

Opušteni intenzitet i oživljujući šok

Mala fenomenologija slobode u umjetnosti

Sloboda koju predmnijevamo kad se u filozofijskim raspravama sporimo o njezinu utemeljenju, njezinim ciljevima, njezinim ograničenjima, o njezinoj mogućnosti i nemogućnosti, prema općem prethodno stvorenom razumijevanju jest sloboda volje, koja sebi pribavlja valjanost u praktičkom ispunjavanju individualnog djelovanja. Slobodna sam utoliko što me izvanjski pritisak, koji na mene djeluje putem nasilnih ograničenja od strane drugih, ne sprečava u provođenju mojih prohtjeva, ili što prirodni zakoni vanjskom ili unutarnjom determinacijom ne utvrđuju moje djelovanje. Slobodna sam utoliko što se u svojem djelovanju mogu određivati prema vlastitim motivima. Na temeljima tog konsenzualnog shvaćanja slobode, u kojem diferenciranje slobode djelovanja i slobode volje stoga ništa bitno ne mijenja, jer ova se druga na koncu ipak podudara s onom prvom, izvodi se drama suvremene raspre i dijele se duhovi *dramatis personarum* na pojedinim argumentima i obrazloženjima. *Inkompatibilist* među borcima za slobodu smatra tu slobodu zajamčenom jer determinacija po zakonima prirode, koju on zapravo shvaća kao moment ograničenja slobode, po njegovoj procjeni nije bez šupljina, niti je potpuno sveobuhvatna, nego se sastoji samo u stacionarnim determinizmima, čiji labavi obrazac ostavlja dovoljno prostora za djelovanje oslonjeno na razloge. *Naturalist* se može velikodušno složiti s inkompatibilistom da slobodu ne možemo spasiti kad bi se determinacija mogla dokazati kao potpuna. Ali prema njegovim uvidima u bio-

logijsko proučavanje ponašanja sloboda žive prirode je na-protiv dobro utemeljena, i to u tome što se već život vrsta sve dolje do vinske mušice odlikuje markantnim formama korištenja manevarskih prostora odluke.¹ *Kompatibilist* se usuđuje sasvim drukčije potvrđivati tu slobodu bez obzira na svaku determinaciju prirodnih zakona. On smatra da se ona može spojiti čak i s posvemašnjim determinizmom, kad bi se takav mogao dokazati. Jer njezin zahtjev za važnjem po njegovoj procjeni leži na razini koja je nedosežna determinaciji prirodnih zakona, naime na razini razumijevanja sebstva, koje se nužno održava u mišljenju i djelovanju, samo ako se držim sebe samog i svojih zahtjeva, i na kojem se temelji zbilja koja ima vlastita prava. U skladu s tim kod jednog možda najradikalnijeg kompatibilista naše tradicije, na kojeg se nimalo slučajno uvijek iznova vraćamo u današnjoj raspravi, stoji: »No ono ja dokazuje da djelujem ja sam; ja sam princip, a ne principiatum [...] Kada kažem: ja mislim, ja djelujem i t.d., onda ili je riječ ja krivo upotrijebljena ili sam ja slobodan.«

Tako govori Kant u *Metafizici prema Pölitzu* 1779/80. Upadljivo spretno argumentira iz razumijevanja sebstva, tako da upućujući na zamjenicu prvog lica ističe semantiku slobode – točnije semantiku i pragmatiku slobode. Ako tu – posredovano našom jezičnom uporabom – želimo ispravno razumjeti sebe same, onda s primjenom »ja« moramo povezivati posljedicu jednog osobitog značenja. Tu izreku smijemo prevesti ovako, prema značenju izraza »princip« na koji se Kant izričito poziva: »ja« je izvor, a ne nešto što je odnekud poteklo. Izraz »ja« pojašnjava se dakle u tom značenju da znači nešto izvorno, a to izvorno, koje se ne da izvesti ni iz čega drugog, jest spontanost onoga koji sebi kaže »ja« i time reflektira svoju samodjelatnost. – Vidi u skladu s tim i dalje u tekstu: »Ja činim.

¹ Vidi egzemplarno prilog Martina Heisenberga u: Jan Christoph Heilinger (Hrsg.): *Naturgeschichte der Freiheit*, Berlin / New York 2007.

Ja činim, kao *actio*, ne može se rabiti drukčije nego kao apsolutno slobodno.«² Nasuprot tom snažnom zahtjevu – baš kao i nasuprot drugim varijantama kompatibilizma – ekstremist među neurobiolozima, koji zastupa *inkompatibilizam* u njegovoj najrabijatnijoj varijanti, jer determinizam smatra dokazanim, smatra da tu može biti riječi samo o iluziji. Ja prema tome kao živo biće determinirano prirodnim zakonima nisam slobodan, premda se – dopuštaju oni deterministi koji imaju iskustva u sporu s kompatibilistima koji argumentiraju iz razumijevanja sebstva – osjećam slobodnim. *Sloboda – ne više od lijepog osjećaja?* Čak i kad bi bilo tako, još uvijek bi do daljnjeg bilo sasvim neizvjesno koju vrstu, koju obavijesnu vrijednost, koji status trebamo pridavati pukom osjećaju slobode koji je time uveden u igru. Filozof tu neće ostati zadovoljan i upitat će kako je takav osjećaj moguć? Koju bi funkciju mogao imati? I što može značiti? Ako je takav osjećaj moguć, a pritom je ujedno puki moment neke iluzije, dakle opsjenarski, onda bi uslijed toga morali biti nužni barem zaključci – o vrijednosti koju uopće moramo pridavati našim osjećajima i o funkcijama limbičkog sustava kojima mnogi proučavatelji mozga pridaju veliku vrijednost. Ne izgleda dakle da se time, kao kakvim diplomatskim vetom, riješila svaka daljnja diskusija. Zapravo izgleda da će se

² Immanuel Kant: *Metaphysik Pölitz*, Akademie-Ausgabe sv. 28/1, 268 i d. – On time ne označava neko mjesto u vremenu i prostoru koje se može objektivno odrediti, nego odnos prema samom sebi. A s njegovom osebnjuošću postavljena je opcija slobode. Ono što Kant zastupa svojim *statementom*, na prvi pogled tako zapanjujućim, možemo pojasniti i drukčije: kako da kažem »ja djelujem« ako time ujedno *ne* polažem pravo na to da sam slobodan? Jer tada bi bilo istinito reći jedino: »djeluje«, *nešto djeluje kroz mene – djeluje na meni*, kao što je sa satiričkom namjerom formulirao Robert Musil. Nije slučajno niti svejedno što takve načine izražavanja doista uzimamo u obzir samo u slučajevima ekstremnog iskripljavanja ili odbacivanja. Tako ne mislimo o sebi samima i svojim aktivnostima.

i uključivanje osjećaja u našu ukupnu raspravu isplatiti. Stoga sam toliko slobodna da posegnem za tom natuknicom i da se u narednim razmišljanjima posvetim osjećaju slobode, doživljavanju slobode.

