

Umjetničko stvaranje: od Kantova genija do suvremenih kognitivnih znanosti i umjetničkih praksi

Vidmar Jovanović, Iris

Source / Izvornik: **Filozofska istraživanja, 2019, 39, 761 - 775**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

<https://doi.org/10.21464/fi39402>

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:636574>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-25**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Iris Vidmar Jovanović

Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet, Sveučilišna avenija 4, HR–51000 Rijeka
ividmar@ffri.hr

Umjetničko stvaranje: od Kantova genija do suvremenih kognitivnih znanosti i umjetničkih praksi

Sažetak

Kant je svojom tezom o geniju koji ne zna odakle mu ideje i kako dolazi do njegova stvaralaštva ostavio neizbrisiv trag na promišljanje o umjetnosti i umjetničkome stvaranju, inzistirajući na stavu da ono predstavlja jedinstveni čin za kojega je zaslužan prirodni dar i stoga je specifičan isključivo u domeni umjetnosti, nikako u domeni znanosti. Iako danas znamo da je to pogrešno, mnoge njegove postavke potkrijepljene su suvremenim teorijama kognitivnih znanosti, ali i samim umjetničkim praksama. U ovom će se radu analizirati Kantova teorija lijepo umjetnosti i umjetničkoga stvaranja iz konteksta suvremenih istraživanja o kreativnosti i talentu te pritom pokazati koliko je njegova teorija o lijepoj umjetnosti i umjetničkome stvaranju eksplanatorno bogata, posebno za razumijevanje i promišljanje umjetničkoga stvaranja, umjetničke recepcije i umjetničkih praksi.

Gljučne riječi

genij, Immanuel Kant, kreativnost, umjetnost, umjetničke prakse

Genij i umjetničko stvaranje: Kantova teorija*

»Kada sam u potpunosti sam, ili noću, kada mi san izmiče, tada se moje ideje gomilaju slobodno i u najvećem broju. Odakle i kako dolaze, to ne mogu reći, niti ih mogu prizvati (...). U svojoj imaginaciji ja ne čujem odvojene dionice, već ih čujem sve zajedno, istovremeno!«¹

Kantova teorija umjetničkoga stvaranja sačinjava relativno sažet dio njegove treće *Kritike* (okvirno, odlomke 43–54) no unatoč takvoj konciznosti, izuzet-

*

Ranija verzija ovoga rada predstavljena je na simpoziju *Filozofija i stvaralaštvo* u organizaciji Hrvatskog filozofskog društva (prosinac 2018.). Velika hvala publici na izuzetno zanimljivoj raspravi, a hvala i recenzentima časopisima na njihovim nadasve vrijednim komentarima. Rad je financiralo Sveučilište u Rijeci putem projekta 17.05.2.2.05 *Književnost kao domena etičnosti* i sufinanciralo putem projekta uniri-human-18-239.

1

Joan Baranow, David Watts (ur.), *Tell me Again: Poetry and Prose from The Healing Art of Writing*, University of California Medi-

cal Humanities Press, 2012., str. 194. Ovaj se citat pripisuje Mozartu koji je navodno u jednome od svojih pisama tako opisao svoje umjetničko djelovanje. No postoje i stajališta po kojima je riječ o krivotvorinama i Mozart nije na ovaj način tumačio svoje stvaralaštvo. Zahvaljujem Luki Perušiću koji mi je ukazao na ovu zanimljivu činjenicu. U ovome radu neću se baviti pitanjem originalnosti citata, a citat ostavljam kao ilustrativni primjer umjetničkoga stvaranja koje preplavljuje genija bez da on pritom ima spoznaju o tome kako je takvo stvaranje moguće i odakle ono dolazi.

no je bogata i nudi pregršt smjernica za razumijevanje i promišljanje umjetničkoga stvaranja, umjetničke recepcije i umjetničkih praksi. Kant raspravu o umjetnosti započinje smještanjem umjetničkoga stvaranja isključivo u prostor ljudskoga djelovanja koje proizlazi iz prirode, ali ono samo nije prirodni čin poput životinjskoga izgrađivanja brane ili savijanja gnijezda. Umjetničko stvaranje potrebuje, prije svega, slobodu stvaranja po vlastitoj volji (a ne, kao kod životinja, po instinktu), zasniva se na »vlastitom umskom razmišljanju« (§43) i razvija se kada postoji neki 'uzrok' koji »je zamislio sebi neku svrhu, kojoj ono ima da zahvali svoj oblik« (§43). Kant dalje tumači ovaj uvjet, napominjući kako »umjetnost svagda ima određenu namjeru da nešto proizvede« (§45).² Nazovimo ovaj uvjet *uvjet umjetničke vizije*: umjetničko stvaranje, dakle, počinje onda kada se umjetnik nađe u određenom mentalnom stanju u kojem posjeduje namjeru da nešto proizvede – kakva je točno njegova priroda Kant će objasniti postuliranjem tzv. estetskih ideja, o čemu ćemo govoriti kasnije – i pritom se rukovodi vlastitim nahođenjima o tome kako ostvariti svoju viziju. Kant o ovome procesu često govori kao o procesu kojim umjetnik publici saopćava svoju ideju.

Nastavno na estetsku tradiciju osamnaestog stoljeća,³ Kant drži kako je umjetničko stvaranje proces kojega karakterizira određena pasivnost i neznanje umjetnika: on sam, kako je to vidljivo i u uvodnome Mozartovu citatu, ne zna odakle mu dolaze ideje, ne može ih prizvati niti ih voljno staviti u djelovanje, a ne može niti drugima prenijeti smjernice koje bi im omogućile umjetničko djelovanje. Drugi je uvjet umjetničkoga stvaranja *uvjet pasivnosti i neznanja*: za razliku od znanstvenika koji može objasniti odakle mu ideje i aktivnošću učenja i imitiranja u sebi izazvati sposobnost za znanstveno djelovanje, umjetnik poput Homera »ne može pokazati, kako se njegove ideje, koje su bogate fantazijom, a ujedno pune misli, javljaju i sastaju u njegovoj glavi, zato što on to sam ne zna, pa to dakle ni drugoga ne može naučiti« (§47). Primjenjujući terminologiju Berysa Gauta,⁴ nazovimo umjetničko stvaranje koje je primarno obilježeno umjetnikovom pasivnošću *spontanim stvaranjem*. Oprimjereno je takvo stvaranje kod Mozarta, ali i drugih umjetnika – Wordsworth je tako ostao zapamćen po svojoj tezi o pjesništvu koje pjesniku dolazi spontano i prirodno poput lista drvetu. Kako to Kant vidi, umjetnik ne može voljnim djelovanjem odlučiti stvoriti određeni umjetnički predmet ukoliko prethodno ne postoji umjetnička vizija, no on sam ne može utjecati na formiranje te vizije: u tom je smislu riječi umjetničko stvaranje spontano, pasivno i obilježeno neznanjem (iako ćemo u nastavku vidjeti kako umjetnik ipak preuzima kontrolu nad onime što stvara). Na tim bi osnovama Kant zasigurno odbacio Poeov izuzetno reflektivni esej *On Poetic Principle*, u kojem Poe detaljno tumači načela koja je koristio u stvaranju svojega remek djela, pjesme *Gavran*, bas kao što bi odbacio i modernističko pjesništvo potaknuto Poundovim proglašenjem i detaljnim uputama o tome kako pisati poeziju i kakva ona treba biti.⁵

Jedan od razloga zbog kojega Kant izričito odbacuje mogućnost učenja u domeni umjetničkoga stvaranja jest njegovo kategoričko razlikovanje lijepe umjetnosti (odnosno, umjetnost u evaluacijskom smislu u kojem su proizvodi umjetnosti lijepa umjetnička djela koja, iako mogu imati svoje sekundarne funkcije, ipak ostaju prvenstveno objekti estetske i umjetničke evaluacije) od tzv. mehaničke. Mehanička umjetnost nastaje slijeđenjem pravila koja su unaprijed zadana, a cilj joj je naprosto stvaranje predmeta kako bi oni postali zbiljskima. Nasuprot tome, cilj je lijepe umjetnosti izazivanje ugone koja, Kant navodi, prati predodžbe kao »načine spoznaje« (§44). Mehanička umjetnost tako je bliska proizvodnji primjerice sitnih figurica i ukrasnih predmeta ili glazbenih jedinica koje, iako oku i uhu ugodne, ne posjeduju prava umjet-

nička svojstva. Takva djela, za razliku od prave umjetnosti, nisu kandidati za estetsku prosudbu u evaluacijskom smislu riječi, već su naprosto ugodni predmeti koji su nam potrebni za svakodnevno funkcioniranje ili služe za ukras.

