# 8. Gadamerovo tumačenje uticaja Kantove kritike ukusa na subjektiviranje estetike?

a) KANTOVO UČENJE O UKUSU I GENIJU

1) Transcedentalna odlika ukusa

 Gadamer napominje da Kantovu transcedentalnu kritiku moći suđenja treba shvatiti ne kao kritiku ukusa, već kao kritiku kritike, koja kao zasnivanje jedne estetike vodi računa istovremeno i o empirijskoj neopštosti i apriornom polaganju prava na opštost sudova ukusa.

 Ali, da bi zasnovao univerzalnost čistih sudova ukusa kroz sa jedne strane opštost koja pripada ukusu utoliko što on predstavlja slobodnu igru razuma i uobrazilje i sa druge strane kroz ono zajedničko, koje se u sudu ukusa pojavljuje utoliko što on apstrahuje sve privatne uslove, Kant je morao platiti cenu redukovanja opštosti ukusa na subjektivni princip. Ukusu se poriče svaki saznajni značaj, jer se sudom ukusa ne tvrdi ništa o samom predmetu, već samo to da pred njim subjektu a priori odgovara osećanje zadovoljstva.

 Zbog svega toga sadržajna određenost ukusa ispada iz oblasti njegove transcedentalne funkcije. Kanta u prvom redu interesuju isključivo čisti sudovi ukusa, koji se odnose isključivo na prirodno lepo i na umetnički lepo koje je lišeno svake sadržajnosti: instrumentalna muzika i ornamentika.

2) Interes za lepo u prirodi i umetnosti

 Dakle, prema Kantu, slobodna lepota i njoj odgovarajući čist sud ukusa mogu postojati samo u predmetima prirode i u sadržinski neodređenoj umetnosti. Carstvo poezije, arhitekture, slikarstva i vajarstva predstavlja carstvo neslobodne, prianjajuće, lepote, odnosno lepote koja nije slobodna od pojma. Zbog toga se za Kanta više treba vrednovati sud ukusa koji se u potpunosti iscrpljuje u čulnosti, kao sud o lepoti nekog cveta, nego onaj koji se odnosi na sadržaj misli, kao što je sud o lepoti nekog dela prikazivačke umetnosti. Ali, daleko od toga da je a Kanta opravdanje umetnosti nemoguće, štaviše, prava lepota ne mora biti slobodna u ovom najstrožem smislu.

 O lepoti je reč samo tamo gde je uobrazilja u slobodnoj igri sa razumom, odnosno tamo gde ona može biti produktivna. Ali ovo produktivno delanje uobrazilje nije najbogatije tamo gde je ona prosto slobodna, već tamo gde joj se nameće imperativ razuma za jedinstvom, ali ne kao ograničenje, već kao podsticaj.

3) Učenje o idealu lepote

 Kant tezu o idealu zasniva polazeći od normalne ideje koju predstavlja prosto merilo za prosuđivanje jednog pripadnika neke vrste. Ona nastaje uobraziljom u prosečnom egzemplaru konkretizovana slika roda. Ona ne predstavlja lepotu, već pravilnost. Isto važi i za normalnu ideju čoveka.

 Kant će **ideal lepote pronaći u ljudskom liku i to isključivo u liku koji oslikava unutrašnju moralnost,** odnosno ispunjenost duhom. Učenje o idealu treba shvatiti kao korak ka suštini umetnosti, a jedan način primene ovog učenja može se naći u Vinkelmanovom klasicizmu. Kant hoće da kaže da su kod prikaza ljudskog lika prikazani predmet i ono što nam u ovom prikazu govori kao umetnička sadržina jeste jedno. Samo kod prikaza ljudskog lika čiava sadržina dela govori nam istovremeno i kao izraz ovog predmeta.

 Suština umetnosti je dakle, kako je to formulisao Hegel, da dovodi čoveka pred njega samog. Umetnost, čak i kada prikazuje prirodu, može izraziti moralne ideje i pokazati suštinsku prirodu čoveka.

