Šenoa, možda i jest zanimljiva, melodiozna igra riječima, no svakako može potaknuti čitatelja na ozbiljno promišljanje o vlastitom identitetu i karakteru, odnosu prema drugim ljudima, vlastitim vrijednostima i ponašanju. Primjere poput ovog detaljnije ćemo analizirati u drugom i trećem dijelu i tada ćemo vidjeti zbog čega poeziju shvaćamo ozbiljno, čak i ako ona u svojoj osnovi jest igra riječima.

Na tragu ove spoznaje, u središte filozofskoga interesa polako se vraća antičko pitanje o prožetosti filozofije i poezije, odnosno o mogućnosti poezije da se dotakne filozofski relevantnih tema i da o njima nešto kaže. Ovaj je trend i izravna posljedica poezije suvremenih pjesnika, primarno izuzetno utjecajnoga američkog pjesnika Wallacea Stevensa, iako to ne znači da kroz različita povijesna razdoblja nije bilo filozofske poezije; dovoljno je prisjetiti se Donneove metafizičke poezije ili Miltonova *Izgubljenog raja*. O mogućnosti poezije da se bavi filozofskim temama i da bude ozbiljna govorit ćemo više na kraju ovog dijela, a vratit ćemo se ovom problemu i u trećem dijelu.

U suvremenim je raspravama svjesnost o poetskoj uporabi jezika generirala dva velika pitanja: o *značenju* poetskog jezika i o *vrijednosti* takvog jezika. S jedne strane, filozofi poput Johna Gibsona nastoje objasniti kako poezija generira značenje. Bavljenje poezijom, iskustvo čitanja, u sebi sadrži pitanje značenja, tvrdi Gibson, u smislu da pažljiv čitatelj pristupa poetskome jeziku i u njemu pronalazi

13 Vidi Vidmar Jovanović i Blečić (2020).

potencijal za značenje:

U standardnim slučajevima: (i) poetsko značenje doživljavamo kao *latentno*, odnosno učestalo osjećamo, što je važno, jaz između razumijevanja jezika pjesme i razumijevanja same pjesme; a (ii) pjesme doživljavamo kao da imaju *dvostruki komunikacijski sadržaj*, odnosno, kao da nešto govore i tako stvaraju značenje na dva različita nivoa. (Gibson, 2011)

Gibsonova je pretpostavka kako je poezija jedan od oblika komunikacije; pjesnik svojom pjesmom nešto saopćava publici, izražava određenu ideju i prenosi određenu misao. Iako nije nužno da na pjesništvo gledamo kao na komunikaciju, činjenica jest da je jedan od centralnih aspekata bavljenja poezijom nastojanje čitatelja da shvati 'što je pjesnik htio reći' i da pritom pretpostavlja da je to dostupno u samoj pjesmi. Kada, primjerice, Zvonimir Golob u svojoj pjesmi *Glas koji odjekuje hodnicima* u prva četiri stiha priopćava:

Nesretni su oni koji se nisu rodili,
oni to znaju, ali ne osjećaju svojim tijelom,
danas, jer za njih nema sutra
ili kasnije, ili još kasnije od toga. (u Stamać, 2007, 648)

čitatelj razumije da je na doslovnoj razini misao kontradiktorna (oni koji se nisu rodili ne mogu biti nesretni, ne mogu to znati niti osjećati), ali da ta kontradiktornost ima i svoje drugo značenje; ono koje je dostupno samo ako se upusti u interpretaciju pjesme, kada pokuša dokučiti dublji smisao pjesme, tematski problem kojim se pjesnik bavi.

Raspravi o problemu značenja u poeziji Lamarque (2015) pristupa iz jedne šire perspektive pitajući se koja je *vrijednost* poetske upotrebe jezika: zbog čega vrijednost poetskog izraza proizlazi upravo iz odgođenoga značenja, nemogućnosti jednostavnoga zahvaćanja značenja, netransparentnosti jezika ili njegove samoreferentnosti? Odgovarajući na to pitanje, Lamarque je formulirao četiri teze za koje smatra da su osnovna polazišta svake diskusije o poeziji i prirodi poetskoga iskustva. Redom, Lamarque tako ističe *tezu o iskustvu*, *tezu o nemogućnosti parafraziranja*, *tezu o jedinstvu forme i sadržaja* te *tezu o semantičkoj gustoći*. Teza o iskustvu odnosi se na pitanje vrijednosti poezije, a njome se tvrdi kako je upravo iskustvo

koje određena pjesma generira osnovni izvor vrijednosti poezije. Teze o nemogućnosti parafraziranja, odnosno o jedinstvu forme i sadržaja nastoje zahvatiti činjenicu da je u poeziji, više nego u bilo kojem drugom pisanju, *sadržaj* istovjetan *načinu* na koji je taj sadržaj prenesen, odnosno formi *same* pjesme. Drugim riječima, određena se pjesma ne može izreći ni na koji način osim na onaj na koji je izrečena u činu kojim je nastala (teza o nemogućnosti parafraziranja) upravo zato što pjesma jest jedinstvo izrečenoga i načina na koji je to izrečeno (teza o jedinstvu forme i sadržaja). Teza o semantičkoj gustoći ukazuje na specifičnost poetske upotrebe riječi i zahvaća onaj njegov elementarni smisao u kojem je poezija satkana od metafora, alegorija, simbola i ostalih pjesničkih tropa. U jednom bitnom smislu, ove četiri teze međusobno se nadopunjavaju. Ako ih pak razmatramo odvojeno, svaka od njih ukazuje na određene zakonitosti stvaranja poezije i poetskoga iskustva. Razmotrimo ih stoga malo detaljnije, u širem kontekstu onih aspekata pjesništva koji su njima definirani.

1.2. Poetsko iskustvo

Volio sam najviše one pjesnike koji su imali čisto lirski izraz i u čijoj se poeziji osjećala ekspresivna muzikalnost stiha. Kad kažem muzikalnost, onda mislim na to da pjesma bude izražajno slikovita, jasna, izrazita, ekspresivna.

(D. Cesarić u Brešić 1984, 115)

Poezija je jedna od najstarijih umjetnosti, iako u svojim najranijim oblicima nije imala umjetničku funkciju niti je umjetnost, u estetskom smislu, postojala kao kategorija ljudskog djelovanja. No još od Platona i njegove kritike umjetnosti u pozadini filozofskih promišljanja o poeziji tinja osjećaj nepovjerenja prema pjesnicima. Kako je Platon tvrdio, pjesnici stvaraju iz neznanja, obdareni muzama i inspirirani božanskom kreativnošću, a melodičnost, ritmičnost i sama ljepota poetskih stihova savršeno dobro prikrivaju poetsko neznanje, potičući kod publike estetsko zadovoljstvo i cijeli niz emocije, zbog čega ona lakovjerno i nepromišljeno doživljava

poeziju kao izvor spoznaje i moralnih pouka¹⁴. Ovakav je oštar sud poeziji ostavio u trajno nasljeđe potrebu da se obrani i da opravda svoje postojanje, ali i svoju vrijednost. Ne čudi stoga što su kroz povijest tako često pjesnici pisali apologije pjesništvu i nastojali ukazati na važnost poezije u širem društvenom kontekstu. Donekle pojednostavljeno, obrane poezije uglavnom su se temeljile na dvama stavovima: specifičnoj kognitivnoj dimenziji poezije, koja je vrijednost poetskog iskustva vezivala uz spoznavanje, i navodno neraskidivoj povezanosti poezije i emocija, zbog čega se ona smatrala posebno vrijednim mehanizmom izražavanja najintimnijih ljudskih osjećaja.

Aristotelova teza o pjesnicima kao onima koji znaju ne samo što jest, nego što bi moglo biti jedno je od najsnažnijih uporišta kognitivne vrijednosti poezije. Aristotel je, u svojem dijelu *Poetika*, postavlja s ciljem opovrgavanja Platonove teze o štetnosti pjesništva, a mnogi su ju filozofi i pjesnici kroz povijest ugrađivali u svoje kognitivističke teorije.¹⁵ Svima njima zajednička je teza kako je poezija vrijedna zato što je satkana od istina i etičkih načela o tome kako dobro živjeti. U tom smislu, estetsko je iskustvo poezije vrijedno zato što je prožeto potencijalom da nešto spoznamo. Ove koncepcije pjesničke vrijednosti inzistiraju na specifičnom odnosu poezije prema istini, vrlo često transcendentnoj, primarnoj, bezvremenskoj istini. Horacijeva teza o poeziji kao o „slatkoj i korisnoj“ odzvanjala je u pjesničkim ali i u filozofskim promišljanjima, a poezija se vrednovala kako zbog estetskog zadovoljstva i ljepote tako i zbog svoje edukacijske komponente.¹⁶ Percy Besshy Shelley tek je jedan od pjesnika koji su vjerovali da pjesnici imaju direktan uvid u istinu i da je upravo poezija, od svih umjetničkih vrsta, ali i s obzirom na znanost, najintimnije povezana s istinom. I ostali pjesnici

14 Najznačajniji Platonovi dijalozi u ovom kontekstu su *Ion*, *Apologia* i *Država*.

15 Vidi Aristotel, *Poetika*. Za kritičku analizu argumenata i prigovora tezi o kognitivnoj vrijednosti poezije i književnosti vidi Vidmar Jovanović 2019b.

16 U kontekstu poezije kao „slatke i korisne“ – slatke zbog svojih estetskih kvaliteta, korisne zbog znanja koje prenosi – važno mjesto imaju Horace (*Ars Poetica*), sir Philip Sydney (*A Defence of Poetry*), John Dryden (*An Essay of Dramatic Poetry*) (dostupno u Leitch i ostali, 2001).

romantizma, posebno Wordsworth i Keats, isticali su specifičnu epistemičku istančanost pjesnika, smatrajući da zbog nje pjesnici kroz svoje pjesme omogućuju poseban uvid u prirodu stvari.

Druga dominantna koncepcija pjesništva, ekspresivistička, poeziju primarno tumači kao izražavanje emocija i emocionalnoga iskustva. Doživljaj pojedinačnih pjesama vezuje se uz percipiranje načina na koji je određena emocija prenesena u pjesmi i načina na koji kod čitatelja izaziva isto ili slično emocionalno iskustvo. William Wordsworth, primjerice, u Predgovoru svojim *Lirskim baladama* veliki naglasak stavlja upravo na važnost promišljenoga izražavanja emocija – pjesnik je posebno senzibilan i osjetljiv, njegova je poezija spontani izljev osjećaja do kojega dolazi nakon dubokog promišljanja i rafiniranja emocionalnog iskustva. Suvremena filozofkinja Jenefer Robinson (2005) postavila je temelje novoj romantičkoj teoriji ekspresije kako bi srž romantičarske koncepcije poezije – tezu o poeziji kao ekspresiji, izražavanju pjesnikovih emocija – obranila od modernističkih koncepcija koje su težile tome da poeziju odvoje od pjesnika i učine ju autonomnim umjetničkim izrazom za čije shvaćanje, razumijevanje i vrednovanje nije potrebno poznavanje pjesnika ni njegovih mentalnih i emocionalnih stanja.

Veza poezije, posebno lirske, i emocija prirodna je i s obzirom na to da je poezija velikim dijelom pisana iz perspektive prvoga lica. Time se stvara dojam da se izravno povezujemo s pjesnikom i da imamo uvid u njegova iskustva i emocije. Još je od romantičarskoga doba dominantno mišljenje kako pjesnici snažnije proživljavaju osjećaje, zbog čega je njihov pjesnički zapis autentičniji i stvarniji. Soy Ribeiro (2013) primjerice povezuje ovo s raznim oblicima aproprijacije, to jest, korištenjem pjesama drugih autora kako bismo izrazili vlastite osjećaje.

Valja ipak istaknuti kako su i kognitivistička i ekspresivistička koncepcija poetske vrijednosti donekle izgubile na značenju onda kada su filozofi osvijestili specifičnost poezije kao *umjetnosti jezika* i počeli na taj način pristupati pjesmama. Tada se razvijaju teorije o vrijednosti poezije i poetskoga iskustva koje nastoje pomiriti i kognitivistički i ekspresivistički moment s činjenicom da poezija

primarno nastaje manipulacijom jezika i naglašavanjem njegove prirodne ritmičnosti. Razvija se tada svjesnost o tome da poeziju moramo gledati kao praksu vrijednu samu po sebi, a ne samo po učincima koje stvara. Ovaj je stav zahvaćen tzv. *tezom iskustva: ključna vrijednost pjesme proizlazi iz iskustava koje ona pruža kada je se čita kao pjesmu.*

Izvorište ovakvoga promišljanja nalazimo kod A. C. Bradleya (1965) i Malcoma Budda (1995). Potonji smatra kako je ova teza značajna zato što nam pomaže rasprave o poeziji držati usredotočene na samim pjesmama, a ne na proučavanju misli koje su njima izražene (posebno u kontekstu višegodišnjih rasprava o intencionalizmu). Bradley pak drži kako je postuliranje teze o intrinzičnoj vrijednosti iskustva generiranoga pjesmom najbolji način da čitatelj osvijesti razliku između onih vrijednosti koje pjesma nudi po sebi (tzv. intrinzičnih vrijednosti) i onih dobiti koje su ekstrinzične u odnosu na samu pjesmu. U potonju skupinu Bradley ubraja potencijalni doprinos pjesme kulturi ili religiji, njezinu možebitnu poruku ili uvid, ili pak čast i slavu koju bi mogla donijeti pjesniku. Takvi ekstrinzični doprinosi, smatra Bradley, ako i nisu zanemarivi, ipak se ne bi trebali smatrati *poetskim* vrijednostima.¹⁷ Štoviše, tvrdi autor, oni su dostupni samo onda kada poeziji ne pristupamo *kao poeziji*.¹⁸

Gledajući tradiciju pjesništva, nije međutim neobično vrijednost poezije vezivati upravo uz određene ekstrinzične vrijednosti. Od samih početaka grčke civilizacije, poezija je ispunjavala cijeli niz religijskih, edukacijskih pa i političkih funkcija koje nisu ovisile o estetskim svojstvima niti su ih pretpostavljale te nisu zazivale frazu *pjesništvo radi pjesništva*. Primjerice, poznata *De Rerum Natura* iz ovoga razdoblja imala je isključivo informativnu funkciju: smatralo se da je u njoj opisana slika svijeta. Grčki mitovi, poput *Ilijade* i *Odiseje* ili Pindarove *Ode* imale su obrazovnu funkciju čiji

17 Iz pjesničke perspektive, ovakav je stav razvio Edgar Allan Poe, smatrajući poeziju primarnom domenom ljepote koja stoga mora bit odvojena od možebitnih didaktičkih funkcija. Vidi njegov *The Poetic Prinicple* (<https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm>).

18 U novije doba, u kontekstu književne umjetnosti općenito, a onda i poezije, ovaj stav najglasnije zastupa Derek Attridge (2004, 2015).

je cilj bila prvenstveno moralna pouka građanstva. Epovi i drame primarno su pretpostavljali mimetičku funkciju, odnosno vjerno precrtavanje svijeta s ciljem stjecanja znanja o prirodi tog svijeta. U razdoblju srednjega vijeka poezija je imala religijsku funkciju, u smislu prenošenja božanske poruke, a nešto kasnije zabavljačku: dvorovima diljem Europe odjekivala je trubadurska lirika čiji je cilj bio zabaviti aristokraciju ljubavnim stihovima ili ohrabriti vojnike pjesmama o velikim vojnim osvajanjima.

Ako se pod poezijom podrazumijeva ritmičko pisanje, tada je važno naglasiti da su postojali mnogi razlozi za veliku rasprostranjenost takvoga pisanja koji nisu vezani uz estetsko zadovoljstvo. Rima, koja je izuzetno blisko povezana s efektom ritmičnosti, imala je važnu funkciju za poticanje religijskoga uzbuđenja, a imala je i važnu mnemoničku funkciju jer je omogućavala lakše pamćenje, posebno u pjesmama i napjevima koji su bili dio religijskih rituala. Soy Ribeiro (2006) posebno ističe kako je korištenje ponavljajućih obrazaca pospješivalo zapamćivanje u doba kada je poezija bila isključivo oralna, kada nije postojala mogućnost zapisivanja, ili je ona bila značajno otežana.¹⁹

Do prepoznavanja *estetskih* svojstava poezije, kao i drugih velikih grana umjetnosti poput slikarstva ili glazbe, dolazi tek u osamnaestome stoljeću, kada se formira kategorija 'lijepih umjetnosti'. To je ujedno i prvi korak koji je, s vremenom, doveo do izdvajanja različitih oblika umjetnosti, pa tako i poezije, u zasebnu sferu ljudskoga djelovanja lišenu bilo koje funkcije osim estetske. Umjetnost tada gubi svoje ekstrinzične funkcije – religijsku, ljubavnu, političku, obrazovnu – i postaje jedinstvena domena ljudskoga djelovanja koja je svrha sama sebi. Vezivanje umjetnosti isključivo uz ljepotu pred publiku postavlja zahtjev da tu ljepotu i osvijesti, prvenstveno zauzimanjem specifične vrste stava (slijedeći Kanta, mnogi su taj stav nazvali bezinteresnim, iako, pokazat ćemo, otvoreno je pitanje

19 Attridge (2019) daje izuzetno informativnu pregled razvoja poezije, posebno naglašavajući okolnosti, poput dostupnosti papirusa ili težine svitaka na kojima se pisalo, koje su utjecale na razvoj specifičnih pjesničkih formi i načina stvaranja i recepcije poezije.

kako točno shvatiti Kantovu tezu o bezinteresnosti u domeni umjetnosti).

Suvremene rasprave unutar filozofije umjetnosti ne nude nam precizne smjernice za određivanje granica intrinzičnih i ekstrinzičnih vrijednosti umjetničkih djela, pa tako ni poezije. Ova se rasprava učestalo postavlja kao pitanje dosega estetskih (ili estetski-relevantnih) svojstava, pri čemu se pitamo spadaju li etička i kognitivna (informativna) dimenzija pod estetsku i/ili umjetničku dimenziju, odnosno doprinose li i kako estetskoj/umjetničkoj vrijednosti djela. Vrlo često se tvrdi kako su estetska svojstva samo formalna svojstva djela, odnosno ona koja su perceptivno dostupna, poput boja, oblika i zvukova. U slučaju poezije, tvrdi se, estetski su relevantna svojstva ona koja su izravno povezana s ritmom i melodičnošću jezika.

Neovisno o poteškoćama vezanima uz jasno definiranje intrinzičnih i ekstrinzičnih vrijednosti poezije, ostaje nam da promotrimo prirodu poetskoga iskustva. Ako je, da se vratimo Bradleyu i Buddu, intrinzična vrijednost pojedine pjesme iskustvo koje ta pjesma pruža čitatelju u činu čitanja, kako možemo najbolje razumjeti prirodu tog iskustva? Bradley nudi sljedeći odgovor: „(...) možemo reći kako je bilo koja pjesma slijed iskustava – zvukova, slika, misli, emocija – koje doživljavamo kada čitamo, koliko možemo, poetski“ (Bradley 1965, 7). Već i ovakvo promišljanje, koje naglašava da je iskustvo dostupno samo ako čitamo na pravi način – poetski – ukazuje na to da Bradley smješta poeziju unutar specifične, estetske sfere, radije negoli u domenu praksi ili predmeta koji trebaju ispunjavati sekundarne funkcije. Ne smijemo zaboraviti da ovdje nije riječ o definiciji poezije, odnosno pojedine pjesme, već o iskustvu čitanja, o onome što se čitatelju događa u činu čitanja. Sam Bradley nudi pojam „imaginativnoga iskustva“ (ibid, 7) kako bi pojasnio na što točno misli. Prema njegovu tumačenju, čin čitanja primarno je imaginativan doživljaj, u kojem se čitatelj na imaginativnoj razini suočava s onime što ja sadržano u pjesmi. Kako Bradley ističe, sastavni je dio takvih imaginativnih iskustava slijed zvukova, slika, misli i emocija.

1.2.1. Fenomenologija poetskog iskustva

Lirska pjesma kontinuitetom i diskontinuitetom svojega ritma, buđenjem slika i pamćenja, simbola i asocijacija, slikovitošću kompozicije ili svojom apstraktnom linearnošću rađa u rezonantnom subjektu neke osjećajne i emotivne nemire i tek ti nemiri pretapaju se konačno u potpunu lirsku muziku što više ne odjekuje u praznom prostoru, jer odzvanja u školjci našeg sluha kao odjek harfe i orgulja pod veličanstvenom kupolom lirske pjesme.

(M. Krleža 1976, 3)

Zvučnost je, vidjeli smo, od izuzetnoga značaja u poeziji, zbog čega i ima smisla reći kako pjesnici namjerno sastavljaju određene riječi u određene obrasce kako bi naglasili ritmičnost i melodičnost jezika. Neodvojiva povezanost poezije i zvučnosti vezuje se uz same početke poetske prakse u staroj Grčkoj, odnosno, kako pokazuje Soy Ribeiro (2006), uz poetske prakse općenito, s obzirom na to da i poetske prakse drugih kultura, primjerice Mezopotamije i Egipta, pokazuju slične obrasce u razvoju poetskih izričaja. Počeci poezije vezuju se uz glazbu i javno izvođenje, a ne uz način na koji je poezija dostupna danas, kada je uglavnom čitamo u izolaciji, u tišini, bez izgovaranja riječi naglas (tzv. čitanje u sebi). Suvremene nam kognitivne znanosti nedvojbeno pokazuju kako je čovjekov mozak 'mašina za formiranja obrazaca' koja se trudi pronaći pravilnosti u mnoštvu podražaja kojima je izložen, a istraživanja unutar kognitivne estetike pokazuju kako prepoznavanje takvih pravilnosti i obrazaca ima svoju estetsku funkciju. Oni obrasci koji slijede određene pravilnosti, ali ipak uvode povremene neočekivane anomalije, u načelu izazivaju više estetskoga zadovoljstva od obrazaca koji su neujednačeni, nepravilni, konfuzni i previše nepredvidljivi ili pak pretjerano pravilni i jednolični. Dok se u prvom slučaju razvija frustracija zbog nemogućnosti uočavanja pravilnosti, u drugom se javlja dosada zbog nedostatka podražaja. Takvo nam tumačenje objašnjava važnost ritma u poeziji (odnosno, estetski učinak ritmičnosti stihova), ali i činjenicu da određene pjesme (one čiji je ritam pravilniji) izazivaju, načelno, više estetskoga zadovoljstva. Sve do razvoja pisma, takva je pravilnost bila važna jer je, vidjeli smo, omoguća-

vala bolje pamćenje. Vrijedi ovdje spomenuti da je sam Aristotel u *Poetici* naglasio prirodnu sklonost čovjeka ritmičnosti i harmoniji te zadovoljstvo koje crpi iz takvih iskustava. Ta je sklonost, čini se, važna i iz evolucijske perspektive. Brian Boyd (2012) naglašava sklonost male djece prema rimovanim pjesmicama, ritmičkim pjesmama-uspavankama i rimovanim dječjim brojalicama te tvrdi kako igranje jezičnim obrascima, koje počinje u ranoj dobi, sugerira da je usvajanje takvih obrazaca ključno za razvoj kompleksnih jezičnih vještina. Iako nije izravno jasno zašto bi sklonost k rimovanim stihovima bila adaptivna preferencija, čini se da je ona važan dio evolucije kulture i društvenosti.

U nekim slučajevima – poput *Barbare* – melodičnost jezika određene pjesme izravno je dostupna. No u drugim slučajevima slušatelj može propustiti uočiti učinak koji određena kombinacija zvukova nosi. Ovo je posebno istaknuto u pjesmama napisanima slobodnim stihom, kod kojih pravilnost i ritmičnost nisu dostupne čitatelju u urednim, ravnomjerno raspoređenim stihovima. Kako ćemo vidjeti, i takvo napuštanje tradicije sastavni je dio stvaranja poezije, no to je i razlog zbog kojega ritmičnost, melodioznost i ostala estetska svojstva jezika ne mogu biti definirajuća svojstva poezije. Uz to, suvremeni filozofi, na tragu Davida Humea i Franka Sibleya, ustrajno ističu kako je potrebno određeno znanje i iskustvo da bi se pravilno ‘čula’ estetska svojstva prisutna u određenim stihovima. Takvo je primjerice znanje potrebno da bi se u pjesmi *More* Josipa Pupačića prepoznao doprinos aliteracije glasa ‘i’ ritmičnosti pjesme, odnosno poletnosti i vedrini kojima pjesma odiše²⁰. U suvremenim je estetskim raspravama trenutno dominantno pitanje o tome u kojoj mjeri perceptivna svojstva (glas ‘i’) generiraju estetska svojstva (vedrina, ritmičnost, poletnost) i na koji način čitatelj to zahvaća. Dominantno je stajalište da je, osim iskustva i znanja, potrebno zauzeti i književni/estetski stav, koji podrazumijeva da čitatelj obraća pažnju na segmente u djelu i nastoji vidjeti koju estetsku funkciju

20 U svrhu ilustracije navodim ovdje prva tri stiha: “i gledam more gdje se k menjji penje/ i slušam more dobrojutro veli/ i ono sluša mene ja mu šapćem” (Stamać 2007, 668).

oni imaju.²¹

Vežu poezije i slika najjednostavnije je prepoznati ako pogledamo pejzažnu poeziju. Pjesnici često pišu pjesme s tematikom prirode i prirodnih motiva. Ovisno o detaljnosti takvih opisa, čitatelj si može u svojem imaginativnom iskustvu predočiti više ili manje detaljnu sliku onoga o čemu je pjesma. Primjerice, prva strofa *Dva pejzaža* Vladimira Vidrića sastavljena je od niza opisnih rečenica koje omogućuju čitatelju da si predoči sliku koju pjesnik opisuje:

U travi se žute cvjetovi

I zuje zlačane pčele,

Za sjenatim onim stablima

Krupni se oblaci bijele. (u Stamać 2007, 348)

Poezija je često bila predmet interesa zbog svoje sposobnosti da riječima prenese vizualne slike prirode. I narativna i lirski poezija mogu posredstvom svojih opisa omogućiti čitatelju da si zorno predoči – da doslovno vidi – ono što pjesma opisuje.²² S obzirom na Vidrićev pejzaž, imaginativno iskustvo čitatelja sastoji se u načinu na koji si predočuje opis žutih cvjetova, sjenastih stabala i krupnih bijelih oblaka, uključujući i zvuk pčela. Koliko će živopisan taj opis biti ovisi o detaljnosti pjesnikova opisa, ali i o samome čitatelju.²³ Čitatelj može u glavi formirati slike žutih cvjetova posredstvom onoga što kognitivni znanstvenici nazivaju slikovnom imaginacijom, ali njegov doticaj s pjesmom može uključivati i propozicijsko zamišljanje, kada razumijevanje opisa koji pjesnik daje nije popraćeno vizualnim podražajem. Filozofi koji se bave imaginacijom, a posebno oni koji se oslanjaju na rezultate kognitivnih znanosti,

21 Vidi Lamarque (2009a).

22 Aleksander Baumgarten, utemeljitelj estetike kao filozofske discipline, upravo zbog sposobnosti poezije da generira sliku onoga što opisuje, smatra da je poezija poput slika „ne zbog umjetnosti koju koriste nego zbog učinka kojeg izaziva“. Štoviše, za razliku od slike koja prikazuje predmet jednostrano, poetska slika omogućuje slušatelju da vizualizira predmet u njegovoj punini. Baumgarten stoga zaključuje kako je poezija savršenija od slikarstva (vidi §39-41 njegovih *Reflections on Poetry* (1735/1954)).

23 Zanimljivu analizu poezije i slikarstva nalazimo u dvama esejima Matka Peića (vidi u Jelčić ur. 1992).

često razlikuju između tih dvaju tipova zamišljanja: vizualnoga i propozicijskoga. U ovom nam je kontekstu zanimljivo što vizualna imaginacija podrazumijeva stvaranje slika u glavi, pri čemu u nekim slučajevima struktura i sadržaj mentalnih slika nisu distinktivno drugačiji od strukture i sadržaja perceptivnih slika. Poput perceptivnih vjerovanja, takve slike imaju reprezentacijski sadržaj, bilo da je riječ o vizualnim, auditivnim ili olfaktornim podražajima,²⁴ i upravo je taj reprezentacijski sadržaj (radije nego li sam čin zamišljanja određenog motiva) ono što čitatelju daje specifično estetsko zadovoljstvo. U ovom je kontekstu važno još jednom istaknuti doprinos zvuka imaginativnom iskustvu koje pjesme mogu generirati, posebice kada je određen zvuk motiv u pojedinoj pjesmi, ili pjesnička slika. Takve pjesme (onomatopejske) oponašaju zvukove prirode tako što kombinatorikom riječi pružaju dojam stvarnoga zvuka. Pjesma *Cvrčak* Vladimira Nazora, koja započinje stihom „I cvrči, cvrči cvrčak na čvoru crne smrče“ (u Stamać 2007, 374) postiže učinak cvrčenja cvrčka, omogućujući tako pažljivom čitatelju da čuje taj zvuk u svome imaginativnome iskustvu.

Nastavno na Bradleyevu (1965) tezu o pjesmi kao nizu iskustava, možemo zaključiti kako je vrijednost poetskoga iskustva pjesama u tome što generiraju estetski zanimljivije mentalne slike koje potiču estetsko zadovoljstvo, vrlo slično načinu na koji to radi vizualna umjetnost. Nizanje takvih opisa može biti svrha određene pjesme, no vrlo su često pjesničke slike u funkciji ilustriranja određene teme koja zaokuplja pjesnika ili generiranja atmosfere. Vjerujem kako je i Bradley iz tog razloga tvrdio kako slijed iskustava generiranih poezijom uključuje zvukove, slike, *misli* i emocije. Gotovo je neizbježno da pjesma potiče kod čitatelja određena promišljanja, vrlo često o apstraktnim pojmovima, o čemu ćemo posebno govoriti u kontekstu Kantove teorije. Kako ću tvrditi, sposobnost poezije da se bavi filozofskim temama temelji se upravo na činjenici da poezija

24 Vidi Nanay (2015, 2016a, 2016b), Lopez (2003), Williams (2003), Kind (2001) Dorsch i Macpherson (ur. 2018) za suvremene teorije o osjetilnoj slici koja se formira u imaginaciji. Za način na koji književna djela omogućuju obje vrste zamišljanja vidi Vidmar Jovanović (2020c).

neminovno omogućuje apstraktno promišljanje.

Četvrti važan segment na koji nas Bradley upozorava jest povezanost poezije i emocija, odnosno činjenica da je javljanje emocija vrlo često sastavni dio iskustva poezije. Dobra poezija neminovno uzrokuje jaka emocionalna stanja; na tim ju je osnovama i Platon protjerao iz svoje idealne države. U domeni poezije, posebno lirske, koja se tradicionalno poistovjećuje s jakim emocionalnim iskustvima pjesnika, emocija izražena u pjesmi od središnjeg je interesa. Ovo je shvaćanje poezije i emocija bilo posebno izraženo u razdoblju romantizma, odnosno, unutar ekspresivističkih teorija umjetnosti.²⁵ Ipak, kako su filozofi pokazali, ne smijemo zanemariti određena razlikovanja.²⁶ Pjesma može izražavati određenu emociju, kao što to primjerice čini *Mala Kavana*, u kojoj lirski subjekt izražava svoju ljubav voljenoj osobi. No *izražavanje* emocija nije isto što i *izazivanje* emocija u čitatelju; vrlo rijetko se radi o istovjetnosti emocionalnih stanja. Čitatelj *Male kavane* neće osjetiti ljubav, iako, u skladu s načinom na koji poezija izaziva promišljanje o idejama sadržanima u djelu, može osjetiti sreću ili radost zbog ljubavi općenito ili pak promisliti o svojim vlastitim iskustvima zaljublivanja.

Ovo ponešto pojednostavljeno oprimjerenje Bradleyeve teze o poetskom iskustvu kao imaginativnom iskustvu koje uključuje slijed zvukova, slika, misli i emocija pokazuje nam koliko je poetsko iskustvo bogato, kompleksno i stupnjevito. Različite će naravno pjesme u različitom omjeru poticati svaki od ovih elemenata, no pjesme koje u punom smislu riječi imaju trajnu estetsku vrijednost zasigurno ujedinjuju sve ove aspekte. Kao i kod ostalih oblika umjetnosti, svi su ti estetski učinci u konačnici rezultat načina na koji umjetnik koristi medij, u ovom slučaju jezik. Pogledajmo stoga tri ključne teze o poetskom jeziku, kako ih formulira Lamarque (2015).

25 Tako primjerice Tolstoj tvrdi kako je središnji aspekt umjetnikovoga iskustva mogućnost da publika u susretu s djelom osjeti emocije istovjetne onima koje su navele umjetnika na stvaranje svojeg djela (Tolstoj, 1896).

26 Vidi Carroll (1999).

1.3. Poezija i parafraza

Ukratko rečeno, dobar prepjev treba da se čita kao da je original.

(D.Cesarić u Brešić 1984, 114)

Filozofi umjetnosti vrlo često naglašavaju kako je umjetnost specifična po tome što zahtijeva da se posvetimo i sadržaju i formi onoga što je izraženo. Drugim riječima, kod umjetničkih djela obraćamo pozornost i na ono što je izrečeno, i na ono *kako* je to izrečeno, odnosno kako je iskorišten određeni medij. U domeni književnosti, a napose u poeziji, ova je ideja izražena *tezom o nemogućnosti parafraziranja* prema kojoj se *precizno značenje pjesme ne može parafrazirati*.

Zastupnici teze o nemogućnosti parafraziranja poezije smatraju kako ona slijedi iz same prirode poetske prakse:²⁷ ako određenu pjesmu čitamo kao pjesmu (odnosno, u skladu s poetskom praksom), utoliko naprosto ne možemo nego čitati je pod pretpostavkom nemogućnosti izražavanja te pjesme nekim drugim zapisom. Osvijestiti pjesmu kao pjesmu znači osvijestiti specifičan sadržaj oformljen u specifičnome tekstualnom zapisu. Posljedično, pjesmu ne možemo priopćiti ni jednim drugim riječima ili izrazom nego upravo onim u kojima (ili kroz koje) je izvorno nastala.

Teza o nemogućnosti parafraziranja poezije blisko je povezana s načinom na koji se jezik koristi u poeziji. Ako je poetski jezik netransparentan i samoreferirajući, ako pjesma nastaje u činu jezičnoga zapisa i poprima identitet isključivo kroz takav specifični tekstualni zapis, utoliko bilo koja promjena u tom zapisu nužno dovodi do promjene (identiteta) pjesme, pa i do njezina ukidanja. Ovime se izravno tvrdi kako se određenu pjesmu ne može izraziti ni na koji drugi način osim na onaj na koji je to učinio njezin autor, čak ni ako se radi o promjenama poput ispuštanja zarez, premještanja riječi u drugi stih ili korištenju sinonima. U najradikalnijem tumačenju, teza o nemogućnosti parafraziranja poezije povlači stav

²⁷ Brooks (1947), Bradley (1965) i Lamarque (2009b). Vidi i Leighton (2009) za kritički pregled stavova filozofa i pjesnika o problemu parafraze.

o nemogućnosti prevođenja pjesama iz jednog jezika u drugi.

S obzirom na to da nam je poezija drugih kultura uglavnom dostupna u prijevodu, ovakav se stav može činiti ne samo prejakim, već i protivnim ustaljenim poetskim praksama. Posebno u slučaju 'dobrog prijevoda' (pod pretpostavkom da se možemo dogovoriti kakav bi to prijevod bio), čini se plauzibilnim tvrditi kako čitatelj ipak može imati uvid u izvornu pjesmu, čak i ako ne može u potpunosti dobiti identično estetsko iskustvo koje bi original pobudio. Primjerice, reći da nismo čitali pjesmu *Raven* Edgara Allana Poea, ali jesmo pjesmu *Gavran* Luke Paljetka čini se krajnje nepri-mjerenim. Međutim, teza o nemogućnosti parafraziranja upravo to i tvrdi, barem u svojoj najradikalnijoj interpretaciji. Njome se ne tvrdi da je prijevod estetski manje vrijedan, primjerice u smislu u kojem je kopija manje vrijedna od originala zato što ne pretpostavlja izvorni kreativni čin umjetnika, ili zato što su estetska, semantička, sintaktička i formalna svojstva prijevoda uvjetovana svojstvima originala. Tezom o nemogućnosti parafraziranja tvrdi se kako je prevođenje nemoguće. Čitati prijevod ne omogućuje ni epistemički ni estetski uvid u original zato što original nije sačuvan u prijevodu. Na ontološkoj razini, radi se o dvama različitim entitetima. Kako je to slikovito formulirala Eva Dadlez (2013), ono što je izgubljeno u prijevodu jest – pjesma sama.

Jedan od ključnih razloga za ovaj stav jest činjenica da svaka, pa i najmanja promjena na jezičnome nivou može značajno utjecati na estetsko iskustvo pjesme. Čak i ako prijevod uspješno zadrži sadržajno-tematsko jedinstvo pjesme (o čemu će u nastavku biti više riječi) i emocionalnu atmosferu, on ipak ne može u potpunosti zadržati istovjetno estetsko iskustvo pjesme. Komentar na stih iz pjesme *Annabel Lee* Edgara Allana Poea „The angels, not half so happy in Heaven“ pokazuje zašto. Kako ističe kritičar Benjamin Fisher, „aliteracija slova H (*half so happy in heaven*) stvara oštar zvuk, gotovo poput pokude; i riječi govornika i glas čitatelja kude anđele zbog njihove zlobe“ (Fisher 2008, 45). Ta oštrina izraza i pokuda anđela nije zahvaćena u hrvatskome prijevodu – „I zbog toga nebe-

ski krilati serafi / bili su zavidni.⁴²⁸

Tezu o nemogućnosti parafraze formulirao je Cleanth Brooks (1947) kako bi pokazao da je pjesma mnogo više od možebitne poruke ili emocije koju prenosi. Primjerice, reći da je Šimićeva *Opomena* poziv čovjeku da iskoristi svoj život i razvije svoj potencijal možda i sažimlje poantu pjesme, ali zasigurno ne prenosi i ne opisuje iskustvo pjesme, niti daje uvid u njezine estetske aspekte. Stoga se *Opomena* ne može zapisati, prepričati niti objasniti ni na koji način nego upravo kao konkretan zapis koji je Šimić stvorio:

Čovječe pazi
da ne ideš malen
ispod zvijezda!

Pusti
da cijelog tebe prođe
blaga svijetlost zvijezda!

Da ni za čim ne žališ
kad se budeš zadnjim pogledima
rastajao od zvijezda!

Na svom koncu
mjesto u prah
prijedi sav u zvijezde! (u Stamać 2007, 457)

Brooks je naravno svjestan da je parafraziranje u srži poetske kritike; upravo i jest posao kritičara dokučiti poantu pjesme i izraziti ju nepoetskim modusima, ako ni iz jednog drugog razloga, onda zato da čitatelju olakša razumijevanje i vrednovanje pjesme ili da mu omogući bogatije poetsko iskustvo ukazivanjem na neizravnost, prenesena značenja, estetske učinke specifičnih jezičnih rješenja, vremenski kontekst nastanka djela i slično. Na primjer, kada nam književni kritičar tumači kako je za poeziju viktorijskoga razdoblja karakterističan ideal velike ljubavi, čitatelj informiranije

28 Za obje inačice pjesme vidi Poe (1998). Vidi i analizu estetskog iskustva originala i prijevoda pjesme *Gavran* u Vidmar (2017a).

pristupa poeziji Edgara Allana Poea, primjerice opisu neprežaljene Annabel Lee. U svjetlu teze o pravoj ljubavi, čitatelj će stih „Prije mnogo i mnogo godina“ interpretirati drugačije – osvježavajući dugotrajno žalovanje ljubavnika razdvojenoga od svoje neprežaljene djeve koja je, u punom smislu riječi, jedina djevojka s kojom lirski subjekt može ostvariti ljubav – nego što bi to učinio kada bi primjerice pomislio da se Poe ovdje priklanja klasičnome fikcijskom uvodu u priče. Isto tako, kritičarevo ukazivanje na način na koji „riječi ljubavnika Annabel Lee kao da oponašaju plime i oseke u moru, dok se on naizmjenice prisjeća sretnih uspomena o njihovoj ljubavi i stvarnosti svoje tuge“²⁹ (Fisher 2008, 46) omogućuje čitatelju da osvijesti ritmičnost i prozodijske momente pjesme na način na koji to možda ne bi učinio bez komentara interpretatora, te bi tako propustio značajnu odrednicu Poeve versifikacije i sveukupne pjesničke estetike. Unatoč ovakvim doprinosima kritičara, tvrdi Brooks, ona ipak ne mogu nadomjestiti iskustvo pjesme. Takva su objašnjenja prihvatljiva sve dok „znamo što radimo i dok jasno vidimo da parafraza nije stvarna bit značenja pjesme koja zahvaća njezinu esenciju.“ Poistovjetiti parafrazu i pjesmu za Brooksa je problematično zato što se time zanemaruje ono što pjesma zaista jest – cjelokupnost njezina konteksta – i svodi je se na jednostavnu propoziciju koja ne omogućuje čitatelju da uvidi „imaginativnu koherentnost na onim nivoima na kojima je ta koherentnost zaista važna.“³⁰ Poetska je koherentnost primarno dramatična, a ne logička, i ona se ne prenosi propozicijski, već je ostvariva samo ako pratimo svojevrstu dinamiku pjesme. Kako Brooks ističe:

Zaključak pjesme jest njezino razvijanje različitih tenzija, kojim god sredstvima da su one uspostavljene, propozicijama, metaforama, simbolima. Jedinstvo je ostvareno dramatičnim procesom, ne logičkim; ono predstavlja ekvilibrij sila a ne formulu. ‘Dokazuje’ se onako kako se dokazuje dramski zaplet: sposobnošću da se razriješe zapleti koji su se prihvatili kao *données* drame.“ (Ibid, 1361)

29 Ovu interpretaciju potkrepljuju i stihovi “i niti anđeli gore na nebu, / ni podmorski demoni zli / ne mogu mi razdvojiti dušu / od duše lijepe Annabel Lee (Poe 1998).

30 Preuzeto iz Leitch i ostali (2001, 1356).

Hereza parafraze, kako to Brooks slikovito opisuje, uključuje i ono shvaćanje poezije koje drži da je krajnji cilj pjesnika formulacija određene teze i da poetska kompleksnost služi tome da tu formulaciju odgodi. Poezija, za razliku od znanosti i filozofije, nije vezana uz istinitost propozicija o svijetu i iskustvu, već je ona iskustvo po sebi. Takvo se iskustvo ne može zahvatiti nekim drugim izrazom. Iz tog razloga, kada nam kritičar tumači kako William Blake u svojoj pjesmi *Tigar* propitkuje izvor zla u svijetu i pita se je li i zlo, poput dobra, božja tvorevina, time ne može zamijeniti način na koji sam čitatelj postavlja to isto pitanje potaknut stihovima treće strofe „Umijeće i rame čije, / Tative tvog srca slije?“ odnosno stihovima u pretposljednjoj strofi „Smiješi li se Onaj vazda, / Što Janje i tebe sazda?“³¹ U kontekstu poetskog iskustva kako ga je opisao Bradley, parafraza naprosto ne omogućuje čitatelju da iskusi slijed zvukova/slika/ideja/emocija koje pjesma pobuđuje. A ako pjesma zaista i jest, barem u iskustvenome, ako ne u ontološkome smislu, slijed takvih iskustava, ne čudi zaključak do kojeg je došla Dadlez, da je ono što je izgubljeno u prijevodu, pjesma sama.

1.4. Poezija, forma i sadržaj

*Kad mi se učini, da ne mogu ni jednu riječ dodati ni oduzeti stihu,
onda smatram da je pjesma završena.*

(D. Tadijanović 1995, 82)

Nemogućnost parafraziranja poezije bliska je i tezi o *jedinstvu forme i sadržaja*. Tom se tezom tvrdi kako je forma pjesme neodvojiva od njezina sadržaja. Najjednostavnije rečeno, ovom se tezom izriče identitet sadržajno-tematskog jedinstva pjesme i njezinih formalnih svojstava. Za razliku od drugih oblika izražavanja, u kojima je moguće istu misao ili poruku izraziti na nekoliko načina (odnosno, kroz različite parafraze), u poeziji to nije moguće. Bradley napose vidi upravo ovu tezu kao ključno svojstvo pjesništva:

31 B. Jelušić (<https://radiogornjigrad.wordpress.com/2017/01/20/william-blake-tigar/>).

Ovaj identitet sadržaja i forme, reći ćete, nije slučajan; on je esencijalan poeziji utoliko što to jest poezija, i esencijalan je umjetnosti utoliko što to jest umjetnost. Baš kao što u glazbi ne postoji s jedne strane zvuk, a s druge smisao, već postoji samo izražavajući zvuk i ako pitate koje je značenje toga zvuka moći ćete na to odgovoriti samo ukazivanjem na taj zvuk; baš kao što u slikarstvu ne postoji značenje *plus* boja, već značenje *u* boji, ili značajnoj boji, pa stoga nitko ne može zapravo izraziti značenje ni na koji drugi način nego bojom i to *tom* bojom; tako u pjesmi istinski sadržaj i istinska forma niti postoje odvojeno niti se mogu tako zamisliti. (Bradley 1965, 14)

Važno je istaknuti kako Bradley nastoji pronaći srednji put između izrazitoga formalizma dominantnoga u književnoj teoriji njegova vremena, prema kojemu je forma jedini važan segment u pjesmi, ali i onih stavova koji zanemaruju formu i koncentriraju se isključivo na sadržaj, što je vrlo često način na koji čitatelji pristupaju poeziji. No greška je njihova u tome što sadržaj ne postoji kao dio pjesme: sadržaj je izvan pjesme, on se tiče onoga što općenito postoji „u umovima kultiviranih ljudi“, i podrazumijeva „pojave prirode i misli i osjećaje ljudi“ (Ibid, 13). Upravo zato što nema sadržaja koji bi bio više ili manje prikladan za poeziju, nema smisla govoriti o poetskom sadržaju koji bi bio na neki način izdvojen iz forme. To ne znači da čitatelj ne može promišljati o onim aspektima određenoga djela koje smo skloni nazvati sadržajem – npr. likovima i njihovim radnjama – ali ti likovi i te radnje dostupne su mu samo u konkretnome jezičnom zapisu. Bradley stoga zaključuje: „[K]ada poezija odgovara svojoj ideji i u potpunosti je, ili barem skoro u potpunosti, poetska, pronalazimo identitet forme i sadržaja; a stupanj te potpunosti može se procijeniti s obzirom na to koliko nam se čini besmislenim prenijeti utisak pjesme ili odlomka u bilo kojoj drugoj formi osim njezine vlastite.“ (Ibid, 19)

Neraskidivost forme i sadržaja proizlazi kako iz činjenice da su pjesme određenim dijelom o svojoj artikulaciji, tako i iz činjenice da je način artikulacije određene ideje ključan da bi čitatelj zahvatio tu ideju i za generiranje estetskih svojstava pjesme. Da je, primjerice, prva strofa Vidrićeva *Dva pejzaža* dvostih, a ne katrena

U travi se žute cvjetovi i zuje zlaćene pčele,
Za sjenatim onim stablima krupni se oblaci bijele.

ritam pjesme bio bi brži, zbog čega bi čitatelj s manje detalja vizualizirao pjesničke slike. Organizacijom pjesničkih slika u dvostih pjesnik istovremeno isporučuje i žute cvjetove i zlačane pčele, odnosno, sjenata stabla i bijele oblake, umanjujući na taj način detaljnost opisa i smanjujući njegov ukupni estetski naboj. Bez pauze koja nastaje u čitanju opkoračenjem sintagme 'i zuje zlačane pčele' čitatelj nije potaknut zastati u čitanju i stoga Vidrićeve pjesničke slike postaju prije informacijski niz negoli vizualno-akustično iskustvo. U tom smislu, ignorirati jedinstvo forme i sadržaja neminovno pretpostavlja onaj pristup poeziji koji je svodi na puku informaciju kod koje je važan samo propozicijski sadržaj.

Formalna organizacija sadržaja, posebno kada ona na neki način ne prati semantička ili gramatička očekivanja, može nam signalizirati potrebu za traganjem za dubljim smislom pjesme. Zanimljiv primjer nalazimo u interpretativnom procesu pjesme *U suton* Dobriše Cesarića koji nudi Pavao Pavličić, posebno s obzirom na specifične formalne odabire u drugoj strofi

Ja tiho hodam pored kuća

U kojima se svjetla pale;

Sva zla, i nevolje, i sumnje

Najednom budu posve male. (u Pavličić, 1999, 149)

Pavličić nam najprije skreće pozornost na specifičnu upotrebu točke sa zarezom na kraju drugog stiha. Povezivanje ovih rečenica točkom sa zarezom, ističe interpretator, „zapravo znači da su mogle biti i odvojene, međusobno neovisne“ (ibid). Takvo razdvajanje, ističe, dopušteno je i smislom onoga što je izrečeno – nije naime izravno jasno zašto bi se zla i nevolje i sumnje odjednom činile beskrajno malima zbog samoga čina hodanja u suton. Upravo nam stoga upotreba tog specifičnog rečeničnog znaka na tom specifičnom mjestu u pjesmi sugerira da sam Cesarić smatra kako su te dvije naizgled nepovezane situacije zapravo vrlo bliske: htio je „da se učini kako iz običnog sutonskog hodanja ulicama doista nužno proizlazi spoznaja o beznačajnosti svih nedaća. Htio je k tome da čitatelj to ne doživi kao veliku i osobito naglašenu spoznaju, nego kao obično, malo, dnevno, iskustvo.“ (Ibid, 154).

Tezu o nemogućnosti parafraze Bradley (1965) povezuje s tezom o jedinstvu (odnosno, u njegovoj terminologiji, identitetu) forme i sadržaja. Lamarque (2009c, 2015) također ističe kako se u oba slučaja radi o normama poetske prakse, smatrajući kako je u poeziji primarni interes čitatelja uvidjeti specifični, „fino razrađeni“ način na koji se pjesnikova misao oblikovala u specifični jezični zapis – sadržaj realiziran upravo na taj način. Ako taj interes smatramo primarnim za poeziju, utoliko moramo, tvrdi Lamarque, prihvatiti i tezu o nemogućnosti parafraze i tezu o jedinstvu forme i sadržaja. Vidrićev misaoni proces sačuvan je upravo u formi katrene i stoga je to forma u kojoj pjesmu moramo doživjeti.

Nasuprot ovim stavovima, neki filozofi smatraju kako su obje ove teze problematične. Peter Kivy (2011) tako dovodi u pitanje sam pojam poetske prakse (iako on koristi termin poetske tradicije), držeći kako ne možemo govoriti o jedinstvenoj takvoj praksi pa stoga ne možemo tvrditi da neprekinuta poetska tradicija pretpostavlja da pjesmu čitamo pod načelom jedinstva forme i sadržaja. Prema njemu, nije jasno da bi Platon inzistirao na jedinstvu forme i sadržaja, imajući u vidu koliko ga je brinuo sadržaj pjesama, kao i to da je velikim dijelom na tim osnovama protjerao pjesnike iz države. Ne postoji, tvrdi Kivy, neprekinuta tradicija koja zahtijeva čitanje poezije pod pretpostavkom jedinstva forme i sadržaja; takva se tradicija u najboljem slučaju pojavila tek u romantizmu. Osim toga, Kivy inzistira na tome da je parafraza pjesme moguća. Štoviše, tvrdi, ona je sastavni dio interpretacije pjesama koje ciljaju tome da čitatelju objasne što je zapravo sadržano u pjesmi. Takva su nam objašnjenja posebno važna u izrazito kompleksnim pjesmama kod kojih nije jednostavno obratiti pažnju na sve elemente. Upravo zato čitatelj može čitati pjesmu posebno obraćajući pažnju na sadržaj, ili na pojedine segmente tog sadržaja (primjerice, političke ili filozofske stavove sadržane u pjesmi), ili može biti usredotočen na formalna obilježja (primjerice, specifičnu upotrebu aliteracije ili opkoračenja), a da ne uzme u obzir njihovu integraciju.

Polemika između Lamarquea i Kivya oko parafraziranja poezije jedno je od otvorenih pitanja unutar suvremene filozofije poezije.

Čini se da je Kivy u pravu kada odbacuje jedinstvenu poetsku praksu, bilo u smislu jedinstvenog načina stvaranja, bilo u smislu jedinstvenog pristupa poeziji. Vidjet ćemo u drugom i trećem dijelu, kada se okrenemo Kantovoj teoriji, da nije neplauzibilno tvrditi da je poetska tradicija koja inzistira na jedinstvu forme i sadržaja velikim dijelom nastala u duhu Kantove teorije. Ne mislim time da je Kant sam inzistirao na tom jedinstvu – posebno ako se pretpostavi, kao što se često čini, da je sam Kant formalist – ali ću pokazati zbog čega teza o jedinstvu slijedi iz njegove teorije. Ovdje međutim valja navesti još nekoliko ključnih aspekata poezije koji nam mogu pomoći u razmišljanju o tezi o nemogućnosti parafraze i o jedinstvu forme i sadržaja.

Prije svega, prihvaćanje ili odbijanje tih teza ovisit će o tome što zapravo želimo učiniti: definirati poeziju, definirati specifičnu pjesmu, rasvijetliti prirodu poetskog iskustva, shvatiti što pjesnik ‘radi’ pjesmom (u smislu komuniciranja određene ideje), prepoznati kako to čini, ili pak nešto potpuno drugo. I sam Lamarque (2009c) ističe kako ova pitanja ovise o interesu kojim pristupamo pjesmi; ako nas primjerice zanimaju pjesme koje se bave pitanjem dobra i zla, tada možemo navesti i Blakeova *Tigra* i Frostov *Dizajn*, a da pritom ne uzimamo u obzir formalne razlike među njima. Međutim, ako nas zanima identitet pjesme, kao i uvjet njezine individuacije u odnosu na druge pjesme, tada se moramo pozvati na formalna i sadržajna svojstva. Isto vrijedi i ako nastojimo okarakterizirati estetski identitet pjesme odnosno ukazati na njezina esencijalna svojstva (što je posebno važno u prevođenju).

Ako se pak složimo s Kiviyem i prihvatimo tezu da interpretacija uključuje parafrazu pjesme, utoliko možemo uočiti i vrijedan doprinos dobre interpretacije razumijevanju pjesme i njezinom estetskome vrednovanju.³² Kao što nam je pokazao primjer s kritičkim komentarom na Poea, suvremeni čitatelj ne mora biti osviješten o određenim motivima ili načelima versifikacije dominantnima u određenom razdoblju i stoga može propustiti uočiti vrlo specifičan

32 U ovom kontekstu vrijedi istaknuti i Gibsonov stav o važnosti dobrog interpretatora (Gibson 2011).

i originalan doprinos određenog autora određenoj pjesmi. Isto vrijedi i u slučaju određenih tematskih pitanja: dobar će nas kritičar podsjetiti na razdor u shvaćanju prirodnoga svijeta i čovjeka koji je darvinizam unio u intelektualnu klimu ranoga dvadesetoga stoljeća i tako nam približiti izraziti doprinos Frostove poezije promišljanjima o tim pitanjima. No isto tako – i sada se vraćamo pitanju od kojega smo počeli – taj će isti kritičar vrlo vjerojatno pokazati i kako formalna svojstva Frostovih pjesama doprinose razvoju njegovih tematskih pitanja, kao kada komentira organizaciju stiha u pjesmi *Out, Out* i na tim osnovama zaključuje kako je središnja tema u pjesmi „bespomoćnost čovjeka u nezainteresiranom darvinovskom svemiru“ (Pack 2004, 159). Vidimo dakle da se ne možemo samo tako odmaknuti od pitanje jedinstva forme i sadržaja.

Postoje i dodatni razlozi zbog kojih Kivyev stav može djelovati pretjeran. Mnogi estetičari danas prihvaćaju – uglavnom inspirirani Kantom – takozvano *načelo upoznatosti* prema kojem je za estetski doživljaj određenog djela nužno da ga osoba iskusi iz prve ruke. To prvenstveno znači da estetski spoznavatelj ne može na temelju tuđih stavova, dojmova ili tumačenja dobiti uvid u neko djelo. Kao što nam šala neće biti smiješna ako sami ne vidimo u čemu je njezina učinkovitost, tako ni umjetnička djela nećemo doživjeti na pravi način, ako sami ne vidimo u čemu je njihova vrijednost. Ako se dakle iskustvo djela ne može prenijeti nekim vidom svjedočanstva, čak ni svjedočanstvom stručnjaka (što interpretacija svakako jest), utoliko je parafraza pjesme ipak nemoguća.

1.5. Semantička gustoća poetskog jezika

Dešavalo se da je pjesma već od prve dobila konačni svoj izraz, onaj koji potpuno odgovara zasnovanoj slici moga svijeta, ali je bivalo, još češće, da sam u kraćim ili duljim vremenskim razmacima tragao za onom jednom riječi, konačnim izrazom, sve dok na nju ne bih naišao kao dobar lovački pas za divljači u teško prohodnoj šumi.

(D. Tadijanović 1995, 130)

Teza o nemogućnosti parafraze i teza o jedinstvu forme i sadržaja

bliske su četvrtoj tezi koja se često spominje u kontekstu poezije: *tezi o semantičkoj gustoći*. Ta teza nastoji zahvatiti smisao poetske upotrebe jezika koja je specifična s obzirom na izuzetno učestalo korištenje figura dikcije, riječi i misli, kao što su metafora, simboli, preneseno značenje i aliteracija. Semantička gustoća poetskoga pisanja zahvaća činjenicu da u poeziji, više nego u bilo kojoj drugoj vrsti pisanja, nalazimo stilske figure poput metafore, ironije i paradoksa. Veza između metafore i poezije posebno je zanimljiva u ovome kontekstu te se pjesničko značenje nerijetko nastoji objasniti analogijom s metaforama: kao što značenje metafore prelazi značenje riječi, odnosno uključuje nešto više od značenja riječi od kojih je metafora sastavljena (odnosno, kao što metafora ima značenje čak i ako je tvrdnja kojom se ona izriče u doslovnom smislu neistinita, poput 'čovjek je čovjeku vuk'), tako i pjesme imaju značenje čak i ako ono nije izravno dostupno. Ne trebamo ovdje ulaziti u detalje ove rasprave, no važno je da osvijestimo da ni naša uobičajena komunikacija, kao ni poslovni ni znanstveni stil, nisu u toj mjeri otvoreni za metaforu i ostale figure poput poezije. Kao što Ronald de Sousa ističe (2015), što je više toga sugerirano jezikom a da nije eksplicitno rečeno, to je iskustvo smisla takvog jezika jače. Upravo je, vidjeli smo, 'takav jezik' karakterističan za poeziju.

Tezu o semantičkoj gustoći definirao je Monroe C. Beardsley, s namjerom da ukaže na specifičnost poetskoga (a kasnije i književnoga) diskursa u odnosu na ostale domene komunikacije u kojima težimo tome da poruku prenesemo što jasnije.³³ No u poeziji često pjesnici sadržaj čine teško dostupnim, teže svojevrsnoj kompresiji značenja ili ta kompresija naprosto proizlazi iz upotrebe jezika. Svi primjeri koje smo do sada spomenuli ilustriraju ovu pojavu, no postoji značajna razlika u stupnju semantičke gustoće od pjesme do pjesme. Primjerice, pjesma *More* Josipa Pupačića semantički je gusta prvenstveno zato što čitatelj mora dokučiti značenje riječi 'more' od jednog do drugog stiha jer se ono odnosi na more kao na prirodnu pojavu, ali i na voljenu ženu. Pupačićev je pjesnički izraz gust i zato što lirski subjekt iskazuje emocije ushićenosti i sreće pre-

33 Preuzeto iz Lamarque (2009a).

ma moru-moru i moru-ženi – pri čemu je ta ushićenost u velikoj mjeri oprimjerena i asonancom veznika ‘i’, izostankom rečeničnih znakova i slobodnim stihom. Zbog ovakve slojevitosti, ukupno pjesničko iskustvo čitatelja prožeto je sveprisutnim osjećajem veselja i slavljenja života i njegovih ljepota.