Drugi razlog zbog kojega Kant ne vezuje umjetničko stvaranje, odnosno lijepu umjetnost, uz pravila, jest njegova teorija ljepote. Kako to iscrpno tumači u prvome dijelu treće *Kritike*, lijepo nema koncepta odnosno pravila pa stoga lijepa umjetnost ne može biti proizvod slijeđenja pravila. Lijepo je ono, tumači Kant, što se sviđa bez koncepta.

Uvjet umjetničke vizije i uvjet pasivnosti i spontaniteta naizgled su kontradiktorni. Čini se, naime, da je Kantova teorija umjetničkoga stvaranja prožeta svojevrsnim tenzijama: ono proizlazi iz »uzroka koji je zamislio sebi neku svrhu« iako je umjetnik pasivan u odnosu na podrijetlo takvoga uzroka, a u njegovoj se realizaciji ne smije voditi nikakvim unaprijed zadanim pravilima. Dalje, umjetničko se stvaranje razlikuje od prirodnoga stvaranja (odnosno, umjetnost se razlikuje od prirode), ali ipak proizlazi iz prirode umjetnika; drugim riječima, ono se »mora smatrati kao priroda, premda je čovjek nje svjestan kao umjetnosti« (§45). Dakle, sposobnost stvaranja predmeta koji izazivaju ugodu i prate predodžbu kao načine spoznavanja, a nastaju iz svojevrsne vizije nad kojom umjetnik nema kontrolu, moguća je samo kod onih pojedinaca koji su dobili dar prirode, odnosno talent: takve umjetnike Kant naziva genijalcima, a u samoj njihovoj definiciji sadržani su i uvjet vizije i uvjet pasivnosti i spontaniteta. Naime, kako Kant tumači:

»Genijalnost je talent (prirodni dar), koji umjetnosti daje pravilo. Kako talent kao prirodna proizvodna moć umjetnikova sam pripada prirodi, to bi se čovjek mogao izraziti i ovako: genijalnost je prirodna duševna dispozicija kojom priroda daje umjetnosti pravilo.« (§46)

Sada vidimo kako pomiriti uvjet umjetničke vizije i uvjet pasivnosti i spontaniteta: budući da je umjetničko stvaranje moguće samo kod pojedinaca koji imaju dar genijalnosti (talent), taj se dar primarno očituje u formiranju umjetničke vizije, do čega dolazi spontano, u procesu nad kojim umjetnik nema kontrolu i kojega ne može prizvati voljnim djelovanjem ili nekim oblikom spoznaje. Umjetnička vizija, međutim, ima generativnu snagu, u smislu da potiče umjetnika na stvaranje. Budući da ne postoje unaprijed zadana pravila stvaranja, talent se primarno očituje u sposobnosti umjetnika da stvori djelo bez svojevrsnoga nacrt. Stoga, djela koja nastaju i jesu originalna. Upravo je originalnost »prvo svojstvo genijalnosti« (§46). No Kant originalnost vezuje uz još jedno svojstvo umjetničkih djela, a to je svojstvo egzemplarnosti: umjetnička djela koja nastaju iz umjetničke vizije moraju »ujedno biti uzori,

2 Immanuel Kant, *Kritika moći sudjenja*, preveo Viktor D. Sonnenfeld, Naprijed, Zagreb 1970.

3 Izuzetno zanimljivu analizu povijesnog pregleda filozofskih promišljanja o umjetničkome stvaranju i geniju nudi Peter Kivy, *The Possessor and the Possessed: Handel, Mozart, Beethoven and the Idea of Musical Genius*, Yale University Press 2001.

4 Berys Gaut, »Creativity and Rationality«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70 (2012) 3, str. 259–270, doi: <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2012.01518.x>.

5 Usp. Edgar Allan Poe, »The Poetic Principle«, *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*, prema: Edgar Allan Poe, *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, Rufus Wilmot Griswold (ur.), J. S. Redfield, Clinton Hall 1850., sv. 3, str. 1–20. Dostupno na <https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnd.htm> (pristupljeno 22. 11. 2019.); Rebecca Beasley, *Theorists of Modernist Poetry: T. S. Eliot, T. E. Hulme, Ezra Pound*, Routledge, New York 2007., str. 38.

tj. egzemplarni, što znači da drugima moraju služiti za imitiranje, odnosno, kao mjerilo ili pravilo prosuđivanja».

Kant, naravno, ne želi reći kako umjetnost nastaje kada jedan umjetnik svjesno kopira djela drugoga umjetnika: to bi značilo ne samo da nastalo djelo nije originalno nego i da drugi umjetnik djeluje po pravilima na svjestan i promišljen način, što je prvenstveno način stvaranja mehaničke, a ne lijepe umjetnosti. Ova je mogućnost, međutim, odbačena u uvjetu pasivnosti i neznanja: umjetničko stvaranje nije podložno voljnoj kontroli, iako podrazumijeva djelovanje koje je u skladu s vizijom. Kako je to moguće, Kant tumači upravo preko *uvjeta originalnosti i egzemplarnosti*: prava su umjetnička djela originalna, u smislu da posjeduju svojstva koja druga djela ne posjeduju, ali su ujedno i egzemplarna u smislu da pokazuju drugima – bolje reći, pobuđuju u drugim talentiranim napatuk – kakvu umjetnost stvarati. Konjunkcija ovih dvaju uvjeta – originalnosti i egzemplarnosti – nužna je, kako se umjetničko stvaranje ne bi odnosilo na ono stvaranje koje rezultira »originalnim besmislicama«.

U §47, Kant tumači kako umjetničko stvaranje nastaje kada jedan umjetnik posredstvom svojih djela pobuđuje u drugom umjetniku (koji i sam ima talent) umjetničku viziju. Ovakav lanac međusobnog utjecaja možemo nazvati svojevrsnim *interaktivnim obrascem egzemplarnosti* koji se uspostavlja od jednog umjetnika posredstvom njegova umjetničkog djela do drugoga.⁶ Naime, s obzirom na pasivnost i neznanje oko podrijetla umjetničke vizije – odnosno, s obzirom na spontanost kojom takva vizija nastaje – sposobnost za umjetničko stvaranje ne može se niti saopćiti niti verbalizirati, ali se može potaknuti i to posredstvom drugih umjetničkih djela. Kako to Kant tumači, sposobnost za umjetnost je

»... svakome dodijeljena neposredno iz ruke prirode, dakle ona s njim i umire dok priroda jednom isto tako ne da i nekog drugoga, kojemu je potreban *samo primjer, da bi pustio da talent, kojega je on svjestan, djeluje na isti način.* (...) Ideje umjetnikove pobuđuju slične ideje kod njegova učenika, ako ga je priroda obdabila sličnom proporcijom duševnih snaga. Zato su uzori lijepe umjetnosti jedina sredstva rukovođenja, da se ona prenese na potomstvo.« (§47, kosopis moj)

