ANαliZA

časopis za kritično misel

Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti (www.daf-drustvo.si)

03

2003 letnik 7.

ANαliZA, časopis za *kritično misel*, številka 3, leto VII., september 2003, cena: 1.200 SIT

Izdajatelj: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, www.daf-drustvo.si/analiza.htm, e-mail: analiza@uni-lj.si, transakcijski račun: 02010-0013794433

Izdajateljski svet: Bojan Borstner, David Owens, Matjaž Potrč, Marko Uršič, Matthias Varga von Kibéd, Elizabeth Valentine, Bojan Žalec

Glavni & odgovorni urednik: Božidar Kante

Uredniški odbor: Borut Cerkovnik, Friderik Klampfer, Olga Markič, Danilo Šuster, Miklavž Vospernik

Lektor: Rudi Cerkovnik

Tehnični urednik: Borut Cerkovnik

Oblikovanje: K.reG@

Prelom: B©

Tisk: Biro m, Šmartinska 130, 1000 Ljubljana

Ta številka je izšla z denarno pomočjo Ministrstva za kulturo Republike Slovenije.

ISSN 1408-2969

KAZALO

Janez Bregant
EKSTRINZIČNOST MENTALNIH LASTNOSTI KOT PROBLEM MENTALNE VZROČNOSTI 3

ETIČNI PARTIKULARIZEM

Jonathan Dancy
ETIČNI PARTIKULARIZEM IN MORALNO POMEMBNE LASTNOSTI 19

Vojko Strahovnik
ORIS MORALNEGA PARTIKULARIZMA 33

OB FILOZOFIJI UMETNOSTI B. KANTETA

Nenad Miščević
ESTETSKE LASTNOSTI: VLOGA PONOVLJENE ODVISNOSTI OD ODZIVOV 59

Lev Kreft
MARCEL DUCHAMP IN ANDY WARHOL 76

Boris Vezjak
KAJ STOIK VIDI NA SLIKI? (UMETNOST KOT REPREZENTACIJA IN STOIŠKA TEORIJA PREDSTAVE) 83

Janez Vrečko
POEZIJA KOT POSNEMANJE 96

Matjaž Potrč
LEPI VZORCI 108

Bojan Žalec
(A)TRANSCENDENTNOST ESTETIKE NA SLOVENSKEM: PRIMER VEBRA IN KANTETA 120

Marija Švajncer
REFLEKSIJA O FILOZOFIJI UMETNOSTI 130

Janez Bregant
Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru

EKSTRINZIČNOST MENTALNIH LASTNOSTI KOT PROBLEM MENTALNE VZROČNOSTI

Komputacionalizem je vir težav tako za psihologijo in njeno pojasnjevanje dogodkov kot tudi za filozofsko razpravo o mentalni vzročnosti, saj predpostavlja, da vsebine naših želja, prepričanj, namer in ostalih intencionalnih stanj, ker ima vzročno vlogo le njihova oblika oziroma zgradba, niso vzročno relevantne. Intencionalnim stanjem preti nevarnost, da bo tistemu, kar je njihova glavna značilnost, tj. vsebina, in zaradi katere naj bi sploh imela vzročno vlogo, odvzeta kakršnakoli relevantnost pri povzročanju dogodkov, kar imenujemo problem ekstrinzičnosti mentalnih lastnosti. V članku je poleg argumenta za to predstavljena še Dretskejeva rešitev omenjenega problema, ki temelji na razlikovanju med sprožitvenim in strukturalnim vzrokom, ter moj ugovor, ki ji očita, da vodi to v epifenomenalizem mentalnih lastnosti, zaradi česar ne predstavlja prave alternative.

Ključne besede: komputacionalizem, eksternalizem, internalizem, mentalna vzročnost, ekstrinzičnost mentalnega, epifenomenalizem mentalnih lastnosti.

Uvod

Motivacija za eno vrsto težav, ki naj bi jih imeli pri zagovarjanju vzročne učinkovitosti mentalnih lastnosti, izhaja iz stališča, ki je v zadnjih desetletjih v sodobni psihologiji pridobilo na moči in veljavi, pojasnjuje pa, kako moramo razumeti mentalne procese in psihologijo nasploh.

Vzemimo kot primer računalnik z določenim programom, na primer s programom, ki ugotavlja, koliko plastenk radenske je na zalogi. Predpostavite, da se odpravite v trgovino in kupite pet plastenk radenske. Ko pridete na blagajno, prijazna uslužbenka poišče kode na plastenkah in jih skenira. V tem trenutku opravi računalnik vrsto operacij (ugotavljanje števila kupljenih plastenk, odštevanje števila plastenk, ki ste jih kupili, od števila plastenk, ki so bile na zalogi, spreminjanje podatkov o številu plastenk na zalogi ipd.), kar ga na koncu

pripelje do števila plastenk, ki so še na zalogi. Prodano število plastenk radenske tako za računalnik predstavlja vnos (input), zapisan v nekem *formalnem jeziku*, recimo v nizu ničel in enic, število plastenk radenske, ki so še na zalogi, pa njegov iznos (output), zapisan v istem formalnem jeziku. Ko želi uslužbenec, ki nabavlja plastenke radenske, preveriti, koliko jih je še na zalogi, in ugotoviti, ali je čas za nabavo nove pošiljke, mu računalnik pove, da je število plastenk radenske na zalogi, ker jih je bilo v zadnjih petih dneh prodanih petsto, dvesto petdeset.[1]

Podobno naj bi po omenjenem psihološkem stališču veljalo tudi za mentalne procese. Predpostavite, da vas med igranjem košarke nekdo iz nasprotnega moštva nenamerno udari po glavi. Takoj začutite ostro bolečino, ki se počasi razleze po celem telesu. Kako bi to pojasnili? Udarec, ki ste ga dobili, je bil skladno z opisanim primerom računalniškega ugotavljanja števila plastenk radenske na zalogi vnos, bolečina, ki ste jo začutili, potem ko so se v vas končali vsi "računalniški"/nevrofiziološki procesi, pa iznos. Tako je sestavljanje psihološke teorije kot pisanje programa. Za vsak čutni impulz je določen biološko-fizični proces, skozi katerega moramo, da bi na koncu prišli do določenega mentalnega pojava. Stališče v sodobni psihologiji, ki se pri pojasnjevanju mentalnih procesov sklicuje na računalniške procese in trdi, da moramo mentalne procese razumeti kot računalniške procese, se imenuje *komputacionalizem*.

Zakaj pa je komputacionalizem vir težav tako za psihologijo in njeno pojasnjevanje dogodkov kot tudi za filozofsko razpravo o mentalni vzročnosti? Vrnimo se na naš primer računalniškega ugotavljanja števila plastenk radenske na zalogi. Kar moramo v celi zgodbi poudariti, je, da za računalnik to, kaj niz ničel in enic *pomeni*, sploh ni pomembno. Ali niz ničel in enic pomeni, na primer, hitrost pretoka Drave ali debelino snežne odeje na Pohorju ali matično številko občana ali nič, računalnik ne zanima. Vnos istega niza ničel in enic bo po opravljenih *istih* računalniških operacijah vedno pripeljal do iznosa istega niza ničel in enic, različen pa, normalno, vedno do različnega. Očitno je, da pomen ničel in enic za računalniškega programerja ni nekaj, kar je in mora biti vključeno v računalniški program. Pomen takšnih in podobnih nizov za računalnik ni pomemben, tisto, kar je zanj pomembno, je njihova *oblika* ali *vzorec*. Tako računalnik ni "semantični stroj", ampak "sintaktični stroj", ki deluje zaradi oblike simbolov, ne pa zaradi njihovih pomenov. (*glej* Kim, 1996: 145)

In zakaj je to problematično? Predpostavimo, da je naša notranja predstava, imenujmo jo *k*, predstava enega dejstva zunanjega sveta, recimo, na mizi so beli tulipani, imenujmo ga *L*. Dejstvo zunanjega sveta, tj., da so na mizi beli tulipani, ki smo ga imenovali *L*, je *vsebina* ali pomen (tisto, na kar se mentalno stanje nanaša), tj. semantika, *k*-ja.[2] Toda ker komputacionalizem predpostavlja, da so notranje predstave pogosto zapisane v sistemu, ki je podoben našemu jeziku, mora *k* imeti tudi svoj formalni ustroj. Tukaj pa se začnejo težave. Če je naša

[1] Za izvirni primer *glej* Kim, 1996: 144.
[2] Mentalna stanja z vsebino, ki je deloma določena z zunanjimi dejstvi, tj. dejstvi sveta, se imenujejo *intencionalna stanja*.

ugotovitev, da je za računalnik pomembna oblika niza, ne pa njegov pomen, pravilna, je tisto, kar določa potek računalniškega procesa, katerega produkt je *k*, njegova oblika. Dejstvo, da so na mizi beli tulipani in ne oranžne gerbere, nima na to, kar notranja predstava *k* povzroča, nobenega vpliva. Tisto, kar je v zvezi s *k* vzročno relevantno, je njegova formalna zgradba (oblika in ne vsebina) in tako njegov formalni ustroj povzroča druge notranje predstave organizma, na primer, bele tulipane je treba dati v vodo.[3] Tako vsebine naših želja, prepričanj, namer in ostalih intencionalnih stanj, ker ima vzročno vlogo le njihova oblika, za psihologijo *niso* vzročno relevantne.

To pa ne predstavlja težave samo za psihologijo, ampak tudi za filozofsko razpravo o mentalni vzročnosti, saj potemtakem vzročna neučinkovitost intencionalnih stanj (enega dela mentalnih stanj, tj. mentalnih stanj z vsebino) izhaja iz domala vseh fizikalističnih stališč o mentalnem. V prvem delu članka bom opisal eksternalizem in internalizem, prevladujoči teoriji o vsebini mentalnih stanj, v drugem pa argument zoper vzročno učinkovitost intencionalnih pojavov, ki temelji na eliminativnosti široke vsebine. V tretjem delu članka bom predstavil Dretskejev odgovor na omenjeni argument, v četrtem pa svoj ugovor.

I. Eksternalizem in internalizem

Vsebina mentalnih stanj je tesno povezana s tem, kaj se dogaja v svetu, tj. s tem, kaj se dogaja zunaj fizičnega subjekta. Glede na to, kaj se dogaja v nas (glede na živčno stanje, v katerem se nahajamo), ko vidimo pred seboj kozarec vode, se ljudje mogoče ne razlikujemo,[4] gotovo pa se razlikujemo glede tega, kaj se dogaja zunaj nas (glede vsebine naših predstav). Zdi se, da so naši opisi dogodkov zunaj nas ali njihova vsebina odvisni (tudi) od socialnega in zgodovinskega okolja, v katerem se nahajamo. Najslavnejši primer ali miselni poskus v sodobni filozofiji duha, ki zagovarja idejo, da tisto, kar želimo in v kar smo prepričani, ni odvisno samo od tega, kar se dogaja v naših možganih, ampak tudi od tega, kar se dogaja v zunanjem svetu, je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja razvil Putnam.

Predpostavite, da v enem delu vesolja obstaja planet, ki se od Zemlje razlikuje le v enem pogledu, tj. vodo, kot jo poznamo mi, nadomešča kemična substanca XYZ, drugače pa je popoln posnetek Zemlje. XYZ ima vse vizualne značilnosti naše vode – nima ne vonja ne okusa, je prozorna, gasi žejo in požare, zmrzne pri 0 stopinjah Celzija, topi sladkor in sol ipd. Tako na Zemlji dvojčici reke, jezera in morja napolnjuje XYZ in ne H_2O kot na Zemlji, njeni prebivalci pijejo in gasijo požare z XYZ in ne s H_2O kot mi, ledene kocke, na katerih strežejo viski, so zmrznjena XYZ in ne H_2O kot pri nas itd. Vsak izmed nas ima na Zemlji dvojčici svojo kopijo, ki je natančen fizični (molekulo po molekulo) posnetek njega

[3] Za izviren primer *glej* Kim, 1996: 145.

[4] Znanstvene raziskave so resda pokazale, da se živčna stanja ljudi, ko, na primer, zaznavajo rdečo barvo, razlikujejo, vendar tukaj zaradi enostavnosti primera predpostavimo, da so vsi ljudje, ko vidijo pred seboj kozarec vode, v istem živčnem stanju.

samega,[5] vsi njeni prebivalci pa govorijo slovenščino, ki se od naše razlikuje samo v tem, da se izraz voda nanaša na XYZ. Tako v mislih vašega dvojnika nastopa "tvoda",[6] v vaših pa voda ne glede na to, da sta popolna fizična duplikata, in ko ste vi prepričani, da je voda mokra, je vaš dvojnik prepričan, da je "tvoda" mokra. Vidimo, da razlike v vsebini misli in prepričanj med nami in našimi kopijami niso odvisne niti od razlik v fizičnih stanjih niti od razlik v mentalnih stanjih, ampak od razlik v našem odnosu in odnosu naših kopij do okolja. Zato imenujemo lastnosti, ki tvorijo vsebino mentalnih stanj, zunanje ali *ekstrinzične*, vsebino *široka*, stališče, ki to zagovarja, pa *eksternalizem*. Putnamov miselni poskus dokazuje, da vsebina želja, prepričanj, namer in ostalih intencionalnih stanj ni odvisna od naših nevrofizioloških stanj, ampak od socialnega in zgodovinskega okolja, v katerem živimo.

Vsi filozofi pa se s sklepom, da plavzibilnost psiholoških teorij zahteva upoštevanje široke vsebine intencionalnih stanj, ne strinjajo. Poudarjajo, da je s psihološkega vidika, tj. z vidika pojasnjevanja obnašanja, pomembno nekaj drugega. Res je, da ima vaše prepričanje, da voda topi sladkor in sol, preprosto zato, ker se nahajata na različnih planetih (v različnem okolju), drugačno (široko) vsebino kot prepričanje vašega dvojnika, da "voda" topi sladkor in sol. Ker vi mislite na H_2O, vaš dvojnik pa na XYZ, se vajini prepričanji razlikujeta. Verjetno temu ne bi nihče ugovarjal, kljub vsemu pa se zdi, da imate vi in vaš dvojnik nekaj skupnega, nekaj takega, kar je za razlago vajinega ravnanja s stališča psihologije pomembno. Ko vi mislite na vodo, imate pred očmi predstavo o substanci, ki je brez barve, vonja, okusa itd. Kaj pa vaš dvojnik? Tudi vaš dvojnik ima, ko misli na "tvodo", pred očmi predstavo o substanci, ki je brez barve, vonja, okusa itd. Zdi se, da pojem vode, čeprav se nanaša na različni substanci, vedno opisuje isto dejstvo sveta. Tako imata obe misli ali prepričanji o vodi s psihološkega stališča isti pomen.

S psihološkega stališča za Petra in njegovega dvojnika, na primer, ni pomembno to, na katero substanco se njuna prepričanja nanašajo, ali na H_2O ali na XYZ, ampak so zanju pomembna skupna prepričanja, ki jih imata o njej, na primer, nima ne vonja ne okusa, je prozorna, gasi žejo in požare, zmrzne pri 0 stopinjah Celzija, topi sladkor in sol ipd.; rekli bi lahko, da je s psihološkega stališča zanju pomemben *stereotip*, ki ga imata o vodi, skladno s katerim se ne glede na to, na kateri planet ju pošljemo, vedno obnašata na isti način,[7] na primer, če Peter na Zemlji dvojčici opazi požar, ga skuša pogasiti s "tvodo", in če Petrov dvojnik na Zemlji opazi požar, ga poskuša pogasiti z vodo. Zdi se, da razlika med prepričanji o vodi in prepričanji o "tvodi" za pojasnjevanje obnašanja sploh ni relevantna. Relevantno je tisto, kar je vam in vašemu dvojniku skupno, in sicer stereotip o vodi. Tako imata vaše psihološko življenje in psihološko življenje

[5] Dejstvo, da ima vaš dvojček namesto molekul H_2O v svojem telesu molekule XYZ, lahko zanemarimo, saj za argument, ki ga bomo razvili, ni pomembno.

[6] Voda, tj. XYZ, na Zemlji dvojčici (angl. "*twater*").