I.

Ima područja iskustva u kojima, čini se, i emocionalno doživljavanje slobode ima svoje prirodno mjesto. Tu smijemo misliti na sve situacije djelovanja koje uočavamo zbog prekomjerne kao i zbog nedostatne determinacije odredbenih faktora; u tome upravo zahtijevaju od nas da sami donesemo odluku i da pritom, ako je moguće, zane-marimo svaki izbor između zadanih alternativa - *da nam nešto padne na um*. Posebice smijemo misliti na estetsko iskustvo u umjetnosti, u kojem smo redovito i metodično pozvani *da nam nešto padne na um*, i u kojem osjećaj slobode poprima osobito pregnantnu formu. Kada sad budem povezivala pojam i zahtjev slobode s umjetnošću, onda u prvom redu ne želim govoriti o autonomiji umjetnosti, njezinu vlastitom smislu koji je i institucionalno priznat, njezinu statusu koji je zaštićen od zahvata izvanjskog određivanja cenzurom. U tako shvaćenoj slobodi umjetnosti uvijek je istaknuta i sloboda umjetnika: sloboda da slijedi svoj uvid u unutarnji zakon djela i sloboda da artikulira svoje nazore u djelu. Ovdje uopće ne želim govoriti o toj produkcijsko-estetičkoj perspektivi stvarajućeg umjetnika, koji u svojoj umjetnosti može činiti što želi, a pritom se svakako, da kažemo s Friedrichom Nietzscheom, pokorava »tisućustrukim zakonima« koje sam sebi nameće služeći svojem djelu.³ Zapravo mi je stalo do *receptijsko-estetičke perspektive slobode* - do slo-

³ Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse* (1886), u: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, ur. Giorgio Colli i Mazzino Montinari,

bode koju doživljavamo u estetskom iskustvu umjetnosti kao promatrači, ili općenito: kao receptijenti.

Drukčije nego u mnogim drugim područjima života, tu nismo vezani, i to ne samo u jednom smislu. Započinje već time što se umjetničkim djelima u pravilu obraćamo iz vlastita poriva i s vlastitim zahtjevom. U svakodnevnom smo životu doduše više ili manje osjetno prisiljeni obavljati neki profesionalni posao i ispunjavati svoje dužnosti. Osjećamo se više ili manje prinuđenima na sve moguće. A ako baš nismo direktor muzeja ili ne postavljamo izložbe, umjetnošću se bavimo potpuno slobodno. Sami odlučujemo hoćemo li se i u kojoj mjeri baviti umjetnošću, nekim umjetničkim djelom. Pritom nas ne opterećuje zahtjev za strogom spoznajom i uspješnim djelovanjem. U tom prvom, još nespecifičnom i slabo zahtjevnom smislu iskustvo umjetnosti daje nam već u toj neobaveznosti osjećaj slobode. No ono što je specifično u doživljaju slobode u estetskom iskustvu pokazuje se tek kad artikuliramo očekivanje pod kojim se približavamo nekom umjetničkom djelu. U mjeri u kojoj već imamo neki pojam o umjetnosti, od umjetničkog djela naime ne očekujemo razonodu, razbibrigu, bijeg, užitak ili zabavu, nego polazimo odatle da nam ono daje nešto za razmišljanje. Doduše, ispravno je reći da smo pritom rasterećeni zahtjeva spoznaje i djelovanja. Ali ipak stojimo pod *jednim* zahtjevom: *želimo razumjeti*. Nije nevažno da tu od samog početka vidimo kako taj zahtjev ne potječe niotkuda nego od nas samih. I konačno posljednji, presudni korak bliže doživljavanju slobode u estetskom iskustvu umjetnosti činimo ako sebi osvijestimo da nam odatle svako razumijevanje umjetnosti otvara jedan slobodan prostor: prostor interpretacije koji se mora promatrati kao konstitutivan za umjetničko djelo,

sv. 5, Berlin / New York 1980, 108. [Vidi hrv. prijevod: *S onu stranu dobra i zla*, prev. D. Kozina, Zagreb, 2002. Nap. prev.]

jer smisao koji prenosi nije neko jednoznačno značenje, nego ponuda da sudjelujemo u značenju. U stanovitom smislu to je doduše ponuda koju ne možemo odbiti, ako uopće želimo nešto razumjeti, i koja stoga maše zamašnom nagradom; no do tog izazovnog pokušaja podmićivanja dolazi samo s predznakom slobodne volje. Ako to želimo pojasniti na primjerima, osim impresionizma i kubizma padaju nam na um i sve druge forme apstraktnog i nefigurativnog slikarstva, u kojima »promatrač postupno treba sam sintetizirati« sliku.⁴

Ono što bismo u usporedbi s tradicionalnim slikarstvom mogli nazvati gubitkom, gubitkom samorazumljivosti u identificirajućem prepoznavanju predmeta i tema, u takvim se djelima pojavljuje zajedno s dobitkom samostalnosti u zajedničkoj izgradnji slike - čak dobitkom odgovornosti za njezino pojavljivanje. U knjizi *Slike vremena*, koja je još uvijek premalo poznata, Arnold Gehlen je 1960. utvrdio jedan aspekt te promijenjene situacije govoreći o »potrebi za komentarom« kod moderne umjetnosti.⁵ No, time imamo samo pola istine. Druga polovica pojavljuje se u dva koraka, kad vidimo da tijekom pojačanog samostalnog postignuća 1. moramo pridružiti *znanje* svake vrste o konceptima i programima umjetnika, dakle komentare u najširem smislu, da bismo slici pridonijeli svoj dio učinka, da bismo je dakle primjereno razumijevali, ali da i u *osjetilnom opažanju* moramo sami konstruktivno sudjelovati tako što smo spremni upustiti se u aktivno *viđenje*, koje na neki način rado eksperimentira;⁶

⁴ Hans-Georg Gadamer: *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart, 1974., 12. [Vidi u hrv. izdanju: H.-G. Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, prev. D. Domić, Zagreb 2003. Nap. prev.]