Ovakvo tumačenje persone umjetnika u skladu je s tezama o specifičnom karakteru umjetnika koje su dominirale razdobljem Romantizma. Primjerice, Wordsworth opisuje pjesnika kao pojedinca čija je priroda osjetljivija i nježnija od prirode ne-pjesnika, koji ima više entuzijazma i čija duša može pojmiti više od duše drugih. Pjesnik je, nastavlja Wordsworth, više od drugih zadovoljan svojim strastima i porivima, više od drugih veseli se duhu života koji je u njemu. Upravo takav epistemološki karakter omogućuje Wordsworthovu pjesniku da stvara djela vrhunske umjetnosti.⁷

Kantova formulacija interaktivnoga lanca egzemplarnosti – preko 'ideja' umjetnikovih koje pobuđuju talent drugog umjetnika – u skladu je s njegovom teorijom o tzv. estetskim idejama (EI u nastavku), koje sačinjavaju samu srž umjetničkog talenta. Naime, kako tumači, talent se primarno očituje u sposobnosti imaginacije da generira »bogatu građu« – onu koja sačinjava umjetničku viziju i koja umjetnika motivira na djelovanje. Ta građa nastaje djelovanjem imaginacije (uobrazilje) koja se odvaja od rukovodstva razuma i djeluje aktivno, slobodno i samo-upravljalачki, iako ostaje povezana s razumom u slobodnoj igri, što prvenstveno znači da nije vođena njegovim konceptima i zakonima asocijacija.⁸ Rezultat takve slobodne igre prvenstveno je »moć prikazivanja estetskih ideja« (§49). Što su točno estetske ideje nije sasvim jasno,⁹ no u kontekstu umjetničkoga stvaranja, važno je uočiti način na koji

se jednom utjelovljena ideja manifestira u samom djelu i tada posredstvom takvoga utjelovljena u djelu utječe na drugog umjetnika.

Jedno objašnjenje estetskih ideja koje Kant navodi jest sljedeće.

»Takve predodžbe uobrazilje [koje nastaju u slobodnoj igri uobrazilje, kada nije sputana razumom i zakonima asocijacija već izgrađuje 'drugu' prirodu] mogu se nazvati idejama, dijelom zato, što bar teže za nečim, što leži izvan iskustvenih granica, nastojeći, da se tako približi nekom prikazu umskih pojmova (intelektualnih ideja) (...).« (§49)

Njegovi su primjeri ovdje »ideje o nevidljivim bićima, carstvo blaženih, pakao, vječnost, stvaranje«, ali i ideje iz iskustva poput smrti, zavisti, ljubavi i slave. Ideje, dakle, sačinjavaju građu umjetničkoga djela, odnosno ono što bi suvremeni autori nazvali sadržajno-tematskim nivoom u djelu. Važno je uočiti kako su takve sadržajno-tematske ideje upravo onaj segment umjetnosti zbog kojega umjetnička djela prepoznajemo kao relevantna za naše iskustvo u smislu koji nadilazi njihovu estetsko-umjetničku dimenziju. Lamarque i Olsen nazivaju ih *nepresušnim temama* koje

»... su od kontinuiranog interesa u kulturi zato što su neizostavne. Koncepti koji definiraju ovakva ključna pitanja otisci su naše kulture. Oni definiraju kulturu i oni su trajni.«¹⁰

Umjetnost nam govori nešto o samim uvjetima ljudskog života, o stanju stvari u svijetu, o tome kako se nositi s time, ali ona to ne radi u skladu sa znanstvenim standardima istine, već, po Kantu, tako što potiču na kontemplaciju.¹¹ Kant piše:

»... pod estetičkom idejom razumijevam ja onu predodžbu uobrazilje, koja daje povoda za mnoga razmišljanja, a da joj ipak ne može biti adekvatna određena misao, tj. *pojam* (...).« (§49)

Jasnije nam je sada zašto je Kant ranije tvrdio kako su »ideje umjetnikove bogate fantazijom, a ujedno pune misli«. Pod fantazijom moramo razumjeti

6

Usp. Iris Vidmar, »A Portrait of an Artist as a Gifted Man: What Lies in the Mind of a Genius«, u: Dan-Eugen Ratiu, Connell Vaughan (ur.), *Proceedings of European Society of Aesthetics*, sv. 8, European Society for Aesthetics, Fribourg 2017., str. 591–614.

7

William Wordsworth, »Preface to Lyrical Ballads«, *Bartleby*, prema: Charles W. Eliot (ur.), *Prefaces and Prologues: To Famous Books*, P. F. Collier and Son, New York 1909. – 1914. Dostupno na <https://www.bartleby.com/39/36.html> (pristupljeno 22. 11. 2019.).

8

Za raspravu o Kantovoj teorji imaginacije vidi: Rebecca Kukla, *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 2006 (posebno uvod); Samantha Matherne, »Kant's Theory of Imagination«, u: Amy Kind (ur.), *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*, Routledge, London 2016., str. 55–68.

9

Usp. Samantha Matherne, »The Inclusive Interpretation of Kant's Aesthetic Ideas«, *British Journal of Aesthetics* 53 (2013) 1, str.

21–39, doi: <https://doi.org/10.1093/aesthj/ays058>.

10

Peter Lamarque, Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*, Oxford University Press, Oxford 1994., str. 406.

11

Kant primarno govori o estetskim idejama koje potiču na razmišljanje, a u odlomku 52 izrijekom tvrdi kako umjetnost mora pobuditi moralne ideje. Neki autori, stoga, smatraju kako su estetske ideje zapravo analogne s moralnim idejama. S obzirom na odlomak 49, u kojem navodi primjere kako smo citirali, ovu interpretaciju smatram pogrešnom. Estetske ideje podrazumijevaju širi spektar ideja, iako je veza umjetnosti i morala posebno važna Kantu zbog šire edukacijske uloge koju umjetnost ima, kao i njegove teze o mogućnosti umjetnosti da spaja ljude, o čemu piše Bradley Murray, vidi: *The Possibility of Culture: Pleasure and Moral Development in Kant's Aesthetics*, Wiley Blackwell, Malden 2015.

upravo kreativnu, stvaralačku moć imaginacije koja prelazi granice razuma, iako i tada ostaje vezana uz njegovu epistemološku funkciju.¹²

Tezu o EI (odnosno, građa koju umjetnik koristi u svojem stvaranju) koja 'daju povoda za razmišljanje' možemo gledati iz triju perspektiva: samoga umjetnika, jednoga umjetnika prema drugome i umjetnika prema publici. Iz perspektive odnosa umjetnika prema publici, estetske ideje izražene u djelu potiču recipijenta (publiku, uključujući i potencijalne umjetnike) na promišljanje – upravo zato često imamo osjećaj da su naša umjetnička iskustva posebno bogata refleksijom o samom sadržaju djela (dakle, onoj ideji ili idejama koje pjesnik saopćava kroz svoje djelo). Primjerice, kada se lirski subjekt u pjesmi Petra Preradovića *Mrtva ljubav* pita »Gdje ću tebe, o ljubavi moja, / Sad zakopat kad si izdahnula?«, čitatelj neminovno propitkuje značenje i vrijednost koju ljubav, ali i njezina 'smrt' imaju u životu čovjeka. Snaga kojom Preradović ilustrira bol zbog gubitka voljene osobe jasno ukazuje na nenadomjestivost ljubavi i na nemogućnost reduciranja ljubavi na materijalne predmete. Takvim nas misaonim procesom Preradović poziva da promislimo o vlastitome shvaćanju ljubavi, a u takvome se reflektivnom iskustvu čitateljevo poimanje ljubavi može značajno promijeniti. Naravno, ne tvrdi se ovdje da pjesnik nastoji prenijeti epistemološki opravdane teze o ljubavi: (iako su mnogi pjesnici vjerovali kako rade upravo to), niti se tvrdi da će publika prihvatiti koncepciju iznesenu u pjesmi samo zato što su pročitali pjesmu. No refleksivni moment umjetničkoga iskustva neizostavan je dio njegove recepcije.