[7] Na isti način se obnašata tudi, če se spremenijo razmere na njunem domačem planetu, na primer, če na Zemlji čez noč vodo zamenja "tvoda", skuša Peter požar naslednji dan pogasiti s "tvodo", in če na Zemlji dvojčici čez noč "tvodo" zamenja voda, skuša Petrov dvojnik požar naslednji dan pogasiti z vodo.

vašega dvojnika nekaj skupnega, nekaj takega, kar bi prav tako lahko imenovali vsebina.

Vendar takšna vsebina ni odvisna od okolja, ampak od tega, kar se dogaja znotraj vas, tj. od nevrofizioloških lastnosti vaših možganskih procesov. Zato imenujemo lastnosti, ki tvorijo takšno vsebino, notranje ali *intrinzične*, vsebino *ozka*, stališče, ki to zagovarja, pa *internalizem*. Iz povedanega lahko izpeljemo dve trditvi, ki ju zastopajo predstavniki internalizma, in sicer:

(i) ozka vsebina je notranja in ne vsebuje ničesar, kar je zunaj posameznikovega trenutnega prepričanja,

(ii) ozka vsebina je odvisna (ali *supervenira* nad) od trenutnih notranjih fizičnih stanj posameznika. (*glej* Kim, 1996: 203–204)

Internalizem predstavlja za razpravo o mentalni vzročnosti vir težav zato, ker poudarja, da je v zvezi z intencionalnimi stanji vzročno relevantna njihova ozka vsebina, tj. njihova fizična zgradba (nevrofiziološke lastnosti) ali njihov formalni ustroj, in se v tem približuje že omenjenemu komputacionalizmu. Peter in njegov dvojnik ne gasita požarov (se ne obnašata na isti način) zato, ker imata pred seboj H_2O oziroma XYZ, ampak zato, ker imata isti stereotip o vodi, tj. skupek prepričanj, ki so odvisna od nevrofizioloških lastnosti njunih možganskih procesov. Intencionalnim stanjem preti nevarnost, da bo tistemu, kar je njihova *glavna značilnost, tj. široka vsebina, in zaradi katere naj bi sploh imela vzročno vlogo*, odvzeta kakršnakoli relevantnost pri povzročanju dogodkov. Vzročno učinkovita naj bi bila vsebina, ki je odvisna od tega, kar se dogaja znotraj nas, in ne vsebina, ki je odvisna od tega, kar se dogaja zunaj nas. Za naše obnašanje to, na katero substanco se lastnosti kot, na primer, brezbarvnost, prozornost, topljivost itd. nanašajo (vsebina, ki je odvisna od okolja), ni pomembno. To pa je že podobno temu, kako delujejo računalniški sistemi in s tem komputacionalistični teoriji duha.

II. Eliminativnost široke vsebine

Ali torej pri razvijanju psiholoških teorij obnašanja resnično ne rabimo upoštevati široke vsebine oziroma ali lahko razvijemo plavzibilno psihološko teorijo obnašanja le z upoštevanjem ozke vsebine? Obstajajo vsaj trije razlogi,[8] ki govorijo v prid temu, da je široka vsebina, čeprav sprejmemo idejo, da psihologija formulira vzročne pojasnitve v takšnih, "širokih" pojmih, značilnost, ki jo lahko pogrešamo. Prvi razlog je podobnost v obnašanju med nami in našimi dvojniki, kar smo si že ogledali v primeru z "vodo" in "tvodo", ko različni substanci, na kateri so se nanašala prepričanja, na obnašanje nista imeli nikakršnega vpliva.

Drugič, če je psihološka teorija o obnašanju Zemljanov že razvita in dokazano deluje v vseh razmerah, verjetno takrat, ko boste želeli razviti psihološko teorijo o obnašanju njihovih dvojnikov, ne boste začeli z ničle; verjetno boste zato, ker

[8] Za razloge *glej* Kim, 1996: 205–206.

ni razlik v njihovih stereotipnih prepričanjih, predpostavili, da imajo Zemljani in njihovi dvojniki isto psihologijo, tj., da za ene in druge velja ista psihološka teorija obnašanja. Ali ni potem glede na to smiselno razlike v prepričanjih o vodi in "tvodi" (razlike v substanci, na katero se nanašajo) obravnavati le kot konstante, odvisne od konteksta in prilagojene okolju, v katerem se teorija uporablja, ne pa kot njene sestavne dele? (*glej* Kim, 1996: 205) Če to drži, lahko široko vsebino kot del teoretičnega aparata psiholoških teorij eliminiramo.

Tretji razlog je metafizični in pravi, da mora biti vzrok za premikanje naših teles notranji, fizični, to pomeni, da moramo vzrok za gibanje naših udov, na primer dvigovanje in spuščanje rok, iskati v našem centralnem živčnem sistemu (vzburjenje živčnih vlaken sproži krčenje in raztezanje ustreznih mišic). Vidimo, da to, kar ti živčni dogodki predstavljajo ali pomenijo v zunanjem svetu, za vzročno pojasnitev fizičnega obnašanja sploh ni pomembno, kar se lepo ujema s komputacionalizmom. Kljub temu da se ista živčna dogodka pojavita v dveh različnih okoljih, zaradi česar imata jasno različno široko vsebino, je fizično obnašanje, ki ga povzročita v obeh okoljih, isto.[9] Tako lahko upravičeno trdimo, da so vzroki za obnašanje odvisni (ali supervenirajo nad) od notranjih fizičnih stanj organizma, tj. intrinzičnih živčnih lastnosti, ne pa od ekstrinzičnih relacijskih.

Ker moramo glede na to pričakovati, da bi bile lastnosti, ki bi nastopale v vzročni verigi obnašanja, notranje, široka vsebina psihičnih stanj pa je zunanja, lahko z veliko verjetnostjo predpostavimo, da relacijske mentalne lastnosti sploh niso relevantna za vzročne pojasnitve obnašanja. Poudarjanje pomembnosti široke vsebine za plavzibilnost psiholoških teorij obnašanja tako od nas zahteva odgovor na vprašanje, kako so lahko ekstrinzične mentalne lastnosti pri pojasnjevanju obnašanja vzročno učinkovite. To vprašanje predstavlja problem mentalne vzročnosti, ki ga imenujemo *problem ekstrinzičnosti mentalnih lastnosti*, kot argument ga lahko v standardni obliki zapišemo takole, imenujemo pa *argument zoper vzročno učinkovitost intencionalnih pojavov*:[10]

(1) Lastnosti široke vsebine posameznikovih mentalnih stanj ne supervenirajo nad njegovimi intrinzičnimi lastnostmi (tj. nad tistimi lastnostmi, ki bi jih delil s svojo natančno fizično kopijo).

(2) Vzročna moč posameznikovih mentalnih stanj supervenira nad njegovimi intrinzičnimi lastnostmi (dano vzročno moč ima samo takrat, ko ima isto vzročno moč tudi njegova natančno fizična kopija).

(3) Vzročno moč mentalnega stanja mora v celoti določati niz lastnosti, ki se razlikujejo od lastnosti njegove široke vsebine. (iz 1, 2)

(∴) (4) Lastnosti široke vsebine mentalnega stanja niti delno ne določajo njegove vzročne moči. (iz *3*)

[9] Spet se spomnite na primer z vodo in "tvodo", ko različni substanci, na kateri so se nanašala prepričanja, na obnašanje nista imeli nikakršnega vpliva.

[10] Van Gulick ga imenuje Argument iz odsotnosti individualne supervenience. (*glej* Van Gulick, 1995: 236)

(∴) (5) Lastnosti široke vsebine niso vzročno učinkovite. (iz 4)

∴ (6) Lastnosti široke vsebine niso vzročno relevantne; takšne lastnosti so epifenomenalne. (iz 5) (Van Gulick, 1995: 236–237)

Jasno je, da sklep argumenta za nekoga, ki želi braniti vzročno učinkovitost mentalnih pojavov, katerih posebnost naj bi bila intencionalnost, ni sprejemljiv.

III. Dretskejeva rešitev problema ekstrinzičnosti mentalnih lastnosti

Zanimivo rešitev problema ekstrinzičnosti mentalnih lastnosti je v prvi polovici devetdesetih let prejšnjega stoletja predstavil Dretske. Njegov poskus temelji na ideji, da je skoraj vsak dogodek odvisen od številnih drugih dogodkov, v pravem kontekstu pa je lahko katerikoli izmed njih vzrok zanj, s čimer imajo tudi relacijske mentalne lastnosti vzročno moč, ki si jo tako želimo.

Spomnimo se, da obstajajo dobri razlogi, ki govorijo v prid temu, da je široka vsebina, čeprav sprejmemo idejo, da psihologija formulira vzročne pojasnitve v "širokih" pojmih, značilnost, ki jo lahko pogrešamo. Najprepričljivejši je verjetno metafizični, ki pravi, da mora biti vzrok za premikanje naših teles notranji, fizični, tj., da moramo vzrok za premikanje našega telesa iskati v našem osrednjem živčnem sistemu (vzburjenje živčnih vlaken sproži krčenje in raztezanje ustreznih mišic). To, kar ti živčni dogodki *predstavljajo* v zunanjem svetu, za vzročno pojasnitev fizičnega obnašanja ni pomembno. Kljub temu, da se ista živčna dogodka pojavita v dveh različnih okoljih, zaradi česar imata jasno različno široko vsebino, je fizično obnašanje, ki ga povzročita v obeh okoljih, isto. Zato lahko upravičeno trdimo, da so vzroki za obnašanje odvisni od notranjih fizičnih stanj organizma, tj. intrinzičnih živčnih lastnosti, ne pa od ekstrinzičnih relacijskih. Ker lahko glede na to pričakujemo, da so lastnosti, ki nastopajo v vzročni verigi obnašanja, notranje, široka vsebina mentalnih stanj pa je zunanja, moramo zaključiti, da psihične relacijske lastnosti za vzročne pojasnitve obnašanja sploh niso relevantne.

Dretskejev pristop k zavrnitvi tega temelji na razlikovanju med dvema vrstama vzrokov, *sprožitvenimi*[11] in *strukturalnimi*,[12] poskuša pa nas prepričati, da je takšna distinkcija za vzročne razlage obnašanja sistemov pomembna. Vzemimo naslednji primer. Peter želi brati, zunaj pa je že temno. Stopi k steni in pritisne stikalo. Prižge se luč. Vprašanje, na katerega želimo najti odgovor, je, zakaj se je prižgala luč. Odgovor je preprost. Luč se je prižgala, ker je Peter pritisnil stikalo. Pritisk stikala je vzrok, prižig luči pa učinek. Če Peter ne bi pritisnil stikala, se luč ne bi prižgala. V istih pogojih (imenujmo jih *S*) bo pritisku stikala (dogodek *a*) vedno sledilo prižig luči (dogodek *b*). Takšen vzrok Dretske imenuje *sprožitveni vzrok*.

Včasih pa odgovor, da se je luč prižgala zato, ker je Peter pritisnil stikalo, ni dovolj. Vedeti želimo več, in sicer, zakaj se vedno, ko pritisnemo stikalo, prižge

[11] Angl. *triggering cause*.

[12] Angl. *structuring cause*.

luč. Tudi odgovor na to vprašanje je dokaj preprost. Po pritisku stikala se luč vedno prižge zato, ker sta stikalo in luč med seboj na poseben način povezana z električnimi žicami. Električarjev poseben način povezave stikala in luči z električnimi žicami je dogodek (dogodek *o*), ki povzroči, da vsakemu pritisku stikala (dogodek *a*) sledi prižig luči (dogodek *b*). Takšen vzrok Dretske imenuje *strukturalni vzrok*.[13]

Med sprožitvenim in strukturalnim vzrokom pa obstaja nekaj razlik. Ena izmed njih je naslednja. Vrnimo se na naš primer in predpostavimo, da povežem stikalo in luč z žicami tako, da pritisku na stikalo vedno sledi prižig luči. Če pritisnem stikalo danes, se bo prižgala luč, če pritisnem stikalo jutri, se bo prižgala luč itn. Da bi prižgal luč jutri, stikala in luči ne rabim ponovno povezati. Tako bo strukturalni vzrok za prižig luči vedno isti, in sicer medsebojna povezava stikala in luči, za katero sem poskrbel danes. Vzročna zveza, v kateri nastopa strukturalni vzrok, je zato vedno zveza med enim vzrokom (enkratna povezava stikala in luči) in mnogimi učinki (večkratno prižiganje luči). To pa *ne* drži za sprožitveni vzrok. Pritisk stikala, ki povzroči, da se prižge luč danes, ni isti kot tisti, ki bo povzročil, da se bo luč prižgala jutri. Tako sprožitveni vzroki niso nikoli isti. Vzročna zveza, v kateri nastopa sprožitveni vzrok, je zato vedno zveza med enim vzrokom (enkraten pritisk stikala) in enim učinkom (enkratni prižig luči).

Včasih pa se zdi, da bi lahko namesto dveh vzrokov, sprožitvenega in strukturalnega, šlo le za enega. Vrnimo se k Dretskejevemu primeru, opisanem v opombi številka 13 na prejšnji strani, in predpostavimo, da terorist pozabi, v kateri avto je namestil bombo. Čez nekaj dni nujno potrebuje avto in ukrade ravno tega, v katerem je podtaknjena bomba. Ko zavrti ključ, da bi prižgal motor, avto raznese. Ali je terorist res hkrati sprožitveni in strukturalni vzrok za eksplozijo avtomobila? Drži, da je terorist ustvaril pogoje, ki so bili potrebni, da je prišlo do eksplozije, in da je sam, s tem ko je zavrtel ključ, bombo tudi aktiviral. Vendar to pomeni le, da je bila v oba dogodka (in tako tudi vzroka) vpletena ista oseba, in ne, da sta oba vzroka, sprožitveni in strukturalni, ista. Okoliščine, ki jih je terorist ustvaril zato, da bi prišlo do eksplozije, so eno, to, da je zavrtel ključ in bombo aktiviral, pa drugo. Dogodka sta kljub temu, da v obeh nastopa ista oseba, še vedno različna.

Preden pa Dretske predstavi svojo sliko mentalne vzročnosti, najprej pokaže, kakšno je razmerje med sprožitvenim in strukturalnim vzrokom ter notranjimi in zunanjimi lastnostmi. Ker se njegov primer za to, da imajo predmeti dve vrsti lastnosti, pogosto navaja, poleg tega pa nam bo pomagal tudi osvežiti utrujen

[13] Sam ponazori oba vzroka z naslednjim primerom. Terorist podtakne v generalov avto bombo, ki tam mirno čaka tako dolgo, dokler general ne sede v avto in zavrti ključa, da bi ga vžgal. Ko se to zgodi, bomba eksplodira (njeno detonacijo je sprožila obrnitev ključa, ki naj bi vžgala avto) in general umre. Kdo ga je ubil? Odgovor je, da terorist. In kako? S podtaknitvijo bombe. Kaj je tukaj sprožitveni vzrok in kaj strukturalni? Generalovo dejanje, tj. vžgig avtomobila, je sprožitveni vzrok, teroristovo dejanje, tj. podtaknitev bombe, pa strutkuralni. In strukturalni vzrok je tisto, kar bi bilo tako v sodnih kot tudi v moralnih preiskavah vzrok za generalovo smrt. (*glej* Dretske, 1995: 122)

spomin, si ga oglejmo.[14] Vzemimo kot primer bankovec. Bankovec ima določeno obliko, recimo, da je pravokoten, in določeno strukturo, zgrajen je iz atomov in molekul. Prav tako ima določeno barvo, recimo, da je siv, in določeno velikost, na primer desetkrat pet centimetrov. To so njegove intrinzične ali notranje lastnosti.

Ima pa tudi določeno vrednost, zaradi katere lahko na primer, z njim kupimo kilogram jabolk, ki je odvisna od njegovih zgodovinskih in socialnih dejstev, tj. od tega, kdo ga je izdal in kje je bil natisnjen. To so njegove ekstrinzične ali zunanje lastnosti. Če se izdajatelj in tiskarna spremenita, se spremeni tudi njegova vrednost. Če ga recimo natisne Peter v svoji garaži in tako spremeni omenjena dejstva, se spremeni tudi status denarja in njegova vrednost (z njim ne moremo več kupiti kilograma jabolk). Tako je pomen ali vsebina bankovca (njegova vrednost) odvisna od njegove relacije do izdajatelja in tiskarne (zgodovinskih in socialnih dejstev). Takšne lastnosti, ki temeljijo na relaciji med predmetom in drugimi stvarmi, imenujemo relacijske lastnosti.