⁵ Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder*, Frankfurt am Main, 1960.

⁶ Paul Cézanne taj je zahtjev *egzemplarno* izrazio u slučaju svojih slika planine Sainte-Victoire, modularanih od ploha boje; vidi Gottfried Boehm: *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire*, Frankfurt am Main, 1988. Ge-

2. povratno moramo priznati da smo to uvijek činili i u opažanju i razumijevanju tradicionalne umjetnosti. Toga samo nismo bili svjesni u tom stupnju i u tako velikoj mjeri da bismo imali povoda uzimati to za temu. Primjeri impresionizma, kubizma i drugih formi gubljenja figurativnosti upravo se sami nameću. Ako nam je tek u tome prvi put postao jasan aktivni udio promatrača, onda je ujedno jasno da iz tog motrišta »zajedničkog djelovanja« nema načelne razlike između tradicionalne i moderne umjetnosti, nego je razlika samo u stupnju:⁷ djelo je uvijek »zadaća«,⁸ ili drukčije: »subjektivni udio u umjetničkom djelu i sam je dio objektivnosti«⁹.

Za to sudjelovanje u smislu Hans Blumenberg je 1966. skovao formulu o *esencijalnoj mnogoznačnosti estetskog predmeta*,¹⁰ Umberto Eco govorio je o *bitnoj otvorenosti umjetničkog djela*,¹¹ a Hans-Georg Gadamer je osebnost umjetničkog djela kao simbola vidio u već spomenutom *slobodnom prostoru interpretacije*, u kojem promatrač postaje *sudionikom djela*. Pošto je teorija genija u 18. stoljeću odlikovala *umjetnika* kao drugog stvaraoca poslije Boga, estetike recepcije 19. i 20. stoljeća poimaju *promatrača* analogno umjetniku kao genuinog stvaratelja. U stanovitu smislu prije Blumenberga, Eca i Gadamera već je u tridesetim godinama tako John Dewey, »jedan

hlen sam to pojašnjava govoreći o djelu Paula Kleea *Hauptwege und Nebenwege*.

⁷ Hans-Georg Gadamer: *Die Aktualität des Schönen*, 36.

⁸ Nav. dj., 37.

⁹ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, GS, sv. 7, Frankfurt am Main 1970, 68.

¹⁰ Hans Blumenberg: »Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes«, u: *Kritik und Metaphysik. Studien (Zum 80. Geburtstag von Heinz Heimsoeth)*, hrsg. von Friedrich Kaulbach und Joachim Ritter, Berlin 1966, 174-179.

¹¹ Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1973.

jedini [...] i istinski slobodan«, kako ga je slavio Adorno¹², isticao da promatrač u stanovitu smislu postiže »čin novog stvaranja«. ¹³ U tom činu on doživljava radost neopтереćene, samo-određene i samodovoljne produktivnosti, *ugodu* u vlastitu djelovanju i u otkriću u kojem se sastoji *doživljaj slobode*, koji sad već tako često spominjemo. ¹⁴

II.

Taj doživljaj slobode što ga daje umjetnost u tradiciji je tematiziran ponajprije u teoriji estetskog iskustva kao igre. Kant i Schiller tu su egzemplarni. Kada Schiller s obzirom na nasilne ekscese francuske revolucije ne može drukčije nego da čovječanstvo koje je samo prosvijećeno, naime usmjereno na jednostrane zahtjeve uma koji još uopće nisu potpuno pojmljeni, osjeća kao jednostrano, emocionalno zaostalo i duboko neslobodno u tom deficitu, onda kao terapiju propisuje »obrazovanje sposobnosti osjećanja«. ¹⁵ A kako je estetsko iskustvo to koje može izazvati takvu senzibilizaciju i time oblikovati cijelog čovjeka, on razvija program estetskog odgoja, u čijem središtu stoji lijepa umjetnost. Ona oslovljava čovjeka tako da se osjetilnost i um – Schiller kaže: »nagon za sadržajem« i »nagon

¹² Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, 498.

¹³ John Dewey: *Art as Experience* (1934), njemački: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt am Main 1980, 69. – »Držimo se punog značenja umjetničkog djela samo ako u vlastitim vitalnim procesima prolazimo one procese koje je umjetnik prošao u proizvođenju tog djela.« (Isto)

¹⁴ I Ernst Cassirer ističe da se forme umjetnosti »našem zamjećivanju ne utiskuju bez ikakvih uvjeta; moramo ih proizvesti da bismo osjetili njihovu ljepotu.« Ernst Cassirer: *Versuch über dem Menschen. Eine Einführung in die Philosophie*, Frankfurt am Main 1990, 245. [Vidi hrv. prijevod: *Ogled o čovjeku*, prev. O. Lakomica i Z. Sušić, Zagreb 1978. Nap. prev.]

¹⁵ Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 8. pismo, 31. [Vidi hrv. prijevod: *O estetskom odgoju čovjeka u nizu pisma*, prev. D. Torjanac, Zagreb 2006, ovdje str. 49. Nap. prev.]

za formom« – aktiviraju u jednakoj mjeri i dovode u skladnu ravnotežu. To je to stanje, taj ulazak u proces uravnotežena gibanja za koji Schiller rezervira pojam igre. Kad iz aktivne ravnoteže između osjetilnosti i uma, između nagona za sadržajem i nagona za formom nastane *nagon za igrom*, onda se čovjek s *ugodom* doživljava kao cjelovit i u jedinstvu svojih snaga. Budući da to jedinstvo ne uspijeva nigdje osim u nenasilnom ophođenju igre, Schiller može reći da je čovjek »*sasvim čovjek samo ondje gdje se igra*«. ¹⁶ U tome je sadržano da je čovjek i *potpuno slobodan samo ondje gdje se igra*, jer slobodna volja nastaje u ravnoteži snaga u igri. ¹⁷ Ona prema Schillerovoj analizi može i mora nastajati samo tu, jer u toj ravnoteži nijedna od suprotstavljenih sila koje bi mogle odrediti čovjeka nema prevagu, tako da slobodno određenje volje odatle