Semantička gustoća može biti prisutna na razini jedne riječi, pa i jednoga glasa. Primjerice, u pjesmi *U suton*, čiju smo drugu strofu već sagledali, zamjećuje se ponavljanje veznika ‘i’, a njime je uveden i prvi stih treće strofe, „I smiješim se u meki suton“, odnosno, posljednja dva stiha posljednje strofe („I osjetim dubinu svega, / I da je život vječan-vječan“). Komentirajući polisindet u trećem stihu druge strofe („Sva zla, i nevolje, i sumnje“), Pavličić ističe: „Udvostručenje veznika tu očito ima zadaću da podcrta nevažnost pobrojanih fenomena. Polisindet kao da želi naglasiti kako bi se moglo nizati i dalje, kako takvih stvari ima još, ali je dovoljno reći i ovo-liko, pa da se vidi kako su sve te ružne pojave – koliko god da ih ima – podjednako beznačajne“ (Pavličić 1999, 153). S obzirom na općenito optimističan ton pjesme, pa i njezinu vjerojatnu poruku (uvjeriti čitatelja da je život vječan i da i naizgled sumorne svakodnevnne stvari imaju dubinu koja doprinosi smislu), vidimo koliko je semantičke težine sadržano u vezniku ‘i’, iako on mijenja značenje kroz stihove. Tako u trećoj strofi on obnaša funkciju naglašavanja „kako ono što slijedi proizlazi iz onoga što je rečeno trenutak prije“ (ibid), odnosno kako spoznaja o ljepoti života proizlazi samo iz spoznaje da je taj isti život satkan od trenutaka zla, nevolja i sumnji. Semantička gustoća krije se i iza pjesničkih slika. Pjesma Dragutina Domjanića *Ciklame, krvave ciklame* satkana je od narativno-opisnih momenata, no čitatelj prvenstveno mora osvijestiti simboliku krvavih ciklama: od krvavih u smislu crvenih do krvavih u smislu poprskanih krvlju, od krvavih ciklama kao cvijeća (crvenog cvijeća, cvijeća poprskanog krvlju) do krvavih ciklama kao tijela palih boraca i trulih leševa. Tako u prvoj strofi ciklame označavaju cvijeće („Iz luga su lukale guste/ Dišeće, črlene ciklame“) no u posljednjoj („I videl sem vsigde po svetu/ Ciklame, krvave ciklame“)

je vjerojatnije da one stoje za pale borce.³⁴

Slojevitost pjesničkog izraza doprinosi semantičkoj gustoći i onda kada čitatelj mora interpretirati metaforičko značenje pojedinih sintagmi i shvatiti na koji način doprinose ukupnoj atmosferi pjesme, odnosno emociji koju pjesnik nastoji izraziti. U *Svakidašnjoj jadikovci* Tin Ujević zasigurno ne misli doslovno kako ima iglu drača u srcu i plamen na rukama, no u kontekstu pjesme ti konkretni motivi značajno doprinose ukupnoj atmosferi koju pjesnik stvara i stanju uma lirskog subjekta.

Kompleksnost pjesme koja ima visoki stupanj semantičke gustoće može biti posljedica određenih sintagmi koje su nejasne, nedorečene, neočekivane ili neuobičajene, kakve nalazimo u pjesmama poput *Ubili su ga ciglama* Ivana Slamniga, *Obzorja* Vesne Parun, *Stvar* Miroslava Slavka Mađera, *Radio* Delimira Rešickog i mnogim drugim. U najkompleksnijim primjerima semantički gustih pjesama, čitatelj može pronaći smisao pjesme samo ako uspješno interpretira cjeloviti pjesnički izričaj.³⁵ Semantička gustoća može proizlaziti iz teškoće razumijevanja cjelokupne pjesničke slike koja nije rezultat korištenja jezika, već apstraktnosti sadržajno-tematske cjeline koja sačinjava pjesmu. Primjer o kojem se u ovom kontekstu vrlo često u literaturi govori jest pjesma *Bolesna Ruža* Williama Blakea (u prijevodu Luke Paljetka):³⁶

O, ružo, bolesna si!	Pronašao je rujne
Nevidljivi crv jak,	Radosti tvoje log,
Koji uz huk oluje	Tamna mu tajna ljubav
Leti kroz noćni mrak,	Uništava te stog.

Blakeov jezik nije posebno nerazumljiv, no ipak nije jednostavno shvatiti pjesmu ni njezin sadržajno-tematski sklop, ali ni, zadržimo i taj termin, značenje pjesme. Bolesna ruža implicira bol ili

34 Preuzeto iz Stamać (2007, 358).

35 U ovom kontekstu zanimljiva je rasprava Sherri Irvin (2015) o pjesmama koje naziva „nečitljivima“ zbog njihove tendencije da manipuliraju jezikom toliko da čitatelj, barem u početnom susretu s pjesmom, ostaje bez interpretativnih mehanizama koji bi mu omogućili razumijevanje i evaluaciju.

36 <http://vinkokalinic.blogspot.com/2003/06/bolesna-ruza.html>

zaraženost biljke, no takva je interpretacija onemogućena opisom crva koji uzrokuje bolest – crv može biti oku nevidljiv ako se, primjerice, nalazi unutar biljke, može letjeti kroz mrak ako se prenosi olujnim vjetrom, no kako shvatiti ‘tamnu tajnu ljubav’ crva koja uništava ružu?³⁷ S obzirom na tu sintagmu, čitatelj mora tražiti prenesena značenja i metaforičke implikacije, odnosno promisliti o možebitnim simboličkim značenjima ruže. Ne čudi stoga što mnogi kritičari u pjesmi nalaze ljubavne odnosno seksualne konotacije, smatrajući kako Blake propitkuje ulogu seksualnosti i ljubavi. Wolf Mankovitz (u Lamarque 2009a) tako zaključuje da se u pjesmi „seksualnost otkriva kao osnova života a društveni pojam ljubavi kao nešto destruktivno za život“. U drugim interpretacijama, ruža simbolizira nevinost, a bolesna ruža vizualno dočarava pad u grijeh i gubitak nevinosti. Neki autori pak u bolesnoj ruži vide stanje Engleske, koja je izgubila svoju predindustrijsku nevinost. Semantička gustoća *Bolesne ruže* uključuje i izravne reference na Miltonov *Izgnubljeni raj*: kao što sotona leti kroz noć kako bi stigao do Adame i Eve, tako i Blakeov crv leti kroz noć kako bi zarazio nevinu ružu. Kompleksnost koja ispunjava pjesmu najbolje je sažeta u tezi da pjesma „ostaje neuhvatljiva: njezini odjeci nagovještaju mnoge mogućnosti, a sama priroda njezinih zagonetki (...) mijenja se s obzirom na to kako je čitatelj raspoložen.“ (Dyson i Lovelock 1976, 135, preuzeto iz Lamarque 2009a).

Primjer *Bolesne ruže* i njezinih mnogostrukih interpretacija pokazuje nam koliko je pitanje značenja u poeziji kompleksno. Četiri teze koje smo analizirali u prethodnom dijelu pokazuju nam u kojoj je mjeri poezija specifičan jezični izričaj. Što onda možemo zaključiti o značenju u kontekstu poezije? Ovdje ne želim ulaziti u filozofsku raspravu o značenju općenito, ali niti zanemariti problem značenja unutar književne estetike. Nepobitna je činjenica da književni tekstovi i poezija imaju specifičan odnos prema jeziku, a time i prema značenju. Ne čudi stoga što su pojedini teoretičari

37 Valja naglasiti da Paljetkov prijevod ne zadržava Blakeov prvi stih druge strofe, ‘Has found out thy bed’ koji jasno upućuje čitatelja da odustane od doslovnog značenja pjesme (vidi Lamarque 2009).

upravo na tim osnovama nastojali objasniti značenje unutar književno-umjetničkih djela. No, kako ćemo pokazati u idućem dijelu, to nije nužno jedini način na koji možemo pristupiti poeziji i onome što nam ona govori.

1.6. Poezija i značenje

Za neke moje simboličke pjesme, pa i za tako jednostavnu kao što je Voćka poslije kiše, rekao bih da su kao čaše u koje svatko lijeva svoje vlastito vino.

(D. Cesarić u Jelčić 1992, 255)

U književnoj estetici danas uglavnom prevladava stav prema kojemu se estetski-vrijedno bavljenje književnošću i poezijom ne može reducirati na potragu za značenjem. Slijedeći Petera Lamarquea i Steina Haugoma Olsena (1994), pretpostavit ću ovdje kako je poeziji bolje pristupiti ako se usredotočimo na takozvani sadržajno-tematski sklop pjesme, odnosno ako se zapitamo o čemu je pjesma i kako je to 'o čemu' razrađeno. Takav će nam pristup pomoći da, u drugom dijelu, uočimo specifičnosti Kantove teorije pjesništva.

Jedna od ključnih odrednica poezije, kao i drugih književno-umjetničkih djela, jest njezina takozvana mimetička dimenzija. U svojem izvornom značenju, pojam mimezisa podrazumijeva oponašanje, a odnosi se na nastojanje umjetnosti da vjerno precrta stvarnost. No, u suvremeno se doba govor o mimetičkoj dimenziji koristi za onaj aspekt književnosti u kojemu se prepoznaje njezina okrenutost temama koje su od dubokog značaja za ljude, prvenstveno zbog toga što se tiču naših subjektivnih iskustava i načina na koji, kao ljudska bića, ta iskustva proživljavamo. Vrlo često, tvrdi se, ta su iskustva nedostupna znanstvenom istraživanju i objašnjenjima zato što je znanost posvećena prirodnim fenomenima koji se mogu zahvatiti i tumačiti prirodnim zakonima i uzročno-posljedičnim vezama. Ljudsko ponašanje, u njegovom najširem smislu, nije na taj način podložno proučavanju zato što ne uzima u obzir specifično ljudski moment – subjektivni moment osjećaja, interpretacije, traženja smisla. Upravo je književnost (uz ostale umjetničke forme) najbolji

alat za suočavanje sa svime što čini vrijednosno-iskustvenu dimenziju našeg života.

Sagledamo li pjesničku praksu uzduž i poprijeko kulturološki i vremenski, vidjet ćemo da se pjesme uglavnom i bave onim temama koje prepoznamo kao ljudske, kao zanimljive iz specifične perspektive ljudskih bića. Od ljubavnih zanosa i ljubavne boli do oplakivanja smrti i ostalih životnih nedaća, od filozofskih promišljanja i religijskih sumnji, do domoljubne poezije i pejzažne lirike, poezija je oduvijek pomagala čovjeku da se suoči s vlastitim iskustvom i da naglasi one segmente koji su mu bili od posebnoga značaja. Odrednica je vrhunskih pjesama da to čine na način koji nadilazi prostorno-vremenski okvir pojedinačnoga čitatelja, zbog čega i danas možemo uživati i pronaći smisao u pjesničkim klasicima prošlosti. Razlog za to je taj što se ti pjesnici uglavnom bave temama koje su univerzalno ljudske, pitanjima koja nas zaokupljaju naprosto u svjetlu toga što smo ljudi i što su određene teme – ljubav, smrt, religija, vrijednosti, smisao, dom – neodvojivo povezane od toga tko smo i kako živimo. Slijedeći filozofa Thomasa Nagela, Lamarque takva pitanja naziva ‘životno važnim pitanjima’. U sličnom tonu, Richard Eldridge tvrdi kako „poetske imitacije predstavljaju slike, događaje, djelovanja, misli i osjećaje o njima, s obzirom na njihov značaj u i za ljudski život“ (Eldridge 2010, 386). Ovi stavovi naravno ne impliciraju da je svaka pjesma takva – pjesnik može pisati pjesmu naprosto zato da istraži mogućnosti jezika – i ne impliciraju da se uvijek radi o temama koje nadilaze prostorno-vremenski kontekst u kojemu su nastale, odnosno da imaju određeno značenje i vrijednost za sve čitatelje. Yeatsova politička poezija u drugom političkom, vremenskom i kulturološkom kontekstu možda neće biti relevantna za čitateljevo iskustvo, iako bi on mogao u njoj prepoznati vlastite domoljubne osjećaje ili osvijestiti snagu domoljublja za koji je pojedinac sposoban. U bitnom smislu riječi dakle poezija se tiče ljudi i ljudskoga iskustva i to je jedan od ključnih razloga zbog kojih joj se okrećemo i zbog kojih ju vrednujemo. To je ujedno i jedan od ključnih razloga zbog kojih nas ona emocionalno pogađa i omogućuje nam da se poistovjetimo s onime što je pjesmama

izraženo.

Poezija je dakle sastavljena od tema (odnosno, ona je o temama) koje su nam bitne, koje određuju naše iskustvo i način na koji razmišljamo o njemu i te su teme utkane u samu srž pjesama. Kada se pitamo o značenju pojedine pjesme i o tome o čemu je ona, zapravo se pitamo o tome koja se velika, ljudski važna tema krije u osnovi pjesme. Lamarque i Olsen (1994) stoga i govore o mimetičkoj dimenziji književnog djela, odnosno pjesama, kao o dimenziji koja se odnosi na (ili je o) određeni tematski pojam (odnosno, kao što ističu književni teoretičari, tematski motiv). Budući da nam pjesme vrlo često pružaju određenu perspektivu na te motive, čitatelj je u iskustvu pjesme potaknut promišljati o njima (o specifičnosti ovog procesa govorim u nastavku). Bradley (1965) stoga i naglašava da se poetsko iskustvo djelomično sastoji od misli – vidimo sada da su to upravo one misli koje čitatelj ima o tematskim pojmovima koji su sadržani u pjesmi. Ponekad su takvi pojmovi izravno dani, kao oni Dobriše Cesarića u pjesmi *Krik*, u kojoj je motiv boli i patnje nagoviješten u naslovu i razrađen kroz tri katrene – ilustracije radi, ovdje navodim prvu:

Čitavog dana bol mi buja,

Zamjetljiv tek u glasu tihom,

Al dođe noć, i razlije se –

I najedanput kriknem stihom. (u Stamać 2007, 465)

Često međutim tematski segment nije izravno dan čitatelju, već ga on mora rekonstruirati na temelju onoga što nalazi u pjesmi, u procesu koji tradicionalno nazivamo interpretacija. U Cesarićevoj pjesmi *Slap* mnogi čitatelji vide važnost jedinstva, doprinos pojedinačnih, malih stvari velikoj, funkcionalnoj cjelini. Takva se ‘poruka’ može iščitati iz posljednjeg dvostiha: „Taj san u slapu da bi mogao sjati, / I moja kaplja pomaže ga tkati.“ (Stamać 2007, 465; u idućem poglavlju detaljnije razmatram ovu pjesmu).

Prepoznavanje toga da se pjesme bave određenim tematskim pojmovima moguće je zato što postoje određeni segmenti estetskoga iskustva poezije koji su sastavni dio bavljenja pjesništvom, barem za one čitatelje koji su upoznati s praksom književnosti. Ti su se-

gimenti, okvirno, sljedeći:³⁸

(i) identificiranje sadržajno-tematskog sklopa, odnosno prepoznavanje toga da je određena pjesma o nekoj specifičnoj temi ili pojmu;

(ii) uočavanje kako formalna svojstva pjesme, kao svojevrsno 'kućište' sadržajnoga nivoa, doprinose razvoju teme i utemeljuju emocionalnu atmosferu pjesme;

(iii) uočavanje perspektive koju pjesnik zauzima, odnosno koju nudi na procjenu;

(iv) procjena same perspektive, koja nadilazi uočavanje estetskih svojstava pjesme i njihov odnos prema temi i koja uključuje kognitivnu procjenu onoga što je izraženo u pjesmi na temelju osobnih spoznaja, iskustava, očekivanja, vrijednosti i sličnog;

(v) izdvajanje određenog problema (tematskog pojma) i razvijanje vlastitih stavova o njemu, uz integraciju zaključaka u postojeći skup vjerovanja koji čitatelj ima neovisno o interakciji s književnim djelom.

O segmentima (i) i (ii) bilo je riječi u prethodnim dijelovima ovoga poglavlja. Svaki susret s pjesmom temeljno podrazumijeva nastojanje da se razazna o čemu je ona, da se identificiraju pojedinačni motivi, uoči njihovo možebitno metaforičko ili simboličko značenje te razmotri specifičan odnos formalnih karakteristika pjesme. Važnost ovog segmenta unutar poetske prakse vidjeli smo kada smo razmatrali teze o identitetu forme i sadržaja, nemogućnosti parafraze i semantičkoj gustoći.

Segment (iii), uočavanje perspektive, odnosi se na prepoznavanje svojevrsne vizije, pogleda na život ili stava koji pjesnik, ili lirski subjekt, zauzima prema onome što opisuje. Jure Kaštelan, u pjesmi *Bezimeni*, poziva nas da prepoznamo da sloboda ima vrijednost koja nadilazi pojedinčev život i žrtve koje su podnijeli oni koji su za nju stradali.³⁹ Proces interpretacije uključuje razmatranje toga kako

38 Oslanjam se ovdje na analizu koju sam razvila (u koautorstvu) u Vidmar Jovanović i Blečić (2020).

39 Vidi primjerice stihove „Slobodna zemlja / živi je lik / života sina tvoga.“ U Stamać (2007, 590).

pjesnik razvija svoju perspektivu s obzirom na formalna svojstva pjesništva općenito, ali i specifičnih formalnih odabira koje čini pri izražavanju svojih misli. Primjerice, poezija nam dozvoljava da se oslanjamo na subjektivna iskustva (a ne na znanstveno dokazane činjenice); stoga Robert Frost može propitkivati darvinistički svjetonazor u svojim pjesmama počevši primarno od vlastitoga iskustva i tražeći potvrdu za svoje stavove u tom iskustvu. Na čitatelju je da prepozna perspektivu koju zauzima i da razmotri na koji način formalna svojstva pjesme doprinose razvoju te perspektive – sjetimo se, u poeziji, forma i sadržaj neminovno dolaze zajedno.

Činjenica da u pjesništvu često možemo prepoznati određenu perspektivu proizlazi iz subjektivnosti poezije, odnosno iz njezina humanističkoga aspekta. Pjesništvo progovara o ljudskim situacijama i s obzirom na te situacije zauzima određeni stav pozivajući čitatelja da o njemu promisli na temelju vlastitog iskustva i sustava vjerovanja koji ima. U tom smislu segment (iii) može prerasti u svojevrsnu refleksiju o perspektivi, odnosno kognitivnu (uključujući i emocionalnu) procjenu te perspektive (segment iv). Čitatelj primjerice može odbaciti interpretaciju prema kojoj Cesrićev *Slap* implicira važnost individualnog doprinosa cjelini, smatrajući kako je pojedinac neminovno sam na svijetu, prepušten samome sebi i nemoćan utjecati na stanje stvari u svijetu. Jedna od posljedica takvog refleksivnog procesa može biti i formiranje novoga zaključka (vjerovanja ili stava) i njegova integracija u sustav vjerovanja koje čitatelj ima (segment v).

Razmatranje segmenata (i) – (v) pokazuje nam da estetsko iskustvo nije isključivo iskustvo traganja za značenjem, iako je ono relevantno za razumijevanje koraka (i) – (iii), već znatno šire i kompleksnije reflektivno, emocionalno i imaginativno iskustvo. Upravo u tome i leže kompleksnost poezije i njezina vrijednost.

1.7. Poezija i filozofija

Upravo zato što jedan ritam nastaje sam od sebe iz samoniklosti jedne duboke potrebe, što se neki akcenti javljaju puni tajnovitih imponderabilija unutarnjeg, sakrivenog smisla tog izvjesnog lirizma, baš zato kod procjene snage izvjesnih lirskih partija jedne pjesme ne može se postupati isključivo racionalnom metodom.

(M. Krleža 1976, 3)

Jedno od dominantnih pitanja unutar suvremene analitičke filozofije umjetnosti, a nadasve književnosti, tiče se mogućnosti umjetničkog djela da se bavi filozofskim temama. Ovo se načelno pitanje najčešće razrađuje kroz dvije linije: neki autori smatraju kako su umjetnička djela vrlo dobro sredstvo prikazivanja filozofskih, nadasve etičkih problema. Primjerice, *Kugina kuća* Augusta Šenoa oprimjeruje moralnu dilemu koju prolazi majka, Jela, u trenutku kada mora odlučiti hoće li žrtvovati stanovnike svojega sela kako bi spasila svoje dijete, ili će spasiti dijete pod cijenu smrti stanovnika. Zastupnici ovakvoga ilustrativnoga pristupa istaknuli bi i kako djelo može ocrtati deontološki odnosno utilitaristički pristup ispravnome, pitanje determinizma i slobode volje, prirodu majčinske ljubavi i slično. U načelu, malo se tko ne bi složio s time da umjetnost može na ovaj način biti bliska filozofiji. I naša je analiza do sada pokazala da ono što prepoznajemo kao filozofski relevantne teme mogu vrlo često biti tematski pojmovi o kojima je određena pjesma, odnosno da su poetska iskustvu nekih pjesama takva da potiču čitatelja na misaone, reflektivne procese koje možemo odrediti kao filozofske.

U drugom, jačem smislu, neki autori žele pokazati da barem neka umjetnička djela mogu ne samo oprimjeriti filozofski problem i ugraditi ga u svoje sadržajno-tematsko jedinstvo, već doprinijeti filozofskim diskusijama te ponuditi originalna filozofska rješenja. Prema ovoj koncepciji, pjesništvo ima mehanizme kojima može ravnopravno sudjelovati u intelektualnim diskusijama o filozofski relevantnim pitanjima i ponuditi na njih rješenja koja nisu nužno razvijena unutar same filozofije. Primjerice, poezija Roberta Frosta

velikim je dijelom inspirirana sudaranjem biblijske slike svijeta i darvinističke teorije o evoluciji. Frostovo nastojanje da pomiri ove dvije krajnosti vidljivo je u mnogim njegovim pjesmama, a njegova pisma otkrivaju u kojoj je mjeri bio posvećen ovim pitanjima. Ne čudi stoga što je njegovo pjesništvo prožeto filozofski relevantnim pitanjima na koje ponekad nudi odgovor, a ponekad ostaje skeptički, ili agnostički retoričan.⁴⁰

Odnos filozofije i pjesništva kompleksan je na nekoliko razina.⁴¹ Poteškoće se javljaju već na samom nivou formuliranja problema: prvo, što je uopće filozofija? Podrazumijevamo li pod filozofijom određena pitanja, ili pak određeni pristup bilo kojim / nekim pitanjima? Trebamo li filozofiju razumjeti u odnosu na specifičnu tradiciju iz koje dolazimo ili je filozofiju bolje povezivati uz, primjerice, konceptualnu analizu? Ako nam nije jasno koju koncepciju filozofije imamo na umu, tada ćemo teško moći razjasniti filozofski potencijal poezije. Primjerice, unutar takozvane kontinentalne tradicije, ovo je pitanje uvelike suvišno zato što veliki broj filozofa ne smatra problematičnom tezu da se filozofirati može i književnim medijima. Štoviše, unutar ove koncepcije, granice filozofije i književnosti, a onda i pjesništva, vrlo su nejasne, ne samo po načinu pisanja i po temama koje se razrađuju, već i po općenitom shvaćanju i pristupu književnosti i filozofiji.

Stav da se poezijom može filozofirati teže ćemo opravdati unutar analitičke tradicije koja posebno vrednuje konceptualnu analizu, apstraktno promišljanje i težnju za univerzalno valjanim definicijama otpornima na protuprimjere. Razlozi za to donekle su paralelni razlozima o kojima je Lamarque (2009b) govorio u raspravi o navodnoj (ne)mogućnosti pjesništva da dotakne apstraktne teme. Filozofija je objektivna znanost koja teži univerzalno valjanim istinama, propisuje normativna pravila djelovanja i nije podložna

40 Vidi Frost (1949), Faggen (1997), Pack (2003).

41 U ovom kontekstu pod odnosom filozofije i pjesništva podrazumijevam pitanja o sposobnosti pjesništva da filozofira, odnosno pitanje o tome kako pjesništvo to može činiti, a ne primjerice pitanja o filozofiji pjesništva ili pitanja o pjesničkim aspektima filozofskih djela kakva nalazimo primjerice kod Nietzschea.

subjektivnim procjenama utemeljenima na osobnim iskustvima – upravo na onim mehanizmima koji su često kauzalni generatori pjesništva ili njegovo glavno obilježje. Pjesništvo je, ističe Lamarque (ibid.), subjektivno, zasnovano na perspektivi prvog lica, govori o partikularnim iskustvima i ne zahtijeva provjeru istinitosti teza ni epistemološke pouzdanosti pjesnika. Povrh toga, mnogi su analitičari skloniji filozofiju vezivati uz prirodne negoli uz humanističke znanosti, a u takvom okruženju Platonov prijekor pjesništva i pjesnika dobiva novu snagu.

Drugo, ako i uspijemo ponuditi zadovoljavajuću koncepciju filozofije, takvu koja bi nam omogućila da jasnije odredimo što je točno filozofska dimenzija, nije jednostavno, na teorijskoj razini, razraditi kriterije temeljem kojih bismo neku pjesmu nazvali filozofskom.⁴² Primjerice, možemo tvrditi da su pjesme filozofske zato što je pjesnik posvećen filozofskim temama i kroz svoje stvaralaštvo nastoji dati uvid u neki takav problem. Književni teoretičari na tim osnovama često interpretiraju pjesnički opus Coleridgea i Wallacea Stevensona. Pjesma može biti filozofska i zato što ima određeni filozofski učinak na publiku, iako nam ostaje za objasniti što je to i kako se očituje *filozofski* učinak. Nastavno na dosadašnju analizu, taj bi učinak trebao uključivati dostizanje segmenata (iii) – (v) kako smo ih gore objasnili. Na tragu poistovjećivanja filozofije s određenim tematskim pitanjima (o čemu ćemo kasnije nešto više reći), taj bi se učinak sastojao u promišljenijem, supstancijalno bogatijem načinu razmišljanja, promjeni perspektive prema određenom problemu, boljem razumijevanju određenog fenomena, sposobnosti kritičnijeg pristupu nekoj temi. Neki filozofi smatraju kako je teza o filozofskoj umjetnosti plauzibilna samo ako pokažemo da djelo doprinosi originalnim filozofskim spoznajama kod publike. Vrlo se rijetko međutim priznaje da umjetničko djelo to uspijeva, s obzirom na postojanje raznolikih filozofskih tradicija. Valja ipak naglasiti – pri čemu slijedim argument Petera Kivya (2006) – kako je pogrešno u ovakvim raspravama (kao i općenitije, u raspravama o kognitivnoj

42 Za ovaj ovaj problem u kontekstu odnosa filozofije i književnosti vidi Vidmar (2013).

vrijednosti književnosti) pretpostaviti da je čitatelj filozofske poezije uvijek filozof, odnosno netko u dovoljnoj mjeri osviješten o filozofskim pitanjima. Ako naime pretpostavimo takvog čitatelja, tada nam neće biti teško uvidjeti manjkavosti određene pjesme i razloge zbog kojih joj ne bismo bili skloni pripisati filozofski status. Frostovo polemiziranje oko izvora zla neće biti od posebnog filozofskog interesa nekome upoznatome s Eutifronovom dilemom niti će etičar biti posebno motiviran reflektirati o dilemi Šenoine Jele (iako može vrednovati način na koji etička dilema postaje središnji motiv djela). Međutim, čitatelj s manje filozofskog znanja ili senzibiliteta može steći relevantne spoznaje iz određenih pjesama (i u tom će smislu ta pjesma za njega predstavljati originalan doprinos). Ovo nam pokazuje da se na problem filozofske književnosti ne može odgovoriti apriorno te da ne možemo ponuditi gotov recept po kojemu nastaje filozofska poezija. U konačnici, nitko ne može predvidjeti kako će pojedini čitatelj reagirati na određeno djelo. Filozofska dimenzija može stoga biti neprepoznata u djelu, na isti način na koji to može biti i određena politička poruka ili sociološki aspekt.

Mogućnosti koje sam navela nisu međusobno isključujuće, ali nisu niti međusobno uvjetujuće. Pjesma može biti filozofska (ili imati izraženu filozofsku dimenziju) zato što ju je takvom učinio pjesnik potaknut određenim filozofskim problemom, zbog čega će publika doživjeti pjesmu na filozofski način. No, namjera da se napiše filozofska pjesma ne mora uvijek biti uspješno ostvarena te ju publika ne mora prikladno prepoznati i stoga sama namjera pjesnika da pjesmom filozofira ne može biti presudan kriterij. Takav kriterij ne možemo tražiti ni na strani publike: čitatelj s određenim filozofskim senzibilitetom može učitati filozofske dimenzije u one pjesme koje takvu interpretaciju možda i ne pozivaju, neovisno o samim namjerama pjesnika.

Negirajući mogućnost filozofske književnosti, pa tako i poezije, Lamarque i Olsen (1994) ističu kako književno djelo ne može biti filozofsko zato što odnos djela, primjerice Frostove pjesme *Design*, prema temi (izvor zla) nije identičan odnosu filozofskog teksta prema temi. U filozofskom tekstu, „tematski pojmovi i tematske

tvrdnje povezani su u argument i postaju smisleni kroz definicije i tumačenja, kroz posljedice i zaključke argumenta“ (Lamarque i Olsen 1994, 404). Filozofski tekst teži istini i stoga je način na koji se odnosi prema tematskim pojmovima takav da se čitatelja nastoji uvjeriti u istinitost teze koja se o tim pojmovima izriče. Nasuprot tome, u književnim i poetskim djelima tematski pojmovi prvenstveno su u funkciji sadržajnog ujedinjavanja djela. Čitatelj mora interpretirati relevantne tematske pojmove i sagledati kako ih je autor tematizirao, kako im pristupa i što djelo o njima izriče, pri čemu se ne postavlja pitanje toga je li to istinito. Lamarque i Olsen ističu: „Veza između tematskih koncepata i književnog djela uspostavljena je kroz postupak u kojem čitatelj stvara mrežu koncepata koja mu omogućuje i da imaginativno poveže različite elemente i aspekte koje prepoznaje u djelu i da ustanovi koji se tematski aspekti mogu i kako primijeniti. Upravo je taj konstruktivni trud književno vrednovanje.“ (Lamarque i Olsen 1994, 408).

Ovaj se argument razvija u tezu prema kojoj su funkcije filozofije i književnosti, uključujući i pjesništvo, prerasličite da bismo im mogli pripisati iste ciljeve i sposobnosti. Književnost nam nudi tek imaginativnu interpretaciju pojmova i ne teži nikakvoj daljnjoj stvarnosti na koju se takva interpretacija može primijeniti. S obzirom na to da cilj pjesništva nije ponuditi tezu o određenom pojmu, ne traži se od čitatelja da tu tezu procijeni s obzirom na način na koji se argumentira u korist te teze niti se od njega zahtijeva da prihvati ili ne prihvati istinitost teze. Tražiti filozofiju u književnom tekstu jedan je oblik instrumentalizacije djela.

Još jedan istaknuti kritičar filozofske poezije jest John Gibson (2016) koji polazi od stava da se filozofija i poezija bave sličnim, pa i identičnim temama, no tvrdi kako te teme nisu ni distinktivno filozofske ni distinktivno poetske; one naprosto pripadaju širem kulturološkom kontekstu koji u podjednakoj mjeri inspirira i filozofe i pjesnike. Svaki od njih pristupit će tim temama na način svojstven disciplini kojoj pripada: pjesnik ih podređuje estetskim, a filozof filozofskim standardima.

Ključna pretpostavka ovih argumenata jest teza o distinktivnim

funkcijama filozofije i poezije, i tu je postavku teško negirati. Iako su se filozofija i poezija razvile iz iste jezgre (mitologije) i neovisno o tome što dijele isti medij (jezik), njihovo je postepeno odvajanje, potaknuto Platonovom kritikom, dovelo i do povećih razlika u tome što čini poezija a što filozofija i na koji način trebamo pristupiti svakoj od njih. Ipak, nije jasno da argumenti koje nude Lamarque, Olsen i Gibson uvjerljivo pokazuju da su razlike u filozofiji i pjesništvu uvijek takve da onemogućuju filozofski angažman poezije. Mnoge pjesme ne samo da izazivaju u nama dubinu refleksije karakterističnu za filozofsko promišljanje, nego i dovode do razvijanja novih, produbljenih i obuhvatnijih teza o filozofskim pitanjima; vidjeli smo to i na primjeru nekih pjesama koje smo ovdje ukratko analizirali. Nije jasno kako bismo trebali razmotriti poetsko iskustvo takvih pjesama, posebno s obzirom na interpretativne korake sadržane u segmentima (iii) – (v) gore, zanemarujući pritom očite filozofske dimenzije i implikacije. Ako bavljenje poezijom i pretpostavlja zauzimanje određenih estetskih stavova, ne postoji konvencija koja izričito zabranjuje čitateljima da se prepuste filozofskim promišljanjima u slučaju da su na njih potaknuti pjesmom, ili da su takvi pojmovi potrebni da bi se određena djela mogla smisleno interpretirati. Pojedine pjesme imaju izraženu filozofsku dimenziju koja se može objasniti ili intencijama autora da stvori takvu pjesmu ili učinkom pjesme na čitatelja ili kombinacijom ovih dvaju faktora i ništa u samoj poetskoj praksi ne isključuje takvu mogućnost.⁴³

Ovaj se odgovor temelji na razlikovanju filozofskih koncepata i na tezi da takvi pojmovi mogu biti ugrađeni u sam sadržajno-tematski sklop pjesme. No kao što smo vidjeli, skepticizam oko filozofske poezije može se generirati i negiranjem postojanja distinktivno fi-

43 Valja naglasiti kako Lamarque i Olsen (1994) ne negiraju ovu mogućnost, no ističu kako nam postojanje *nekih* filozofskih djela ne govori ništa značajno o *cjelovitoj* praksi književnosti odnosno poezije. To je svakako istina utoliko što ni zastupnici stava o filozofskim potencijalima književnih djela ne žele tvrditi da je *sva* književnost (poezija) filozofska ili da su granice *uvijek* nejasne. No činjenica da postoje neke pjesme koje na vrlo supstancijalan način jesu filozofske zanimljiva je iz perspektive filozofije, ali i onda kada se pitamo o tome kako točno objasniti poetsko iskustvo (vidi Vidmar 2016).

lozofskih tema i koncepata. Ako takve teme zaista ne postoje, ima li onda smisla tvrditi da postoje filozofske pjesme?

Sama teza o postojanju određenoga intelektualnog zaleđa nije problematična: intelektualne discipline međusobno se isprepleću, a filozofija je pod utjecajem znanosti i umjetnosti kao što su znanosti i umjetnosti pod utjecajem filozofije. Međutim, problematična je tvrdnja da u takvome intelektualnome zaleđu ne možemo razlikovati specifična *filozofska* pitanja. S obzirom na to da nemamo poteškoća pri određivanju granica između filozofije i drugih disciplina koje čine intelektualno zaleđe, kao i činjenicu da vrlo jednostavno prepoznamo djela u kojima političke, sociološke, psihološke, antropološke ili religijske teme čine jezgru određenog književnog teksta, ali da imamo poteškoće kada se radi o pitanju filozofske književnosti, moramo zaključiti kako je odnos filozofije i književnosti kompleksniji nego odnos svake od njih s ovim drugim disciplinama. Gibson je u pravu kada tvrdi kako se razlika poezije i filozofije ne može objasniti isključivo tematski ali može metodološki, odnosno kroz način na koji svaka od ovih disciplina polemizira tematske pojmove. Vidjeli smo ključne odrednice takvog pristupa u načinu na koji su Lamarque i Olsen objasnili razliku filozofije i književnosti. Ipak, ako pogledamo povijesni razvoj znanosti, kao i razvoj filozofije i njezin odnos prema znanostima, uočit ćemo da su neka pitanja ipak ustrajnije bila tema filozofskoga proučavanja i da ta pitanja uglavnom vezujemo uz Platonove dijaloge. Ovdje spadaju pitanja poput znanja, identiteta, vrline, dobra, pravednosti, slobode i ljepote. Činjenica je da na mnoga od tih pitanja odgovore danas traže, uz filozofe, i drugi znanstvenici, no to ne znači da se njihov filozofski identitet zanemaruje ili da možemo negirati činjenicu da ona imaju izvorište u filozofiji.

1.8. Zaključak

U ovome smo poglavlju predstavili osnovne postavke analitičke filozofije poezije: pokazali smo koja su središnja filozofska pitanja koja proizlaze iz poezije i poetske prakse i koji su dominantni odgovori na njih. U idućem ćemo se dijelu posvetiti teoriji estetike i umjetnosti Immanuela Kanta, s posebnim naglaskom na one njezine segmente koji su relevantni za obuhvatniju analizu poezije koju nudimo u trećem dijelu.

II.



ESTETIKA I TEORIJA
UMJETNOSTI
IMMANUELA KANTA



2. Kantova treća *Kritika*

Dvije stvari me ispunjavaju sve većim strahopoštovanjem i divljenjem što ih više promišljam - zvjezdano nebo nada mnom i moralni zakon u meni.

(Kant, *Kritika praktičnog uma*)

Kantova *Kritika moći suđenja*, poznata i kao treća *Kritika*, jedno je od najpoznatijih i najutjecajnijih djela iz područja estetike. Unatoč tome, filozofi već dugi niz godina ukazuju na neke od ključnih zagonetki koje ju okružuju.⁴⁴ Same teme koje se u njoj obrađuju – estetika i teleologija – djeluju donekle nepovezano, zbog čega se ponekad o trećoj *Kritici* govori kao o nasumično uzetim temama koje ili nisu obrađene u drugim dijelovima Kantova sustava ili su obrađene samo površno.⁴⁵ Ima autora koji smatraju da neke Kantove teze u trećoj *Kritici* predstavljaju svojevrsnu kontradikciju u odnosu na teze koje iznosi u prve dvije *Kritike*.⁴⁶ Možda i najveća zagonetka povezana s trećom *Kritikom* jesu njezin donekle konfuzan redoslijed, poput umetanja rasprave o uzvišenome između rasprave Analitike i Dedukcije estetskih sudova, terminološka nedorečenost o ključnim pojmovima, prvenstveno o ukusu i genijalnosti te kontradiktornost u tumačenjima određenih pojmova, poput distinkcije između slobodne i zavisne ljepote.⁴⁷ Robert Wicks stoga zaključuje kako „bilo što što bismo mogli reći o trećoj *Kritici* ostaje spekulativno“ (Wicks 2004, 10), a John Zammito drži kako je svako nastojanje da se objasni Kantov tematski poredak u trećoj *Kritici* „tako slabašno da se čini prikladnijim tvrditi da je Kant naprosto neopravdano površan u organizaciji knjige“ (Zammito 1992, 130). Ipak, cjelovitost Kantova sustava do koje dolazi kada se tri *Kritike* čitaju zajedno opravdava tezu prema kojoj Kant piše treću *Kritiku*

44 Primjerice, Allison (2001), Wicks (2004), Rogerson (2008), Zammito (1992).

45 Primjerice, u djelu *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. Zammito (1992) smatra kako je uključivanje teleologije i estetike u jedinstveno djelo „hermeneutički problem koji postavlja treća *Kritika*“ (Zammito 1992, 2).

46 Freyberg (2005) ističe da su neki kantovci držali kako treća *Kritika* „potkopava ili prevazilazi glavne teze *Kritike čistog uma*.“ (134).

47 Allison (2001, 290-298); Rogerson (2008), Zammito (1992, 129-30).

svjestan da njegov kritički pothvat nije zgotovljen u prve dvije *Kritike*.⁴⁸ Razlog je to zbog kojega se o trećoj *Kritici* često govori kao o mostu koji spaja prve dvije, *Kritiku čistog uma* i *Kritiku praktičnog uma*, odnosno kao o poveznici ljudskoga teorijskog promišljanja i praktičnog djelovanja. *Kritika čistog uma* bavi se sposobnošću razumske spoznaje, odnosno mogućnošću neposrednoga iskustva, spoznaje prirode (u smislu ‘osjetilnoga’ svijeta) i izgradnje znanstvenih teorija. Ključna je Kantova teza ovdje kako u našem razumu postoje pojmovi (koncepti) „koji sadržavaju osnov za svaku teorijsku spoznaju a priori“ (KMS Uvod). Ovi se pojmovi apliciraju na vizualne podražaje koje daje uobrazilja (imaginacija) u svojoj reproduktivnoj moći i na taj se način formiraju empirijski pojmovi, što nam omogućuje da prepoznamo predmete u svojem okruženju i donosimo spoznajne sudove o njima. *Kritika praktičnog uma* bavi se domenom ljudskog djelovanja, pri čemu je središnja Kantova teza ona o slobodnom djelovanju: da bismo mogli tvrditi kako smo moralni djelatnici, da bi naše moralno djelovanje imalo smisla, moramo pretpostaviti da imamo slobodnu volju. Ključan problem stoga postaje kako opravdati postuliranje takve slobode, s obzirom na to da prirodnim svijetom vladaju deterministički uređeni zakoni. Nastaje tako ‘jaz’ između domene prirodnoga determinističkog svijeta u kojem je čovjek podložan kauzalnim zakonima i domene moralnog djelovanja u kojem djeluje kao biće slobode i sam formulira zakone. Kako Predrag Šustar tumači, jaz koji bi treća *Kritika* trebala premostiti odnosi se na jaz „između dvaju svjetova u kojima mi funkcioniramo kao epistemčki, odnosno moralni subjekti“ (Šustar 2019, 14). Takav je jaz neprihvatljiv zato što dovodi do svojevrsnog rascjepa čovjekova iskustva koji je nespojiv s potrebom o cjelovitom iskustvu, ili kako to Kant naziva, uvjetom sistema-

48 Kao potpora ovom stavu često se ističu Kantova pisma datirana iz 1787, posebno pismo Karlu Leonardu Reinholdu, u kojem Kant tvrdi kako se sve tri fundamentalne sposobnosti uma (sposobnost spoznavanja, sposobnost žudnje i sposobnost osjećanja zadovoljstva i nezadovoljstva) temelje na a priori načelima njima pripadnih intelektualnih aspekata, razuma, uma i moći suđenja. Vidi Wicks (2004), Gorodeyski (2019).

tizacije iskustva:⁴⁹ čovjek ne može o sebi misliti kao o djelatnom, slobodnom biću i kao o deterministički upravljanim dijelom prirode. Takav je rascjep potrebno nadvladati i upravo je funkcija treće *Kritike* pokazati kako.

I u domeni prirodnoga i u domeni moralnoga, smatra Kant, moramo prepoznati 'zakonodavstvo' koje proizlazi iz samih načela ljudskih kognitivnih sposobnosti: razum tako zadaje 'pravila' u domeni spoznavanja, a um u domeni djelovanja: „Prirodni pojmovi, koji sadržavaju osnov za svaku teorijsku spoznaju a priori, osnivali su se na zakonodavstvu razuma. Pojam slobode, koji je sadržavao osnov za sve osjetilno-neuvjetovane praktične propise a priori, osnivao se na zakonodavstvu uma“ (KMS Uvod, §III). Budući da su dvije domene međusobno odvojene, razum nema utjecaja na domenu praktičnoga djelovanja, a um se ne bavi iskustvom. Stoga Kant zaključuje kako između razuma i uma, odnosno, „u porodici viših spoznajnih moći“, mora postojati „srednji član“ koji posreduje između razuma i uma. Taj je član, tvrdi, moć suđenja. Stoga je središnji problem treće *Kritike* odrediti prirodu moći suđenja, pri čemu Kant pretpostavlja kako i ovdje moraju vrijediti ista načela kao i u ostale dvije *Kritike*: moramo pretpostaviti određeno zakonodavstvo ove sposobnosti, što znači da moramo odrediti što je to apriorno u samoj moći suđenja. Taj apriorni element bit će osjećaj ugone odnosno neugode koji prati sudove ukusa odnosno naše pravo da pretpostavimo i zahtijevamo njihovu nužnost.

Dakle, treća *Kritika* je poveznica Kantove teorije o tome kako čovjek promišlja, spoznaje i dolazi do koherentnog znanstvenog sustava o prirodnome svijetu i svojem iskustvu te teorije o tome kako čovjek djeluje kao praktično, odnosno moralno biće. Moć suđenja, kao centralni pojam, predstavljena je kao spoznajna moć koja posreduje između razuma i uma. Kant tumači: „Dakle, između moći spoznavanja i moći žudnje sadržan je osjećaj ugone, kao što je između razuma i uma sadržana moć suđenja.“ (KMS Uvod; §III). Moć suđenja definirana je kao „sposobnost, da se ono posebno

49 Vidi Kemal (1992).

pomišlja kao sadržano pod općenitim. Ako je dano ono općenito (pravilo, princip, zakon) onda je moć suđenja koja supsumira pod nj *određivalačka* (...) No, ako je dano samo ono posebno, uz što ona treba da nađe ono općenito, onda je moć suđenja samo *refleksivna*“ (KMS, Uvod, §IV, izvorno naglašavanje). Kako Kant tumači, iako mogućnost spoznavanja prirode ima svoju osnovicu u našem razumu, zato što razum sadržava pojmove u svjetlu kojih je iskustvo uopće moguće, priroda je naprosto previše raznolika i ta raznolikost značajno otežava sistematizaciju iskustva kojoj težimo.⁵⁰ Piše Kant, „Ima, međutim, tako raznolikih oblika prirode (...) koji se ostavljaju neodređeni s pomoću onih zakona, što ih čisti razum daje a priori“ (KMS Uvod, §IV). Dužnost je stoga refleksivne moći suđenja „da se od posebnoga u prirodi diže do općenitoga“ (KMS Uvod, §IV). Kant smatra kako se u takvom djelovanju refleksivna moć suđenja mora upravljati po određenom principu, no taj princip nije unaprijed dan (jer je takav princip operativan u njezinoj određivalačkoj sposobnosti), već proizlazi iz zakonodavstva same refleksivne moći. Taj princip Kant naziva načelom svršnosti prirode i tvrdi kako se „priroda s pomoću toga pojma predodčuje tako, kao da neki razum sadržava osnov jedinstva raznolikosti njenih empirijskih zakona“ (KMS Uvod, §IV). U teorijskom smislu, smatra Kant, načelo svrhovitosti prirode podrazumijeva da prirodu, unatoč njezinoj raznolikosti, možemo spoznati, što izaziva osjećaj ugođe koji prati refleksivnu moć suđenja. U praktičnom smislu, načelo jedinstva prirode podrazumijeva gostoljubivost prirode za ljudsko moralno napredovanje – postizanje carstva svrhe. Piše Kant:

Pojam moći suđenja o svršnosti prirode pripada još prirodnim pojmovima, ali samo kao regulativni princip moći spoznavanja ... Spontinitet u igri spoznajnih moći, čiji sklad sadržava osnov te ugođe, čini spomenuti pojam sposobnim za posredovanje povezivanja područja

50 Freyberg ističe kako je zahtjev za sistmatizacijom iskustva Kant razradio još u prvoj *Kritici*, no tek u trećoj *Kritici* pronalazi on metodologiju koja mu omogućuje da takvo jedinstvo veže uz stvaralačku moć uobrazilje (Freyberg 2005, 133/134). Matherne (2016) pokazuje kako se uloga imaginacije razvija od prve do treće *Kritike* i kako ona djeluje u domeni spoznavanje, etike i suđenja. Za jedinstvo teorijskog i praktičnog kod Kanta vidi Gorodetsky (2019).

prirodnoga pojma s pojmom slobode u njihovim posljedicama, jer ona ujedno podiže prijemljivost duše za moralni osjećaj. (KMS Uvod, §IX)

Osjećaj ugone ključan je i za one predodžbe predmeta koje Kant naziva estetičkim predodžbama, a za koje drži da su „ono subjektivno kod neke predodžbe, što ne može postati nikakvim dijelom spoznaje“ (KMS Uvod, §VII).⁵¹ Estetičke predodžbe suprotstavljene su logičkim predodžbama, koje se odnose na određenje predmeta za spoznaju. Donekle pojednostavljeno, logička predodžba omogućuje nam da prepoznamo što je određeni predmet; estetička predodžba kazuje nam kako nas taj predmet aficira odnosno izaziva li nam ugodu ili neugodu. Konkretnije, osjećaj ugone javlja se onda kada se razumski pojmovi dovedu u sklad s uobraziljom. Takav se predmet, piše Kant u jednom od ključnih dijelova Uvoda u treću *Kritiku*,

mora smatrati kao svršan za refleksivnu moć suđenja. Takav je sud estetički sud o svršnosti objekta, koji se ne zasniva ni na kakvome opstojem pojamu o predmetu i koji ne pribavlja nikakav pojam o njemu. Ako se predmet, čija je forma (ne materijalna strana njegove predodžbe kao osjet), u samoj refleksiji o njoj (bez namjere, da se o njemu stekne neki pojam), prosuđuje kao ugodna kod predodžbe takvog objekta, onda se ta ugodna prosuđuje i kao nužno povezana s njegovom predodžbom dakle vrijedna ne samo za subjekt, koji shvaća tu formu, nego uopće za svakoga, koji sudi. Predmet se onda zove lijep; a moć, da se sudi s pomoću takve ugone (dakle i općenito valjana) zove se ukus. (§VIII)

U ovom su odlomku sadržane neke od ključnih teza treće *Kritike*: subjektivna osnova estetičkog suda, ali i zahtjev za njegovom univerzalnom nužnosti te naglasak na formi predmeta prosudbe kao glavnom nosiocu estetskog suda. Razrada ovih teza zaokupit

51 Budući da je osjećaj ugone ključan i za reflektivni sud i za estetički sud, filozofi različito interpretiraju njihov odnos. Allison smatra da reflektivni sudovi uključuju estetičke sudove i teleološke sudove. Ginsburg (1990) govori o paralelizmu između reflektivnog i estetičkog suda zato što ugodna koja se javlja u estetičkom sudu povlači i svjesnosti o tome da je priroda svrhovita za naše kognitivne sposobnosti. Kukla (2009) tvrdi kako reflektivna moć suđenja djeluje na način da stvara hipoteze i pronalazi nove načine povezivanja elemenata iskustva koji bi inače ostali neujedinjeni i tako prkosili jedinstvu prirode i njenoj svršnosti. Gorodeisky (2019) tvrdi kako je estetički sud proizvod reflektivnog suda, dok su praktični i teorijski sud proizvod određujućeg suda.

će Kanta u prvom dijelu treće *Kritike*, u *Analitici lijepoga*, u kojoj će se on prvenstveno baviti analizom sudova ukusa, i u djelu *Dedukcija sudova ukusa*, u kojem se bavi apriornim uvjetima za sudove ukusa. Valja istaknuti kako Kant razlikuje tri vrste sudova ukusa – sudove o lijepome, sudove o uzvišenome i sudove o prijatnome – no u užem smislu, kojim se mi ovdje bavimo, estetički sud odnosi se samo na sud o lijepome.⁵² Nastavno na četiri momenta kognitivnog, odnosno spoznajnog suda, Kant i estetički sud (sud ukusa) analizira putem četiri modaliteta i ističe kako je takav sud bezinteresan, univerzalno valjan, ne pretpostavlja svrhu i nužan je. Bezinteresnost suda ukusa podrazumijeva da je takav sud potpuno lišen osjetilnih nagnuća i čuvstava i da ne pretpostavlja nikakav interes ni za posjedovanjem predmeta ni za njegovom stvarnom egzistencijom. U sudu ukusa pitamo se samo kako određeni predmet prosuđujemo u samom promatranju. S obzirom na takvo određenje, sud o lijepome suprotstavljen je sudovima o prijatnome, koji se odnose na ono što se osjetilima sviđa i koji zbog takvog sviđanja pobuđuju žudnju za predmetom odnosno želju za njegovim posjedovanjem.⁵³ S obzirom na to da je sud o lijepome bezinteresan, odnosno lišen bilo kakvog moralnog, kognitivnog ili osobnog interesa, svatko može pretpostaviti da će se dotični predmet svidjeti i drugima (ako ga promatraju bezinteresno), odnosno da je sud univerzalno valjan.⁵⁴

52 Sud o uzvišenome odnosi se na prirodni predmet koji je bez forme, ako se “kod njega ili povodom njega predočava neograničenost” (KMS §23). Sudovi o prijatnome odnose se na one predmete koji zadovoljavaju osjetila ili nagnuća i koje čovjek zbog toga želi posjedovati.

53 Osim sudova o lijepome i sudova o prijatnome, i sudovi o dobroj temelje se na osjećaju ugone, a kao i sudovi o prijatnome i sudovi o dobroj temelje se na interesu, ali ne interesu za posjedovanjem predmeta već na interesu uma. Ovo je jedna od poveznica estetičke moći suđenja i etičke dimenzije čovjeka. No budući da Kant vjeruje kako moralni zakon moramo poštivati u svim okolnostima, sviđanje je ovdje sporedna komponenta.

54 Upravo je ovo, tumači Kant u KMS §6, razlog zbog kojega o dotičnom predmetu govorimo kao da je stvarno lijep, odnosno kao da je ljepota u njemu sadržana objektivno. No to je pogrešno; sudovi ukusa su estetički sudovi upravo zato što se odnose na subjektivni osjećaj ugone koju osjeća promatrač, a ne na objektivna svojstva predmeta.

Za razliku od spoznajnih sudova, koji se temelje na aplikaciji pojmova na osjetilnu datost, sudovi ukusa ne pretpostavljaju pojam: lijepo je ono što se sviđa bez pojma. To implicira da niti možemo odrediti unaprijed što će nam se sviđati, niti možemo generalizirati i na temelju jednog lijepog predmeta, primjerice lijepe ruže, zaključiti da su sve instance tog predmeta (sve ruže) lijepe. Naime, budući da se u sudu ukusa pitamo samo to sviđa li nam se predmet u promatranju, takav sud ne pretpostavlja nikakav pojam toga što bi predmet trebao biti, već se temelji isključivo na subjektivnom osjećaju. Taj je osjećaj posljedica slobodne igre razuma i uobrazilje; istih sposobnosti čija je suradnja potrebna za kogniciju uopće.⁵⁵ No u estetskom sudu ne dolazi do spoznaje predmeta (odnosno, do primjene pojmova na osjetilnu datost), već do javljanja ugone. Estetički sud ne odnosi se na predmet, nego na subjektivno stanje prosuditelja s obzirom na taj predmet.

S obzirom na bezinteresnost suda ukusa popraćenoga osjećajem ugone koji se javlja uslijed refleksije o predmetu, moramo se pitati zbog čega nam je dotični predmet lijep. Odgovor na to pitanje, smatra Kant, jest sama forma predmeta: u estetičkom sudu naime smatramo kako je forma predmeta onaj njegov aspekt koji podržava naše reflektivne sposobnosti. Predmet doživljavamo kao da je svrhovito podešen upravo za naše reflektivne sposobnosti. Kant ovo naziva „svrhovitošću bez svrhe“ zato što predmet suda ukusa nema nikakvu konkretnu svrhu, ali je njegova svrhovitost za naše reflektivne moći povezana s apriornim načelom reflektivne moći suđenja uopće, a to je načelo o svrhovitosti prirode odnosno o njezinoj podložnosti našim kognitivnim sposobnostima.⁵⁶ Značajan

55 Vidi KMS §35 “sud ukusa (...) osniva [se] samo na subjektivnome formlanom uvjetu suda uopće. Subjektivni je uvjet sudova sama moć da se sudi, ili moć suđenja.”

56 Kneller (2011) ističe kako u ovom momentu čisti, bezinteresni sud ukusa može generirati interes prema predmetu, poput želje za njegovom zaštitom, odnosno potaknuti dodatne sudove koji više neće biti čisti već primjenjeni sudovi ukusa. Vidi i Kneller (2007, poglavlje 3), u kojem autorica tvrdi kako estetička refleksija potiče interese koji popratno mogu generirati obveze glede toga koje vrijednosti pripisujemo sebi i svijetu.

dio trećeg momenta uključuje i postuliranje teze o idealu ljepote, pod čime Kant prvenstveno podrazumijeva „najviši uzor“, odnosno ideju koju svatko, na temelju iskustva, mora razviti u sebi i s obzirom na koju procjenjuje sve što se procjenjuje ukusom.

Unatoč subjektivnoj osnovi sudova o lijepome, smatra Kant, oni su nužni. Međutim, njihova nužnost ne proizlazi ni iz ljepote kao nužnog svojstva predmeta (s obzirom na to da ljepota nije sadržana u predmetu) ni iz empirijski postignute i provjerene suglasnosti svih koji o predmetu sude. Ne samo da se sudom ukusa predviđa svačije sviđanje, nego se ono i zahtijeva: ako je sud ukusa bezinteresan, utoliko on mora vrijediti za sve subjekte koji promatraju određeni predmet na isti takav bezinteresan način. Posljedično, tvrdi Kant, sudovi ukusa egzemplarni su: ukazujući na jednu instancu lijepoga dajemo primjer toga kako o lijepome treba suditi. Ključan aspekt ove teze jest Kantovo postuliranje takozvanoga zajedničkog osjetila (*sensus communis*): da bismo smisleno mogli tvrditi kako spoznajne (logičke) i estetičke sudove možemo međusobno dijeliti, odnosno da bismo mogli pretpostaviti da će predmet koji u nama izaziva ugodu izazvati ugodu i kod drugih ljudi koji o njemu budu sudili bezinteresno, moramo pretpostaviti univerzalnu sličnost (čak i ujednačenost) u načinu na koji naš kognitivni aparat djeluje. Važno je pritom istaknuti kako *sensus communis* ne uključuje ujednačenost u domeni osjetilnosti. Kako Kant ističe u §39, ne možemo pretpostaviti da osjetila kod svih djeluju na jednak način, odnosno da isti predmet sve aficira na isti način. Ima onih kojima nedostaje određeno osjetilo i oni ne mogu iskomunicirati osjetilne podražaje kao ostali. Još je i veća prepreka jednakosti ovdje to što se ljudi razlikuju s obzirom na prijatnost ili neprijatnost određenih osjeta, stoga „se naprosto ne može tražiti, da svaki prizna ugodu kod takvih predmeta.“ (KMS §39)

Definirajući osnovne karakteristike suda ukusa u *Analitici*, u *Dedukciji* se Kant okreće opravdanju zahtjeva za opće nužnu valjanost estetičkog suda, odnosno traži jamstvo za njegovu zakonitost. To je poseban problem u ovoj domeni, zato što, sjetimo se, estetički sudovi nemaju pojam, već se osnivaju na subjektivnom osjećaju. Kant

ovdje u svoju teoriju uvodi još jedan važan element, a to je zahtjev za autonomijom: subjekt mora „suditi za sebe“ (KMS §32) te se ne smije oslanjati na sudove drugih. Drugim riječima, estetički se sudovi o lijepome izražavaju apriorno i ne potrebuju empirijski provjerenu suglasnost drugih. Uz to, sudovi ukusa ne mogu se odrediti dokazima: subjektivni osjećaj sviđanja ili nesviđanja neosjetljiv je na sudove drugih ljudi, odnosno na razloge koje oni navode u korist svojih estetičkih evaluacija. Unatoč tome, uгода koja prati pojedinačni sud o lijepome ima opće nužnu valjanost, tvrdi Kant, zato što se ta uгода

kod svakoga nužno mora zasnivati na istim uvjetima, jer su to subjektivni uvjeti mogućnosti neke spoznaje uopće, a proporcija tih spoznajnih moći, koja se zahtijeva za ukus, potrebna je i za obični i zdravi razum, koji se smije pretpostaviti kod svakog. Upravo zato i smije onaj, koji sudi s ukusom (...) pretpostaviti kod svakoga drugoga subjektivnu svršnost, tj. svoje sviđanje objekta i svoj osjećaj prihvatiti kao općenito saopćiv, i to bez posredovanja pojmova. (KMS §39)

Kant se ovdje nadovezuje na raspravu o zajedničkom osjetilu iz četvrtog momenta, koja je dodatno povezana s njegovom tezom o ljudskoj društvenosti i komunikaciji uopće. Kako Kant tvrdi, sama mogućnost spoznavanja i donošenja sudova podrazumijeva da te sudove i spoznaje priopćavamo ostalima, no za nešto takvo moramo pretpostaviti da spoznavanje i donošenje sudova kod svih djeluju jednako. Stoga je postuliranje zajedničkog osjetila važno kako u domeni teorije spoznaje (ljudskog kognitivnog funkcioniranja) tako i u domeni estetike (izmjenjivanje sudova o lijepome).⁵⁷ Na tim će osnovama kasnije u trećoj *Kritici* (§§39 – 43) utemeljiti i interes za zajednicu, a određeni Kantovi interpretatori smatraju kako je *sensus communis* ujedno i osnova Kantove političke filozofije, odnosno nužan uvjet za ostvarenje carstva svrha.⁵⁸

Kantova teorija o estetičkim sudovima o (prirodno) lijepome zao-
kuplja veći dio treće *Kritike* i veći dio njegove estetičke teorije. Tek se u KMS §43 okreće proučavanju umjetnosti, a i tada je svega desetak

57 Vidi Matherne (2019) za analizu pojma zajedničkog osjetila s obzirom na njegov estetički i epistemološki smisao.

58 Ovaj se stav pripisuje Hani Arendth; vidi Payne & Thorpe ur. (2011) .

odlomaka posvećeno toj temi. Takva zaokupljenost prirodnom ljepotom nije iznenađujuća ako imamo na umu dvostruku funkciju koju joj Kant pripisuje. S jedne strane, ljepota prirode indikator je njezine usklađenosti s našim spoznajnim moćima (kao što smo vidjeli u skiciranom tumačenju povezanosti reflektivne i estetičke moći suđenja)⁵⁹ i pogodnosti prirode za naša moralna djelovanja utemeljena u praktičnome umu.⁶⁰ S druge strane, intelektualni interes prema prirodnoj ljepoti simbol je moralnosti pojedinca (kako Kant ističe u KMS §42), a uživanje u ljepoti jedan je od središnjih načina uvježbavanja naše racionalnosti, humanosti i etičnosti, prvenstveno zato što nas potiče da zanemarimo vlastita čuvstva i sebične interese.⁶¹

Ipak, nesrazmjer u Kantovoj posvećenosti prirodnoj ljepoti u odnosu na umjetničku potiče određena pitanja.⁶² Ključno među njima jest pitanje pretpostavlja li Kant jedinstveno shvaćanje lijepoga u ove dvije domene, kao što bismo mogli zaključiti na temelju njegove

59 Allison (2001, posebno str. 271) ističe ovo; vidi i Murray (2015). Kemal (1992) interpretira Kantov zadatak u trećoj *Kritici* kao „objašnjavanje kompatibilnosti između razuma i prirode“ (142).