Če smo materialisti in verjamemo v obstoj takšnih stvari, kot so prepričanja in želje, ki imajo svoj pomen ali vsebino, lahko predpostavimo, da je tudi njihov pomen ali vsebina odvisna od njihovih relacij do drugih stvari. Petrovo prepričanje, da je pred njim stol, se verjetno res nahaja v njegovi glavi, vsebina njegovega prepričanja, to, kar verjamem, ali to, na kar se moje prepričanje nanaša (stol), pa skoraj zagotovo ne.[15] Tako je razlikovanje med intrinzičnim in ekstrinzičnim merilo za to, kaj je fizično in kaj mentalno, tipična značilnost prvega je, da gre za notranje pojave, drugega pa, da gre za relacijske. In kako je lahko mentalno pri vzročnem pojasnjevanju obnašanja kljub vsemu učinkovito? Dretske pravi, da so intrinzične lastnosti obnašanja (nevrofiziološke) tisto, kar ga sproži, ekstrinzične (zgodovina in okolje) pa tisto, kar ga omogoči.

Njegovo teorijo o mentalni vzročnosti si oglejmo s pomočjo naslednjega primera. Vzemimo sistem X z različnimi notranjimi stanji, med katerimi je tudi takšno, imenujmo ga F, ki povzroča določeno vrsto obnašanja, imenujmo ga G (ali primerki F-ja povzročajo primerke G-ja). F je notranje stanje, sestavljeno iz intrinzičnih F_i in ekstrinzičnih lastnosti F_e ($F = F_i + F_e$); če je X živi sistem, so lahko F_i električne in kemične, F_e pa družbene in zgodovinske lastnosti. Recimo, da v afriški savani opazimo X, recimo antilopo, ki poskuša zbežati (G) pred drugim živim sistemom Y, recimo levom. Opazujemo dalje in ugotovimo, da vedno, ko se lev približa, antilopa poskuša zbežati. Vprašanji, ki se postavljata, sta dve: (i) zakaj antilopa beži in (ii) zakaj beži pred levom. Pri odgovoru na prvo vprašanje se Dretske opre na sprožitveni vzrok, pri odgovoru na drugo pa na strukturalni.

[14] Za primer *glej* Dretske, 1995: 129.

[15] Podobno ni v knjigi, v kateri se nahajajo besede, pomena teh besed, ampak so tam le črke, ki te besede sestavljajo (pomen istih besed se lahko od bralca od bralca razlikuje, odvisen pa je od kulturnega in družbenega okvira).

Odgovor na (i), zakaj antilopa beži, je, da zato, ker vidi, da se ji približuje lev. Približevanje leva je v antilopi povzročilo dogodek *F*,[16] dogodek *F* pa je povzročil, da je antilopa pred levom začela bežati. Dogodek *F* velja kot vzrok za *G* zato, ker je v obliki elektrokemičnih impulzov v antilopi vzbudil zaznavno predstavo o levu (tj., da je *F* vzrok za *G* zaradi svojih intrinzičnih lastnosti F_i). Če se F_i ne bi pojavil, antilopa približujočega se leva ne bi videla in ne bi začela bežati. Takšno razlago Dretske *imenuje sprožitvena vzročna razlaga*.

Odgovor na (ii), zakaj beži pred levom, pa je, da zato, ker ve, da je lev plenilec in zanjo predstavlja nevarnost, kateri se mora, če hoče ostati živa, za vsako ceno izogniti. Tako je odgovor na to vprašanje tesno povezan z učenjem. V procesu učenja se je pri antilopi vedno, ko se je začel približevati lev, pojavil dogodek *F*, ki je postal vzrok za njeno bežanje. Toda sedaj je dogodek *F* postal vzrok za *G* zato, ker je antilopi povedal, da je lev nevaren sovražnik, ki bi jo rad pojedel in ji hkrati naročil, kaj mora storiti, da bi ostala živa (tj. *F* je vzrok za *G* zaradi svojih ekstrinzičnih lastnosti F_e). Brez pojava dogodka *F* antilopa ne bi vedela, kaj mora storiti, ko zagleda približujočega se leva. Takšno razlago Dretske imenuje *strukturalna vzročna razlaga*.

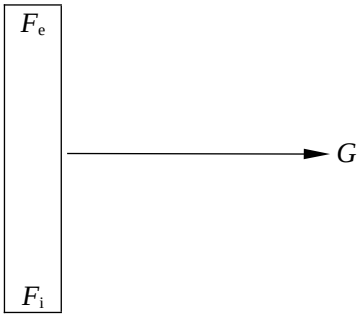
Ko je obnašanje (*G*) posledica takšne vrste učenja, so njegov strukturalni vzrok, ker so vse informacije o levu zunanje, ekstrinzične lastnosti F_e notranjega stanja *F*. Ker se brez informacij o levu antilopa pred njim ne bi nikoli pognala v beg, lahko rečemo, da so te informacije nujni pogoj za *G*. Žal pa niso tudi zadosten. Čeprav antilopa še tako dobro ve, da je lev nevaren, se ne bi spustila v beg, če njeni možgani ne bi dobili informacij v obliki nevrofizioloških impulzov, da se ji lev tudi približuje. Tako so sprožitveni vzrok njenega bežanja, ker so vse informacije v zvezi z videnjem notranje, intrinzična lastnost F_i notranjega stanja *F*. In tudi sprožitveni vzrok moramo obravnavati kot nujni pogoj za antilopin beg.

Kako torej izgleda Dretskejeva slika mentalne vzročnosti? Analogno gornjemu primeru obstajata dva vzroka, ki eden brez drugega ne moreta povzročiti fizičnega dogodka, sprožitveni in strukturalni. Opraviti imamo z vzročno verigo, v kateri F_e in F_i skupaj povzročita obnašanje (*G*), s čimer Dretske zavrne *četrto* premiso argumenta zoper vzročno učinkovitost intencionalnih pojavov. Povedano drugače, ekstrinzična lastnost mentalnega stanja skupaj z njegovo intrinzično lastnostjo povzroči fizični dogodek. Tako je lahko mentalno kljub svoji ekstrinzičnosti vzročno učinkovito, zaradi česar lahko upravičeno pričakujemo njegov nastop v vzročnih verigah obnašanja.

[16] Ali notranje stanje *F*.

IV. Ugovor

Dretskejeva ideja je na kratko ta, da sta sprožitveni in strukturalni vzrok dela iste vzročne verige, pomembno pa je, da lahko obnašanje povzročita samo oba skupaj, tj. zgolj v primeru pojava obeh so izpolnjeni nujni in zadostni pogoji za nastop fizičnega učinka. Sam pravi nalsednje: "/…/ čeprav so intrinzične lastnosti možganov tiste, ki so odgovorne za sprožitev fizičnega obnašanja, pa so njegove ekstrinzične lastnosti tiste, ki so relevantne za to, da lahko do njega sploh pride." Slika, ki nam to nazorno prikazuje, je naslednja (F_e predstavlja strukturalni vzrok, F_i pa sprožitvenega):



(Polna puščica označuje relacijo vzročnosti.)

Dretske tako očitno pravi, da sta oba vzroka, sprožitveni, ki ga predstavljajo intrinzične lastnosti mentalnega stanja, in strukturalni, ki ga predstavljajo njegove ekstrinzične lastnosti, sama zase le *delna* vzroka za nastop določenega pojava. *Popolnoma* zadosten vzrok za pojav določenega dogodka dobimo šele z njuno združitvijo. Podobno kot pravimo, da je avto zletel s ceste zato, ker je bil voznik pijan in ker je bila slaba vidljivost, naj bi trdili tudi, da sem popil vodo zato, ker sem bi žejen in ker so v mojih možganih potekali določeni elektrokemični procesi.

Zakaj pa se takšno stališče izogne kršitvi načela *vzročne zaprtosti fizičnega prostora*, do česar pride takrat, ko mentalni vzrok obravnavamo kot nujno sestavino pravega vzroka za nastop fizičnega dogodka?[17] To bi lahko imelo usodne posledice za Dretskejev fizikalisitični nazor. Toda do tega ne pride, ker so tako intrinzične kot tudi ekstrinzične lastnosti mentalnih dogodkov *fizične*, zaradi česar se Dretske izogne temu, da bi vzročna veriga tekla po področju, ki ni fizično.

Ali njegov odgovor torej res predstavlja uspešno rešitev mentalne vzročnosti? Mislim, da ne. Zdi se namreč, da pripisuje vzročno moč zgolj fizičnim lastnostim. Drži, da so mentalna stanja s široko vsebino po njegovi teoriji vzročno učinkovita, kar je nesporno velik napredek pri raziskovanju vzročne moči mentalnih intencionalnih stanj. Težava nastopi, ko se spomnimo, da je vprašanje mentalne vzročnosti, tj., ali lahko mentalno povzroča fizično, že od

[17] Ta princip pravi, da ima fizični učinek vedno tudi fizični vzrok in se običajno jemlje kot pogoj za to, da se lahko imenujemo fizikalisti.

kritike Davidsonovega anomalnega monizma naprej formulirano v pojmih lastnostih. To pomeni, da govorimo o vzročni učinkvitosti mentalnega zgolj takrat, ko mentalne lastnosti povzročajo fizične dogodke. Ali Dretskejeva rešitev izpolni ta pogoj?

Vrnimo se na primer z antilopo in levom in predpostavimo, da je *F* antilopino mentalno stanje, F_i in F_e pa njene intrinzične oziroma ekstrinzične lastnosti. Po Dretskejevi teoriji požene antilopo v beg skupno delovanje sprožitvenega vzroka, tj. intrinzičnih lastnosti mentalnega stanja *F*, in strukturalnega vzroka, tj. njegovih ekstrinzičnih lastnosti. Drži, da je mentalno stanje tisto, ki je vzrok za antilopin beg, vendar je do njega prišlo zaradi *F*-jevih fizičnih, ne pa mentalnih lastnosti, saj so, kot smo omenili malo prej, tako intrinzične kot tudi ekstrinzične lastnosti fizične. Kar resnično požene antilopo v beg, so njene fizične lastnosti.

Posledica tega je, da skladno z Dretskejevim odgovorom mentalne lastnosti nimajo nobene vzročne vloge ali, kot se v sodobni razpravi o mentalni vzročnosti reče, da so *epifenomeni*. Tako se njegovo stališče, ker obravnava mentalne lastnosti kot vzročno nerelevantne oziroma vzročno neučinkovite, spogleduje z epifenomenalizmom. Sicer ne gre za epifenomenalizem v klasičnem smislu, saj dopušča vzročno učinkovitost mentalnih dogodkov, ampak za *epifenomenalizem glede mentalnih lastnosti*[18] (tudi Davidson je zašel sem s svojim anomalnim monizmom).

Zakaj pa je takšen epifenomenalizem problematično? Zato, ker se ne bi mreža vzročnih relacij našega sveta, če bi mentalne lastnosti vseh njegovih dogodkov spremenili v fizične, tj. iz vseh dogodkov našega sveta bi mentalne lastnosti povsem izginile, spremenila niti za malo. Še vedno bi hodili na zabave, ko bi želeli kramljati s prijatelji, jemali aspirine, ko bi se želeli znebiti bolečin, pili, ko bi želeli pogasiti žejo, in jemali dežnike, ko ne bi želeli, da bi dež pokvaril našo novo frizuro. Vzrokom sledijo učinki zaradi njihovih lastnosti (fizičnih, mentalnih), vendar so za nastop učinkov odgovorne le tiste lastnosti, zaradi katerih dejansko pride do učinka. Ene lastnosti vzroka so za nastop učinka relevantne, druge pa ne: če npr. žoga prileti v okno in se to razbije, je za njegovo razbitje relevantna teža žoge, ne pa njena barva.[19] (*glej* Šuster, 2001: 25) Če želimo ohraniti mentalno vzročnost, moramo tako pokazati, da vpliva nek dogodek na spremembe v fizičnem svetu zato, ker ima določeno *mentalno lastnost*. Vzročna učinkovitost mentalnih lastnosti je torej tisto, kar moramo dokazati in zagovarjati.

Zdi se torej, da Dretskejev poskus rešitve vzročne učinkovitosti mentalnih intencionalnih stanj s široko vsebino, ker ne predpostavlja vzročne moči mentalnih lastnosti, ne obrodi sadov.

[18] Angl. mental property epiphenomenalism.

[19] Govorimo o vzročno relevantnih lastnostih ali vzročno relevantnih značilnostih, npr. količina eksploziva (in ne oblika, barva …) je vzročno relevantna za velikost kraterja, ovinek na cesti je vzročno relevanten za to, da je prišlo do nesreče, teža kamna (in ne starost, zgradba …) je vzročno relevantna za nezgodo ipd. Tako moramo priznati pravi Kim, da obstajajo med dogodki vzročne relacije zaradi lastnosti, ki jih imajo. (*glej* Šuster, 2001: 25)

EXTRINSIC MENTAL PROPERTIES AS A PROBLEM OF MENTAL CAUSATION

Computationalism is a source of problems for psychology and its explanations of behaviour as well as for philosophical discussions about mental causation since it supposes that contents of our beliefs, desires and other intentional states, because it is their structure or shape that has causal powers, are not causally relevant. Intentional states are at risk that their content, which is their main characteristic and because of which they play causal roles at explaining our behaviour, will lose a causal relevance of any sort, which is called the problem of extrinsicness of the mental. The article also introduces Dretske's solution of this problem based on a distinction between two kinds of causes, triggering and structuring, and my objection to it saying that such a move leads to mental property epiphenomenalism and therefore does not represent a true alternative.

Keywords: computationalism, externalism, internalism, mental causation, extrinsicness of the mental, mental property epiphenomenalism.

Literatura

Corbi, J. E. in Prades, J. L. (2000). *Minds, Causes and Mechanisms*. Oxford: Blackwell

Dretske, F. (1995). "Mental Events as Structuring Causes of Behaviour". V Heil, J. in Mele, A. (ur.), *Mental Causation*, Oxford: Clarendon.

Heil, J. in Mele, A. (ur.) (1995). *Mental Causation*, Oxford: Clarendon.

Horgan, T. (1997). "Kim on Mental Causation and Causal Exclusion". *Philosophical Perspectives*, 11, str. 165–184.

Jackson, F. (1996). "Mental Causation: The State of the Art". *Mind*, 105, str. 377–413.

Kim, J. (1993). *Supervenience and Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kim, J. (1996). *Philosophy of Mind*. Boulder: Westview.

Kim, J. (2001): *Mind in a Physical World*. Cambridge: MIT Press.

Van Gulick, R. (1995). "Who's in Charge Here? And Who's Doing All the Work?". V Heil, J. in Mele, A. (ur.), *Mental Causation*, Oxford: Clarendon.

Etični partikularizem

Jonathan Dancy
prevedel Vojko Strahovnik

ETIČNI PARTIKULARIZEM IN MORALNO POMEMBNE LASTNOSTI*

Ta članek govori o neobstoju moralnih načel. Izteče se v radikalni partikularizem, po katerem naše etične odločitve sledijo primeru za primerom, brez pomirjujoče pomoči ali okornih zahtev moralnih načel. Njegovo obrambo je najti na koncu, razen če s to ni mišljena tudi pot, po kateri to stališče spontano sledi iz hib rivalskih stališč.