 Na taj način formalizam čistog dopadanja dovodi do odlučujućeg ukidanja racionalizma u estetici, a time i uopšte svakog univverzalnog učenja o lepoti. Kantovo klasicističko razlikovanje normalne ideje i ideala razara učenje o lepoti kao savršenstvu, čime oslobađa umetnost od potrebe da prikazuje prirodne ideale i postavlja joj novi zadatak u čijem će ispunjavanju ona postati autonomna: samonalaženje ćoveka u prirodi i u ljudskom istorijskom svetu. Zbog toga spoznaja o bespojmovnosti ukusa prevazilazi estetiku pukog ukusa.

4) Interes za lepo u prirodi i umetnosti

 Interes koje lepo lepim ukazuje ne emperijski već a priori predstavlja korak u prelazu sa stanovišta ukusa na stanovište genija. Međutim, Kantovo prevazilaženje bezinteresnog dopadanja nije izvedeno radi umetnosti, već radi prirode. Naime, u susretu sa prirodno lepim može se probuditi interes za moralno utoliko što nam se lepo u javlja kao lepo zato što podseća na umetnost, odnosno, zato što se javlja kao da je neka svrhovita tvorevina. Priroda nam svojom lepotom daje mig da time što njena svrhovitost predstavlja svrhovitost samo za nas, upravo smo mi kao subjekti konačna svrha sveg stvaranja prirode.

 Sa druge strane, lepa umetnost nam se dopada utoliko što podseća na spontanost i nesvrhovitost stvaranja prirode. Za Kanta je umetnost kao prikaz estetskih ideja, koje su iznad svakog pojma, prema Gadameru korak kaa formulaciji genija kao iracionalnog koji podleže istoj pravilnosti koja važi i za posmatrača. Gadamerovo tumačenje Kantovog genija sastoji se u njegovom određenju kao načina pojavljivanja oživljenog duha.

5) Odnos imeđu ukusa i genija

 Postavlja se pitanje kakav je odnos između ukusa i genija. Sa jedne strane, Kant ostavlja principijalno prvenstvno ukusu, ukoliko i dela lepe umetnosti stoje pod vodećim stanovištem lepote. Međutim, u principu, ukus stoji na istoj razini sa genijom utoliko što je umetnost genija zapravo to što on čini saopštivom slobodnu igru pronalazeći estetske ideje, a to je ista ona saopštivost koja se javlja u sudovima ukusa, kao saopštivost stanja duše kao oživljavanja saznajnih sposobnosti u slobodnoj igri o kojoj se u sudu ukusa reflektuje. Razlika je u domenu jer je sistematsko značenje genija ograničeno samo na lepo u umetnosti, dok je značenje ukusa univerzalno.

 Genije za Kanta ne može biti niko drugi do umetnik, jer se genijalnost ostvaruje zahvaljujući onom inventio koji proističe isključivo iz nadahnuća. Umetnost je podređena geniju i spram njega se određuje kao ono što ne može stvoriti niko drugi do genije, jer samo je njegovo ispoljavanje u delo po svom sopstvenom bitku zauvek vezano za duh, i onaj koji stvara i onaj koji posmatra. Pojam genija znači samo dopunu transcedentalnog razmatranja estetske moći suđenja.

 Za Kanta moć suđenja predstavlja most između razuma i uma, a ono inteligibilno na koje ukazuje ukus, natčulni supstrat ljudskog roda, sadrži izmirenje pojmova prirode i slobode.Prirodno lepo zasniva centralno mesto teleologije. Dalje, za Kanta je genije ljubimac prirode, preko njega priroda daje pravilnosti umetnosti i preko pojma genija Kant postiže izjednačenje proizvoda lepe umetnosti sa lepom prirodom. Dakle, lepo i u umetnosti i u prirodi, ne odnosi se ni na kakvo saznanje, već predstavlja jednu svrhovitost za osećanje slobode u igri naših spoznajnih moći. Lepo i u prirodi i u umetnosti ima ovaj isti a priori princip koji se iscrpljuje u celosti u subjektivitetu. Zbog toga Kantova transcedentalna refleksija ne može opravdati jednu estetiku kao filozofiju umetnosti, već opravdava samo zahtev estetskog suda.

b)ESTETIKA GENIJA I POJAM DOŽIVLJAJA

1) Prodor pojma genija

 Problem umetnosti nakon Kanta postavlja se u novom smislu s obzirom na to da zasnivanje estetske moći suđenja na aprioriju subjektiviteta dobija novo značenje pošto se metafizička pozadina koja je išla u prilog prirodno lepog izgubila. Pojam genija postaje obuhvatniji pojam, a fenomen ukusa gubi na svojoj vrednosti. Stanovište ukusa prelazi samo od sebe na stanovište genija pošto bez genija nije moguća lepa umetnost, a samim tim ni pravi autonomni ukus koji bi je prosuđivao. Baza estetičke misli nakon Kanta sazdana je na okretanju genijalnosti stvaranja genijalnosti sshvatanja.