60 Na ovoj interpretaciji posebno inzistira Rogerson (2008).

61 Murray (2015); Eterović (2017).

62 Kneller (2007) primjerice smatra kako je Kantovo zanemarivanje umjetničke ljepote, a nadalje propust u prepoznavanju doprinosa umjetničke ljepote (a ne samo prirodne) našem moralnom razvoju, vjerojatno rezultat njegova slabijega poznavanja umjetnosti i općenite predrasude prema njoj (2007, 55-56). Potvrdu za ovaj stav Kneller vidi u činjenici da Kant naprosto postulira, ali ničime ne argumentira svoju tezu da interes za ljepotom u umjetnosti nije znak dobre duše. Nasuprot tome, Kemal ne smatra da Kant daje prednost prirodnoj ljepoti. S obzirom na to da je lijepo naprosto definirano kao da ima moralnu vrijednost, smatra Kemal, „Kantov argument mora biti da su i lijepa umjetnost i prirodna ljepota simbolični moralnom dobru (Kemal 1992, 142). Nadalje, ističe, iako i prirodna i umjetnička ljepota imaju svaka svoje vrijednosti, umjetnička ljepota ima prednost zato što je bliže povezana s našom slobodom i s našim racionalnim i društvenim karakterom. Tome nasuprot, prirodna ljepota ukazuje samo na vezu razuma i prirode. Rogerson (2008, pogl. 3) odbacuje oba ovakva čitanja smatrajući kako kod Kanta ne postoji preferencija ni prema umjetnosti ni prema prirodi. Takvo tumačenje utemeljuje u Kantovoj tezi kako je priroda lijepa ako izgleda kao umjetnost, dok je umjetnost lijepa kada nam izgleda kao priroda.

definicije ljepote kao izraza estetičkih ideja⁶³ (što su točno estetičke ideje vidjet ćemo u nastavku), ili se ipak radi o dvije različite teorije o lijepome, od kojih je jedna primjenjiva u domeni prirode, a druga u domeni umjetnosti.⁶⁴ Čini se naime da četiri momenta o kojima je Kant govorio u kontekstu prirodne ljepote nisu jednostavno primjenjiva na ljepotu umjetnosti, a činjenica da sam Kant ne govori ništa o tome dodatno otežava ovu dilemu. Gotovo pa da je kontradiktorno tvrditi kako umjetnosti pristupamo bezinteresno: ako je estetički sud o ljepoti umjetnosti (kao i onaj o ljepoti prirode) bezinteresan, kako onda objasniti izrazite emocije koje često razvijamo prema umjetničkim djelima, posebno interes za ono što će se dogoditi u romanu ili filmu, ili pak emocionalne reakcije koje imamo prema fikcijskim likovima?⁶⁵ No s druge strane, izglednije je da je Kantova motivacija za ovaj stav njegovo nastojanje da umjetnost zaštiti od snobizma. Kako primjerice Murray ističe, bezinteresni pristup umjetnosti pretpostavlja da se ona odmiče od sfere komercijalizacije i posjedovanja vrhunskih umjetničkih djela koja postaju statusni simboli i gube svoju intrinzičnu umjetničku vrijednost. U tom smislu, bezinteresnost u domeni umjetnosti treba prvenstveno shvatiti kao uživanje u umjetnosti zbog umjetnosti same, bez popratne želje za posjedovanjem skupih i ekskluzivnih umjetnina.⁶⁶

Nadalje, jedinstvena teorija ljepote morala bi objasniti o kojoj točno svrhovitosti je riječ u umjetnički lijepome: ako je prirodna ljepota vezana uz forme predmeta i ukazuje na svrhovitost prirode, kako da pristupimo svrhovitosti u domeni umjetnosti? Tradicionalno se ovaj problem rješava kroz formalističku interpretaciju Kantove teorije o lijepoj umjetnosti, što nije iznenađujuće s obzirom na to koliko puta Kant izričito naglašava ulogu forme u estetičkoj prosudbi

63 Vidi analizu koju nudi Rogerson (2008), posebno drugo poglavlje.

64 Vidi Yanal (1994) za polemiku o ovome pitanju.

65 Vidi Lamarque (2009a) za kritiku bezinteresnosti u domeni umjetničke ljepote.

66 Potvrdu ovoj tezi nalazimo u KMS §42, gdje Kant ističe kako nam iskustvo pokazuje da „su virtuozii ukusa ne samo često, nego čak obično tašti, svo-jeglavi i skloni štetnim strastima, pa da možda još manje nego drugi mogu pretendirati na prednost privrženosti ćudorednim načelima“ (KMS §42).

umjetničkih djela. Autori koji nastoje objasniti Kantovo tumačenje umjetnosti po modelu prirode ističu kako postoji određeni paralelizam u formalnom uređenju prirode i umjetničkog djela: u oba slučaja, moramo pretpostaviti da postoji dizajner odgovoran za konačni izgled proizvoda. U slučaju prirode Kant postulira Boga, dok je u umjetnosti umjetnik taj koji definira izgled djela.⁶⁷ Kako ćemo vidjeti u nastavku, budući da je umjetnikova sposobnost stvaranja lijepe umjetnosti (genijalnost) zapravo 'prirodni dar', priroda stvara lijepe forme u obje ove domene. S druge strane, kao što u prirodnim predmetima uočavamo određeni teleološki ustroj u smislu da svaki dio organizma odrađuje određenu funkciju, tako i u umjetničkom djelu možemo prepoznati funkcionalni doprinos odnosno svrhu svakog umjetničkog poteza: odabir i kombinacija boja na platnu ili glazbeni zapis, raspored i djelovanje likova u romanu i slično.

Pitanje zagovara li Kant zaista formalizam u umjetnosti u posljednje je vrijeme naišao na mnoge kritike. Strogi formalizam, vidjet ćemo, zanemaruje mnoge bitne odrednice estetičkog iskustva umjetnosti, a posebno činjenicu da mnogi elementi u §§43 – 44 treće *Kritike* podupiru ekspresivističko čitanje Kanta. Kant izrijeком umjetničko stvaranje vezuje uz ekspresiju ili izražavanje (njegov je omiljeni termin komunikacija) tzv. estetičkih ideja, pri čemu naglašava kako je forma djela samo *sredstvo prijenosa* te ideje. Kao što ćemo pokazati u nastavku, Kantov se formalizam razvija u teoriju koja ima vrlo jake etičke i kognitivističke implikacije. Još je i veći problem za formalističko čitanje Kanta to što se unutar takve interpretacije ne može opravdati kulturološko značenje koje Kant pripisuje umjetnosti.⁶⁸ Vidjet ćemo da je Kant je bio izuzetno svjestan potencijala umjetnosti da podupre ljudski kognitivni i etički razvoj i stoga je njegovu teoriju ispravnije vezivati uz kognitivističko-mo-

67 Na ovoj analogiji posebno inzistiraju Oštarić (2006), Wicks (2004) i Roger-son (2008).

68 Yanal (1994) tako tvrdi kako je Arthur Danto, svakako jedna od najznačajnijih autora filozofije umjetnosti i estetike dvadesetog stoljeća, zanemario praktične i društvene implikacije Kantove teorije o umjetnosti.

ralističke teorije koje prepoznaju doprinos umjetnosti ljudskom kognitivnom i moralnom razvoju. No ključna prepreka takvom čitanju Kanta jest osnovna odrednica estetičkog suda prema kojoj takav sud nije spoznajni, odnosno ne doprinosi spoznaji predmeta. Stoga ćemo morati objasniti kakva je priroda estetskoga iskustva umjetnosti odnosno pokazati zašto u domeni ljudskog stvaranja i vrednovanja ljepote formalizam nije ni poželjan ni prihvatljiv (iako to ne znači da je forma djela irelevantna).

Pitanje zagovara li Kant jedinstvenu teoriju ljepote posebno je relevantno zbog implikacija koju ljepota ima u domeni morala. Naime, Kant učestalo vezuje prirodnu ljepotu uz moralno djelovanje čovjeka, zbog čega mnogi komentatori smatraju kako su estetska iskustva nužno povezana s moralnim ciljevima ljudi, odnosno kako postoji određena sličnost u našim estetičkim i moralnim iskustvima.⁶⁹ No ta povezanost nije tako jaka u slučaju umjetnosti, štoviše, Kant izrijeком negira da je interes za umjetnički lijepim znak dobrote, kao što interes za prirodno lijepo nesumnjivo jest (KMS §42). No, vidjet ćemo, unatoč tome, umjetnost, tvrdi Kant, mora imati izuzetno značajnu moralnu dimenziju.

2.1. *Racionalizam i empirizam, prosvjetiteljstvo i romantizam*

Unutarnje savršenstvo čovjeka sastoji se u tome: da on vlada svim svojim sposobnostima ... Ali to traži da razum vlada, a da ipak ne oslabljuje osjetilnost: zato što bez nje ne bi bilo nikakva materijala koji bi se mogao preraditi za upotrebu zakonodavnog uma.

(I. Kant, Antropologija, 32)

Treću *Kritiku* možemo čitati i s obzirom na njezinu smještenost na razmeđu empirističkoga i racionalističkoga pristupa estetici. Zanimljivo je da Kant u prvoj *Kritici* izričito tvrdi kako je estetika primarno empirijska znanost i posljedično, smatra kako kritika estetičkog suda nije moguća. No, kako Kneller tumači, Kant je promijenio mišljenje kada je shvatio „da može pružiti objašnjenje

⁶⁹ Wicks (2004), Rogerson (2008).

univerzalnih elemenata takvih sudova, posebno *generičku* vezu harmonične igre između moći imaginacije i razuma, bez pozivanja na određena empirijska ili apriorna pravila“ (Kneller 2007, 2, izvorno naglašavanje). Kant uviđa da utemeljenje estetičkih sudova ne potrebuje empirijsku metodu, već se može izvesti iz epistemičkog odnosa imaginacije i razuma koji omogućuju spoznavanje predmeta, o čemu je pisao u prvoj *Kritici*. Zbog toga se estetički sud i dovodi u vezu sa subjektivnim uvjetima spoznaje uopće. Takvo otkriće Kantu omogućuje da u trećoj *Kritici* tumači objektivno utemeljenje subjektivnih reakcija na vanjski svijet, čime ujedno tumači kako estetički sud (kao instanca reflektivnog) može posredovati između razumskoga i osjetilnoga dijela čovjeka. Kant tako napušta racionalističko vezivanje estetike uz predodžbu savršenstva u predmetu, kao i tvrdnju da su estetička načela svojevrсна pravila.⁷⁰ To mu omogućuje da razvije Baumgartenovu ideju o osjetilnoj spoznaji kao analognoj razumskoj koja, unatoč inferiornijem statusu u odnosu na razum, ima unutarnju logiku i omogućuje zahvaćanje ljepote. Odvajanje estetičkog suda od kognicije koje započinje s Baumgartenom središnji je moment u Kantovoj estetičkoj teoriji.

Kant izričito i opetovano ističe kako se estetske reakcije na vanjski svijet ne mogu temeljiti na objektivno postojećim svojstvima predmeta, iako, kako smo gore vidjeli, ipak ljudi tako govore. No, estetska svojstva nisu prisutna u predmetu, već su naše estetske reakcije rezultat subjektivnoga osjećaja koji nam govori kako se osjećamo

70 U KMS§17 tako ističe „Ne može biti objektivnoga pravila ukusa, koje bi s pomoću pojmova određivalo, što je lijepo“. U KMS §34 piše: „Određbeni razlog svojega suda ne mogu očekivati od snage dokaznih razloga, nego samo od subjektive refleksije o njegovu vlastitome stanju (ugode ili neugode) s odbijanjem svih propisa i pravila. No o čemu kritičari ipak mogu i treba da razmišljaju, tako da bi to služilo za ispravljanje i proširivanje naših sudova ukusa, ne sastoji se u tome, da se određbeni razlog ove vrste estetičkih sudova prikaže u općoj upotrebljivoj formuli, jer je ona nemoguća (...)“. U KMS §58 odbacuje tezu o ljepoti kao o percepciji savršenstva: „Kako sud ukusa nije spoznajni sud, a ljepota nije osobina objekta razmotrena za sebe, racionalizam se principa ukusa nikada ne može staviti u to, da se svršnost u tome sudu pomišlja kao objektivna, tj. da se sud teorijski, dakle i logički (...) odnosi na savršenost objekta (...)“

kada je neki predmet izložen našem perceptivnom sklopu i kada o njemu reflektiramo. U tom smislu, u mnogim je svojim tezama Kant skloniji empirističkoj tradiciji koju su formulirali Addison, Shaftesbury, Hutcheson i Hume.⁷¹ Poput empirista, Kant smatra kako se naše estetske reakcije temelje na osjećaju koji predmeti u nama izazivaju, odnosno na onome što osjećamo kada smo u izravnom kontaktu s njima. Taj je osjećaj ugoda odnosno zadovoljstvo i zbog toga predmete nazivamo lijepima. No, značajan iskorak u odnosu na empirističku tradiciju, jedan od ključnih momenata u trećoj *Kritici*, jest Kantova teza o zakonodavstvu estetičke moći suđenja (konceptija koju Kant naziva idealizmom) prema kojoj „mi u prosuđivanju ljepote uopće njeno mjerilo tražimo u sebi samima“ (KMS §58). Odmak od empirizma vidljiv je i u tezi o univerzalno važećim sudovima o lijepome: iako se oni temelje na subjektivnome osjećaju, oni su ipak univerzalno važeći i imaju normativnu snagu. Takav stav proizlazi iz njegova tumačenja zajedničkog osjetila, odnosno mentalnih kapaciteta koji su zajednički svim ljudima.

Utemeljenost u opreci između racionalizma i empirizma vidljiva je i u temama kojima se Kant bavi kada govori o umjetnosti. Ključno pitanje ovdje odnosi se na ljudsku kreativnu sposobnost: što je to što nekim pojedincima omogućuje da stvaraju lijepu umjetnost? Gotovo su svi filozofi ovoga razdoblja isticali kako je to isključivo zasluga genijalnosti pojedinaca, no od jednog do drugog nalazimo značajne razlike u tumačenju genija. Peter Kivy tvrdi kako fasciniranost genijem u ovome razdoblju započinje s Josephom Addisonom, koji je smatrao kako postoje dvije vrste genija. Jedan je 'prirodni genij' koji stvara bez posredovanja ikakvih naučenih pravila,⁷²

71 Izuzetno informativna analiza empirističke i racionalističke tradicije dostupna je u Kivy (2003). Za Kantovo odbacivanje racionalističkog perfekcionizma vidi Rogerson (2008, poglavlje 2).

72 Kivy ističe kako se pojam prirodnog genija vezuje uz Longina, koji svoje tumačenje genija postavlja u oprijeci spram Platona. Dok je u Platonovoj teoriji umjetničko stvaranje rezultat božanske inspiracije nad kojom pjesnik nema nikakvu kontrolu, Longino ističe kako je umjetnost rezultat umjetnika koji preuzima kreativnu moć i energiju i aktivno stvara svoja djela. Ova opreka između platonovski pasivnog i longinovski aktivnog umjetnika prisutna je kroz cijelu estetsku tradiciju, a danas se njezin utjecaj vidi u raspravama o

a drugi je učeni genij, odnosno onaj koji je samoga sebe stvorio tako što je svoj prirodni talent usavršavao posredovanjem pravila uočenih iz velikih umjetničkih djela. U tom smislu, ističe Kivy, određena tenzija oko toga koliko je prirodni talent urođen, a koliko stečen i kultiviran vježbanjem i imitiranjem velikih umjetničkih djela bila je prisutna kod svih estetičara ovoga razdoblja, a to pitanje seže još u antičko doba i Platonovu koncepciju ‘opsjednutog’ umjetnika. Prema ovom shvaćanju, umjetnik je inspirirani pojedinac koji može stvarati vrhunska djela samo kada je u potpunosti ‘obuzet’ ili opsjednut muzama, odnosno samim božanstvima. No, tvrdi Kivy, estetičari osamnaestog stoljeća uglavnom napuštaju taj model: umjesto Platonovog ‘opsjednutog’ umjetnika koji je naprosto pasivni medij kroz koji se umjetnost stvara, u ovome razdoblju prevladava model koji je, smatra Kivy, nastao pod utjecajem Longina. Longino umjetničko stvaranje vezuje uz umjetnika-genijalca koji nije ni obuzet ni inspiriran, već posjeduje prirodni dar koji mu omogućuje da aktivno stvara originalna umjetnička djela. Kao što ćemo vidjeti, dihotomija između aktivnog i pasivnog momenta u umjetničkom stvaralaštvu nije jednostavno rješiva u Kantovom sustavu. Konkretnije, jedan od ključnih problema u načinu na koji Kant tumači umjetničko stvaranje jest nalaženje granice između urođene sposobnosti i praksom stečene vještine.

Kritika moći suđenja zaključak je velikoga kritičkog pothvata cjelokupne Kantove filozofije, no ona ujedno predstavlja i značajne iskorake u Kantovu promišljanju o ljudskim kognitivnim sposobnostima. U našem je kontekstu ovaj iskorak najznačajniji s obzirom na Kantovo objašnjenje imaginacije. Kao sposobnost predstavljanja onoga što nam nije izravno dano putem osjetila, imaginacija može djelovati *produktivno*, kada prethodi iskustvu na način da omogućuje sintezu osjetilne datosti, ili *reproduktivno*, kada zahvaća predodžbu predmeta koji je prethodno bio dan osjetilima. Imaginacija je ključna za ljudsko kognitivno funkcioniranje (u svojem transcendentnom smislu) zato što omogućuje formiranje empirijskih pojmova. Kada djeluje na ovaj način, imaginacija posreduje između

odnosu prirodnog talenta i vježbe i usavršavanja.

osjetilnosti i razuma, odnosno omogućuje da se na mnoštvo vizualnih podražaja aplicira konkretna kategorija (pojam) razuma.⁷³ Takvo je djelovanje imaginacije 'pod vodstvom razuma' i ona je tada čvrsto vođena njegovim kategorijama. No u trećoj *Kritici* Kant imaginaciji daje ponešto drugačiju i aktivniju funkciju, opisujući njezinu funkciju u estetičkome sudu. S obzirom na to da, smatra Kant, lijepo nema odgovarajući razumski pojam, imaginacija nema korespondirajuću razumsku kategoriju s kojom bi trebala ujediniti vizualni podražaj. Stoga je ona „slobodna“ u svojoj igri s njime, a rezultirajuće stanje zbog takve je slobodne igre ujedno i izvor zadovoljstva:⁷⁴

u upotrebi uobrazilje za spoznaju uobrazilja [je] podvrgnuta sprezi razuma i ograničenju, da bude primjerena njegovu pojmu, dok je naprotiv u estetičkome pogledu uobrazilja slobodna, da još povrh one suglasnosti s pojmom, ali netraženo, pribavlja po sadržaju bogatu nerazvijenu građu za razum, na što se on u svojem pojmu nije obazirao, ali koju razum ne primjenjuje toliko objektivno za spoznaju, koliko subjektivno za oživljavanje spoznajnih snaga, dakle indirektno ipak i za spoznaje. (KMS §49)

Kao što ćemo vidjeti u nastavku, u kontekstu umjetničkoga stvaranja imaginacija dostiže svoj maksimum i postaje kreativna.

Utjecaj Kantove teorije imaginacije na razvoj filozofskih promišljanja o umjetnosti i ljudskim kognitivnim i imaginativnim sposobnostima najjači je u kontekstu razvoja romantizma. Kneller smatra kako Kantovu treću *Kritiku*, a posebno njegovu teoriju imaginacije,

73 Točan postupak kojim se ovo odvija tema je prve *Kritike*, prvenstveno dijela *Transcendentalna dedukcija kategorija*. Prema Kantovu tumačenju, „Kategorije su pojmovi koji pojavama, dakle prirodi kao cjelokupnosti pojava (natura materialit et sectata) *a priori* propisuju zakone. No budući da se ne izvode iz prirode, niti se upravljaju prema njoj kao svom uzoru, (jer bi u tome slučaju bili samo empirijski), pita se kako to valja shvatiti, da se priroda mora upravljati prema njima, tj. one *a priori* mogu odrediti vezu raznolikosti prirode, a da je ne uzima od nje“ (KČU, §26).

74 Matherne (2016) posebno naglašava ulogu imaginacije u premošćivanju ne samo jaza između onoga što nam jest i što nam nije izravno dano u osjetilima, već i u premošćivanju jaza između onoga što ima svoj osjetilni oblik i onoga što nema, poput intelektualnih ideja: sposobnost imaginacije da nadvlada taj jaz ključna je, tvrdi Matherne, za čovjekovo kognitivno, moralno i estetsko djelovanje. Vidi i Kukla (2009).

moramo promatrati u kontekstu njezine pozicioniranosti između prosvjetiteljstva i romantizma. Ova autorica smatra kako je upravo Kantovo shvaćanje kreativne slobode imaginacije omogućilo prijelaz iz prosvjetiteljskoga inzistiranja na razumu, odnosno, u domeni estetike, proporcionalnosti i pravilnosti, na romantičarsko slavljenje kreativnosti, emocionalnosti i neograničenosti. Kako ističe, „Kantova nova artikulacija funkcija imaginacije potkopala je hijerarhijsko strukturiranje prethodnih racionalističkih pristupa“ (Kneller 2007, 3). „Nova artikulacija“ prvenstveno se odnosi na oslobađanje imaginacije vodstva razuma odnosno na njezinu sposobnost da reflektira o osjetilnim podacima a da ih pritom ne dovede pod određeni pojam – postupak koji rezultira osjećajem ugone. Na taj način, tvrdi Keller, „sloboda imaginacije doprinosi sveukupnoj svjesnosti u čovjeku, kao pojedinačnom subjektu, o njegovim kognitivnim (uključujući i moralnim) djelovanjima“ (Kneller 2007, 3). Posljedično, imaginacija kod ranih romantičara postaje centralna mentalna sposobnost, sama esencija uma, koja sama iz sebe može generirati iskustvo i utjecati na značajne promjene u svijetu. Kneller zato smatra kako su ključne figure ranog romantizma, primarno Novalis i Schiller, pod utjecajem Kantove teorije imaginacije, a danas je općenito prihvaćen stav o ishodištu Kantove filozofije za takozvano estetsko obrazovanje.⁷⁵

2.2. Kantova teorija umjetnosti

Poezija je tajna, vječita, nerješiva. Kako, kada i zašto, nastaje pjesma? Ne znam. Mislim da nikada nitko neće do kraja objasniti tu tajnu, pravila nema.

(D. Tadijanović 1995, 80)

Unatoč velikom utjecaju Kanta na razvoj filozofske estetike, filozofi su se u manjoj mjeri bavili njegovom teorijom umjetnosti i mnogo su se češće okretali pitanjima koja dominiraju u trećoj *Kritici*: pita-

⁷⁵ Za Kantov utjecaj na romantizam vidi Eldridge (2001), Gorodeisky (2016); za estetsko obrazovanje vidi McGregor (2018); Spivak (2012); za Kantov utjecaj na Schillera i razvoj njemačkog idealizma vidi Zammito (1992) i Oštarić (2006).

njem estetskog suda, autonomijom estetskog iskustva, problemom subjektivnosti i objektivnosti u estetici i sličnome. Gledajući povijesne rasprave dominantne u Kantovo doba kao i funkcije koje pripisuje prirodnoj ljepoti za spoznavanje i moralni razvoj, ne čudi što su upravo to središnja pitanja koja muče Kanta i što su ona u tolikoj mjeri zaokupila filozofe nakon Kanta. Ipak, važno je uočiti kako je svega nekoliko odlomaka treće *Kritike* u kojima Kant izravno govori o umjetnosti – radi se primarno o §§43 -54 – sadržajno bogato. U §43 Kant započinje svoje teoretiziranje o umjetnosti pozicionirajući umjetničko stvaranje u širi prirodno-društveni kontekst ljudskoga bivanja i djelovanja. Umjetnost nije instinktivan čin (kao što je to primjerice izgradnja brane ili gnijezda) i razlikuje se od znanosti, obrta (poput urarstva) i onih djelatnosti koje rezultiraju određenim proizvodima koji imaju svojevrsnu estetsku vrijednost poput ukrasnih figurica ili tapeta. Na taj način – prvenstveno pokazujući što umjetnost nije – Kant postepeno izgrađuje svoju teoriju o lijepoj umjetnosti, umjetničkome stvaranju, recepciji umjetničkih djela i njihovom učinku na publiku.

Dominantan način tumačenja umjetničkoga stvaranja jest onaj ostvaren posredstvom distinkcije koju Kant uvodi između umjetnosti i znanja. Kant ovdje o umjetnosti govori isključivo kao o spretnosti i praktičnome djelovanju i takvo djelovanje jasno odvaja od „teorijske moći“ karakteristične za znanost. Ovakvo oštro razdvajanje umjetnosti (kao činjenja) i znanosti (kao znanja) utjecat će i na način na koji Kant suprotstavlja umjetnika i znanstvenika, odnosno na njegovo tumačenje genijalnosti. Karakteristika je znanstvenika da uči i napreduje u svome znanstvenom djelovanju tako što slijedi svoje prethodnike i može objasniti svoje postupke. Nasuprot tome, umjetničko je djelovanje velikim dijelom stvaranje iz neznanja. Tvrdi Kant, „(...) ni jedan *Homer* ili *Wieland* ne može pokazati, kako se njegove ideje, koje su bogate fantazijom, a ipak ujedno pune misli, javljaju i sastaju u njegovoj glavi, zato, što on to sam ne zna, pa to dakle ni drugoga ne može da nauči“ (KMS §47). Još jedna važna distinkcija u Kantovu tumačenju lijepe umjetnosti jest ona između mehaničke i estetičke umjetnosti. Ono djelovanje

koje „samo vrši potrebne čine“ da određeni predmet „napravi zbiljskim“ (KMS §44), pri čemu su ti čini unaprijed zadani nizom pravila, spada u mehaničku umjetnost. Proizvod mehaničke umjetnosti može biti lijep, no ta ljepota proizlazi iz toga što prepoznajemo što je određeni predmet, odnosno sudove o tome predmetu donosimo uzimajući u obzir pojam predmeta ili pojam koji imamo o njemu. No, s obzirom na to da ljepota nema pojam, proizvodi mehaničke umjetnosti ne mogu biti *estetski* lijepi. Kako Kant tumači: „pojam lijepo umjetnosti ne dopušta, da se sud o ljepoti njezina proizvoda izvede iz nekoga pravila, koja ima za odredbeni princip neki *pojam*, dakle koje čini osnovom neki pojam o načinu, kako je taj proizvod moguć“ (KMS §46).

Estetička je umjetnost ona kojoj je neposredna namjera stvaranje osjećaja ugone. Takva estetička umjetnost može biti ugodna, „ako je njezina svrha da ugoda prati predodžbe“ (KMS §44) kao što je to slučaj sa zabavnim pripovijedanjem, živahnim razgovorljivošću, šalama, ukusno uređenim stolovima pri gozbama, kao i sve igre kojima je cilj da vrijeme prođe brže i ugodnije. No, estetska umjetnost može biti i ona koja ima za cilj „da ugoda prati predodžbe (...) kao *načine spoznaje*“ (KMS §44, izvorno naglašavanje), a ne kao puke tjelesne osjete, i upravo je to lijepa umjetnost. Zato će Kant tvrditi kako je „estetička umjetnost, kao lijepa umjetnost, takva, koja ima za mjeru refleksivnu moć suđenja, a ne osjetilni osjet“ (KMS §44). Takva je umjetnost jedina koju možemo nazvati lijepom umjetnosti i ona je od središnjeg interesa za Kanta. Razlog za to je, kao što ćemo pokazati, prvenstveno doprinos koji takva umjetnost ima za čovjeka kao društveno i reflektivno biće. Kako Kant ističe: „Lijepa je (...) umjetnost naprotiv [u odnosu na ugodnu umjetnost] način prikazivanja, koji je sam za sebe svršan, a premda je bez svrhe, ipak ona unapređuje kulturu duševnih snaga za društveno saopćivanje“ (KMS §44).

Tezom o umjetnosti koja je „bez svrhe“ Kant uspostavlja poveznicu između umjetnički lijepoga i prirodno lijepoga. Komentatori često ističu kako zbog toga moramo pretpostaviti da ista teorija o lijepome vrijedi kako u domeni umjetnosti tako i u domeni prirodno

lijepoga. Ipak, važno je uočiti višeznačnost u načinu na koji Kant govori o odnosu prirode i umjetnosti. S jedne strane, vidjeli smo, Kant umjetnost najprije razdvaja od prirodnoga stvaranja, tvrdeći kako umjetničko stvaranje nije instinktivan čin karakterističan za životinjsko djelovanje. „Umjetnost se razlikuje od prirode“ i njezini su proizvodi „djela“ a ne „učinci“ (KMS §43). Razlog za to jest taj što umjetničko djelovanje podrazumijeva određenu dozu aktivnosti i slobode umjetnika koje nisu zadane prirodnim porivima ili instinktima. Unatoč tome, Kant ističe kako se proizvod umjetnosti pojavljuje „kao priroda“ (KMS §45), odnosno kako je sposobnost za umjetničko stvaranje „prirodni dar“ (KMS §45). Za razumjeti ovu tezu važno je uočiti da pojam prirode u §43 i u §45 nije isti.⁷⁶ U KMS §43, Kant pod prirodom pretpostavlja vanjski svijet, stvarenu prirodu koja se upravlja prema mehaničkim kauzalnim zakonima. Životinje koje stvaraju određene tvorevine čine to u svjetlu svoje determinirane prirode. No čovjek, kao biće slobode, nije na isti način predodređen; zato Kant i ističe kako je umjetničko stvaranje ono koje pretpostavlja slobodno djelovanje i racionalno prosuđivanje. Ipak, takvo djelovanje jest prirodni dar, što prvenstveno znači da se umjetnošću mogu baviti samo pojedinci koje je priroda obdarila tim darom, odnosno genijem. Na temelju ove teze, autori poput Wicksa, Oštarić i Rogersona tvrde kako je priroda genija zapravo stvaralačka priroda koja stvara lijepe prirodne predmete. Prema Wicksu, priroda genija identična je prirodi koja stvara (Wicks 2004, 127-136);⁷⁷ dok Rogerson (2008) tvrdi kako je

76 Vidi Oštarić (2006) za detaljnu analizu Kantove upotrebe pojma priroda.

77 Prema interpretaciji koju nudi Wicks kada komentira §46, „implikacija je da, ako predmeti prirodne ljepote mogu potaknuti naše promišljanje o tome da natprirodna inteligencija stoji u pozadini tih lijepih proizvoda, i ako je moć umjetničkog genija i sama izraz prirodne sile, tada bismo smatrali da inteligencija u pozadini prirode koja stvara lijepe prirodne predmete djeluje i kroz umjetničku genijalnost kada se stvara umjetnički lijepo“ (Wicks 2004, 123). Wicks se ovdje nadovezuje na tezu prema kojoj nas prirodna ljepota neminovno navodi na pomisao o inteligentnom dizajneru ili kreatoru koji je stvorio sve te prirodne ljepote. Prema ovoj interpretaciji, umjetnička ljepota ima istu moralnu važnost kao i prirodna ljepota. Vidi Oštarić (2006, 2010) i Rogerson (2008) za interpretacije koje podrazumijevaju istu inteligentnu silu u pozadini prirodne i umjetničke ljepote.

umjetničko stvaranje posredstvom genija zapravo priroda koja djeluje kroz ljudskog djelatnika, zbog čega je umjetnička ljepota vrsta prirodne ljepote.

Zbog višestrukih značenja koje pripisuje prirodi, Kant može tvrditi kako: „Priroda je bila lijepa, ako je ujedno sličila umjetnosti; a umjetnost može se nazvati lijepom samo onda, ako smo mi svjesni, da je ona umjetnost, a ipak nam izgleda kao priroda“, odnosno „lijepa se umjetnost mora *smatrati* kao priroda, premda je čovjek nje svjestan kao umjetnosti“ (KMS §45, izvorno naglašavanje). No, još je i važnije za našu raspravu ovdje da zbog takve upotrebe pojma priroda može tvrditi kako umjetničko stvaranje nije poput prirodnoga stvaranja, ali je moguće samo ako umjetnik posjeduje određenu *prirodnu* sposobnost, odnosno talent ili genijalnost. Kako ističe, „Kod proizvoda lijepo umjetnosti čovjek mora postati svjestan, da je taj proizvod umjetnost, a ne priroda; ali ipak se svršnost u njegovoj formi mora činiti tako slobodna od hotimičnih pravila, kao da je on proizvod same prirode“ (KMS §45). Inzistiranje na slobodi od „hotimičnih pravila“ od primarne je važnosti za Kanta zato što smatra kako se lijepa umjetnost ne može stvarati slijedenjem izvanjskih pravila, kao što je to slučaj s mehaničkom umjetnošću. No, krucijalna je njegova teza da se umjetnik mora ravnati po svojevrsnim ‘unutarnjim’ pravilima, odnosno sam nametnuti konačnu formu svojem djelu. To može učiniti zato što posjeduje prirodni dar, odnosno talent ili genijalnost: pravila za stvaranje proizlaze stoga iz talenta. Nastojanje da se shvati kako točno interpretirati takav zahtjev i što točno talent omogućuje jedan je od osnovnih problema koje nam je Kantova teorija o geniju ostavila u nasljeđe.

Na temelju do sada rečenoga, možemo izvesti preliminarne teze o Kantovu shvaćanju umjetnosti i umjetničkoga stvaranja: stvaranje lijepo umjetnosti nije prirodno čovjeku, već samo prirodi pojedinih ljudi, naime genijalcima. Lijepa umjetnost prati predodžbe kao „načine spoznaje“, izaziva ugodu ne osjeta, već refleksije i iako „bez svrhe“, promiče „kulturu duševnih snaga za društveno saopćivanje“. Pogledajmo sada detaljnije svaku od ovih odrednica: umjetničko stvaranje kao izraz genijalnosti; umjetnost kao način

spoznavanja povezan s ugodom refleksije; umjetnost kao modus promicanja društvenosti.

2.3. Umjetničko stvaranje kao izraz genijalnosti

Ali kako su se baš te izvanredne riječi našeg jezika našle u tim stihovima, i kako su se baš tim ritmom povezale u pjesmu, na to vam ne mogu odgovoriti.

(D. Cesarić o pjesmi Tiho, o tiho govori mi jesen, u Jelčić 1992, 99)

Kantova teorija o umjetničkom stvaranju, njegova teorija o geniju, obilježena je svojevrsnom dvojnošću koju ću, jednostavnosti radi, nazvati *stvaranjem iz neznanja i stvaranjem po prosudbi*. Stvaranje iz neznanja prvenstveno se odnosi na Kantovo opetovano ustrajanje na tome da genij niti zna odakle mu dolaze ideje i kako uspijeva stvoriti svoja djela niti može druge poučiti takvom stvaranju. Stvaranje po prosudbi odnosi se na njegov stav da je prirodni talent potrebno zauzdati i oblikovati školski stečenim i savladanim pravilima, odnosno ukusom, koji je u konačnici zaslužan za to da stvoreno djelo bude proizvod lijepe umjetnosti. Ostaje međutim donekle nejasno gdje je točno granica između ovih dvaju aspekata umjetničkoga stvaranja, odnosno što umjetnik 'zna', a što 'ne zna', nad čime ima, a nad čime nema kontrolu. S obzirom na to da je sam Kant ovdje nedosljedan, mnogi autori upravo u ovom segmentu vide jedan od ključnih problema vezanih za treću *Kritiku*.⁷⁸

Kant polazi od teze da bi se „umjetnošću trebalo nazivati samo proizvođenje s pomoću slobode, tj. s pomoću volje, koja svojim radnjama stavlja u osnov um“ (KMS §43). S obzirom na to da su samo ljudi umska bića, samo su oni sposobni za stvaranje umjetnosti. Ono se zasniva na „vlastitome umskom razmišljanju“, a nastaje onda kada postoji neki „uzrok“ koji je „zamislio sebi neku svrhu, kojoj

78 Allison primjerice govori o pitanju „unutarnje konzistentnosti“ teorije o umjetničkom stvaralaštvu (Allison 2001, 272). Oštarić tumači Kantova genija kao jednim dijelom „zaposjednutim“, a drugim dijelom „onime koji zaposjeda“ umjetnički talent (2006). O ovim aspektima Kantove teorije pisala sam u Vidmar (2017b) i Vidmar Jovanović (2019a, 2020b).

ono ima da zahvali svoj oblik“ (KMS §43). Umjetničko je stvaranje stoga uvijek rezultat namjere da se „nešto proizvede“ (KMS §45). Jednostavnosti radi, ovu ću namjeru nazvati umjetničkom vizijom, no ne smijemo pritom pretpostaviti da umjetnik sam može utjecati na formiranje takve vizije; ona je prirodni dar nad kojim umjetnik nema utjecaja.⁷⁹ Umjetničko stvaranje u prvom je redu potaknuto određenim psihološkim stanjem umjetnika, odnosno kako to Kant naziva, njegovim „duševnim snagama“ (KMS §45). Umjetnik nema kontrolu nad tim stanjem: on niti može željeti, odlučiti (snagom volje) ili izazvati (primjerice kemijskim sredstvima) stvaranje vizije niti može utjecati na njezin reprezentacijski sadržaj. Baš kao i Platonov umjetnik, i Kantov je genij u ovom koraku pasivan i nemoćan, a formiranje umjetničke vizije spontano je i neovisno o njegovom aktivnom angažmanu. No, jednom kada je vizija formirana, umjetnik djeluje tako da je izrazi kroz svoje stvaralaštvo i stoga završni proizvod i možemo tumačiti kao rezultat namjere da se nešto proizvede.

„Namjera da se nešto proizvede“ ne može međutim biti namjera da se stvori određeni predmet slijedenjem konkretnih pravila – kao što smo vidjeli, proizvod takvog stvaranja bila bi mehanička umjetnost koja nije lijepa umjetnost. Stoga Kant i tvrdi kako proizvod lijepe umjetnosti mora izgledati kao priroda, no u ovom smislu priroda se odnosi na prirodu genija. Dakle, proizvod lijepe umjetnosti mora biti u skladu s pravilima koja proizlaze iz prirode genija, iako pritom ne smije pokazivati „trag, da je umjetniku lebdjelo pravilo pred očima i sputavalo njegove duševne snage“ (KMS §45). Genijalnost je stoga, prema Kantu, „talent (prirodni dar), koji umjetnosti daje pravilo.“ Talent „kao prirodna proizvodna moć umjetnikova sam pripada prirodi“ i stoga je genijalnost „prirodna duševna dispozicija (ingenium), kojom priroda daje umjetnosti pravilo“ (KMS

79 Upravo zato što je umjetnik u ovom dijelu stvaralačkog procesa pasivan, a formiranje umjetničke vizije spontano i neovisno o njegovoj volji, mogućnostima ili znanju, ne možemo Kantovog genija tumačiti kao Longinova prirodnoga genija koji je u potpunosti aktivan u stvaralačkom procesu. Drugdje sam o ovom uvjetu govorila kao o uvjetu spontanosti i pasiviteta (Vidmar Jovanović 2019a).

§46). Lijepa je umjetnost stoga umjetnost genija i moguća je samo u slučaju da je stvara genij. Ovakav je dar rijedak, ali su zato oni koji ga posjeduju „miljenici prirode“ (KMS §47).

2.3.1. Originalnost i egzemplarnost umjetničkog stvaranja

Doista smatram da je osnovna značajka svake umjetnosti, pa tako i poezije, originalnost; veličina je umjetnika, u prvom redu, u originalnosti njegova izraza.

(D. Tadijanović 1995, 161)

S obzirom na to da genij stvara umjetnost u skladu s pravilima koja proizlaze iz vlastite prirode, njegova su djela originalna: kao što je svaki pojedinac jedinstveno autonomno biće, tako i svaki umjetnik ima jedinstvenu i neponovljivu prirodu te samim time jedinstven i neponovljiv način stvaranja umjetnosti. No, sama originalnost, ističe Kant, nije dovoljna da bi stvoreni proizvod bio lijepa umjetnost, s obzirom na to da neka originalna djela mogu naprosto biti besmislice. Stoga se genijalnost sastoji u sposobnosti stvaranja djela koja su ne samo originalna nego i „egzemplarna“, odnosno takva da drugima služe „za mjerilo ili pravilo prosuđivanja“ (KMS 46). Ovo je prva funkcija egzemplarnih djela: kao proizvodi genija, ona u sebi utjelovljuju pravila po kojima su nastala, a iako ta pravila nisu umjetniku dostupna u činu stvaranja, dostupna su naknadno i služe kao svojevrsna vježba za razvoj moći suda (ukusa) drugih ljudi i drugih umjetnika.

Druga funkcija egzemplarnih umjetničkih djela sastoji se u tome da potaknu talent drugih umjetnika. Naime, smatra Kant, genijalnost, kao sposobnost stvaranja umjetnosti, jest prirodni dar, no umjetnik može djelovati u skladu s njime tek kada ga stavi u djelovanje, a to čini posredstvom egzemplarnih umjetničkih djela. S obzirom na to da je umjetnik nesvjestan svojih kreativnih procesa – kako smo to pokazali gore, on sam nema kontrolu nad formiranjem umjetničke vizije – i da ne zna verbalizirati pravila po kojima stvara, on ne može drugim umjetnicima objasniti kako da stvaraju umjetnička djela. Na njih može utjecati samo posredstvom svojih

djela, ako su ona originalna i egzemplarna. Štoviše, tvrdi Kant, bez takvoga posredovanja talent drugog umjetnika neće se generirati, zato što se talent za umjetnost ne može priopćiti „nego je svakome dodijeljen neposredno iz ruke prirode“ i „s njime i umire, dok priroda jednom isto tako ne nadari nekog drugoga, kojemu je potreban samo primjer, da bi pustio, da talent, kojega je on svjestan, djeluje na sličan način“ (KMS §47). Kako točno se to odvija „teško je razjasniti“ ističe Kant, no ključnu ulogu u tome imaju ideje: „Ideje umjetnikove pobuđuju slične ideje kod njegovu učenika, ako ga je priroda obdarila sličnom proporcijom duševnih snaga“ (KMS §47). Koje su to točno ideje vidjet ćemo nešto kasnije.

Isticanjem uloge koju djela jednog umjetnika imaju na druge umjetnike Kant pokazuje odmak od Platonove teorije o božanskoj inspiraciji kao mehanizmu kojim nastaju umjetnička djela. Umjetničko je djelovanje specifično ljudsko djelovanje – specifično ne samo zato što ne potrebuje božansku intervenciju ili intervenciju muza, nego i zato što takvo djelovanje ne nalazimo kod drugih bića – i jedno od obilježja takvog djelovanja jest međusobni utjecaj umjetnika. Kao što ću kasnije pokazati, ovakvo nam tumačenje pomaže objasniti prirodu umjetnosti i umjetničkih praksi i tradicija, a i sam Kant govori o genijima kao o utemeljiteljima škola i pravaca. Nastajanje i postojanje takvih umjetničkih tradicija Platonov model ne može nam objasniti. Dodatna je važnost Kantove teze o međusobnom utjecaju umjetnika u tome što ukazuje na umjetničko stvaranje kao na kulturološki proizvod; umjetnost nije prirodna (na način na koji je gradnja brane prirodna), ali je ipak važan dio našega društvenog i političkog iskustva i djelovanja, a utjecaj jednog umjetnika na druge umjetnike važan je aspekt takvih kulturnih zajednica.

2.3.2. Umjetničko stvaranje i uvjet školskog treninga

Budite strpljivi i ne žurite smjesta objavljivati pjesme čim ste ih napisali; ostavite ih u bilježnici pa im navraćajte s vremena na vrijeme i ispravljajte, dopunjujte, brišite – i čekajte trenutak dok ne budete mogli pjesmi ništa više ni dodati ni oduzeti. Bez prestanka učite gramatiku i pravopis i čitajte dobre pjesnike i pišite, i pišite.

(D. Tadijanović, poruka mladim pjesnicima, 1995, 148)

Najveće odstupanje od Platonove vizije umjetnika koji spontano stvara potaknut vizijama koje dolaze izvana i koje preuzimaju kontrolu nad njime predstavlja posljednji uvjet koji Kant nameće na djelovanje genija, a koji ću nazvati *uvjet školskog treninga*. Naime, iako Kant jasno odvađa lijepu umjetnost od stvaranja po pravilima, odnosno mehaničke proizvodnje, ipak, ističe, „nema lijepo umjetnosti, u kojoj ne bi nešto mehaničko, što se može shvatiti i slijediti prema pravilima, dakle u kojoj ne bi nešto školsko sačinjavalo bitni uvjet umjetnosti.“ (KMS §47, izvorno naglašavanje). Uvođenjem ovoga uvjeta Kant čini drastičan zaokret u tumačenju umjetničkoga stvaranja. Iako je definirao lijepu umjetnost kao umjetnost genija i razdvojio je od mehaničke umjetnosti koja nastaje slijeđenjem pravila, uvođenjem uvjeta školskog treninga genij više nije naprosto pasivan faktor u umjetničkome stvaranju, već postaje aktivni činitelj koji, posredstvom „mukotrpnih pokušaja“ (KMS §48) stječe kontrolu nad načinom na koji daje konačni oblik svojoj umjetničkoj viziji. Ta je kontrola moguća onda kada umjetnik, u realizaciji umjetničke vizije, primjenjuje prosudbenu moć *ukusa*: na temelju takvih prosudbi, umjetnik sam određuje kako će njegovo djelo izgledati. Sjetimo se da je Kant još u Uvodu u treću *Kritiku* ukus definirao kao moć da se sudi o ljepoti, stoga je jasno zbog čega ukus ima tako važnu funkciju u stvaranju umjetnosti. Ukus, odnosno implementacija ukusa u proces stvaranja – stvaranje po prosudbi – postaje tako ključan faktor u umjetničkom stvaranju, i to onaj koji kontrolu nad stvaralačkim procesom stavlja u ruke umjetnika. Zato Kant dalje tvrdi kako umjetnost nije „stvar nadahnuća ili slobodna zamaha duševnih snaga, nego stvar lagana i veoma točna poboljšavanja, kako bi postala primjerena misli, a da to ipak ne

bude na štetu slobode duševnih snaga u njihovoj igri“ (KMS §48). Primarna je dakle funkcija ukusa pronaći najbolju moguću formu u kojoj će se umjetnička vizija izraziti (što točno Kant misli kada o viziji govori kao o „primjerenom mislima“ vidjet ćemo u nastavku). Razlog za ovaj zaokret – od pasivnog i spontanog formiranja umjetničke vizije do aktivnog kontroliranja njezina konačna oblika – jest, prema interpretaciji Johna Zammita (1992) i Paula Bruna (2010), Kantovo nastojanje da genijalnost ne prikaže kao sasvim iracionalan čin u kojem je umjetnik potpuno izvan kontrole. Upravo je takvo shvaćanje genija bilo dominantno u razdoblju pokreta *Sturm und Drang*, čiji je idejni zastupnik bio pjesnik i filozof Johann Herder. Zammito smatra kako je rivalstvo s Herderom u značajnoj mjeri utjecalo na Kantove stavove, prvenstveno zato što je Kant u Herderovim stavovima vidio ozbiljne prijetnje prosvjetiteljstvu.⁸⁰ Pokret *Sturm und Drang* veličao je ono instinktivno, intuitivno i osjećajno i to nauštrb razumskoga i racionalnoga, smatrajući prosvjetiteljsko inzistiranje na razumu i umjerenosti pogrešnim. Stoga je Kant, tvrdi Bruno, držao da je neophodno zauzdati takvo shvaćanje umjetnosti, zbog čega i opisuje nesputanog umjetnika kao onoga koji „paradira na bijesnom konju“ (KMS §47).

U ovom kontekstu važno je istaknuti i učestalo vezivanje umjetnosti i uzvišenoga u ovome razdoblju. Kivy ističe kako se u tradiciji britanskoga empirizma, od Addisona do Burkea, a kasnije i u umjetničkome razdoblju romantizma, genijalnost učestalo vezivala uz uzvišenost, a uzvišenost uz sve ono veliko, neomeđeno, iracionalno i mračno. Lijepa umjetnost, u čijoj je osnovi harmonija i proporcionalnost, ne odražava uzvišenost pa stoga ni genijalnost. Nasuprot ovim filozofima, Kant uzvišenost uglavnom smješta u prirodu – odnosno, u ljudski um koji osjeća uzvišeno potaknut određenim prirodnim pojavama i tek rijetko ponekim umjetničkim djelima. S obzirom na takvo shvaćanje uzvišenoga, i na vezivanje umjetnosti

80 Zammito tako piše kako „podrijetlo treće *Kritike* leži u gorkom rivalstvu s Herderom“ i kako je „treća *Kritika* skoro pa neprestani napad na Herdera (...) Herder i *Sturm und Drang* glavne su mete Kantove teorije umjetnosti i genija.“ (Zammito 1992, 9-10).

primarno s lijepim, a ne s uzvišenim, Kant mora ograničiti produktivnu snagu uobrazilje i to čini upravo posredstvom školski usmjerenoga odnosno ukusom ograničenoga i usmjeravanog talenta.

U KMS §47 Kant dalje objašnjava talent i tvrdi kako se dar genija očituje u „bogatoj građi za proizvode lijepe umjetnosti“. No „obrađivanje i *forma* [tog talenta] zahtijevaju školom obrazovan talent, da bi od te građe mogao napraviti upotrebu, koja se može održati pred moći suđenja“ (KMS §47, izvorno naglašavanje). Nalaženje ravnoteže između tih dviju osobina genija – prirodnoga dara i školom obrazovane tehnike – zaokupit će Kanta u sljedećih nekoliko odlomaka i omogućit mu da u konačnici ustvrdi kako se „genijalnost zapravo sastoji u sretnu odnosu, što nikakva znanost ne može da uči i što nas nikakva marljivost ne može da nauči, da se za dani pojam nađu ideje, a s druge strane, da se za ideje pogodi *izraz*, s pomoću kojega se time prouzrokovano subjektivno duševno raspoloženje kao pratnja pojma može pripočiti drugima“ (KMS §49).

Na što točno Kant misli kada spominje ideje, pojam i izraz vidjet ćemo u idućem dijelu, no naglasimo ovdje da on uspješno umjetničko stvaranje, umjetnost genija, vezuje uz uspješno ostvarenje umjetničke vizije – uspješno, u smislu da je ta vizija poprimila oblik u kojem je pripočiva publici i ujedno izaziva estetičku reakciju kod publike, odnosno ugodu koja proizlazi iz refleksije – to je, između ostaloga, i implikacija teze iz gore navedenog citata, u kojoj Kant tvrdi kako proizvod genija mora biti „primjeren misli“. S obzirom na to da pripočivost, kao jedan od vidova komunikacije, čini jednu od osnovnih okosnica ljudske društvenosti koja je prema Kantu izuzetno važan aspekt naše čovječnosti, svrha umjetnosti nije samo izazivanje estetskoga iskustva koje je u svojoj srži ugodno. Budući da je umjetnost moguća samo kao izraz djelovanja genija, njezina je funkcija samim time daleko značajnija no što je to bio slučaj prije Kanta. Zanimljivo je i to da, za razliku od nekih drugih estetičara ovog doba, Kant genijalnost smješta isključivo u domenu umjetničkoga stvaranja – neopravdano i pogrešno, s obzirom na to da danas imamo vrlo konkluzivnu evidenciju u korist genija u znanosti. S obzirom na tu isključivost, možemo ipak zaključiti kako on smatra

da umjetnost ima svrhu koju niti jedan drugi ljudski čin ili praksa ne mogu izvršavati. Tim je više ovo značajno, ako uzmemo u obzir njegovo odbacivanje božanske inspiracije: bez takvog objašnjivačkog mehanizma, Kantu ne preostaju drugo nego stvaralaštvo genija tumačiti preko kognitivnih sposobnosti koje su i inače operativne u estetskom iskustvu, ali i ljudskom priopćavanju, prosuđivanju, promišljanju i moralnom djelovanju – sjetimo se, umjetnost potiče upravo takve duševne sposobnosti. No isto tako, sjetimo se da treća Kritika, uključujući i dio o umjetnosti, predstavlja most između razumskog i umskog, prirodnog i slobodnog ljudskog djelovanja odnosno između spoznaje prirode i etičkog djelovanja. Genij, kao generativni uzrok umjetnosti, imaće stoga posebno važnu funkciju u tom premošćivanju. Valja stoga detaljnije sagledati koje su točne njegove ‘duševne moći’.

2.4. Duševne moći genija

Nikad me, kasnije, nisu prožimale beskrajne slutnje nečega neiskazanoga, slične onima, koje su mi tada srce ispunjale do dna. Vjerovah da sam pjesnik, za kojega još nitko ne zna, ali će saznati, kad žetva moja dozrije. Kao pčele oko košnice, u glavi su se vrzale misli, jedna za drugom, jedna ispred druge, dižući me od zemlje i noseći me u nepoznat kraj.

A nisam ih još umio iskazati skladnim riječima.

(D. Tadijanović, 1965, 262)

U KMS §49 Kant je primarno usredotočen na „moći duše, koje sačinjavaju genijalnost“, no to čini na način da govori o umjetničkim promašajima zbog kojih proizvod umjetničkog djelovanja ne zadovoljava kriterij *lijepo* umjetnost. Dva su načina na koja umjetnik može biti neuspješan: građa (koju daje genijalnost) može biti previše ili premalo obuzdana. Ako je premalo obuzdana, tada je umjetničko djelo previše konfuzno – kako Kant kaže, ovo je slučaj umjetnika na bijesnom konju. No ako je previše obuzdana, tada su ta djela „bez *duha*, premda se na njima, što se tiče ukusa, ne nalazi ništa, što bi trebalo prekoračiti“ (KMS §49, izvorno naglašavanje). *Duh* tako postaje razlikovno svojstvo umjetničkog djela: ono djelo

koje nema duha može zadovoljavati pravila ukusa, a da pritom ne bude djelo lijepe umjetnosti. S obzirom na Kantov prethodno navedeni citat, možemo zaključiti kako su djela bez duha ona kod kojih bogata građa, odnosno umjetnička vizija, nije uspješno pretočena u djelo, odnosno ona koja ne uspijevaju za dani pojam naći ideje i za te ideje pogoditi izraz. Tumačenje koje nam Kant daje u nastavku §49 omogućuje nam da shvatimo što je točno bogata građa i o kojim je idejama riječ.

Duh je, tvrdi Kant, „onaj princip u duši, koji oživljava“, a „građa, koju on upotrebljava za to, jest ono, što duševne snage svrsishodno stavlja u zamah, tj. u takvu igru, koja se sama od sebe održava i koja sama pojačava snage za to“ (KMS §49). Vidimo ovdje da se pojam duha koristi u dva smisla: duh je svojstvo umjetničkih djela zbog kojih ona postaju lijepa umjetnička djela, no duh je ujedno i određena sposobnost u duši umjetnika, i to sposobnost koja pokreće duševne snage za igru koja je svrsishodna i samoodrživa. S obzirom na zaključke do kojih smo prethodno došli kada smo rekli da umjetničko stvaranje počinje formiranjem određene vizije, sada možemo preliminarno reći kako se talent umjetnika-genijalca sastoji u tome da u svojem djelu zahvati viziju koja se je prethodno formirala u njegovu umu.⁸¹ Tu viziju Kant povezuje s duhom, shvaćenim u drugom smislu, kao principom koji oživljava. Tako shvaćen duh jest „moć prikazivanja estetičkih ideja“.

Pojam estetičkih ideja od središnje je važnosti u Kantovoj teoriji

81 U ovom aspektu Kantovo objašnjenje podsjeća na Collingwoodovu teoriju o umjetniku koji nastoji izraziti određeno emocionalno stanje iako nije siguran o kojoj je emociji riječ – ona se naime pročišćava i postaje jasna tek u umjetničkom procesu pokušaja i pogrešaka da se stvori i zgotovi umjetničko djelo. No ključna je razlika između Kantove i Collingwoodove teorije u tome što Kant ne povezuje umjetnost s emocionalnim iskustvom. Štoviše, zanimljivo je da on gotovo i ne spominje emocije u svojoj teoriji. Jedan do razloga za to mogao bi biti njegov općenito negativan stav prema emocijama kao motivima za djelovanje, odnosno u kontekstu estetike i teorije umjetnosti, njegov stav da ono što nas dotiče na emocionalnoj razini može u najboljem slučaju biti prijatno, ali nikako lijepo. Za Kanta dakle, ali ne i za Collingwooda, umjetnost nije izražavanja početne, nejasne emocije, već početne umjetničke vizije odnosno estetičke ideje.

lijepe umjetnosti, no nažalost, Kant je poprilično neodređen kada govori o njima. Mjestimice ih opisuje kao ono što je ostvareno u djelu (sadržajno-tematski sklop i formalna svojstva djela), mjestimice kao ono što je karakteristično za umjetnika-genija (bogata građa), a mjestimice, vidjet ćemo, govori o njima iz perspektive publike.⁸² Dodatni je razlog za neodređenost estetičkih ideja i taj što Kant nije uvijek precizan oko toga tumači li što su one ili kako djeluju. Jednostavnosti radi, ovdje ću se usredotočiti na značajke samih ideja – što su one i kako se pojavljuju u umjetničkom procesu – a u idućem dijelu nastojat ćemo sagledati što točno čine u interakciji djela i publike.

Estetička je ideja tvrdi Kant „predodžb[a] uobrazilje, koja daje povoda za mnogo razmišljanja, a da joj ipak ne može biti adekvatna određena misao, tj. *pojam*, dakle koju nijedan jezik ne može potpuno dostići i napraviti razumljivom. Lako je vidjeti, da je estetička ideja suprotnost (pendant) neke *umske ideje*, koja je obratno pojam, kojemu ne može biti adekvatan nikakav *zor* (predodžba uobrazilje)“ (KMS §49, izvorno naglašavanje).

Usredotočimo se najprije na odnos estetičkih ideja i uobrazilje. Unutar Kantova sustava razlikujemo nekoliko tumačenja ubrazilje. U prvoj *Kritici* ona je pasivna moć koja, uz osjetilnost, spada u niže kognitivne moći i podređena je razumu. U trećoj *Kritici* uobrazilja, „kao proizvodna spoznajna moć“ opisana je kao „veoma moćna u stvaranju jedne, tako reći, druge prirode od građe, koju joj daje zbiljska priroda“ (KMS §49). Pod ‘zbiljskom prirodom’ Kant podrazumijeva vanjski svijet, odnosno, empirijski dostupnu zbilju ili cjelokupnost pojava. Stvaralačka moć uobrazilje podrazumijeva mogućnost da se stvori drugačija priroda, odnosno nešto „što nadmašuje prirodu“ (KMS §49).

Talent, kao prirodni dar kroz koji umjetnost nastaje, Kant vezuje uz sposobnost uobrazilje da nadilazi empirijsku i stvara neku novu

82 Činjenica da na temelju Kantova pisanja možemo razlikovati ove tri perspektive vrlo je rijetko obznanjena kod filozofa; iznimka je Stoner (2016) koji tvrdi kako se u interpretaciji Kantove teorije razlikuju oni koji je vide utemeljenu na umjetniku i one koji je interpretiraju iz perspektive publike.

prirodu, koja se manifestira u idejama. Valja međutim naglasiti kako Kant smatra da ljudi naprosto imaju sposobnost nadilaženja dane prirode i generiranja ideja:

Mi se zabavljamo [stvaranjem druge prirode] gdje nam se iskustvo pričinja odviše svagdašnjim; mi to iskustvo preoblikujemo doduše još uvijek prema analognim zakonima, ali ipak i prema višim principima koji leže u umu (...) Takve predodžbe uobrazilje mogu se nazvati idejama (...)“ (KMS §49)

Dakle, sposobnost transformacije dane prirode nije isključivo vezana uz umjetnika.⁸³ Ipak, kod umjetnika ta je sposobnost znatno jača nego kod onih koji nemaju talent. Slijedi takav zaključak iz Kantove teze kako se u pjesništvu „moć estetičkih ideja može pokazati *u svojoj punoj mjeri*. No ta moć, uzeta sama za sebe, zapravo je samo talent (uobrazilje)“ (KMS §49, moje naglašavanje).

Takvo stvaranje možemo sada povezati s „bogatom građom“, odnosno formiranjem umjetničke vizije koja navodi umjetnika na stvaranje. Dakle, talent kao prirodni dar, tj. genijalnost, odnosi se prvenstveno na sposobnost uobrazilje da dosegne svoj maksimum: umjetnik-genijalac obdaren je posebnom mogućnošću da u svojem djelu izrazi ideje – da im vizualni oblik – koje se stvaraju u njegovom umu. Drugim riječima, talent imaginacije koji se izražava u njezinu nadilaženju empirijske i stvaranju nove prirode rezultira generiranjem bogate građe – estetičkih ideja – u umjetnikovu umu, odnosno kako smo rekli na početku, umjetničkom vizijom i popratnom namjerom da se tu viziju izrazi u konkretnom djelu.

Budući da imaginacija u ovom procesu nadilazi pravu prirodu, estetička ideja koja nastaje „ne može se zahvatiti adekvatnim pojmom i ni jedan ju jezik ne može potpuno dostići i napraviti razumljivom“. Razlog za to je i taj što, prema definiciji ideje koju Kant daje u svojem djelu *Antropologija*, ideja jest pojam uma, kojoj ni jedan predmet u iskustvu ne odgovara. Ideja je pojam savršenstva kojem se uvijek možemo približiti, ali koji nikada ne možemo potpuno postići (*Antropologija* §42).⁸⁴ Upravo zbog toga takva predodžba imaginacije

⁸³ Vidi Vidmar Jovanović (2020b) za razradu ove teze.