Skozi zgodovino že naletimo na etične partikulariste, ne pa ravno na celo vojsko. V potrebo in možnost moralnih načel je podvomil E. F. Carritt. Sartre je znan po svojem nauku, da je vsaka odločitev nova in jo je potrebno sprejeti brez neiskrenega priziva na avtoriteto prejšnjih odločitev. Tudi nekatere Prichardove opazke dajejo slutiti, da je bil naklonjen privlačnosti stališča, ki ga bom začrtal. Tu in tam je mogoče pokazati tudi na mističnega duha Wittgensteina.[1] Nezaupanje v vlogo moralnih načel se tudi pri Johnu McDowellu končno začenja oblikovati. Na splošno pa je partikularizem doživljal zapostavljanje ali zaničevanje. Sidwick ga na hitro omenja kot obliko intuicionizma. Rashdall ga označi kot "nefilozofski intuicionizem" in pravi, da si komajda zasluži resno zavrnitev. Kot je pogosto s stališči, na katera avtor gleda zasmehljivo, je tudi Rashdallova zavrnitev dokaj neresna. Frankena ga imenuje "deontologija dejanj" [*Act-Deontology*], večina njegove kritike pa ne presega golih domnev o njegovi napačnosti.[2] Kakorkoli, zgodovina partikularizma je vse prej kot izgrajena. Upam, da bom preko neke vrste razvoja, ki začenja pri utilitarizmu in se na koncu izteče v čistokrven partikularizem, pokazal, da se morajo stvari obrniti na bolje.

Na utilitarizem bi lahko gledali kot na združljivega s intuicionizmom glede na to, da prvi nudi merila za resničnost moralnih sodb, slednji pa razlaga njihov izvor. V prvotni bitki med stališčema je bila ključna razlika v številu nezvedljivih etičnih načel. Utilitarist je bil monist in je zagovarjal obstoj zgolj enega načela. Intuicionist je bil pluralist in je zagovarjal obstoj mnogih.

Utilitarni monist uživa v tem, kar je v mnogih pogledih zdravo [*sound*] filozofsko stališče. Z ozirom na vidike, s katerimi se ukvarja ta članek, ima to stališče tri

[1*] Prevedeno po Jonathan Dancy "Ethical Particularism and Morally Relevant Properties", *Mind* (1983), let. XCII, str. 530-547.

[2] *Prim.* Carritt, 1928: pogl. XIII; Prichard, 1949: 14-17; Wittgenstein, 1968: par. 26.

prednosti. Tehtnost in pomembnost teh prednosti pa ne bo jasna vse dotlej, dokler se ne bo razjasnilo, kako njegovi tekmeci shajajo brez njih. V prvi vrsti je njegov pristop konsistenten v naslednjem smislu: nikoli ne bo vodil do nasprotujočih napotil za (vsak) posamezen primer. Če obstaja zgolj eno načelo, je kot moralno pomembno najbrž potrebno upoštevati zgolj eno lastnost. V tem primeru bo to, ali je neko dejanje naša dolžnost, zaviselo konec koncev od stopnje prisotnosti ali odsotnosti te lastnosti. Dejstvo, da lahko druge lastnosti vplivajo na stopnjo prisotnosti te odločilne lastnosti, ni ključno; če želimo, *lahko* te druge sprejmemo kot na nek način drugotno pomembne, ni pa *nujno*. Monistu zadostuje zgolj ena moralno pomembna lastnost. Drugič, in posledično, ta pristop ponuja možno razlago moralne pomembnosti lastnosti – lastnost je moralno pomembna, če in samo če je stopnja moralne pravilnosti dejanja določena s stopnjo prisotnost te lastnosti pri tem dejanju. Tretjič, ta pristop dopušča prostor za različna epistemološka stališča. Zagovarjamo lahko neposredno védenje o tem velikem Načelu kot samorazvidni resnici, ugotovitev resničnosti Načela z intuitivno indukcijo iz posamičnih [*particular*] primerov, ali pa to, da ga kot naključno posplošitev poznamo iz prejšnjih primerov. Tako je vsaj v teh pogledih stališče utilitarnega monizma zdravo.

Toda monizem, utilitarni ali ne, ima tudi eno veliko pomanjkljivost, ki jo bom tukaj zatrdil brez argumenta – napačen je. V etiki preprosto ni samo ene moralno pomembne lastnosti niti samo enega velikega Načela.

Sta ti dve nepodprti trditvi v zadnjem stavku, za kateri se zdaj ne bom opravičeval, trditvi, ki bi jih postavila ista vrsta pluralizma? Tukaj bom privzel, kot bi po mojem mnenju privzel vsak pluralist, da obstaja ena-ena korespondenca med moralnimi načeli in moralno pomembnimi lastnostmi. Pluralisti običajno predpostavljajo, da če neka lastnost govori v prid temu, da je dejanje naša dolžnost, bo govorila v prid vsakemu dejanju, ki jo ima. Za vsako takšno lastnost Φ obstaja moralno načelo "Podpiraj Φ dejanja" ["*Promote* Φ *acts*"] in vsako takšno načelo omenja lastnost, ki je moralno pomembna.

Če je monizem (utilitarni ali kakšne druge vrste) napačen, potem se zdi, da mora biti pluralizem tisto pravo. Toda za navadni pluralizem se zdi, da nima nobene od prednosti monizma, medtem ko so njegove pomanjkljivosti enako hude. Najprej je težava v konsistentnosti. Kako je možno, da bi lahko akter v dilemi ohranil dve etični načeli z nasprotujočimi si napotili za posamičen primer? Očitno je, da če se nekdo drži dveh načel, ki vsako zase zahtevata "Podpiraj Φ dejanja!" in "Ogibaj se Ψ dejanj!" ["*Eschew* Ψ *acts!*"] in če se znajde pred primerom dejanja, ki je (povsem možno) Φ in Ψ, je treba nekje popustiti. (Če bi bila načela v povednem naklonu, bi dospeli do eksplicitnega protislovja, vendarle pa to najbrž ne bi bil najboljši pristop k problemu.) Kako lahko potem pluralist razloži sobranljivost [*cotenability*] dveh načel, ki napotujeta na nasprotujoče si odgovore v zagonetni situaciji? Da bi lahko obvladal to očitno težavo, se mora izjasniti o naravi ali o logični vsebini moralnih načel.

Druga težava za pluralizem se odpira s spiskom moralnih načel. Če je ta neskončno dolg, potem smo poleg težav z razumevanjem njegove narave takoj

obremenjeni z epistemološko odločitvijo. Kako vemo za ta načela? Pluralist lahko izbira tako med generalistično kot med partikularistično epistemologijo – odgovori lahko, da imamo o načelih neposredno védenje ali pa, da jih "(u)vidimo v" posamičnih primerih.

Generalistična epistemologija je pogosto prevzela stališče, da so načela samorazvidna, toda po mojem je to za vsa načela toliko manj verjetno, kolikor daljši je njihov spisek. (Spomnimo se, da je Sidwickov poskus zagovora pluralizma osnovan na dveh zahtevah – da so vsa načela samorazvidna in konsistentna.) Predpostavimo, da začnemo s kratkim spiskom zelo preprostih načel kot, na primer, "Dejanja, ki vodijo do užitka, so moralno pravilna". Takoj lahko uvidimo, da so nekatera dejanja, ki vodijo do užitka, ne glede na to moralno napačna. To nas kot pluraliste vodi do zapletanja načel v upanju, da bomo s tem poskrbeli za zagonetne primere. Ne glede na težavo, da ne moremo biti prepričani, če smo prispeli do pravilne in dokončno neranljive formulacije, se zdi, da bomo nekje dospeli do točke, ko ne bo več gotovo, da so izpopolnjena načela še samorazvidna. Po premisleku se lahko strinjamo, da so *resnična*, toda to ni to. Še vedno lahko obdržimo generalistično stališče, da imamo o teh načelih neposredno védenje (ne pa izpeljano iz védenja o posamičnih primerih), ne da bi trdili, da so samorazvidna v kateremkoli smislu pravilnega razumevanja tega pojma (na primer, da z njimi ne soglašamo, takoj ko jih srečamo, niti da z njimi ne soglašajo vsi, ki jih razumejo).

Predpostavimo, da lahko neka vrsta generalistične epistemologije shaja brez samorazvidnosti. Problematična je povezanost našega splošnega védenja o načelih s tem, kar želimo o moralno pomembnih lastnostih reči za posamične primere. Ne da bi opustili generalizem v epistemologiji, posamični primeri tukaj ne morejo služiti kot testi za evaluacijo načel. Načela niso podobna teorijam, zakaj teorije razlagajo, kaj je resnično v posamičnih primerih, ne da bi to določale, medtem ko načela določajo, kaj je res in to tudi razlagajo. Tako spoznamo naše posamične dolžnosti, s tem ko povežemo naše splošno védenje z naravo posamičnega primera. Težko si je zamisliti, da bi lahko v luči narave naših posamičnih dolžnosti, razkritih na ta način, kadarkoli ponovno ocenili načela, iz katerih izhajajo.

Tisti, ki z mano vred vidijo težave takšnih generalističnih epistemologij, tudi če so se znebile trditve po samorazvidnosti, so do tega upravičeni, ker si ne morejo zamisliti situacije, kjer posamični primeri ne bi bili test za načela, kar pa po tem pristopu ne morejo biti. Druga stališča začenjajo z našim védenjem v posamični situaciji, da preko *intuitivne indukcije* "(u)vidimo" načela ali pa, da jih z navadno indukcijo izpeljemo iz prejšnjih primerov. Tak poskus premakniti se od posamičnega k splošnemu vodi do istega problema kot generalizem; problema, ki je ključen za argument tega članka. Kako lahko uskladimo to, kar želimo reči o moralno pomembnih lastnostih v posamičnih primerih in o splošno pomembnih moralnih lastnostih? Če se opremo na intuitivno indukcijo, predpostavimo, da lahko v posamičnem primeru vidimo, da je neka lastnost splošno moralno pomembna. Zgolj špekulacija je, kako je to mogoče, razen če posamična pomembnost ni nekaj podobnega splošni pomembnosti.

Tako je tretja in ključna težava za pluralizem moralna pomembnost. Predhodna monistična definicija ne bo pomagala, saj če je *Φ* moralno pomembna, je (glede na zgornji primer) pomembna tudi *Ψ*, obe pa ne moreta določati stopnje moralne pravilnosti dejanja. Če jo določa *Φ*, jo *Ψ* ne, in obratno. Moralno pomembnih lastnosti tudi ni mogoče opredeliti glede na vsebino moralnih načel, saj s tem ne bi dosegli nič. Kljub temu epistemološki generalist verjetno razume moralno pomembne lastnosti kot tiste lastnosti, pomembne za določanje moralne vrednosti dejanj, katerim pripadajo. Epistemološki partikularist pa bo menil, da če je lastnost moralno pomembna v posamičnem primeru, je to zato, ker je splošno pomembna. Vprašanje je, kako razumeti eno ali obe te pripombi, da bi se lahko izkazali kot resnični. Večina pluralistov preprosto brez argumentov predpostavlja, da obstaja neka "splošna pomembnost", ki bi opravila s to težavo. Toda, če je lastnost, pomembna za moralno vrednost posamičnega dejanja, tudi ta, ki dejansko vpliva na vrednost tega dejanja, tako da bi imelo brez nje več/manj vrednosti, kaj nam zagotavlja, da bodo vse lastnosti, ki jih imamo za splošno moralno pomembne, dejansko vplivale v vsakem primeru, v katerem se pojavijo? Vzemimo, da bi bilo povzročanje ugodja splošno moralno pomembno. Tudi če pustimo ob strani primere, ko je neko dejanje vsled ugodja, do katerega vodi, slabše, ali ne srečamo tudi primerov, kjer ugodje ne doprinese nobene razlike k moralni vrednosti dejanja? Zakaj bi sploh morali pripoznati, da če je neka lastnost pomembna v posamičnem primeru, je potem pomembna tudi v splošnem? Ali ni možno, da so okoliščine v enem primeru takšne, da pristnost *te lastnosti* ni važna za moralno vrednost dejanja, medtem ko v drugem niso? Zaključujem, da imajo pluralisti težave pri pojasnitvi odnosa med splošno pomembnostjo in pomembnostjo v posamičnih primerih.

Te težave za pluralizem sem predstavil tako, kot da je vsaj prva ločena od drugih. Problem konsistence načel se lahko zdi drugačen od problema odnosa med splošno in posamično pomembnostjo ter problema epistemologije. Čeprav jih je do neke mere potrebno obravnavati ločeno, so z gledišča partikularizma ta področja medsebojno povezana. Problem konsistence načel izvira iz nasprotij v posamičnih primerih. Po partikularistični epistemologiji naše moralno védenje izhaja iz védenja o posamičnih primerih. Ena pomembna stvar, ki jo lahko opazimo, je, da si lahko v posamičnih primerih dve lastnosti nasprotujeta med sabo. Kako to razumeti? En odgovor predstavlja sklicevanje na različna moralna načela. V posamičnih primerih so v ozadju nasprotujočih si lastnosti nasprotujoča si načela. Za partikularistično epistemologijo tak odgovor ni ustrezen. Tu moramo nasprotovanje med načeli razložiti glede na nasprotovanje med lastnostmi, pomembnimi v posamičnih primerih, in ne obratno. Če nas to zavede, potem lahko težave v zvezi s posamičnimi primeri zmotno vidimo kot resničnostnofunkcijsko protislovje [*truth-functional contradiction*] med posledicami moralnih načel v posamičnih primerih. Za zdaj bi rad opozoril le na presenetljivost te namere. Niti približno namreč ni nedvoumno, da lahko nasprotovanja med lastnostmi v danem primeru pojasni sklicevanje na nasprotovanje med načeli. To je seveda partikularistova pripomba. Generalist bo stvar videl obrnjeno. Zanj so nasprotja med načeli nekaj, kar bi lahko ugotovili že, preden so bila razkrita v posamičnem primeru. Možnost, da je lahko nekaj

tako *Φ* kot *Ψ*, ki jo razkrije primer, bi najbrž morali oziroma bi jo lahko opazili že prej. Hkratno uprimerjanje [*coinstantiation*)] *Φ* in *Ψ* poraja nasprotovanje zgolj zato, ker je to že v načelih, v katere sta vgrajeni.

Te opazke kažejo, da naše tri težave niso nepovezane. Namen tega je bolje osvetliti Rossovo namero oživitve pluralizma v luči teh težav. (Ross, 1930 in 1939) Glavni značilnosti te namere sta brezkompromisna partikularistična epistemologija in nov poskus razumevanja narave moralnih načel preko pojma *prima facie*. Glede na poudarek na pojmu *prima facie* bi lahko Rossovo teorijo imenovali PF-pluralizem. Ross pa je s pojasnitvijo narave moralnih načel zgolj branil pluralizem pred ugovori. PF-pluralizem trdi, da je pluralizem zdrav, če ga pravilno razumemo. Edina prava razlika med PF-pluralizmom in pluralizmom leži v Rossovem pojmu *prima facie*. Ta pojem pa je očitno v prvi vrsti zamišljen kot rešitev problema soobranljivosti nasprotujočih si načel. Toda Ross bi najverjetneje trdil tudi, da priskrbi sprejemljivo pluralistično razumevanje ostalih dveh področij. V epistemologiji nam razkrije, kako lahko začnemo iz posamičnih primerov in na čem temelji ter kako deluje intuitivna indukcija, medtem ko poskrbi tudi za ustrezno razumevanje splošne in posamične pomembnosti. Poskušal sem pokazati, da so si načeloma ta tri področja zadosti blizu, da bi bilo mogoče z neko radikalno rešitvijo poskrbeti za vse težave. To bi bilo res mogoče, toda poskušal bom trditi, da Rossu pri tem ne uspe.[3]

Kako pojem *prima facie* sploh priskrbi nove pluralistične odgovore na naše tri probleme? Z novim pogledom na vlogo moralnih načel poskuša pojasniti soobranljivost načel v konfliktih. (In zdi se, da je potrebno prav to.) Razumevanje načela "Podpiraj *Φ* dejanja" kot takšnega, da določa

(1) *Φ* dejanja so moralno pravilna,

pušča odprto možnost za protislovje v posamičnem primeru, ko gre tudi za to, da

(2) *Ψ* dejanja so moralno nepravilna,

dejanje pa je lahko hkrati *Φ* in *Ψ*.