 Očigledno je da pojma ukusa gubi značenje kada u prvi plan dođe fenomen umetnosti pošto je sa stanovišta umetničkog dela ukus tek sekundran. Osetljivost za izbor koja ga sačinjava ima u odnosu na originalnost genijalnog dela, često nivelirajuću funkciju, jer ukus se plaši upuštanja u ono što je originalno, on je čulo površine i izbegava dubinu jednog velikog umetničkog dela.

 Kant takođe priča i o savršenosti ukusa, ideji da normativni karakter ukusa uključuje mogućnost obrazovanja i usavršavanja čije je ishodište u odbacivanju svakog estetskog relativizma. On bi bio u stanju da obuhvati sva umetnička dela koja su kvalitetna. Vidi se da bi se ideja savršenog ukusa pre mogla svrstati u domen genija, pošto teško se s obzirom na prirodno lepo, ona pojavljuje kao potpuno deplasirana. Ogromno je pitanje ima li u prirodi ružnog, da li se lepota prirode može rangirati, da li prema prirodno lepom uopšte može biti nekakvog izbora. Kant je možda u pravu kada kaže da je dopadanje prirodno lepog zavisi od moralnosti. Savršenost ukusa predstavlja silovanje pojma ukusa, jer ne samo što je on neprimenjiv na prirodno lepo, već je očigledno da ukus mora uključivati i promenljivost.

 Kantovo zasnivanje estetike na pojmu ukusa više ne može zadovoljiti, već se pojam genija, koji Kant razvija kao transcendentalni princip za umetnički lepo, primenjuje kao univerzalni estetski princip. Jer on prednost u odnosu na ukus zasniva na svojoj invarijantnosti. Kantova rečenica "Lepa umetnost je umetnost genija" postaje transcedentalni osnovni stav za estetiku uopšte, a estetika je jedino moguća kao filozofija umetnosti. Stanovište umetnosti, kao nesvesne genijalne produkcije, postalo je sveobuhvatno i uključivalo je i prirodu, koja se sad shvata kao produkt duha.

 Time su se pomerile i osnove estetike, izostaju pojmovi ukusa i prirodno lepog. Uprkos raznovrsnim neokantovcima koji su spram nove filozofije nemačkog idealizma propagirali Kantu, pojam ukusa i prirodno lepog izgubili su svoj značaj. Sa druge strane, pojam genija je doživeo apoteozu: genije kao nosilac nesvesne produkcije bio je nosilac čitavog razvoja romantično-idealističke estetike.

 Međutim, iracionalizmu i kultu genija 19og veka odgovaralo je Kantovo postavljanje temelja autonomsnoj estetici oslobođenoj merila pojma i ne postavljanja pitanja o istinitosti u umetničkom, već zasnivanju estetskog suda na subjektivnom aprioriju životnog osećanja spoznaje uopšte. Genije postaje sveobuhvatni životni pojam, naročito nakon što je Fihte stanovište genijane produkcije uzdigao do univerzalnog transcedentalnog stanovišta.

 Novokantovstvo u nameri da sve predmetno važenje izvede iz transcedentalnog subjektiviteta, moralo je da uključi pojam doživljaja kao pravu činjenicu svesti.

2) O poreklu reči doživljaj

 postaje uobičajena 1870ih. Diltaj, Gete. Pojam života stoji nasuprot partikularitetu osećaja ili predstave, ali i spram apstraktnosti racionalizma. Pojam doživljaja ima svoju romantičarsku predistoriju koja se ogleda u momentu panteizma. Svaki akt ostaje povezan kao jedan životni momenat beskrajnosti života koja se manifestuje u njemu. Sve konačno je prikaz beskonačnog - panteizam.