Tradicionalne interpretacije Kanta uglavnom su ignorirale ovu njegovu argumentacijsku liniju, inzistirajući na stavu o Kantu kao o formalistu. Po ovakvim teorijama, refleksija koju izazivaju EI primarno se odnosi na refleksiju o formalnim svojstvima djela. Ovdje ne mogu ulaziti u detalje, no važno je ukazati na to da suvremeni autori ovakav čisti formalizam odbacuju i to u korist različitih oblika kognitivnih teorija o vrijednosti umjetnosti. Takve teorije stavljaju veći naglasak na aktivnu funkciju EI (sadržanu u njihovoj tendenciji da potaknu na razmišljanje, kako to Kant opisuje u §49,¹³ kao i na Kantovo inzistiranje na sličnosti djelovanja EI i samoga epistemološkog zadatka razuma: sistematsko razumijevanje empirijskoga svijeta (prirode), odnosno propitkivanja racionalnih ideja.¹⁴

Promišljanje o EI iz perspektive odnosa dvaju umjetnika, dakle, u kontekstu lanca egzemplarnosti, neminovno je povezano s Kantovom tezom da egzemplarna djela pobuđuju talent i ujedno služe kao smjernice za stvaranje. Zbog toga genij svojim stvaranjem ne generira u postojanje samo umjetnička djela, već uspostavlja škole i pravce. Piše Kant:

»No, kako je genij miljenac prirode, pa se kao takav ima smatrati kao rijetka pojava, to njegov primjer za druge dobre glave stvara školu, tj. metodičku pouku prema pravilima (...).« (§49)

Kant ovdje pazi da ovakav lanac međusobnog utjecaja ne naziva imitiranjem, ali da ipak zadrži osnovni princip po kojem jedan umjetnik gleda djela svojega prethodnika da bi iz njegova djela apstrahirao pravila koja će mu omogućiti vlastito stvaranje. Zanimajući sada problem prvog umjetnika, pretpostavimo da se ideje u inspiriranom umjetniku pobuđuju nakon interakcije s djelom umjetnika-inspiratora. Veza ovdje može biti očita na sadržajno-tematskom nivou, na nivou forme ili u kombinaciji ovih dvaju aspekata, što ćemo pokazati u idućem dijelu.

Kako sam umjetnik doživljava vlastite EI? Vidjeli smo već da se iz perspektive genija EI koje daju povoda za razmišljanja mogu shvatiti kroz prizmu

generiranja umjetničke vizije. Možemo pretpostaviti da se u ovakvom stanju umjetnik primarno bavi razmišljanjem o tome kako najbolje prenijeti svoju viziju odnosno kako saopćiti svoje ideje kroz stvoreno umjetničko djelo. Stvaranje umjetničke vizije proces je u kojem umjetnik nastoji pronaći najbolji način za izraziti svoju ideju, koja se, Kant napominje, ne može nikada sabrati jednim pojmom zato što je izvan granica iskustva, ili joj je u iskustvu dan tek jedan mogući vid. Kako Kant tumači, dva su ključna aspekta ovoga procesa: u sadržajnom smislu, on se sastoji od pronalaska motiva preko kojih će kod publike potaknuti najprije prepoznavanje, a potom i promišljanje o dotičnoj estetskoj ideji. Proces je to odabira tzv. estetskih atributa; onih formi koje »ne sačinjavaju prikaz samog danog pojma, nego kao sporedne predodžbe uobrazilje izražavaju s njime povezane posljedice i njihovu srodnost s drugima« (§49). Primjerice, Preradovićeva upotreba pojmova poput 'kamenje predrago' i 'biser' priziva ideju nečega izuzetno vrijednoga i rijetkoga; upravo je to ono shvaćanje ljubavi koje pjesnik želi prenijeti u svojoj pjesmi.

Drugi aspekt izražavanja umjetničke vizije odnosi se na sam proces stvaranja umjetničkoga djela. Kant ovdje radi svojevrstni okret u odnosu na spontanost pasivnoga umjetnika i u opis umjetničkoga stvaranja ipak uvodi i uvjet *školskog treninga* kada tvrdi kako »ipak nema lijepe umjetnosti, u kojoj se ne bi nešto mehaničko, što se može shvatit i slijediti prema pravilima, dakle u kojoj ne bi nešto školsko sačinjavalo bitni uvjet umjetnosti« (§47). Takva su pravila bitna zato što ona osiguravaju djelovanje u skladu s namjerom, pri čemu je njihova primarna funkcija obuzdavanje generativne snage stvaralačke moći imaginacije. S obzirom na to da se pravila mogu naučiti – primarno preko egzemplara koji utjelovljuje pravilo prosuđivanja, odnosno pokazuju kako evaluirati umjetnost – umjetnik svjesno zauzima kontrolu nad svojim stvaralačkim procesom. Drugim riječima, internalizacija pravila na temelju egzemplara omogućuje umjetniku da saopći svoju viziju zato što uspijeva pronaći modus izražavanja ideje.

Kant umjetničko stvaranje, dakle, opisuje kao sponu prirodno poklonjene genijalnosti i naučene primjene pravila. Kako kaže:

»Genij može dati samo bogatu *građu* za proizvode lijepe umjetnosti; njegovo obrađivanje i *forma* zahtijevaju školom obrazovan talent, da bi od te građe mogao napraviti upotrebu, koja se može održati pred moć sudenja.« (§47)

Takav 'školom obrazovan talent' važan je prvenstveno zato što određuje formu predmeta, odnosno način na koji će umjetnička vizija biti kanalizirana i uređena na način na koji najbolje može biti saopćena publici. Čini se, dakle, da Kant ipak ostavlja određenu dozu aktivnosti (nasuprot čistome spontaniteta) našem umjetniku i ta je aktivnost primarno povezana sa sposobnošću prosudbe, odnosno, uz ukus. Kant tako tvrdi:

12

Usp. Iris Vidmar Jovanović, »Kant on Poetry and Cognition«, *Journal of Aesthetic Education* 54 (2020) 1, str. 1–17, doi: <https://doi.org/10.5406/jaesteduc.54.1.0001>.

13

Usp. Donald W. Crawford, *Kant's Aesthetic Theory*, University of Wisconsin Press, Madison 1974.; Paul Guyer, »Kant's Conception of Fine Art«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1994) 3, str. 275–285, doi: <https://doi.org/10.2307/431427>; S. Matherne, »The Inclusive Interpretation of Kant's Aes-

thetic Ideas«; Kirk Pillow, »Understanding Aestheticized«, u R. Kukla (ur.), *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy*, str. 245–265; Predrag Šustar, Iris Vidmar, »Beyond Formalism in Kant's Fine Art«, u: Violetta I. Waibel *et al.* (ur.), *Natur und Freiheit, Kant-Studien (Akten des XII. Internationalen Kant-Kongresses)*, De Gruyter, Berlin, New York 2018., str. 3105–3112.

14

Usp. I. Vidmar Jovanović, »Kant on Poetry and Cognition«.