¹⁶ Navedeno djelo, 15. pismo, 63. [Hrv. prijevod, nav. dj., str. 89. Nap. prev.] – Jasno kako se samo poželjeti može kaže Schiller što razumijeva pod igrom: »sve ono što nije ni subjektivno ni objektivno slučajno, a što opet pritišće nečim što nije ni izvanjsko ni unutarnje.« (Nav. dj., 15. pismo, 61 [Hrv. prijevod, nav. dj., str. 86. Nap. prev.]) Djelomice kao preciziranje, a djelomice kao dopunu možemo prihvatiti Gadamerovo shvaćanje po kojem se igra odlučuje kao *samo-prikaz jednog kretanja* kojeg svrha leži samo u njemu samom. (Gadamer: *Die Aktualität des Schönen*, 31.) Povežemo li to sa zaigranim stanjem estetskog raspoloženja prema lijepom, možemo spoznati da ima na umu ideal *pravilnosti bez prisile* – slobodno i pravilno postignuće, uz koje može vezati veliko očekivanje harmonične integracije svih čovjekovih bitnih dijelova, jer odnos pobude i efekta prešutno temelji na shemi homeopatskog djelovanja (*isto istim*): harmonično ispunjenje igre izaziva čovjekovo harmonično stanje. Tko kod pojma igre ima više destruktivna ili dekonstruktivna očekivanja neka se obrati Derridi i srodnim polazištima: Schiller nema na umu ništa s »proigravanjem« koje se naglašava u postmodernoj estetici igre. – Vidi Ruth Sonderegger: *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt am Main 2000.

¹⁷ Vidi o tome Birgit Recki: »Der Gleichstand der Waage. Vom Ursprung des Willens im ästhetischen Spiel«, u: *Text & Kontext. Zeitschrift für Germanistische Literaturforschung in Skandinavien* 28. 1, 2006, 95-109.

uopće postaje moguće i ujedno potrebno. Prema tome, to nije samo formula programa estetskog odgoja, političkog u širem smislu, nego i teza o izvoru slobodne volje u estetskoj igri s umjetnošću kada u pismima *O estetskom odgoju čovjeka* stoji da je »ljepota ta preko koje hodimo k slobodi«. ¹⁸ A osjećaj harmonije prema kojem je čovjek pokrenut kad se suoči s ljepotom ujedno je osjećaj njegove slobode. I ta poanta ima odredbu da je ljepota »sloboda u pojavi«.

No Schiller se 1793. s takvim predodžbama već mogao osloniti o teoriju estetskog osjećaja koju je Kant nedugo prije toga 1790. razvio u *Kritici snage sudjenja*. Ono što Schiller označava kao nagon za igrom i poima kao harmoničnu ravnotežu između nagona za sadržajem i nagona za formom, to Kant u *Analitici lijepog* opisuje kao refleksiju o predmetu estetskog doživljaja, refleksiju u kojoj se snaga uobrazilje kao moć osjetilnog zrenja i razum kao moć pojmova bave predmetom – rasterećeni od zadaća spoznaje, koristi, moralnog zahjeva. Kant stoga ne govori samo o *svidanju bez interesa*, nego i o *slobodnoj igri spoznajnih snaga*. Govoreći s Arnoldom Gehlenom, tu uživamo u *osamostaljenom gubitku funkcije*. I u Kanta je medij igre taj u kojem se osjetilnost dovodi u harmoničan balans s umom. To je ta slobodna igra kroz koju izvire estetski užitak, ono svidanje koje artikuliramo kad nešto smatramo lijepim. No poanta Kantove refleksije o tom estetskom svidanju vodi u diskusiju o slobodi dublje nego što nam na prvi pogled otkriva samo polazište kod osjećaja. Jer »estetski osjećaj života« ¹⁹ koji tu prema Kantu uživamo nije osjećaj koji se izliva prema nekoj vitalističkoj predodžbi. On se

¹⁸ Friedrich Schiller: *Ästhetische Erziehung*, 2. pismo, 7. [Hrv. prijevod, nav. dj., str. 21. Nap. prev.]

¹⁹ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790), Akademie-Ausgabe Bd. V (dalje se navodi kao KU), 204.

transcendentalnoj analizi pokazuje kao *efekt slobodne refleksije*, koja nije terminirana nikakvom zadanom svrhom i utoliko doista *oslobađa* snage naše inteligencije, a Kant je stoga obuhvaća metaforom slobodne igre spoznajnih snaga. Sam Kant taj efekt naziva »užitkom putem reflektirana opažanja«. ²⁰ Glede »predodžbe moći uobrazilje, koja daje povoda da se mnogo misli, a da joj ipak ne može biti adekvatna nikakva određena misao, tj. *pojам*« - upravo: kao efekt gibanja misli koja se zaigrano miče tamo-amo, održavajući se u lebdjenju ²¹ - pojavljuje se taj osjećaj koji se utemeljen u jednom slobodnom postignuću. Prema tome, tu je riječ o slobodi mišljenja. No bolje promotreno, ona nas konačno dovodi do slobode volje. Jer tu, kaže Kant, imamo »slobodu da sebi samima iz bilo čega načinimo predmet ugone« ²², a to je i ona sloboda koju uživamo kao oslobađajuće aktiviranje naših potencijala.

Budući da odatle izvire ugoda, Kantu je važno naglasiti da bi se slobodna igra spoznajnih snaga u načelu mogla održavati beskonačno dugo. U ispunjenju zaigrane refleksije nema unutarnje usmjerenosti prema nekom kraju, nema terminiranja. To da se ona potom ipak prekida ima uzrok u kontingentnim, izvanjskim faktorima. Stoga bi se Kant uostalom složio i s Feuerbachovim zahtjevom da »u razumijevanje slike spada i stolac [...], tako da noge koje se umaraju ne ometaju duh« ²³.

²⁰ KU, 191.

²¹ KU, 314.

²² KU, 210. - O tome i o svrstavanju estetskog suda vidi Birgit Recki: »Trockenes Wohlgefallen, Reiz und Rührung. Über das Reinheitsgebot und den vollständigen Kontext der Kantischen Ästhetik«, u: ista: *Die Vernunft, ihre Natur, ihr Gefühl und der Fortschritt. Aufsätze zu Immanuel Kant*, Paderborn 2006, 143-166.

²³ Paul Klee: »Schöpferische Konfession« (1920), u: isti: *Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formenlehre*, Leipzig 1991, 60-66; citat: 63.

III.