3) Pojam doživljaja

 Diltaj: doživljaj uključuje i panteistički doživljaj i pozitivistički doživljaj i njihov rezultat. Diltaj doživljajem ističe da su datosti koje pripadaju predmetnim oblastima društvenih nauka zapravo drugačije vrste i da zahtevaju jedno drugačije metodološko utemeljenje ukoliko treba da spoznaju istoritet sveta. Primarne datosti iz oblasti istorijskog istraživanja jesu jedinstvo značenja.

 Huserl: jedinstvo doživljaja je intencionalni odnos, on postoji samo ako se u njemu nešto doživljava i misli. Kod Huserla pojam doživljaaj postaje obuhvatni naziv za sve akte svesti čije je suštinsko stanje intencionalitet.

 Istorija upotrebe reči (Erlebniss) nam govori da se doživljaju pridaje intenzivarjuće i zgušnjujuće značenje.Doživljaj predstavlja jedinstvo jedne smisaone celine koja se razlikuje i od drugih doživljaja, ali i od običnog toka života u kom se "ništa" ne doživljava. Ono što se smatra doživljajem konstituiše se u sećanju kao sadržina značenja koje jedno iskustvo ima za nekog.Doživljeno je samodoživljeno, odnosno uvek je neposredno dato i bezpojmovno pristupačno. Utoliko doživljaj kao bit ne ulazi u ono što se u njemu mož posredovati i zadržati kao njegovo značenje. Zapravo, prava bit i značaj doživljaja nije u njemu samom, kao neposredno saznatoj sadržini, već u tome što je njegova obrada dug proces, tome što nas intenzivni doživljaj dugo prati, on je nešto nezaboravno i nenadomestivo i kao takvo neiscrpno za pojmovo određenje njegovog značenja.

 U toj dvostranosti doživljaja?!, pojam doživljaja ne iscrpljuje svoju ulogu u fundamentu sve spoznaje, u njemu je prisutna i njegova intrinsična veza sa životom. Bergson: duree - apsolutni kontinuitet psihičkog, Unutarnje prožimanje svih elemenata svesti slično je načinu na koji se prilikom slušanja melodije prožimaju tonovi. Antikartezijanski momenat pojma života usmeren je odbrani života od objektivirajuće nauke.

 Jedinstvo doživljaja određeno njegovom intencionalnom sadržinom je u neposrednoj vezi sa životom kao totalitetom. Reprezentacija celine u trenutnom doživljaju prevazilazi činjenicu određenosti doživljaja onim što se doživljava.

 Simel: dožiovljaj je momenat samog životnog procesa.Svaki doživljaj sadrži nešto od avanture, a avantura nikada nije samo jedna epizoda. Ona prekida uobičajeni tok stvari ali je značenjski vezana za povezanost koju rekida. Ona omogućava da se život oseti u celini i silini, ona ukida uslovnosti i obaveznosti običnog života i usuđuje se da krene u nesigurno. Ali je istovremeno uključuje svest o izuzetnom karakteru koji joj je svojstven kao avanturi i time ostaje vezana za povratak običnom. Avantura je ispit s kojeg se izlazi bogatiji i zreliji.

 Doživljaj je celina prisutna u celini života. Estetski doživljaj reprezentuje suštinsku odliku doživljaja uopšte. Umetničko delo kao takvo je svet za sebe i uopravo tko je i estetski doživljeno kao doživljaj udaljeno od svih zbiljskih veza. Odreženje umetničkog dela da postane estetski doživljaj tj da onoga koji ga doživljava jednim udarcem istrgne iz sklopa njegovog života, a da ga ipak istovremeno veže za celinu njegovog postojanja. Estetski doživljaj tako uvek sadrži iskustvo neke beskonačne celine. Estetski doživljaj egzemplarno predstavlja sadržaj pojma doživljaj i kao takav on je odredben za zasnivanje jedne filozofije umetnosti u kojoj se delo shvata kao ispunjenje simboličke reprezentacije života, pa je s toga za ovu estetiku tzv umetnost doživljaja jedina prava umetnost.

c) GRANICA UMETNOSTI DOŽIVLJAJA. REHABILITACIJA ALEGORIJE

 Pojam umetnosti doživljaja je dvoznačan: umetnost proističe iz doživljaja, umetnost se stvara radi doživljaja. Oboje je povezano jer ono što proističe iz doživljaja ne može ni biti drugačije shvaćeno nego doživljajem. Vek Getea je vek koji je označen samorazumljivošću ovih pretpostavki, on je za nas zaključen i zato ga možemo sagledati u njegovim granicama.Za nas je umetnost doživljaja, pa samim tim i estetika doživljaja, proščost. Pojmovi vrednosti o geniju i doživljajosti prestaju da budu adekvatni.