Toda Ross predlaga naslednjo obliko moralnih načel:

(1') *Φ* dejanja so *prima facie* moralno pravilna,

(2') *Ψ* dejanja so *prima facie* moralno nepravilna,

ter da lahko razumemo 1' in 2' na način, da je lahko dejanje, ki je *Φ* in *Ψ*, brez nekoherence tako *prima facie* moralno pravilno kot *prima facie* moralno nepravilno. Ali je temu res tako, bo odvisno od podrobnega razumevanja pojma *prima facie*. Toda glede na očitno pravilnost nečesa podobnega ne smemo biti preveč presenečeni, če bo to razumevanje potrebovalo ponovno obravnavo. Glede na obetavnost stvari tukaj se ozrimo še k drugima dvema področjema. Tudi tu je jasno, kaj želi doseči Ross. Reči želi, da v posamičnih primerih posamezne lastnosti narede dejanja, v katerih nastopajo, *prima facie* moralno pravilna (nepravilna itn.); in da vsaka takšna lastnost tudi splošno naredi dejanje *prima*

[3] *Prim.* Sidgwick, 1874: 99-100; Rashdall, 1907:80-83; Frankena, 1963: 15.

facie moralno pravilno; in da je v posamičnem primeru moč videti, da tukaj (in torej tudi na splošno) takšna lastnost naredi dejanje *prima facie* moralno pravilno.

Ross tej vrsti pluralizma doda še partikularistično epistemologijo, ki sem jo prej priporočil. Zagovarja védenje o moralnih načelih, doseženo preko intuitivne indukcije iz narave posamičnih primerov. Pri določanju narave teh primerov pa se ne smemo opirati na načela (razen v nekaj izjemnih primerih). Odgovor na to, kaj moram v danem trenutku storiti, je zanj bistveno vezan na posamično sodbo, pri kateri poznavanje načel ne igra nobene vloge.

> "Ko razmišljam o mojem odnosu do posamičnih dejanj, se pokaže, da ni dedukcija, marveč neposredni uvid tisti, ki mi razkrije njihovo moralno pravilnost ali nepravilnost. Nikoli se ne znajdem v situaciji, ko ne bi mogel neposredno (u)videti, na primer, moralne pravilnosti prijaznosti, temveč bi moral to razbrati iz splošnega načela 'vsa prijazna dejanja so moralno pravilna, in torej že more biti tako, dasiravno tega ne morem neposredno (u)videti'." (Ross, 1939: 171)

Poznavanje načel izhaja iz védenja o posamičnih primerih.

> "Njihova moralna pravilnost ni bila deducirana iz splošnega načela, temveč je bilo splošno načelo kasneje preko intuitivne indukcije spoznano kot to, ki je bilo v sodbah o posamičnih dejanjih že vsebovano." (Ross, 1939: 170)

Vredno se je pomuditi pri intuitivni indukciji, da bi jo lahko primerjali z drugo možnostjo, odprto epistemološkemu partikularizmu – načelih kot empiričnih posplošitvah izpeljanih iz primerov na način, ki je poznan tudi drugje. To možnost je lepo orisal tudi Broad. (Broad, 1930: 271) Ker je potrebno veliko primerov, je smiselno predpostaviti, da zgolj posamičen primer še ni dober razlog za to, da bi lahko domnevali, da se bo določena kombinacija naravnega in moralnega ponovila. Glede na ta pristop je vse, kar opazujemo v posamičnem primeru, goli soobstoj [*coexistence*] naravnih in moralnih lastnosti. Napak bi bilo temu ugovarjati s tem, da *a priori* vemo za supevenienco moralnih lastnosti nad naravnimi. Kajti supervenienca je relacija med *vsemi* naravnimi lastnostmi in tistimi moralnimi; pri kombinacijah, o katerih je bilo govora, pa je šlo za relacijo med moralnimi lastnostmi in zgolj nekaterimi od naravnih (nad katerimi prve rezultirajo). Supervenienca nam seveda nikakor ne daje ničesar podobnega običajnemu moralnemu načelu. Pravi ugovor temu epistemološkemu pristopu je, da moralna načela niso empirične posplošitve. Temu je tako ne glede na dejstvo, da so za posplošitve protiprimeri neškodljivi, kar bi se lahko izkazalo kot uporabno pri soočanju z nasprotovanjem med načeli. Tako je ne glede na brezrepega tigra lahko res, da imajo tigri rep. Pri nasprotovanju med moralnimi načeli je lahko v določenem oziru podobno. Če si dve moralni načeli nasprotujeta, bo obstajal predmet, ki bo imel moralno lastnost, ki jo bo zanj načelo zanikalo, pa ga zaradi tega ne bomo zavrgli. Ne glede na podobnost med moralnimi načeli in posplošitvami pa ne moremo trditi, da moralna načela *so* posplošitve.

Argumentacija proti enačenju moralnih načel s posplošitvami je naslednja. Denimo, da imamo moralno načelo "Ogibaj se Ψ dejanj" in posplošitev, da imajo tigri repe. Nekatera dejanja, ki so Ψ, bodo kljub temu moralno pravilna, nekaterim (ne pa nujno vsem) od teh pa se bo vsled Ψ moralna pravilnost zmanjšala. *Qua* Ψ dejanja bodo moralno nepravilna ali pa vsled tega manj pravilna, toda gledano v celoti še vedno moralno pravilna. Moralna načela (pa tudi moralno pomembne lastnosti) lahko imajo zaostale in stranske posledice, tudi v posamičnih primerih, kjer so poražena. To pri posplošitvah ni možno. Brezrepi tiger ni nekakšen tiger z repom *qua* tiger, ali ki bi kot tiger imel več repa, čeprav ga zaradi drugih razlogov nima.

Za Broada preostane še druga možnost, da iz posamičnih primerov izpeljemo moralna načela z intuitivno indukcijo. Problem pa je, kako je to sploh mogoče. Da bi bilo mogoče, mora biti v posamičnem primeru mogoča razpoznava relacije med Φ in moralno pravilnostjo. Iz te relacije je nekako možno tvoriti modalno resnico, zaradi katere lahko vemo, da je predmet z Φ *nujno prima facie* moralno pravilen. (Empirična posplošitev bi lahko tvorila moralna načela zgolj kot kontingentne resnice.) Vsak intuicionist, ki verjame, da je posamičen primer dovolj za vzpostavitev moralnega načela ali da so moralna načela nujne resnice, se bo moral odločiti za intuitivno indukcijo. Problem, ki pri tej izbiri čaka Rossa, je, da mora pokazati, kako je to, kar je razpoznavno v posamičnem primeru, dovolj za tvorbo moralnega načela. Po teh pripravah bom zdaj pregledal Rossovo pojmovanje *prima facie*, da bi ugotovil, če je tega sposobno. Pomembni sta dve vprašanji:

(1) Ali lahko katero pojmovanje *prima facie* omogoči pravilnost stališča, da moralna načela odkrijemo preko posamičnih primerov?

(2) Ali lahko katero pojmovanje *prima facie* omogoči pravilnost naslednjega:

> (a) Če je neko dejanje *prima facie* moralno pravilno vsled Φ, potem je vsako Φ dejanje *prima facie* moralno pravilno vsled Φ.
>
> (b) Če so Φ dejanja *prima facie* moralno pravilna, potem je vsako Φ dejanje *prima facie* moralno pravilno vsled Φ.

Od odgovorov na ta vprašanja zavisi vsakršen zaključek glede tega, ali Ross lahko pojasni nasprotovanje med načeli.

Ross ponudi dve razumevanji *prima facie* dolžnosti. Prvo je izraženo preko teženj. Dejanje je *prima facie* dolžnost vsled Φ, *če in samo če* Φ dejanja težijo k temu, da bi bila dejanske dolžnosti [*duty proper*]. Zdi se mi jasno, da lahko o težnjah govorimo zgolj na splošni ravni, kajti posamična dejanja nimajo teženj biti dejanska dolžnost – to preprosto so ali pa ne. Da pa bo vse lepo in prav, bom to razumevanje vseeno soočil z zgornjima vprašanjema.

(1) Epistemologija. Kako bi lahko kdo iz posamičnega primera razpoznal, da Φ dejanja težijo k temu, da bi bile dejanske dolžnosti? Ker lahko o težnjah govorimo le na splošni ravni, nam to razumevanje ne pove *nič* o tem, kaj nekdo opazi s tem, ko razpozna, da je dejanje *prima facie* moralno pravilno vsled Φ. To

razumevanje ne omenja ničesar, kar bi lahko razkril posamičen primer.

(2) Pomembnost. Ali obstaja kakšen razlog za domnevo, da bo, kjer *Φ* dejanja težijo k dejanski dolžnosti, res tudi nekaj takšnega – če je dejanje *Φ*, bo vsled tega tudi bolj moralno pravilno? Moralno načelo "Ne pozabi na svoje obveznosti" je skladno s tem, da je lahko dejanje dejansko moralno pravilnejše, če sem na obveznost pozabil. Na primer, če sem nekomu obljubil pomoč pri selitvi in se nisem prikazal, potem je to dejanje boljše, če sem na obveznost pozabil, kot pa če ne.[4] Jasno je, da je domneva napačna, pa tudi obratno ne kaže nič bolje. Če je v posamičnem primeru vsled *Φ* dejanje boljše, ali to pomeni, da vsa *Φ* dejanja težijo k dejanski dolžnosti?

Tako lahko zaključimo, da je poskus s prvim razumevanjem očitno neuspešen na dveh ključnih področjih. Če lahko na hitro pripomnim, se zdi, da je pri razreševanju nasprotovanj med moralnimi načeli uspešen zgolj na račun tega, da jih preveč približa empiričnim posplošitvam.

Toda Rossovo drugo razumevanje *prima facie* dolžnosti (in morda tudi njegovo uradno) je boljše:

> "Predlagam pojem '*prima facie* dolžnosti' ali 'pogojne dolžnosti' kot kratek način nanašanja na značilnost ..., ki jo dejanje ima vsled tega, da je določene vrste; ... biti dejanje, ki bi bilo naša dejanska dolžnost, če ne bi bilo hkrati tudi še druge vrste, ki bi bila moralno važna [*significant*]." (Ross, 1930: 19)

Soočimo to razumevanje z našima dvema vprašanjema.

(1) EPISTEMOLOGIJA. Predpostavljam, da "moralno važna" ni bistveno ali pomembno drugačna od "moralno pomembna". Če je temu tako, kako potem v ali iz posamičnega primera (u)vidim, da bi bilo dejanje dejanska dolžnost, če ne bi imelo drugih moralno pomembnih značilnosti? Potrebujemo zagotovilo, da je to možno. Če moralno pomemben pomeni "splošno moralno pomemben", potem bo Ross gotovo zatrdil, da če je neko dejanje *prima facie* dolžnost vsled *Φ*, potem tega, da je to dejanje tudi dejanska dolžnost, ne more preprečiti nobena lastnost *Ψ*, razen če sama ni splošno moralno pomembna. Toda glede na katero razumevanje splošne moralne pomembnosti je to lahko res? Če je splošno pomembna moralna lastnost ta, ki vedno "spremeni stvari", zakaj ne bi lastnost, ki "spremeni stvari" tukaj, tega ne zmogla drugje, zaradi različnih okoliščin, ki bi ji odvzele moč? Če pa po drugi strani "moralno pomemben" pomeni "pomemben za moralno vrednost glede na posamičen primer", potem je lažje uvideti, kako lahko razpoznam, da v primeru, kjer *Φ* "spremeni stvari" in kjer ni nič drugega, kar bi "spremenilo stvari", potem bo edini vpliv imela *Φ*. Torej Rossu le uspe najti razlago *prima facie* dolžnosti, po kateri lahko v posamičnem primeru prepoznamo *prima facie* dolžnost. In to razlago lahko posplošimo, kajti zdi se

[4] Škoda je, da McDowellovi napadi na načela ne upoštevajo Rossove teorije, saj je ideja nemožnosti kodifikacije pomembna zgolj za pojmovanje načel kot resničnih univerzalnih propozicij. Glede na Rossovo interpretacijo, tako McDowellov aristotelovski argument, da se bodo posamični primeri vedno izmuznili kodifikaciji, ostane brez moči. Prim. McDowell, 1979. Ross je seveda samo urejal pristop k pluralizmu, ki ga je že pred njim oblikoval Prichard, in že davno pred tem Richard Price.

neizogibno, da če neka lastnost razreši stvar tukaj, ker je edina moralno pomembna, potem bo isto povsod tam, kjer se te (neobičajne) okoliščine ponovijo. Kajti to je oddvojeno od okoliščin različnih kontekstov, ki bi lahko posegle vmes. Vsaj pri epistemologiji je torej Rossu uspelo. Glede na njegovo uradno razumevanje *prima facie* vemo, da če je neko dejanje določene vrste prepoznano kot *prima facie* dolžnost, potem bo vsako dejanje te vrste *prima facie* dolžnost.

Toda v splošnem naši vprašanji še ostajata. Ross je poskrbel za epistemološko *možno* razlago, toda ali je tudi *prava*? Prvič, ali lahko razložimo obnašanje različnih lastnosti v bolj običajnih primerih, ko je prisotno več moralno pomembnih lastnosti, s tem ko se sklicujemo na primere z zgolj eno, ki praktično ne obstajajo? Zakaj bi lastnost, ki razreši stvar, če je edina pomembna, bila pomembna in bi jo morali upoštevati tudi v primeru, ko ni edina? Drugič, ali pri razpoznavi lastnosti kot te, ki naredi dejanje moralno pravilno, opazimo to, da bi ta razrešila stvar, če ne bi bilo prisotne druge važne lastnosti? Ali ni nevarnosti, da bi bila lahko lastnost takšna, da bi kot edina razrešila stvar, skupaj z drugimi pa ne imela nobenega vpliva? Na primer, *per impossibile* bi lahko bila edina moralno pomembna lastnost dejanja to, da nekoga vodi do užitka in bi tudi določala njegovo moralno vrednost, toda v drugačnih (običajno zapletenih) okoliščinah pa sploh ne bi bila pomembna. Če je to možno, je Rossova, sicer možna epistemologija, napačna. Zakaj to, kar opazimo, ko opazimo, da lastnost 'spremeni stvar', ni identično s tem, kar opazimo, ko opazimo, da bi lastnost razrešila stvar, če bi bila edina pomembna.

(2) POMEMBNOST. Važen (ne zgolj besedni) je poudarek, da če je "moralno važno" ekvivalentno z "moralno pomembno", potem Rossovo razumevanje "*prima facie*" ne vodi do nobenega neodvisnega razumevanja moralne pomembnosti, saj se pojem, ki ga želimo razumeti, nepojasnjen pojavi v razlagi sami in ga od nje ne moremo ločiti. Toda to ni edino, zaradi česar Rossu ne uspe pokazati, da če je lastnost pomembna v enem primeru, bo pomembna posod, kjer se pojavi. Neuspeh tiči bolj v tem, kar smo povedali v prejšnjem odstavku. Trditi, da bi lastnost razrešila stvar v primeru, ko bi bila edina moralno pomembna, ni isto kot trditi, da je pomembna v tem primeru, kaj šele v drugih. Bistven generalističen premik od enega primera k drugim tako ostaja nepodprt. In podobno lahko rečemo tudi za stališče, po katerem mora biti splošno pomembna lastnost pomembna povsod tam, kjer se pojavi.

Rossu torej ne uspe pokazati, kako lahko splošno moralno pomembna lastnost obvladuje posamičen primer. Ne uspe mu pokazati, kako iz posamičnega primera pridemo do splošno pomembne lastnosti (in s tem v nekaterih primerih do načela). Ne uspe mu pokazati, kako lahko glede na to, kar lahko opazimo v posamičnem primeru, (s)poznamo splošno moralno pomembne lastnosti.