⁸⁴ Kant u trećoj *Kritici* tvrdi kako ideje, “u općenitijem značenju jesu pre-

„daje povoda za mnogo razmišljanja“. Kako točno shvatiti ovu tezu problematično je između ostaloga i zato što nije jasno misli li Kant ovdje na način na koji umjetnik stvara, na način na koji publika reagira na djelo ili na oboje. Moja je pretpostavka kako ovu tezu možemo shvatiti i u kontekstu publike i u kontekstu umjetnika. Ako ju analiziramo iz perspektive umjetnika, tada ideja, utjelovljena u umjetničkoj viziji, djeluje na način da potiče umjetnika na stvaranje namjere da izrazi tu ideju (viziju) i da promišlja o najboljem načinu za to učiniti. Umjetnik tako mora promisliti, a onda i odlučiti koji su motivi ključni za tu viziju, kako će ih izraziti s obzirom na dostupna svojstva medija, koji formalni oblik će im dati i slično. Iz perspektive publike, teza da nas estetička ideja izražena u djelu potiče na mnogo razmišljanja podrazumijeva to da je u iskustvu umjetničkog djela ‘posao’ gledatelja ili čitatelja identificirati ono što je prikazano u djelu (estetička ideja) na temelju njegovih reprezentacijskih, ekspresivnih i formalnih obilježja. Iz tog razloga formalno-sadržajni aspekti djela (odnosno, estetička ideja tako kako je prikazana u djelu) daju povoda za razmišljanje odnosno za identificiranje onoga o čemu je djelo. Naravno, ovaj s proces veže uz interpretaciju: kako smo vidjeli u prethodnom poglavlju, Gibson opisuje učinak koji pjesma ima na čitatelja kao proces u kojem se otvara imaginativni prostor koji ujedno poziva na prepoznavanje značenja, odnosno na promišljanje o relevantnoj ideji. Gibson nam stoga vrlo lijepo opisuje iskustveni aspekt načina na koji estetička ideja potiče na razmišljanje.

U procesu nadilaženja empirijske prirode imaginacija je slobodna, neobuzdana i neograničena razumom, što je može bitno i razlog zbog kojeg umjetnik nema kontrolu nad formiranjem vizije. No Kantu je izuzetno važno pokazati da ideje koje nastaju na ovaj

dodžbe, koje se po izvjesnome (subjektivnom ili objektivnom) principu odnose na neki predmet, a ako ipak nikada ne mogu postati spoznajom o njemu.” Kant dalje ističe kako “*Estetička ideja* ne može postati spoznajom, jer je ona zor (uobrazilje), kojemu se nikada ne može naći adekvatan pojam. *Umska ideja* nikada ne može postati spoznajom, jer ona sadržava neki *pojam* (o nadosjetilnome), kojemu se nikada ne može primjereno dati zor.” (KMS §57, Primjedba I, izvorno naglašavanje).

način nisu puke fantazije i da imaju važnu funkciju za ljudsko kognitivno funkcioniranje. Tako u prvom redu vezuje estetičke ideje uz umske, odnosno intelektualne ideje. Estetičke ideje, piše Kant, „teže za nečim, što leži izvan iskustvenih granica, nastojeći, da se tako približe nekome prikazu umskih pojmova (intelektualnih ideja), što im daje privid objektivnog realiteta“ (KMS §49). O intelektualnim idejama, odnosno idejama uma, Kant je pisao u prvoj *Kritici*, gdje je pokazao kako su te ideje ugrađene u um i djeluju kao uvjet mogućnosti iskustva uopće.⁸⁵ Ideje uma odnose se na ono što leži izvan granica iskustva (i u tom je smislu nespoznatljivo), ali što ipak sačinjava osnovu za ljudsko promišljanje o cjelovitosti iskustva. Tri su takve ideje od posebnoga značaja: duša, sveukupnost kozmosa i Bog. Iako su one nedostupne i nikada ne mogu postati predmet iskustva odnosno spoznajnog suda (zato što im nedostaje zor, odnosno vizualni podražaj), one ipak sačinjavaju neotuđivu osnovicu koju moramo pretpostaviti da bismo razmišljali o sebi i o prirodi oko nas, odnosno o mogućnosti iskustva općenito.

Možemo sada zaključiti zbog čega je genijalnost tako specifična: ona se sastoji u tome što umjetniku omogućuje da priopći ono što je po svojoj prirodi nepriopćivo. Talent imaginacije očituje se u tome da „stavlja u pokret moć intelektualnih ideja (um)“ (KMS §49), te stoga Kant i tvrdi kako se genijalnost sastoji u tome da se „za dani pojam nađu ideje (...) a da se za ideje pogodi *izraz*, s pomoću kojega se time prouzrokovano subjektivno duševno raspoloženje kao pratnja pojma može priopćiti drugima.“ (KMS §49, izvorno naglašavanje). Iz takve sposobnosti genija – da podari sadržaj onome što inače nema sadržaja i da to učini na način koji uzrokuje zadovolj-

85 Vidi *Kritika čistoga uma*, prva knjiga *Transcendentalne dijalektike*. Kant piše: “Pod idejom ja razumijem jedan nužan pojam uma za koji u čulima ne može biti dat nikakav predmet koji se sa njima potpuno podudara. Ovi naši pojmovi čistoga uma (...) jesu *transcendentalne ideje*. One su pojmovi čistoga uma, jer posmatra sve iskustveno saznanje kao određeno na osnovu apsolutnog totaliteta uslova. One nisu proizvoljno izmišljene već su zadate samom prirodom uma i otuda se nužnim načinom odnose na cijelu upotrebu razuma. One su, najzad, transcendentalne i prevazilaze granice svakog iskustva, u kome se, dakle, nikada ne može naći neki predmet koji bi bio adekvatan transcendentalnoj ideji.”

stvo refleksije – proizlazi jedan od razloga zbog kojih umjetnost i ima tako značajnu funkciju: ako su intelektualne ideje važan aspekt naše kognitivne ekonomije, ali samo rijetki imaju tu sposobnost da ih izraze, onda su umjetnici krucijalni čimbenici koji ljude potiču na promišljanje o tim pojmovima i omogućuju njihovo jasnije spoznavanje. Prisjetimo se i da Kant lijepu umjetnost definira kao zadovoljstvo koje proizlazi iz refleksije. S obzirom na to da umjetnost izražava ideje koje su utkane u samu osnovu naših kognitivnih kapaciteta, jasno je zašto je umjetnost vezana uz zadovoljstvo refleksije.

Navodeći primjere umjetničkoga stvaranja koje se temelji na izražavanju estetičkih ideja, Kant piše:

Pjesnik se odvažuje da osjetilno predoči umske ideje o nevidljivim bićima, carstvo blaženih, pakao, vječnost, stvaranje i sl. ili da i ono, za što doduše ima primjera u iskustvu, npr. smrt, zavist i sve opačine, isto tako ljubav, slavu i sl., s pomoću uobrazilje, koja se u postizavanju nečega najvećega povodi za umskom predigrom, preko granica iskustva napravi osjetilnim u potpunosti, ono za što se u prirodi ne nalazi primjer. (KMS §49)

U ovome odlomku najjasnije uočavamo vezu sadržajno-tematskoga aspekta umjetničkih djela i ideja koje ona izražavaju, odnosno njihov reprezentacijski sadržaj.⁸⁶ Kant najprije navodi kako se pjesnik „odvažuje da osjetilno predoči umske ideje o nevidljivim bićima, carstvo blaženih, pakao, vječnost, stvaranje i sl.“ (KMS §49). Ideje koje navodi kao primjer umjetničkoga izražavanja povezane su s umskom idejom sveukupnosti kozmosa, odnosno s idejom Boga. Kao što smo vidjeli, te su ideje u osnovi naših kognitivnih moći, ali nam nikada ne mogu biti dane u iskustvu, kao predmet osjetilne spoznaje, i stoga je važno da ih umjetnik može prikazati – može im dati izraz – kroz osjetilnu predodžbu, dakle takvu kakvu oni koji

86 Oslanjam se ovdje na terminologiju koju sam razvila u Vidmar (2017b) i Vidmar Jovanović (2020a). Ovdje uočavamo još jednu razliku između Kantove teorije i Collingwooda, odnosno između Kanta i tradicionalnih ekspresivista: dok su ekspresivisti usredotočeni na prijenos i izražavanje emocija (ili, ako pogledamo romantizam u jednom širem kontekstu, subjektivna stanja i iskustvo), Kant smatra kako se prenose intelektualne ideje, kategorije razuma i emocije.

nisu miljenici prirode mogu vizualizirati. U tom smislu estetičke ideje razlikuju se od umskih, zato što one poprimaju svoj vizualni izričaj u umjetničkom djelu, i tek posredstvom tog vizualnog izričaja može ih publika zahvatiti. Primjerice, pjesma Vladimira Nazora *Bog u šumi* (u Stamać, 377) način je na koji pjesnik oprimjeruje jedinstvo empirijskoga svijeta (tzv. stvorenu prirodu) ujedinenoga s Bogom u harmoniji i sreći.

Šušti meko cvijeće rašeljkinih gronja.
Kuca malo srce púpovâ i klicâ.
Taknuta vjetricem punim slatkih vonja
Brecaju sva zvonca bijelih đurđica.
Modrim okom bliješti ljubica i viri
 Iz skromnoga grma.
Cijeli gaj se budi, šumori i miri
 Kao smilj i trma.

Jasen, štono dugo suh i jalov drijemlje,
Bršljanom se vije, lišajima mlâdi.
Visoke se jele klanjaju do zemlje,
A bor zlatnim praškom dô i goru kadi.
Skladan pjev se diže iz hiljadu gnijezda,
 Vrutaka i voda.
Ruku punih rose, sjemenja i zvijezda
 Bog po šumi hoda.

S obzirom na Kantovo određenje intelektualnih ideja, prepoznajemo da su ideje kojima je u pjesmi dan izraz ideje kozmosa i Boga. Istu ideju, ujedinenost svijeta i Boga, zagovara i A. B. Šimić u pjesmi *Nađeni Bog*:

Ne traži Boga mišlju: u praznini
u kojoj se miso, tamna sjenka, gubi
Uza te Bog je, uvijek u blizini
U stvarima oko tebe, u zvuku i muku

Bog ti je uvijek najbliži od svega
Diraš ga rukom, gledaš ga u boji neba
Bog ti se smiješi iz jednog dragog lica

i plaši te iz svake stvari: nema tajne

Ne pružaj miso u praznu daljinu

Uza te Bog je. Otvori sva čula:

na tebe svijetlost s ljetnog neba pljušti

Bog oko tebe sja treperi miriše i šušti (u Pavličić 1993,129-30)

Svaki pjesnik prikazuje ovu ideju na drugačiji način. Nazor opisuje prirodu nabrajajući njezine ljepote koje su u punom cvatu: „meko cvijeće rašeljkinih gronja“, „malo srce pupova i klica“, vjetrić pun slatkog vonja, bijele đurđice čija „brecaju sva zvonca“. U vedroj i veseloj atmosferi u kojoj „Cijeli gaj se budi, šumori i miri“, „Ruku punih rose, sjemenja i zvijezda/Bog po šumi hoda.“ Nazor Boga opisuje kao posjetitelja kojemu se priroda klanja („Visoke se jele klanjaju do zemlje“) dok joj on nosi obilje („ruku punih“) rose, sjemenja i zvijezda, odnosno vodu i plodnost. Čini se kako se priroda posebno pripremila za ovaj posjet, a Bog je prikazan kao nešto prirodi izvanjsko ali ipak pripadno i u svjetlu svoje darežljivosti, oplemenjujuće. Nasuprot tome, u Šimićevoj verziji, Bog je prikazan u spinozističkoj tradiciji: „Uza te Bog je, uvijek u blizini / U stvarima oko tebe, u zvuku i muku“. Šimićeva je vizija ujedinjen kozmos i Bog te on stoga ne opisuje ljepote svijeta kako bi dočarao božju prisutnost, već ukazuje čovjeku da se Bog nalazi oko njega i dostupan je osjetilima („Diraš ga rukom / gledaš ga u boji neba“). Njegova je teza kako se boga ne može misaono dokazati („Ne traži Boga mišlju“) zato što on nije „u praznoj daljini“, već „Bog oko tebe sja treperi miriše i šušti“.

Osim umskih ideja, tvrdi Kant, pjesnik izražava „i ono, za što doduše ima primjera u iskustvu, npr. smrt, zavist i sve opačine, isto tako ljubav, slavu i sl.“. Njegovi primjeri ovdje jasno ukazuju da se u umjetničkom stvaranju izražavaju i empirijski pojmovi, odnosno kategorije razuma, dakle ono što jest dostupno u iskustvu. Lirika Dobriše Cesarića primjer je pjesničkog stvaralaštva koje se učestalo dotiče temeljnih ljudskih emocija: od egzistencijalne boli, o kakvoj

primjerice pjeva u pjesmama poput *Proljeće koje nije moje* ili *Krik*, do boli karakteristične za pjesničko i umjetničko stvaranje (opisane u pjesmi *O sati sumnje, sati bola*) do osjećaja sreće i ostvarenja koju nosi susret s voljenom osobom (*U svijetlosti, Mala kavana*).

Za razliku od umskih ideja, razumski pojmovi su demonstrabilni, odnosno „predmet, koji im korespondira, uvijek se mora moći dati u zoru (...) jer samo na taj način mogu ostati spoznajama.“ (KMS §57 primjedba I). Komentatori treće *Kritike* često zanemaruju ovaj dio,⁸⁷ no on je izuzetno važan zato što dodatno tumači reprezentacijski sadržaj estetičkih ideja – vidimo dakle da one mogu predstavljati i kategorije razuma – ali i zato što ukazuje na izravnu poveznicu između umjetničkoga stvaranja i ustroja razuma. Naime, kao kognitivna sposobnost, razum sadrži kategorije koje omogućuju formiranje empirijskih pojmova i empirijskih sudova o onome što vidimo. Imaginacija, koja omogućuje osjetilnu percepciju i osjetilnu podraženost, mora se spojiti s razumom na način da razum aplicira prikladni pojam na osjetilnu datost; tek tada možemo prepoznati predmete koje vidimo (odnosno, formirati empirijske pojmove). Ipak, umjetničko prikazivanje takvih pojmova isto je kao i u slučaju umskih ideja: i ovdje se naime imaginacija uzdiže preko granica prirode i prikazuje ove pojmove u drugačijem svjetlu. Posebno je to zanimljivo u slučaju apstraktnih pojmova kao što su „ljubav“ ili „smrt“ jer su to pojmovi koji se nikada ne iscrpljuju u svojoj potpunosti u iskustvu pojedinca.⁸⁸

Osim umskih ideja i empirijskih pojmova, umjetničko stvaranje potaknuto estetičkim idejama Kant vezuje i uz moralne ideje. U §52 on izričito traži da se lijepa umjetnost „dovede u bližu ili dalju vezu s moralnim idejama“ i tvrdi kako ona djela koja to ne učine otupljuju duh i čine ga „nezadovoljnim i hirovitim“ (KMS §52). Moralne su ideje podskup umskih ideja zbog toga što je primarno područje zakonodavstva uma domena morala. Mnogi filozofi stoga pod estetičkim idejama primarno podrazumijeva moralne

87 Izuzetak ovdje su interpretacije Matherne (2013), Šustar i Vidmar (2018), Vidmar Jovanović (2020a).

88 Vidi Kuplen (2019, 2021).

ideje i na tim osnovama tvrde kako Kant zastupa blisku povezanost umjetnosti i morala.⁸⁹ Ipak, inzistiranje na vezi estetičkih i moralnih ideja, uz isključenje empirijskih pojmova, predstavlja osiromašeno čitanje Kanta zato što zanemaruje doprinos umjetnosti našem kognitivnom funkcioniranju i propušta vidjeti usklađenost umjetnosti s našom racionalnom (a ne samo moralnom) prirodom. Vezivanje estetičkih ideja uz intelektualne i moralne ideje uma i empirijske kategorije razuma jedan je od načina na koji umjetnost povezuje ljudsku kognitivnu i praktičnu prirodu.

Na temelju ovih nekoliko primjera lako je uočiti poveznicu između estetičkih ideja i onoga što smo u prethodnom poglavlju nazvali tematskim pojmovima: ljudski zanimljivim temama koje se tiču najraznovrsnijih, ali i najintimnijih aspekata ljudskog iskustva. Kant nam sada daje način da te teme, kroz umjetničko djelovanje, povežemo sa samim kognitivnim i moralnim ustrojem čovjeka. Tematski pojmovi umjetnosti i poezije nisu samo kulturološki utemeljene odrednice ljudskoga iskustva, već proizlaze iz same prirode čovjekovih spoznajnih moći: to su one kategorije koje naš kognitivni aparat nameće na svijet i kroz koje interpretiramo vlastito iskustvo i tražimo njegov smisao. One su utkane u naš razum kao kategorije koje omogućuju sistematičnost iskustva, i u naš um, koji općenito određuje spoznajnu strukturu čovjeka i diktira moduse organizacije iskustva i njegovo značenje. Takvo poklapanje sadržajno-tematske dimenzije umjetnosti i ljudskog kognitivnog alata ne može biti slučajno; tvrdit ću kako je takvo poklapanje jedan od razloga zbog kojih Kant umjetnosti pripisuje daleko značajniju funkciju no što je to dostupno pod strogim formalističkim čitanjem treće *Kritike*. Isto tako, poklapanje sadržajno-tematske dimenzije umjetničkih djela i kognitivnog aparata može nam objasniti univerzalnost određenih tema kroz različite kulture i različite povijesne etape.

Reprezentacijski sadržaj estetičkih ideja – odnosno, umjetničkih djela – sam ipak nije dostatan da opravda kognitivističko čitanje Kantove teorije. Sama činjenica da se pjesnik bavi određenim poj-

89 Vidi Oštarić (2006, 2010); Wicks (2004); Rogerson (2008).

mom ne povlači automatski da će čitatelj kroz iskustvo pjesme doći do novih spoznaja o pojmu. Da bismo to tvrdili, moramo pokazati da sam reprezentacijski sadržaj, način na koji je on organiziran, utječe na kognitivni aparat čitatelja. Donekle je to već očito u Kantovoj teoriji, s obzirom na njegovu tezu o estetičkim idejama koje potiču na razmišljanje. Stoga se drugi razlog zbog kojeg Kantovoj teoriji umjetnosti možemo učitati određeni kognitivistički karakter tiče onoga što estetičke ideje rade, odnosno načina na koji su operativne. Naime, osim reprezentacijskog sadržaja, estetičke su ideje specifične i po svojem djelovanju. Prisjetimo se, kao „princip koji oživljava dušu“ estetičke ideje „duševne snage“ stavljaju „u zamah, tj. u takvu igru, koja se sama od sebe održava i koja sama pojačava snage za to“ (KMS §49). O kakvoj je igri riječ vidjeli smo u kontekstu Kantova tumačenja slobodne igre razuma i uobrazilje, kada uobrazilja djeluje bez vodstva kategorija razuma. U takvoj igri nastala estetička ideja kao predodžba uobrazilje „daje povoda za mnogo razmišljanja, a da joj ipak ne može biti adekvatna određena misao, tj. pojam“ (KMS §49). U tom se procesu pojam „na neograničen način estetički proširuje“ (KMS §49).

Ovako opisano djelovanje estetičkih ideja tumači nam zašto je Kant lijepu umjetnost vezao uz „ugodu koja prati predodžbe kao načine spoznavanja“ (KMS §44), odnosno uz umjetnost „koja ima za mjeru refleksivnu moć suđenja, a ne osjetilni osjet“ (KMS §44). Učinak iskustva lijepo umjetnosti dakle ne očituje se u izazivanju osjećaja ugone zbog osjetilnog zadovoljstva (slika ili glazbena kompozicija nisu lijepe (barem ne primarno) zbog onoga što vizualno pružaju gledatelju) i ne očituje se u izravnom supsumiranju određenog djela pod jednu konkretnu ideju ili pojam. Lijepa umjetnost prvenstveno potiče refleksiju, odnosno promišljanje, i iz samog tog čina slijedi ugodna. Pogledajmo sada zašto Kant ujedno tvrdi kako lijepa umjetnost prati predodžbe kao načine spoznaje.

2.5. Umjetnost kao 'način spoznavanja'

(...) činjenice pokazuju da će ukupna naklada dosadašnjih mojih dvanaest knjiga pjesama uskoro premašiti brojku od stotinu i pedeset tisuća primjeraka. (...) Kako da to tumačim? Vjerojatno time što velik broj čitalaca, mladih i starih, seoskih i gradskih, u mojim pjesmama prepoznaje vlastiti život, svoje tuge i radosti, muku i bol, plač i smijeh, sve ono što se može izreći samo stihom, i pjesmom.

(D. Tadijanović 1995, 137)

Ako je moja interpretacija Kanta točna, lijepa umjetnost prati predodžbe kao načine spoznavanja zato što je proces refleksije potaknut pjesmom ujedno i proces prilikom kojega čitatelj može produbiti svoje shvaćanje određenih ideja, odnosno, rječnikom književnog kognitivizma, može početi na drugačiji način, iz drugačije perspektive, promišljati o određenim idejama i kategorijama, a onda i o svom iskustvu. Primjerice, Šimićeve i Nazorove pjesme mogle bi potaknuti čitatelja na religioznu kontemplaciju o prisutnosti Boga u svijetu i njegovu svakodnevnu iskustvu, pri čemu može doći do modificiranja načina na koji dotični čitatelj promišlja o ljepotama prirode i njezinim formama. Ako je sistematizacija iskustva zaista konačni kognitivni cilj spoznavatelja kakvi smo mi, tada umjetnost, posredstvom svoje sposobnosti da doprinese takvoj sistematizaciji, može značajno doprinijeti ovom cilju.

Pogledajmo još jedan primjer, poznatu pjesmu *Slap Dobriše Cesarića*.

Teče i teče, teče jedan slap;
Što u njem znači moja mala kap?

Gle, jedna duga u vodi se stvara,
I sja i dršće u hiljadu šara.

Taj san u slapu da bi mogao sjati,
I moja kaplja pomaže ga tkati. (u Stamać 2007, 465)

Pretpostavimo da je u pjesmi Cesarić zaista želio poručiti kako je svaka jedinka važna, kako individualan napor, koliko god malen i možda neprimjetan bio, ipak doprinosi ostvarenju velikih i značajnih projekata. Estetičke ideje sadržane u pjesmi obuhvaća-

ju ideju jastva i ideju kozmosa, odnosno, na jednom višem nivou, specifičan odnos jastva i kozmosa, odnos u kojemu jastvo daje nezamjenjiv doprinos ukupnosti svega što jest. No umjesto da takvu ideju pretoči u jednostavan propozicijski sadržaj, primjerice rečenicom – Važan si i doprinosiš svemu što te okružuje – Cesarić svojom pjesmom sam navodi čitatelja da dođe do tog zaključka. Prva strofa („Teče i teče, teče jedan slap; / Što u njem znači moja mala kap?“) generira naizgled nepremostivi jaz između postojanosti svijeta i malenkosti i možebitne beznačajnosti pojedinca. Snaga svijeta i njegova postojanost označene su trostrukom upotrebom aktivnog glagola ‘teći’. Veznik ‘i’ koji spaja prve dvije upotrebe glagola pojačava impresiju neprekinutosti i postojanosti slapa, a cijela je ta struktura dodatno pojačana trećim ponavljanjem glagola teći. Takvoj snazi suprotstavljena je ‘moja mala kap’ koja se čini gotovo pa nepostojećom u slapu takve velike i neprekinute snage. Postavljanje pitanja iz perspektive lirskog subjekta omogućuje čitatelju da prepozna da se i on sam pita to isto: što ja značim, pored tolikog mnoštva ljudi? U drugoj strofi slap više nije samo postojan, već postaje i izvor estetskog zadovoljstva, nešto ispunjeno šarama, nešto što drhti od ushita i ljepote. Takav opis pojačava veličinu kozmosa, no u čitatelju još odzvanja pitanje ‘što u njem znači moja mala kap’? Odgovor na to nudi treća strofa, u kojoj lirski subjekt vrlo izravno zaključuje: „Taj san u slapu da bi mogo sjati, / I moja kaplja pomaže ga tkati.“ Primijetimo da Cesarić zaključuje pjesmu točkom, radije nego li uskličnikom ili trotočjem. Upućuje to na pomisao da je siguran oko svojega zaključka; on se ne nameće svijetu (što bi bilo sugerirano uskličnikom), ali nema ni potrebu čekati da svijet odgovori na njegovu tezu (kao što bi učinio korištenjem trotočja). On naprosto jest i samim time što jest, omogućuje ‘san u slapu’ i ‘dugu koja sja i dršće u tisuću šara’. Na taj način, dovodeći čitatelja u poziciju iz koje jasno uočava da su snaga i ljepota svijeta mogući upravo zbog njega samoga, Cesarić odgovara na pitanje iz prve strofe. Ohrabren takvim čitanjem pjesme, čitatelj može promijeniti način na koji promišlja o vlastitoj vrijednosti.⁹⁰

90 Ova je pjesma izuzetno poznata u hrvatskoj kulturi i stoga ju ovdje ciljano

Ostaje nam sada da pogledamo kojim sredstvima umjetnička djela doprinose kognitivnim ciljevima, odnosno na koji način potiču refleksiju. Ključnu ulogu ovdje imaju takozvani estetički atributi.

2.5.1. Estetičke ideje i estetički atributi

Ne izmišljam temu apstraktno; naprosto vidim, u duhu i u prirodi, konkretne slike i one onda međusobnim svojim odnosom tvore takozvani sadržaj, ili čak fabulu, čuvajući u sebi također imanentni dublji smisao (...) Smisao se javlja sam po sebi, jer organski proizlazi iz slike, iz niza slika.

(D. Tadijanović 1995, 27)

Estetičke su ideje neizrecive i stoga umjetnik mora pronaći odgovarajuće moduse putem kojih ih predstavlja u svojem djelu, odnosno izražava ono što je u njima sadržano. Takve moduse Kant naziva estetičkim atributima i tvrdi da oni „ne predstavljaju poput *logičkih atributa* ono, što leži u našim pojmovima (...) nego nešto drugo, što uobrazilji daje poticaja da se proširi preko mnoštva srodnih predodžbi, koju daju, da se misli više, nego se može izraziti pojmom, koji je određen riječima, pa daju *estetičku ideju*, koja onoj umskoj ideji služi mjesto logičkoga prikaza, ali zapravo da oživi dušu, budući da joj otvara vidik na nepregledno polje srodnih predodžbi“ (KMS §49).

Najjednostavnije rečeno, estetički su atributi konkretni motivi koje umjetnik koristi u svojem djelu kako bi posredstvom njih prikazao određene estetičke ideje, kao kada Cesarić preko motiva slapa prikazuje ideju svijeta, ili kada Domjanić crvene ciklame postavlja kao prikaz ideje smrti. Za razliku od logičkih pojmova koji su analitički i proizlaze izravno iz određenog pojma i u tom su smislu strogo određeni, estetički atributi nisu na taj način sadržani u samom pojmu (iako Kant vrlo oprezno ukazuje na potrebu umjetnika da

prikazujem kao primjer, iako interpretacija koju sam ponudila nije ni približno detaljna da bi razotkrila svu kompleksnost pjesme. No, mnogobrojne generacije mojih studenata gotovo pa identično reaguju na *Slap*, ističući upravo ovakve poruke kao ono što im pjesma prenosi. Veliko hvala svima koji su sa mnom komentirali ovu pjesmu.

se u prezentaciji estetičke ideje posredstvom estetičkih atributa ne smije previše udaljiti od onoga što je sadržano u danom pojmu). Zato estetički atributi nekog predmeta i jesu „sporedne predodžbe uobrazilje [koje] izražavaju s njime povezane posljedice i njegovu srodnost s drugima“. Za ilustraciju, Kant navodi primjer „Jupiterova orla s munjom u pandžama kao atribut moćnoga nebeskog kralja“. Na temelju ovoga primjera možemo zaključiti da se umjetničko stvaranje velikim dijelom sastoji od nastojanja umjetnika da pronade odgovarajuće atribute kojima će na najbolji mogući način izraziti određenu estetičku ideju. Kant navodi dva primjera ovog procesa; prvi, u kojemu pjesnik smrt (empirijski pojam) povezuje sa zalaskom sunca, i primjer koji uključuje obratni postupak, kada intelektualni pojam služi kao atribut neke predodžbe osjetila i tako tu predodžbu vezuje uz ono nadosjetilno. Kao primjer za potonji slučaj Kant interpretira stih ‘Sunce je izvirilo, kao što mir izvire iz kreposti’ ističući kako „Svijest o kreposti, ako se čovjek samo u mislima postavi na mjesto jednoga kreposnika, širi u duši mnoštvo uzvišenih i umirljivih osjećaja i bezgraničan vidik u radosnu budućnost, što ga potpuno ne postiže nijedan izraz, koji je primjeren nekom određenom pojmu“ (KMS §49).

Ako je genijalnost talent uobrazilje da pruži bogatu građu, tada se umjetničko stvaranje (umjetnika-genija) sastoji u tome da generira atribute koji na najbolji mogući način zahvaćaju relevantnu estetičku ideju odnosno omogućuju publici da posredstvom tih atributa konceptualizira dotičnu ideju i da joj određeni sadržaj. Vidimo sada da proces ‘nalaženja izraza za danu ideju’ o kojemu smo govorili zapravo podrazumijeva proces nalaženja prikladnih atributa. Uloga je tih atributa da izraze određenu intelektualnu ideju, kao kada Nazor opisom procvjetale prirode ukazuje na harmoniju Boga i svijeta, ili kategoriju razuma, kao kada Domjanić izabire motiv crvenih ciklama kako bi kroz njih predstavio ideje smrti i pogibije. Krvave ciklame nisu analitički sadržane u ideji smrti, ali nisu ni potpuno nepovezane s njom: crvena boja prirodno se vezuje uz krv, a krv se prirodno vezuje uz smrt. Uzastopno nabranje atributa koji izravno ili neizravno prizivaju smrt – groblje, soldati, najgorši

boji, pogibija, hiljade koji padaju, žalost – i vezivanje takvih motiva uz ciklame izravno, poput groblja prekrivenog ciklamama ili neizravno, poput ciklama kojima nema broja, i hiljada mrtvih, pjesnik navodi čitatelja na prepoznavanje značenja krvavih ciklama. Drugim riječima, nizanje atributa oživljava dušu čitatelja i „otvara vidik na nepregledno polje srodnih predodžbi“ koje se mogu povezati s danim pojmom. Ne radi se samo o tome da se pjesniku otvara takvo polje; na temelju gore navedenog citata možemo pretpostaviti kako pjesma djeluje na čitatelja tako da on posredstvom estetičkih atributa dolazi do relevantnih estetičkih ideja, odnosno intelektualnih, moralnih ili razumskih kategorija.

Ako je moje čitanje Kanta plauzibilno, tada postoji svojevrsna asimetrija u funkciji koju estetički atributi imaju, ovisno o perspektivi umjetnika i publike, a koja odgovara dvoznačnosti fraze koju smo gore razmatrali, o estetičkim idejama koje potiču na razmišljanje. Kod umjetnika, radi se o tome da se početna estetička ideja izražava posredstvom atributa: na umjetniku je da odluči kojim će atributima izraziti svoju viziju i kako će ih formalno ukalupiti u svoje djelo.⁹¹ Iz perspektive publike, proces je obrnut: iskustvo pjesme sastoji se od niza estetičkih atributa koji potiču publiku na promišljanje o temi pjesme. Nastojanje da se kroz proces interpretacije zahvati značenje pjesme i identificiraju tematski pojmovi (odnosno, relevantna estetička ideja) jedan je od ključnih aspekata poetskog iskustva.

S obzirom na to da estetičke ideje nisu nikada u potpunosti izričite riječima, estetički atributi sadržani u određenom umjetničkom djelu samo su jedan mogući način njihova izražavanja. Primjerice, pjesnik koji želi izraziti tegobnost i besmisao ljudskog života može to učiniti specifičnim motivom, kao kada Miroslav Krleža koristi tamne i sumorne boje kada ocrtava kozmos. Kako književni kritičar ističe, „siva boja, koja je najviše povezana uz suton i nestajanje, jesen i kišu, gradsku ulicu, često je socijalizirana, pa se na taj način

91 Oštarić (2006) stoga umjetničko stvaranje genija opisuje kao niz evaluativnih činova koji omogućuju geniju da odredi da li to što stvara zadovoljava relevantne epistemičke standarde razumljivosti.

definira kao stalni pratilac života bez radosti (...) odnosno, poprima ontološku vrijednost i sugerira opću ugroženost ljudskoga bića, njegovu dekompoziciju“ (preuzeto iz Milanja 2000, 108). Primjer ovakvog nihilističkog života lišenog radosti nalazimo u njegovoj pjesmi *Naša kuća*; ilustracije radi preuzimam ovdje prvu strofu (iz Stamać 2007, 442):

Naša je kuća prokleta, bolesna, pakao!

I nema božjega dana,

kad krv ne bi iz novih briznula rana,

i nema božjega dana,

kad ne bi netko plakao.

O, naša kuća je prokleta, bolesna, pakao!

Krležini su motivi, između ostaloga, „petrolejke“ koje „gasnu u prljavoj spirali“, crni sanduci, „crne stube“, „crni ćuk“. Sivilo i crnilo egzistencije naglašeni su i motivima bolesti i pakla, krvi koja svakodnevno brizga iz „novih rana“, ljudima koji „se bodu ko otrovne ose“, „očajno viču s „bjesovima“ koji se „biju u dušama ljudi“. Sam ovaj letimičan pregled motiva otkriva vizualno sivilo i tamu koja je razbijena samo spominjanjem crvene krvi. No crvena ovdje dodatno asocira na plamen i vatru, koje čitatelji povezuju uz dvostruki spomen pakla u prvoj strofi, i taljenja. I auditivni su motivi neugodni i asociraju na bol: plakanje, očajno vikanje, lom pokušstva, svađanje, pjesma koju „smrt gudi“, roditelje koje viču, pa čak i „brnčenje harfe“, instrumenta koji je inače povezan uz ugodu, harmoniju i uzvišenost. Čitatelj koji se zamisli u takvom okruženju nesumnjivo može prizvati i neugodne olfaktorne asocijacije: otvorene rane iz kojih brizga krv, prljavu spiralu, ugasnule petrolejke, taljenje duša, paru rublja i grozničavo zublje prizivaju osjećaj smrada i truleži. Ako pretpostavimo kako Krležin opis pansiona možemo izvući iz konteksta ratne lirike i na jednom općenitijem nivou pjesmu čitati kao način promišljanja o ljudskom iskustvu, tada naša kuća postaje naš kozmos, naša stvarnost koja je, kako Krleža dvaput ističe u prvoj strofi, „prokleta, bolesna, pakao“. Naši su životi – naši „božji dani“ – opisani kao mjesto kaosa, buke i nereda u kojemu se „ljudi i žene sa strahom u duši ljube“. Mjesto je to koje nije otvoreno topli-

ni i nježnosti, a smrt je dostupna na svakom koraku, i to ne samo fizička smrt, nego i smrt „snova“, odnosno planova i ambicija koje pojedinci imaju. Sam stih „to luđak neki svoje mrtve oplakuje sne“ ukazuje na uzaludnost planova i snova u našoj kući (našem svijetu), koji ne ostavlja prostor za ostvarenje pojedinačnih želja. U takvom bi svijetu samo luđak uopće i imao snove. Finalnost Krležine vizije ljudskog svijeta i egzistencije apostrofirana je u posljednjem stihu „I to je Sve“ koji stoji samostalno, kao jedini slobodni stih u pjesni. Ovime se pojačava osjećaj neizbježnosti, a veliko početno slovo S u riječi ‘sve’ dodatno podcrtava nepostojanje opcija. Nema drugog svijeta, drugog kozmosa, drugih opcija osim naše kuće, našeg pakla.

Kant zaključuje:

(...) estetička je ideja nekome danom pojmu pridružena predodžba uobrazilje, koja je u slobodnoj upotrebi uobrazilje povezana s takvom raznolikošću djelomičnih predodžbi, da se za nju ne može naći nikakav izraz, koji određuje neki određeni pojam, dakle koja daje, da se uz neki pojam pridomišlja mnogo toga neizrecivoga, čiji osjećaj oživljava spoznajne moći i povezuje duh s govorom kao prostim slovom. (KMS §49)

Dvije su ključne odrednice u načinu na koji estetički atributi generiraju estetičku ideju kod publike. Prije svega, proces refleksije koji se javlja uslijed iskustva umjetničkog djela opisan je u kognitivističkim terminima: umjetnost oživljava spoznajne moći i stavlja ih u djelovanje. Važno je istaknuti ovaj moment zato što nam on omogućuje da ukažemo na manjkavost formalističkih interpretacija koje smo prethodno nagovijestili. Iako forma ima veliki značaj kod Kanta, ona nije isključivi nositelj vrijednosti djela, barem ne kako se to često interpretira unutar strogo formalističke paradigme, u smislu da sam sadržaj djela čini irelevantnim. Također, važno je osvijestiti u kojoj je mjeri Kant naglasio upravo iskustvo refleksije kao središnji aspekt estetskog doživljaja lijepa umjetnosti – lijepa je umjetnost, sjetimo se, ona koja prati predodžbe kao načine spoznavanja. Ipak, krajnji rezultat takvog promišljanja nije konkretan propozicijski sadržaj: estetička ideja potiče na refleksiju, ali u konačnici ostaje neizreciva. Mnogi su filozofi ovu neizrecivost estetičkih ideja povezali s višestrukim značenjima koja su dostupna

u interpretativnim zahvaćanjima umjetničkih djela.⁹² Budući da su estetičke ideje tematski pojmovi o kojima je određeno djelo (kako smo to objasnili u prethodnom poglavlju), svako djelo predstavlja jedan mogući način promišljanja o dotičnom pojmu.

2.5.2. Razum, ukus i forma umjetničkog djela

Ekspresivni ritam za svoj doživljaj nalazim obično lako. Rime (...) isto tako. Naročitih teškoća ne zadaje mi ni kompozicija pjesme. Ali pojedinih riječima u stihu, naročito adjektivima, često sam puta nezadovoljan. Ponekad prođe i dugo vremena dok nađem pravu riječ.

(D. Cesarić, U Jelčić 1992, 97-98)

Rasprava o estetičkim idejama pokazala nam je na koji se način dar genijalnosti manifestira u umjetničkom stvaranju. U svjetlu svojega talenta, imaginacija ima posebno razvijenu stvaralačku prirodu, zbog čega se u umu umjetnika formira umjetnička vizija, odnosno određeno duševno stanje koje Kant naziva estetičkom idejom. Moja je interpretacija Kanta da formiranje takve ideje ujedno generira i namjeru da se ona izrazi, odnosno potiče umjetnika na pronalaženje najboljeg mogućeg načina za njezino izražavanje. Drugim riječima, genij ima sposobnost izražavanja estetičkih ideja zato što se njegov talent sastoji u tome da za takvu ideju generira određene estetičke atribute koji su jedan mogući način davanja sadržaja estetičkim idejama. U trenu kada umjetnik osvješčuje takvu viziju, on mora pronaći način da se ona izrazi, odnosno formu kroz koju ideja postaje saopćiva publici. U skladu s analizom koju smo ponudili, postupak je to u kojem umjetnik mora pronaći najbolji način za formalno urediti estetičke atribute.

Davanje vizualnog izričaja estetičkoj ideji nije važno samo iz estetskih razloga. Važnost pronalaženja pravilne forme za izraziti ideju očituje se u tome što omogućuje umjetniku da stvori originalno i egzemplarno umjetničko djelo. Na taj način, kako ćemo kasnije pokazati, umjetnik uspostavlja određeni komunikacijski kanal

92 Vidi Bradfield (2014), Oštarić (2006), Vidmar Jovanović (2020a).

s drugim umjetnicima, omogućujući pobuđivanje njihova talenta, ali i s publikom, kojoj omogućuje da zahvati ideju uma. Ako zbog pogrešne prosudbe ukusa umjetnik ne uspije naći prikladni izraz za estetičku ideju ili ne uspije formalno prilagoditi taj izraz, publika ili neće prepoznati relevantne ideje ili cjelokupno djelo neće pružiti ugodu refleksije, a njegovo djelo neće moći potaknuti genijalnost drugih umjetnika.

Kako točno izgleda proces pronalaženja prikladne forme nije potpuno jasno, prvenstveno zato što Kant na kontradiktoran način opisuje samu djelatnost genijalnosti.⁹³ U nekim odlomcima genijalnost već uključuje sposobnost da se takva forma nađe i ona je izričito pripisana ukusu. U tom je smislu i djelovanje ukusa izvan dohvata genija: kao što ne može utjecati na formiranje vizije tako ne može utjecati ni na način na koji će vizija biti izražena. Ako se, kako je to tvrdio u KMS §49, „genijalnost sastoji u sretnu odnosu, što nikakva znanost ne može da uči i što nas nikakva marljivost ne može da nauči, da se za dani pojam nađu ideje, a s druge strane, *da se za ideje pogodi izraz*, s pomoću kojega se time prouzrokovano subjektivno duševno raspoloženje kao pratnja pojma može pripisati drugima“, tada se čini da sadržaj i forma dolaze zajedno kao izravan rezultat genijalnosti. Ako Kant zaista podrazumijeva nešto tako, značilo bi to da je on znatno bliži Platonovu opsjednutom geniju no što smo prije tvrdili.

Na temelju Kantovih tvrdnji moguća je i drugačija interpretacija odnosa genija i ukusa, prema kojoj genijalnost *ne* uključuje ukus odnosno moć prosudbe. U tom smislu, ukus nije prirodnom dodijeljena sposobnost i nije dio talenta nego je nešto što pojedinac sam razvija. Naznake ovoga vidjeli smo kada je Kant u svoju teoriju uveo uvjet školskog treninga u KMS §47, kada je tvrdio kako genij daje „samo bogatu građu“ – sada znamo da pod time misli na estetičke ideje – koja se mora obuzdati školski stečenim pravilima. No o ukusu kao o moći prosuđivanja koja se razvija i koja je podložna usavršavanju kroz vježbu Kant govori već i ranije u trećoj *Kritici*, u

93 Vidi Vidmar Jovanović (2020b).

dijelu *Dedukcija čistih estetičkih sudova*. Kantov je cilj tamo ustvrditi autonomiju sudova ukusa, odnosno pokazati da se prilikom prosudbe ljepote neke stvari ne smijemo voditi sudovima drugih ljudi. Ipak razvoj autonomije potrebuje da se moć suđenja „vježbom više izoštri[ti]“ (KMS §32), a ključnu ulogu u tom izoštravanju imaju „djela starih“ (KMS §32). Ta djela ne trebaju služiti kao uzor za imitiranje – jer imitiranje ne može generirati originalnost – već za, kako to Kant zove, nasljedovanje. Takvo oslanjanje na ono što su naši prethodnici učinili moramo pretpostaviti, tvrdi Kant, jer bismo inače u svakoj novoj instanci morali kretati ispočetka. To je posebno slučaj u domeni ukusa, zato što se „njegov sud ne da odrediti pojmovima i propisima“. Zanimljivo je ipak da je Kantova poruka mladim pjesnicima ovdje da „principe traže u sebi samima i da tako pođu svojim vlastitim, često boljim putem“ (KMS §32).

Teza o razdvajanju ukusa i genijalnosti dodatno je razvijena u KMS §48, u kojemu Kant izrijeком tvrdi kako kod nekog djela opažamo „genijalnost bez ukusa, a kod drugoga opet ukus bez genijalnosti“. Ključna je razlika u tome što ukus, za razliku od genijalnosti, nije proizvodna moć, već moć prosuđivanja – zato je ukus potreban i u prirodi i u umjetnosti kada je riječ o prosuđivanju lijepih predmeta. No, za proizvođenje lijepih predmeta zahtijeva se, tvrdi Kant, genijalnost. Konkretnije, lijepa predodžba predmeta je

samo forma prikaza nekog pojma, kojim se taj prikaz općenito saopćava. – No da se ta forma daje proizvodu lijepe umjetnosti, za to se zahtijeva samo ukus, s kojim umjetnik, pošto ga je izvježbao ili ispravio svakojakim primjerima umjetnosti ili prirode, uspoređuje svoje djelo, pa nakon mnogih, često mukotrpnih pokušaja da ga zadovolji, nalazi onu formu, koja ga zadovoljava. (KMS §48)

Kant ovdje vrlo detaljno tumači uvjet školskog treninga, odnosno opisuje kako umjetnik vježba svoj ukus, bruseći ga na egzemplarnim djelima svojih prethodnika: radi se dakle o ‘mukotrpnim pokušajima’ da se pronađe najbolja forma za određene ideje. Takvo je vježbanje moguće zato što, sjetimo se, egzemplarnost djela genija podrazumijeva da su pravila umjetnosti sadržana u predmetu i da ih promatrači (umjetnik, publika i ostali umjetnici) mogu izvesti iz njega. Kantu je posebno važno pokazati da takav međusoban utje-

caj jednog umjetnika na drugog nije stvar imitacije, već svojevrsne inspiracije. Prisjetimo se, ranije je tvrdio kako se genijalnost jednog umjetnika pobuđuje samo posredstvom ideja sadržanih u djelu drugog genijalca. Zato su djela umjetnika „primjer nasljedovanja za jedan drugi genij, koji se time pobuđuje za osjećaj vlastite originalnosti da slobodu od stege pravila provodi u umjetnosti tako, da ona time dobiva čak novo pravilo, uslijed čega se talent pokazuje kao uzoran“ (KMS §49). Ukus, u ovom kontekstu, podrazumijeva sposobnost prosudbe koju umjetnik sustavno primjenjuje u procesu stvaranja i on je izvanjski njegovoj genijalnosti. Taj zaključak Kant izravno ističe u KMS §50 (ujedno i završnom odlomku u kojemu se bavi stvaranjem umjetnosti), u kojemu izričito tvrdi kako je lijepa umjetnost prvenstveno stvar ukusa, odnosno moći suđenja. „U svrhu ljepote“, piše, „nije tako prijeko potrebno, da čovjek bude bogat i originalan u pogledu ideja, koliko je naprotiv potrebna primjerenost one uobrazilje u njenoj slobodi zakonitosti razuma.“ Nastavno na Brunovu interpretaciju, možemo pretpostaviti kako Kant ovdje prvenstveno ima na umu teoriju i tezu pokreta *Sturm und Drang* o geniju koji se, neobuzdan, u potpunosti prepušta imaginaciji i instinktivnosti. Možda upravo zato Kant ovdje i dodatno tumači funkciju razuma u umjetničkome stvaranju, definirajući ukus kao „disciplinu ili stegu genija“ koji mu „veoma obrezuje krila, pa ga čini uljuđenim ili ugladenim“. Ukus, tvrdi Kant, geniju „daje uputstvo, na što i dokle treba da se proširi da bi ostao svršan. Unoseći pak jasnoću i red u obilje misli, čini on ideje čvrstima, sposobnima za trajno, ujedno i opće odobrenje, za nasljedovanje drugih i za kulturu, koja sve više napreduje.“ Lijepa umjetnost dakle nije stvar genija, nego stvar ukusa.

Teorija o razdvojenosti genija (kao talenta) i ukusa sustavnije je razrađena u trećoj *Kritici* i znatno je bolje poduprta tekstualnom evidencijom, no ako zato i pretpostavimo da je to način na koji bismo trebali shvatiti Kantovu teoriju umjetnosti, ipak nam ostaje nekoliko neriješenih pitanja. S jedne strane, ako je ukus zasebna sposobnost koja se može uvježbati i usavršavati, i ako su umjetnička djela lijepa umjetnost samo ako odgovaraju ukusu, kako onda razumjeti

tezu da kroz dar genija priroda daje pravila umjetnosti? Ako su ukus i genij razdvojeni, a ukus ima značajniju ulogu u stvaranju lijepih djela, zašto je onda genij taj koji daje pravila? Dodatni je problem ovdje što Kant ljepotu definira kao izričaj estetičkih ideja, a one su primarno omogućene talentom imaginacije, ne ukusom. Dovodi to do unutarnje kontradikcije u njegovoj teoriji i značajno otežava njezino razumijevanje. Drugdje sam tvrdila kako je način da spasimo koherentnost Kantove teorije – odnosno, smislenost teorije o geniju kao daru prirode i o genijalcima kao odabranim pojedincima – taj da pretpostavimo kako ne može svatko izvježbati svoj ukus do te mjere da stvara umjetnička djela ili pak da pretpostavimo da genijalnost podrazumijeva sposobnost da se ukus na taj način izvježba.⁹⁴ Možda bismo stoga trebali zaključiti i da se ukus genija (ipak) razlikuje od ukusa onih koji nisu obdareni genijalnošću, iako sam Kant tako nešto ne tvrdi. No ono što Kant tvrdi – da je ukus važniji od imaginacije – nije bez problema. Sjetimo se da Kant izričito tvrdi kako su neka djela, iako lijepa (dakle u skladu s ukusom), ipak bez *duha*, i stoga ih odbacuje iz domene umjetničkih djela. U lijepoj umjetnosti dakle ne možemo žrtvovati ideje i prednost dati ukusu, čak i ako Kant tako zaključuje u §50. Lijepa umjetnost ne može biti samo pitanje lijepe forme, dakle samo izričaj ukusa, kroz koju se prenosi predodžba; mora biti i nešto više.

Dvoznačnost u tumačenju genija česta je tema kod Kantovih interpretatora. Henry Allison (2001) primjerice govori o ovom problemu kao o „unutarnjoj nekonzistentnosti Kantove teorije“ i tvrdi kako moramo razlikovati dvije koncepcije genija. Prva, za koju smatra da je primjerenija Kantovoj cjelokupnoj teoriji o stvaralačkoj estetici, jest supstancijalna koncepcija. Ona podrazumijeva jedinstvo genijalnosti i talenta, a njezina je primarna odrednica egzemplarna originalnost. Unutar druge, nesupstancijalne koncepcije, sposobnost genija ograničena je samo na imaginativnu sposobnost koja mora biti pod strogim nadzorom ukusa i zato je tek sekundarna u umjetničkom stvaranju. Stoga Allison ističe kako ova koncepcija dovodi do sloma Kantove teorije. Sličnog je mišljenja i Robert

94 Vidmar Jovanović (2020b).

Wicks, koji smatra da koncepcija genijalnosti u užem smislu, razdvojena od ukusa, ne može poduprijeti cjelokupnu Kantovu teoriju estetike. Prema njegovu čitanju Kanta, unatoč „konfuziji i kontradikciji“, ipak moramo pretpostaviti da genijalnost podrazumijeva kreativnu imaginaciju koja generira estetičke ideje koje su već formalno uređene na način koji promiče svrhovitost bez svrhe. Ako to ne učinimo, urušavaju se sve središnje postavke Kantove teorije genija kao miljenika prirode i genijalnosti kao izraza moći prirode da stvara ljepotu.

Što nam je onda zaključiti o Kantovu geniju? Pogledajmo još jednom Kantovo tumačenje, no ovoga puta ono koje nam nudi u djelu *Antropologija*. Čini se naime da je Kant ovdje svjestan dvoznačnosti genija, no tu dvoznačnost vezuje uz jezičnu neodređenost samog pojma odnosno njegovo latinsko, s jedne, i francusko, odnosno njemačko značenje s druge strane. Tako Kant u §54 u *Antropologiji* prirodni dar – talent – vezuje uz savršenstvo kognitivnih sposobnosti, no ističe kako to savršenstvo ne ovisi o pouci koju osoba primi, već o njezinim prirodnim predispozicijama i nadarenosti. Tri su takva talenta: produktivna domišljatost (vic), oštroumnost i originalnost misli, odnosno genij. Unatoč tome što se domišljatost i mudrost vezuju uz znanost, a ovdje su definirane kao savršenstva kognitivnih sposobnosti koje su *prirodni dar*, a ne stvar pouke, Kant inzistira na tezi da je u znanosti takvo savršenstvo manje vrijedno od onoga koje nalazimo u umjetnosti. Kako to ovdje tumači, dominantan postupak u znanosti jest otkrivanje, no otkrivanje po definiciji pretpostavlja da je ono otkriveno postojalo i prije čina otkrivanja, i to neovisno o onome tko je to otkrio. Stoga takvo postignuće nema istu vrijednost koju ima proizvod onoga koji je napravio nešto što prije nije postojalo – postupak koji Kant naziva izumljivanjem. Upravo je takvo stvaranje moguće kod onih koji su obdareni originalnošću misli, odnosno genijalnošću (Kant izjednačava to dvoje u §54 i §57 *Antropologije*). Genij je dakle „talent za izumljivanjem“ i taj se naziv može dodijeliti samo umjetniku koji „namjerava izvorno stvoriti svoja djela“ pri čemu je važno da to ne radi pukom imitacijom, već da „ima dispoziciju stvoriti svoje

djelo na originalan način“ i stvara ga takvim da je djelo egzemplarno, odnosno da „zaslužuje da kao primjer bude oponašan“. (*Antropologija* §57). Genijalnost je dakle „uzorita originalnost talenta (s obzirom na ovu ili onu vrstu umjetničkih tvorevina)“. U ovom je onda smislu genijalnost vezana uz talent, odnosno prirodni dar. No, Kant dalje napominje kako se genijalnost može odnositi i na cijelu osobu, kao što je slučaj s Leonardom da Vincijem.

U nastavku odlomka, Kant ističe kako „pravo polje za genija jest moć uobrazilje“, zbog njezine kreativnosti, ali i zbog toga što je općenito manje pod stegom pravila i stoga je otvorenija originalnosti. Svaki oblik pouke tvrdi Kant, štetno djeluje na imaginaciju zato što zahtijeva imitaciju. Tome unatoč, „svaka umjetnost ipak iziskuje svjesna osnovna mehanička pravila“, odnosno „primjerenost proizvoda podloženoj ideji“ i upravo se ta pravila moraju naučiti „školskom strogošću“ jer u protivnom stvoreno djelo može biti originalno ali ne i egzemplarno i stoga se ne bi smatralo djelom genija.

Uočavamo ovdje iste teze koje je Kant iznio u trećoj *Kritici*, i s obzirom na terminologiju iz *Kritike* možemo zaključiti kako ponovno ističe važnost toga da umjetnik usavrši pravila (odnosno, prosudbu na temelju koje donosi odluke o formalnom oblikovanju djela koja naknadno prepoznaje kao pravila stvaranja). Važno je to zato da bi „pozadinska ideja bila primjereno izražena“. Znamo iz treće *Kritike* da pod pozadinskom idejom primarno misli na estetičke ideje, odnosno racionalne ideje i kategorije razuma, a pod njihovim primjerenim izražavanjem na zahtjev da djelo bude prikladno za moć suđenja, dakle takvo da izazove zadovoljstvo refleksije.

Posljednji dio ovoga odlomka posvećen je Kantovoj elaboraciji pojma duh koji definira kao „oživljavajući princip u ljudskom biću“. No i ljudi i predmeti (Kantovi su primjeri govor ili tekst) mogu biti obdareni duhom i tada „moraju poticati interes putem ideja. To namime pokreće moć imaginacije, koja pred sobom otkriva veliko igralište za koncepte te vrste“. Ta se sposobnost naziva duhom, ističe Kant, zato što pojedinac koji ima takav egzemplarni talent ne može niti objasniti (ni sebi ni drugima) niti razumjeti kako je stvorio umjetnosti. Takva je nevidljivost pripadna pojmu duha kao genijalnost

dana darovitom čovjeku pri njegovu rođenju i takav čovjek u svojem djelovanju slijedi inspiraciju tog duha. Djelovanje tog talenta očituje se primarno u načinu na koji imaginacija održava harmoniju među mentalnim moćima; upravo taj sklad omogućuje njihovo poticanje, zato što prijeći da se one međusobno onemogućuju. Na tim osnovama Kant zaključuje kako je genij „talent kojim priroda daje pravilo umjetnosti“.

Poteškoće vezane uz pravilno interpretiranje Kantove teorije genija uključuju i donekle nejasne teze koje Kant iznosi o imitaciji, odnosno oponašanju. S jedne strane, imitacija je problematična zato što onemogućuje razvoj vlastite originalnosti (vlastite prirode), odnosno vlastitog načina izražavanja. Osoba koja imitira oštećuje svoj talent gušeći slobodu kreativnom nastojanju imaginacije. No istovremeno, vidjeli smo, ukus se može izvježbati samo ako gledamo uzore, djela velikih klasika, i nastojimo se u svojem djelovanju približiti njima. Proces je ovo koji Kant naziva nasljedovanjem, pri čemu naglašava kako upravo taj proces predstavlja „jedina sredstva rukovođenja“ kojima se uzori lijepe umjetnosti mogu prenijeti na potomstvo (KMS §§32, 47). Neki autori međutim smatraju kako je razlika imitacije i nasljedovanja nejasna i ovdje vide Kantov propust i nekonzistentnost.⁹⁵ Postoje i interpretatori koji smatraju kako princip nasljedovanja jednostavno ukazuje na činjenicu da smo oblikovani kulturom i da ona uvjetuje način na koji stvaramo umjetnost i reagiramo na nju. To je pozitivno zato što omogućuje mladim umjetnicima da ne ponavljaju pogreške starijih, već da unapređuju njihove ideje, a upravo se na tim osnovama temelji kulturološki razvoj čovjeka.⁹⁶ Nasljedovanje i originalnost nisu stoga kontradiktorni, već mogućnost nasljedovanja omogućuje razvoj originalnosti.

⁹⁵ Vidi Bruno (2010).

⁹⁶ Makkreel (2009) razvija ovu interpretaciju, ističući kako Kant nastoji pokazati da se pri učenju od prethodnika radi o „povijesnom utjecaju koji ne doka da autonomiju pojedincu“ (239). Zanimljivo tumačenje važnosti imitiranja u estetskoj edukaciji daje i Matherne (2019) koja tvrdi kako proces estetske edukacije omogućuje razvijanje ukusa koji je potreban za donošenje čistih sudova ukusa (odnosno, općevaljanih i univerzalnih sudova), a ne samo ukusa o prijatnome koji vrijede iz subjektivne perspektive.

2.5.3. Umjetnost i promicanje društvenosti: forma djela i priopćivost ideja

Pjesmu nisam lako napisao. Njena kompozicija, pa i njena strofa zadavale su mi dosta poteškoća. Ostavljao sam je i ponovno se njoj vraćao, dok nije dobila svoj konačni oblik.

(D. Cesarić o pjesmi Predgrađe, u Jelčić 1992, 99)

Vidjeli smo u prethodnom dijelu da je forma umjetničkog djela važna zato što generira osjećaj prikladnosti djela za moć suđenja: samo ona djela koja su formalno dobro uređena potaknut će estetički sud, odnosno, u mjeri u kojoj su zaista lijepa umjetnost, izazvati harmoniju razuma i imaginacije, odnosno osjećaj ugone. Kantovo naglašavanje forme djela teško je ne uočiti. U KMS §14 navodi kako u „slikarstvu, kiparstvu, štoviše u svim likovnim umjetnostima, u građevinarstvu, vrtlarskoj umjetnosti, ako su one lijepe umjetnosti, jest bitan *crtež*, u kojem ne sačinjava osnov svake dispozicije za ukus ono, što u osjećaju razveseljava, nego samo ono, što se sviđa po svojoj formi.“ U KMS §52, Kant izričito tvrdi: „u svakoj lijepoj umjetnosti sastoji se ono bitno u formi, koja je za prosuđivanje svršna“. S obzirom na ovakve teze, kao i na činjenicu da Kant u uvodu u treću *Kritiku* kao i u *Analitici lijepoga* gotovo izričito vezuje prirodnu ljepotu uz forme, ne iznenađuje što se Kantova teorija često vezuje uz formalizam,⁹⁷ prema kojemu je estetski nositelj vrijednosti djela upravo njegova forma. No s obzirom na značaj koji Kant stavlja na funkciju estetičkih ideja – poticanje onih duševnih stanja koja su usko povezana s kognitivnim funkcioniranjem, kao i činjenica da su estetičke ideje tako blisko povezane s kategorijama razuma i idejama uma – etiketiranje Kantove teorije isključivo

97 Valja istaknuti i Kantovu tezu iz Uvoda (§VII) u treću *Kritiku*: „No osjetljivost neke ugone iz refleksije prema formama stvari (kako prirode, tako i umjetnosti) označuje ne samo svršnost objekata u odnosu prema refleksivnoj moći suđenja, primjereno prirodnome pojmu o objektu, nego i obratno svršnost subjekta u pogledu predmeta prema njihovoj formi, štoviše, čak i prema njihovoj besformnosti, uslijed pojma slobode.“ Za raspravu o formalizmu u kontekstu Kantove teorije vidi Crawford (1974, ch.5); McMahon (2017).

kao formalističke teorije pogrešno je i zanemaruje bitne teze koje on iznosi kada govori o umjetnosti. Iako u KMS §52 inzistira na formi, ujedno ustraje i na povezanosti umjetnosti s moralnim idejama (kao što smo vidjeli u raspravi o estetičkim idejama i njihovoj povezanosti s moralnim idejama). Zaokret je to u odnosu na klasične formalističke teorije kakve su u dvadesetom stoljeću zastupali filozofi pod utjecajem Clivea Bella. Sugerirat ću stoga da je daleko značajnije promatrati ulogu forme kod Kanta u kontekstu njegove teze kako je forma djela mehanizam prenošenja umjetničke vizije. Primjerice, u KMS §48, Kant tvrdi kako je lijepa predodžba predmeta „samo forma prikaza nekog pojma, kojom se taj prikaz općenito saopćava“ odnosno, kako je forma „samo vozilo saopćavanja“. S obzirom na modus djelovanja estetičkih ideja, možemo zaključiti kako je formalni ustroj estetičkih atributa sredstvo kojim se ideja prenosi publici. Primjerice, sam motiv crvenih ciklama neće izazvati ideju smrti i besmisao rata i ratnih stradanja, no umreženost tog atributa u širi spektar motiva i način na koji one poprimaju svoje značenje od jedne do druge strofe u Domjanićevoj pjesmi to čini. U primjeru *Slapa*, kako smo pokazali, kontrast između postojanosti jednog slapa i moje male kapi najprije stvara osjećaj nemoći, malenkosti i beznačajnosti pojedinca u odnosu na kozmos, no taj je jaz nadvladan u trećoj strofi, u kojoj dolazi do spoznaje o važnosti male kapi, što rezultira spoznajom o neodvojivoj povezanosti cjeline i dijelova. Ova je spoznaja, rekli smo, dodatno podržana rimovanjem (sjati/tkati), a njezina sigurnost rečeničnim znakom. Pojedinač jest dio svijeta, dio koji doprinosi njegovoj ljepoti i oko toga nema nikakve dvojbe (koja bi bila implicirana upitnikom); nema stoga potrebe za naglašavanjem ili za davanjem prednosti sebi u odnosu na ostale (što bi bilo sugerirano uskličnikom).