 Obezvređivanje retorike u 19om veku je nužna posledica primene učenja o nesvesnoj produkciji genija. Gadamer to objašnjava istorijskim razmatranjem pojmova simbol i alegorija.

 U Antici, alegorija je pripadala samo domenu logosa, govora. Umesto onoga što se misli kaže se nešto opipljivije, ali tako da se ipak shvati ono prvo. Sa druge strane, simbol nije ograničen na sferu logosa (prvobitno je značio ugovor) i odlikuje ga to što se on ne vezuje za drugo značenje svojim značenjem, već svojim kontekstualnim bitkom koji ima određeno značenje. Simbol svoju reprezentativnu funkciju dobija svojom prisutnošću i prezenciji, dakle, simbolom se zvalo nešto zahvaljujući svojoj sadržini ili značenju, već i svojoj predočljivosti. Alegorija i simbol spadaju u različite sfere ali su bliski jedno drugom prvenstveno na osnovu svoje primene u religiji. Alegorija se javlja iz potrebe da se u religioznoj baštini eliminiše neprilično i takva se javlja kod Homera. Simbol se koristio na ukazivanje na božansko čulnim. Ovoj nastaju iz istog osnova neophodosti, a to je da nije moguće božansko spoznati drugačije nego polazeći od čulnog. Alegorija se kasnije proširila pre svega na likovne umetnosti, zapravo je u 18om veku domen likovnog bio pravi domen alegorije i otud Lesingova kritika alegoričnog u poeziji.

 Razlika između simbola i alegorije dugo je ostajala zaboravljena, da bi se ponovo javila i problematizovala pod uticajem Šelinga i Getea. Gete je smatrao da simbolično, za razliku od alegorijsko, ne pripada toliko estetskom iskustvu, koliko iskustvu zbilje, dok je Šiler nastojao da vrati značenje simboličnog estetskom. Šeling razmatra razmatranjem grčke religije umetnosti i na osnovu nje formuliše zahtev za jedinstvom opšteg u posebnom koji nameće pred umetnost. On uspostavlja istinski odnos između mitologije i alegorije pa pojmu simbola prprema centralno mesto u okviru filozofije umetnosti. Simbol je konkretno koje ipak opstaje kao opšte i kao puno smisla poput pojma. Simbol je stapanje čulne pojave i natčulnog značenja. Pod uticajem pojma genija i subjektivizma, ali i pod uticajem Getea, nemački idealisti na čelu sa Šelingom preokreću razliku u značenjima simbola i alegorije u razlika u vrednosti, suprotnost umetničkog i neumetničkog. Tako se alegorično proteruje iz umetnosti, a simboličko zauzima centralno mesto.

 Nasuprot ovome, Hegel zastupa negativnije određenje simboličnog, posmatra simbol kao pojam koji suštinski uključuje ne samo odnos ukazivanja, već i odnos neadekvatnosti onoga što ukazuje u odnosu na ono na šta se ukazuje. Hegelov simbol je pak bliži tadašnjem pojmu alegorije koji u delima Šlegela doživljava preporod: "Sva lepota je alegorija". Alegorija sasvim sigurno nije samo stvar genija, ona počiva na čvrstim tradicijama i uvek ima određeno, navodivo značenje, koje se čak ne supotstavlja razumskom obuhvatanju pojma, već, naprotiv, pojam i stvar alegorije su čvrsto povezani sa dogmatikom, racionalizacijom mitskog ili hrišćanskim tumačenjem.

 U svakom slučaju, osnov estetike 19ogveka bila je je sloboda simbolizirajuće delatnosti duše. Gadamer predlaže principijalnu revizuju osnovnih estetskih pojmova, na čelu sa odnosom alegorijskog i suimboličnog. Naime, njihova suprotnnost postala je apsolutna zahvaljujući estetici doživljaja. Međutim, Gadamer predlaže jedno vraćanje alegorijskom, kao domena religijskog i mitološkog i novo tumačenje njegovog odnosa sa simboličkim, umetničkim u kome se ta dva međusobno uslovljavaju i ograničavaju.