Rossa sem obravnaval podrobneje, ker se mi zdi, da nas lahko njegov neuspeh kaj nauči. Ne gre zgolj za neuspeh edinega resnega in dodelanega poskusa pravilnega razumevanja pluralizma, s temi težavami se mora soočiti vsak tak poskus. Pokaže se, da Ross poskuša združiti dve neodvisni izhodiščni stališči, ki

pa sta bistveno nasprotni. Prvo od teh je partikularistična epistemologija, na katero je tako navezan. Drugo pa je generalističen pogled, da védenje, izhajajoče iz posamičnih primerov, tvori splošna načela ali pa, da je kjerkoli pomembna lastnost pomembna tudi povsod. Slednje zahteva, da mora biti to, kar je razpoznavno v posamičnem primeru, bistveno sposobno posplošitve. Toda bolj ko se Ross nagiba k generalizmu (kot v primeru generalističnega razumevanja *prima facie* v smislu teženj), težje se je zanj vrniti k posamičnemu primeru na način, ki bi se ujemal z njegovo epistemologijo, in bolj ko se obrača k posamičnemu primeru, težje je najti nekaj, kar bi vodilo k splošno pomembnim lastnostim. Te napetosti se bodo ponovile v vsakem pluralizmu s partikularistično epistemologijo. In tej epistemologiji se pluralizem ne more izogniti. Bolj kot zatrjuje védenje o množici raznoraznih načel, manj je verjetno, da bi bila ta načela samorazvidna ali spoznana na način neodvisen od posamičnih primerov. Kar se tiče moralne pomembnosti je partikularistična epistemologija nezdružljiva z generalizmom.

Tudi če bi pluralist opustil epistemološki partikularizem, bi se moral vseeno soočiti s problemom pomembnosti moralnih načel za posamične primere. Kljub neuspehu je Rossova odlika v tem, da se problema loti naravnost. Generalistov problem je isti kot Rossov, le da ga vidimo iz nasprotne strani. Oba si prizadevata za sprejemljivo razlago pomembnosti, Ross zaradi tega, da bi lahko pokazal, kako posamičen primer na nek način ustvari načelo, generalist pa zato, da bi pokazal, kako lahko ima načelo vpliv na posamičen primer. Toda na koncu je razlog, zakaj ne moremo preiti od posamičnega k splošnemu, isti kot razlog, zakaj ne moremo preiti od splošnega k posamičnemu.

Prava rešitev se mi zdi vztrajanje pri partikularistični epistemologiji in opustitev generalističnih tendenc, ki so z njo nezdružljive. Takšno stališče navsezadnje postane neizogibno, ko odkrijemo, da je moralno pomembna več kot ena lastnost in začnemo pripoznavati mnoštvo teh lastnosti, ne da bi se jih dalo kakorkoli urediti in razvrstiti. Če to mnoštvo vzamemo zares, potem moramo sprejeti partikularistično epistemologijo in tako opustiti stališče, iz katerega smo izhajali. Kot partikularisti splošni moralni pomembnosti lastnosti ne moremo priznati nobenega pomena, ker je ne moremo navezati na našo epistemologijo. S tem ne moremo razumeti tudi možnosti moralnih načel. Tako nas pot vodi od monizma (po katerem obstaja le eno moralno načelo) preko pluralizma (po katerem jih je več) do partikularizma (po katerem ni nobenega).

Kakšne dodatne nenavadnosti prida partikularizem k intucionizmu, ki je že tako ponavadi označen kot nenavaden? Zapomniti si velja, da naša e*pistemologija* ni bistveno drugačna od Rossove – gre za neposredno spoznanje, da so posamezna dejanja moralno pravilna, ne da bi se opirali na načela. Tudi pri Rossu potreba po načelih ni epistemološka, pač pa metafizična. Zdi se mu, da posamezno dejanje ne more biti moralno pravilno, ne da bi v ozadju tega stalo nekakšno načelo. Predlagam, da se znebimo Rossove metafizike, sprejmemo pa epistemologijo. Ali se vsled tega epistemologija kaj spremeni? Mislim, da ne. Ugotovim pa lahko, da se neka dejavnost domnevno ne ujema s partikularizmom, kakor ga zagovarjam – to je podajanje razlogov v podporo moralnim sodbam. Takoj bodo rekli –

podajanje razlogov je bistveno vezano s sklicevanjem na moralna načela. Preden bom nanizal nekaj zamisli o tem, kako naj bi se partikularist odzval na to, bi se želel partikularizmu približati preko drugih kritik, pri katerih mislim, da gre za nerazumevanje in nesporazume.

Frankena trdi:

> "Res je, da je vsaka situacija nova in posebna, toda iz tega ne sledi, da je posebna v vseh ozirih ali da ne more biti glede moralne pomembnosti podobna ostalih situacijam. Navsezadnje so si dogodki in situacije podobni v nekaterih pomembnih ozirih, drugače sploh ne bi mogli zatrditi nobene resnične splošne faktične trditve, kot to počnemo v vsakdanjem življenju in v znanosti. Tako ni nobenega razloga, da ne bi isto veljalo tudi za splošne moralne trditve." (Frankena, 1963: 21)

Poudariti je potrebno, da Frankena tukaj predpostavlja obstoj "moralno pomembnih ozirov", kar partikularist zanika, in tudi, da do načel vodijo empirične posplošitve, ne pa intuitivna indukcija.

Druga Frankenova kritika je bolj običajna in pogosta, a prav tako neuspešna. Predlaga, da "brez načel sploh ne gre". S tem ne misli na dokaj nepomembno opazko, ki je pogosta v razpravah o utilitarizmu, da včasih nimamo časa, da bi našli pravilen odgovor, pa se moramo zanesti na načelo, ki deluje kot bližnjica. Namesto tega se opre na Harejevo opazko, da "se brez načel od starejših ne moremo nič naučiti". (Hare, 1952: 61) Nemožnost moralne vzgoje brez načel predstavlja že bolj obetavno izhodišče, še posebej ker Hare tu ne misli zgolj na učenje, pač pa tudi na samoučenje, ki naj bi bilo s partikularističnega stališča prav tako nenavadno. Toda, ali je oboje nenavadno zaradi istih razlogov?

Rashdall trdi, da če ni nobenih strogih pravil ali načel etične presoje, potem "je moralno poučevanje povsem nemogoče". Pravi takole:

> "Otroku, ki vpraša, ali lahko na tujem vrtu utrga cvetlico, ne bomo rekli: 'Moj dobri otrok, to je povsem odvisno od okoliščin posamičnega primera. To, da bi ti povedal splošno pravilo o tem, bi bil z moje strani neupravičen dogmatizem. Za vsak primer posebej se posvetuj s svojo vestjo in vse bo dobro.' Nasprotno, rečemo mu: 'Ne smeš trgati cvetlic, *ker* bi bila to kraja, kraja pa je moralno nepravilna.'" (Rashdall, 1907: 82-83)

Zdi se mi, da se v tem skrivajo kar tri vrste napadov na partikularizem. Prvi napad je neke vrste Harejeva doktrina Univerzabilnosti [*Universalisability*]. Gre za to, da posamični primeri oblikujejo splošna načela – če bi Jones moral storiti *Z* v tej situaciji, bi moral to storiti tudi v vsaki drugi podobni situaciji. Tukaj ne morem reči drugega, kot da je ideja očitno napačna ali pa da temelji na mešanju univerzabilnosti in supervenience (prim. Dancy, 1981), čeprav supervenienca ne tvori ničesar podobnega moralnemu načelu (na primer, univerzalne propozicije, izhajajoče iz supervenience, si *ne morejo* nasprotovati). Napad "Če to vidiš na ta način, potem *moraš* tako videti tudi ono" za partikularista postane vprašanje: "Kako lahko vidiš dve stvari tako različno, čeprav sta si tako podobni?" Morda je to res vprašanje, na katerega mora biti partikularist pripravljen odgovoriti (toda

zakaj bi moral?), je pa tudi vprašanje, na katerega je vedno možno odgovoriti.

Drugi napad meri na to, da partikularist ne more pojasniti, kako lahko pretekle izkušnje pomagajo pri pravilni odločitvi v novem primeru. "Samoučenje je, kot vsako drugo učenje, učenje načel." (Hare, 1952: 61) Ideja je v tem, da so pretekle izkušnje pomembne, saj predstavljajo skupek parov naravnih in moralnih lastnosti, h katerim se lahko obrnemo, da bi se v novem primeru lažje odločili. Kako so nam pretekli primeri sploh lahko v pomoč, če ne z raznovrstno izbiro naravnih (ne-moralnih) okoliščin, za katere smo lahko prepričani, da jih spremlja določena moralna pravilnost? In gotovo se to odvija preko postopnega oblikovanja načel, na katera se lahko sklicujemo, ko potrebujemo pomoč pri odločanju.

Mislim, da je tukaj pravi partikularistov odgovor ta, da vse to izkrivlja v resnici zelo zapleteno stvar. Če lahko v skupke povezujemo naravne in moralne lastnosti, zakaj tega preprosto ne storimo tudi v novem primeru? Zakaj je potreben obvoz preko starih primerov in načel, ki so jih ustvarili? Če je odgovor ta, da se nam zdi potrebna pomoč zaradi težavnosti razločitve moralne lastnosti v tej situaciji, bo partikularist odgovoril, da to samo po sebi kaže, da nov primer ni pomembno podoben starim. Pri prehodu od starih k novim primerom naletimo na vse težave v zvezi z moralno pomembnostjo.

Toda, ali niso pretekle izkušnje vsaj zmožne biti *pomembne* v novih primerih? Zanikanje tega bi postavilo partikularizem v neugoden položaj; tako mora to sprejeti, a ponuditi drugačno razlago.

Ena izmed takšnih razlag se sklicuje na wittgensteinovske misli o tem, kaj šteje kot kontinuiteta in o vrsti nujnosti, ki stare primere veže z novimi. Kompetenca pri poznavanju moralnega pojma (na primer radodarnosti) je poznavanje pravila. Ne moralnega pravila, temveč pravila, ki zaobjema sposobnost pravilne uporabe besede "radodarnost" v novih primerih. Nekdo, ki je v novo situacijo prenesel svoje védenje o radodarnosti, je ta, ki se je naučil pravila (tukaj se pokaže pomembnost izkušenj) in njegovo poznavanje pravila se zdaj kaže v tem, da prepozna situacijo kot nov primerek iste vrste (tudi tukaj so pomembni pretekli primeri). Vendar ni nujno, da bi znotraj starih primerov obstajalo nekaj, kar bi določalo ali vodilo našo odločitev. Kar dela našo odločitev pravilno, ni to, da jo nam narekujejo ali kažejo načela, oblikovana v preteklih primerih, ampak preprosto naše sprejemanje odločitve kot sledeče kontinuiteti.[5]

Tretji napad predstavlja stališče, da je podajanje razlogov v svojem bistvu posploševanje. Frankena pravi: "Če ti Jones na vprašanje 'Zakaj?' odgovori s 'Ker si to obljubil' ..., predpostavlja, da je držati obljubo moralno pravilno." (Frankena, 1963: 23) Moč Rashdallovega zadnjega stavka ni v tem, da zmeraj dodamo moralna načela, pač pa v tem, da če rečemo zgolj "Ne smeš trgati cvetlic, *ker* bi bila to kraja", smo se zavezali tudi načelu o moralni napačnosti kraje. Jasno je, da partikularist to zanika, torej ne moremo obstati zgolj pri

[5] V tej vrsti primerov je možno tudi, da najprej opazimo, da moralno načelo vsebuje lastnost, ki ni splošno moralno pomembna.

zatrditvi. Tukaj pa se zanj postavlja vprašanje. Če podajanje razlogov ni posploševanje, ampak nekaj, kar je omejeno na posamične primere, kaj potem je? Kaj se dogaja, ko sebi ali drugim rečem "To dejanje je vsled *Φ* moralno nepravilno"? Ne odzovem se zgolj na posamičen primer kot celoto, ampak izberem neko značilnost, ki je tukaj še posebej pomembna. Kaj predstavlja ta dejavnost in ali jo lahko partikularist razloži, ne da bi opustil svoje stališče?

Smer, v katero bi se moral nagibati partikularist, je ta, da bi primerjal izbiro določenih značilnosti dejanja kot posebej izstopajočih[6] (pomembnih) z estetskim opisom kompleksnega predmeta, kot je, na primer, zgradba. V takšnem opisu bodo v kontekstu zgradbe kot celote nekatere stvari omenjene kot izstopajoče. S tem ni mišljeno, da bi bile te značilnosti *splošno* izstopajoče, pomembne so tukaj in to je dovolj. Nekdo, ki poslušalstvu ponuja tak opis, jim kaže, kako naj stavbo vidijo. Kot izstopajoče bo izpostavil tiste značilnosti, ki jih kot takšne moramo razpoznati, če želimo stavbo videti na pravi način. Te značilnosti izbere, hkrati pa ve, da jih, kdor ne vidi celotne stavbe, ne more ovrednotiti ali celo prepoznati. Posameznik si ne more (in v tem se skriva pomen analogije) zamisliti stavbe zgolj preko poznavanja izstopajočih lastnosti. Izstopajoče lastnosti niso epistemološka vodila, in to po analogiji niso niti razlogi. Podajanje razlogov tako ni toliko podajanje dokazov za pravilnost moralnih sodb, pač pa bolj opisovanje videnja situacije. Če to videnje sprejmemo, potem sprejmemo tudi spremljajoče sodbe o moralni pravilnosti ali nepravilnosti. Toda pri podajanjem razlogov ne gre za dokazovanje pravilnosti sodb, kot bi to predpostavili zagovorniki moralnih načel.

Upam, da bo ta kratka razprava o težavah, s katerimi se srečuje partikularizem, pripomogla k zarisu stališča, ki ga priporočam.[7]

Literatura

Broad, C. D (1930). *Five Types of Ethical Theory*. London: Routledge and Kegan Paul.

Carritt, E. F. (1928). *The Theory of Morals*. London: Oxford University Press.

Dancy, J. P. (1981). "On Moral Properties". *Mind*, 90, str. 367-385.

Frankena, W. K. (1963). *Ethics*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Hare, R. M. (1952). *The Language of Morals*. Oxford: Claredon Press.

McDowell, J. (1979). "Virtue and Reason". *The Monist*, 62.

McDowell, J. (1981). "Following a Rule and Ethics". V Holzman, S. in Leich, C.

[6] Ta odgovor, prav tako pa tudi sledeči, potrebuje še podrobno izdelavo, ki jo tukaj preprečuje omejen prostor. (Toda prim. McDowell 1979 in 1981.)

[7] Kolikor mi je znano, se pojem izstopanja [*salience*] najprej pojavi v Wiggins, 1978.

(ur.), *Wittgenstein: To Follow a Rule*, London: Routledge and Kegan Paul, str. 141-162.

Prichard, H. A. (1949). “Does Moral Philosophy rests on a mistake?”. V Prichard, H. A., *Moral Obligation*, Oxford: Claredon Press, str. 1-17.

Rashdall, H. (1907). *The Theory of Good and Evil*. Oxford: Claredon Press.

Ross, W. D. (1930). *The Right and The Good*. Oxford: Claredon Press.

Ross, W. D. (1939). *Foundations of Ethics*. Oxford: Claredon Press.

Sidgwick, H. (1874). *The Methods of Ethics*. London: Macmillan.

Wiggins, D. (1978). “Deliberation and Practical Reasoning”. V Raz, J. (ur.), *Practical Reasoning*, London: Oxford University Press.

Wittgenstein, L. (1968). *On Certainty*. Oxford: Blackwell.

Vojko Strahovnik
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

ORIS MORALNEGA PARTIKULARIZMA

Osrednja tema članka je moralni partikularizem kot stališče, ki zavrača možnost absolutnih moralnih načel (in pravil) in trdi, da sta moralna vrednost in moralna pravilnost dejanj, oseb ali situacij odvisni od moralno pomembnih razlogov, ki se pojavijo v vsaki posamezni situaciji pred nami. Ne moremo enkrat za vselej izločiti tistih značilnosti in lastnosti naših dejanj, ki bi bile vedno tudi moralno pomembne in bi vedno štele kot razlogi. Pomembno je osvetliti vse dimenzije takšnega stališča in ga umestiti v širšo sliko izbir za področje moralnih teorij. Moralni partikularizem se izkaže kot nasprotje moralnega generalizma. Pri našem moralnem presojanju moramo tako slediti vsaki posamezni situaciji pred nami in znotraj nje iskati tiste značilnosti in lastnosti, ki so moralno pomembne v tem primeru; in potem presoditi še, katere od teh so, na primer, bolj odločilne kot druge. Moralni partikularizem zagovarja holizem razlogov, ki zatrjuje bistveno odvisnost razlogov od konteksta. Poznamo več variacij moralnega partikularizma, ki se lahko med seboj tudi pomembno razlikujejo, vendar je vsem moč najti skupno jedro. Nekateri izmed številnih ugovorov, ki so postavljeni proti temu jedru partikularizma, se zdijo zelo močni in tehtni.