U klasičnim teorijama realiziranja slobode putem igre upadljivo je kako se samorazumljivo drže lijepog. Lijepo je prema Schilleru istaknuti predmet čovjekova *nagona za igrom*.²⁴ A to je i za Kanta istaknuta forma estetskog doživljavanja. Te analize u pojmovima refleksije, slobode i igre žele objasniti upravo to kako utisak lijepog djeluje na nas, u koje rasterećeno, a ujedno krajnje animirano kretanje nas premješta, zahvaćajući naše inteligentne potencijale, i zašto nam je toliko važno. To shvaćanje usmjereno na ono lijepo htjela bih nazvati *doživljajnim modelom opuštenog intenziteta*.²⁵ Za neumanjenu aktualnost tog shvaćanja egzemplarna je hermeneutička estetika Hans-Georga Gadamera²⁶, u kojoj pojam igre kao temeljnog motiva razumijevanja upućenog na vlastitu aktivnost apsorbuje svu ozbiljnost rada.

Što nastaje od osjećaja slobode u estetskom iskustvu kad, kao u 19. i 20. stoljeću, umjetnost više ne želi da je se vezuje uz ljepotu i kad drugi modeli potiskuju doživljajni model opuštenog intenziteta? Od kraja 60-ih godina umjetnosti se izričito, čak demonstrativno uzimaju u obzir kao *ne više lijepe umjetnosti*. Ali i tamo gdje postaju dominantni »podražaj i ganuće« te drugi miješani i iskrivljeni načini estetskog doživljavanja²⁷ igra i oslobođenje ostaju aktualni kao paradigme umjetnosti.

²⁴ Usp. Fridrich Schiller: *Estetski odgoj*, 14-16. pismo.

²⁵ Komplementarno tome obojica su razvila estetiku uzvišenog i pritom obradila svaki oporbeni osjećaj privlačenja i odbijanja koji nosi i elemente negativnosti. Središnji element tog miješanog osjećaja susrećemo dalje u doživljaju šoka (vidi dolje).

²⁶ Hans-Georg Gadamer: *Aktualnost lijepog*.

²⁷ Vidi Konrad Paul Liessmann: *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen*, Wien 2004.

To se na primjer dade utvrditi u estetici američkog pragmatista Johna Deweyja, kojem je umjetnost upravo po svojem intenzivirajućem djelovanju i po svojem oslobađajućem potencijalu istaknuto mjesto na kojem bi se u društvu brzoga življenja uopće još mogla stvarati iskustva – a da je zbog toga ne moramo obvezivati na to da bude lijepa.

Umjesto toga Dewey kao bitno postignuće umjetnosti naglašava nešto što je otada postalo upravo općim mjestom u raspravama o kritičkim i oslobađajućim potencijalima umjetnosti koja se oslobodila zahtjeva za dominacijom ljepote, naime to da ona ima zadaću osloboditi promatrača njegove sputanosti u konvencijama opažanja. »Umjetnost zbacuje koprene koje prikrivaju izraz stvari iskustva. Ona nas, otupjele zbog rutine, oživljava i osposobljuje da zaboravimo sami sebe, da doživljavamo svijet oko nas u njegovim različitim svojstvima i formama, iznova pronalazeći sebe u užitku [...]«. ²⁸ Dewey čak ide dotle da kaže da nas tek umjetnost uči da vidimo i čujemo, i to naziva njezinom »moralnom funkcijom«. Ona se »sastoji u odstranjivanju predrasude, ona uklanja trunje koje priječi oku da vidi, skida koprene na kojima se temelje navika i običaj, i usavršava moć opažanja.« ²⁹ Oslobođenje o kojem je time riječ odnosi se u biti na naše opažanje kao takvo; ali ne zaustavlja se ondje, već zahvaća i naše mišljenje i naše egzistencijalno stajalište. »Predodžba da su stvarima svojstvene utvrđene, nepromjenjive vrijednosti upravo je ona predrasuda od koje nas umjetnost oslobađa.« ³⁰

Tu se ubraja djelovanje intenziteta moderne umjetnosti, pojačanog refleksijom, pa i samorefleksijom vlastitih mogućnosti. Ono što je romantičarima dalo ime prema

²⁸ John Dewey: *Kunst als Erfahrung*, 123.

²⁹ Nav. dj., 376.

³⁰ Nav. dj., 113; vidi i dalje.

jednoj Novalisovoj uzrečici – takozvano *romantiziranje* svijeta, naizmjenično uzvisivanje i unižavanje stvari, poigravanje njihovim poretkom i vrijednostima, ili Nietzscheovim riječima estetičko prevrednovanje vrijednosti – Dewey ovdje prepoznaje kao postignuće umjetnosti uopće, u svim epohama, školama i stilskim smjerovima. Nešto sasvim beznačajno, neugledno, čak manje vrijedno, u prikazu će se istaknuti kao nešto drugo i podići će mu se vrijednost tako da poprimi veliko značenje i visoku vrijednost – kao što će i obratno pokazivati nešto u aspektu i u kontekstu kojim to postaje sasvim novim i drukčijim. Za to se može navesti stotine i tisuće primjera, od apoteoze malih stvari i odnosa u nizozemskom žanrovskom slikarstvu 17. stoljeća sve do *objet trouvé*, od integracije demona u korisnoj funkciji visoko na gotičkim katedralama sve do književnog ovjekovječenja kolačića umočenog u lipov čaj, od opravdanja materijala i samog medija kao objekta prikaza u avangardnom slikarstvu 20. stoljeća pa do analitičkog razlaganja fizičkog i psihičkog gibanja u modernom kinu. Umjetnost u svim svojim formama, u pomacima i skretanjima svake vrsti proširuje horizont našeg iskustva³¹ do neslućeno velikog i do nezamislivo malenog.

Doživljajni model koji se na taj način favorizira nosi crte pustolovine.³² Model igre pritom se napada i modificira.³³ Dimenzija igre s jedne se strane pojačava do riskantnosti i agresivne prijatnje, a s druge se uzvisuje do rada, s naglašavanjem aktivnog sudjelovanja: »Tko je previše lijen ili nespretn ili je suviše sputan konvencijama da bi ovladao ovim djelom, taj neće ni vidjeti ni čuti.«³⁴ Tko se pak podvrgne naporu tog rada time će se osloboditi. Jer

³¹ Nav. dj., 115-123.

³² Nav. dj., 167 i d.

³³ Nav. dj., 233; 326.

³⁴ Nav. dj., 69.