»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. Stoga, ona nije, takoreći, 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.« (§48)

Ovakvim tumačenjem Kant pokazuje kako ipak ne možemo pretpostaviti da je umjetničko stvaranje zaista stvaranje koje, kako je Mozart rekao, dolazi u cijeloj svojoj gotovoj formi, odnosno, u maniri Wordswortha, spontano poput lista drveta.¹⁵ Ono uključuje promišljanje, pokušaje, eksperimentiranja i slične momente, pri čemu se genijalnost sastoji u tome da umjetnik zna prepoznati kada je dostigao onu formu koja na najbolji način izražava njegovu ideju. Školovani talent u tom se smislu odnosi na proces obuzdavanja prirodnoga talenta i nužan je za stvaranje lijepe umjetnosti. Umjetnik koji ne bi kroz tako mukotrpan proces naučio kontrolirati svoju imaginaciju, stvarao bi lijepa djela, »ali bez ukusa« (§149),¹⁶ odnosno ne bi stvarao lijepu umjetnost (§50). Proces usvajanja pravila ovisi o moći suđenja, koji geniju »obrezuje krila« unoseći u njegove ideje »jasnoću i red« (§50). Upravo je taj proces, smatra Kant, daleko važniji od neobuzdanoga stvaranje kakvoga provodi imaginacija. Naime, tek je uz djelovanje ukusa moguće ideje učiniti saopćivima publici na zadovoljavajućoj estetskoj razini.

Umjetničko stvaranje i umjetničke prakse: suvremeni pristupi

U prethodnome smo djelu pokazali osnovne postavke Kantove teorije o umjetničkome stvaranju koje se prvenstveno temelji na ideji o prirodnom daru, talentu. Danas je takvo stajalište uglavnom odbačeno – iako se relevantnost talenta ne spori, teoretičari poput Matthew Kierana tvrde kako talent sam po sebi nije dovoljan.¹⁷ S druge strane, kognitivne znanosti odbacuju tezu o posebnosti stvaralačkog dara za čije objašnjenje potrebujemo neku izvanjsku silu, poput božanske intervencije ili prirodnoga dara, i na umjetničko stvaranje i izražavanje gledaju kao na prirodni, neurofiziološki proces koji se u bitnome ne razlikuje od ostalih, složenih, intencionalnih ljudskih radnji koje uključuju kognitivnu i emocionalnu komponentu, poput govorenja, računanja ili pak uživanja u dobroj piti od višanja. Neuroznanstvenik i glazbenik Charles Limb primjerice tvrdi:

»Umjetnost je magična, ali nije magija. Umjetnost je neurološki produkt i možemo ju proučavati na isti način kao i ostale kompleksne procese kao što je jezik.«¹⁸

Kako točno provoditi takva istraživanja pokazao je teoretičar filma Murray Smith u svojoj posljednjoj knjizi, u kojoj kreće od teze kako je intencionalno djelovanje jedan aspekt kauzalnoga, čime se ruši tradicionalna oprijevka između humanističkih i prirodnih znanosti i predmeta istraživanja. Posljedično, Smith pokazuje kako nam prirodne znanosti mogu olakšati razumijevanje složenih kognitivnih, emocionalnih i afektivnih procesa uključenih u umjetničko stvaranje i recepciju.¹⁹ Na sličnome tragu, književni teoretičar Patrick Hogan, filozofkinja Margaret Boden i neuroznanstvenik Anjan Chatterjee u svojim radovima pokazuju kako su estetske i umjetničke djelatnosti ljudi – od onih jednostavnih, poput uživanja u zalasku sunca do onih složenijih, poput Beethovenova komponiranja *Pete simfonije* ili Dostojevskijeva pisanja u romanu *Braća Karamazov* – uvjetovane kompleksnim neurofiziološkim procesima i

u tom smislu nastavne na druge djelatnosti koje uključuju intencionalno djelovanje specifično za svjesna bića.²⁰ Primjerice, Hogan navodi kako umjetničko djelovanje ne pretpostavlja nikakav poseban dar već ljudsko kreativno djelovanje općenito, koje proizlazi iz »standardnih kognitivnih procesa«, što podrazumijeva da nema »velikih kognitivnih skokova od svakodnevnih smrtnika do umjetnika«. ²¹ Ovu tezu zagovara i Margaret Boden koja tvrdi kako kreativnost nije »posebna sposobnost već jedan aspekt ljudske inteligencije općenito koji proizlazi iz svakodnevnih sposobnosti kao što su konceptualno promišljanje, percepcija, memorija i kritičko semo-refleksivno mišljenje«. ²² Chatterjee (kao i mnogi znanstvenici koji prihvaćaju evolucionistički pristup umjetnosti) umjetničko stvaranje i percipiranje vidi kao evolucijski determinirano djelovanje čija je primarna funkcija olakšati preživljavanje i prenošenje gena. Na temelju povijesne analize različitih zemljopisnih područja i geoloških perioda, Chatterjee zaključuje:

»... umjetničko ponašanje nije poseban oblik djelovanja proistekao iz mozga *Homo sapiens*. Svakako, *Homo sapiens* je pokazao 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.«²³

Čini se, dakle, da neke od Kantovih postavki nisu poduprte suvremenim teorijama.²⁴ No to ne znači da nam njegova teorija ne nudi nekoliko dragocjenih uvida u umjetnost koja jesu poduprta suvremenim istraživanjima, ali i samim

15

Važno je ovdje napomenuti kako i sam Wordworth, neposredno prije spomenute teze o spontanitetu stvaranja, govori o procesima promišljanja koji prethode pjesmi. Usp. Peter Lamarque, »Expression«, u Noël Carroll, John Gibson (ur.), *The Routledge Companion to Philosophy of Literature*, Routledge, London, New York 2016., str. 184–194.

16

U obratnom slučaju – umjetnik koji nije u punom smislu riječi genijalac – stvara s puno ukusa, ali bez dovoljno bogate građe. Takva djela Kant naziva djelima bez duha, a ključan je njihov nedostatak estetskih ideja.

17

Usp. Matthew Kieran, »Creativity as a Virtue of Character«, u: Elliot Samuel Paul, Scott Barry Kaufman (ur.), *The Philosophy of Creativity: New Essays*, Oxford University Press, Oxford 2014., str. 125–143, doi: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199836963.001.0001>.

18

Mary Carole McCauley, »Hopkins scientist finds link between neurobiology of music, language«, *The Baltimore Sun* (4. 3. 2013.). Dostupno na: <https://www.baltimoresun.com/entertainment/arts/bs-ae-limb-brain-music-20130304-story.html> (pristupljeno 9. 12. 2019.).

19

Usp. Murray Smith, *Film, Art, and the Third Culture: A Naturalized Aesthetics of Film*, Oxford University Press, Oxford 2017.

20

Usp. Patrick Hogan, *Cognitive Science, Literature and the Arts. A Guide for Humanists*, Routledge, New York 2003.; Patrick Hogan, *Beauty and Sublimity – A Cognitive Aesthetics of Literature and the Arts*, Oxford University Press, Oxford 2016.; Anjan Chatterjee, *The Aesthetic Brain: How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art*, Oxford University Press, Oxford 2013.

21

P. Hogan, *Cognitive Science, Literature and the Arts*, str. 59.

22

Margaret Boden, *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, Routledge, New York 2004., str. 1.