Ključne besede: moralni partikularizem, moralni generalizem, moralna načela, holizem razlogov, kontekstualizem, moralna presoja in intuicija.

1. Moralni partikularizem *versus* moralni generalizem

> Moralni partikularizem je stališče, ki zavrača možnost moralnih načel in pravil. Moralna vrednost in moralna pravilnost dejanj, oseb ali situacij sta odvisni od moralno pomembnih [*morally relevant*] razlogov, ki se pojavijo v situaciji pred nami. Ti razlogi se iz situacije v situacijo spreminjajo in tako ne moremo enkrat za vselej izločiti tistih značilnosti ali lastnosti naših dejanj, ki bi bile vedno tudi moralno pomembne in bi vedno štele kot razlogi. Pri našem moralnem presojanju moramo tako slediti vsaki posamezni situaciji pred nami in znotraj nje iskati tiste značilnosti in lastnosti, ki so moralno pomembne v posamičnem primeru; in potem (seveda v primeru, če jih je prisotnih več) presoditi še, katere od teh so, na primer, bolj odločilne kot druge. Možnost moralnih načel in pravil, ki morajo ponavadi igrati prav to vlogo vnaprejšnjega določanja razlogov, ki so vedno in

povsod moralno pomembni, je torej izključena. Ta ne morejo več biti podlaga naših dejanj oziroma ne morejo upravičevati naših moralnih sodb.[1]

Partikularizmu nasprotno stališče je moralni generalizem. Slednji zagovarja nespremenljivost razlogov – določene značilnosti dejanj delujejo kot razlogi iz primera v primer in od situacije do situacije enako. Moralna načela so za generalizem osnova moralnosti, saj oblikujejo oziroma predstavljajo moralne kriterije za moralno pravilnost, dopustnost ali napačnost. Za razliko od generalizma zagovarja partikularizem spremenljivost razlogov – določena značilnost dejanja lahko v enem primeru šteje kot razlog na en način, medtem ko v drugem na drugačen oziroma nasproten (zasuk), spet v tretjem pa je lahko celo moralno nepomembna (utišanje).

Mark Timmons tri osnovne predpostavke moralnega generalizma, ki jih partikularizem zavrača, izpostavi na naslednji način.

> PREDPOSTAVKA ENOTNOSTI. Obstaja majhna in nespremenljiva množica nemoralnih [*non-moral*] značilnosti dejanj (oseb, institucij itd.), ki so temeljne za razlago deontičnega statusa dejanj. To so osnovne moralno pomembne značilnosti.
>
> PREDPOSTAVKA OBČE POMEMBNOSTI. Če je značilnost osnovna moralno pomembna značilnost, potem je moralno pomembna v vsakem kontekstu (oziroma situaciji), v katerem je prisotna. (Zanikanje te predpostavke v partikularizmu vodi do utišanja.)
>
> PREDPOSTAVKA POLARNOSTI**.** Osnovna moralno pomembna značilnost ima v vsakem kontekstu (situaciji), v katerem je prisotna, enako moralno polarnost (polarnost v smislu, da je vedno in povsod ali razlog *za* ali razlog *proti* moralni pravilnosti dejanj). (Zanikanje te v partikularizmu vodi do zasuka.)[2]

Če vzamemo primer moralnega načela "Ne laži", potem glede na te tri predpostavke velja, da je laž (oziroma namerno izjavljanje neresnice): (1) osnovna moralno pomembna značilnost; (2) pomembna v vsakem kontekstu, v katerem se pojavi; in (3) vedno razlog proti take vrste dejanju oziroma razlog proti moralni pravilnosti dejanja. Partikularizem zgornje predpostavke generalizma zavrača in trdi, da so razlogi (moralno pomembne značilnosti) občutljivi na kontekst in da lahko izgubijo svojo moralno pomembnost ali pa spremenijo svojo moralno polarnost ter se, na primer, iz razlogov *za* spremene v razloge *proti*.

2. Moralni partikularizem in pozitivni argumenti zanj

Namen tega razdelka je določneje izoblikovati stališče moralnega partikularizma in izpostaviti pozitivne argumente, ki ga podpirajo. Partikularizem je

[1] Za kratko in osnovno predstavitev stališča moralnega partikularizma glej, na primer, Dancy, 2001 in Strahovnik, 2002.

[2] O tem glej Timmons, tipkopis: 9. pogl., 1. razdelek "Some Basic Assumptions of Traditonal Moral Theory".

najpogosteje predstavljen skozi prizmo razlikovanja med njim kot stališčem, ki zavrača možnost moralnih načel in pravil, in moralnim generalizmom, za katerega predstavljajo ta osnovo moralnosti. V takšnih predstavitvah je podano mnogo argumentov proti generalizmu (od ontoloških in epistemoloških do praktičnih) in protiprimerov, ki spodbijajo veljavnost moralnih načel in pravil ponujenih od različnih vrst generalizma.[3] Vsemu temu ponavadi sledi ponudba partikularizma kot privlačne alternativne izbire, ki se lahko izogne vsem poprej omenjenim ugovorom in težavam očitanim generalizmu. Posledica takšnega pristopa je, da – ker pozitivni argumenti niso v celoti predstavljeni in zbrani na enem mestu – to daje nasprotnikom partikularizma možnost njegove hitre zavrnitve, brž ko (domnevno) opravijo z obrambo generalizma pred partikularistovimi ugovori.

Prav tako je dobro vedeti tudi, čemu se sploh zavežemo, če sprejmemo partikularizem. Ta, kot mnogo ostalih stališč, pozna več svojih variacij[4], vendar je moč najti vsem tem neko skupno jedro in ga kot takšnega tudi zagovarjati. Vsekakor ima partikularizem povedati več, kot je golo zanikanje moralnih načel in pomeni več kot dopustitev, da lahko različne okoliščine pripomorejo k temu, da moramo spremeniti določeno moralno sodbo v situaciji. Odgovoriti mora na celo vrsto ostalih vprašanj, od praktičnih, kot so, na primer, vprašanje moralne vzgoje in izkušenj, pa do metaetičnih, na primer o ontološkem statusu moralnih lastnosti ali upravičenju naših moralnih sodb.

2.1. Motivacija za partikularizem in holizem razlogov

Začetna motivacija za partikularizem izhaja iz zdravega razuma oziroma iz naših vsakdanjih pogledov na moralnost in prakse naših moralnih odločitev. Te intuicije nas pripeljejo do predteoretičnega partikularizma.[5]

> "Od tebe si sposodim knjigo in nato ugotovim, da je bila ukradena iz knjižnice. V običajnih okoliščinah bi bilo dejstvo, da sem si od tebe sposodil knjigo, tudi razlog, da ti jo vrnem, toda ne v tej situaciji. Ne gre za to, da bi imel sicer nekaj razlogov, da ti jo vrnem, in še več, da jo odnesem nazaj v knjižnico. Sploh nimam (nobenega) razloga, da ti jo vrnem." (Dancy, 1993:60)

Moralno pravilno dejanje je v tem primeru to, da knjigo vrnem v knjižnico. To je preprost primer situacije, kako lahko pride do utišanja razloga. Nasprotniki partikularizma bi lahko odvrnili, da oni v tem primeru ne delijo naših intuicij in da še vedno obstaja razlog, da knjigo vrnem prijatelju, a hkrati obstajajo močnejši razlogi, da jo odnesem nazaj v knjižnico. Partikularist temu odgovoru in takšnim intuicijam ne bo žolčno ugovarjal ali razpravljal o upravičenosti le-teh, ker ne gre za dokazovanje posameznega dejstva utišanja v nekem konkretnem primeru, temveč za zavračanje splošne logike generalizma o vnaprejšnji določenosti razlogov preko moralnih načel.

[3] Te vrste predstavitev je najti, na primer, v Dancy, 1983, 1993 in 2001 ter McNaughton, 1988.
[4] O različicah partikularizma več v tretjem razdelku.
[5] O njem govori tudi Dancy, 1993: 60-62.

Poglejmo še en primer, tokrat zasuka moralne vrednosti, ki smo ga tudi že omenili v prejšnjem razdelku. To, da določeno dejanje pomeni namerno laganje, je ponavadi razlog proti moralni pravilnosti le-tega. Toda pri igri s kartami Lažnivec je namerno laganje (in to, da si kar najboljši pri tem) razlog v prid takšnemu dejanju, saj v nasprotnem primeru odvzamemo igri njen čar in igralcem ves užitek ob njej. Dejstvo namernega izjavljanja neresnice lahko tako v nekaterih primerih nastopa kot razlog za moralno pravilnost dejanj, v drugih pa proti. S primeri lahko nadaljujemo. Pravično kaznovanje in uživanje sta prav tako ponavadi značilnosti dejanj, ki prispevata k njihovi moralni pravilnosti, slednje je, če smo konsekvencionalisti določene vrste, tudi edino merilo njihove moralne pravilnosti. Toda to, da uživamo, medtem ko kaznujemo, je vsekakor razlog proti takšnemu dejanju. Predpostavimo, da bi vlada neke države ponovno kot kazen za določene prestopke uvedla javna mučenja obsojenih. In izkazalo bi se, da bi ti postopki pri večini javnosti, ki bi izvrševanju prisostvovala, vzbujali sadistični užitek ob gledanju. Tukaj vsekakor ne moremo trditi, da bi vsled dejstva povečanja užitka uvedba javnih mučenj bila dobra oziroma manj slaba kakor sicer, ampak bi dejstvo uživanja publike v tem primeru še povečalo moralno spornost takšnih ukrepov.[6] Namerno povzročanje bolečine – spet ponavadi razlog proti te vrste dejanjem – je, na primer, kot razlog lahko utišano v primeru, zdravljenja bolnika, ko ni na voljo druge neboleče ali manj boleče alternative.

Glavni cilj partikularizma je zavrnitev generalističnega pojmovanja delovanja razlogov, ki je vezano na dve osrednji predpostavki:

G_1 Kar je razlog v enem primeru, je enak razlog tudi v vseh drugih primerih.

G_2 Presoja situacije je vezana na presojo o ravnovesju teh razlogov v njej. (glej Dancy, 2000b: 131)

Ker so naša osrednja točka zanimanja moralni razlogi, je potrebno ti dve formulaciji prenesti na to področje. Tako dobimo:

MG_1 Moralna načela določajo značilnosti dejanj, ki so vedno moralno pomembne (razlogi) in pomembne na enak način.

MG_2 Moralna presoja pravilnosti dejanja je vezana na presojo o ravnovesju teh moralno pomembnih značilnosti (razlogov).[7]

Osnovna logika generalizma je torej, da moralna načela in pravila določajo tiste značilnosti naših dejanj, ki so vedno pomembne in pomembne na enak način za njihovo moralno pravilnost in vedno nastopajo kot razlogi pri naši presoji moralne vrednosti teh dejanj. Razlogi so tako pojmovani povsem atomistično, saj nanje ostale značilnosti dejanj ne morejo vplivati, razen glede dejstva, do kakšne mere so prisotni, če situacija vsebuje še ostale moralno pomembne značilnosti, pa so nekateri izmed njih lahko povoženi. Znotraj generalizma monizem MG_2 razume na način, da presoja vedno sledi osnovnemu moralnemu načelu (subsumpcija posameznih značilnosti dejanj pod moralno načelo in

[6] Primer je povzet po McNaughton, 1988: 193. Za podobno predstavitev partikularizma preko primerov glej tudi Strahovnik, 2002.

[7] Gre za generalistični predpostavki in veljata tako za moralni monizem kot moralni pluralizem.

preračunavanje moralne vrednosti posameznih razlogov), medtem ko pluralizem v *MG2* razume presojo sámo kot ključno in sledečo naši moralni intuiciji.[8]

Partikularizem zagovarja na področju razlogov *holizem* oziroma *kontekstualizem*.[9] Razlogi so občutljivi na kontekst, katerega del so, do te mere, da lahko pri spremembi tega konteksta povsem izgubijo svojo moč kot razlogi ali pa se iz razlogov *za* spremenijo v razloge *proti* nekemu dejanju. Tu gre seveda tudi za vprašanje, kako močna je ta občutljivost.

> "Najmočnejša oblika občutljivosti na kontekst bi bila trditev, da se vsak razlog na nek način spremeni z vsako spremembo v kontekstu. Najšibkejša oblika je trditev, da se nekateri razlogi lahko ob določenih spremembah spremene. Oblika holizma, ki jo priporočam jaz, je, kar se tiče modalnosti, precej šibka glede na ta razpon, toda močna glede na obseg domene razlogov. Zagovarjam, da se vsi razlogi lahko spremenijo s spremembami v kontekstu – da torej ni nobenih razlogov, katerih narava bi bila nujno imuna na spremembe zunaj njih." (Dancy, 2000:130)

To, ali bosta neko dejstvo ali značilnost dejanja v določeni situaciji štela kot razlog, se ne more predvideti oziroma določiti iz njunega obnašanja kot razlog v drugih situacijah. Možnost moralnih načel, ki tradicionalno igrajo to vlogo vnaprejšnjega določanja razlogov, je torej izključena, saj so le-ta igrala vlogo izpostavitve tistih značilnosti dejanj, ki so štele kot splošni razlogi. Če sprejmemo dejstvo, da se razlogi v situacijah obnašajo holistično, potem je to nezdružljivo s pristopi v normativni etiki, ki sprejemajo moralna načela.

Toda, kaj je z razlogi, za katere se zdi, da niso odvisni od konteksta v smislu, da so ne glede na okoliščine vedno moralno pomembni in pomembni na enak način (na primer namerna povzročitev smrti nedolžnega človeka ipd.)? Te posamezne primere razlogov, ki so domnevno nespremenljivi, lahko partikularizem dopusti, ne more pa sprejeti stališča, po katerem bi obstajalo neko jedro nespremenljivih, atomistično in generalistično delujočih razlogov, ki bi zadoščalo za pojasnitev delovanja naše celotne moralnosti. Po tej teoriji so okoli tega nespremenljivega jedra še drugi, izvedeni in spremenljivi, razlogi, ki pa so odvisni od konteksta. Če bi partikularist to sprejel, bi s tem pristal na dve vrsti razlogov in na neko hibridno vrsto moralne racionalnosti, saj bi se del razlogov obnašal po generalistični logiki, preostali del pa po partikularistični oziroma kontekstualistični. Poleg teh težav nove teorije je vprašanje tudi, koliko razlogov bi sploh uspeli najti takšnih, da bi ustrezali idealu nespremenljivosti in da bi lahko preko njih pojasnjevali celotno moralnost. Partikularizem lahko pristane na posamične nespremenljive razloge, ne da bi sprejel tudi to novo teorijo. Posamezni nespremenljivi razlogi so takšni zavoljo svoje specifične vsebine[10] in

[8] Tukaj mislim na pluralizem rossovskega tipa.

[9] Dancy zagovarja holizem razlogov nasploh, tako teoretičnih kot praktičnih, in ne samo holizma moralnih razlogov. Prav tako zagovarja holizem vrednot in holizem v teoriji odločanja. (glej Dancy, 2000)

[10] Dancy za to značilnost uporablja izraz naravna težnja. Vsekakor se zdi, da namerna povzročitev smrti nedolžnega človeka bržkone sodi med nespremenljive razloge. (Za poskus zavrnitve nespremenljivosti tudi te značilnosti oziroma tega razloga glej Timmons, tipkopis: 9. pogl., 8. razdelek "Evaluation of Particularism".) Zanimivo v smeri te razprave je tudi razmišljanje o kulturni in zgodovinski pogojenosti te

ne zaradi tega, ker bi bili takšni kot (posebna) vrsta razlogov. To je združljivo z osnovno trditvijo holizma razlogov, saj ta govori samo o možnosti občutljivosti na kontekst v posameznem primeru in ne o nujnosti. Tako lahko namreč tudi nespremenljive razloge pojasnimo znotraj logike holizma in kontekstualizma, medtem ko je nasprotno mnogo težje.