»[u] umjetnosti se oblikuju mogućnosti koje se drugdje ne realiziraju.«³⁵

Kao i inače, i u ovoj koncepciji njezina je ekstremna vrijednost osobito znakovita. Rad kojem se moramo podvrgnuti prema zahtjevu teoretičara koji se razumijeva kao posrednik zahtjeva koji potječu od same umjetnosti može se sastojati i u tome da se iscrpljujemo na doživljaju šoka koji nam prenosi umjetničko djelo. Model intenziviranja umjetničkog iskustva koji poprima obrise u Deweyjevim analizama obuhvaća doista širok spektar estetičkih nagovještaja, od onog lijepog do šoka. Moguće je da nam ne sijejne odjednom kako bi vrijeđanje našeg pozitivnog stava očekivanja i harmonična igra refleksije iz Schillerova i Kantova modela mogli imati zajedničko to da nas na osjetilan način oslobađaju, da nam daju osjećaj slobode. Stoga pojasnimo na jednom primjeru taj pojam oživljujućeg šoka, o kojem se smije tvrditi da se i tu, kao i u slobodnoj igri refleksije, na usporedivo produktivan način oslobađaju naše energije.³⁶

³⁵ Nav. dj., 315. – Iz umjetnosti nas kao njezin kritički potencijal oslovljava »osjećaj za neostvarene mogućnosti koje bi se mogle ostvariti«. Time učimo i više nego samo gledati i slušati – postajemo »svjesni skučenosti koje nas ometaju i tereta koji nas tište.« (399)

³⁶ To već baca svjetlo na zahtjeve koji se u njegovoj *Estetičkoj teoriji* postavljaju umjetničkim djelima kao mjestu neizvjesne, nestalne istine, kad Adorno u svojem glavnom metodološkom djelu, u kojem prezentira preklapanje kritike društva i kritike spoznaje na vodilji kritike vlasti, *šok* opisuje *kao medij spoznaje*: »Nasuprot tome [misli se na »tradicionalno mišljenje«, s njegovim osamostaljenim konvencijama, B. R.], da bi imala ploda, spoznaja se baca *à fonds perdu* na predmete. Vrtoglavica koju to izaziva je *index veri*; *šok onog otvorenog, negativitet*, i takvom se nužno pokazuje u onom pokrivenom i uvijek istom, neistina za ono neistinito.« Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, 43 (isticanja B. R.).

Ekskurs: Što nas šokira. Jedno iskustvo

Posljednja novost iz hamburškog kulturnog života koju sam načula još prije nego što sam otputovala bila je vijest o otvorenju jedne izložbe u *Hamburger Kunsthalle* 14. 9. 2006. Pod naslovom »Ma Jong« ondje se sljedećih mjeseci prikazivala kineska suvremena umjetnost. Priređivač vijesti smatrao je osobito važnim to da postoji čitav niz najnovijih radova čijoj se prezentaciji rukovodstvo Kunsthalle izričito protivilo jer su u svojoj neprikrivenoj brutalnosti previše šokantni i zapadnjačkoj publici ne smiju se nuditi bez filtra. To je trenutak u kojem suvremeni promatrač umjetnosti počne osluškivati – ta u pogonu moderne umjetnosti malo se toga u spirali samo-nadmašivanja toliko izlizalo kao djelovanje onog što je zamišljeno kao šokantno. O čemu je dakle riječ? U govoru o kineskoj izložbi izričito se navodi jedno djelo pod naslovom *Stupovi civilizacije* – prema opisu, stup na neki način oblikovan od ljudske masti koju su umjetnici nabavili iz klinika za plastičnu kirurgiju oko Pekinga.

Ovdje nam odmah pada na um ono što je Gadamer nazvao osebjunim historijskim osjećajem modernog promatrača umjetnosti. Zar će nas to šokirati? Ta poznato nam je odavno. Umjetnica Teresa Margolles Sierra izazvala je pozornost još 2002. objektom *Secreciones sobre el muro* – bio je to klizav zlatnožuti zid, premazan velikim količinama ljudske masnoće isisane na liposukcijama; bio je prezentiran povodom festivala Meksika u Berlinu, a ona pritom nije bila prva koja se poslužila tom na neki način materijalnom novom formulom patosa gađenja. Film *Fight Club* prikazao je 1999. dva glavna lika povezana simbiozom shizofrenije kako u noćnoj potrazi za idealnom sirovinom za proizvodnju sapuna iz kontejnera za smeće neke klinike za ljepotu krađu divovske vreće pune isisane ljudske masnoće; u prizoru rijetke odvratnosti jedna od

njih puca dok preskaču bodljikavu žicu i izlijeva se preko dvojice izopačenih protagonista. Kad već govorimo o sapunu, švicarski umjetnik Gianni Motti smatrao je u lipnju 2005. da pod naslovom »mani pulite« javnosti mora predstaviti komad sapuna za koji barem on sam tvrdi da ga je proizveo od masti koja je u jednoj sjeverno-talijanskoj klinici za ljepotu isisana tadašnjem talijanskom premijeru Silviju Berlusconiu. Možda će netko smatrati kako je u primjeru koji ovdje donosim zapravo šokantna činjenica da vodstvo *Hamburger Kunstballe*, poslije te dobro situirane povijesti recepcije, uopće može pomisliti kako se kineskim umjetničkim djelom *Stupovi civilizacije* u jesen 2006. još može izazvati neki efekt šoka.

Ali oslobodimo se na časak blaziranosti suviše verziranog komentara umjetnosti. Kako je bilo kad smo *prvi put* došli u dodir s tom idejom djela? Za mene je to bio *Zid* Terese Margolles i umjetničko djelo tada me nakon dugog vremena iznova šokiralo. Naravno, nije to bio puki pogled na zid, nego je znanje o njegovoj povijesti nastanka prijetilo da će mi preokrenuti želudac, u prenesenom i doslovnom smislu. Kakav neukus lišen pijeteta! Prva metodična pomisao koja mi se nametnula bilo je uzrujano pitanje je li uopće dopušteno tako upotrebljavati ljudski otpad poslije medicinskih zahvata. Nije li se tu netko, barem u prepuštanju ostataka od operacija, ogriješio o zakon? Nekoliko sam dana promatrala sebe kako se neprestano vraćam na to da bi trebalo istupiti i pobuniti se protiv toga. Je li mi ta stvar bila vrijedna truda? Konačno me od toga nije odvratila građanska komotnost i pomisao da zapravo imam svoga posla, nego moja notorno bujna mašta koja mi je predočila kako bi se sve završilo. Konačno, sloboda umjetnosti visoko je dobro, koje za sebe može mobilizirati institucionalno moćne zagovornike čak i u dvojbenim slučajevima, a u ovom slučaju, u kojem ni prijašnji posjednici rastopljenog punila svojeg bivšeg tijela nisu dali

maha nekom znatnijem pijetetu, ona bi se svakako probila kao više dobro. Nisam objavila protest zbog *grubog nedoličnog postupanja s ljudskim ostacima*, ili slično, kako bi pravnik već primjereno imenovao taj delikt.