Važnost forme za priopćavanje ideja najbolje ćemo prepoznati ako pogledamo kako formalne promjene u određenoj pjesmi mijenjaju način na koji doživljavamo određenu pjesmu i ideju ili ideje koje su u njoj prenesene. U prethodnom smo poglavlju razmatrali kako formalne promjene u Vidrićevoj pjesmi *Dva pejzaža* utječu na ritam, i posljedično, na misaoni tijek kod publike, a u idućem ćemo

sagledati učinak ponavljanja strofa u Cesarićevoj *Baladi iz predgrađa*. Oblici ponavljanja kakve nalazimo u poeziji – ponavljanje riječi, stihova i strofa – jedan su od najučestalijih i najizravnijih načina na koji pjesnik generira semantičku gustoću, a u kontekstu prenošenja ideja takva ponavljanja učestalo doprinose naglašavanju specifične teme ili perspektive koju pjesnik komunicira svojim djelom. Primjerice, *Vagonaši* Dobriše Cesarića sastoji se od deset strofa, od kojih su sedma i deseta gotovo identične:⁹⁸

Sedma strofa	Deseta strofa
Alkohol ubija... znamo, o znamo,	Nedjelja. Tužno. Znamo, o znamo
Znamo da alkohol škodi,	Znamo da alkohol škodi,
No rakije, rakije, rakije amo,	No rakije, rakije, rakije amo,
Jer utjehe nema u vodi.	Jer utjehe nema u vodi.

Ponavljanje stihova „znamo o znamo / znamo da alkohol škodi“, uz minimalne varijacije u pisanju i interpunkciji, način je na koji Cesarić dodatno pojačava ne samo emocionalni učinak, nego i određenu socijalno-svjetonazorsku ideologiju pomirenosti s bijednim uvjetima života i nemogućnost otpora takvom životu.

Važnost forme umjetničkoga predmeta kao modusa, odnosno vozi-la priopćivanja ideja dodatno je specifična i unutar širega konteksta u kojemu dolazi do komunikacije općenito. Kant smatra kako je čovjek primarno društveno biće koje svoje potencijale ostvaruje u zajednici, kroz suradnju s drugima, a prvi je korak za stvaranje takvog zajedništva potreba da s ostalima izmjenjuje svoja mišljenja, sudove i iskustva. Spoznaja predmeta tako je neodvojivo povezana s mogućnošću da se takva spoznaja priopći drugima; upravo zbog toga Kant u prvoj *Kritici* i inzistira toliko na dedukciji kategorija, odnosno na opravdanju pretpostavke da su subjektivne osnove mogućnosti spoznaje kod svih iste. Da bi teza o čovjeku kao o društvenom biću imala smisla, ali i da bismo mogli odgovoriti na skeptičke i solipsističke izazove, moramo pretpostaviti dovoljno sličnosti među bićima da bi se oni mogli povezivati. Isto načelo moramo pretpostaviti i u domeni etike: kategorički imperativ može postati

98 Preuzeto iz Stamać (2007, 471-2).

univerzalni zakon samo ako pojedinac može pretpostaviti da će i ostali članovi zajednice uvidjeti njegovu normativnu snagu, a to je moguće samo ako i ostali članovi mogu na isti način sprovesti test kategoričkog imperativa.

Jedna od dominantnih teza treće *Kritike* jest Kantova teza o ljepoti – odnosno, o sudovima o lijepome – kao o ključnom aspektu ljudske društvenosti. Ukus, kao sposobnost estetske prosudbe definira se i kao sposobnost priopćavanja vlastitih misli, odnosno vlastitih mentalnih stanja drugima. U slučaju estetičkog suda, to je mentalno stanje prije svega stanje zadovoljstva potaknuto lijepim formama prirode. U KMS §21, Kant tumači:

Spoznaje i sudovi moraju se zajedno s uvjerenjem, koje ih prati, općenito dati priopćiti, jer inače im ne bi pripadala suglasnost s objektom; oni bi svi zajedno bili samo subjektivna igra predodžbenih snaga, upravo onako, kako to zahtijeva skepticizam. No ako spoznaje treba da se dadu priopćiti, onda bi se općenito moralo dati priopćiti i duševno stanje, tj. raspoloženje spoznajnih snaga za spoznaju uopće, i to ona proporcija, koja se priliči za neku predodžbu (kojom nam je dan neki predmet), jer bez toga kao subjektivnoga uvjeta spoznavanja ne bi mogla proizići spoznaja kao učinak.

Dakle, priopćivanje sudova neodvojivo je od društvenosti čovjeka, a postavka o univerzalnoj valjanosti sudova ukusa temelji se na pretpostavci zajedničkog osjetila, *sensus communisa*, odnosno na sličnosti među ljudima. Stoga Kant mora opravdati postuliranje *sensus communisa*, odnosno izvođenje prava da se pretpostavi suglasnost svih oko sudova. U prvoj *Kritici* dedukcija je bila dodatno zahtjevana, zato što je bilo potrebno opravdati univerzalnost pojmova. No u estetičkom sudu, koji ne pretpostavlja pojmove, dedukcija je, tvrdi Kant, „tako laka“, zato što se „ne mora opravdati realitet nekog pojma“ (KMS §38, Primjedba). Osoba koja prosuđuje ljepotu nekog predmeta, ako to radi bezinteresno, ima pravo pretpostaviti, a stoga i zahtijevati, da će i ostali prosuditelji dijeliti njezin sud zato što moramo pretpostaviti da će dotični predmet i ostalima uzrokovati ugodu. Kako Kant tvrdi, ta je pretpostavka opravdana tezom o zajedničkom osjetilu. Opravdanje te pretpostavke nije psihologijsko, već predstavlja nužan uvjet „općenite priopćivosti naše spoznaje“ (KMS §21). Stoga je ukus definiran i kao „moć, da se a priori prosu-

di saopćivost osjećaja, koji su povezani s danom predodžbom (bez posredovanja nekoga pojma)“ (KMS §40). U 3.3. pogledat ćemo detaljnije kako se ova priopćivost manifestira u kontekstu sudova o umjetnosti.

Važno je u kontekstu treće *Kritike* istaknuti i Kantovu tezu o interesu za lijepim koji, kako smatra, postoji samo u društvu. U KMS §41 Kant govori o „nagonu za društvom“ koji je čovjeku „prirodan“, odnosno o „druževnosti“ kao onome što pripada „zahtjevu čovjeka kao stvori određenoga za društvo“, odnosno samome čovjekovu humanitetu. Budući da je ukus definiran kao apriorna prosudba priopćivosti osjećaja, on je, ističe Kant, „sredstvo unapređenja onoga, što zahtijeva svačija prirodna sklonost“. Na nižim stupnjevima civilizacije, smatra Kant, dijeljenje estetičkih sudova motivirano je zadovoljstvom koje proizlazi iz boja i stoga se tu radi samo o „sviđanju užitka“. No na višem stupnju civilizacije estetički sudovi postaju sofisticiraniji i potaknuti su isključivo formama predmeta. Najviši stupanj civilizacije stoga odgovara profinjenom ukusu, a „osjećaji su vrijedni samo utoliko, ako se dadu općenito saopćiti“ (KMS §41) – drugim riječima, ako se ne radi o sudovima o prijatnome koji su obojeni interesima pojedinca. Sofisticirani ukus podudaran je s višim civilizacijskim uređenjima i zato što u takvim uređenjima pojedinci mogu nadvladati vlastite interese.

Valja ovdje podsjetiti da su sudovi koji se odnose samo na formu predmeta ujedno i najčišći, odnosno da su najmanje pomiješani s interesom. Kant dakle izričito povezuje bezinteresnost s najvišim stupnjem profinjenosti ukusa. Ako stanje bezinteresnosti većemo uz stanje u kojemu ne djelujemo po sebičnim impulsima i nagonima nego sebe i ostale tretiramo kao svrhu, tada možemo postulirati jednakost između carstva svrha i najvišeg stupnja civilizacije. Sam Kant u nastavku citiranog teksta ističe kako bi javljanje interesa kod čistoga suda značilo „prijelaz moći suđenja s osjetilnog užitka na čudoredni osjećaj“. Zato će u idućem koraku i tvrditi kako je intelektualni interes (za razliku od empirijskog, dakle interesnog) prema prirodi, ali ne i prema umjetnosti, znak „dobre duše“. Nasuprot tome, intelektualni interes prema lijepoj umjetnosti „ne predstavlja

nikakav dokaz načina mišljenja, koji je privržen moralno-dobrome“ (KMS §42). Kao što smo ranije vidjeli, Kant ovaj stav temelji na onome što smatra empirijski potvrđenoj nemoralnosti ‘virtuoza ukusa’. No ovaj je stav problematičan unutar Kantova sustava zato što naglašava problem jedinstvene teorije o lijepome o kojemu smo govorili u uvodnom dijelu. Ako lijepo u umjetnosti i lijepo u prirodi nemaju jedinstvenu fenomenologiju, značenje ni implikacije za moralni razvoj, kogniciju i društvenost, tada je upitno nudi li Kant jedinstveno tumačenje iskustva lijepoga.

Ipak, moramo naglasiti kako tekstualna evidencija u trećoj *Kritici* u dovoljnoj mjeri podupire tezu prema kojoj je umjetnička ljepota također vezana uz moral. Vidjeli smo u KMS §52 kako je barem jadan od učinaka dobre umjetnost poticanje refleksije o moralnim idejama, pri čemu taj doprinos također pretpostavlja društvenost čovjeka. Sjetimo se da je doprinos lijepe umjetnosti ljudskoj društvenosti istaknut u samoj definiciji lijepe umjetnosti u KMS §44 u kojem Kant govori kako „premda bez svrhe, ipak [lijepa umjetnost] unapređuje kulturu duševnih snaga za društveno saopćivanje“. Kultura duševnih snaga odnosi se prvenstveno na razum i imaginaciju; vidjeli smo da su to dvije moći o kojima ovisi sposobnost empirijske spoznaje i da su to ujedno subjektivni uvjeti moći prosudbe, estetičke i teleološke. Ovdje Kant dodatno ističe kako umjetnost doprinosi razvoju tih snaga, a pritom i dodatno naglašava važnost razuma i imaginacije, u spoznaji i prosudbi, za društveno priopćivanje. U idućem ću dijelu pokazati kako, na temelju Kantova opisa umjetnosti i umjetničkoga stvaranja, možemo uočiti tri obrasca društvenoga priopćivanja: prvi, koji ide od jednog do drugog umjetnika i koji je zaslužan za postojanje umjetničkih pravaca i škola; drugi, koji ide od umjetnika do publike i na kojemu se osniva kulturološki značaj umjetnosti i njezin doprinos ljudskom spoznavanju i etičnosti, odnosno edukacijska funkcija umjetnosti i treći, koji povezuje članove publike zbog toga što se ljudi međusobno povezuju na temelju svojih estetičkih stavova potaknutih umjetnosti i njoj usmjerenih djelovanja.

Najznačajniji momenti u trećoj *Kritici* koji nam omogućuje prepo-

znavanje moralne funkcije umjetnički lijepoga (a time i jedinstvenu teoriju lijepoga) su §§58 i 59. U KMS §58 Kant zaokružuje svoje viđenje zakonodavstva moći suđenja, odnosno, kako ovdje ističe, „princip idealiteta svršnosti u lijepome“. U domeni prirodne ljepote čovjek ne reagira na objektivnu prirodnu ljepotu – kako Kant ističe, u estetičkom sudu, osnova razjašnjavanja nije realizam prirodne svrhe za našu moć predočivanja. Kada bismo reagirali na prirodu na takav način, tada bi to bila „objektivna svršnost prirode, da je svoje forme stvorila za naše svidanje“. Takav bi se sud temeljio na pojmu i stoga bi bio heteronoman. No u estetičkom sudu radi se o subjektivnoj svršnosti koja se osniva na „igri uobrazilje u njenoj slobodi“ i stoga je takav sud autonoman. U domeni umjetnosti, tvrdi Kant, princip idealizma svršnosti „još se jasnije može spoznati“ jer ovdje moramo pretpostaviti da ne reagiramo na neko svojstvo predmeta koje spoznajemo osjetilima – kada bi to bio slučaj, ističe Kant, tada bi bila riječ o mehaničkoj umjetnosti – već na nečemu što proizlazi iz nas samih, odnosno iz estetičkih ideja. Kant je još ranije naglasio kako je ljepota izraz estetičkih ideja i iako nije sasvim jednostavno uvidjeti kako prirodne ljepote (prirodne forme) mogu izražavati ideje. U KMS §58 tu tezu upotpunjuje vezivanjem ljepote i subjektivne svršnosti prirodnih i umjetnički lijepih predmeta. U KMS §59 Kant ističe kako je lijepo simbol ćudoredno dobroga i kako „samo u tome pogledu (...) sviđa se ono sa zahtjevom na odobravanje svakoga drugoga“.⁹⁹ Pod simbolom, Kant podrazumijeva indirektni prikaz pojmova, i to apriornih pojmova koji se ne mogu empirijski prikazati. U tom su smislu simboli slični estetičkim idejama, ali ne potiču „mnogo razmišljanja“ na način na koji to čine estetičke ideje. Kako Wicks tumači, simboli izvlače formalne osobine racionalnih ideja i egzemplificiraju ih posredstvom predmeta koji utjelovljuje te osobine. Kantov je primjer monopolistička država koja ne poštuje svoje stanovnike, već ih sustavno obezvrje-

99 S obzirom na ovu tezu, Rogerson (2008) smatra kako je sva umjetnost simbolički izraz neke ideje. Wicks odbacuje takvu interpretaciju, ističući kako „simboli ne proširuju imaginaciju“ i stoga umjetnička djela ne bi mogla djelovati na način na koji to Kant opisuje u svojoj doktrini o estetičkim idejama (vidi Wicks 2004, 175).

đu je i tlači. Takva je država simbolizirana vizualnom slikom mlina koji melje. Tvrđnja, prema kojoj je ljepota simbol ćudoređa stoga implicira da ljepota i moral imaju određena zajednička svojstva. S jedne strane, sličnost estetičke moći suđenja i etičkoga djelovanja proizlazi iz zakonodavstva: kao što je estetička moć suđenja zakonodavna i odgovara subjektivnoj procjeni svršnosti, tako je i moć volje nad žudnjom zakonodavna i propisuje prihvatljivo djelovanje. Ipak, kako nas Wicks upozorava, ne smijemo pretpostaviti da Kant u potpunosti izjednačava estetičko i moralno iskustvo. Ljepota, tvrdi Wicks, simbolizira moralnost zato što s njome dijeli određenu strukturalnu sličnost na razini apstraktnosti suda: „ističući, kako je ljepota simbol morala, Kant primjećuje da osnovna, filozofsko-formalna svojstva čiste ljepote, odgovaraju osnovnim, filozofsko-formalnim svojstvima morala“ (Wicks 2004,174). Ta se svojstva prvenstveno odnose na univerzalnu valjanost i zakonodavstvo, no ne smijemo zaboraviti da analogija ipak nije potpuna, zato što etički sudovi proizlaze iz uma, a estetički iz kognitivnih sposobnosti.

I sam kraj *Kritike analitičke moći suđenja* obilježen je Kantovim tezama o vezi ljepote i etike. Tvrdeći kako ukus omogućuje „prijelaz s osjetilnoga podražaja na habitualni moralni interes“, Kant nudi još jednu definiciju ukusa kada tvrdi kako je ukus „zapravo moć prosuđivanja predočavanja ćudorednih ideja“, zbog čega „je jasno, da je prava propedeutika za osnivanje ukusa razvijanje ćudorednih ideja i kultura moralnoga osjećaja“ (KMS §60). Čini se dakle da ljepota djeluje kao svojevrsni posrednik između mehaničkog, determiniranog svijeta i nadosjetilnog svijeta morala, no ujedno ima ključnu ulogu za razvoj moralnih (i političkih) zajednica zato što osvješčuje pojedinca o racionalnim idejama. Kao posrednik između kognitivnog i moralnog u čovjeku, ljepota, ona umjetnička i ona prirodna, djeluje dvojako: „Moralnost je simbolički povezana s ljepotom utoliko što dijele izravnost, univerzalnost, bezinteresnost i slobodu, a ljepota je simbolički povezana sa znanstvenim idealom u svjetlu formalne shvatljivosti, sistematičnosti i organskog jedinstva“ (Wicks 2004, 183).

2.6. Hijerarhija lijepih umjetnosti

Književnost stvarno treba da postane opće dobro cijelog naroda.

(D. Tadijanović 1995, 35)

§§51 – 54 treće *Kritike* posvećeni su Kantovoj analizi lijepih umjetnosti, koja započinje njihovom razdiobom. S obzirom na tezu o umjetnosti kao *izražavanju* (estetičkih ideja), u KMS §51 Kant umjetnosti dijeli po analogiji s „vrstom izraza“ koji se sastoji u „*riječima, mimici i tonu* (artikulacija, gestikulacija i modulacija)“. Kako ističe, „samo veza tih triju vrsta sačinjava potpuno saopćivanje onoga, koji govori. Naime misao, predodžba i osjet prenose se na taj način na drugoga istodobno i sjedinjeno“ (KMS §51, izvorno naglašavanje). Ovako podijeljenu umjetnost Kant dalje vezuje uz osnovne kognitivne sposobnosti – misli, intuicije i osjete – i zaključuje kako umjetnost govora prenose misli, vizualna umjetnost prenosi intuicije, a umjetnost igre osjeta vezuje se uz nijanse i zvukove. Na tim osnovama zaključuje kako postoje tri vrste lijepe umjetnosti: govorna umjetnost, likovna umjetnost i umjetnost igre osjeta.

Govorne su umjetnosti govorništvo i pjesništvo. Iako se u oba slučaja radi o „igri s idejama“, razlika je u tome što govornik „zabavlja slušaoc“ iako se predstavlja kao da radi posao uma. U tom je smislu, smatra Kant, govorništvo bezvrijedno; ono odvrća od istine. Zanimljivo je da u KMS §53 Kant uvodi daljnje razlikovanje u umijeću govorenja, stavljajući retoriku (kao rječitost) na stranu lijepe umjetnosti, no oštro osuđujući govorništvo (*ars oratoria*) zbog „korištenja ljudi u sebične svrhe“. Tome nasuprot, pjesnik „naviješta samo zabavnu *igru* s idejama“, no njegov je učinak znatno ozbiljniji: „za razum ipak proizlazi toliko kao da je pjesnik namjeravao da vrši samo njegov posao“ (KMS §51). Pjesništvo je, drži Kant, najvrjednija umjetnost; njegovim ćemo se razlozima za tu tezu okrenuti u idućem dijelu.

Likovne umjetnosti, odnosno „umjetnosti izražavanja ideja u osjetilnome zoru“ Kant dijeli na „umjetnost osjetilne istine“, odnosno plastiku, koja uključuje kiparstvo i građevinarstvo i „umjetnost

osjetilnog privida“, odnosno slikarstvo. Govoreći o građevinarstvu, Kant ističe kako je ovdje riječ o tome da umjetnost omogućuje stvaranje onoga što nema prirodnu, već samo hotimičnu svrhu, a što se ipak čini tako da izgleda estetički savršeno. Pri stvaranju građevinskih djela moramo estetičke ideje ograničavati s obzirom na potencijalnu upotrebu predmeta. To nije tako s kiparstvom, kojemu je glavni cilj izražavati estetičke ideje. Posebno kompleksnu podjelu Kant uvodi u domenu slikarstva, gdje najprije razlikuje „lijepo prikazivanje prirode“, odnosno pravo slikarstvo i „lijepo sastavljanje njenih proizvoda“, odnosno umjetno vrtlarstvo. Razlika ovih dvaju vrsta je u tome što pravo slikarstvo daje privid tjelesne protežnosti, a vrtlarstvo, iako daje prave prirodne protežnosti, čini to uz privid upotrebe i služi za ukrašavanje. U slikarstvo Kant dalje ubraja i „ukrašavanje sobe tapetama, ukrase i sav lijepi namještaj, koji služi samo za gledanje“, kao i „umjetnost odijevanja“. Kako tumači, iako sve ovo služi uglavnom za gledanje, ipak i to može uobrazilju zabaviti u slobodnoj igri s idejama i bez određene svrhe zaposliti estetičku moć suđenja.

Treća vrsta umjetnosti, umjetnost lijepe igre osjeta, uključuje glazbu i umjetnost boja. No Kant ovdje ističe i kako se ove umjetnosti mogu reducirati na svoj formalni aspekt, dok je „s bojama i zvukovima povezana samo prijatnost“. Zbog toga glazbu možemo smatrati lijepom, ali i ugodnom umjetnošću.

Kritičari navode dva problema u Kantovoj teoriji umjetnosti. Prvo, nije jasna uloga pojmova u estetičkim sudovima. Lijepa umjetnost, po definiciji ljepote, ne bi trebala pretpostavljati pojam. No istovremeno, svi primjeri umjetnosti koje Kant navod pretpostavljaju takav pojam, barem utoliko što znamo da se bavimo umjetničkim djelima koja spadaju u određene kategorije. Dodatno, Kant u nekoliko navrata ističe kako se prosudba lijepih predmeta u umjetnosti odvija u skladu s pojmom tog predmeta. U tom smislu, nije jasno spadaju li umjetnička djela u slobodnu ili u zavisnu ljepotu. Slobodna ljepota, tvrdi, „ne pretpostavlja pojam o onome, što predmet treba da bude; druga pretpostavlja pojam i svršnost predmeta prema tom pojmu“ (KMS §16). Pod primjerima slobodne ljepote

navodi cvijeće, ptice, morske školjke i općenito one stvari za koje nitko osim stručnjaka ne zna što su, a čak i stručnjaci, kada ih promatraju, ne promišljaju o svrsi tih stvari. Problematično je što Kant i glazbu smatra upravo takvom slobodnom ljepotom, kao i primjere vizualne umjetnosti koje u KMS §51 rangira kao umjetnost koja uglavnom zadovoljava osjete. Piše Kant: „Tako crteži a la grecque, lišće za obrube ili papirnate tapete itd. za sebe ne znače ništa; oni ništa ne predstavljaju, nikakav objekt pod određenim pojmom, pa su slobodne ljepote. I ono, što se u glazbi naziva fantaziranjem (bez teme), štoviše, cijela glazbe bez teksta može se pribrojiti toj istoj vrsti“ (KMS§16). Drugo, nije sasvim jasno kako točno razlikovati lijepu od mehaničke umjetnosti. Barem u nekim instancama, čini se, umjetnik slijedi unaprijed dana pravila: primjerice, pjesnik koji poštuje formu soneta upravlja se određenim pravilima o tome što je sonet i koja formalna i tematska pravila mora poštivati da bi stvorio sonet. No takvo je stvaranje karakteristično za mehaničku umjetnost, a tako stvoreno djelo ne može zadovoljavati uvjet lijepe umjetnosti.

Unatoč ovim otvorenim pitanjima, neke Kantove teze u suvremeno doba imaju značajnu teorijsku važnost unutar filozofije umjetnosti s jedne, i estetike svakodnevnog, s druge strane. Teza o građevinarstvu kao umjetnost koja se primarno vodi načelom funkcionalnosti zaživjela je u raspravama o estetici funkcionalnih predmeta, koja danas ne uključuje samo specifične tvorevine poput zgrada i mostova, već i mobitele, bijelu tehniku, odjeću i slično. Kantovo uvažavanje lijepog namještaja i umjetnosti odijevanja razvilo se u estetiku svakodnevnoga čiji zastupnici ustraju na sveprotežnosti estetike u svim domenama iskustva, ne sam u umjetničkim. U tom je kontekstu zanimljivo pratiti kako se sve ono što je Kant nazivao ugodnim danas prepoznaje kao lijepo.

2.7. Poezija kao najviša umjetnost

Pjesnici treba da izgovaraju istinu, najveću i najneugodniju.

(M. Krleža 1976, 4)

Predstavivši umjetnosti grupirane u tri osnovna načela, s obzirom na analogiju s izražavanjem, Kant §53 treće *Kritike* velikim dijelom posvećuje usporedbi pjesništva, koje smatra „najvišim stupnjem“ umjetnosti, i glazbe, koju smatra najnižim oblikom. Općenito možemo primijetiti da Kantova klasifikacija, a onda i hijerarhijski porijekal umjetnosti, pokazuje kako najviše cijeni one umjetnosti koje su u najvećoj mjeri povezane s pojmovima, a najmanje one koje se primarno dotiču osjetila. U KMS §52 on izričito i postavlja takav kriterij – vezu s pojmovima, odnosno idejama – kao primarni uvjet lijepo umjetnosti. Ovaj smo odlomak već komentirali, no sada ćemo ga pogledati nešto detaljnije zato što predstavlja svojevrsnu kulminaciju Kantova promišljanja o umjetnosti:

Ali u svakoj lijepoj umjetnosti sastoji se ono bitno u formi, koja je za promatranje i prosuđivanje svršna, gdje je uгода ujedno kultura, udešavajući duh za ideje, dakle čineći ga primjenljivim za još veću ugodu i zabavu; ne u materiji osjeta (draži ili ganuću), gdje je to udešeno samo za užitak, koji u ideji ne ostavlja ništa, koji otupljuje duh i koji predmet malo pomalo čini odvratnim, a dušu zbog svijesti o njezinu raspoloženju koje je u sudu uma protusvršno, nezadovoljnom sa samom sobom i hirovitom.

Ako se lijepo umjetnosti ne dovedu u bližu ili daljnju vezu s moralnim idejama, koje jedino donose sa sobom samostalno svidanje, onda je ono posljednje njihova konačna sudbina. Onda one služe samo za rasonodu, koju čovjek potrebuje utoliko više, ako se njima služi, da nezadovoljstvo duše sa samom sobom protjera time, što sebe čini još beskorisnijim i nezadovoljnijim sa samim sobom. (KMS §52)

Tri su bitne odrednice ovdje: (1) osuda umjetnosti koja ne potiče ugodu refleksije, već samo ugodu osjeta; (2) važnost forme umjetničkog djela; (3) važnost učinka djela, koji je ovdje isključivo vezan uz poticanje moralnih ideja. O (2) smo govorili u kontekstu Kantova formalizma, prilikom čega smo nagovijestili kako formalističko čitanje, iako u značajnoj mjeri potaknuto višestrukom tekstualnom evidencijom, nije u potpunosti primjenjivo na Kantovu teoriju um-

jetnosti. Tu tezu povezali smo s (3), kada smo istaknuli neodvojivu povezanost između Kantove teorije lijepoga, uključujući i ljepotu umjetnosti, i morala. Kako smo tvrdili, ako virtuozi ukusa i jesu moralno problematični, to ne znači da umjetnost jest, ili bi trebala biti, lišena moralne dimenzije: upravo suprotno, Kant od lijepe umjetnosti zahtijeva „bližu ili daljnju vezu s moralnim idejama“. Ova se veza može iščitati iz sadržajno-tematskog sloja pjesme, ili iz načina na koji pjesma potiče refleksiju o moralnim idejama.

(3) nam omogućuje da dodatno naglasimo povezanost umjetnosti i moralnih ideja. Ne radi se samo o tome da je ona umjetnost koja ne ostvaruje „bližu ili daljnju vezu s moralnim idejama“ manje vrijedna ili da pripada domeni zabavne mehaničke umjetnosti koja daje užitak osjetilima; Kantova je teza ovdje značajno jača. Kant osuđuje umjetnost koja ne potiče ugodu refleksije, već samo ugodu osjeta, zato što ona može negativno djelovati na čovjeka. Dugoročna izloženost takvoj umjetnosti ima negativan utjecaj i uz to je i samoohrabrujuća i samopoticalačka: što se više upuštamo u takva iskustva, to su nam ona potrebija. Tako se čovjek sve manje posvećuje iskustvima refleksije, a sve više onima koja nude osjetilna zadovoljstva.

Upravo na tim osnovama Kant negira vrijednost glazbe: ona ne daje materijale razumu, već samo osjetilima. Ovo je zbunjujuće zato što što se glazba u najvećoj mjeri temelji na formalnim svojstvima, posebno apsolutna glazba koja u potpunosti ovisi o zvukovnoj organizaciji, odnosno matematici. No, ističe Kant, glazba ne potiče refleksiju, već se primarno „igra s osjetima“ i potiče draži i afekte, zbog čega se lako može dogoditi da izazove prezasićenost. Glazba „ne ostavlja ništa za razmišljanje“, a ono što potiče u duši samo je prolazno, podložno mehaničkim asocijacijama. Stoga glazba ima najniže mjesto na Kantovoj ljestvici umjetnosti. U *Antropologiji* primjerice Kant ističe kako je glazba „*lijepa* (a ne samo ugodna) *umjetnost* samo zato što je ona sredstvo poezije“. No za razliku od poezije, nikada se ne dotiče razuma, već „govori samo osjetilima“

(§71B).¹⁰⁰

Nasuprot tome, poezija, čija ljepota velikim dijelom proizlazi iz njezina glazbenog aspekta, govori i razumu; upravo zbog toga ona i zauzima prvo mjesto u Kantovoj klasifikaciji. Još je u §49 treće *Kritike* istaknuo kako se upravo u pjesništvu „moć estetičkih ideja može pokazati u svojoj punoj mjeri“. Koliko je jaka ta puna mjera Kant tumači u §53. Prije svega, ističe, pjesništvo „gotovo posve zahvaljuje svoje postojanje genijalnosti“ i „najmanje hoće da ga vodi propis ili primjeri“. To znači da pjesnik, više od ostalih umjetnika, djeluje po vlastitoj genijalnosti i najmanje je ovisan o učenju i nasljedovanju. To što je pjesništvo najmanje podložno pravilu, dakle mjeri ukusa, znači da je u najvećoj mjeri obdareno duhom, odnosno da je više od ostalih umjetnosti sposobno predočiti intelektualne ideje i pojmove razuma i učiniti to na učinkovitiji način nego ostale umjetnosti.

Druga važna odrednica Kantove teorije pjesništva tiče se učinka koji poezija ima na publiku. Sjetimo se kako je lijepa umjetnost općenito umjetnost koja prati „predodžbe kao načine spoznaje“, koja „promiče kulturu duševnih snaga“ i kako je zadovoljstvo koje takva umjetnost pruža „zadovoljstvo refleksije“. Tvrдила sam ranije, kada smo komentirali odnos estetičkih ideja, estetičkih atributa i refleksije, kako Kant učinak lijepe umjetnosti prvenstveno opisuje u kognitivističkim terminima, zbog čega smo ukazali na manjkavosti formalističkih interpretacija. Ovakva kognitivistička interpretacija Kantove teorije pjesništva proizlazi iz učestalog opisivanja poetskog učinka putem metafore oživljenog ili pobuđenog uma, odnosno proširenih koncepata. Piše Kant:

Pjesništvo proširuje dušu na taj način, što oslobađa uobrazilju, pa unutar granica nekoga danog pojma pod neograničenom raznolikošću mogućih forma, koje su u skladu s njime, pruža onu, koja njegov prikaz povezuje s obiljem misli, kojemu nikakav jezični izraz nije potpuno adekvatan, pa se tako estetički uzdiže do ideja. (KMS §53)

Tezu o imaginaciji koja oslobođena razumskih kategorija generira

¹⁰⁰ Kantova teza kako glazba ne govori razumu, već samo osjetilima paralelna je s tvrdnjom kako glazba niti može prenijeti semantički sadržaj niti izraziti misli. Teza je to koja je u velikoj mjeri obilježila povijest filozofskog promišljanja o glazbi (za raspravu vidi Bonds 2014).

estetičku ideju istražili smo u prethodnim dijelovima; Kant je ovdje naprosto ponavlja u kontekstu pjesništva. Oslobođena vodstva razuma, imaginacija djeluje u skladu sa svojim prirodnim darom i generira mnoštvo misli koje se ne mogu verbalizirati konkretnim pojmom, ali se sve one nadovezuju na taj pojam, prikazujući ga time u nekom novom svjetlu, odnosno proširujući ga. Iz perspektive pjesnika, taj se proces sastoji u generiranju 'neograničene raznolikosti mogućih formi', odnosno estetičkih atributa, koji predstavljaju određenu estetičku ideju. Iz perspektive publike, proces se sastoji od nastojanja da se interpretira odabir atributa i da se u raznolikosti formi pronade njima nadređeni pojam koji ih može obuhvatiti. Imaginacija koja nije na taj način slobodna povezuje samo logičke attribute uz određene pojmove; no u svojoj slobodnoj igri, sjetimo se, imaginacija može proširivati pojam upravo zato što ide iznad onoga što on logički sadrži. S obzirom na takvo djelovanje imaginacije u pjesničkom stvaranju, odnosno u pjesničkom iskustvu, pjesništvo

jača dušu, jer joj daje da osjeća svoju slobodnu, samodjelatnu i od prirodnoga određenja nezavisnu moć, da prirodu kao pojavu razmatra i prosuđuje prema nazorima, koje ona u iskustvu ne pruža sama od sebe niti za osjetilo niti za razum i da ih dakle upotrijebi u svrhu i, tako reći, kao shemu nadosjetilnog. (KMS §53)

Ovdje je opisano djelovanje imaginacije koja nadilazi promatranje empirijske prirode i uzdizanje do nadosjetilnoga, dakle do ideja uma. Drugim riječima, slobodno djelovanje imaginacije kakvo je operativno u stvaranju i čitanju poezije specifično je po tome što posreduje između razuma i uma – ne zaboravimo kako je cijela funkcija estetičkog iskustva upravo takvo posredovanje. Sjetimo se i da je talent imaginacije da na temelju 'dane prirode', dakle empirijskoga svijeta i čovjeku dostupna empirijska iskustva, stvori neku drugu prirodu tako da empirijsko iskustvo dovede u vezu s idejama uma, odnosno s idejama koje nikada ne mogu postati predmet percepcije, a onda ni znanja, odnosno s idejama koje po definiciji nužno ostaju izvan dometa iskustva, iako su utkane u sam um i um se po njima vlada kada rukovodi razumom. Zbog toga Kant tvrdi, u *Antropologiji*, kako „je dobra pjesma najoštrije sredstvo za

podsticanje uma“ (§71B). Za pretpostaviti je da on ovdje prvenstveno govori o učinku pjesme na publiku: pjesničko iskustvo oslobađa imaginaciju i potiče refleksiju. Vidjeli smo kako taj proces izgleda na primjeru pjesme *Slap*, a u idućem dijelu ćemo na ovim osnovama analizirati još neke pjesme.

Ovaj opis poetskog učinka Kant zaključuje tvrdnjom kako se pjesništvo „igra s prividom, što ga po volji prouzrokuje, a da na taj način ipak ne zavarava, jer samo svoj posao proglašava prostom igrom, koju razum, za svoj posao, ipak može upotrijebiti svršno“ (KMS §53). Dvije su relevantne implikacije ove tvrdnje: prvo, iako uobrazilja po svojoj volji stvara i oslobođena je sprege razuma, ipak to što tako proizvede razum može koristiti za svoj posao i to svršno. Ako se prisjetimo da je posao razuma empirijska spoznaja, vidimo da Kant vrlo usko povezuje pjesništvo sa spoznajom empirijskog svijeta preko koje, vidjeli smo u prethodnom citatu, dolazi i do ideja uma. Osim toga, na temelju onoga što Kant ovdje govori o pjesništvu možemo dodatno zaokružiti njegov portret genija. Primijetimo da ono što uobrazilja u slobodnoj igri proizvede „ne zavarava“: možemo stoga pretpostaviti kako genijalnost uključuje i određenu dozu onoga što ću zvati *epistemička pouzdanost*, koju tumačim kao sposobnost pjesnika da putem svojih pjesama priopći o svijetu nešto istinito. Ovo je važan moment u raspravi o pjesništvu zato što izravno proturječi Platonovoj tezi o pjesnicima kao onima koji su inspirirani, ali im općenito nedostaje znanje i stoga njihova djela ne možemo uzeti kao ispravne prikaze svijeta. Tome nasuprot, iz Kantove teorije slijedi određena kognitivna superiornost genija: ne samo da on može prikazati ideje koje ostali ne mogu, već to može učiniti tako da o tim idejama nešto priopćava, nešto o njima točno i istinito, što odgovara poslu razuma, a ujedno se mora povezati s moralnim idejama.

2.8. Zaključak

U prvom smo dijelu pogledali neke od osnovnih postavki analitičke filozofije pjesništva, s posebnim naglaskom na četiri teze kojima se tumači distinktivnost poezije kao književno-umjetničke, jezične forme. Ustvrdili smo i kako je jedan od najvećih izazova objasniti specifičan odnos poezije prema značenju; odnos koji se u mnogočemu može analizirati kroz sposobnost poezije da potakne na apstraktno promišljanje odnosno, u najradikalnijem obliku, da se bavi filozofijom. U ovome smo dijelu razmotrili neke od osnovnih postavki Kantove treće *Kritike*, s posebnim naglaskom na §§43-54, odnosno na Kantova promišljanja o umjetnosti. Vidjeli smo da je jedan od najvećih izazova jednostavnijem razumijevanju Kantove teorije konciznost i višeznačnost njegova izraza, no da upravo iz tih elemenata proizlazi i značajan potencijal njegove teorije da nam rasvijetli prirodu pjesništva, umjetničkoga stvaranja i pjesničkih praksi, kao i edukativno-kulturološku funkciju poezije. U idućem ćemo dijelu pristupiti problemima suvremene analitičke filozofije pjesništva sa stajališta Kantove teorije umjetnosti i pjesništva.



III.



SUVREMENI IZAZOVI
ANALITIČKE FILOZOFIJE
PJESNIŠTVA I KANTOVI
UVIDI



3. Pjesništvo kao komunikacija

Nisam od onih koji planiraju pisanje pjesama, pišem samo kad imam što reći, i uzdam se u te blažene trenutke.

(D. Tadijanović 1995, 131)

U ovome nam dijelu predstoji pokazati kako Kantova teorija poezije i poetskog stvaranja, predstavljena u drugom dijelu, može pomoći objasniti neke od središnjih teza suvremene filozofije poezije o kojima smo govorili u prvome dijelu. Jednostavnosti radi, organizirat ću ovo poglavlje oko Kantove teze o umjetnosti kao komunikaciji i pokazati kako na temelju njegove analize umjetnosti i pjesništva možemo identificirati tri relevantna komunikacijska lanca: onaj između pjesnika i publike, onaj između pjesnika i drugih talentiranih umjetnika i onaj među publikom. Sam pojam *komunikacijski lanac* koristim metaforički, kako bih naglasila načine interakcije koje umjetnik potiče svojim stvaralaštvom. Prateći specifičnosti svakoga od ovih lanaca, ukazat ćemo na dodatne uvide o pjesništvu, prirodi pjesništva i kulturološkim praksama koje omogućuju njegovo postojanje. Usredotočit ćemo se na pjesnika s namjerom da pokažemo kako kroz njegovo djelovanje dolazi do transformacije kulture. Budući da umjetnik ne zna kako dolazi do formiranja umjetničke vizije i da ju ne može voljno prizvati ili na nju utjecati, jedini modus obraćanja zajednici jest posredstvom njegovih djela. Vidjeli smo u prošlom poglavlju kako, u svjetlu reprezentacijskog sadržaja estetičkih ideja i njihove izravne poveznice s onim idejama i kategorijama koje su u osnovi naših epistemičkih nastojanja da shvatimo svoje iskustvo i svijet oko sebe, pjesništvo postaje značajan kognitivni mehanizam: ono je usklađeno s poslom razuma i stoga ga možemo koristiti u svojim epistemičkim pothvatima. Velikim dijelom u tome i leži kulturološka i edukativna funkcija pjesništva. Ova je teza još i značajnija imamo li na umu u kojoj je mjeri Kant utjecao na razvoj romantizma, one književno-umjetničke epohe koja je više od bilo koje druge veličala kreativne sposobnosti pjesničke imaginacije i vjerovala u njezin neprikosnove-

ni autoritet.¹⁰¹ Iako danas odbacujemo takva stajališta, pjesništvo ipak ostaje visoko na ljestvici ljudskih praksi kojima pripisujemo edukativnu vrijednost. U ovom ćemo poglavlju istražiti zašto je to tako i kako nam Kantova teorije može pomoći da tu vrijednost učvrstimo. U prvom ćemo se dijelu poglavlja usredotočiti na teze o poeziji koje smo prethodno identificirali kao centralna mjesta za tumačenje kompleksnosti poezije kao specifičnoga jezičnog zapisa koji pruža estetsko zadovoljstvo i potiče intelektualni rad i refleksiju kod čitatelja. Nakon toga, pogledat ćemo specifičnosti interakcije između pjesnika i publike, pjesnika međusobno i članova publike s naglaskom na društveni aspekt umjetnosti.

3.1. Normativnost umjetničkoga stvaranja

Nije naime lako odrediti pojedine elemente od kojih sam polazio. Prije svega – govorni karakter pjesme! O tome nisam mislio, nisam ga forsirao svjesno, nego sam do njega došao spontano (...) Ali kada taj odabrani put i ne bi bio pravi, osjećao sam da je za mene jedini, da bi sve drugo bilo lažno, imitatorsko. Mogao sam se izraziti samo tako kako sam se izrazio: u svakoj pjesmi ponešto drugačije: jer suština poezije i jest u tome da je neponovljiva; isti postupak ne može se bez štete ponoviti više puta!

(D. Tadijanović 1995, 29)

Na temelju analize genija iz prethodnoga poglavlja zaključili smo kako se genijalnost sastoji u sposobnosti pjesnika da:

- (a) maksimalno razvije kreativnu sposobnost uobrazilje, što mu omogućuje da osmisli i formalno uredi estetičke attribute kako bi posredstvom njih dao izričaj estetičkim idejama koje su u načelu neizrecive, a koje obuhvaćaju racionalne ideje, moralne ideje i pojmove koji su dostupni iz iskustva
- (b) ekstrapolira pravila umjetnosti iz djela drugog umjetnika i posredstvom tih djela razvije svoj ukus sve dok i sam ne postane sposoban stvarati originalna i egzemplarna djela i tako generirati nova pravila umjetnosti

101 Izvršne uvide u romantizam nude Abrams (1971), Eldridge (2001) i Milnes (2003).

(c) stvori djela koja kod čitatelja generiraju zadovoljstvo refleksije poticanjem kognitivne djelatnosti i izazivanjem moralnih ideja na epistemički pouzdan način

(d) pobudi genijalnosti kod drugih pjesnika i generira nove škole i umjetničke prakse

S obzirom na tezu o geniju kao onome koji daje umjetnosti pravilo, možemo zaključiti kako je pjesničko stvaranje normativno: svojim djelovanjem pjesnik propisuje određene zakonitosti pjesničkoga izražaja, uključujući i specifičan epistemički odnosno etički aspekt čitalačkoga iskustva. Normativnost pjesničkoga stvaralaštva objašnjava nam prirodu pjesničkoga izričaja shvaćenoga preko zajedničkoga djelovanja četiriju teza o kojima smo govorili u prvome poglavlju: onoj o poetskome iskustvu, o jedinstvu forme i sadržaja, o nemogućnosti parafraze i o semantičkoj gustoći.

Kantovo tumačenje umjetničkoga procesa stvaranja poezije objašnjava nam zašto su upravo te četiri teze ključne za razumijevanje estetičkoga iskustva potaknutoga određenom pjesmom, ali i zašto se preko njih može objasniti priroda konkretnih pjesničkih izraza. Sjetimo se da umjetničko stvaranje počinje generiranjem umjetničke vizije koja omogućuje kreativno djelovanje uobrazilje, odnosno proizvodnju estetičkih atributa, svrha kojih je prikaz određenih estetičkih ideja i, u onom dijelu umjetničkoga procesa u kojem umjetnik preuzima kontrolu nad svojim stvaralaštvom, njihovu formalnu organizaciju. Dar genijalnosti podrazumijeva sposobnost razvijanja uobrazilje koja joj omogućuje generiranje najraznovrsnijih estetičkih atributa, odnosno razvijanje ukusa na način da sudovi koje on generira omogućuju nastajanje djela obdarenoga duhom i zadovoljavajućim formalnim obilježjima. Primjenjujući sudove ukusa umjetnik odlučuje kojim sredstvima i kojom formalnom organizacijom izraziti određenu estetičku ideju. Gotov je proizvod stoga rezultat njegove primjene niza sudova ukusa kroz koje početnu umjetničku viziju prevađa u konkretan proizvod. S obzirom na to da je lijepa umjetnost umjetnost genija – zato što dar genijalnosti daje umjetnosti pravila – njegovo je stvaralaštvo normativno. Genij generira umjetničku viziju (estetsku ideju) i propisuje kako ona

mora biti izražena.

Tvrdit ću kako upravo iz ovakve normativnosti proizlazi neraskidivost forme i sadržaja određene pjesme i njezina semantička gustoća, iz čega slijedi nemogućnost njezina parafraziranja, odnosno specifičnost poetskoga iskustva izazvano određenom pjesmom. U prvome smo poglavlju vidjeli zbog čega ove teze dominiraju raspravama o poeziji, no Kantovo nam tumačenje genijevog stvaralaštva omogućuje da vidimo njihov učinak ne samo nominalno i definicijski (pjesma je takva kakva je zbog toga što ju je takvom načinio pjesnik) već i generativno: pjesma ima određena obilježja zbog formalnih odluka pjesnika generiranih njegovom genijalnošću, koje definiraju konačna obilježja djela i njegova reprezentativna, ekspresivna i formalna svojstva. Drugim riječima, stvorena pjesma ima jasno definirana i samo njoj svojstvena obilježja zbog specifičnog načina na koji je pjesnikova uobrazilja preradila danu prirodu a njegov ukus tako prerađenoj prirodi dao formalna obilježja. Iz tog razloga pjesma se ne može parafrazirati: proces parafraze narušuje središnju postavku Kantove teorije umjetnosti, prema kojoj se, sjetimo se, genijalnost sastoji u sretnom odnosu „da se za dani pojam nađu ideje, a s druge strane, da se za ideje pogodi izraz (...) „ (KMS §49). Bilo koji oblik parafraze narušava upravo taj „sretan odnos“ o kojem Kant govori: intervencija na nivou sadržaja značila bi negaciju kreativne sposobnosti uobrazilje, dok bi modifikacija formalnih obilježja zanijekala normativnost ukusa.

Razmotrimo još jednom slučaj parafraze, ovoga puta na primjeru prve strofe pjesme Tina Ujevića *Svakidašnja jadikovka* (Stamać, 2007, 410):

Svakidašnja jadikovka

Svakidašnja jadikovka*

Kako je teško biti slab,
kako je teško biti sam,
i biti star, a biti mlad!

Jako je teško biti slab,
jako je teško biti sam,
i biti star, a bit mlad!

Naša intervencija, *Svakidašnja jadikovka**, poštuje poetsku upotrebu jezika i zadržava njegovu samoreferentnost. Primijetimo i da se formalna svojstva nisu promijenila u parafraziranoj verziji i unatoč

zamjeni riječi 'kako' riječju 'jako', možemo reći da lirski subjekt izražava žaljenje, tugu i bol zbog svoje samoće, nemoći i okolnosti u kojima se našao. Pa ipak, retorički ton pjesme značajno je drugačiji. Riječ 'kako' otvorena je u smislu da ostavlja čitatelju prostora da sam propitkuje doseg osjećaja nemoći i samoće, čak i ako je rezultat takvoga propitkivanja osjećaj nemoći i samoće koji će se razviti kod čitatelja. Nasuprot tome, riječ 'jako' već sadrži određenu stupnjevitost koja umanjuje retoričku snagu prve tercine – lirski subjekt ovdje više ne poziva na promišljanje već nudi generaliziranu tezu o tome koliko je teško (jako!) biti star, slab i sam.¹⁰² Brooksovim rječnikom, parafraza stvara drugačije tenzije drugačijim sredstvima u odnosu na izvorno djelo i stoga mijenja koherentnost poetske dramatičnosti. Razrješenje 'dramskog' zapleta o kojem Brooks govori postignuto je drugim sredstvima, a upitno je, mogli bismo dodati, i radi li se uopće o istom zapletu.

Potencijalni prigovor mojoj interpretaciji jest da neke parafraze mogu generirati bolja pjesnička ostvarenja ili čak i uspješnije potaknuti reflektivne procese, što je, sjetimo se, značajan segment za Kanta. To je možda i točno, no primijetimo da pitanje parafraze nije pitanje o tome koja je varijanta pjesme bolja ili lošija po nekom kriteriju (ma koji on bio). Teza o parafrazi pjesništva polazi od toga da određena pjesma poprima svoj identitet upravo zbog 'frazu' od kojih je sačinjena. U kontekstu Kantovih zapisa, to znači da je pjesma (P) upravo ta koja je, a ne neka druga (P*), zbog normativnosti pjesničkog stvaranja: zbog kreativnosti njegove uobrazilje i njegova ukusa. Bilo koja intervencija u proizvod genija zanijekala bi tu normativnost. Nazovimo ovaj argument argumentom iz ontološke normativnosti genijevog stvaranja.

Kant nam međutim nudi i dodatan razlog protiv parafraziranja koji proizlazi iz normativnosti genijevog stvaralaštva i definicije same lijepe umjetnosti: lijepa je umjetnost ona koja pruža zadovoljstvo refleksije, odnosno pjesma je lijepa pjesma ako potiče procese refleksije kod publike. Primjer parafraziranja *Svakidašnje jadicov-*

102 O ovom primjeru više pišem u Vidmar (2017a).

ke pokazuje nam da i minimalna promjena na razini jednog estetičkog atributa može značajno utjecati na način na koji pjesma generira refleksivne procese kod publike – one, drugim riječima, koje Kant postavlja kao jedan kriterij razlikovanja lijepe od mehaničke umjetnosti. Potencijalni prigovor ovoj liniji obrane nemogućnosti parafraze mogao bi biti slučaj parafraze u kojemu je učinak parafraze takav da pojača zadovoljstvo refleksije; u tom bi slučaju parafraza možda i imala opravdanje u samim Kantovim kriterijima. No ta je mogućnost isključena zato što, prema Kantovoj teoriji, pjesnik posjeduje epistemičku pouzdanost: ono što on generira u skladu je s epistemičkim zahtjevima najviših kognitivnih sposobnosti. Ako pretpostavimo da je pjesnik instrument kroz koji nam priroda omogućuje zahvaćanje određenih ideja, a uzevši u obzir normativnost njegova stvaranja, tada zaista možemo zaključiti da je parafraza nemoguća zato što ni jedan drugi način formuliranja određene pjesme neće odraditi onaj posao koji Kant pripisuje poeziji. Nazovimo stoga ovu liniju obrane nemogućnosti parafraze argumentom iz *refleksivne normativnosti*: pjesma se ne može parafrazirati zato što negira epistemičku pouzdanost pjesnika, odnosno način na koji njegova pjesma potiče refleksiju kod publike i njome upravlja.

Negiranje mogućnosti parafraze koje se temelji na argumentu refleksivne normativnosti bio je značajan u razdoblju romantizma, u kojem se javlja ideja pjesnika kao epistemološki superiornog bića. Analizirajući pjesničko stvaralaštvo najistaknutijih romantičarskih pjesnika, Tim Milnes (2003) zaključuje kako se romantičarsko pjesništvo razvija kao odgovor na radikalni skepticizam kojim je okončan program britanskog empirizma, usuglasivši se tako s tezom M. H. Abramsa prema kojoj je težnja za uspostavljanjem nove paradigme znanja jedna od središnjih odrednica ovog razdoblja. Svaki od istaknutih pjesnika imao je svoj način ostvarivanja ovoga programa, no uglavnom se temeljio na ideji o epistemičkoj snazi poezije. Poezija sačinjava posebnu domenu istine čije opravdanje proizlazi iz same kreativne snage imaginacije pjesnika. Dominantna je ovdje i ideja o posebnom senzibilitetu pjesnika koji mu omogućuje

izravnu poveznicu s domenom istine, često posredovanu njegovom osjećajnošću. Wordsworth tako smatra da pjesnik ima posebnu mogućnost uvida u srž stvari, a istinitost takvog uvida proizlazi iz njega samoga. Kao modus spoznaje, poezija zadobiva „zakonodavnu funkciju“ (Milnes 2003, 84) u kojoj sam um daje pravila istinitosti. Stvaralaštvo genija tako predstavlja „uvođenje novog elementa u intelektualni prostor“, kako to Wordsworth tumači, a poezija preuzima posao filozofije i postaje superiorniji način spoznaje stvari. Važno je ipak istaknuti kako je pogrešno Wordswortha vezivati isključivo uz Kantovu epistemologiju, budući da je, kako ističe, generativni čimbenik u stvaranju poezije pjesnikovo emocionalno iskustvo koje, posredovanjem imaginacije, postaje domena istine za sebe. Poezija tako jest spontani izljev snažnih emocija, ali tom izljevu prethodi umno promišljanje i refleksija o tom iskustvu i na tome se temelji njezin primat kao i pjesnikova zakonodavna funkcija.¹⁰³

Romantičarsko je pjesništvo izuzetan primjer vjerovanja da poezija može generirati novi, bolji svijet, no ipak, malotko bi danas bio spremam prihvatiti tezu o pjesniku kao svojevrsnom prirodnom mesiji koji kroz svoju umjetnost ljude usmjerava k ispravnim moralnim načelima i omogućuje nastajanje Carstva svrhe. Nbrojeno je razloga za odbacivanje takvoga shvaćanja pjesništva; od onih empirijskih, koji nam pokazuju da nismo napredovali prema mo-

103 Zakonodavna funkcija odnosi se prvenstveno na pjesnikovu potrebu da, u svijetlu svoje egzemplarnosti, ostvari svoju javno-političku funkciju, a prvi korak u tome procesu je izravan utjecaj na ukus svoje publike; vidi Milnes (2003). Abrams (1971) nam skreće pozornost na motiv pjesnika-proroka čija je uloga „voditi i inauguirati značajno bolji svijet“ (31). Kako ističe, „ranih 1790-tih, Wordsworth se je, uz Blakea i nekolicinu drugih suvremenika, veselio (...) uvjerenju da će revolucija njihove epohe biti okončana stvaranjem raja na zemlji“ (57), u ostvarenju kojega je, ističe Abrams, Wordsworth upravo sebi postavio vodeću ulogu. U kontekstu epistemološke nadmoći pjesnika prethodno smo istaknuli esej P. B. Shelleya *Obrana poezije*. Valja istaknuti kako je i u književnosti naših prostora bilo umjetnika koji su smatrali kako je ‘pjesnička duša’ posebna i jedinstvena po svojim emocionalnim, kognitivnim i ostalim sposobnostima. Primjerice, Ulderiko Donadini tvrdio je kako „samo iz umetnika govori harmonija Vječnosti i Svega, jer je on sam Bog a umjetnost njegova religija“ (u Šicel 2007, 31).

ralno boljem društvu (ili, ako jesmo, pokazati na koji je način takav napredak posljedica pjesnika) do onih koji ukazuju na činjenicu da različiti pjesnici nude različita, pa i kontradiktorna stajališta, oko istih tematskih pitanja te stoga i pobuđuju različite, ponekad i kontradiktorne, moralne ideje. Ne smijemo zaboraviti ni činjenicu da ne nalazimo evidenciju u korist postojanja bilo kakve epistemičke ili etičke nadmoći kod umjetnika; ako umjetnici i imaju neke specifične sklonosti ili sposobnosti, onda se one u većoj mjeri očituju u sklonosti k određenim mentalnim stanjima,¹⁰⁴ odnosno k specifičnim kreativnim ostvarenjima, o čemu ćemo govoriti više nešto kasnije.

Iako ovakva promišljanja pozivaju na određeni skepticizam glede sposobnosti pjesnika da prenesu moralnu istinu, važno je da zbog njih ne odustanemo u potpunosti od ideje o etičkoj i kognitivnoj funkciji umjetnosti. Kantova teza o transformativnim sposobnostima estetičkoga iskustva ima svoju plauzibilnost, ali ju ne možemo generirati pozivanjem na neku specifičnu moralnu ili kognitivnu pouzdanost pjesnika čije je podrijetlo u samoj prirodi ili talentu. Talent, drugim riječima, niti uključuje epistemičku pouzdanost niti implicira etičku dimenziju; posljedično, tezu o nemogućnosti parafraze možemo utjeloviti u tezi o ontološkoj normativnosti pjesničkog stvaranja, ali ne u tezi o pouzdanosti pjesnika.

Ostaje nam pitanje radikalnijih oblika parafraziranja koji se ne temelje na modifikaciji samog teksta ili intervenciji u zapis, već na sastavljanju novih zapisa koji bi trebali prenijeti iskustvo izvorne pjesme ili ga približiti čitateljima. U najradikalnijem obliku, parafraza uključuje elaboriranu interpretaciju ili svojevrsno prepričavanje pjesme i isticanje njezine 'poante' rječnikom koji je donekle jednostavniji. Njihov je zapis i sadržajno informativniji i vrlo često uključuje spoznaje o povijesno-umjetničkom kontekstu nastanka pjesme kao i iscrpno znanje o životu autora. Zbog toga nam kritički zapisi mogu uvelike pomoći da bolje shvatimo određenu pjesmu, da vrednujemo njezina obilježja (posebno ona koja bi nam promakla bez

104 Vidi Kieran (2015).

dodatnih informacija o povijesno-umjetničkom kontekstu u kojem je nastala) i da bolje shvatimo bit pjesme. Govoreći o segmentima kritičke interpretacije, Lamarque (2009a) ukazuje na značaj procesa *eksplikacije*, koji definira kao proces analize pojedinih, lokaliziranih dijelova pjesme, identificiranje neobičnih, idiomatskih ili problematičnih dijelova, istraživanje dosega konotacija i simbolike, odnosno općenitoga uočavanja bogatstva značenja.¹⁰⁵ Kritički zapis o pjesmi može sažeti što se u pjesmi zbiva na sadržajnom nivou i može rastumačiti tematski okvir pjesme, pa čak i elaborirati o specifičnoj perspektivi autora i možebitnoj poruci ili poanti koju pjesma izriče. Kritičar koji se upušta u ova razmatranja omogućuje publici istraživanje i rekonstrukciju 'svijeta' određene pjesme ili perspektive koja je u njoj zauzeta. Ovakvi se oblici parafraze neće zamijeniti za izvornu pjesmu stoga nam ontološka pitanja o identitetu pjesme neće biti relevantna. Kritičareva parafraza pjesništva predstavlja potpuno drugačiji zapis, ima drugačija estetička obilježja i pobuđuje drugačije reflektivne momente kod publike. Ovi zapisi mogu biti originalni i kreativni, no oni su uvijek izvedeni iz izvornih oblika i u tom smislu nemaju i ne mogu imati status umjetničkog djela ni lijepe umjetnosti. Isto tako, ne mogu zamijeniti iskustvo čitanja pjesme – kako smo tvrdili u prvom dijelu, oslanjanje na kritičarev komentar, a ne na vlastito iskustvo narušilo bi načelo upoznatosti s djelom, odnosno autonomnu prirodu estetičkog suda. Vidjeli smo u prethodnome poglavlju koliku važnost Kant stavlja na autonomno iskustvo, odnosno na važnost subjektivnoga doživljaja u domeni estetike: formirati estetički sud o pjesmi na temelju parafraziranog zapisa kršenje je osnovne postavke Kantove estetike, one o važnosti subjektivnih iskustava i autonomnih sudova. Svjedočanstvo drugih ovdje nije i ne može biti mehanizam na

105 Tako nam primjerice kritički komentar o Cesarićevoj *Voćki* pomaže uvidjeti mnogostrukost značenja skrivenih u frazi 'obično malo jadno drvo': „Upravo po tome, ona je simbol mnogih stvari i bića što zaokupljaju Cesarićevu poeziju. Jer, Cesarićeva je poetika poetika običnosti, pa u tom smislu i nije čudo što se upravo riječ obično pojavljuje u završnom, najvažnijem stihu *Male voćke* (...) Običnost je za Cesarića, reklo bi se, čovjekova mjera, ali ujedno i izvor nadahnuća“ (Pavličić 1999, 161).

temelju kojih pojedinac može doživjeti određeno umjetničko djelo. Ipak, poštivanje načela upoznatosti ne implicira da parafraze i kritički komentari nemaju važnu ulogu u Kantovoj teoriji, o čemu ćemo nešto više reći u posljednjem dijelu poglavlja. Vidjeli smo da i sam Brooks odobrava interpretativne parafraze, sve dok je čitatelju jasno da u susretu s parafrazom nije iskusio samu pjesmu. Istu poruku možemo učitati i kod Kanta, iako on to neće izravno reći. No, Kant u nekoliko navrata spominje važnost poznavanja umjetnosti i djela 'starijih' i ističe kako takva djela služe razvoju ukusa. Iako te teze nalazimo pretežno u onome dijelu u kojemu govori o razvoju ukusa kod pjesnika, nema razloga za odbaciti doprinos kritičkih komentara za razvijanje čitateljeva ukusa. Kritička parafraza može imati važnu funkciju u umjetničkom stvaranju i vrednovanju, i to u onome smislu u kojemu omogućuje bolje razumijevanje samoga djela. Iz perspektive umjetnika, kritičke parafraze važne su zato što omogućuju umjetniku bolje razumijevanje djela starih umjetnika koja bi mu trebala poslužiti kao modeli za imitaciju u procesu izgradnje vlastitog ukusa i nalaženja osobnog modusa izražavanja. Iz perspektive publike, kritička parafraza predstavlja jedan vid upoznavanja s djelom ali, kako ćemo vidjeti, i modus dijeljenja sudova o djelu.