23

A. Chatterjee, *The Aesthetic Brain*, str. 155.

24

Još jedna omaška Kantove teorije odnosi se na isključivanje genijalnosti iz domene znanosti. Jedan niz argumenta protiv izbacivanja genijalnosti iz domene znanosti vezuje se uz intrinzičnu povezanost genijalnosti i kreativnosti, kada pod kreativnim podrazumijevamo stvaranje nečega novoga, originalnoga koje je ujedno dobro opremljeno da generira rješenja za postojeće probleme; usp. P. Hogan, *Cognitive Science, Literature and the Arts*. Drugi niz argumenata vezuje se uz neizostavnost imaginacije u kognitivnim procesima koji su od ključne važnosti u znanosti. Usp. Krausz Michaela, Denis Dutton,



umjetničkim praksama. Najlakše ćemo to vidjeti usredotočimo li se na pojam kreativnosti koji je od središnjeg značaja u suvremenim raspravama. Kreativnost se tradicionalno definira kao konjunkcija dvaju uvjeta, originalnosti i vrijednosti stvorenoga djela, a u novijim se radovima inzistira i na uvjetu voljnog djelatnika koji svojim radnjama stvara određeno djelo na način da njegovi postupci nisu *slučajno kreativni*.²⁵ U ovome ćemo dijelu pogledati u kojoj mjeri Kantova teorija umjetničkoga stvaranja zadovoljava sva tri uvjeta.

U svojoj teoriji o vrijednosti književnosti kao kulturološke i umjetničke prakse, Lamarque i Olsen ističu kako jedan aspekt književne vrijednosti uključuje prepoznavanje tzv. kreativno-imaginativne osi.²⁶ Ovime se želi istaknuti specifična vrijednost koja proizlazi iz stvaranja koje nije mehaničko, već uključuje prvenstveno individualno, subjektivno i jedinstveno ostvarenje. Kako to ističe Matthew Kieran, sam čin stvaranja novih djela nije dovoljan da bi djelo bilo kreativno, što najbolje pokazuje cijeli niz žanrovskih djela koja ne utjelovljuju umjetničke vrijednosti zato što su formulaična, predvidljiva i time zaboravljiva i neupečatljiva.²⁷ Kantovo odbacivanje mehaničke umjetnosti iz domene lijepe umjetnosti (unatoč njenim možebitnim primamljivim estetskim svojstvima) upravo ukazuje na specifičnu vrijednost koju pridaje kreativnome djelovanju pojedinca koji kroz svoje stvaralaštvo dovodi u postojanje nešto čemu možemo pripisati izvornost i vrijednost, a da pritom ne slijedi nikakve unaprijed zadane smjernice. Upravo je individualnost takvoga postignuća primaran izvor vrijednosti u umjetnosti.

Kreativnost se, tvrde Lamarque i Olsen, u književnome stvaranju odnosi na novitete koje autor unosi u svoje djelo, a može se očitovati ili u uvođenju novih formi na već postojeće priče ili u uvođenju i zamišljanju potpuno novih priča. Ovakvo je tumačenje donekle pojednostavljeno i u suvremenim se raspravama ono dopunjuje znatno bogatijom klasifikacijom kreativnosti. Margaret Boden, primjerice, govori o kombinacijskoj, istraživačkoj i transformativnoj kreativnosti, pri čemu transformativna kreativnost u svim bitnim segmentima nalikuje Kantovoj tezi o sposobnosti genija da svojim djelima utjelovljuje škole i pravce.²⁸ Po Boden, transformativna kreativnost prvenstveno podrazumijeva stvaranje djela koje nije moglo postojati prije negoli je autor izazvao određenu transformaciju. No i istraživačka kreativnost – ona koja podrazumijeva istraživanje postojećega konceptualnog prostora određenog stila unutar kojeg autor djeluje, odnosno razvijanje onih aspekata djela, njegova stila, tema ili forme koji u početnoj formulaciji ostaju samo implicitno sadržani – držim, može se podvesti pod Kantovu tezu o egzemplarnoj funkciji umjetničkog djela jednog umjetnika na drugog.²⁹ Umjetnici, tvrdi Kant, u nemogućnosti da objasne vlastite kreativne pothvate, međusobno komuniciraju posredstvom svojih umjetničkih tvorevina, kada ideje jednog umjetnika utjelovljene u njegovu djelu potiču razvoj ideja kod drugog. Primjerice, Petrarca ne može saopćiti 'pravila' svojih soneta, ali zato oni sami potiču u njegovim sljedbenicima aktivaciju talenta na temelju kojih se u njima javljaju mentalna stanja (umjetničke vizije) koje prenose u svoja djela. Na taj se način utjelovljuju pjesničke tradicije, odnosno, kako je Kant tvrdio, pravci i škole.

Ideja o nastanku tradicije i njezinu odnosu prema pjesnicima/pjesmama izuzetno je živa među pjesnicima i književnim kritičarima i teoretičarima. T. S. Eliot poznat je po svojoj tezi o relevantnosti tradicije za postojanje umjetničkih formi. Kako ističe u svojem eseju *Tradition and Individual Talent*, svaka nova pjesma nastaje primarno iz ukupnosti svih prethodno postojećih i time ujedno mijenja postojeću tradiciju.³⁰ I dok Kant ne govori o ovakvome retrogradnom djelovanju – kod Kanta je utjecaj jednog pjesnika na drugog uvijek

linearan i usmjeren na one pjesnike koji dolaze kasnije u vremenu, pri čemu ne govori puno o tome kako se takav utjecaj reflektira na egzemplare, osim što potvrđuje njihov egzemplarni status – Eliotova je centralna teza značajno utjecala na shvaćanje književne recepcije. Prava bit pjesništva je, tvrdi Eliot, originalnost koju svaki pjesnik unosi u svoje djelo, no ta originalnost nije rezultat specifičnosti njegove prirode, kako su to tvrdili Romantičari, već utjecaja tradicije na njega, odnosno njegove uronjenosti u tradiciju.

»Najbolji, ali i najindividualniji dijelovi nečije pjesme možda su baš oni u kojima mrtvi pjesnici, njegovi preci, najstrastvenije potvrđuju svoju besmrtnost.«³¹

Pjesnici sami ne libe se priznati svoju uronjenost u tradiciju, bilo izravnim putem, u dnevnicima, pismima i slično, bilo posredno, upotrebom specifičnih motiva u svojim pjesmama. Tako, primjerice, Rebecca Beasley ističe kako su Eliot, Hulme i Pound bili

»... izuzetno svjesni povezanosti njihove poezije s tradicijom, pa unatoč tome što su u svojim esejima inzistirali na originalnosti, ipak su naglašavali da je originalnost u književnosti kompatibilna s učenjem od književnih prethodnika, koje se očituje u njihovim djelima.«³²

Analizirajući imagističku poeziju, Beasley zaključuje kako je bila pod značajnim utjecajem cijeloga niza pjesničkih pravaca:

»Pound se u svojoj poeziji često više ili manje oslanjao na japansku i kinesku poeziju. Primjerice, 'Liu Ch'e' i 'Fan-Piece for Her Imperial Lord' prerađuju engleski prijevod kineskih pjesama Liu Chea i Pan Cheha, dok su 'Gentildonna' i 'The Encounter' općenitiji odgovori na fin-de-siecle pomodstvo za japanskom i kineskom umjetnošću. Pjesništvo H.D. i Aldingtona također odražava blisku povezanost s poezijom stare Grčke i njenom kasnoromantičarskom interpretacijom. Pound se oslanjao i na klasike: latinski modeli bili su posebno važni za njegove više satiričke pjesme.«³³

Ovakvo iščitavanje modernističke poezije jasno odražava Kantovu tezu o važnosti utjecaja jednoga pjesnika na drugog – odnosno, o interaktivnom obrascu egzemplarnosti kojim djelo jednog umjetnika generira stvaralački potencijal kod drugog, ali i o mukotrpnome procesu pronalaženja vlastitoga stila. Sam je

Karen Bardsley (ur.), *The Idea of Creativity*, Routledge, Wiley Online 2009.

25

Usp. Margaret Boden, *The Creative Mind*, Eliot Samuel Paul, Scott Barry Kaufman (ur.), *The Philosophy of Creativity*.