No u svojim sam razmišljanjima, tako smatram sada kad se osvrnem, stekla nekoliko vrijednih iskustava u postupanju s onim što bih definirala kao neukusno, uvredljivo, opsceno, kao granice pristojnog i doličnog, s onim što razumijevam pod dostojanstvom, poštovanjem i pijetetom u pojedinim slučajevima, koliko daleko idem u tome, gdje za to imam argumente, a gdje ponekad samo intuicije, i na kojim bih mjestima bila spremna slobodu umjetnosti podrediti nekom višem dobru. - Ovom umjetničkom djelu moram priznati da sam ta iskustva stekla usred svojeg svakodnevnog života, zapravo obilježenog s mnogo ravnodušnosti i s više sarkastičnih rutina. Da, nakon tog iskustva uopće ne mogu isključiti da taj skliski zid, premazan zlatnožutom, koji bi čak mogao biti lijep nekom nepristranu pogledu, upravo *govori* o diskrepanciji između lijepog privida i odvratne povijesti nastanka, i da je na taj način uspjela metafora za cijelo sablasno zbivanje u kojem sve više ljudi prekida izuzetno poželjnu povezanost između lijepog i dobrog, nabavljajući si fantastično vitke noge, trbuhe i strukove bez ikakve discipline življenja koje daje formu, i bez samopoštovanja koje je s tim povezano. Pod paradigmom nepredmetne refleksivne umjetnosti Teresa Margolles možda je naslikala suvremenog nasljednika *Slike Dorianana Graya*. Utisak tog objekta gurnuo me u šok koji je u svakom slučaju jako oživio moju misaonu aktivnost, od koje ovdje prenosim samo egzemplarne postaje; šok koji je u meni oslobodio razmišljanja kakva inače ne bih postavljala u takvoj gustoći i konkretnosti, ali ni u takvoj dosljednosti.

Pritom se nameće stanovita sličnost ovakvog promišljanja šokantnog doživljaja i onoga što je Kant analizirao pod

pojmom uzvišenog. U estetskom pogledu na neki odbojan objekt postajem svjesna svoje fizičke izloženosti, koja u meni izaziva metodičku obranu i ujedno *sasvim drukčiju sposobnost otpora*.³⁷ Kant to naziva »osjećajem duha«, »osjećajem da imamo čisti samostalan um«³⁸ – a i za njega je to osjećaj slobode.

IV.

What is it all about? Što smo otkrili o slobodi baveći se različitim estetskim iskustvima koja možemo steći u umjetnosti? Ima li sve to i *što* sve to ima sa slobodom koju predmnijevamo? Što kazuje sloboda koja se tu realizira kao osjećaj u mediju igre? Je li pojam slobode koji sam ovdje imala u vidu možda samo metafora? Može li nam doživljaj slobode koji nam prenosi umjetnost nešto značiti, neovisno o tome ustrajemo li na shvaćanju o našoj slobodi volje? Zar i taj doživljaj, zar i vrijednost koju pridajemo toj slobodi ne ovisi o uvjerljivom argumentu protiv proučavanja mozga koje nam nudi iluzionarni karakter slobode? Ili obratno treba izboriti argument protiv determinističkog osporavanja slobode? Niz pitanja koja se nameću nije slučajno postavljen tako da kulminira u ovom posljednjem, jer zapravo se pokazalo da se unatoč prvom dojmu iz nalaza može dobiti takav argument.

Ako se u estetskom iskustvu umjetnosti koncentriramo na doživljaj slobode, onda to, kako se čini, ima upitnu prednost da se ne moramo zaustavljati u raspravi o slobodi koju u filozofiji i u javnosti vodimo s prirodnim značnostima. Za ono što se preko doživljaja slobode do sada razvijalo u estetskom iskustvu umjetnosti ne moramo odlučivati smatramo li da je za teoriju slobode perspektivna

³⁷ KU, 261.

³⁸ KU, 258.

opcija kompatibilizam, inkompatibilizam ili naturalizam. No razumije se samo po sebi da slobodu smatramo danom u onom smislu i u onoj mjeri u kojoj se ona potvrđuje u analizama estetskog iskustva. Jer, kao prvo, nema smisla argumentirati protiv toga da netko ima pregnantan osjećaj slobode. Pa ipak se povrh toga smatramo ovlaštenima da kažemo više, naime to da, drugo, taj osjećaj slobode ne možemo redukcionistički otpisati kao puki osjećaj, jer je s obzirom na proces oslobođene refleksije koji je opisao Kant primjereno primjenjivati pojam slobode.

1. Pojam slobode tu nije puka metafora. Ionako se ne može uvidjeti što bi zapravo trebao kazivati omalovažavajući govor o pukoj metafori, jer u njemu se čini kao da nam jezični izrazi koje primjenjujemo ne znače ništa - kao da ih primjenjujemo *iz gluposti*. U pogledu na našu temu to bi značilo da se tu o slobodi govori samo u prenesenom smislu - a upravo to, pokazalo se, ne stoji. U opisu estetskog iskustva, onako kako je razvijan u Kantovoj *Analistici lijepog*, riječ je o višestruko raščlanjenoj slobodi: o slobodnoj volji za pristup, o samostalnosti našeg razumijevajućeg sporenja i o njegovu efektu u jednom pregnantnom osjećaju koji u modelu opuštenog intenziteta (kao i oživljujućeg šoka) čini medij našeg razumijevanja i samorazumijevanja - osjećaj slobode. Osjećaj slobode dokazivao se kao ugoda, radost koju osjećamo u samostalnom procesu razumijevanja, a u tom samostalnom procesu razumijevanja - da sažmemo jednu dulju raspravu - s našim je uvidima kao u djelovanju s našim razlozima.³⁹

Ako je sloboda samoodređenje na temelju vlastitih motiva, koje smijemo označiti kao razloge jer su samosvjesno

³⁹ Mnogi autori koji sudjeluju u suvremenoj raspravi slažu se u kriteriju imanja i razumijevanja razloga za pojam slobode. Vidi egzemplarno: Volker Gerhardt: *Selbstbestimmung*, Stuttgart 1999; Julian Nida-Rümelin: *Über menschliche Freiheit*, Stuttgart 2005.