3.1.1. Identitet forme i sadržaja i semantička gustoća

Doživljaj treba izraziti umjetnički što sugestivnije, prema tome treba u procesu stvaranja ukloniti iz njega sve što je sporedno, a pojačati ono što je bitno (...) U skici je pjesma – osim posljednja četiri stiha, koja sam dodao kasnije – bila gotova još iste noći.

(D. Cesarić o pjesmi Bobica, u Jelčić 1992, 99)

Argumenti koje smo iščitali iz Kantove teorije o nemogućnosti parafraze mogu nam pomoći i da objasnimo identitet forme i sadržaja, odnosno da vidimo zašto je plauzibilno tvrditi da se je takva praksa zaista uspostavila onda kada nam je Kant dao razloga da na formu i sadržaj gledamo kao na jedinstvo. Takvo čitanje izravno slijedi iz ontološke normativnosti pjesničkoga stvaranja: ako

je konačni oblik određene pjesme rezultat nalaženja izraza za formulaciju određenih ideja, i ako do takvog izraza dolazi onda kada pjesnik nalazi formalno zadovoljavajući način za izraziti specifične estetičke attribute kojima reprezentira konkretnu estetičku ideju (odnosno, kategorije razuma, umske ideje i ideje morala), onda to znači da se njegova vizija ne može izraziti ni na jedan drugi način. Njegova vizija, pretočena u umjetničko djelo, neminovno dolazi kao spoj vrlo konkretnih formalnih svojstava koja drže na okupu sadržajno-tematsko jedinstvo. Kako smo ranije pokazali, promjena bilo na razini sadržaja bilo na razini forme negirala bi normativnost pjesničkog stvaranja i generirala neku drugačiju pjesmu. Primjeri kojima smo pokazali utjecaj formalnih promjena na reflektivne procese koje pjesma izaziva pokazuju nam da i ovdje ima smisla govoriti o reflektivnoj normativnosti. Štoviše, ako se sjetimo da je jedini način izražavanja estetičkih ideja vrlo specifična formalna organizacija estetičkih atributa, tada vidimo da Kant zaista ne ostavlja prostora za negiranje ovog jedinstva.

Interpretacija koju nudim može djelovati nepotkrijepljeno tekstualnim dokazima u trećoj *Kritici*. Primjerice, Kant navodi:

U slikarstvu, kiparstvu, štoviše, u svim likovnim umjetnostima, u građevinarstvu, vrtlarskoj umjetnosti, ako su one lijepe umjetnosti, jest bitan *crtež*, u kojemu ne sačinjava osnov svake dispozicije za ukus ono, što u osjećaju razveseljava, nego samo ono, što se *svida po svojoj formi*. (KMS §14, moje naglašavanje)

Ali u svakoj lijepoj umjetnosti sastoji se *ono bitno u formi*, koja je za promatranje i prosuđivanje svršna, gdje je uгода ujedno kultura, udešavajući duh za ideje, dakle čineći ga prijemljivim za još veću ugodu i zabavu (...) (KMS §52, moje naglašavanje)

Interpretatori se često pozivaju na ove odlomke kako bi potkrijepili tezu da je Kant formalist. No, kako smo istaknuli u prethodnom poglavlju, nekoliko je razloga za skepticizam glede takve interpretacije. Primijetimo primjerice da u KMS §14 Kant govori samo o vizualnoj umjetnosti, ne o poeziji. Vidjeli smo da je u njegovom hijerarhijskom poretku poezija na višem stupnju od vizualnih umjetnosti i istaknuli smo da je razlog za to upravo činjenica da vizualne umjetnost ne dodiruju ni razum ni um na način na koji to radi poezija. Uz to, pjesništvo je ona umjetnost u kojoj moć prezentaci-

je estetičkih ideja dolazi u svojem maksimumu, i koja je najmanje pod utjecajem pravila i imitacije, odnosno najmanje podložna formalnim ograničenjima. Podsjetimo i na to da se citat iz KMS §52 nastavlja Kantovim inzistiranjem na vezivanju lijepih umjetnosti i moralnih ideja, „koje jedino donose sa sobom samostalno sviđanje“ (KMS §52). Da sama forma djela nije dovoljna za sviđanje Kant je istaknuo u KMS §49, negirajući estetičku vrijednost djelima koja su bez duha, „premda se na njima, što se tiče ukusa, ne nalazi ništa, što bi trebalo prekoravati“ (KMS §49).

Upravo na tim osnovama – inzistiranjem na nedostatnosti forme i na važnosti ideja – možemo sada vidjeti zašto nam Kantova teorija pomaže da u domeni poezije ustvrdimo ispravnost teze o jedinstvu forme i sadržaja. Prisjetimo se da je teza o jedinstvu forme i sadržaja primarno formulirana kako bi se našao zadovoljavajući način izbjegavanja dviju krajnosti: prejakog inzistiranja na formalnim svojstvima pjesme s jedne strane i s druge, reduciranju pjesničkoga iskustva na propozicijske poruke sadržane u pjesmi. Vidjeli smo da Bradley, a na njegovu tragu i Lamarque i Olsen, ističu kako je greška s potonjim pristupom u tome što pretpostavlja postojanje sadržaja koji bi bio strogo pjesnički, što je pogrešno zato što sadržaj poezije ne postoji izolirano od općenite ljudske situacije, odnosno intelektualnoga zaleđa o kojemu je govorio Gibson. Bradleyeva teza o sadržaju koji postoji u umovima ljudi zapravo podrazumijeva ono što sam nazvala paralelizmom između kognitivnih struktura našega uma i sadržajno-tematskog aspekta poezije, a koji predstavlja temeljni vid pjesništva prema Kantovoj teoriji. Sjetimo se da Kant tumači u KMS §49 da se „Pjesnik odvažuje predočiti umske ideje i ono za što ima primjera u iskustvu“, dakle kategorije razuma; i sjetimo se da traži od poezija da potakne moralne ideje kod publike. Takvi motivi nisu pjesnički ni u smislu da se samo pjesnici njima bave ni u smislu da su samo poezijom dostupni, ali su specifični za pjesničko stvaralaštvo zato što mu daju sadržajno-tematsku dimenziju i uvjetuju refleksivne procese kod publike.

Ukazali smo već na to da pjesnik nema drugačiji mentalni sklop od ostalih članova zajednice, i da je u tom smislu njegovo stvaralaštvo

dostupno publici, i rekli smo da je ta dostupnost omogućena zajedničkim interesom prema onim temama koje su suštinski ljudske teme. Normativnost sadržana u pjesničkom procesu otkriva nam zašto formalna svojstva koja on odabire za izražavanje tih tema ne možemo promatrati izolirano od samog sadržaja (odnosno, konkretnih motiva za koje procijeni da najbolje reprezentiraju danu ideju), zato što se sadržaj, vidjeli smo, ne može odvojiti od formalnog kućišta. S druge strane, iz perspektive publike, proces interpretacije jest proces u kojemu publika nastoji povezati mnoštvo estetičkih atributa predstavljenih u djelu u neku veću tematsku jedinicu, odnosno supsumirati ih pod konkretnu ideju. Pokazuje nam to da ni pjesnik, a ni publika, ne mogu zanemariti 'sadržaj' onako kako to pretpostavljaju formalisti: generiranje umjetničke vizije prvenstveno i jest pitanje tematskog pojma za čije izražavanje pjesnik nastoji pronaći najbolji mogući izraz, odnosno najbolje formalno uređenje. Sjetimo se i da sam Kant tvrdi kako je forma samo 'sredstvo' komunikacije. Onaj zapis koji u konačnici izabire kao svoju pjesmu predstavlja stoga izraz njegove pjesničke vizije. Doživljaj tog izraza ne može se reducirati samo na formu, ali ni samo na sadržaj, a da pritom ne dođe do kršenja normativnosti umjetničkoga stvaranja. Forma i sadržaj neodvojivi su segmenti zato što upravo takav specifičan 'sretan odnos' razuma i uobrazilje, forme i konkretnih sadržajno-tematskih motiva, ukazuje na određenu temu, odnosno estetičku ideju. A kao što smo već pokazali, bilo koja promjena na jednoj od ove dvije razine potiče drugačiji proces refleksije, čime je narušena refleksivna normativnost. Ponovno dakle zaključujemo da konačni proizvod pjesničkog stvaranja, pjesma, ima obilježja koja ima zato što je to način na koji se očituje normativnost umjetničkog stvaranja. Zbog toga se pjesma ne može izraziti ni na jedan drugi način (a da pritom ne promijeni svoj identitet) i zbog toga forma i sadržaj dolaze neraskidivo zajedno.

Ista razmatranja vrijede i u slučaju teze o semantičkoj gustoći poetskog jezika. Semantička gustoća poetskog jezika izravna je posljedica neizrecivosti estetičkih ideja, odnosno činjenice da ni jedan lingvistički zapis nikada ne može u potpunosti zahvatiti relevan-

tnu ideju. Sjetimo se da upravo zato Kant navodi procese odabira i formalne organizacije relevantnih estetičkih atributa, za koje tvrdi kako ne zahvaćaju ono što je logički sadržano u idejama, nego „nešto drugo“ što uobrazilju navodi prema određenoj estetičkoj ideji. Nadalje, sjetimo se i da je takav proces neminovno proces refleksije, zato što estetički atributi u pjesmi omogućuju publici da se na temelju konkretnih motiva uspnu na apstraktni nivo na kojemu obitavaju ideje. Sugeriranost jezikom o kojem govori De Sousa u ovom kontekstu možemo stoga povezati upravo uz animaciju kognitivnih moći, pjesnika i publike, u iskustvu pjesme. Semantička gustoća pjesničkog jezika u tom smislu proizlazi iz ontološke normativnosti i iz refleksivne normativnosti, iako u potonjem slučaju ostaje znatno otvorena i ovisi o načinu na koji svaki pojedini čitatelj doživi pjesmu.

Semantička gustoća poetskog jezika izravna je posljedica specifičnih motiva koje pjesnik odabire i načina njihove formalne organizacije, odnosno specifičnog jezičnog (semantičko-sintaktičkog) izričaja koji pjesnik daje svojoj viziji. Vidjeli smo to na svim primjerima koje smo razmotrili u prvom poglavlju: u dvoznačnosti mora kod Pupačića koje simbolizira harmonično jedinstvo pjesnikove ljubavi i njegova životnog okruženja (kozmosa), u načinu na koji krvave ciklame prezentiraju pale borbe, uzaludnost rata i nepovratnost ljudskih žrtava kod Domjanića, u polisindetu kod Cesarića. U drugom poglavlju sagledali smo kako specifični estetički atributi koje Krleža izabire u pjesmi *Naša kuća* generiraju specifičnu viziju svijeta odnosno odnos pojedinčeva jastva i kozmosa – onih racionalnih ideja koje Kant vidi kao utkane u sam um. Ključni je dio interpretativnog procesa upravo analiza semantičke gustoće poetskog jezika, odnosno uočavanje slojeva značenja, nastojanje da se oni identificiraju, da se uoči njihova međusobna povezanost i njihov doprinos ukupnom ‘značenju’ pjesme, odnosno sadržajno-tematskoj cjelini.

Rekli smo u prvom poglavlju kako je semantička gustoća poetskog jezika jedan od glavnih razloga zbog kojih su filozofi poput Platona strepili od poezije, ili joj, poput Austina, negirali ozbiljnost. S druge

strane, upravo je semantička gustoća poetskog jezika često služila kao argument onima koji su tvrdili kako je poetski jezik izravna poveznica s istinom i drugim oblicima kognitivnih dobitaka.¹⁰⁶ Vidjeli smo da su uglavnom pjesnici pod utjecajem Kantove teorije uobrazilje formulirali teze o intelektualnoj nadmoći pjesnika, iako ne uspijevamo naći empirijsku evidenciju u korist takvome stavu. No pjesnička gustoća ostaje jedna od ključnih odrednica poetskog jezika i centralno obilježje poezije: veliki dio talenta genija očituje se u njegovoj sposobnosti da se izrazi jezikom koji je semantički gust, ali prožet značenjem.

3.1.2. Pjesničko iskustvo

Što da poručim svojim čitaocima? Želim da i dalje vole poeziju koja osvjetljava najskriveniju unutrašnjost čovjeka i čini ga u teškim časovima manje nesretnim, a u sretnim osjećajno bogatijim.

(D. Cesarić, u Brešić 1984, 114)

Do sada smo pogledali kako teze o semantičkoj gustoći poetskog jezika, o jedinstvu forme i sadržaja te o nemogućnosti parafraze slijede iz normativnosti pjesničkoga stvaranja, odnosno iz prirode genija. Vidjeli smo da svaka od ovih teza ima i specifičan odnos prema refleksivnim procesima koji se javljaju kod čitatelja. Ta će nam razmatranja pomoći da kažemo ponešto i o četvrtoj tezi, tezi o specifičnosti pjesničkog iskustva, prema kojoj, vidjeli smo, vrijednost pjesme proizlazi iz iskustva koje ona generira. Sjetimo se, Bradley ovo iskustvo opisuje kao slijed iskustava zvukova, slika, emocija i misli koje određena pjesma stvara kod čitatelja onda kada čitatelj čita na pjesnički način. Primarna odrednica takvoga čitanja jest nastojanje čitatelja da identificira semantičku gustoću jezika, odnosno da uoči jedinstvo forme i sadržaja i specifičan, jedinstven i neponovljiv način na koji točno takav zapis generira određene tematske pojmove i izaziva zadovoljstvo refleksije.

Nastavno na interpretaciju Kantove teorije, pokušat ćemo ovdje

106 Vidi primjerice Eldridge (2010) i Scruton (2015).

rekonstruirati njegovo shvaćanje poetskoga iskustva. Sjetimo se, Kant smatra kako je lijepa umjetnost ona koja ima za cilj „da ugođa prati predodžbe (...) kao načine spoznaje“, odnosno ona koja „ima za mjeru reflektivnu moć suđenja“ (KMS §44). Vidjeli smo i da primat poezije nad drugim umjetničkim formama proizlazi iz njezina učinka na misaone procese publike: poezija oslobađa uobrazilju, proširuje dušu, daje materijal razumu koji on za svoj posao ipak može upotrijebiti svršeno. Tvrdila sam da ovakvi Kantovi opisi pogoduju kognitivističko-etičkoj interpretaciji: umjetnost ima značajnu kognitivnu funkciju za čovjeka i doprinosi njegovome kognitivno-etičkom razvoju.

Da bismo shvatili kako je ovakvo djelovanje poezije moguće, moramo se ponovno okrenuti specifičnom načinu na koji poezija predstavlja i izražava estetičke ideje, no ovoga puta iz perspektive čitatelja. U prošlom smo poglavlju ponudili tumačenje estetičkih ideja primarno iz perspektive umjetnika-genija i tada smo rekli kako se njegovo stvaralaštvo sastoji od niza normativnih sudova na temelju kojih daje formalni zapis svojoj viziji: konkretno, umjetnik nalazi prikladne estetičke atribute koje formalno uređuje na način za koji procjenjuje da najbolje prenosi estetičku ideju koja je u srži njegove vizije. Tada smo nagovijestili određenu asimetriju u načinu na koji čitatelj pristupa poeziji; kada u procesu čitanja i interpretacije primarno razmatra estetičke atribute i preko njih zahvaća estetičku ideju. Ovakvo je čitanje podržano Kantovim tumačenjem u KMS §49 (moje naglašavanje), kada ističe kako estetički atributi ne predstavljaju ono što je sadržano u našim pojmovima nego:

nešto drugo, što uobrazilji *daje poticaja da se proširi preko mnoštva srodnih predodžbi, koju daju, da se misli više, nego što se može izraziti pojmom (...)* pa daju estetičku ideju, koja onoj umskoj ideji služi mjesto logičkoga prikaza, ali zapravo da oživi dušu, budući da joj otvara vidik na nepregledno polje srodnih predodžbi.

Interpretiramo li ovaj dio iz perspektive čitatelja, vidimo da poetsko iskustvo – iskustvo u kojemu čitatelj mora uočiti relevantne atribute i njihov formalni zapis i zahvatiti općenitiju misao koja proizlazi iz takvog zapisa – potiče čitatelja da misli više no što se

može izraziti pojmom, odnosno da interpretativni proces uključuje otvaranje vidika na srodne predodžbe. Drugim riječima, čitateljevo je iskustvo prvenstveno refleksivno iskustvo u kojemu je posebno naglašeno promišljanje o relevantnoj ideji: od početnoga zahvaćanja estetičke ideje (ili ideja) sačinjene od određenih formalno uređenih atributa do promišljanja o tome kako se dane ideje povezuju s njima srodnim idejama. Nemogućnost zahvaćanja toga promišljanja u konkretnome jezičnome izrazu razlog je zbog kojega se interpretativni proces ne može sažeti u jednu propoziciju, odnosno zašto čitatelj osjeća intelektualni podražaj koji se ne može precizirati na jezičnoj razini. Osjećaj je ovo koji je Gibson nazvao otvaranjem imaginativnog prostora, a naša nam je analiza čitalačkog procesa iz prvog odlomka, predstavljena kroz pet segmenata, pokazala kako izgleda proces uzdizanja od konkretnih motiva do apstraktnih tema kojima se pjesnik bavi, odnosno do evaluacije perspektive koju u pjesmi zauzima. Sada nam predstoji pokazati kako, ako pretpostavimo eksplanatorni okvir Kantove teorije umjetnosti kao izražavanja estetičkih ideja, ovakvo tumačenje poetskog iskustva pomiriti s Bradleyevom tezom o poetskom iskustvu.

Estetičke ideje, rekli smo, predstavljene su specifičnim estetičkim atributima koji se odnose na konkretne motive koje pjesnik odabire i ugrađuje u svoju pjesmu dajući im specifična formalna obilježja. S obzirom na Bradleyevo tumačenje, možemo zaključiti kako specifičan odabir motiva i njihova formalna organizacija stvaraju onaj slijed iskustava koja Bradley vezuje uz poeziju, naime slijed zvukova, slika, misli i emocija, ali i da su konkretni zvukovi, slike, misli i emocije izazvani pjesmom rezultat formalne organizacije odabranih atributa. Pritom će nam biti važno pokazati kako takav slijed misli omogućuje refleksivni učinak određene pjesme, odnosno proširenje pojmova. Na taj ćemo način pokazati kako četiri teze o prirodi poezije proizlaze iz Kantova tumačenja pjesništva.

Važnost zvuka za poeziju istražili smo u prvome poglavlju, a na temelju Kantovih zapisa u *Antropologiji* vidimo da je bio itekako svjestan akustične strane poezije. Kant ističe kako je poezija „ujedno glazba (pjevljiva), i ton, jedan za samoga sebe ugodan zvuk, što

nije puki jezik“ i dodaje kako je glazba „*lijepa* (ne samo ugodna) *umjetnost* samo zato što služi poeziji kao sredstvo“. Iako ne specificira sredstvo čega, čini se ipak da podrazumijeva epistemičke ciljeve koje smo prethodno spominjali. Naime, ne samo što „poete govore razumom a [glazbenici] samo osjetilima“, već je „neka dobra pjesma (...) najprodornije sredstvo oživljavanja duševnog raspoloženja“ (*Antropologija*, §71, izvorno naglašavanje). Možemo zaključiti kako pod ‘oživljavanjem duševnog raspoloženja’ prvenstveno podrazumijeva spremnost duše da se upusti u kognitivne ciljeve sistematizacije iskustva odnosno refleksiju.

Nećemo dakle pogriješiti ako pretpostavimo da je zvučnost također jedan od načina na koji pjesnik upravlja refleksivnim procesima kod publike. Pjesma *Dugo u noć, u zimsku bijelu noć* Dragutina Tadijanovića zanimljiv je primjer:

Dugo u noć, u zimsku gluhu noć
Moja mati bijelo platno tka.

Njen pognut lik i prosjede njene kose
Odavna je već zališe suzama.

Trak lampe s prozora pružen je čitavim dvorištem
Po snijegu što vani pada
U tišini bez kraja, u tišini bez kraja:
Anđeli s neba, nježnim rukama,
Spuštaju smrzle zvijezdice na zemlju
Pazeć da ne bi zlato moje probudili.

Dugo u noć, u zimsku pustu noć
Moja mati bijelo platno tka.

O, majko žalosna! kaži, što to sja
U tvojim očima

Dugo u noć, u zimsku bijelu noć? (u Stamać 2007, 498-9)

Pjesma je muzikalna, iako izvor muzikalnosti nije ritmičnost, već obrazac ponavljanja koji se očituje u semantičkom ponavljanju sti-

ha, u grafičkom ponavljanju strofa, sadržajnom ponavljanju fraza i ponavljanju samoglasnika. Kako ističe Josip Užarević, u pjesmi je

melodijsko jedinstvo postignuto u prvome redu ponavljanjem početnoga stiha (uključujući i naslov) čak četiri puta – i to u različitim ključnim strukturnim pozicijama: na početku pjesme, iza sredine te na kraju. Ako pjesma zajedno s naslovom ima ukupno 16 stihova, to znači da je svaki četvrti stih melodijski i ritmički isti. Takva melodijsko-ritmička armatura pojačana je i strofnim ponavljanjem (...) Ponavljanje leksičkih jedinica u detaljnijoj i diferenciranijoj formi razvija 'eho-efekte' karakteristične za cjelinu pjesme. (Užarević 2002, 21)

Ako pretpostavimo kako na sadržajno-tematskom nivou Tadijanovićeve pjesma predstavlja ideju odnosa jastva i kozmosa, tada vidimo da specifičnost estetičkih atributa organiziranih u ovakve melodiozne obrasce ponavljanja omogućuje pjesniku izražavanje jedne konkretne vizije tog odnosa: odnos je to obilježen prvenstveno patnjom i samoćom, ali i krajnjom izoliranošću pojedinca od drugih bića. Noć je duga, bijela, gluha, zimska i pusta, a svaki od ovih atributa zasebno, kao i u međusobnom odnosu, asocira čitatelja na neugodne i nelagodne okolnosti izoliranosti. Ako je takva noć općeniti opis ljudskog stanja, tada je to stanje neminovno teško i mukotrpno. Ipak, motiv tišine vezan je i uz pozitivni motiv u pjesmi: motiv anđela koji je nagoviješten melodijskim učinkom koji nastaje ponavljanjem centralnog stiha središnje strofe („U tišini bez kraja, u tišini bez kraja:“). Užarević ističe kako glazbeni i semantički učinak koji proizlazi iz takvog ponavljanja omogućuje „pretvorbu ograničena i zatvorena prostora u prostornovremenski beskraj“ (ibid, 21), koji je u funkciji ilustriranja „gluhe tame životne noći“, odnosno, na jednoj višoj razini, prijelaza iz „fizičkoga u metafizičko“, iz „svakodnevnoga u sakralno“ (ibid, 15). Ista je funkcija, priziv vječnosti, omogućena i sintagmom „bez kraja“ koja priziva pojam vječnosti u kojoj je pojedinac stopljen s Bogom. Vidimo dakle kako formalna organizacija motiva (ponavljanje, točka zarez, centralnost stiha u najdužoj strofi i u samoj pjesmi) omogućuje prijelaz iz promišljanja o ideji jastva (ljudske situacije) na ideju o širem kontekstu (kozmos) unutar kojega jastvo egzistira, a onda i na ideju o Bogu kao onome koji objedinjuje ukupnost svega.

Za misaone je procese još i važniji zvuk koji pjesma neizravno stva-

ra specifičnim motivima, a to je zvuk tišine koji proizlazi iz gotovo svih motiva sadržanih u pjesmi: zimska gluha noć, majčina samoća, suze (koje, za razliku od plakanja, ne stvaraju zvuk), svjetlost, nježni anđeli, tišina implicirana anđelima koji paze da ne probude zlato, nešto što sja u očima. Svaki od ovih motiva asocijacija je na tišinu: svjetlost, noć i snijeg po sebi su lišeni zvuka, kao i glagoli: padanje snijega (koje se poklapa sa tkanjem platna), sjaj (nečega) u očima, pad suza (za razliku od mnogo zvučnijeg plakanja). Tišina je stoga predstavljena kao poveznica između svijeta majke i njezine nutrine – svijeta jednoličnog, napornog rada, suza, nadolazeće smrti i žalosti – i izvanjskoga, empirijskoga svijeta unutar kojega čovjek ostvaruje svoje postojanje. Slika kozmosa koju nam Tadijanović nudi stoga je slika teškoga, bolom ispunjenoga života u kojemu je pojedinac sam, u gluhoći i pustoši. Ovakvom čitanju uvelike doprinosi emocionalna atmosfera pjesme: implikacija na majčine suze, spojena sa sintagmom „O, majko žalosna!“ uz cjelokupni vizualni podražaj samoće i tišine bez kraja, u čitatelju izaziva osjećaj tuge i potištenosti. Kao i majka, i čitatelj osjeća poziv da kaže što to sja u njegovim očima.

Ipak, unatoč takvom teškom i samotnom postojanju, spoj dvaju svjetova opisan je iz paternalističke perspektive: anđeli paze da ne bi zlato probudili. Ako možemo zlato interpretirati kao sinovljevo oslovljavanje majke, tada možemo zaključiti kako pjesma pokazuje da i u tako teškom i osamljenom stanju, čovjek ipak nije sam, postoji netko tko pazi na njega. Tako tišina koja spaja svijet nutrine i vanjski svijet, odnosno empirijski svijet i ukupnost kozmosa sadrži i anđele, koji su uvedeni u pjesmu rečeničnim znakom dvotočke: tišina bez kraja tišina je u kojoj „Anđeli s neba, nježnim rukama, / Spuštaju smrzle zvjezdice na zemlju / Pazeć da ne bi zlato moje probudili.“ Ako nas ovom pjesmom Tadijanović zaista poziva da promislimo o položaju čovjeka u svijetu, tada vidimo da je taj položaj prožet svojevršnom tugom bez kraja, no da i u takvom svijetu postoji božanska intervencija: anđeli su u pjesmi prikazani kao nježni i obzirni, pa iako nije jasno tko je zlato koje spava, takav obzir prema lirskom subjektu ukazuje na izvanjskog čuvara, ne-

koga tko pazi i bdije nad ljudima.¹⁰⁷ U metaforičkom značenju, ti bi izvanjski faktori mogli biti i oni koji nas okružuju: kao što majka bdije nad djetetom dok je ono malo i nemoćno, tako sin bdije nad majkom, pognutom, prosijedom i zalivenom suzama. Pokazuje nam to da nikada nismo zaista sami u našim izoliranim, patničkim samotnim postojanjima.

Osim zvuka, vidjeli smo važnost koju Bradley daje slikama sadržanima u pjesničkim zapisima. Iako Kant ne govori o slikovnom (vizualnom) aspektu pjesništva, ono što govori o vizualnoj umjetnosti, nadasve slikarstvu, može nam pomoći da bolje shvatimo na koji način vizualnost pjesništva omogućuje čitatelju da se uzdigne na razinu apstraktnoga promišljanja o idejama. Kant tako tvrdi da „likovne umjetnosti (...) uobrazilju stavljaju u slobodnu igru (...) koja je primjerena razumu“ i kako one omogućuju sjedinjenje razumskih pojmova s osjetilnošću“ (§53). Iako poezija ne nudi izravan vizualni prikaz, ona omogućuje imaginativno formiranje vizualnog prikaza određenog motiva i na taj način promišljanje o relevantnim idejama koje prikaz nastoji dočarati. Primjerice, slika majke oblivene suzama koja tka u zimskoj noći uz svjetlo lampe koja obasjava dvorište omogućuje čitatelju jasnije zahvaćanje sjedinjenosti jastva i kozmosa. Primijetimo najprije i važnost grafičkoga oblikovanja pjesme: prvi dvostih pozicionira majku u prostorno-vremensku odrednicu duge, zimske gluhe noći i na taj način već nagovještuje izoliranost i samoću pojedinca. Drugi dvostih usmjeren je na samu majku; lik majke sada više nije apstraktan, već poprima izrazita reprezentativna i ekspresivna obilježja: ona je pognuta, prosijeda i zaplakana. U kojoj će se mjeri čitatelj poistovjetiti s ovim likom, a u kojoj će ostati 'promatrač' njezine situacije ovisi o čitatelju i njegovim iskustvima, no u oba slučaja vizualnost ovih slika izravno dočarava ideju čovjekove situiranosti. Čitatelj doslovno vidi osa-

107 Užarević u pjesmi učitava i dodatne biblijske konotacije: platno koje majka tka asocira na platno u koje je Isus zamotan, a sam odnos lirskog subjekta prema majci podsjeća na odnos majke i sina: majčina patnja zbog sina paralelna je Marijinoj patnji zbog Isusa, iako kod Tadijanovića ne znamo gdje je zapravo sin u pjesmi; je li njegova pjesma prisjećanje, zamišljanje ili konkretan opis izravnog vizualnog iskustva.

mljeno ljudsko biće pognuto nad platnom. Treća strofa stihovno je bogatija i samim time pruža znatno više vizualnih podražaja od majke, njezina vanjskoga okruženja (dvorišta obasjanoga lampom s prozora) do anđela, čija skrb prema 'zlatu' implicitno priziva prostor nebeskoga. Pažnja čitatelja više nije samo na majci, on postaje promatrač njezine neposredne okoline, a onda i samog kozmosa. Užarević upravo u ovom vidi način sjedinjenja dvaju svjetova:

Svijet ove pjesme gradi se na suprotstavljanju, prožimanju i nadilaženju dvaju prostora – unutarnjega i izvanjskoga. Unutarnji prostor čini soba u kojoj mati u kasnu zimsku noć tka bijelo platno, a izvanjski prostor – dvorište i snijeg koji tamo pada. Svjetlosnu poveznicu tih dvaju prostora čini 'trak lampe s prozora' koji se pruža čitavim dvorištem. (Užarević 2002, 14)

Stihovno bogatstvo treće strofe omogućuje i ujedinjavanje majčinog unutarnjeg i vanjskog prostora – odnosno, Kantovim rječnikom, prostor pojedinca i njegovoga empirijskog okruženja – s (kako Užarević ističe), nadprostorom, odnosno sakralnom sferom. Motiv anđela (ali i bijeloga, smrznutoga snijega) atribut je božanskoga trojstva i nevinosti, koji nam omogućuje ujedinjavanje na višoj razini, a to je ujedinjenost pojedinca, svijeta i Boga. Užarević ističe kako i stih 'tišina bez kraja' ukazuje na vječnost, a sam pojam vječnosti dodatni je podsjetnik na ujedinjenje čovjeka i Boga. U tom smislu, Tadijanovićeve pjesma konceptualizacija je kršćanske paradigme života na zemlji ispunjenoga patnjom i nebeskoga života ispunjenoga božjom ljubavi i skrbi.

Ako je ova interpretacija točna, tada je perspektiva koju Tadijanović zagovara u pjesmi ona prema kojoj anđeli skrbe za ljudska bića. No vrijedi istaknuti još jedno moguće čitanje pjesme, ono koje se temelji na prepoznavanju individualne snage pojedinca koji prkosi vanjskim okolnostima. Užarević nas poziva da prihvatimo takvu interpretaciju kada ističe kako „Majku karakterizira sudbinska udubljenost u rad (tkanje), ali isto tako i dubina – tragično taloženje – njezina unutarnjega vremena (...) majčina žalost i njezina životna tragika imaju iskupljujuću, svjetotvornu i svjetlotvornu snagu“ (ibid, 17). Ovakva interpretacija temelji se na uočavanju motiva svjetlosti koji dominira pjesmom: svjetlost lampe, svjetlost bjeline

snijega, svjetlost onoga što sja u majčinim očima može stoga dozvati ideju otpornosti i ustrajnosti koja krase jastvo i omogućuje mu ustrajnost u surovim egzistencijalnim okolnostima. U tom smislu, pjesma je način opojmljivanja ljudske otpornosti i ustrajnosti.

Zanimljivost je Kantove teorije da ne spominje učinak koji poezija ima na emocije čitatelja; previd je to koji se teško može shvatiti i objasniti, iako neki interpretatori smatraju kako Kant i nije bio osobiti poznavatelj umjetnosti. Kako bilo, Kant ne spominje mogućnost *lijepa* umjetnosti da nas emocionalno potakne iako smatra kako određeni oblici umjetničkoga ponašanja mogu u čovjeku izazvati osjećaj ugone i stoga posebno razmatra kategoriju ugodnoga. Ipak, s obzirom na to da njegov primjer pjesničkoga stvaranja uključuje primjer emocija (pjesnik koji izražava „zavist i sve općine, isto tako i ljubav, slavu (...)“ (§49)) možemo zaključiti kako emocije ipak mogu postati predmet čitateljevog promišljanja i refleksije, ako već ne i sama srž njegova iskustva poezije. A nastavno na općenitu interpretaciju njegove teorije prema kojoj u čitateljevu iskustvu dolazi do refleksije o estetičkim temama sadržanim u pjesmi i potencijalno do njihova produbljenoga razumijevanja, možemo zaključiti kako nam pjesništvo može pomoći da bolje shvatimo određene emocije.

Naposlijetku, prisjetimo se, Bradley ističe važnost misli u poetsko-me iskustvu, što je izuzetno značajno u kontekstu Kantove teze o lijepoj umjetnosti kao onoj koja daje zadovoljstvo refleksije i predstavlja načine spoznaje. Na primjeru Tadijanovićeve pjesme vidjeli smo kako pjesma može potaknuti promišljanje o temama koje su od središnjega značaja za ljudsko iskustvo, zato što odabir određenih motiva (odnosno, estetičkih atributa) omogućuje asocijacije misli potrebnih za stvaranje estetičkih ideja. Vidjeli smo i da dvije moguće perspektive koje smo iščitali iz pjesme pozivaju čitatelja na daljnje promišljanje o tome kako točno shvatiti položaj pojedinca u svijetu, pri čemu možemo plauzibilno pretpostaviti kako čitatelj na tom stupnju propitkuje ideje koje nisu nužno sadržane u samoj pjesmi, ali su njome potaknute. U idućem ćemo dijelu detaljnije pogledati kako formalna organizacija atributa utječe na proces mi-

sli koje se javljaju kod čitatelja i koje, ako pretpostavimo koncepcije poetske prakse, omogućuju proces refleksije. Ta će nam razmatranja pomoći i da istražimo sposobnost poezije da čitatelju omogući upuštanje u apstraktno mišljenje, odnosno bavljenje filozofijom.

3.1.3. Poezija i načini spoznavanja

Pisati ne znači opisivati niti prepisivati. Pisati ne znači opisivati stvarnost života, jer kada bi pisanje u književnom smislu bilo obično, jednostavno opisivanje fakata, onda bi svaki pisar bio pjesnik. U pisanim poetskim stvarima ima stvarnih opisa, koji ne djeluju samo jer su stvarni ili istiniti, nego i zato jer su toliko sugestivni, jer su moralne dubljine i perspektivni odnosi opisanih motiva tako komponirani te djeluju svojom magijom, svojom dinamičnom živošću i svojim ritmom mnogo intenzivnije od životnog podatka koji ih je rodio. Čovjek pjesnik opisujući pojačava ili smanjuje, on ubrzava ili usporuje, on nagomilava ili reducira onu masu utisaka kojom želi da stvori potencirani dojam umjetničkog doživljaja.

(M. Krleža 1976, 4)

Vidjeli smo da Kantova teorija pjesništva pretpostavlja komunikacijski model: posredstvom svojega djela pjesnik izražava određene ideje, a čitatelj, u procesu interpretacije, nastoji uočiti te ideje, razmotriti njihovo mjesto u široj pojmovnoj ekonomiji s kojom raspolaže, identificirati stav pjesnika prema tim idejama i usporediti takav stav sa svojim promišljanjima.

Vidjeli smo da se jedan vid normativnosti umjetničkoga stvaranja (odrednica c gore) odnosi i na sposobnost pjesnika da stvori djela koja kod čitatelja generiraju zadovoljstvo refleksije poticanjem kognitivne djelatnosti i izazivanjem moralnih ideja na epistemički pouzdan način. Analiza pjesme *Dugo u noć, u zimsku bijelu noć* pokazala je kako takvi refleksivni procesi izgledaju s obzirom na uzajamno djelovanje estetičkih atributa i estetičkih ideja, odnosno s obzirom na fenomenologiju pjesničkog iskustva kako je tumači Bradley odnosno, s obzirom na prirodu pjesničke prakse koju tumači Lamarque sa svoje četiri teze. Pokazali smo i da se refleksija, koja je toliko važna Kantu, odnosi na interpretativne procese kroz koje čitatelj zahvaća formalnu i jezičnu kompleksnost pjesme, ali

i specifičan način na koji pjesma predstavlja konkretne estetičke ideje. Pjesnik ne može izraziti te ideje nekim drugim načinom, no kroz svoje pjesništvo on ipak omogućuje razvoj drugih umjetnika, kognitivni napredak svojih čitatelja i njihovo međusobno povezivanje. Budući da ni jedna druga ljudska praksa nema taj učinak na publiku (sjetimo se, znanost djeluje po drugim načelima) moramo pretpostaviti kako je umjetnost jedinstvena ljudska djelatnost čiji se učinci ne mogu ostvariti nekim drugim modusima. Iako smo tvrdili kako ne nalazimo evidenciju u korist epistemičko-moralnoj pouzdanosti pjesnika, tvrdili smo kako to ipak ne umanjuje važnost poezije unutar edukativnih programa.

Nešto drugačiji stav brane autori poput Lamarquea, Attridgea, Oslena i Gibsona koji ističu kako se u osnovi poetske prakse nalaze drugačiji mehanizmi interakcije. Primjerice, Lamarque smatra kako je središnji stav koji bi čitatelj trebao zauzeti prema pjesmi takozvani 'književni stav', odnosno stav očekivanja i posljedičnog nalaženja estetičke i umjetničke vrijednosti u djelu. Ovaj proces uključuje i nastojanje da se interpretira relevantna tema pjesme i da se uoči način na koji ukupnost sadržajno-tematskog jedinstva doprinosi razvoju te teme, kao i obraćanje pažnje na specifičnost formalnih aspekata pjesme te način na koji sadržaj i forma dolaze zajedno. Slažem se s time, no smatram kako to ipak ne isključuje mogućnost kognitivnog napretka pomoću poezije, odnosno mogućnost da nam poezija pruži snažno refleksivno iskustvo koje ima obilježja filozofskog promišljanja. Da bismo vidjeli kako je to moguće, a nastavno na polemiku o filozofskim mogućnostima poezije započetu u prvome dijelu, interpretirat ćemo pjesmu Dobriše Cesa-rića, *Balada iz predgrađa* nastojeći obuhvatiti Lamarqueovu tezu o književnom stavu s jedne strane, i s druge, Kantovu tezu o načinu na koji estetički atributi generiraju estetičku ideje i potiču na promišljanje. Ta će nam razmatranja, u idućem dijelu, omogućiti da odgovorimo na pitanje o sposobnosti poezije da se bavi filozofskim temama.

... I lije na uglu petrolejska lampa	I nema ga sutra, ni preksutra ne,
Svjetlost crvenkastožutu	I vele da bolestan leži;
Na debelo blato kraj staroga plota	I nema ga mjesec, i nema ga dva,
I dvije, tri cigle na putu.	I zima je već,
	I sniježi...
I uvijek ista sirotinja uđe	
U njezinu svjetlost iz mraka.	A prolaze kao i dosada ljudi,
I s licem na kojem su obično brige	I maj već miriše –
Pređe je u par koraka.	A njega nema, i nema, i nema,
	I nema ga više...
A jedne večeri nekoga nema,	
A moro bi proć;	I lije na uglu petrolejska lampa
I lampa gori,	Svjetlost crvenkastožutu
I gori u magli,	Na debelo blato kraj staroga plota
I već je noć.	I dvije, tri cigle na putu.
	(u Stamać 2007: 472)

Sastavljena od šest strofa, od kojih su prva i posljednja identične (izuzev razlike u rečeničnom znaku trotočke, o čemu ću dolje govoriti), pjesma je narativna i opisna te na tima dvama temeljima, na sadržajnom nivou, pripovijeda o uglu iz predgrađa koje je osvijetljeno petrolejskom lampom, čija svjetlost pada na debelo blato, stari plot i nekoliko cigli na putu. Prva i druga strofa govore nam gdje se radnja događa i tko su glavni akteri: blatnjavi ugao osvijetljen petrolejskom lampom kojim uglavnom prolaze siromašni ljudi, mahom siroti i zabrinuti. U trećoj strofi Cesarić uvodi centralni motiv, nekoga koga nema, tko, vidimo to u četvrtoj strofi, bolestan leži i tko u petoj strofi umire. Šesta je strofa identična prvoj, iako znamo da je prošla godina dana, u kojoj je jedan ljudski život ugašen.

Kantovim rječnikom, pjesma je to u čijoj su tematskoj osnovi odnos čovjeka (jastva) i kozmosa. Kozmos je ovdje predstavljen posredstvom estetičkih atributa blatnjavog, mračnog predgrađa osvijetljenog tek mizernim trakom svjetlosti lampe. Čovječanstvo je predstavljeno 'uvijek istom sirotinjom s licem punim briga', a u samom je središtu pjesme ideja smrti i prolaznosti, ugasnuća života, predstavljena nekime koga nema. Ova je neodređenost važna zato

što neodređenost identiteta onoga koga nema pokazuje da Cesarić govori o nečemu što se može primijeniti na svakoga: smrt je sastavni dio života, neizostavan modus postojanja u kozmosu i u tom smislu svi mi oni kojih nema. Tragedija stoga nije u smrti samoj, nego u životu provedenom u mračnom blatnjavom predgrađu.

Jedan od ključnih aspekata pjesme jest kontrast koji se stvara suprotstavljanjem generalizacija i partikularija. Generalizacije se očituju u opisima onoga što je uobičajeno: uvijek ista sirotinja s licem na kojem su obično brige motivi su koji na referencijskoj razini obuhvaćaju širi sloj ljudi, među kojima nema supstancijalne razlike; sva su lica ista, ispunjena brigom. Ovoj razini općenitosti doprinosi i uvodni stih: rečenični znak koji nas uvodi u pjesmu jest točka, znak koji označava frazu i tako dalje. U ovom kontekstu ona upućuje čitatelja na to da su opisi koji slijede opisi općenite ljudske situacije, ali i ukazuje na to da je ono što je prethodilo epizodama opisanima u pjesmi na isti način dio uobičajenog tijeka stvari. U tom smislu, Cesarić jednostavno govori o poziciji ljudi, o njihovoj poziciji u svijetu, o onome običnome.

Zaokret prema partikulariji uveden je u trećoj strofi, što je prvenstveno vidljivo u upotrebi suprotnog veznika 'a' (za razliku od sastavnog 'i' koji je dominantan u prve dvije strofe), i u uvođenju zamjenice 'nekoga': iako ne znamo tko je taj netko (a shvaćamo da bi mogao biti bilo tko), znamo da bi 'moro proć', a da ne prolazi. Osjećaj praznine nastao neprolaskom nekoga tko bi 'moro proć' dodatno je pojačan Cesarićevim opisom okolnosti: „I lampa gori, / I gori u magli, / I već je noć“. Treći stih, „I lampa gori“ prvi je nagovještaj jedne od temeljnih tema pjesme: specifična, individualna ljudska situacija, simbolizirana nekime – bilo kime – nije od posebnog značaja okolnostima u kojima se ona odvija. Lampa gori, kao i uvijek. Četvrti stih, „i gori u magli“, pojačava osjećaj težine cjelokupne situacije: magla nije samo opis vremenskih okolnosti, nego i simbolični opis nevidljivosti i izgubljenosti onoga sloja ljudi koji prolazi kroz svjetlost petrolejske lampe. Svjetlost je kratkotrajna – prijeđe je se, vidimo to na kraju druge strofe, u par koraka, prije neizbježnog povratka u noć, u mrak, u maglu. Posljednji stih,

„I već je noć“, dodatno pojačava neuznemirenost vanjskih okolnosti ljudskim sudbinama; noć dolazi, tama postaje sveprožimajuća, a nekoga i dalje nema. Veznik ‘već’, koji označava kratak protok vremena, neznatni trenutak, pokazuje koliko je malo potrebno da život pojedinca potpuno izgubi na značaju.

Četvrta je strofa posebno emocionalno nabijena. Nizanje veznika ‘i’ omogućuje Cesariću pripovijedanje na sadržajnom nivou – onaj koga nema je, vele, bolestan, leži, leži mjesecima i došla je zima i sniježi – i produbljivanje osjećaja jaza između tragičnosti individualne sudbine i neuznemirenosti svijeta kao cjeline. Vremenski se okvir neprestano širi: od pojedinačnih dana (sutra, preksutra) iz prvog stiha, do mjesec, dva u trećem stihu, pa do promjene godišnjega doba – u posljednjem stihu već je zima. Trajanje i protok, koji u ovoj strofi simboliziraju trajnost i nepomućenost prirodnih okolnosti (odnosno kozmosa) sadržan je u glagolu ‘sniježi’ iza kojega Cesarić ponovno koristi trotočku: trajanje kojemu ne možemo predvidjeti kraj.

Peta je strofa ponovno obilježena kontrastom: veznik ‘a’ u funkciji je suprotstavljanja individualne situacije opisane u četvrtoj strofi s općenitim okolnostima u svijetu: “A prolaze kao i dosada ljudi,” ponovno simbolizira poredak stvari na koji individualne situacije ne utječu. U drugom stihu Cesarić ponovno nagovještava vremenski okvir veznikom ‘i’ – „I maj već miriše“ – pri čemu je prolaznost vremena u kontrastu s trećim stihom pete strofe – „A njega nema“. Dvostruko je značenje upotrebe riječi ‘nema’ čak tri puta, u kombinaciji s veznikom ‘i’: u jednom smislu pojačava se osjećaj iščezavanja uveden u trećoj i razvijen u četvrtoj strofi, u drugom smislu pojačava se ideja o trajanju agonije boli i patnje osobe koje nema jer bolesna leži. U posljednjem stihu, „I nema ga više“, glagol ‘nema’ ne opisuje samo njegovu neprisutnost na uglu, već i njegovo potpuno ontološko ukinuće iz života samoga, ukidanje ljudskog života u punom smislu riječi. Trotočka ovdje ukazuje na nemogućnost komentara koji bi na prikladan način odao počast ljudskom životu, ali i na nepovratnost njegova nebivanja: život će teći, lampa će svijetliti, ali njega neće biti. Njegovo je nebivanje trajno.

Šesta strofa, sadržajno identična prvoj, pokazuje tako zaokruženost jedne situacije, nezaustavljen i nezaustavljiv protok vremena, nepromjenjivost i neosjetljivost svijeta na individualne sudbine, čak i kada su te sudbine ispunjene teškim životnim uvjetima poput siromaštva, briga, dugotrajne bolesti i smrti. Svijet ide dalje, život ide dalje, pojedinci su ti koji nestaju. Budući da je to činjenica života, u posljednjoj strofi nema potrebe za trotočkom; pripovijedanje i opisivanje uzmaklo je pred zaključkom.

Cesarić upravlja naracijom na nekoliko razina. Suprotstavljanjem dugih i kratkih stihova pjesnik kontrolira ritam pjesme i usmjerava pažnju čitatelja na one detalje koje želi istaknuti: treća i četvrta strofa imaju pet stihova upravo zato da bi dodatno ojačale emocionalnu atmosferu pjesme, osjećaj iščekivanja, boli, bezizlaznosti, gubitka i ništavila. Zadržavajući se tako na pojedinim slikama, Cesarić omogućuje čitatelju da u potpunosti zahvati njihove implikacije i doživi emocionalni utisak. Usporavanje naracije tako je proporcionalno jačanju emocionalnoga učinka pjesme, ali i usmjeravanju pažnje na središnju temu: odnos svijeta prema pojedincu, odnosno kozmosa prema jastvu.

Dominantna teza u mojoj interpretaciji pjesme do sada ticala se odnosa svijeta prema pojedincu: nepomućenost prirodnog toka stvari, prolaz vremena, klimatske promjene i godišnja doba doprinose temi o centralnom jazu između svijeta i pojedinca. U tom smislu, možemo tvrditi kako je perspektiva koju nam Cesarić nudi donekle pesimistična – ovo je čitanje obilježeno i pretežno mračnom atmosferom pjesme, u kojoj dominiraju slike blata, razbacanih cigli, snijega, noći i magle. Čitatelj bi se mogao pitati jesu li doista *to* 'ljudske okolnosti' i ako jesu, koja je svrha svega? U čemu se sastoji vrijednost pojedinca, svih njegovih životnih nastojanja, nadanja, želja, ako u konačnici njegova smrt ne ostavlja nikakav učinak u ukupnosti svega što jest, u kozmosu samome?

Još jedan bitan segment pjesme jest segment lirskog subjekta: pitanje je naime tko nam pripovijeda *Baladu iz predgrađa*? Ako se i čini da svijet ostaje nepomućen sudbinom individualnog čovjeka, netko je ipak dotaknut neprolaskom onoga koji bi „moro proć“. Ne-

ovisno o tome radi li se o samom pjesniku ili o lirskom subjektu, postoji netko tko nam pripovijeda o onome koga nema; u tom smislu, koliko god da se pojedine situacije čine nebitnima u općenitom poretku stvari, to ipak nije tako. Perspektiva pjesme tako ipak nije u potpunosti pesimistična i obojena emocionalnim tonovima tuge i sjete; ljudski život ima važnost, pojedinac dotiče one oko sebe i njegova je priča bitna. Netko ostaje, netko primjećuje, netko pripovijeda.

Analiza nam je do sada pokazala da poeziji možemo pristupiti poštujući konvencije književne prakse (kako ih definira Lamarque), a da pritom ne zanemarimo njezinu sposobnost da generira refleksiju (kako to tumači Kant). Štoviše, refleksija o temama neodvojivi je dio poetskog iskustva čitatelja i izvor estetičkog zadovoljstva, pri čemu podrazumijevam da je prepoznavanje teme i načina na koji je ona razrađena središnji aspekt susreta s pjesmom. Vidjeli smo u prvom poglavlju da taj proces u značajnoj mjeri uključuje zahvaćanje relevantnih motiva i prepoznavanje formalnih odabira pjesnika, odnosno uočavanje kako formalna svojstva pjesme doprinose razvoju teme (segmenti (i) i (ii) estetskog iskustva poezije). U analizi Kantove teorije, ovaj se segment odnosi na razumijevanje odnosa estetičkih atributa i estetičke ideje, a vidjeli smo i da se na tome odnosu temelji naša kognitivistička interpretacija njegove teorije.

Kognitivističko čitanje Kanta koje sam ovdje zagovarala možemo naći i kod suvremenih kantovaca.¹⁰⁸ Vidjeli smo da interpretatori treće *Kritike* često naglašavaju važnost umjetnosti za premošćivanje jaza između racionalnog i moralnog, odnosno između znanja i djelovanja. Kantovo inzistiranje (KMS §52) na tome da umjetnost potiče moralne ideje tumači nam kako bi umjetnost to mogla i ostvariti, a njegovo tumačenje odnosa i interakcije estetičkih ideja i estetičkih atributa dodatno nam objašnjava kognitivni učinak umjetnosti. Iako se čini da je glavnina Kantovih ‘umjetničkih’ odlomaka usredotočena na umjetnika, pokazali smo ovdje koliko je njegovih teza značajno za individualnog spoznavatelja, u svje-

108 Vidi Crawford (1974), Guyer (1994), Matherne (2013), Pillow (2006), Kuplen (2019, 2021), Šustar i Vidmar (2018) te Vidmar Jovanović (2020a).

tlu njegove epistemičke i etičke prirode. Na tom je tragu i Samuel Stoner (2016), koji tvrdi kako čitateljev imaginativni odgovor na umjetničko djelo predstavlja intelektualnu aktivnost koja sačinjava estetički sud. U tom smislu, naši su odgovori na umjetnost neodvojivi od kognitivnog čina u kojemu čitatelj promišlja o idejama izraženima u djelu – ponekad, ističe Stoner, promišljanje o tim idejama odgovara razumskim i umskim metafizičkim istraživanjima. Intelektualna aktivnost karakteristična za čitateljev odgovor na pjesmu odgovara procesu estetskog povećanja pojma koji Kant spominje. Prema Stoneru, ovaj proces uključuje kontekstualizaciju pojmova: umjetničko djelo omogućuje čitatelju imaginativno sagledavanje različitih okolnosti u kojima se određeni pojam (estetička ideja sadržana u djelu) izražava.

I Mojca Kuplen (2019, 2021) na sličan način opisuje interpretaciju ključnih koncepata sadržanih u nekom djelu. Umjetnost nam, ističe, omogućuje zahvaćanje apstraktnih pojmova koje u načelu teško konceptualiziramo i čije nam razumijevanje zbog toga izmiče. Estetičke ideje uglavnom se odnose na apstraktne pojmove čije značenje teško shvaćamo zbog izostanka izravnog vizualno dostupnog sadržaja na koje one referiraju. S druge strane, svi su takvi pojmovi obojani subjektivnim iskustvima, što doprinosi kompleksnosti njihova značenja. Prema Kuplen (2019), estetičke ideje omogućuju nam vizualni *input* na temelju kojega nam apstraktne ideje zahvaćene estetičkima postaju kognitivno dostupnije.

Ova razmatranja mogu nam pomoći da riješimo još jedno pitanje dominantno unutar suvremene filozofije pjesništva: ono o filozofskom potencijalu poezije. Vidjeli smo kod Kanta da je poezija izuzetno efikasna u obavljanju „posla razuma“, kao i strogi paralelizam između kognitivnih nastojanja čovjeka i tematsko-sadržajnog segmenta poezije. Ta će nam razmatranja pomoći da odgovorimo na izazove vezane za filozofsku dimenziju poezije koje su nam postavili Lamarque, Olsen i Gibson, a koje smo sagledali u prvom djelu.

3.1.4. Poezija i filozofija

Poezija prevladava razorne snage u prirodi, u čovjeku i oko čovjeka, i ona je osnovna inspiracija čovjeka na njegovom dugom putu kroz historiju, koja ga je stvorila čovjekom, Orfejem, pjesnikom. Poezija je, prema tome, pitanje ljudske volje, prema tome, pitanje ljudskog morala, dakle, posve logično, pitanje ljudskog stava nad otvorenim problemom dobra i zla, lijepog i ružnog, pravednog i nepravednog, istinitog i lažnog.

(M. Krleža 1976, 4)

Odgovarajući kritičarima stava o postojanju filozofskih aspekata poezije, tvrdila sam kako ništa u poetskoj praksi ne isključuje mogućnost uključivanja filozofskih segmenata u pjesništvo kao ni kontemplaciju o filozofskim temama – štoviše, vidjeli smo da su određeni segmenti poetskog iskustva upravo time i obilježeni. I analiza *Balade iz predgrađa* pokazala nam je da se promišljanje o prolaznosti života i neizbježnosti smrti nameće čitatelju jer je to najsmisleniji način na koji se pjesma kao cjelina može interpretirati. Neovisno o tome treba li tema smrti potaknuti čitatelja na filozofsku meditaciju, sama činjenica da je riječ o poeziji (a ne o filozofskom traktatu) ne isključuje mogućnost da pjesma ostavi duboki utisak na čitatelja, dovoljno dubok da on o svojem iskustvu i svojem životu počne promišljati iz jedne šire, osviještenije perspektive, one koja uključuje i Cesarićevu perspektivu. Pa ako takva perspektiva i jest subjektivna, predstavljena iz perspektive pjesnika i stoga nedovoljno objektivna, ipak nije jasno zbog čega bi takva subjektivnost bila prepreka njezinom filozofskom učinku. I sami filozofi često nude perspektive na određene životne situacije ili pozivaju na prihvaćanje određenog stava na temelju vlastitoga iskustva, a da takva retorika ne umanjuje ozbiljnost i objektivnost njihovih zapisa. Zbog čega onda negirati takvu retoričku snagu poeziji?¹⁰⁹

Kantova nam teorija umjetnosti ovdje može značajno pomoći, i to na dva načina: vidjeli smo da postoji izrazit paralelizam između racionalnih ideja (koje zasigurno jesu filozofski relevantni pojmovi) i tematske dimenzije poezije zbog toga što su estetičke ideje značajno

109 Za obranu filozofske umjetnosti na ovim osnovama vidi Vidmar (2019).

povezane s racionalnim idejama. I dok ova činjenica sama po sebi ne znači da se poezija bavi filozofijom, ipak nam Kantove teze o estetičkim idejama koje potiču na razmišljanje, ono koje odgovara nastojanjima razuma da shvati svoje iskustvo, odnosno nastojanjima uma da ga ujedini u koherentnu cjelinu, pomažu da zaobiđemo Lamarqueovu tezu o neprimjerenosti kognitivnih ciljeva poezije. Barem pod pretpostavkom Kantove teorije poezije, poezija ne samo da može biti filozofska nego njezine najbolje instance to i jesu.

Još jedan argument koji Lamarque (2009b) navodi protiv teze o filozofskom angažmanu poezije odnosi se na nemogućnost parafraze poezije, odnosno na činjenicu da je parafraza „nemoguća u poeziji, ali obavezna u filozofiji.“ Drugim riječima, način na koji filozofski tekst daje argumentacijsku podršku tezama koje razvija može se parafrazirati; istinitost koja se argumentira dostupna je u nekoj drugoj formulaciji. U poeziji to nije slučaj, zato što „način na koji pjesma podupire svoje filozofske teme određuje koje su to teme i sačinjava njezin sadržaj“ (46). S obzirom na to da je sadržajno-tematsko jedinstvo neodvojivo od forme i neizrecivo u nekim drugim formama, Lamarque zaključuje da pjesma ne može generirati istinitost tema o kojima je jer je tema utkana u formu pjesme.

O nemogućnosti parafraze poezije govorili smo u prvom poglavlju, a ovdje smo pokazali kako ona slijedi iz normativnosti umjetničkoga stvaranja. Vidjeli smo da se može tvrditi kako Kant upravo u tome i vidi epistemičku pouzdanost pjesnika: njegov je razum posrednik između prirode i ljudi te stoga upravlja refleksijom čitatelja na pouzdan način, odnosno tako da omogućuje čitatelju promišljanje o temama koje su u skladu s načelima uma. U tom smislu (kako smo pokazali u primjerima parafraze), zapis koji je pjesnik odabrao za svoju pjesmu najbolji je mogući zapis za promišljanje o estetičkim idejama koje je usklađeno s diktatima razuma. No, već smo istaknuli kako je ovakvo epistemičko čitanje normativnosti pretjerano, prvenstveno zato što ne nalazimo evidenciju za takav stav. Pjesnici jednostavno nisu etički i epistemološki superiorniji i ništa u njihovu djelovanju nije izravna poveznica s istinom. Ipak, smatram kako to nije razlog da odbacimo kognitivni (odnosno, u

ovom kontekstu filozofski) angažman poezije. S jedne strane, pogrešno je pretpostaviti da se filozofija (to jest, način na koji pjesma može biti filozofska) iscrpljuje u propozicijskom zapisu. Iako ima pjesama koje sadrže lako prepoznatljive filozofske teze ili module argumentacije, one nisu ni pravilo ni najintragantniji način na koji je filozofija prisutna u poeziji. Kao što su naši primjeri do sada pokazali, rasprava o filozofskom angažmanu poezije zanimljiva je zbog učinka koje neke pjesme imaju na čitatelja, prvenstveno zbog specifičnih refleksivnih procesa koje u njemu izazivaju. U tom smislu, Lamarque nudi preograničeno poimanje filozofske pjesme.