26

Drugi aspekt, tvrde autori, odnosi se na 'ljudski' značajne teme, kako smo pokazali u prethodnom djelu. Usp. P. Lamarque, S. H. Olsen, *Truth, Fiction, and Literature*.

27

Usp. Matthew Kieran, »Creativity«, u: Noël Carroll, John Gibson (ur.), *The Routledge Companion to Philosophy of Literature*, Routledge 2016., str. 163–172.

28

Usp. M. Boden, *The Creative Mind*.

29

N. Carroll nudi nešto detaljniju klasifikaciju kreativnosti. Tako se, primjerice, kreativnost može očitovati u (i) rekombinaciji elemenata postojećih tema ili struktura, (ii) u hibridiza-

ciji, kada djelo spaja elemente iz različitih tradicija, (iii) u uvođenju elemenata iz drugih umjetničkih formi, ali i u nešto transformativnijim oblicima stvaranja, kao što je (iv) povećanje postojećih tradicija stvaranjem novih rješenja za probleme koji se sustavno javljaju unutar jedne škole ili pak (v) odbacivanje osnovnih aspekata određene prakse (stila, tema, pokreta, vrijednosti) u svrhu rekonfiguracije same prakse. Preuzeto iz M. Kieran, »Creativity«, str. 166.

30

Usp. Thomas Stearns Eliot, »Tradition and Individual Talent«, u Vincet B. Letch (ur.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, W. W. Norton & Company, New York 2001., str. 1092–1098.

31

Ibid., str. 1093.

32

R. Beasley, *Theorists of Modernist Poetry*, str. 20.

33

Ibid.

Pound oprimjerio tu Kantovu ideju istaknuvši kako »imagistička pjesma nije samo proizvod intuicije već potrebuje značajno obrazovanje i težak rad«. ³⁴ No imagističko nam pjesništvo pokazuje još jednu značajnu tezu: umjetničko stvaranje nije samo pitanje utjecaja jednog umjetnika na drugog nego i potrebuje široko obrazovanje i upoznatost s cijelim nizom relevantnih znanstvenih, religijskih, filozofskih, psiholoških i ostalih teorija. Kako bi to John Gibson rekao, umjetnici i filozofi (a po ekstenziji možemo pretpostaviti i znanstvenici i humanisti) dijele određeni 'intelektualni prostor' koji oblikuje njihove ideje. ³⁵ Stoga, nije na odmet pretpostaviti da ako se genijalnost inspiriranoga umjetnika pobuđuje genijalnošću umjetnika inspiratora (utjelovljenom u djelu), ona ipak nije u potpunosti njime određena, a sam sadržaj (bogata građa imaginacije) uključivat će relevantne motive iz intelektualnoga prostora i nezostavno osobnoga iskustva pjesnika. Sam Kant o ovoj mogućnosti ne govori puno – iako ukazuje na »nužnu pripravu i podlogu za lijepu umjetnost« kada kaže kako se

»... posve ispravno opazilo, da za lijepu umjetnost u cijeloj njenoj savršenosti zahtijeva mnogo znanosti, npr. poznavanje stranih jezika, načitanost, što se tiče autora, koji važe kao klasici, povijesti, poznavanje starina itd.« (§44)

I filozofi, posebno suvremeni, uzimaju ideju o utjecaju jednoga umjetnika na drugog kao polazište u svojim nastojanjima da definiraju umjetnost. Jerrold Levinson piše o umjetničkom statusu kao onome koji »je na ispravan način povezan s ljudskom aktivnošću i mišlju« ³⁶ radije negoli s nekakvim intrinzičnim, perceptivnim ili relacijskim svojstvima (poput pripadnosti umjetničkom svijetu). Relevantna povezanost očituje se u *namjeri* pojedinca (ili pojedinaca) da stvori nešto što će se vrednovati na način na koji su se vrednovala *prethodne* instance takvih tvorevina. Kako Levinson ističe, u umjetničkome je stvaranju nužno 'gledati unatrag' i na temelju postojeće umjetničke tradicije stvarati nova djela s primarnom namjerom stvoriti djelo podložno takvom vrednovanju. Nastavno na ovu ideju, Anna Ribeiro tumači pjesništvo i definira pjesmu kao tekst koji nastaje kada pjesnik (1) ima namjeru da djelo koje je stvorio pripada kategoriji pjesništva, pri čemu je (2) takva namjera formirana pod utjecajem (odnosno sa sviješću o) povijesti odnosno tradicija pjesništva. ³⁷ Iz perspektive Kantove teorije, ovakvo tumačenje pjesničkoga stvaralaštva možemo objasniti na sljedeći način: pjesnik koji posjeduje prirodni dar, talent, u svijetlu svoje izloženosti pjesništvu, biva potaknut određenim pjesmama koje u njemu pobuđuju talent, omogućuju generiranje pjesničke vizije i ujedno mu pružaju smjernice kako da pristupi svojem stvaralaštvu. Drugim riječima, pod utjecajem pjesme egzemplara, u našem se pjesniku formira relevantna pjesnička vizija koja je u glavnim crtama određena svojstvima egzemplara. Tako, primjerice, kada Robert Frost u pjesmi *Design* dovodi u pitanje podrijetlo zla i pita se nije li i zlo božanska kreacija, čitatelju dobro upućenome u pjesničku tradiciju teško je ne prepoznati retoričku snagu Blakeova *Tigra*, posebice stihova »Smiješi li se Onaj vazda, / Što Janje i tebe sazda?«.

Uvođenje distinkcija u pojam kreativnosti i ukazivanje na ulogu takvih kreativnih činova u samome umjetničkom stvaranju važno je zato što nam pomaže odgovoriti na dva problema koja bi mogla biti pogubna za Kantovu teoriju: problem prvog umjetnika i problem novih umjetničkih pravaca. Primijetimo da u oba slučaja umjetnik koji stvara (prvo djelo ili djelo koje utjelovljuje nove pravce) nema relevantni egzemplar na koji bi se mogao osloniti, odnosno relevantni egzemplar koji bi u njemu potaknuo njegov talent. U drugom slučaju, utjelovljivanju novih pravaca, Kant bi mogao tvrditi da egzemplar potiče stvaranje djela, ali da pritom ne determinira ni stilsko-formalni ni sa-

držajno-tematski kakvo novostvoreno djelo mora biti; bio bi to primjer Carrollove rekonfiguracijske kreativnosti, odnosno transformativne kreativnosti o kojoj govori Boden. U kontekstu svoje teorije o pjesništvu, Ribeiro tvrdi kako se uvjet namjere može očitovati na tri relevantna načina: slijeđenjem tradicije, transformacijom tradicije ili njenim potpunim odbacivanjem. Ribeiro nam tako daje načine za objasniti uspostavljanje novih stilova, praksi i škola koji ne odstupaju od same Kantove ideje – i on, važno je napomenuti, govori o pjesniku koji svjesno odlučuje izabrati neke, a zanemariti neke druge aspekte egzemplara. Slijeđenje tradicije vidljivo je, primjerice, kod talijanskih renesansnih pjesnika koji u svojim pjesmama ostaju vjerni formi i sadržajno-tematskom aspektu Petrarkina soneta pa tako pjevaju o voljenoj ženi i njezinoj ljepoti kroz četrnaest stihova rimovanih po obrascu ABBAABBA u oktavi, odnosno, uz povremene varijacije CDECDE ili CDCDCD u sekstetu. Transformacija tradicije vidljiva je u promjeni forme soneta iz Petrarkina u elizabetski odnosno shakespeareovski. Jedan od primjera odbijanja tradicija predstavlja modernističko pjesništvo karakteristično za T. S. Eliota, T. E. Hulmea i Ezru Pounda. Ovi su se pjesnici snažno usprotivili cjelokupnoj intelektualnoj tradiciji razdoblja kojem su pripadali odnosno iz kojeg su proizašli, prvenstveno neoklasicizmu i romantizmu. Nastavno na svoju kritiku romantičarskoga emocionalnog pjesništva, pozivali su na 'impersonalno' pjesništvo posvećeno konkretnim perceptivnim slikama. Hulme odbacuje tradiciju zagovaranjem slobodnog stiha (za razliku od tradicionalnog rimovanog) i jasnim izdvajanjem pjesničkih slika u pojedinačne stihove. Upravo je potonja ideja snažno utjecala na Ezru Pounda koji na tim osnovama uspostavlja imagističku poeziju.