usvojeni, onda je ono što doživljavamo u intenzitetu reflektirajuće igre, baš kao i u pojačanom naporu reakcije šoka, jedna *forma slobode*. Mi *sami* smo aktivni, ali smo takvi i *sami od sebe*, slijedimo vlastite impulse i motive; slijedimo vlastite asocijacije, dinamiku naših predodžbi koja nam nije nametnuta izvana nego se razvija i jača iz stvarnog odnosa našeg vlastitog interesa. U nekoj »predodžbi uobrazilje, koja daje mnogo povoda za razmišljanje, a da joj ipak ne može biti adekvatna bilo koja određena misao, tj. pojam«,⁴⁰ stvaramo sebi vlastite misli. Slobodna igra spoznajnih sila u stanovitom je smislu eksperimentalna misaona djelatnost, ali je takvo i ratoborno sporenje u kojem se naprežemo u doživljaju šoka i koje bismo mogli označiti kao slobodan sukob, s obzirom na njegovu sličnost s onim što su Kant i Schiller nazivali osjećajem uzvišenog. Ako je praktično djelovanje u prostoru i vremenu kandidat za primjenu pojma slobode, onda je to isto tako i samosvjesna, samo-određena i samodovoljna aktivnost koju razvijamo u zaigranoj refleksiji umjetničkih djela.

2. Ipak, postavimo na koncu luk i povežimo autonomiju umjetnosti, na koju smo samo veoma kratko uputili u početku, s osjećajem slobode u estetskom iskustvu umjetnosti na koji bi se razmišljanja trebala koncentrirati. Autonomija umjetnosti je važna tema filozofije zbog toga što u autonomnoj umjetnosti ljudska sloboda poprima zoran oblik i tako može postati produktivnim uporištem praktičkog razumijevanja sebstva. Pogled na mislioce koji su se od prve pojave filozofijske svijesti o važnosti estetičkih pitanja bavili autonomijom umjetnosti, na Kanta, Schillera, Hegela, Schellinga, Nietzschea, Simmela, Cassirera, Adorna i mnoge druge, dovodi nas do zajedničkog interesa u kojem se uvijek pokazuje i praktički kontekst

⁴⁰ KU, 314.

estetičke svijesti: autonomija umjetnosti uživa opću filozofijsku vrijednosnu ocjenu jer u autonomnoj umjetnosti kao području samo-određene artikulacije za suvremenike moderne postaje jasan zahtjev koji ljudi postavljaju sebi i sebi ravnima. U autonomiji umjetnosti kao osobito zaštićenom i cijenjenom području samo-određene artikulacije koja ima vlastitu dinamiku zrcale se i prelamaju predodžbe o vlastitoj slobodi, koje moderni čovjek povezuje sa svojom samosviješću. Budući da se tako u simboličkoj sažetosti susrećemo s vlastitim polaganjem prava na slobodu kao autonomiju, umjetnost doživljavamo kao medij razumijevanja i osnaživanja sebe samih. Da sažmemo: autonomija umjetnosti egzemplarna je za naše humano razumijevanje samih sebe.

Ali ona ne bi imala to značenje kad bi se u njoj opredmećivala jedino - ili čak samo prvenstveno - sloboda umjetnika.⁴¹ Sloboda recipijenta kao produktivnog suigrača, doživljena u ispunjenju, jest ona kroz koju mora prolaziti svijest o slobodi artikulirana u umjetnosti, kao kroz iglene uši animirajuće uzajamnosti.

⁴¹ Ovdje valja razlikovati. Kad Marx primjerice u rijetko čitanim *Teorijama o višku vrijednosti* razmišlja na egzemplarnom primjeru: »Milton je producirao *Paradise lost* iz istog razloga iz kojeg dudov svilac producira svilu. Bilo je to djelovanje njegove naravi« (MEW 26. 1, 377), onda u tome može biti sadržan argument protiv umjetnikove slobode, ali - uvažimo li metodološku razliku između geneze i važenja - nipošto argument protiv autonomije umjetnosti. Za uputu na Marxovu refleksiju i citatnu potvrdu zahvaljujem Konradu Paulu Liesmannu. Uostalom, ne smijemo je smatrati samo egzemplarnom nego i veoma aktualnom. Tako na primjer Italo Calvino u romanu *Ako jedne zimske noći neki putnik* jednom od svojih likova stavlja u usta ovu želju: »Htio bih rađati romane kao što vriježa tikve rađa tikve« - želja u kojoj se očito izriče zavidno priznavanje *naturae naturans* kao jednog produktivnog načela. Vidi Birgit Recki: »Das produktive Leben. Über die ästhetische Faszination der Natur«, u: *Ästhetik und Naturerfahrung*, hrsg. von Jörg Zimmermann in Zusammenarbeit mit Ute Saenger und Götz-Lotharom Darsow, Stuttgart - Bad Canstatt 1996, 77-86.

U promatranju iskustva umjetnosti kao doživljaja slobode, sloboda mišljenja postaje jednako egzemplarna kao i u autonomiji umjetnosti sloboda samo-određenja uopće. No sloboda mišljenja nipošto nije paralelan slučaj slobode volje, o kojoj se mnogo snažnije diskutira i u filozofiji i u javnosti. Sloboda mišljenja i sloboda htijenja uvjetuju jedna drugu. Kao prvo, mišljenje je barem u dijelovima i predmet odnosno područje primjene onoga što ja hoću – sloboda mišljenja je slučaj slobode volje. Kao drugo, sloboda htijenja pretpostavlja slobodu mišljenja i suđenja, što sebi možemo pojasniti na tome da uz posjedovanje razloga uvijek pripadaju i znanje i uvid. *Sloboda ima kognitivni element.*

Za sada toliko. S obzirom na iscrpnost i temeljitost filozofijskog raspravljanja problema slobode na koje se već sada osvrćemo nije vjerojatno da bi argumenti protiv osporavanja slobode, prineseni iz perspektive estetskog iskustva, mogli konačno mogli uvjeriti deterministe među proučavateljima mozga. Protiv takve rezistencije može se dakako istaknuti krajnji argument – ne samo u analogiji s temeljnim uvidom o mogućnosti i smislu našeg djelovanja uopće, nego i radi njegova osnaženja: Ako je sve ono što smo opisali u analizi i refleksiji iskustva umjetnosti moguće na temelju determinizma koji se potvrđuje, onda determinizam mirno možemo proglasiti trivijalnim i nedovoljnim za objašnjenje, jer on nas očividno ne sprečava ni u čemu što nam je važno i što želimo s dobrim razlozima.