Ipak, ostaje nam za objasniti prirodu refleksije koja je specifična za filozofsku poeziju, što nije nimalo lak zadatak. Ne želimo reći da je svako, ma kako trivijalno ili površno promišljanje izazvano pjesmom filozofija – primjerice, *Balada iz predgrađa* može potaknuti nekoga na promišljanje o tome da bi bilo dobro asfaltirati cestu kako ne bi bilo blata, baš kao što spominjanje majke u Tadijanovićevoj pjesmi može izazvati refleksiju o nadolazećem majčinu rođendanu. No ni u prvom ni u drugom slučaju nećemo reći da se radi o ozbiljnoj refleksiji koja može značajno doprinijeti čitateljevom kognitivnom razvoju. Filozofski zanimljiva refleksija odnosi se na duboko, sadržajno kompleksno i supstancijalno promišljanje o ‘ljudski značajnim temama’ koje su čitatelju relevantne zato što na neki način i u nekom segmentu odgovaraju krucijalnim pitanjima o smislenosti vlastitog iskustva koje si i on sam postavlja, a koje pjesma izaziva u svjetlu toga što je o tim temama i što o njima govori nešto na netrivialan način. Takva pjesma zaista potiče na razmišljanje koje se ne može uvijek propozicijski zahvatiti, ali koje čitatelju pruža osjećaj da je intelektualno potaknut u smjeru u koji se sam ne bi uputio – ako nije tako, tada će čitatelj vjerojatno dotičnu pjesmu ocijeniti manje izazovnom i manje će biti potaknut na promišljanje o njoj. Primjerice, dvije perspektive koje smo iščitali u *Baladi* nude nam značajno različita shvaćanja o vrijednosti života pojedinca, no nije nužno da bilo koje od njih nudi konkretan odgovor na pitanje o vrijednosti života. Koju od te dvije perspektive čitatelj odluči prihvatiti kao onu koja bolje ocrtava život pojedinca

i njegovu vrijednost u konačnici će ovisiti o čitatelju samome, njegovim stavovima o životu i vrijednostima, njegovim iskustvima o odnosu svijeta i pojedinca. U tom smislu, Cesarić ne nudi 'recept' koji možemo prihvatiti i primijeniti na svoje iskustvo onda kada se pitamo kako živjeti, već nam daje svoju viziju i poziva nas da o njoj promislamo. S obzirom na barem dva čitanja pjesme, bilo bi teško tvrditi da je jedno ili drugo ispravno. No to ne znači da njegova pjesma nema implicitni utjecaj na čitatelja koji će, potaknut njome, započeti promišljati o temama koje identificira kao središnje u pjesmi. I upravo se tu vidi prijelaz s promišljanja o pjesmi na refleksiju o temama koje se otvaraju pjesmom (segmenti (iii) – (iv) gore). Proces je ovo koji Kant zahvaća frazom „estetskog povećanja“ pojma.

3.2. Pjesnik i društvo

Najveće je zadovoljstvo jednog pjesnika ako nekoliko njegovih pjesama živi u njegovim čitaocima, ako su postale dio njihove duševnosti i prate ih cijeloga života.

(D. Cesarić, u Brešić 1984, 114)

Specifikacija sposobnosti genija na temelju odrednica koje sam ponudila u drugom dijelu pomaže nam i da smjestimo umjetnika unutar šire društvene zajednice, unutar koje uspostavlja komunikacijske lance sa svojom publikom, ali i s drugim umjetnicima. U ovom ćemo dijelu o tome reći nešto više, ukazujući pritom na kulturološku funkciju književnosti, prvenstveno na njezinu sposobnost da oslika kulturološke, političke, društvene, religijske i ostale tekovine kulture unutar koje je nastala.

Tvrdila sam kako se estetičke ideje odnose na skup općenitih ideja kojima ljudi barataju u svakodnevnome kognitivnome i moralnome funkcioniranju. U tom smislu, sposobnost genija da predstavi estetičke ideje ne može biti jedinstvena geniju, zato što publika ne bi imala relevantne pojmove temeljem kojih bi interpretirala djelo i ono bi bilo neshvatljivo. Ipak, genij se razlikuje od ostalih pripadnika zajednice po načinu na koji izražava relevantne ideje: on to radi tako da ih predstavlja u njihovoj supstancijalno kom-

pleksnijoj punini, za razliku od onih kojima nedostaje genijalnost. Posljedično, njegova djela posjeduju formalno-estetski kompleksnija svojstva, odnosno, kako to Kant kaže, posjeduju duh. Vidjeli smo međutim da je važna odrednica lijepe umjetnosti njezina sposobnost da potakne refleksiju i ponudi načine spoznavanja. Na temelju takvoga njenoga učinka možemo o umjetnosti govoriti kao o praksi koja ima značajna edukacijsko-kulturna obilježja. Znamo da je u staroj Grčkoj mitologija imala obrazovnu ulogu sve do pojave Platona koji je pjesnike protjerao iz svoje idealne države optuživši ih za epistemološku nepouzdanost i nedostatak etičnosti. No Platon je protjerao u oba slučaja: pjesnici možda nisu stručnjaci u izvanpoetskim domenama, no oni su itekako sposobni ponuditi vrste spoznavanja o svijetu i pojedincu u svim njegovim kompleksnostima. Vidjeli smo kod Kanta kako je ideja epistemičke pouzdanosti utkana u samu definiciju lijepe umjetnosti, a spomenuli smo i kako su pjesnici romantizma najradikalnije isticali mogućnost poezije da doprinese pravim i relevantnim spoznajama koje, vjerovali su, ni sama filozofija nije u stanju dokučiti. Iako smo odbacili takvo definicijsko utemeljenje pjesnikove pouzdanosti, tvrdili smo da poezija doprinosi kognitivnim i etičkim težnjama čovjeka tako što potiče promišljanje i preobrazbu pojmovnog repertoara pojedinca.

Teza koju smo zagovarali jest ta da pjesnik ima posebno razvijenu sposobnost govoriti o onome što je ljudima važno, o 'životno presudnim pitanjima' na način da to što kaže ima značajan utisak, estetički i kognitivni, na pojedince. Ne iznenađuje stoga što je svaka književno-umjetnička epoha obilježena i interesom za to kojim su estetičkim sredstvima pjesnici vršili svoju mimetičku funkciju promatrača i opisivača društva, društvenih tekovina i ljudskih sudbina. Drugim riječima, pjesnici nastoje kroz svoje stvaralaštvo prenijeti kako 'duh vremena' tako i subjektivno iskustvo življenja u takvom svijetu te na taj način omogućiti publici novu konceptualizaciju centralnih pojmova koje koristimo za promišljanje o tom svijetu i tom iskustvu. Kantovim rječnikom, ako je poezija blisko povezana s kategorijama razuma, onima koje nalazimo u iskustvu,

onda je pjesnik taj koji kroz svoje stvaralaštvo omogućuje publici estetsko proširivanje takvih koncepata koje je umreženo u povijesno-umjetnički kontekst u kojemu pjesnik djeluje.¹¹⁰ Kritički komentar na stvaralaštvo Dragutina Tadijanovića ocrtava ovu sposobnost pjesnika:

Tadijanović je (...) unio u poeziju novitet, koji je ona bila fatalno izgubila. (...) on je uspio savremenim lirskim govorom iznijeti obične stvari i emocije tako auroralno (...) a u isto vrijeme tako rafinirano, kako to prije njega u našoj poziji nitko nije izrazio. Čitava je Tadijanovićeve inspiracija istog porijekla koje seže u 'dane djetinjstva' ... Ne samo *Dani djetinjstva* nego i čitav njegov poetski opus plod je njegove sposobnosti da iz svijesti eliminira naslage artificialnih iskustava i najjednostavnijim, najprirodnijim tonom progovori o osjećanjima mnogo puta već opjevanima u poeziji, a da mi pri tom nemamo dojam ponavljanja, već otkrivanja (...) Vanredno značenje Tadijanovićeve poezije nije dakle temeljeno niti na dubokim novim spoznajama niti na obilju i raznorodnosti psiholoških otkrića, već na sposobnosti pjesnika da riječima vrati čar prvotnoga kazivanja. (Vlatko Pavletić, u Tadijanović, 1965; 255)

Kritičar koji ističe Tadijanovićevu sposobnost da izrazi ono što nam je svima poznato na način na koji to 'nitko prije njega nije izrazio' kao da preslikava Kantovu definiciju genija. Zanimljivo je, iako se mi ovdje nećemo pobliže time baviti, isticanje djetinjstva kao izvora pjesničke inspiracije; upravo je i veliki Wordsworth svoju inspiraciju tražio u nevinim dječjim godinama, vjerujući kako pjesnička imaginacija ima jedinstvenu sposobnost transformacije tih uspomena u životne istine koje imaju snagu oplemeniti cijelo društvo. Specifični učinak koji kritičar ovdje vezuje uz Tadijanovićevu poeziju – vratiti riječima čar prvotnog kazivanja radije nego li ponuditi duboke spoznaje ili psihološka otkrića – uvelike zrcali našu tezu prema kojoj poezija ne nudi istine, barem ne na način na koji to znanost radi, ali nudi mogućnost kognitivnog rasta i osvješćivanja životno važnih pitanja.

U ovome je kontekstu zanimljivo istaknuti i Dobrišu Cesarića, čiji nam pjesnički opus omogućuje da društvenu tematiku sagledamo i osvijestimo u njezinoj dubini. Njegova socijalna poetika, vidljiva

110 Teza ovdje nije da samo pjesnici (umjetnici) to rade, već da je takav njihov učinak jedno od centralnih izvora vrijednosti poezije i interesa prema njoj.

primjerice u pjesmama poput *Balade iz predgrađa* koju smo gore analizirali, ali i mnogim drugim, prenosi publici specifičan doživljaj urbane sredine i socijalne probleme grada povezane sa siromaštvom koji ne nude mogućnost vrijednog, smislenog i ispunjenog života. Tako u *Predgrađu* primjerice opisuje kuće u kojima stanuje sirotinja specifičnim motivima koji izazivaju jak vizualni uvid u društveno stanje, poput žalosnih, hladnih kućerina, njihovih vlažnih zidova, klimavih stolica i kržljivih fuksija. Takav vizualni podražaj generira atmosferu bezizlaznosti, tuge i jada. Kantovim rječnikom, sama ljudska egzistencija, način na koji jastvo postoji, pobuđuje negativnu i pesimističnu sliku kozmosa koji nije gostoljubiv prema čovjeku, a taj je osjećaj pojačan Cesarićevim suprotstavljanjem predgrađa s bogatim ulicama. Ne iznenađuje stoga mnoštvo kritičkih komentara na Cesarićevu poeziju koji veličaju upravo onaj njezin aspekt koji se odnosi na zrcaljenje svijeta. Tako Antun Bonifačić daleke 1931. piše:

Poezija Dobriše Cesarića je puna humanosti za maleni, šturi svijet zagrebačke periferije, u kojoj se je rodila. Tu je naš 'mali čovjek' kako ga nazivaju izborni kandidati, dat u bojama koje ga obavijaju: izbjedljivo žut i hladno siv. Predgrađe je savršen portret svega toga: radnika alkoholičara, prevarenih sirota, poderane djece i crkve kao 'tješiteljice' siromašnih. Trešnjevka i pruga vagonaša, bludnica na koncu svoje karijere i konačno mrtvačnica najbjednijih, zatvaraju onaj posebni ugao svijeta, kroz koji Cesarić gleda u svijet i nebo. (u Jelčić, 1992, 19)

Sličnu misao nalazimo i u sljedećem komentaru:

Život proletarijata mučio je i Cesarićeve dane. On nije mogao hladnokrvno proći posred bijede, nego je na nju istinito lirski reagirao. Bijeda je rastvarala cijele slojeve naroda i radala ne samo bune nego i žalost, a čovjek je stvoren za radost, za čista jutra i dostojni život pun ljepote. Odgovor na tu tužnu stranu jedna je od osnovnih crta Cesarićeve lirske knjige; to je u isti mah i jedna karakteristika njegove humanosti i njegova intimnog književnog stava. (u Jelčić 1992, 49)

I pjesništvo Miroslava Krležu posebno je zanimljivo kada poeziju promatramo kao odraz vremena i društvenih, političkih, ekonomskih i ostalih okolnosti, a pjesnika kao onoga koji o tim okolnostima progovara na način koji omogućuje zadovoljstvo refleksije i donosi nove načine spoznavanja. U eseju *Moja ratna lirika* sam je Krleža rekao:

Vrijeme u kome su te pjesme nastale mrtvo je i motivi ove lirike puni su beznadnog umiranja u mračnom prostoru što se rasplinuo, u jednoj zemlji koja je otputovala po mađarskim tračnicama, kao onaj pijani i sušičavi vagon, s kojim smo svi mi nestali na koncu Hrvatske Rapsodije: ništa nije ostalo od onog užasa, samo dim i vonj garišta, a to se osjeća još i danas oko nas: nagnjili miris starih paljevina. (Krlježa 1976, 11)

Krlježa svoj esej zgotovljuje zaključivši kako je lirika toga doba, upravo zbog društvenih okolnosti koje su je generirale, „bespomoćna, pasivna i nihilistička“, no književni se kritičari s takvim stavom ne bi složili. Upravo suprotno, ono što Krlježu izdvaja od ostalog pjesništva ratnoga i poratnoga razdoblja upravo je „njegova pjesnička angažiranost, njegov uvijek prisutan subjektivni, kritički stav, njegovo neprekidno sukobljavanje i nepomirljivost s deformiranim oblicima života“ (Skok 1976, 41). Vidljivo je to i u pjesmama koje više nisu ratne tematike, već su potaknute društvenim okolnostima. Kritičar tako ističe kako Krlježa dovodi „u najdirektniju vezu društvena zbivanja i pojave koje su mu uzrokom. Javlja se, dakle, kao socijalni kritičar i analizator koji je u stanju da emotivno i psihološki doslovno uđe pod kožu bijede i istovremeno naznači njezin društveni okvir (...)“ (ibid 137).

Valja istaknuti kako poveznica poezije i okolnosti u kojima ona nastaje nije omeđena isključivo društveno-političkim ili ekonomskim zbivanjima i učincima takvih zbivanja na pjesnika. Kako smo istaknuli u prvome poglavlju, ne postoje specifične poetske teme; gotovo da nema sadržaja koji ne može biti pjesnički oblikovan. Naša razmatranja o povezanosti filozofije i poezije pokazala su kako se poezija može baviti životno važnim pitanjima i kako može pomoći čitatelju da i on osvijesti neke od pojmovnih kompleksnosti takvih pitanja. Ne iznenađuje stoga što je i Kant inzistirao na važnosti poezije da nam takve teme predstavi, i to posebno one koje se odnose na moralni segment našega iskustva.

Ako pretpostavimo da je Kantova teza o gostoljubivosti prirode za čovjekov kognitivni i moralni razvoj točna, iz toga slijedi da je umjetnost značajno sredstvo kroz koje priroda omogućuje čovjeku takav razvoj. Priroda, kroz dar genijalnosti, omogućuje umjetničko stvaranje koje ima jedinstven i nenadomjestiv doprinos razvoju

Carstva svrha zato što, sjetimo se, lijepa umjetnost mora se dovesti u vezu s moralnim idejama. Iako kod Kanta ne nalazimo poseban argument kojim bi pokazao da iskustvo poezije nužno čini čitatelja moralno boljim, analiza pjesama koje smo ovdje ponudili pokazuje zbog čega možemo očekivati takav njezin učinak.

3.2.1. Miljenici prirode

U prvim počecima, a ni kasnije, nije mi padalo na um da samom sebi obrazložim zašto pišem; pisao sam, jer sam pisati morao (...) Mislim da mi je prirodno da budem pjesnik, da je to jedino što sam mogao biti.

(D. Tadijanović 1995, 148;285)

Komunikacijski lanac potaknut umjetničkim djelovanjem pjesnika ne iscrpljuje se samo u komunikaciji koja se posredstvom pjesama uspostavlja između pjesnika i čitatelja; za Kanta je jednako značajan komunikacijski lanac koji se uspostavlja između samih pjesnika. Vidjeli smo da genij ima sposobnost da potakne talent drugog pjesnika (odrednica d gore): Kant izrijekom tvrdi kako ideje jednog umjetnika pobuđuju ideje drugog. Štoviše, upravo je takvo pobuđivanje jedan od triju nužnih uvjeta razvoja kreativnosti (preostala dva su, sjetimo se, posjedovanje talenta i školski trening).

Kao oblik komunikacije umjetnost dakle predstavlja i interakciju među umjetnicima kroz koju ona samu sebe omogućuje i drži u postojanju. Ovo je posebno važno ako Kantovu teoriju gledamo kao svojevrsni odgovor na platonističku teoriju inspiracije, prema kojoj je dar za stvaranje umjetnosti posljedica božanske inspiracije, odnosno djelovanja muza. Unutar Kantova sustava umjetničko je djelovanje potaknuto drugim umjetnicima i vlastitim talentom, a ne nekim izvanjskim silama. No, važno je da prikladno iščitamo sposobnosti umjetnika koje mu omogućuju umjetničko stvaranje, i to ono koje zadovoljava specifikaciju funkcija umjetnosti koje smo naveli na početku poglavlja. Pojednostavljeno čitanje Kanta navelo bi nas na zaključak kako se dar talenta očituje u sposobnosti umjetnika da u svakom činu stvaranja generira djela lijepe umjetnosti, no to nije slučaj. Sjetimo se Kantove teze o tome da umjetničko

stvaranje „nije stvar nadahnuća ili slobodna zamaha duševnih snaga, nego stvar lagana i veoma točna poboljšavanja“ (KMS §48). Ovakvo opisivanje procesa umjetničkoga stvaranja prvenstveno podrazumijeva dugotrajan proces, proces podložen neprestanom učenju i usavršavanju, „mukotrpnim pokušajima“ i pogreškama. Posljedično, na umjetničko stvaranje valja gledati kao na proces u kojemu i sam umjetnik kroz vrijeme i putem višestrukih više ili manje uspješnih pokušaja razvija svoj talent, zbog čega možemo razlikovati više ili manje uspješna ostvarenja pojedinih umjetnika, odnosno pratiti razvoj umjetničke vještine od jednog do drugog djela istog umjetnika. U ovome ćemo dijelu pogledati kako se taj dar genijalnosti, odnosno sposobnost za stvaranje lijepe umjetnosti, razvija u kontekstu interakcije umjetnika.

3.2.2. Pjesničke tradicije

Ne znam, koliko sam puta pročitao onih dvadeset i pet pjesama, i u sebi, i glasno, i šaptom. Zauvijek će mi ostati u sjećanju ono sunčano jutro, modro nebo, rijeka, i nezaboravne one pjesme. Pomišljah: hoću li i ja ikad moći da napišem ovakvu knjigu?

(D. Tadijanović, o pjesmama V. Vidrića, u 1965, 262)

Jedna od Kantovih centralnih teza o umjetničkom stvaranju odnosi se na nemogućnost genija da objasni svoje stvaralaštvo, da ga voljno stavi u djelovanje ili da druge nauči kako stvarati. Vidjeli smo međutim u drugom poglavlju da se genijalnost javlja ako je potaknuta izvanjski, kroz učinak djela onoga koji stvara u skladu sa svojom genijalnošću. Kako Kant tumači u KMS §47, „Ideje umjetnikove pobuđuju slične ideje kod njegova učenika, ako ga je priroda obdarila sličnom proporcijom duševnih snaga. Zato su uzori lijepe umjetnosti jedina sredstva rukovođenja, da se ona prenese na potomstvo“.

Vidimo dakle da je jedan od učinaka djela genija taj da u drugim talentiranim pojedincima potakne svijest o vlastitoj genijalnosti. Sjetimo se, Kant tvrdi kako je proizvod nekog genija „primjer nasljedovanja za jedan drugi genij, koji se time pobuđuje za osjećaj

vlastite originalnosti da slobodu od stege pravila provodi u umjetnosti tako, da ona time dobiva čak novo pravilo, uslijed čega se talent pokazuje kao uzoran“ (§49). Dakle, umjetnik je nesvjestan svojega talenta sve dok ne dođe u susret s djelima drugog umjetnika ili prethodnika. Takav susret pobuđuje u njemu svijest o vlastitom talentu. Kant izrijekom tvrdi kako se ovaj oblik utjecaja jednog pjesnika na drugog ne može ostvariti ni na koji način doli posredstvom ideja, pri čemu, tvrdim, misli na estetičke ideje sadržane u djelu. Vidjeli smo, te ideje uključuju sadržajno-tematske pojmove kojima je dana specifična formalna organizacija. U tom smislu, utjecaj jednoga umjetnika na drugoga vidljiv je u načinu na koji se umjetnik-sljedbenik nastoji tematski približiti svojem uzoru, ali i u načinu na koji se formalno nadovezuje na njega. Kritički komentar na stvaralaštvo Dobriše Cesarića ilustrira ovakvo shvaćanje utjecaja koji jedan pjesnik ima na druge. Komentirajući čest motiv Cesarićeve poezije, Ivo Ladika ističe kako je „Cesarićevo godišnje doba – kao i Matoševo, Galovićevo i Krklečevo – (...) jesen, zapravo kasna jesen, a od doba dana sumrak, večer.“ Istražujući formalni aspekt Cesarićeva *Oblaka* i *Mrtve luke*, posebno upotrebu deveterca, četverca i osmerca, Ladika ukazuje na možebitni utjecaj Matoša i zaključuje:

Ta, eventualna, matoševska škola, i moguće, pomalo Vidrić, a u muzikalnosti i socijalnosti N. Polič, ali je inače Cesarić posve svoj, originalan i autohton u našoj lirici. Od stranih pjesnika zapazi se kod Cesarića kadgod trag Jesenjina (onaj lirizam, muzikalnost, nostalgičan ton i arhaičnost), o kome je Cesarić pisao i dobro ga prevodio, kao i Krklec. Dokaz te simpatije je i ona malena, sažeta pjesma *U spomen Sergeju Jesenjину*. Kadgod nam zabljesne i pokoji Rilkeov motiv (...). Cesarićeva pjesma *Šturak* (treba biti: zrikavac!) izaziva neminovno, možda i bezrazložno i nepravedno sjećanje na Nazorovu prethodničku pjesmu *Cvrčak*. Ali sve to, kako rekoh, ne smeta mnogo. To je toliko proživljeno i proraslo kroz vlastitu duševnost, da je postalo duševna svojina Cesarićeve. (Ladika 1992, 40)

U nastavku ovog poglavlja поближе ćemo razmotriti ovako uspostavljene lance utjecaja ili umjetničke inspiracije koji su važni za poticanje umjetničkog stvaranja i nalaženje vlastita izraza.

Budući da umjetnik ne zna i ne može objasniti ni izvor svojeg stvaralaštva niti dati detaljna uputstva o tome kako stvarati, jedi-

ni modus utjecanja je posredstvom gotovih djela. Mladi umjetnik, umjetnik sljedbenik koji tako postaje svjestan vlastitog dara, mora taj dar usavršiti stalnim treningom i praksom, zbog čega Kant i inzistira na važnosti 'školski obrazovanog talenta'. U tom smislu, estetička edukacija nužan je dio usavršavanja genijalnosti, iako, vidjeli smo, ona se ne može provoditi na razini svjesnih, propozicijskih uputstava ili instrukcija. Usavršavanje talenta moguće je samo ako se umjetnik nasljednik svjesno posveti proučavanju djela svojih prethodnika i nastoji imitiranjem stvoriti nešto što je na neki način slično, potaknuto onime što su oni stvorili i povezano s time. Takav je postupak neminovno obilježen nizom pokušaja i pogrešaka no, smatra Kant, to je jedini način na koji umjetnik može zagospodariti svojim talentom, odnosno izoštriti moć ukusa do one točke na kojoj mu ona omogućuje da nepogrešivo stvara djela vrhunske umjetnosti koja kod publike izazivaju refleksiju, a kod drugih umjetnika pobuđuju genijalnost (odnosno, djela koja odgovaraju specifikacijama o genijevom stvaralaštvu kako smo ih prethodno definirali). Zato Kant kaže kako umjetnik svojim djelovanjem utemeljuje škole i pravce.

Kako to izgleda u praksi pokazuje nam teorija o razvoju poezije koju je razvila Anna Christina Soy Ribeiro (2006, 2007). U pozadini njezine teorije je 'povijesna teorija umjetnosti' Jerrolda Levinsona, prema kojoj umjetnost ne možemo definirati u svijetlu intrinzičnih, ekspresivnih ili reprezentacijskih svojstava umjetničkih djela, već preko njihove povezanosti sa širom tradicijom u kojoj su nastala. Pri tome je ključno nastojanje kojim umjetnik pristupa stvaranju djela: njegova je težnja stvoriti djelo koje će biti prihvaćeno na način na koji su prethodni objekti svrstani u kategoriju djela bili prihvaćeni. Drugim riječima, naglasak nije na reprodukciji identičnih djela, nego na stvaranju djela koje će publika vrednovati kao što su vrednovali ona djela koja su već prihvaćena kao umjetnička.

Polazeći od ove teorije, Ribeiro ističe kako je pri stvaranju poezije važno da (i) umjetnik nastoji stvoriti djelo koje pripada kategoriji pjesništva i da je (ii) ta namjera vođena poviješću poetske umjetno-

sti.¹¹¹ U tom smislu, neki su tekstovi poetski (odnosno, smatramo ih pjesmama) zato što su intencionalno povezani s pjesmama koje su im prethodile, odnosno s poetskom tradicijom. Tako shvaćena poetska namjera, tumači Ribeiro, može biti ili namjera pjesnika da njegovo djelo bude ‘poput onih tekstova’ koji su dio tradicije (čak i ako pjesnik ne može točno odrediti na koji to način) ili da ima neka svojstva koja imaju djela koja već spadaju u tako definiranu tradiciju.

Ovako shvaćen razvoj pjesništva odgovara Kantovim tezama prema kojima umjetnik mora biti upoznat s postojećom i prethodnom praksom pjesništva i mora svoj talent izvježbati upravo oponašajući djela takvih umjetnika. Drugim riječima, mladi pjesnik pobuđen je na umjetničko djelovanje zato što je izložen umjetničkim djelima koja potiču njegov talent i inspiriraju ga na stvaranje. Sjetimo se, Kant definira umjetničko stvaranje kao ono koje ima jasnu namjeru da nešto proizvede i podrazumijeva stvaranje u slobodi, nizom racionalnih odluka (odnosno, odluka ukusa). Drugim riječima, namjera pjesnika nije namjera da se stvori točno određena pjesma, već da se umjetnička vizija (estetička ideja formirana u njegovu umu) izrazi u pjesničkoj formi. Tako formulirana namjera može poprimiti različite manifestacije koje onda uvjetuju formalna i sadržajna obilježja pjesme. Primjerice, pjesnik može namjeravati da njegova pjesma bude ‘dio tradicije’, odnosno da pripada određenoj skupini djela (onoj, recimo, koja se bavi temom ljubavi), ali i da ima određena svojstva kakva imaju djela koja spadaju u određenu kategoriju (primjerice, napisana su slobodnim stihom). Važno je istaknuti da ove namjere ne moraju biti svjesno implementirane u proces stvaranja: Kantovim rječnikom, mladi pjesnik ne smije svjesno i ciljano imitirati postojeće, već samo posredstvom takvih imitacija izvježbati svoj talent do one točke na kojoj pronalazi vlastiti ‘glas’ i spreman je na autentično stvaranje.

Centralni aspekt teorije o pjesničkome stvaranju koju zagovara Ri-

111 S obzirom na to da se mi ne bavimo pitanjem definiranja poezije, nego nastojimo shvatiti kako se Kantova teza o umjetničkom stvaranju ostvaruje u konkretnim praksama ovdje nećemo ulaziti u detalje ovog prijedloga.

beiro jest trovrnsni način na koji se pjesnikova namjera može ispoljavati: u svojem stvaralaštvu, pjesnik može slijediti tradiciju, može je modificirati ili je može odbaciti. Ovo je razlikovanje važno zato što nam omogućuje da objasnimo zašto unatoč razlikama u pjesničkim tradicijama međukulturalno i međugeneracijski ipak možemo govoriti o pjesništvu kao o jedinstvenoj kulturnoj praksi, odnosno zašto možemo prepoznavati različite instance pjesama kao poetska umjetnička djela unatoč razlikama na razini formalnih, ekspresivnih i reprezentativnih svojstava svakoga od njih. Osim toga, ova su razmatranja blisko povezana sa suvremenim raspravama o kreativnosti o kojima će više riječi biti u idućem dijelu.

Za ilustraciju ove teorije pogledajmo razvoj soneta u europskom kulturno-umjetničkom prostoru. Zanimljivost je soneta njegova 'formalna zatvorenost', odnosno činjenica da su njegova formalna svojstva zadana i relativno stabilna i u tom smislu ograničavaju mogućnosti koje su pjesniku dostupne. Iz takve formalne zadanosti slijede i određena sadržajno-tematska ograničenja. Michael Spiller (1992) primjerice ističe kako je četrnaest stihova previše za iskazivanje emocije ili stanja uma, ali premalo za njihovu kompleksniju elaboraciju, ili pak za naraciju: sonet može predstaviti neki događaj, ali ne može pružiti konkretnije detalje o njemu. Zbog asimetrija u broju stihova po strofama onemogućeno je ponavljanje početnih stihova. Takvo ograničenje nameće autoru gotovu šablonu po kojoj mora stvarati, no kako nam povijest razvoja soneta pokazuje, autori su takvu skriptu rado prihvatili: sonet je bio najprisutnija lirska (ljubavna) forma u europskom pjesništvu od četrnaestog do sedamnaestog stoljeća, a pokušaji afirmiranja novih formi bili su uglavnom neuspješni.

Tradicionalno se Francesco Petrarca smatra začetnikom sonetske forme, no soneti su postojali u tradiciji kojoj je Petrarca pripadao; teoretičari ističu kako se je forma soneta razvila iz njemu bliske forme zvane *canzone*, koja je tek jedan od pjesničkih modusa dominantnih u razdoblju dvanaestog i trinaestog stoljeća. Veliki utjecaj na teme i način pisanja imali su i *stilnovisti*, od kojih Petrarca preuzima tezu o transformativnoj snazi ljubavi kao i neke specifične

metafore. No Petrarca prvi svoje sonete obuhvaća u jedinstvenoj kolekciji *Canzoniere*, pri čemu njihov poredak nije slučajan. Prvi put ovdje nalazimo formalnu uređenost koja je postala specifična za sonetsku formu, naime podjelu na dva tematski i formalno različita dijela koja završavaju svojevrsnim zaključkom. Petrarčin je pristup sonetu uvjetovao njegov razvoj duž cijele Europe narednih nekoliko stoljeća, a njegov je *Canzoniere* „postao najveći izvor inspiracije za ljubavnu poeziju Renesansne Europe“ (...) ne samo kao jedno od najutjecajnijih nego i najkompleksnijih europskih lirskih ostvarenja (...).“ (ibid, 11).

Specifični noviteti koje Petrarca unosi u sonetsku formu vidljivi su na nekoliko razina. Promatrat ćemo ih ovdje u skladu s Kantovom teorijom o geniju koji nasljedovanjem od starijih umjetnika nalazi vlastiti autentični glas, istovremeno originalan i egzemplaran i koji stoga zasniva ‘škole i pravce’. Nastavno na teoriju koju zastupa Ribeiro, usredotočit ćemo se na načine na koje se pjesnik odnosi prema pjesničkoj tradiciji. Jedan od središnjih aspekata Petrarčine poezije jest njegov pristup lirskome subjektu. Petrarca prihvaća tada dominantno otvaranje lirskog subjekta ‘poroti’ čitatelja pred kojom ispovijeda svoju zaljubljenost, moli za milost u središnjem dijelu i završava sonet prizivanjem kajanja i osvješćivanjem dobivene mudrosti. No novitet koji unosi u sonetsku praksu jest, na sadržajno-tematskom nivou, usredotočenost lirskog subjekta na jednu ljubav i na idealizaciju njezinih značajki. Nemogućnost ostvarenja ljubavi dovodi do svojevrsne rastrojenosti subjekta, a ta se rastrojenost očituje i u retoričkim novitetima. Ukazujući na osobinu Petrarčine poezije, koja je pokazatelj onoga što bi Kant smatrao autentičnim doprinosom genija, Spiller ističe: „ovo je prvi put u europskoj književnosti da se takva nestabilnost, psihička i retorička, proglašava centralnim motivom nečije poezije“ (ibid, 48). Zaokret u tradiciji upravo je ovdje izuzetno jak. Primjerice, motiv rastrojenosti postojao je i kod drugih pjesnika i pisaca; i Dante (*Vita Nuova*) i Augustin (*Ispovijesti*) pokazuju rastresenost psihe, ali je ne proglašavaju centralnim motivom svojih djela. Takva rastrojenost potrebuje i retorička rješenja koja su kod Petrarce vidljiva u nači-

nu na koji „kontrolira izmjenu teze i antiteze u oktavi kroz svega jednu rečenicu koja ispunjava osam stihova: svaki put kada se čini da misao sačinjava jedan stih, sintaksa nas odvodi u novi, ponekad kao opkoračenje, ponekad kao nastavak misli“ (ibid, 49). Takva sintaksa temelji se na muzikalnosti jezika, no Petrarčin zaokret (u odnosu na pjesničke forme na koje se oslanjao) vidljiv je u uvođenju *countermovementa* nakon prve katrene: opis susreta s ljubljenom Laurom prekinut je tužnom spoznajom o nemogućnosti ostvarenja te ljubavi. Možda i najznačajniji novitet koji Petrarca unosi u sonet jest način na koji koristi formu soneta da bi dao izričaj svojoj ljubavi implementacijom jastva u prirodni okoliš. Tako nešto, ističe Spiller, „ni jedan drugi talijanski pjesnik nije niti pokušao“ (ibid, 52).

Utjecaj Petrarce na razvoj ljubavne lirike u Europi dobro je poznat; izvrstan je to primjer stoga za pjesničko utemeljenje škole ili pravca o kojemu govori Kant. Na temelju Spillerove analize vidjeli smo kako Petrarca ‘odrasta’ u lirskoj tradiciji u kojoj je sonet prevladavajuća forma. Upravo po uzoru na tu tradiciju razvija Petrarca svoj izraz kojem daje nekoliko specifičnosti i originalnih rješenja: psihičku i retoričku nestabilnost, metaforički izraz, neprekinuti tijek misli koji se temelji na muzikalnosti jezika i stapanju jastva i prirode. Njegovo je nasljeđe vidljivo kod mnogih pjesnika diljem Europe od kojih su neki vjerno imitirali njegov stil dok su neki nastojali unijeti novitete. Primjerice, Philip Sidney učestalo koristi ironiju, paradoks i dvoznačnost u svojim sonetima, a specifičan je i po načinu na koji postiže „učinak uznemirenog i užurbanog govora upotrebom rečenica koje prelaze granice stihova“ (ibid, 111). Ako se je Petrarca stopio s prirodom u nadi da će postići sjedinjenje s Laurom, Sidney „mora sebe pretvoriti iz stvarne osobe u tekst“ (ibid, 113). Njegov je govornik „u neprestanome stanju uznemirenoga uzbuđenja, balansirajući neprestano na rubu nekoga novoga pokreta, bilo u nadi bilo u frustraciji“ (ibid, 114); takav govornik traži slušatelja i stoga nije rijetko da Sidney u svojim sonetima polemizira s muzama. Značajna Sidneyeva inovacija koja u našem kontekstu predstavlja modifikaciju tradicije jest izdvajanje jastva iz prirode i njegovo smještanje u kontekst dvora i dvorske poezije. No Sidney

je ipak sljedbenik Petrarce u onom segmentu u kojemu su njegovi soneti posvećeni nestvarno lijepoj ženi, Stelli.

Još jedan značajan primjer u razvoju sonetske forme jest stvaralaštvo Edmunda Spensera, koji modificira Petrarcin obrazac rime (ABAB ABAB CDE CDE) i piše isključivo u rimi ABAB BCBC CDCD EE. No, Spenserovi soneti ipak nisu ostvarili Petrarcinu egzemplarnost, budući da u engleskoj tradiciji nije imao nasljednika koji bi stvarali u tom obrascu. Spenser je u poetsku sonetsku prasku uveo i druge modifikacije: osim stroge podjele strofa, Spenser odstupa od jezika Petrarce i Sidneya i na razini spajanja misli i stihova. Ističe Spiller: „Njegova se misao razvija u jasno razvijenim stadijima i gotovo da i nema stihova koji se nastavljaju iz katrene u katrenu“ (ibid, 143). Veliki je to zaokret u odnosu na Petrarcinu misao koja se proteže kroz katrene.

Razvojna linija soneta koju smo ovdje pojednostavljeno predstavili od Petrarce preko Sidneya i Spensera dostiže svoj vrhunac u Shakespeareu. Naravno, i Shakespeare se oslanja na tada postojeću elizabetsku tradiciju. Obrazac rime koji učestalo koristi, ABAB CDCD EFEF GG, nije izvorno njegov. Štoviše, „u usporedbi s gotovo svim svojim suvremenikima, Shakespeare pokazuje izuzetnu nemaštovitost na formalno-strukturalnoj razini“; tome unatoč, uspio je tako zatvorenu formu prilagoditi za svoju „vanrednu metaforičku snagu i za prodoran i razvijajući osjećaj pokreta svojega slobodnog stiha“ (ibid, 157). Ipak, njegovo uvođenje dvaju moralno izrazito problematičnih ljubavnika kao objekta strasti lirskoga subjekta „fundamentalno je protivno Petrarcu i ne nalazimo ih nigdje drugdje u elizabetskom sonetu.“ (ibid, 151). U tom smislu, na njegovo stvaralaštvo možemo gledati ne samo kao na modifikaciju tradicije, već i kao na potpun zaokret od nje.

Tematsko uporište Shakespeareovih soneta su mladić i tamnokosa žena; soneti 1 – 26 upućeni su mladiću a soneti 127 – 54 ženi. Polemizirajući autobiografske i mimetičke elemente njegovih soneta, Spiller zaključuje:

Neovisno o tome je li to proživio ili izmislio, Shakespeare je stvorio jedno jastvo koje je na izuzetan način drugačije od svega što je postojalo

prije, a što je generiralo nove zahtjeve za upotrebom soneta (primjerice, pojavljivanje sonetskih parova. Razlika je u željenom objektu (...): prvi puta u povijesti soneta, željeni je objekt prepun mana, što potiče novu razinu samopropitkivanja, a to onda dovodi do toga da se prostor soneta razvija na nove načine. (ibid, 154)¹¹²

Shakespeareova je dakle inovacija, onaj segment koji možemo shvatiti kao potpuno negiranje tradicije, posvećenost lirskog subjekta dvama objektima, od kojih su oba problematična. Sadržajno-tematske inovacije vidljive su i u samom načinu na koji Shakespeare prikazuje ljubav kao fenomen. Ako je Petrarca morao snositi bol neuzvrćene ljubavi, i u tom se smislu pitao kako živjeti u tim uvjetima, Shakespeare (ili lirski subjekt) mora se nositi s potpunom ravnodušnosti svoje ljubavi.

Primjer soneta pokazao nam je na koji način pjesnik može stvarati svoja djela slijedeći tradiciju, modificirajući je ili pak uvodeći u nju novitete zbog kojih je smisleno njegovo stvaralaštvo interpretirati kao potpuni zaokret u odnosu na tradiciju. Važno je imati na umu da se ovi segmenti mogu uočiti kako na nivou formalnih tako i na nivou sadržajnih inovacija. Primjerice, pjesnici renesanse koji su slijedili Petrarcine stope preuzeli su njegova formalna i sadržajna obilježja: ljubavna je to poezija pisana sonetskom formom posvećena idealizaciji voljene žene. U tom smislu, a u skladu s Kantovom teorijom, možemo reći kako se ova poezija bavi temom ljubavi, pri čemu se pojam ljubavi promatra uglavnom iz idealizirane perspektive: onaj koji je zaljubljen prikazuje se kao nedostojan ljubavi voljenog bića. Kod Shakespearea relevantna koncepcija ljubavi više ne uključuje idealizaciju voljene osobe, a ljubav nije prikazana kao oplemenjujuća sila. Shakespeare dakle mijenja kako formalna tako i sadržajna svojstva soneta.

Analiza razvoja sonetske prakse od Petrarce do Shakespearea pokazuje na koji način pjesnici mogu slijediti tradiciju prihvaćajući njezina distinktivna stilska i sadržajno-tematska obilježja postepe-

112 Važno je ovdje uočiti i implicitno potvrđivanje odnosa forme i sadržaja soneta, što dodatno pojačava Lamarqueovu tezu o jedinstvu forme i sadržaja te potvrđuje kantovski način stvaranja poezije posredstvom formalno uređenih estetičkih atributa.

no ih modificirajući do one točke na kojoj individualne inovacije forme i sadržaja dovode do promjene paradigme unutar koje se stvara. Kant takav proces opisuje kao proces vježbe i prakticiranja s obzirom na uzore prethodnika. Važnost prethodnika i utjelovljenost u tradiciji možda je najvidljivija u razvoju američke pjesničke tradicije, posebno njezine prve generacije. Književni teoretičar Christopher Beach ističe:

Pišući naslijeđenim jezikom ali na novom kontinentu, američki su pjesnici neprestano morali donositi teške odluke vezane uz jezik, formu i temu. Pjesnik u Engleskoj, Francuskoj, Njemačkoj ili Italiji ima svoje podrijetlo, uspostavljeno kroz stoljeća, u korpusu 'velikih djela' koja sačinjavaju kanon nacionalne književnosti. U Engleskoj, primjerice, pjesnik dvadesetoga stoljeća mogao se ogledati na djela viktorijanaca, poput Roberta Browninga i Matthewa Arnolda do romantičara poput Williama Wordswortha i Johna Keatsa, a od tamo ići unatrag do još i čvršće uspostavljenog kanona Johna Milтона, Williama Shakespearea i Geoffreya Chaucera. Američkim pjesnicima nedostajao je tako jednostavno vidljiv kanon: izuzev Whitmana i Dickinson, malo je bilo pjesnika prije dvadesetog stoljeća koji su mogli služiti kao važni uzori modernim i suvremenim pjesnicima. (Beach 2004, 4)

Književna tradicija koja se razvila iz takvih težnji američke prve generacije pokazuje nam da umjetničko stvaranje uključuje i svjesno, aktivno traganje za specifičnim formalno-stilskim i sadržajno-tematskim uzorima, možda i svjesnije no što bi Kant prihvatio. Kolektivno nastojanje američkih pjesnika da pronađu ne samo distinktivno 'svoj' glas nego i 'glas' koji bi bio izvorno i originalno američki, nov u odnosu na europsku tradiciju, s vremenom je ipak generirao nekoliko prepoznatljivih škola i pravaca:

S jedne strane, američka poezija formulirana je kao odbacivanje tradicije samosvjesnog književnog pisanja koje se povezuje uz englesku poeziju. Whitman opimjeruje ovaj protutradicijski pristup pozivajući na stvaranje 'nacionalne, idiomatske poezije oslobođene utjecaja angloeuropske poezije. S druge strane, tradicija može imati funkciju izabranog podrijetla za američkog pjesnika koji u njoj može otkriti izvore inspiracije i prisutnost bliskih mislioca. Često govorimo o vitmanovskoj tradiciji (otvorenoj, demokratskoj, slavljeničkoj), o tradiciji Pouna (modernističkoj, eksperimentalnoj) ili o tradiciji Dickensonove (usmjerenoj na ženu, osobnu, formalnu) pri čemu te termine koristimo za sveukupni stav prema pisanju poezije. (Ibid, 4)

Zanimljiv primjer nastajanja nove pjesničke tradicije jest razvoj imagista, pod utjecajem Ezre Pounda. Pound je danas najpoznatiji po svojem doprinosu američkoj modernističkoj poeziji, a njegovo utemeljenje imagizma predstavlja možda i najpoznatiji ‘program poezije u suvremeno doba’.¹¹³ Ključno načelo tog programa bilo je izravno odbacivanje poetskih načela i estetike kasnog devetnaestog stoljeća. Pound je to razdoblje opisao kao „nejasno, konfuzno i sentimentalističko“, dodajući kako će poezija dvadesetog stoljeća biti „stroga, izravna i oslobođena emocionalne sladunjavosti“ (Beasley 2007, 20). Takvo je odbacivanje emocija, koje su u romantičarskoj poeziji bile centralni *perpetuum mobile* poetskog stvaralaštva, dovelo do potpunog isključivanja njihova značaja za poetski izričaj: T. S. Eliot, još jedan istaknuti pjesnik imagizma, tako navodi kako poezija nije izljev emocija, već bijeg od njih.¹¹⁴ Zanimljivo je da daljnji razvoj ove ideje dovodi do odbacivanja autora kao izvora značenja, a onda i do njegova potpunoga ukidanja u ideologiji *Smrti autora* u drugoj polovici dvadesetoga stoljeća. Odbacivanje poetike devetnaestog stoljeća, odnosno romantičarske paradigme vidljiva je kako u tematskim novitetima – uvođenju društvenih i ekonomskih motiva umjesto isključivosti osobnih iskustava i emocionalnih stanja – tako i u samim formalnim novitetima i upotrebi jezika, kada se pjesnici odmiču od glazbenih i zvučnih osobina jezika i

113 Koristim riječ program, budući da je Pound imao propisana pravila o tome kako bi trebalo stvarati pjesme. Primjerice, pjesma bi uvijek trebala biti ‘konkretno bavljenje određenom stvari’, za razliku od romantičarskih težnji da kroz pjesmu istražuju kompleksnost emocionalnog iskustva. Takva konkretnost, ističe se u drugom pravilu, vezana je uz odabir riječi: Pound je naime zahtijevao od pjesnika da nikada ne koriste riječ koja nije apsolutno potrebna u danom kontekstu, navodeći izvor ovakvog principa u Flaubertovu stvaralaštvu. Preuzimanje Flaubertova estetičkog načela pokazuje nam da utjecaj na određenog umjetnika ne mora nužno doći iz iste umjetničke forme. Za kritički osvrt na Poundov program vidi Beach (2004), Nadel (2007) i Beasley (2007).

114 Početak ovoga procesa nalazimo u stvaralaštvu Ezre Pounda. Kako ističe književni teoretičar Ira Nadel, „Poundova je rana poezija utemeljena u emociji, u svojevrsnom kasnorafaelskom svijetu boje i slikovnosti usmjerenome na ljepotu. Ali poput Tennysona, Browninga i Yeatsa, počeo je on svoje emocije pripisivati drugom govorniku, personi“ Nadel (2007, 39).

usredotočuju na preciznost i izravnost jezika.¹¹⁵

Iako Kant ne bi prihvatio Poundov program kao izričaj lijepe umjetnosti – sjetimo se, pjesnik ne može poučiti druge kako stvarati i ne može im dati recepte onako kako je to Pound učinio – primjer Poundova stvaralaštva ocrtava mnoge postavke Kantove teorije, uključujući i onu prema kojoj virtuozi ukusa nemaju moralni senzibilitet.¹¹⁶ Poundove su rane pjesme „prijevodi ili imitacije drugih pjesama kroz koje je usavršio svoju vještinu i razvio sluh za zahvaćanje ritmičkih i melodijskih učinaka poezije“ (Beach 2004, 25). U skladu s Kantovom tezom o važnosti treninga i prakse, odnosno bogatom pripremom za stvaranje lijepe umjetnosti, kritičari ističu Poundovo eksperimentiranje s velikim brojem poetskih modusa, uključujući dramske monologe, trubadursku ljubavnu liriku, Ovidijeve *Metamorfoze*, simboličku liriku Yeatsa i još cijeli niz pjesničkih izražaja iz različitih kultura, žanrova i povijesnih etapa. Možemo zaključiti kako je upravo takvo opširno poznavanje postojećih pjesničkih tradicija i tako ustrajalo nastojanje da se svojim djelovanjem postane dio tradicije omogućilo Poundu pronalazak vlastitog glasa, a onda i viziju poezije sadržanu u imagističkom programu. Kako Beasley ističe, pjesnici modernizma bili su „izuzetno svjesni povezanosti svoje poezije s književnom tradicijom, a ako u svojim esejima i inzistiraju na vlastitoj originalnosti, ipak naglašavaju i to da je ta originalnost kompatibilna s učenjem od književnih prethodnika ali i s pokazivanjem naučenog“ (Beasley 2007, 20). Nalazimo ovu ideju u eseju *Tradicija i individualni talent* T. S. Eliota, koji ističe kako su najbolji, ali i najindividualniji momenti pjesnika, oni u kojima odzvanjaju mrtvi pjesnici, njegovi prethodnici.¹¹⁷

Kada govorimo o slijeđenju tradicije odnosno o načinima na koji se ona modificira, važno je naglasiti kako se ono ne očituje samo u formalnim obilježjima, već i u odabiru sadržajno-tematskih moti-

115 Vidi Beach (2004).

116 Za Poundovo političko opredjeljenje i fašističke simpatije vidi Beach (2004), Nadel (2007).

117 U ovom kontekstu vidi i izuzetno značajan esej kritičara Harolda Blooma, *The Anxiety of Influence* u kojem Bloom razrađuje načine međupoetskih inspiracija (Bloom 1973, u Leitch 2001).

va. Vidjeli smo kako se motiv ljubavi sustavno razrađuje u sonet-skoj formi, iako joj svaki pjesnik pristupa na drugačiji način. Sadržajno-tematske poveznice među pjesnicima vidljive su i u činjenici da se pjesnici često okreću svojim prethodnicima i preuzimaju njihova konkretna tematska pitanja, pa čak i motive. Primjerice, književni teoretičar Robert Pack pokazuje nam tematski slijed u pjesničkom lancu posvećenome smrti voljene osobe koji možemo pratiti od pjesme W. Blakea *The Poison Tree*, preko *Spring and Fall* G. Manley Hopkinsa, do *A Refusal to Mourn* Dylana Thomasa i naposljetku *Home Burial*, Roberta Frosta. Svaki od ovih pjesnika daje nam svoju viziju procesa žaljenja, no gotovo je nemoguće čitati potonje pjesme, a da ih se ne dovede u vezu s prethodnima.

Okretanje prethodnicima vidljivo je i u većem ili manjem stupnju simetričnosti forme i tematskog bloka, ali i u konkretnim motivima koje pjesnik nasljednik preuzima od prethodnika i uvrštava u svoje djelo. Kritičar Christopher Beach primjerice smatra kako je takvu tradiciju u američkom pjesništvu maestralno oprimjerio Ezra Pound svojim djelom *The Cantos*, koji je „američkoj poeziji otvorio mogućnost uključivanja povijesnih izvora i dokumenata kao i veći izbor jezika, kultura i poetskih stilova, što je doprinijelo odmicanju od uže definiranog skupa tekstova koji su sačinjavali angloamerički kanon“ (Beach 2004, 36). Takva je otvorenost povijesnim i književnim izvorima omogućila T. S. Eliotu da u svojoj *Pustoj zemlji* uključi reference na čak trideset i sedam djela iz područja književnosti, umjetnosti, povijesti i glazbe, uključujući Bibliju, djela Vergilija, Ovidija, Svetog Augustina, Dantea, Shakespearea, Spensera, Baudelairea i Verlainea. U tom je smislu njegovo pjesničko stvaralaštvo možda i najzanimljiviji primjer komunikacijskog lanca koji se uspostavlja među pjesnicima i načina na koji je svaki pjesnik pod utjecajem svojih prethodnika, dok istodobno kroz svoje djelovanje uspostavlja novi pravac.

Zanimljivih i ilustrativnih primjera razvoja pjesničkih pravaca slijeđenjem, a onda odbacivanjem tradicije nalazimo i u domaćoj pjesničkoj tradiciji. Primjerice, opisujući pjesnički opus Miroslava Krleže, kritika ističe:

Premda odmah u početku nije radikalnije prekinuo s tradicijom, svojim pjesništvom najavio je novo lirsko poglavlje koje ga je tokom četrdesetodišnjeg, pjesničkog puta izdvojio i potvrdio kao osebnju pjesničku ličnost širokih estetskih i motivskih preokupacija. Tražimo li osnovne uporišne točke začecima Krležina pjesništva, onda nas njihov put vodi Kranjčeviću svemirskom pesimizmu, Nazorovu panteizmu i Matoševu artizmu kao ishodišnom vrelu jedne intenzivne i originalne pjesničke inspiracije. (Skok 1976, 39)

Toj su inspiraciji pridonijeli i Silvije Strahimir Kranjčević, Janko Polić-Kamov i Antun Gustav Matoš. No, unatoč takvoj umreženosti u tradiciju, Krleža joj ipak okreće leđa i odbacivši vezani stih, a slijedeći Kranjčevića i Kamova, traži načine za izražavanje nespontanoga lirskog govora. Skok tako zaključuje kako Krležina lirika „niti u jednom trenutku nije bila povodjenje, oponašanje i manir jer je snagom autentičnih doživljaja nadrastala sve svoje domaće i strane utjecaje, apsorbirala ih i ugradila u svoje tkivo dajući im pečat autohtonog, ličnog života“ (Ibid, 40). Ovakva karakterizacija Krležina stvaranja savršeno oprimjeruje Kantovu tezu o razvoju vlastitog originalnog izraza koji proizlazi iz dobre pripreme za umjetnost i omogućena je estetičkim obrazovanjem te izvježbavanjem ukusa na djelima starih umjetnika.

Okretanje od tradicije, kao svjesni pjesnički odabir, možemo vidjeti svaki put kada jedna književnoumjetnička epoha nestaje, a druga nastaje. U kontekstu rasprave o razvoju hrvatskog ekspresionizma, razdoblju za koji je karakteristično izrazito negiranje ustaljene tradicije, književni povjesničar i teoretičar Cvjetko Milanja naglašava središnje momente ‘nove’ poetike koje sažima kao „zahtjev za novom antropologijom i drukčijom idejom čovjeka“ koja rađa „novu umjetnost i novu estetiku“; „zahtjev antitradicionalizma“ koji uključuje „maksimu rušenja“ svih dotadašnjih literarnih tekovina i „zahtjev za novom umjetnošću“ koji podrazumijeva „traženje nove estetike i nove poetike, nove tehnologije i novoga stila, novoga semantičkoga areala i novoga formativnog ustroja“ (Milanja 2000, 14). Komentirajući pjesničko stvaralaštvo pjesnika ove generacije, Milanja zaključuje:

Malo se tko od te generacije književnih djelatnika, koji su u književnost stupili u drugom desetljeću 20. stoljeća, nije potpuno negatorski odno-

sio prema tradiciji. Bilo je to pravilo ozbiljnosti njihova nastupa u književnosti. Ničeanska pozicija o prevladavanju svih vrijednosti u njih je bila bliža nijekanju svih tradicijskih vrijednosti (...) (Milanja 2000, 48)

Konkretniji primjer razvoja pjesnika pod utjecajem vanjskih čimbenika jest stvaralaštvo Antuna Branka Šimića, kod kojega je svjesnost o utjecajima drugih umjetnika vrlo često jasno osvjedočena ne samo u pjesmama, već i u njegovim zapisima, esejima i kritičkim osvrtima. Milanja podcrtava takav utjecaj:

Dok je u svojoj prvoj pjesničkoj fazi Šimić svoje poticaje i uzore pronalazio u više pjesnika, utjecaj čijih poetika se izravno osjeća i prepoznaje, u svojim kritičkim radovima on je, i po vlastitu priznanju, matoševac. (...) Prihvaćajući matoševstvo, točnije matoševsku liniju hrvatskih mladoliričara (...) Šimić ne prihvaća samo poetičke konstituente, generičke, formativno-morfološke značajke i predmetno-motivski inventar, nego i kulturne topose koji određuju estetski horizont i antropološko-filozofsku poziciju i svjetonazor uopće, u kome je npr. motiv pejzaža postao kategorijalnim imperativom, ali u drukčijoj funkciji i metaforičkoj (metonimijskoj) šifri negoli u Matoša. (Milanja 2000, 50)

Ako Šimićevo glas u prvoj fazi njegova stvaralaštva i jest pod utjecajem Matoša, to ne znači kako on ne pronalazi vlastite moduse izražavanja. Jedan od njih, ističe Milanja, vidljiv je u promjeni simboličnog i metonimičnog značenja pejzaža koji je sada usko povezan uz „zavičajno-topografsku stvarnost, oazu djetinjstva i izgubljene sreće (...)“ (Milanja 2000, 50).¹¹⁸ No primjer Šimićevo stvaralaštva pokazuje nam i da se pjesnik može svjesno okrenuti protiv one tradicije koju je nekada i sam podržavao. Sam Šimić opisuje kako je susret s ekspresionizmom utjecao na njega, istaknuvši kako je prestao „naglo gledati u Matošu svoj ugled“. Nastavlja Šimić: „upoznavanje s ekspresionizmom izazvalo je u meni najprije negaciju, negaciju svega onog što sam do tada mislio o umjetnosti, smatrao dobrim umjetnosti“ (u Milanja 2000, 61). Kao i na Poundovu primjeru,

118 Drugi značajan utjecaj o kojem Milanja raspravlja jest onaj koji je na Šimićevo pjesništvo imao Vidrić. Komentirajući muzikalnost njegovih pjesama, nadasve pjesme *Mandolina* i *Na kućnom pragu*, Milanja ističe: „sedmostrofni četverostišni osmerci, binarne ritmičke impulsacije, ne samo vidrićevskog štimunga, epiteta, nego i čitavih strofnih citata“ kao one elemente po kojima je poveznica s Vidrićem najjača. Za analizu Šimićeve umreženosti u tradiciju, ali i okretanje od nje vidi i Šicel (2004).

i ovdje se možemo pitati bi li Kant prihvatio svjesnost o vlastitom stvaralaštvu koja je evidentna kod Šimića. Osim toga, i Šimićevo je stvaralaštvo dobar primjer pjesnika koji najprije slijedi tradiciju, a onda se odvaja od nje i uspostavlja svoj pravac.

Tvrdila sam da nam teorija o razvoju pjesništva kako ju Ribeiro predstavlja omogućuje da bolje razumijemo Kantovu tezu o načinu na koji pojedini pjesnik utječe na druge. Iako Kantova teorija nije razrađena, daje nam osnove na temelju kojih možemo rekonstruirati razvoj pjesništva i stvaranje različitih pjesničkih tradicija i pjesničkih formi. Osim toga, aplikacija teorije koju nudi Ribeiro na ovako opisano umjetničko stvaranje pomaže nam da prepoznamo prostor za razvoj vlastitoga stila, toliko važnoga Kantu. Budući da namjera pjesnika nije preuzeti formalna, stilska, sadržajna, ekspresivna, reprezentacijska ili neka druga obilježja svojih prethodnika, već je njegova namjera stvoriti nešto po uzoru na postojeću praksu (čak i ako to znači stvoriti nešto potpuno suprotno postojećim pjesmama), pjesnik je slobodan stvarati u skladu sa svojom prirodom. S obzirom na to da je genijalnost, ako je usmjeravana prikladnim sudovima ukusa, originalna i egzemplarna, djela genija bit će djela lijepe umjetnosti, a ne besmislice.

3.2.3. Genijalnost, kreativnost i pjesničko stvaranje

E, zato sam ja na svojim pjesmama radio! Nisu sve moje pjesme nastale odjednom (...) na nekima od njih radio sam tražeći definitivni izraz, onu riječ koja će jedina izraziti ono što sam u pjesmi htio reći. Pa sam tako neke pjesme znao prepisivati deset, dvadeset puta, dokle god ne bih smatrao da su dobile konačni oblik.

(D. Tadijanović 1995, 287)

Drugo sam poglavlje zaključila navodeći niz sposobnosti koje sačinjavaju genijalnost. Valja napomenuti kako sposobnosti sadržane od (a) do (d) samo kod najtalentiranijih umjetnika bivaju ujedinjene i u potpunosti razvijene. Mnoge umjetnike prepoznajemo kao vrhunske umjetnike iako to ne znači da će svi oni nužno napraviti revoluciju u umjetnosti. Edgar Allan Poe primjerice svojim je dje-

lovanjem uspostavio potpuno novi žanr – detektivski roman – no nije u njemu dosegao maksimum. Tome suprotno, Arthur Conan Doyle ili Agatha Christie ponudili su nekoliko dalekosežnih inovacija unutar toga žanra, iako sami nisu uspostavili novu školu ili žanrovski pravac. Načini na koje se genijalnost manifestira su različiti, no svi oni ovise o sposobnosti umjetnika da djeluje kreativno. U ovom dijelu pokazat ćemo kako nam Kantova teorija može osvjetliti neke od suvremenih teza o kreativnosti i kreativnome djelovanju.

Počnimo s onime u čemu je Kant pogriješio. Vidjeli smo da Kant smatra kako je kreativno djelovanje isključivo operativno u umjetnosti, kada imaginacija, kao moć generiranja novih ideja, dostiže svoj vrhunac i postaje kreativna. Razlog za to je, sjetimo se, što u drugim domenama možemo ostale poučiti, pokazati im i objasniti kako smo došli do određenih rezultata i koja smo pravila pritom slijedili.¹¹⁹ Budući da u umjetnosti ne možemo učiti od drugih, genijalnost kao poseban oblik talenta za stvaranje nečega novoga središnji je preduvjet za stvaranje. Kreativnost tako postaje vezana isključivo uz umjetničko stvaranje.