Ostaje nam, stoga, problem prvog umjetnika; onoga kojem nedostaje relevantni egzemplar koji pobuđuje njegov talent – problem je ovo kojemu nije posvećeno dovoljno prostora unutar Kantove treće *Kritike*.

Dosadašnji primjeri pjesničkih praksi koji ilustriraju neke od centralnih teza Kantove teorije o umjetničkome stvaralaštvu pomoći će nam i da pokažemo kako je Kantov umjetnik, unatoč početnoj pasivnosti i neznanju po pitanju svojih vizija, ipak aktivan u procesu stvaranja djela. Time on zadovoljava treći uvjet kojega suvremeni autori nameću na kreativnost: kreativna djela nisu 'slučajno' kreativna. Drugim riječima, kada umjetnička djela vrednujemo kao originalna, činimo to zato što prepoznajemo da ta njihova svojstva nisu rezultate puke sreće ili slučajnosti.

U jednome se značajnom smislu može činiti kako Kantov umjetnik, miljenik prirode obdaren talentom, jednako kao Platonov umjetnik inspiriran bogom i muzama, zapravo ima samo instrumentalnu vrijednost utoliko što služi kao

34

Ibid., str. 40.

35

Usp. John Gibson, »What Makes a Poem Philosophical?«, u: Karen Zumhagen-Yekplé, Michael LeMahieu (ur.), *Wittgenstein and Modernism*, University of Chicago Press, Chicago 2017., str. 130–152. Za isprepletenost pjesničke i intelektualne tradicije i međusobni utjecaj jedne na drugu vidi: Iris Vidmar, »On Literary Cognitivism from the Perspective of Difference Between Literature and Philosophy«, *Synthesis Philosophica* 32 (2017) 2, str. 371–386, doi: <https://doi.org/10.21464/sp32207>.

36

Jerrold Levinson, »Defining Art Historically«, *The British Journal of Aesthetics* 19 (1979) 3, str. 232–250, str. 232, doi: <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/19.3.232>.

37

Usp. Anna Christina Soy Ribeiro, *Memorable Moments: A Philosophy of Poetry*, doktorska disertacija, University of Maryland, Maryland 2006.

medij stvaranja, radije negoli kao aktivni uzrok stvorenoga djela. Upravo zbog nedostatka aktivne kontrole i voljnog djelovanja nad svojim proizvodom čini se besmislenim umjetnike smatrati zaslužnima za postignuća kojima se divimo. No sam nam Kant ipak daje nekoliko smjernica na temelju kojih možemo opravdano držati umjetnika pa ma kako obdaren talentom bio, odgovornim za svoje stvaralaštvo. U raspravi o autonomiji estetskoga suda, Kant tako navodi primjer ‘mladog pjesnika’ čija se moć suđenja »vježbom više izoštrila« no što bi bio slučaj da je mladi pjesnik slijedio sugestije drugih i tako se odrekao svoje autonomije. Štoviše, Kant ovdje upravo i ukazuje na važnost proučavanja klasika, čija bi djela druge trebala navesti »na trag, da principe traže u sebi samima i da tako pođu svojim vlastitim, često boljim putem« (§32). Ova je Kantova smjernica povezana s njegovom tezom o ukusu, koji je značajna odrednica genija/umjetničkog stvaranja, iako »se njegov sud ne da odrediti pojmovima i propisima« i stoga su »mu najviše potrebni primjeri u onome, što se u toku kulture najduže održalo u odobravanju, kako ne bi uskoro opet postao nezgrapnan i kako ne bi pao natrag u sirovost prvih pokušaja« (§32). U skladu je to s njegovom tezom o ‘mukotrpnim pokušajima’ koji su preduvjet uspješnoga saopćavanja umjetničke vizije. U tom je segmentu Kantov umjetnik aktivan i preuzima kontrolu nad svojim kreativnim činom i konačnim proizvodom, čak i ako ne može utjecati na sam čin formiranja umjetničke vizije.³⁸

Zaključak

Što nam je zaključiti o Kantovu geniju, odnosno o njegovoj teoriji umjetničkoga stvaralaštva? Svakako se mora prepoznati kolika je njezina objašnjavalačka snaga, posebno kada je riječ o tumačenju ključnih umjetničkih vrijednosti kao što su originalnost i egzemplarnost. U tom je smislu njegova teorija ipak izuzetno bogata smjernicama o tome koliko je specifično i jedinstveno umjetničko djelovanje.

Sam Kant sumira svoju teoriju ovako: »Dakle, duševne snage, čije sjedinjenje (u izvjesnome odnosu) sačinjava genijalnost, jesu uobrazilja i razum« (§49), pri čemu imaginacija

»... pribavlja po sadržaju bogatu nerazvijenu građu za razum, na što se on u svojem pojmu nje obazirao (...). Zato se genijalnost zapravo sastoji u sretnom 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 priopćiti drugima. Potonji je talent zapravo ono, što se naziva duhom, jer kod izvjesne predodžbe izraziti ono neizrecivo u duševnome stanju i napraviti ga općenito saopćivim (...) to zahtjeva moć, da se igra uobrazilje, koja se brzo odvija, uhvati i sjedini u pojam (...) koji se daje saopćiti bez stege pravila.« (§49)

Čini se, dakle, da se genijalnost, kao talent, sastoji u sposobnosti da se iz vlastite prirode, bez vodstva drugih, izrazi vlastita umjetnička vizija koja je specifična po tome što nastaje onda kada imaginacija u svojoj slobodnoj igri pronalazi način za izraziti onaj materijal koji je bitan za spoznavanje, ali kojega sam razum ne može dohvatiti. Razlog je to više za prepoznati kognitivistički potencijal Kantove filozofije umjetnosti, iz čega možemo zaključiti kako je jedan važan aspekt genijalnosti i njegov jedinstveni doprinos ljudskom spoznavanju. Imamo li na umu važnost koju Kant daje umjetnosti za razvoj moralnih zajednica i kulture, čini se kako je uloga genijalaca daleko značajnija od samog stvaranja djela koja izazivaju ugodu.

Iris Vidmar Jovanović

**Artistic Creation: From Kant's Genius to
Contemporary Cognitive Sciences and Artistic Practices**

Abstract

Kant's claim that a genius does not know where his ideas come from and that he cannot explain his creative process has left a permanent impact on our notions of art and artistic creation. Kant claimed that artistic creation is a unique act grounded in the nature's gift to the artist – his geniality – found only in domain of fine art, not in the sciences. Although such a view has been discarded, many of Kant's postulates regarding artistic creation have been confirmed by contemporary developments within cognitive sciences and artistic practices. In this paper I analyze Kant's theory of fine art and artistic creation from the perspective of recent research regarding creativity and talent, showing along the way the richness and explanatory power of Kant's theory, primarily for the way we think about artistic creation, reception and artistic practices.

Key words

genius, Immanuel Kant, creativity, art, artistic practices