Ovakav je stav danas uglavnom odbačen. Znanstvenici iz različitih domena učestalo su svoja najveća otkrića vezivali uz kreativno djelovanje, odnosno uz sposobnost zamišljanja, stvaranja nečega novoga, nepredvidljivoga, iznenađujućega. Znanost se velikim di-

119 U KMS §46 Kant ističe: „priroda s pomoću genija ne propisuje pravila znanosti, nego umjetnosti, a i to samo utoliko, ako ova potonja treba da bude lijepa umjetnosti.“ U KMS §47 dodatno pojašnjava ovu ideju tvrdeći kako „je pak učenje samo oponašanje“ i kako se sve što je Newton „izložio u svome besmrtnome djelu o principima prirodne filozofije, koliko god je velika glava bila potrebna za to, da takvo što izumi, može posve lijepo naučiti; ali ne može se naučiti, da se sastavljaju duhovite pjesme, koliko god bili iskorišćeni svi propisi za pjesničku umjetnost i koliko god bili odlični njeni uzori“. Razlog za to jest, navodi Kant, „što je Newton „sve svoje korake (...) mogao prikazati zorno i određeno za nasljeđivanje ne samo samome sebi, nego i svakome drugome; ali ni jedan Homer ili Wieland ne može pokazati, kako se njegove ideje, koje su bogate fantazijom, a ipak ujedno pune misli, javljaju i sastaju u njegovoj glavi, zato, što on to sam ne zna, pa to odatle ni drugoga ne može da nauči.“

jelom i tiče učenja, no to ne znači da isključuje kreativnost; štoviše, vidjet ćemo u nastavku da su kreativnost i učenje blisko povezani. Kreativno djelovanje presudno je kako u znanosti tako i u umjetnosti, ali i u svim sferama života i djelovanja.¹²⁰

Još jedna Kantova pogreška jest teza prema kojoj je genijalnost – sposobnost za maksimalan razvoj kreativnosti imaginacije – poklon prirode; način na koji priroda omogućuje svojim miljenicima da stvaraju djela lijepe umjetnosti. Samo onaj pojedinac obdaren genijem, odnosno talentom, može umjetnički djelovati; onaj tko nema takvoga dara ne može nikakvim treningom, vježbom ili nastojanjima razviti vještinu potrebnu za stvaranje umjetnosti. U tom smislu, bez urođenoga talenta nije moguće uspješno umjetničko djelovanje.

S obzirom na suvremena istraživanja kreativnosti, ova je teza najveća pogreška Kantove teorije.¹²¹ U suvremenim se raspravama uglavnom ističe kako „kreativnost nije posebna ‘sposobnost’, već jedan aspekt općenite ljudske inteligencije (...) utemeljen u svakodnevnim sposobnostima poput pojamualnog mišljenja, percepcije, memorije i refleksivne samokritike“ (Boden 1990, 1). Patrick Hogan, književni teoretičar kognitivističkog usmjerenja, smatra kako postoji kontinuitet između uobičajenih kognitivnih procesa i kreativnih otkrića te kako stoga nema „velikih kognitivnih skokova od svakodnevnih smrtnika do umjetnika,“ (Hogan 2003, 59). I evolucijski usmjereni znanstvenici kreativnost vezuju uz općenite ljudske sposobnosti koje su se razvile u samim počecima evolucije primata. Kako primjerice Chaterjee ističe: „umjetničko ponašanje nije poseban oblik djelovanja proistekao iz mozga *Homo sapiensa*. Svakako, *Homo sapiens* pokazao je stupanj umjetničke kompleksnosti koji nije prisutan u tvorevinama ranijih čovjekolikih majmuna. Pa ipak, Neandertalci, rani *Homo erectus*, a možda i *Australopithecus* pokazuju rudimentarna umjetnička ponašanja“ (Chaterjee 2013, 155). Brian Boyd (2012) pak drži kako je podrijetlo umjetnosti u

120 Vidi Boden (1990) i Gaut (2012) za primjere.

121 Jedan od najistaknutijih kritičara ovoga stava je Matthew Kieran (vidi posebno Kieran 2014a, 2014b).

kognitivnim igrama s obrascima koji čovjeku nose intrinzično zadovoljstvo. Preživljavanje potrebuje informacije, a informacije se lakše pamte ako su posložene u uređene i lako pamtljive obrasce. Najizravniji su obrasci upravo oni jezični, koji nastaju manipulacijom zvukovnih i smislenih jedinica jezika kakve su karakteristične za poeziju.

Vezivanje kreativnosti uz evolucijski određene obrasce ponašanja može nam pomoći da riješimo jedan od centralnih problema unutar Kantove teorije koji do sada nismo spominjali, a to je problem prvog umjetnika. Sjetimo se da prema Kantu umjetnik potrebuje, uz dar genijalnosti, primjer umjetnika-prethodnika koji pobuđuje njegov talent. No kako objasniti početak takvog lanca utjecaja? Tko je pobudio genijalnost prvog umjetnika? Prvi umjetnik nije se mogao osloniti na primjere prethodnika kako bi pobudio svoj ukus i izvježbao svoj talent. Moramo stoga pretpostaviti da je prvi umjetnik mogao stvarati 'potpuno obuzet', odnosno da nije trebao razvijati ukus. No to bi onda značilo da prvi umjetnik stvara na neki drugačiji način u odnosu na ostale umjetnike. Međutim, za takvo tumačenje nema tekstualne potvrde u Kantu.

Možda je stoga bolje pokušati Kantovu teoriju smjestiti u kontekst evolucionističkoga pristupa na kakvoga ukazuju Cahterjee i Boyd, a koji se temelji na stavu da su kreativna rješenja jedan od načina na koji se ljudske kognitivne sposobnosti općenito manifestiraju i na koji su možda doprinijele ljudskoj adaptaciji. Na ovom je tragu i Ribeiro (2006), koja smatra kako je nastanak poezije (koju ona primarno vezuje uz nastojanje da se ponavljaju ritmičke jedinice jezika) bio potaknut prirodnom sklonošću ljudi ponavljanjima, a koja je sama potaknuta kognitivnom korisnošću ponavljajućih obrazaca (posebno u kontekstu memoriranja velike količine podataka) i osjećajem užitka koji slijedi iz iskustava takvih ponavljanja. Budući da su, prema Kantu, kognitivne sposobnosti zaslužne za umjetničko djelovanje one koje su općenito zaslužne za kognitivno i praktično funkcioniranje, a da se, kako sam nagovijestila u drugom dijelu, talent sastoji u sposobnosti da se one dovedu do maksimuma, možemo pretpostaviti kako je prvi umjetnik jednostavno bio prvi koji

je te djelatnosti usmjerio na umjetničko djelovanje. Prirodan dar talenta omogućio mu je da uoči određene moduse izražavanja koji drugima nisu ‘pali na pamet’.

Koja je onda vrijednost talenta u umjetničkom stvaranju? Iako je talent važan, istraživanja sustavno pokazuju da nije presudan. Naravno, talent kao dispozicija prema određenoj vrsti djelovanja ima svoju vrijednost, međutim važno je da ne učitamo previše u tu tezu. Kako ističe Matthew Kieran, jedan od najvećih kritičara teze o prirodnom talentu, bez sustavnoga, promišljenoga i ciljanog ulaganja truda i napora u razvoj talenta, on sam od sebe neće generirati hvalevrijedna postignuća. Iako talentirani pojedinci ostvaruju izvrsna početna postignuća, bez sustavnog ulaganja u razvoj talenta njihovi rezultati dugoročno neće zadovoljavati kriterij izvrsnosti, niti će biti bolji od onih koji su posvećeni određenom području iako nemaju tako izražen talent. U obrani ove teze Kieran (2014) navodi cijeli niz eksperimenata i u konačnici zaključuje kako je kreativnost vrlina koju osoba može razvijati, njegovati te svjesnim i ciljanim djelovanjem usavršavati.

Dominantno je stajalište danas kako kreativnost podrazumijeva stvaranje nečega što je novo i vrijedno, a što proizlazi iz svjesnoga i aktivnoga djelovanja pojedinca i stoga nije slučajno postignuće ili rezultat nasumične sreće. David Davies (2009) tako ističe kako je kreativna ona radnja ili proces unutar određene prakse koji iskazuju novitet koji smatramo vrijednim u kontekstu dane prakse, a taj novitet pripisujemo intencionalnoj i imaginativnoj djelatnosti pojedinca ili pojedinaca koji su djelo stvorili. Berys Gaut navodi kako kreativnost podrazumijeva

relevantnu svrhovitost (kreativnost nije naprosto slučajna), neki stupanj razumijevanja (kreativnost ne pretpostavlja čiste mehaničke mehanizme traganja), stupanj prosudbe (o tome kako primijeniti pravilo, ako se pravilo primjenjuje) i sposobnost evaluacije onoga što se stvara. (u Kieran 2015, 165)

Primijetimo ovdje kako su upravo ovi uvjeti – noviteta i originalnosti, vrijednosti i aktivnoga djelovanja umjetnika – temeljni aspekti Kantove teorije genija. Kant smatra da je umjetničko djelovanje “‘proizvođenje s pomoću slobode“ zasnovano na „vlastitom

umskom razmišljanju“ pri čemu je onaj koji djeluje umjetnički „zamislio sebi neku svrhu“ u skladu s kojom konačni proizvod ima „oblik“, odnosno obilježja koja ima (§43). U tom smislu, umjetničko djelovanje nije slučajno i nije stvar sreće. Nadalje, stvaranje lijepe umjetnosti ne može uključivati stvaranje po pravilima, već podrazumijeva sposobnost genija da formira pravilo i nametne ga kreativnosti imaginacije, u skladu sa sudovima ukusa koji podrazumijevaju evaluaciju mogućih formalnih organizacija estetskih atributa. Stoga njegovo djelovanje, posebno ono uspješno, nije posljedica sreće ili nasumičnih odabira već, sjetimo se, mukotrpnih pokušaja i pogrešaka. Istaknula sam ranije da je u ovom dijelu procesa stvaranja umjetnik svjestan onoga što čini (odnosno, da ovaj dio nije onaj u kojemu ne zna odakle mu dolaze ideje). U tom smislu, Gautovi uvjeti – relevantna svrhovitost, razumijevanje, prosudba i umjetnikova evaluacija – odgovaraju načinu na koji Kant opisuje aktivni aspekt genijevog stvaralaštva.

Većina suvremenih autora slaže se oko toga da proizvodi kreativnog djelovanja moraju imati određenu vrijednost. Puko stvaranje novih entiteta (novih romana, pjesama ili slika) neće se smatrati kreativnim djelovanjem ako stvoreni entiteti ne sadrže određenu vrijednost koju ostali proizvodi iz toga skupa nemaju. Kantovim rječnikom, radi se o tome da stvoreni proizvod mora biti egzemplaran (a ne tek originalna besmislica); da mora služiti drugima kao izvor nadahnuća i kao mjerilo s obzirom na koje procjenjuju svoje stvaralaštvo. Filozof Larry Briskman, a slijedeći njega i Noel Carroll, ističu kako o kreativnosti možemo govoriti samo iz perspektive gotovog proizvoda: proizvod je kreativan ako je nov i ako ga vrednujemo kao rješenje problema koji se nije mogao riješiti standardnim metodama i mehanizmima.¹²² Ovaj se aspekt vezuje uz Kantovu tezu o umjetnicima kao utemeljiteljima novih škola i pravaca: kao što smo vidjeli u prethodnom dijelu, Petrarca je pronašao umjetnički relevantan način da se rastrojenost psihe zahvati melodioznošću narodnog jezika i da se taj osjećaj prenese u pjesmi specifične formalne strukture.

122 U Davies (2009).

Stav prema kojemu vrednujemo originalnost stvorenog proizvoda nalazimo i u suvremenim teorijama o umjetničkoj vrijednosti. Lamarque i Olsen (1994) tako ističu kako je izvor književne (a onda i poetske) vrijednosti, osim u mimetičkom aspektu o kojemu smo prethodno govorili, i u onome što nazivaju kreativno-imaginativna os. Kako tvrde, unutar književne prakse postoji očekivanje o tome da umjetnik djeluje kreativno i jedan je aspekt bavljenja umjetničkim predmetom istraživanje onih njegovih aspekata koji mu daju distinktivnost i posebnost. Ovaj oblik kreativnosti može se očitovati na različite načine: davanjem nove forme postojećim sadržajima, kao kada Petrarca fiksira sonetski zapis u četrnaest stihova, kada Pound poziva na „isključivu posvećenost jednom ‘objektu’, subjektivnom ili objektivnom“ uz „izostavljanje svih onih riječi koje ne doprinose njegovoj prezentaciji“¹²³, ili pak uvrštavanjem novih sadržajno-tematskih blokova, kao kada pjesnici modernizma pronalaze načine da u svojem stvaralaštvu opišu traume rata.

Jedna od najistaknutijih poveznica suvremenih istraživanja kreativnosti i Kanta jest Kantov uvjet školskog treninga. Vidjeli smo da i unatoč tezi o urođenom talentu Kant ne tvrdi kako je sam talent dovoljan – sjetimo se, umjetnost potrebuje upoznatost s praksom, učenje i stalno usavršavanje ukusa, a upravo su to osnovne karakteristike suvremenih teorija kreativnosti. Kieran primjerice smatra kako kreativno djelovanje potrebuje deliberativnu praksu, odnosno onu u kojoj je pojedinac izuzetno svjestan i dobro poznaje sve elemente od kojih se praksa sastoji i promišlja o tome što i kako radi. U kontekstu umjetničke prakse, relevantno se znanje odnosi na poznavanje umjetničkih pravaca, stilova, motiva i sličnog. Kada Kant govori o „pripremi za umjetnost“ zapravo govori o važnosti pojedinca da stekne relevantna znanja. Hogan pak navodi tzv. ‘desetogodišnje pravilo’ prema kojemu se pojedinac mora desetak godina usavršavati u određenoj domeni prije no što stekne vještine koje mu omogućuju stvaranje originalnih i egzemplarnih noviteta. Razlog je tome taj što kreativnost prvenstveno podrazumijeva sposobnost generiranja nečega novoga, ali ne *ex nihilo*, već na temelju svega

123 Beasley (2007, 38).

onoga što pojedinac ima u svojoj 'mentalnoj ekonomiji' odnosno u svojem pojmovnom repertoaru. Margaret Boden (1990), jedna od pionirki filozofskih promišljanja o kreativnosti, smatra kako postoje tri vrste kreativnosti od kojih svaka podrazumijeva supstancijalno poznavanje normi i konvencija prakse. Prva vrsta odnosi se na stvaranje novih, nepoznatih kombinacija poznatih ideja. Druga se vrsta odnosi na istraživanje pojmovnog prostora unutar kojega pojedinac pronalazi novi način promišljanja i djelovanja. Treća vrsta odnosi se na transformiranje pojmovnog prostora do kojega dolazi kada pojedinac prepoznaje ograničenja danog prostora i nalazi novi način promišljanja i djelovanja. Nešto kompleksniju klasifikaciju predlaže Noël Carroll koji spominje čak pet vrsta kreativnosti, od kojih ona najjednostavnija podrazumijeva upotrebu postojećih elemenata uz varijacije, dok ona najradikalnija implicira odbacivanje postojećih praksi djelovanja i njihovu potpunu rekonfiguraciju. Neovisno o tome koja nam se klasifikacija čini ispravnom – odnosno, koliko vrsta kreativnosti pretpostavimo – nije teško uočiti da ovako shvaćena kreativnost nadopunjuje pjesničko stvaranje kako ga je objasnila Ribeiro. Pjesnik koji slijedi tradiciju – pod pretpostavkom da je njegovo djelo minimalno kreativno – zadržat će određene segmente poetske praske, ali će ih modificirati uvođenjem novih elemenata. Nešto takvo čini Spencer kada ljubavnu tematiku soneta premješta iz prirodnog okoliša u kontekst dvorske poezije. Naravno, pitanje je kako točno definirati granice određene prakse – na Shakespearea možemo gledati kao na nekoga tko je modificirao sonetsku tradiciju uvođenjem dvaju objekata ljubavi i uvođenjem moralno problematičnih ljubavnika, no to možemo shvatiti i kao potpuno okretanje od tradicije u kojoj stvara Petrarca. Ako pod sonetskom tradicijom imamo na umu rimovanu poeziju, tada uvođenje slobodnog stiha predstavlja radikalni zaokret u odnosu na postojeću praksu, a time i iskaz radikalne transformacije pojmovnog prostora. Za našu je raspravu bitno uočiti da svaki ovakav oblik pretpostavlja znanje, vježbanje i eksperimentiranje i da se ne događa bez izuzetno velikoga i aktivnoga angažmana samog pjesnika, u skladu s osnovnim postavkama Kantove teorije.

3.3. Poezija, društvenost i zajednica

Radujem se, što da krijem, ako je moj stih i vama pripremio radost.

A vjerujem, i znam, da su i tisuće čitalaca u njemu našle i radost i tugu.

(D. Tadijanović 1995, 131)

U ovome smo poglavljju analizirali način na koji nam Kantova teorija pomaže objasniti središnje pretpostavke suvremene analitičke filozofije pjesništva. Vidjeli smo i kako su nam njegove postavke o umjetničkom stvaranju značajne za razumijevanje edukativne i kulturološke funkcije pjesništva, pri čemu smo postulirali metaforu komunikacijskog lanca koji se posredstvom djela uspostavlja između pjesnika i čitatelja, kada ideje sadržane u djelu potiču kod čitatelja refleksiju o tim idejama. Nastavno na Kantovu tezu o međusobnoj inspiraciji pjesnika, koju smo pripisali komunikacijskom lancu koji se stvara među njima, objasnili smo nastajanje, razvoj i modifikaciju pjesničkih tradicija. Detaljnijim iscertavanjem Kantova tumačenje genija vidjeli smo i neke od centralnih teza o kreativnosti koje je naznačio u svojoj teoriji.

Važno je istaknuti da svaki od komunikacijskih lanaca koje smo identificirali ima određenu funkciju. Djela lijepe umjetnosti, vidjeli smo, pružaju estetsko zadovoljstvo, ali i omogućuju zadovoljstvo refleksije kod publike velikim dijelom i zato što doprinose kognitivnom i moralnom razvoju. U slučaju interakcije dvaju umjetnika komunikacijski lanac omogućuje održavanje umjetnosti i njezin daljnji razvoj zato što potiče genijalnost umjetnika nasljednika i razvoj talenta, odnosno nastanak novih generacija umjetnika. U ovome ćemo dijelu pogledati koja je uloga komunikacijskog lanca koji se odvija među članovima publike, odnosno razmotrit ćemo percepciju umjetnosti u kontekstu širih društvenih zajednica. Nastavno na neke od dominantnih interpretacija tvrdit ću kako se ona ponajviše očituje u stvaranju veza među članovima zajednica, odnosno u stvaranju zajedničkih iskustava koje pojedinac doživljava kao smislene i vrijedne u svjetlu prijateljstva i povezanosti koje kroz ta iskustva stvara s drugima, a koja imaju važnu etičku funkciju i doprinose razvoju pojedinčeva estetskog senzibiliteta, kao i osjeća-

ju zajedništva i pripadnosti. Budući da je ključna osobina ovog lanca razmjena mišljenja, odnosno sudova ukusa, ovaj komunikacijski lanac ne iscrpljuje se u djelovanju ideja reprezentiranih u djelu, već uključuje i konkretnu jezičnu komunikaciju.

Jedan od načina na koji se takve zajednice stvaraju vidljiv je u zajedničkim nastojanjima pjesnika da kroz svoje djelovanje odgovore na kompleksnosti društvene zbilje. Takvo nam pjesničko djelovanje omogućuje da o književnoumjetničkim razdobljima ne govorimo samo iz perspektive estetskih normi dominantnih u određenim razdobljima, nego i iz perspektive onoga što su svojim stvaralaštvom umjetnici željeli postići. Vidjeli smo to djelomice i kada smo analizirali doprinos pjesnika razumijevanju društvenih zbivanja. Važno je istaknuti i kako pjesnici često djeluju ujedinjeno ne samo zato što se bave istim temama ili o njima pišu pod okriljem istih estetskih normi, nego i zato što su pripadnici istih umjetničkih i izvan umjetničkih pokreta. Vidljivo je to u pokretanju i održavanju različitih književnih časopisa, u njihovu kritičkom radu i prijevodnim zapisima. Svakako jedan od najizrazitijih primjera odnosi se na ujedinjeno djelovanje pjesnika u razdoblju hrvatskoga narodnog preporoda, odnosno ilirskog pokreta. Razdoblje je to obilježeno nastojanjima pjesnika da doprinesu stvaranju osjećaja nacionalnog identiteta, prvenstveno formiranjem vlastitoga književno-jezičnoga standarda koji Antun Mihanović, jedan od vodećih mislilaca ovoga razdoblja vidi kao „organski dio čovjekova bića, kao izraz njegova *karaktera* odnosno *naravi* cijeloga naroda“ (Šicel 2004, 24, izvorno naglašavanje). Činjenica da se i početak hrvatskoga narodnog preporoda vezuje uz uvođenje štokavštine kao standardnoga književnog jezika u časopisu *Danica* Ljudevita Gaja ukazuje na sveprožimajuće sposobnosti umjetnosti da poveže zajednicu i preuzme moduse implementiranja političkih i društvenih promjena. Jezik umjetnosti može tako postati i primarno sredstvo uspostave nacionalnoga identiteta koji doprinosi ujedinjenju i zajedništvu onih koji se tim jezikom služe.¹²⁴ Ipak, činjenica da

124 Ovdje nećemo ulaziti u polemiku o tome je li pjesništvo ovoga razdoblja zaista *lijepa* umjetnost prožeta umjetničkom i estetskom vrijednošću. Vidi

je takav ujedinjeni ilirski otpor trajao vrlo kratko, i da je do raskola među njegovim pristalicama došlo i zato što je jedna njegova frakcija (ona predvođena Vrazom, Rakovcem i Vukotinovićem) smatrala da književnost posjeduje vrijednosti koje se ne mogu politički instrumentalizirati pokazuje da umjetnost ne možemo u potpunosti vrednovati samo na osnovi njezine uloge u zbližavanju i ujedinjenju ljudi.

Umjetnost može zbližiti i članove publike, ne samo umjetnike. Politički ili religiozno angažirana poezija, kao i druge vrste umjetnosti, doprinose osjećaju ujedinjenosti pred zajedničkim ciljem ili zajedničkim vrijednostima. Govoreći u kontekstu festivala poezije i javnih poetskih recitala, Karen Simecek (2021) zahvaća centralni aspekt zajedništva koji proizlazi iz zajedničkoga sudjelovanja u estetskim iskustvima ističući kako pjesma postaje „prostor kolektivnog stvaranja značenja“, što potiče javljanje zajedničkih emocija, a onda i kolektivne intencionalnosti.¹²⁵ Takvi festivali, kao uostalom i drugi oblici umjetničkih događanja koji su javni, poput kazališnih predstava, omogućuje izravno sudjelovanje više članova publike. Pojmovi poput ‘kazališna publika’ odnosi se u tom smislu na one koji ciljano i učestalo odlaze u kazalište, iako to ne znači da svi posjetitelji dolaze zajedno, kao jedinstvena grupa. No zajedništvo nastaje u svjetlu prepoznavanja zajedničkog interesa za kazališne programe, glumce i predstave, odnosno iz vrednovanja zajedničkog izvora estetskog zadovoljstva. Iako Kant ne govori mnogo o ovom aspektu umjetnosti, na temelju cjelokupne njegove teorije možemo rekonstruirati ideju da umjetnost potiče društvenu koheziju. Prvi je korak u tome podsjetiti se na važnost koju Kant pripisuje komunikaciji i društvenosti unutar svojega kritičkog projekta (o čemu smo govorili u 2.5.3.).

O važnosti komunikacije unutar cjelokupne Kantove teorije govorili smo u prethodnom poglavlju. U KMS §9 Kant spominje „sklo-

Jelčić (1978) za ovaj problem.

125 Vrijedi naravno podsjetiti na povijesne slučajeve u kojima je takva zajednička intencionalnost značajno doprinjela širenju određenih političkih stavova, ideologija i pokreta.

nost čovjeka prema društvenosti“ i tvrdi kako zbog te sklonosti čovjek osjeća ugodu kada priopćava svoja duševna stanja drugim osobama. U razradi četvrtog momenta suda ukusa, kojim se tvrdi kako su sudovi ukusa nužni, Kant dalje razvija ovu ideju i ističe kako je uvjet te nužnosti „zajedničko osjetilo“ (KMS §20) koje moramo pretpostaviti kao „prostu idealnu normu“ ako želimo izbjeći skepticizam. Dakle svaki čin izricanja sudova i popratnog raspoloženja koje izričemo pretpostavlja postojanje takvog zajedničkog osjetila koje, vidjeli smo, Kant naziva i *sensus communis*. Takvo zajedničko osjetilo ne odnosi se na neko specifično vanjsko osjetilo, već na ‘slobodnu igru spoznajnih moći’, odnosno, kako tumači u KMS §40, „moć prosuđivanja, koja u svojoj refleksiji u mislima (*a priori*) uzima u obzir način predočivanja svakoga drugoga, da bi svoj sud zadržao, tako reći, uz cjelokupni ljudski um (...)“. Zajedničko osjetilo dakle omogućuje sporazumijevanje, dijeljenje sudova i međusobno razumijevanje. Kant dalje navodi ‘maksime ljudskog razuma’ koje sačinjavaju *sensus communis*, a one uključuju vlastito mišljenje, odnosno zahtjev za autonomijom sudova; mišljenje koje uključuje zauzimanje perspektive drugih ljudi, to jest sposobnost da se „misli na mjestu svakoga drugoga“ i na taj način odmjeri vlastiti sud u odnosu na sudove ostalih; i mišljenje u skladu sa samim sobom, odnosno dosljednost u prosudbi. Kant dakle zahtijeva od pojedinca autonomiju u mišljenju, koja je važna u estetskim sudovima zato što se oni, kako smo ranije objasnili, moraju temeljiti na vlastitoj prosudbi. No to ne isključuje važnost uvažavanja sudova drugih: Kantovo inzistiranje da se u procesu donošenja sudova uzme u obzir i šira zajednica, odnosno da se vlastiti sud uspoređi sa sudovima ostalih, jedan je od mehanizama kojima pojedinac obznanjuje autonomiju i racionalnost, to jest humanitet, drugih. Procesu u kojemu pojedinac uspoređuje svoje sudove sa sudovima drugih, posebno ako su oni obrazovaniji i iskusniji u domeni umjetnosti, važan je aspekt estetskog obrazovanja kojega pojedinac mora proći kako bi razvio svoju moć prosudbe. No na poslijetku on ipak mora suditi dosljedno sebi, što znači da nikada ne smije odustatati od vlastite autonomije, već biti dosljedan svojim stavovima.

Sensus communis tumači, vidjeli smo to u drugom poglavlju, univerzalnost i nužnost sudova ukusa. Kantovi interpretatori često ističu kako je *sensus communis* način posredovanja između autonomije pojedinca, koja je centralni etički aspekt, i zajednice, koja predstavlja politički okvir unutar kojega autonomni pojedinci moraju organizirati zajednički život.¹²⁶ U KMS §40 Kant izjednačava ukus i *sensus communis* i ističe kako se domena estetike (odnosno, estetička moć suđenja) „prije nego intelektualna“ može zvati zajedničkim osjetilom. Ukus tako postaje „moć, da se a priori prosudi saopćivost osjećaja, koji su povezani s danom predodžbom“. Ta je moć važna, smatra Kant, zato što čovjek ima prirodnu sklonost priopćavati svoje ideje i sudove drugima. Takvo priopćavanje vezano je uz ono što Kant naziva empirijskim interesom za lijepo:

Sam za sebe napušten čovjek na pustu otoku ne bi kitio ni svoju kolibu ni samoga sebe, niti bi tražio cvijeća, a još manje bi ga sadio, da se njime kiti, nego njemu samo u društvu pada na pamet da bude ne samo čovjek, nego na svoj način i fin čovjek (početak civilizacije) jer kao takav prosuđuje se onaj, koji je sklon i okretan da svoju ugodu saopći drugima i kojega neki objekt ne zadovoljava, ako njegovo svidanje ne može da osjeća u zajednici s drugima. (KMS §41)

Ukus, kao moć detekcije ugodnoga, postaje tako središnja sposobnost promicanja onoga što „zahtijeva svačija prirodna sklonost“. U kontekstu povezivanja s drugima, ukus postaje posebno važan zato što interes za lijepo podrazumijeva ujedno i sklonost za društvo, pri čemu se, ističe Kant, javlja „prijelaz naše moći prosuđivanja s osjetilnoga užitka na čudoredni osjećaj“ (KMS §41), odnosno poriv za moralnošću. Mnogi se kantovci usredotočuju na ovu tezu, smatrajući je ključnom za razumijevanje toga kako nam estetska iskustva omogućuju premošćivanje nepreglednog jaza između praktičnoga i teorijskoga, odnosno uma i razuma. Nama će ovdje ipak biti važnije razmotriti kako umjetnost potiče društvenost i doprinosi razvoju zajedništva.

Sjetimo se da Kant u KMS §44 ističe kako lijepa umjetnost „unapređuje kulturu duševnih snaga za društveno saopćivanje“ iako ne navodi detaljna tumačenja te teze. Budući da u KMS §42 izričito

126 Vidi posebno Matherne (2019).

tvrdi kako se interes prema prirodnoj ljepoti naspram umjetničkoj „slaže s pročišćenim i temeljitim načinom mišljenja svih ljudi, koji su kultivirali svoj ćudoredni osjećaj“ neki autori, vidjeli smo u drugom poglavlju, tvrde kako umjetnička ljepota ne doprinosi značajno ni razvoju moralnosti ni povezivanju i zajedništvu. No, ima i autora koji smatraju kako umjetnost ima izuzetno značajnu ulogu za promoviranje društvenosti. Primjerice, Erin Bradfield tvrdi kako nas estetska iskustva potaknuta umjetnošću ostavljaju bez riječi zbog kompleksnosti estetičkih ideja i neodređenosti pojma pod koji bismo ta iskustva supsumirali. Zbog takvog učinka umjetnosti, čovjek traži načine za izraziti svoje iskustvo djela, što dodatno pojačava kognitivni učinak djela na pojedinca, ali i potiče pojedinca na izmjenjivanje sudova s drugima, odnosno njegovu društvenost. Na taj način umjetnost postaje društveno relevantna:

Rasprava o umjetnosti ima dobre kognitivne i društvene učinke; radi se o profinjenosti i civiliziranosti bića koja su društveno angažirana sa svijetom i jedni s drugima. Kultivacija ukusa nužan je element našega društvenog i estetičkog obrazovanja koje nas čini civiliziranim i kulturnim pojedincima koji mogu komunicirati sudove jedni drugima. (Bradfield 2014, 6)

Sličnu interpretaciju Kantove teze o komunikaciji i zajedništvu u kontekstu treće *Kritike* nudi i Jennifer McMahon. Estetski su sudovi relevantni u procesu razumijevanja empirijskoga svijeta i u procesu pripisivanja značenja i smislenosti iskustvu, no pojedincu je potrebna pomoć u kultivaciji sudova ukusa. Zbog toga je važna uronjenost u društvo, komunikacija s drugima, učenje od kritičara i nadasve pripadnost zajednici. Tvrdi McMahon: „estetski reflektivni sudovi utemeljeni su u znanju, iskustvu i vježbanju koji su potrebni unutar društva i koji dozvoljavaju otvorenu raspravu i kritiku. Na taj način naši estetski sudovi izlaze iz domene privatnosti, odnosno iz domene idiosinkratskih izražaja.“ (McMahon 2017, 430). Dakle, unatoč tome što se estetički sudovi temelje na subjektivnome osjećaju, oni omogućuju pojedincu povezivanje s drugima i sudjelovanje u zajedničkim društvenim iskustvima. Kantovi interpretatori navode u ovom kontekstu i važnost §60, u kojemu Kant dodatno tumači ljudsku sklonost komunikativnosti i sposob-

nost osjećanja simpatije. To odvaja čovjeka od životinja i omogućuje razvoj humaniteta, a onda i stvaranje zajednice u kojoj ljudi jedni druge međusobno tretiraju kao svrhe. Estetski sudovi stoga izravno doprinose kultivaciji morala i razvoju kulture.

Ovakva nam razmatranja omogućuju da uočimo još jednu sposobnost genija, odnosno još jedno svojstvo djela lijepe umjetnosti, a to je način na koji balansiraju privatna, idiosinkratska iskustva umjetnika i iskustva koja su u dovoljnoj mjeri zajednička članovima zajednice, odnosno članovima publike. Drugim riječima, u stvaranju pjesme pjesnik izražava svoju umjetničku viziju (odnosno, vidjeli smo, specifičan način na koji njegova kreativna imaginacija formira estetičke ideje). Unatoč toj subjektivnosti, pjesma ne može ostati isključivo subjektivno iskustvo pjesnika, već mora omogućiti barem nekim članovima da je internaliziraju, prepoznaju u njoj svoje vrijednosti i svoja iskustva i da stoga pronađu u njoj nešto što odgovara njihovim estetskim, moralnim i kognitivnim potrebama. Pjesnik dakle mora uspješno premostiti jaz između svojih privatnih iskustava i raznolikih iskustava svoje publike, a kada to uspije učiniti njegovo djelo može obavljati funkciju povezivanja članova zajednice. Budući da će ipak svaki član publike doživjeti djelo na svoj način, ono će potaknuti razmjenu iskustava, a time i suočavanje članova publike s mnoštvom različitih perspektiva o samom djelu.

Još jedna važna dimenzija estetskog suda jest njegova osobna dimenzija: kako Bradfield ističe, iskustva umjetnosti otkrivaju pojedincu i kako se on sam osjeća. Naši sudovi ukusa govore nešto i o nama samima i otkrivaju naše vrijednosti. Primjerice, moralne prosudbe koje donosimo u iskustvu umjetnosti, nadasve narativne, otkrivaju nam i kako procjenjujemo opisane moralne situacije, koja ponašanja i stavove smatramo opravdanima, a koja smo skloni osuditi ili barem ne opravdati u privatnome životu. Ako je vjerovati suvremenim kognitivnim znanstvenicima, ova dimenzija osobnosti i samootkrivenja koja je ugrađena u naše estetičke sudove izravno je povezana s činjenicom da su naši estetski sudovi djelomično ovisni o formativnim i emocionalnim iskustvima kojima

smo izloženi u ranom djetinjstvu.¹²⁷ Drugim riječima, afektivna dimenzija naših estetskih sudova ovisi o formativnim iskustvima koje smo proživjeli i o specifičnim emocionalnim sjećanjima koje imamo. Pored toga, specifične emocionalne reakcije koje imamo prema određenim umjetničkim djelima često precrtavaju emocionalne reakcije koje imamo prema zbiljskim stvarima. Razlog je za to, kako primjerice navodi Robinson (2010), taj što su naše emocije općenito posljedica naše uronjenosti u svijet i toga da taj svijet ponekad promiče, a ponekad opstruira naše ciljeve i vrijednosti. Kada procjenjujemo da su naši ciljevi u pitanju, uključujući i moralne vrijednosti, tada se javljaju emocije. S obzirom na to da svatko ima svoj skup vrijednosti koji je samo djelomično usklađen sa skupovima ostalih, a djelomično privatan, različiti će ljudi različito reagirati na situacije, uključujući i kontekste u kojima prosuđujemo umjetnička djela. Posljedično, pozicioniranost naših estetskih sudova u društveni kontekst, u kojemu ih uspoređujemo sa sudovima drugih, omogućuje nam da promotrimo svoje stavove s obzirom na iskustva drugih i da tako obogaćujemo svoja promišljanja o idejama izraženima u umjetnosti. Na taj način rasprava o umjetnosti doprinosi razvoju našega ukusa, razvijanju naših kognitivnih sposobnosti i jačanju naših društvenih veza. Potreba za komunikacijom tako postaje potreba za društvenim zajednicama. No isto tako, taj nam društveni kontekst omogućuje da unutar mnoštva razno-likih stavova pronađemo one pojedince s kojima dijelimo estetske sudove. Upravo je u ovome vidljiva snaga koju umjetnost ima da ljude zbliži, u smislu u kojemu omogućuje povezivanje pojedinaca s obzirom na njihove umjetničke preferencije, ideološke svjetonazore ili jednostavno intelektualno-estetske interese. Od raznih manifestacija koje okupljaju ljude kako bi zajednički doživjeli određeno umjetničko djelo, poput kazališnih predstava, koncerata ili izložbi, do fan klubova, književnih klubova, klubova kritičara ili internet-skih foruma, ljudi se ciljano okupljaju zbog zajedničkog osjećaja ljubavi prema određenom umjetničkom djelu, žanru, umjetniku ili

127 Slijedim ovdje teoriju o formiranju estetskih sudova koju zagovara Patrick Colm Hogan (2016).

umjetničkoj formi. U tom je smislu umjetnost, uz sport, vjerojatno najjače društveno ljepilo koje spaja pojedince koji međusobno nemaju drugih dodirnih točaka.

3.4. Zaključak

Namjera nam je ovdje bila pokazati da Kant u svojoj trećoj *Kritici* nudi izuzetno bogate smjernice za tumačenje prirode poezije i poetske prakse, kao i njezinu kulturološku i edukativnu funkciju. S obzirom na tako usko definiran problem, mnoge su relevantne teme Kantove filozofije i njegove treće *Kritike* ostale izvan našega istraživanja, prvenstveno pitanja o samoj prirodi estetskoga suda, povezanost estetskoga suda i moralnog osjećaja i važnost refleksivne moći suđenja za općenitu sposobnost kognicije. Iz istog smo razloga izostavili neka od pitanja koja su relevantna u kontekstu filozofije poezije, primjerice pitanje ontologije i pitanje interpretacije. Unatoč takvom ograničenom i usko definiranom interesu, nadam se da je ova knjiga osvjetlila neke kutke Kantove treće *Kritike*, da je ukazala na neke filozofske kompleksnosti poezije i doprinijela interesu prema poeziji i prema Kantovoj filozofiji.

Usredotočenost na Kantovu definiciju lijepo umjetnosti kao one koja pruža „zadovoljstvo refleksije“ i „načine spoznavanja“ omogućila nam je da umanjimo snagu formalističkih interpretacija njegove teorije, a njegova teza o formi kao o modusu „komunikacije ideja“ dodatno nam je ukazala na ulogu forme u umjetničkom djelu, što nam omogućuje da vidimo kako točno Kant balansira između ekspresivizma i formalizma. Ovakvo tumačenje pjesničkog stvaranja, vidjeli smo, posebno je eksplanatorno u kontekstu pjesničkog izraza zato što nam pomaže objasniti normativnost teze o jedinstvu forme i sadržaja, o nemogućnosti parafraze, semantičkoj gustoći poetskog jezika i prirodi pjesničkog iskustva.

Kantova teorija o estetskim idejama omogućila nam je da poeziju sagledamo kao način istraživanja životno važnih pitanja; onih koja su u samoj srži ljudskog promišljanja o svijetu, vlastitom iskustvu i značenju i vrijednosti toga iskustva. Paralelizam između sadržaj-

no-tematskog aspekta poezije i ideja uma, odnosno kategorija razuma omogućio nam je da obranimo kognitivističku interpretaciju umjetnosti, posebice poezije. Iako smo odbacili onaj moment Kantove teorije u kojemu implicitno postulira svojevrsnu nepogrešivost genija, odnosno njegovu epistemološku pouzdanost, vidjeli smo da i bez takve pouzdanosti možemo umjetnost promatrati i kao epistemološki vrijednu praksu. Nastojali smo pokazati kako upravo u tome i leži njezina edukativna i kulturološka vrijednost.

Naposljetku, Kantova teorija o geniju koji stvara posredstvom prirodnog dara (talenta) koji ne može svjesno staviti u djelovanje i o kojemu nema znanje, ali nad kojim stječe kontrolu usavršavajući ga mukotrpnim vježbanjem, tumači razvoj umjetničkih praksi i nastajanje pjesničkih tradicija. Iako je Kant donekle pogrešno ocrtao genijalnost (odnosno, suvremenim rječnikom, kreativnost), ipak je on u svojoj teoriji ukazao na neke od ključnih modusa međuumjetničke interakcije i načina na koji umjetnici međusobno inspiriraju jedni druge. Inzistiranjem na originalnosti stvorenih djela koja ipak ostaju unutar granica prepoznatljivosti i stoga mogu biti egzemplari za druge stvaraoce i za publiku, Kant podcrtava onaj dio umjetničkoga stvaranja koji vezujemo uz autonomni glas i jedinstveni stil umjetnika, dok naglašavanjem školskog treninga i mukotrnog vježbanja nagovještava suvremene stavove o kreativnosti kao vrlini. Uzevši u obzir svu kompleksnost njegove teorije, možemo zaključiti kako unatoč konciznosti odlomaka posvećenih umjetnosti, geniju i pjesništvu, Kant vrednuje umjetnost kako zbog njezine estetske tako i zbog njezine edukativno-kulturalne vrijednosti, zbog njezina doprinosa čovjekovim kognitivnim ciljevima i moralnim nastojanjima i zbog njezine sposobnosti da ljude poveže i među njima učvrsti zajedništvo i humanitet.

Bibliografija

- Abrams M. H. (1971), *Natural Supernaturalism; Tradition and Revolution in Romantic Literature*, N.W. Norton Company
- Allison H. (2001), *Kant's Theory of Taste; A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge, Cambridge University Press
- Aristotel (2005), *O pjesničkom umijeću / Poetika*, Zagreb, Školska knjiga
- Attridge D. (1995), *Poetic Rhythm, An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press
- Attridge D. (2004), *The Singularity of Literature*, London i New York, Routledge
- Attridge D. (2015), *The Work of Literature*, Oxford, Oxford University Press
- Attridge D. (2019), *The Experience of Poetry: From Homer's Listeners to Shakespeare's Readers*, Oxford, Oxford University Press
- Austin J. L. (2014), *Kako djelovati riječima*, prev. A. Milanko, Zagreb, Disput
- Baccarini E. (2018), „Art, Moral Understanding, Radical Changes“, *Rivista di Estetica*, 12,69, 40-53
- Baumgarten A. (1735/1954), *Reflections on Poetry*, University of California Press
- Beach Ch. (2004), *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press
- Beasley R. (2007), *Theorists of Modernist Poetry: T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound*, London and New York, Routledge
- Bloom H. (1973/2001), „The Anxiety of Influence“, u Leitch i suradnici, *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York and London, Norton company
- Boden M. (1990), *The Creative Mind; Myths and Mechanisms*, London i New York, Routledge
- Bonds M. E. (2014), *Absolute Music: The History of an Idea*, Oxford, Oxford University Press
- Boyd B. (2012), *Why Lyrics Last; Evolution, Cognition, and Shakespeare's Sonnets*, Harvard University Press
- Bradfield E. (2014), „Productive Excess: Aesthetic Ideas, Silence, and Community“, *The Journal of Aesthetic Education*, 48, 2, 1-15
- Bradley A. C. (1965), *Oxford Lectures on Poetry*, New York, St. Martin's Press
- Brešić V. (1984), *Dobriša Cesarić*, Zavod za znanost o književnosti
- Brooks C. (1947), *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, A Harvest book harcourt
- Bruno P. W. (2010), *Kant's Concept of Genius: Its Origin and Function in the Third Critique*, Continuum Studies in Philosophy
- Budd M. (1995), *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*, London, Allen Lane
- Carroll L. K. (2008), „Kant's 'Formalism'? – Distinguishing between Aesthetic Judgment and an Overall Response to Art in the Critique of Judgment“, *AE: Canadian Aesthetics Journal*, 14, 1-14
- Carroll N. (1999), *The Philosophy of Art, A Contemporary Introduction*, London i New York, Routledge
- Chatterjee A. (2013), *The Aesthetic Brain: How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art*, Oxford, Oxford University Press
- Crawford D., (1974), *Kant's Aesthetic Theory*, University of Wisconsin Press

- Dadlez E. (2013), „Poetry is what Gets Lost in Translation“, *Sztuka i Filozofia* 42, 86-92
- Davies D. (2009), „The Artistic Relevance of Creativity“ u *The Idea of Creativity*, ur. K. Bardsley, D. Dutton i M. Krausz, Philosophy of History and Culture Series
- De Gaynesford M. (2017), *The Rift in the Lute; Attuning Poetry and Philosophy*, Oxford, Oxford University Press
- De Sousa, R. (2015), „The Dense and the Transparent. Reconciling Opposites!“ u *The Philosophy of Poetry*, J. Gibson ur., Oxford, Oxford University Press
- Dorsch F. i F. Macpherson (ur.), (2018), *Perceptual Imagination and Perceptual Memory*, Oxford, Oxford University Press
- Eldridge R. (2001), *The Persistence of Romanticism, Essays in Philosophy and Literature*, Cambridge University Press
- Eldridge R. (2010), “Truth in Poetry: Particulars and Universals”, u *A Companion to the Philosophy of Literature*, ur. G.L. Hagberg and W. Jost, Blackwell Publishing
- Eldridge R. (2015), „To think Exactly and Courageously: Poetry, Ingeborg Bachmann’s Poetics, and her Bohemia Poem“ u *The Philosophy of Poetry*, ur. J. Gibson, Oxford, Oxford University Press
- Eterović I. (2017), *Kant i bioetika*, Zagreb, Pergamena i Centar za integrativnu bioetiku
- Faggen R. (1997), *Robert Frost and the Challenge of Darwin*, University of Michigan Press
- Fisher B. (2008), *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*, Cambridge, Cambridge University Press
- Freydberg B. (2005), *Imagination in Kant’s Critique of Practical Reason*, Indiana University Press
- Frost R. (1949), *Collected Poems, Prose and Plays*, The Library of America
- Gaut B. (2012) „Creativity and Rationality“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70, 3, 259-270
- Gibson J. (2011), „The Question of Poetic Meaning“, Nonsite Org <https://nonsite.org/the-question-of-poetic-meaning/>
- Gibson J. (2015), „Introduction – the Place of Poetry in Coontemporary Aesthetics“ u *The Philosophy of Poetry*, ur. J. Gibson, Oxford, Oxford University Press
- Gibson J. (2016), “What Makes a Poem Philosophical?“ u *Wittgenstein and Modernism*, ur. M. LeMahieu i K. Zumhagen-Yekplé, Chicago, Chicago Press
- Gorodeisky K. (2016), “19th Century Romantic Aesthetics,” The Stanford Encyclopedia of Philosophy
- Gorodeisky K. (2019), „Unity in Variety: Theoretical practical and Aesthetic Reason in Kant“ u *The Imagination in German Idealism and Romanticism*, ur. G. Gentry i K. Pollok, Cambridge, Cambridge University Press
- Guyer P. (1983), „Autonomy and Integrity in Kant’s Aesthetics“, *Monist* 66, 2, 167-78
- Guyer P. (1994), “Kant’s Conception of Fine Art”, *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 52, 3, 275–285
- Hogan P. C. (2003), *Cognitive Science, Literature, and the Arts: A Guide for Humanists*, Routledge
- Hogan P. C. (2016), *Beauty and Sublimity: A Cognitive Aesthetics of Literature and the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press
- Irvin S. (2015) “Unreadable Poems and How They Mean” u *The Philosophy of Poetry*, ur. J. Gibson, Oxford, Oxford University Press
- Jelčić D. (1978), *Hrvatski narodni i književni preporod*, Zagreb Školska knjiga

- Jelčić D. (1992), *Zbornik radova o Dobriši Cesariću*, Zagreb, Mladost
- Kant I. (1790/1976), *Kritika moći suđenja*, prev. Viktor Sonnenfeld, Naprijed
- Kant I. (2003), *Antropologija u pragmatičnom pogledu*, Zagreb, Naklada Breza
- Kemal S. (1992), *Kant's Aesthetic Theory*, Palgrave Macmillan
- Kieran M. (2014a), „Creativity: Virtue and the Challenges from Natural Talent, Ill-Being and Immorality“, *Royal Institute of Philosophy Supplement* 75, 203-230
- Kieran M. (2014b), „Creativity as a Virtue of Character“, u *The Philosophy of Creativity*, ur. E. S. Paul i S. B. Kaufman, Oxford, Oxford University Press
- Kieran M. (2015), „Creativity“ u *The Routledge Companion to Philosophy of Literature*, ur. N. Carroll i J. Gibson, London, Routledge
- Kind A. (2001), „Putting the Image Back in Imagination“, *Philosophy and Phenomenological Research* 62, 85-109
- Kivy P. (2001), *The Possessor and the Possessed: Handel, Mozart, Beethoven and Idea of Music*, Yale University Press
- Kivy P. (2003), *The Seventh Sense: Francis Hutcheson and Eighteenth-Century Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press
- Kivy P. (2006), *The Performance of Reading: An Essay in the Philosophy of Literature*, Blackwell Publishing
- Kivy P. (2011), „Paraphrasing Poetry (for Profit and Pleasure)“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69, 4, 367-377
- Kneller J. (2007), *Kant and the Power of Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press
- Kneller J. (2011), „Aesthetic Reflection and Community“ u *Kant and the Concept of Community*, ur. Ch. Payne i L. Thorpe, University of Rochester Press
- Krleža M. (1976), *Poezija, izbor za srednje škole*, ur. J. Skok, Zagreb, Školska knjiga
- Kukla R. ur. (2006), *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press
- Kuplen M. (2019), „Cognitive Interpretation of Kant's Theory of Aesthetic Ideas“ *Estetika; The Central European Journal of Aesthetics*, 1, vi, 48-64
- Kuplen M. (2021), „Reflective and Non-reflective Aesthetic Ideas in Kant's Theory of Art“, *British Journal of Aesthetics*, 61,1, 1-16
- Lamarque P. (2009a), *The Philosophy of Literature*, Wiley-Blackwell
- Lamarque P. (2009b), „Poetry and Abstract Thought“, *Midwest Studies in Philosophy* 33, 1, 37-52
- Lamarque P. (2009c), „The Elusiveness of Poetic Meaning“ *Ratio*, 22, 4, 398-420
- Lamarque P. (2014), *The Opacity of Narrative*, Rowman and Littlefield International
- Lamarque P. i S. H. Olsen (1994), *Truth, Fiction and Literature: A Philosophical Perspective*, Oxford, Clarendon Press
- Lamarque P. (2015), „Semantic Finegrainedness and Poetic Value“ u *The Philosophy of Poetry*, J. Gibson ur., Oxford, Oxford University Press
- Leighton A. (2009), „About About: On Poetry and Paraphrase“, *Midwest Studies in Philosophy*, xxxiii, 167-176
- Leitch V. (2001), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, W.W. Norton and Co
- Lepore (2009), „The Heresy of Paraphrase: When the Medium Really is the Message“, *Midwest Studies in Philosophy*, 33, 1, 177-197
- Longenbach J. (2004), *The Resistance to Poetry*, The University of Chicago Press

- Lopez McIver D. (2003), "Out of Sight, Out of Mind", u *Imagination, Philosophy and the Arts*, ur. M. Kieran i D. Lopez, Routledge
- Makkreel R. (2006), „Reflection, Reflective Judgment, and Aesthetic Exemplarity“ u *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy*, ur. R. Kukla, Cambridge, Cambridge University Press
- Matherne S. (2013), "The Inclusive Interpretation of Kant's Aesthetic Ideas", *The British Journal of Aesthetics* 53, no.1, 21–39
- Matherne S. (2016), „Kant's Theory of Imagination, u *The Routledge Handbook of the Philosophy of Imagination*, ur. A. Kind, London, Routledge
- Matherne S. (2019) "Kant on Aesthetic Autonomy and Common Sense", *Philosophers' Imprint* 19, 24, 1-22
- McGregor R. (2018), *Narrative Justice*, Rowman and Littlefield
- McMahon J. A. (2017), „Immediate Judgment and Non-cognitive Ideas: The Pervasive and Persistent in the Misreading of Kant's Aesthetic Formalism“ u *The Palgrave Kant Handbook*, ur. M. C. Altman, Palgrave Macmillan
- Milanja C. (2000), *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, Zagreb, Matica Hrvatska
- Milnes T. (2003), *Knowledge and Indifference in English Romantic Prose*, Cambridge University Press
- Murray B. (2015), *The Possibility of Culture: Pleasure and Moral Development in Kant's Aesthetics*, Wiley-Blackwell
- Nadel I. B. (2007), *The Cambridge Introduction to Ezra Pound*, Cambridge Cambridge University Press
- Nanay B. (2015), "Perceptual Content and the Content of Mental Imagery", *Philosophical Studies*, 172: 1723-36
- Nanay B. (2016a), *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford, Oxford University Press
- Nanay B. (2016b), "Imagination and Perception", u *Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*, ur. A. Kind, London: Routledge
- Oštarić L. (2006), *Between Insight and Judgment: Kant's Conception of Genius and Its Fate in Early Schelling*, doctoral thesis
- Oštarić L. (2010), "Works of Genius as Sensible Exhibitions of the Idea of the Highest Good", *Kant-Studien* 101, 1, 22-39
- Pack R. (2003), *Belief and Uncertainty in the Poetry of Robert Frost*, Hannover, Middlebury College Press
- Pavličić P. (1993), *Stih i značenje*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti
- Pavličić P. (1999), *Moderna hrvatska lirika, Interpretacije*, Zagreb, Matica Hrvatska
- Payne Ch. i L. Thorpe (2011), "The many senses of community in Kant", u *Kant and the Concept of Community*, ur. Ch. Payne i L. Thorpe, University of Rochester Press
- Pillow K. (2006), "Understanding Aestheticized" u *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy*, ur. Roberta Kukla, Cambridge, Cambridge University Press
- Platon (1979), *Ion/Gozba/Fedar*, BIGZ, Beograd
- Platon (2005), *Država*, preveo M. Kuzmić, Zagreb
- Poe E. A. (1850), *The Poetic Principle* (<https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm>)
- Poe E. A. (1998), *Izabrane Pjesme*, Zagreb, Matica Hrvatska
- Prinz J. i E. Mandelbaum (2015), „Poetic Opacity: How to Paint Things with Words“ u *The Philosophy of Poetry*, ur. J. Gibson, Oxford, Oxford University Press

- Robinson J. (2005), *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford University Press
- Robinson J. (2010), „Emotion and the Understanding of Narrative“ u *A Companion to the Philosophy of Literature* ur. G. Hagberg i W. Jost, Wiley-Blackwell
- Rogerson K. (2008), *The Problem of Free Harmony in Kant's Aesthetics*, State University of New York Press
- Rumbold K. i K. Simecek (2016), „Affective and Cognitive Responses to Poetry in the University Classroom“, *The Uses of Poetry, Special Issue of Changing English*, vol. 23, 4
- Scruton R. (2015), „Poetry and Truth“, u *The Philosophy of Poetry*, ur. J. Gibson, Oxford, Oxford University Press
- Simecek K. (2013), „On the Seeming Incompatibility between Poetry and Philosophical Inquiry“, *Estetika, The Central European Journal of Aesthetics* 50, 1
- Simecek K. (2015), „Beyond Narrative: Poetry, Emotion and the Perspectival View“, *British Journal of Aesthetics* 55, 4, 497-513
- Simecek K. (2019a), „Teaching and Learning Guide for New Directions for the Philosophy of Poetry“, *Philosophy Compass*, 14, 6, 1-6
- Simecek K. (2019b), „New Directions for the Philosophy of Poetry“, *Philosophy Compass*, 14, 6
- Simecek K. (2021), „Listen to Me! The Moral Value of the Poetry Performance Space“, u *English Spoken Word in the UK*, L. i J. McGowan ur. Routledge
- Solar M. (1997), *Teorija književnosti*, Zagreb, Školska knjiga
- Soy Ribeiro (2006), *Memorable Moments: A Philosophy of Poetry*, dizertacija <https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/3869>
- Soy Ribeiro (2007), „Intending to Repaet: A Definition of Poetry“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65, 2, 189 – 201
- Soy Ribeiro (2013) „Heavenly Hurt: The Joy and Value of Sad Poetry“ u *Suffering Art Gladly: The Paradox of Negative Emotions in Art*, ur. J. Levinson, Palgrave-Macmillan
- Spiller M. R. G. (1992), *The Development of the Sonnet; An Introduction*, Routledge
- Spivak G. C. (2012), *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Harward University Press
- Stamać A. (2007), *Antologija hrvatskoga pjesništva od davnina pa do naših dana*, Zagreb, Školska knjiga
- Stoner S. (2016), „On The Primacy of Spectator in Kant's Account of Genius“, *The Review of Metaphysics*, 70,1, 87-116
- Šicel M. (2004), *Povijest hrvatske književnosti, Od Andrije Kačića Miošića do Augusta Šenoae*, Zagreb, Naklada Ljevak
- Šicel M. (2007), *Povijest hrvatske književnosti, hrvatski ekspresionizam*, Zagreb, Naklada Ljevak
- Šustar P. (2019), *Harmonia Mundi: Kantova teorija empirijske spoznaje*, Rijeka, Filozofski fakultet
- Šustar P. i I. Vidmar (2018), „Beyond Formalism in Kant's Fine Art“, *Natur und Freiheit, Kant-Studien (Akten des XII. Internationalen Kant-Kongresses)*, Waibel, Violetta I., Ruffing, Margi; Wagner, David; Gerber, Sophie (ur.) Berlin-New York: De Gruyter, 3105-3112
- Tadijanović D. (1995), *Djela V*, Matica hrvatska, ur. Jelena Hekman
- Tolstoj L. (1896), *What is art*, https://openlibrary.org/books/OL7210952M/What_is_art

- Užarević J. (2002), *Između tropa i priče. Rasprave i ogledi o hrvatskoj književnosti i književnoj znanosti*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada
- Vidmar I. (2013), "Filozofija i književnost o svijetu i čovjeku: isto a različito", *Prolegomena*, 12, 2, 285 – 313
- Vidmar I. (2016), "Challenges of Philosophical Art", *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 8, 545-569
- Vidmar I. (2017a), "Riječi koje crtaju slike: estetika poezije i poetskog iskustva", u *Teorija Umjetnosti kao Teorija Vrednosti*, ur. Nataša Lah i Miško Šuvaković, Beograd Orion Art
- Vidmar I. (2017b), "The portrait of an artist as a gifted man; what lies in the mind of a genius?" *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 9, 591-614
- Vidmar I. (2019), "Rethinking the Philosophy-Literature Distinction", *Rivista di Estetica* 70, 157-172
- Vidmar Jovanović I. (2019a), "Umjetničko stvaranje: od Kantova genija do suvremenih kognitivnih znanosti i umjetničkih praksi", *Filozofska Istraživanja*, 39,4: 761-775
- Vidmar Jovanović I. (2019b), "Cognitive and Ethical Values and Dimensions Of Narrative Art" u *Narrative Art, Knowledge and Ethics*, ur. I. Vidmar Jovanović, Rijeka: Filozofski fakultet
- Vidmar Jovanović I. (2020a), "Kant on Poetry and Cognition", *The Journal of Aesthetic Education*, 54, 1, 1-17
- Vidmar Jovanović I. (2020b), "A New Look at Kant's Genius: a Proposal of a Multicomponential Account", *Con-textos kantianos, International Journal of Philosophy*, 12, 248-269
- Vidmar Jovanović I. (2020c), Beauty and Literature: A Nonproblematic Relation? U *What is Beauty? A Multidisciplinary Approach to Aesthetic Experience*, ur. M. Rossi Monti i D. Pečnjak, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing
- Vidmar Jovanović I. i M. Blečić (2020), "(Ne)ozbiljnost poezije", *Prolegomena*, 19, 1, 53-76
- Wicks R. (2004), *Routledge Philosophy Guidebook to Kant on Judgment*, Routledge
- Williams Ch. (2003), "Seeing twice over" u *Imagination, Philosophy and the Arts*, ur. M. Kieran and D. Lopez, Routledge
- Yanal R. (1994), "Kant on Aesthetic Ideas and Beauty", u *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, ur. R. Yanal, Pennsylvania State University Press
- Zammito J. (1992), *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*, University of Chicago Press

Kazalo pojmov

- Bradley 32, 34, 38–40, 44–47, 56, 156, 159, 161, 165–168
- Estetičke ideje 79, 99, 100–118, 122–125, 131, 134, 160–161, 169, 174–176, 179, 186
- Estetički atributi 112–116, 158, 160, 169
- Genij 80, 83, 84, 87, 89–103, 103, 113, 114–124, 138, 140, 146–151, 159, 160, 179, 180–185, 187, 190, 200–208, 214, 217
- Gibson 9, 16, 21, 27–28, 63–65, 102, 156, 161, 175
- Identitet forme i sadržaja/ formalna svojstva/ formalizam 44–49, 57–58, 73, 75, 80–81, 97, 100, 102, 116–119, 125–126, 136, 138 146, 154,
- Kantova treća *Kritika* 10, 69, 70–77, 80, 87, 96, 98, 107–108, 128–129, 133, 136, 138, 141, 213, 216
- Lamarque 9, 16, 19, 20, 23, 28, 37, 39, 47, 48, 50, 53, 55, 60, 62–65, 79, 153, 156, 168–169, 174–178, 206
- Parafraza 40–49, 57, 147–154, 159, 177, 216
- Pjesničke/poetske tradicije 10, 17, 27, 47, 48, 94, 185–194, 196, 200, 208, 217
- Pjesničko/poetsko/estetsko iskustvo 28–30, 34, 37, 39, 41–44, 46, 49–51, 56, 58, 64, 109, 114, 140, 152–153, 159–160, 184
- Semantička gustoća 49–53, 148, 154, 157–158,
- Soy Ribeiro 9, 17, 31, 33, 35, 187–188, 190, 200, 203, 207