> "To, da razlog deluje nespremenljivo, je namig za to, kako deluje v tem primeru, toda njegova nespremenljivost ne konstituira prispevka, ki ga doprinaša k razlogom za ta primer.[11] V tem smislu nespremenljivost njegovega doprinosa ni stvar logike takšnega razloga. In napaka, da ga ne obravnavamo kot nespremenljivega, ni napaka pri razumevanju tega, kako ta razlog deluje. Je pač popolnoma dober razlog iz primera v primer, ne glede na naše skrbi, kako deluje drugod." (Dancy, 2000b:137)

Partikularizem lahko sprejme možnost nespremenljivih razlogov in jo vključi v logiko kontekstualizma. Moralni razlogi so torej bistveno vezani na kontekst in holizem razlogov partikularizmu to občutljivost pomaga zajeti.

2.2. Delovanje razlogov, metafizika in moralno upravičenje

V luči holizma in občutljivosti na kontekst moramo razumeti tudi delovanje razlogov v posamičnih primerih, ko gre za moralne odločitve. Ponavadi vsaki moralni odločitvi predhodi situacija, v kateri je prisotnih več moralno pomembnih stvari, vrednih upoštevanja – od teh nekatere govorijo v prid odločitvi, ki smo jo sprejeli, pogosto pa so prisotne tudi one druge, ki ji nasprotujejo. Kako torej razumeti logiko moralne presoje v partikularizmu?

Za generalizem je konsistentna moralna presoja vezana na prenosljivost razlogov iz primera v primer. Moralna načela in pravila so vedno in povsod tista, ki usmerjajo našo moralno presojo oziroma naše ravnanje, saj ločujejo med moralno pravilnimi, napačnimi in dopustnimi dejanji. Moralno zrela in uspešna oseba je tako ta, ki ta načela in pravila konsistentno pravilno aplicira na posamezne primere, v katerih imajo veljavo in se po njih ravna. Partikularist lahko ponudi drugačno zgodbo o delovanju razlogov pri naših moralnih presojah oziroma odločitvah. Konsistentnosti v naših moralnih odločitvah ne smemo razumeti kot takšne, da jo lahko omogočajo edino pravilno uporabljena moralna načela glede na vsak posamičen primer. Partikularizem priporoča podrobno in pozorno oceno vsakega posamičnega primera pred nami, saj je le tako lahko gotovo, da nismo pri naši presoji spregledali oziroma izpustili kakšne stvari, ki bi bila lahko moralno pomembna.

> "Na kratko, partikularist trdi, da ne moremo vnaprej vedeti, kakšen doprinos bo posamezna nemoralna lastnost imela k moralni naravi dejanja.

nespremenljivosti. Danes se tudi suženjstvo zdi podobno vredno absolutne moralne obsodbe kot namerna povzročitev smrti nedolžnega človeka, pa vendar pri Grkih in Rimljanih ter še mnogo kasneje ni bilo tako. In detomori so bili v Evropi še v 19. stoletju praksa, ki je bila tolerirana.

[11] Če tukaj dodatno pojasnimo Dancyevo misel, gre za to, da če je, na primer, značilnost *a* dejanja med tistimi nespremenljivimi razlogi, potem dejstvo, da je takšna, nima nobenega vpliva na to, zakaj in v kolikšni meri je *a* moralno pomembna v posamičnem primeru pred nami.

> Ne moremo vedeti vnaprej, če bo sploh moralno pomembna, in če bo, ali bo njena prisotnost govorila v prid ali proti dejanju. Doprinos vsake posamezne lastnosti bo odvisen od ostalih lastnosti, ki so z njo spojene v tem primeru. Sledi, da ni poti, po kateri bi lahko vnaprej izločili kakšne nemoralne lastnosti kot moralno nepomembne. Vsaka lastnost je lahko pomembna. In to zavisi, še enkrat, od ostalih lastnosti." (McNaughton, 1988:193)

Ključna je torej ugotovitev narave primera pred nami in določitev moralno pomembnih značilnosti v njem, nato sledi presoja oziroma sodba o tem, katere od teh so bolj odločilne [*salient*] od drugih in kateri razlogi v situaciji prevladajo. Drugi (podobni) primeri situacij partikularistu služijo le kot primerjava in opozorilo, kakšno vlogo določena značilnost lahko igra. Z več primeri moralnih situacij in presoj smo se srečali, večja je naša moralna izkušenost in večja je možnost uspešne moralne presoje. Če partikularistu torej očitajo nekonsistentnost pri moralnem odločanju o pravilnosti in napačnosti dejanj, ker le-ta ni oprta na splošna moralna načela, je ta pripravljen sprejeti ta izziv. Generalist bo partikularistu najverjetneje očital, da je, na primer, v situaciji S_1 pripisal značilnosti *a* določeno moralno pomembnost in jo privzel kot razlog za moralno pravilnost, medtem ko v podobni situaciji S_2 le-te značilnosti ni upošteval. To naj bi pomenilo nekonsistenco. Partikularist bo odgovoril, da je temu tako, ker se situaciji S_1 in S_2 med seboj razlikujeta, in to na način, da je ta razlika odločilna za moralno pomembnost značilnosti *a*; v S_1 prispeva k moralni pravilnosti dejanja, medtem ko v S_2 izgubi svojo pomembnost oziroma je utišana kot razlog. Generalist vedno teži k temu, da bi to razliko v podrobnostih "spregledal"[12] in tako S_1 kot S_2 subsumiral pod isto moralno načelo in izločil iste moralne razloge. Partikularist je nasprotno pozoren na podrobnosti in konsistenca v njegovih moralnih sodbah izhaja iz sposobnosti biti dovolj občutljiv za vsako posamezno situacijo in biti uspešen primer za primerom. Status našega védenja o moralni pravilnosti, napačnosti ali dopustnosti dejanj zavisi od naših sposobnosti prepoznavanja moralno pomembnih značilnosti dejanj in dobre presoje o tem, katera oziroma katere od njih prevladujejo.

Če je dejanje sámo moralno pravilno ali moralno napačno, je temu tako zaradi nekaterih drugih nemoralnih lastnosti, ki jih ima. Če ni moralnih načel, kakšna je torej povezava med nemoralnimi oziroma naravnimi lastnostmi dejanj, oseb ali situacij in njihovimi moralnimi lastnostmi? Za pravilno razumevanje te povezave v okvirih moralnega partikularizma je pomemben pojem *rezultance* [*resultance*][13]. Dejanje ima določeno moralno lastnost zaradi tega, ker ima hkrati neko drugo nemoralno lastnost ali več med seboj povezanih lastnosti, prva rezultira na slednjih. Pojem rezultance je pogosto uporabljen za označevanje

[12] Tukaj generalizmu seveda ne moremo neposredno očitati tega, da podrobnosti zanj niso pomembne. Gre predvsem za razliko med njegovo logiko, ki trdi, da če se je nek razlog pojavil v S_1, potem bo moralno pomemben in pomemben na enak način v vseh situacijah S_2 ... S_n, v katerih bo znova prisoten, in logiko partikularizma, ki zanika takšno prenosljivost.

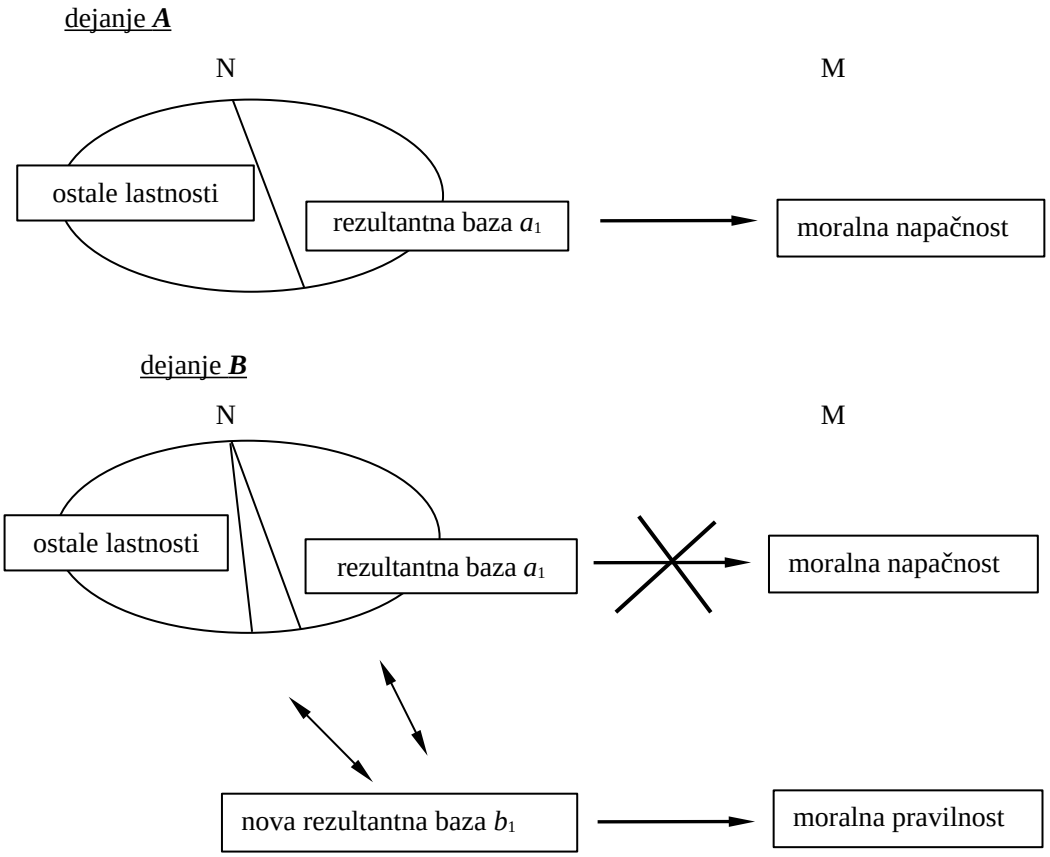
[13] Dancy je to relacijo sprva imenoval emergenca, vendar jo je na željo urednika knjige zamenjal z zgodovinsko manj obteženim izrazom. Več o tem v Potrč, neobjavljeno-b.

relacije, ko ima neka stvar ali dogodek določeno lastnost zaradi tega, ker ima določene druge lastnosti.

> "Nevarna gorska stena je nevarna zaradi nekaterih drugih lastnosti, ki jih ima, mogoče zaradi naklona ali krušljivosti njene površine. Miza ima lastnost biti miza zaradi nekaterih drugih lastnosti itn. Pogosto to povezavo izrazimo z besedami 'zato, ker'. Kvadraten predmet je kvadraten zato, ker ima takšno in takšno dolžino in število svojih stranic. Gorska stena je nevarna zato, ker ima strm naklon ali krušljivo površino." (Dancy, 1993:73)

Prav tako je določeno dejanje moralno pravilno zaradi drugih lastnosti, ki jih ima, pri čemer lahko te variirajo in niso nujno iz primera v primer enake. Tako kot je gorska stena lahko za plezalca nevarna zaradi različnih lastnosti (naklon, vlažnost, krušljivost, majhnost oprimkov ...), velja isto za lastnosti, ki določeno dejanje narede moralno pravilno ali napačno. Relacijo rezultance moramo vedno razumeti kot omejeno na posamičen primer moralne situacije. Za vsak tak primer lahko izločimo rezultantno bazo nemoralnih lastnosti dejanja, ki so prispevale oziroma so bile temelj za njegovo moralno vrednost. Iz te baze so izločene vse ostale lastnosti dejanja, ki ji le-to sicer ima in so pomembno povezane tudi z lastnostmi iz rezultantne baze, a same nimajo moralne pomembnosti.

Te relacije rezultance ne moremo podrobneje analizirati ali jo definirati, pogoste pa so njene zlorabe. Za partikularizem kot moralno teorijo, ki nastopa proti možnosti moralnih načel, je v prvi vrsti pomembno to, da se s trditvijo, da moralne lastnosti rezultirajo nad naravnimi, ne zaveže tudi temu, da je na podlagi te relacije možno oblikovati splošnosti za prehod $N \rightarrow M$ v obliki moralnih načel. Ko, recimo v posamičnem dejanju ugotovimo rezultantno bazo, sestavljeno iz posameznih lastnosti dejanja in povezav med njimi, iz katere rezultira, na primer, moralna pravilnost tega dejanja, to ne pomeni že neke splošne formule za ostale primere. Ne sledi, namreč da bo vsakršna ponovitev te baze vodila do enake rezultantne moralne vrednosti dejanja, kot je to v prvotnem primeru. Vse si lahko predstavimo na naslednji način:



> "Tretja zloraba rezultance je pričakovanje, da lahko iz njenih posamičnih primerov dobimo moralna načela. Upamo lahko, da soočeni s primerom moralno napačnega dejanja, ki ga razumemo dovolj, da znamo določiti njegovo rezultantno bazo, bi lahko iz tega sledilo moralno načelo, da bi bila vsa dejanja s takšno specifikacijo baze moralno napačna. Toda to bi bilo napačno iz dveh razlogov. Prvi je, da se lahko zgodi, da bi imeli po eno moralno načelo za vsak posamezen primer. Vsako moralno napačno dejanje je napačno na svoj način, in naša načela, če pričakujemo, da jih bomo lahko oblikovali po tej poti, bodo samo spisek primerov, s katerimi smo se do sedaj srečali. Tukaj smo izgubili tisti smisel, da je lahko načelo oblikovano na podlagi enega primera in uporabljeno na drugih. Drugič, lahko obstaja dejanje, ki se ujema z našo specifikacijo rezultantne baze v prvem primeru, pa ni moralno napačno." (Dancy, 1993:76-77)

Nobene garancije torej ni, da bi lahko našli splošne vzorce, ki bi nam zagotovili prenosljivost razlogov iz primera v primer in s tem možnost oblikovanja moralnih načel.

Druga pomembna točka vezana na rezultanco moralnih lastnosti je ta, da epistemologija ne sledi nujno metafiziki. Tako lahko rezultantno lastnost, na primer, prepoznam prej, kot sploh dojamem in razčlenim rezultantno bazo

oziroma posamezne lastnosti, ki jih vsebuje.[14] Ko vidimo, na primer, kruto pretepanje psa ali zažiganje mačke, lahko tako takoj uvidimo moralno napačnost tega početja, preden bi pregledali vse lastnosti in povezave med njimi v tem dejanju, na katerih moralna napačnost rezultira. Velja pa tudi naslednje, da če nekega določenega moralnega pojma ne obvladamo, ni nujno, da ga bomo lahko razumeli potem, ko nas bi poučili o njem preko njegove rezultantne baze v enem ali tudi v večjem številu primerov. Epistemološka smer torej ne sledi nujno metafizični, ki vodi od rezultantne baze do rezultirajočih lastnosti.

Z vso to zgodbo o rezultanci pa je združljiva tudi *supervenienca*. Slednja se od rezultance razlikuje po tem, da jo lahko definiramo oziroma analiziramo. Razlikujeta se tudi v tem, da če rezultanca govori o vsakem posameznem primeru, potem razumemo supervenienco kot relacijo med množicami lastnosti, ne pa med posameznimi člani teh množic v konkretnem primeru.

> "Nima smisla govoriti o lastnostih, na katerih neka supervenientna lastnost superveniira tukaj. V najboljšem primeru lahko govorimo o članih subvenientne množice, ki so prisotni tukaj; toda ni druge povezave kot rezultance med temi člani konkretno in lastnostjo, ki superveniira nad njimi. Misliti drugače je zamešati rezultanco s supervenienco." (Dancy, 1993:78)

Je pa za supervenienco, podobno kot prej za rezultanco, značilno to, da ne daje nobenih uporabnih posplošitev, ki bi lahko služile kot moralna načela. Vse, kar nam supervenienca pravi, je to, da se bo pri dejanjih z natanko enako množico naravnih lastnosti[15] pojavila ista moralna lastnost. Supervenientna baza za določeno moralno lastnost (na primer moralno napačnost) dejanja vsebuje vse nemoralne lastnosti dejanja in ne, kot rezultantna baza prej, le nekatere (na primer le tiste, vsled katerih je dejanje napačno). Težko je pričakovati, da bi celo zelo podobna dejanja izpolnila to zahtevo in da bi jih lahko potem razvrstili v dovolj velike skupine, nad katerimi bi oblikovali splošna moralna načela. Pravzaprav smo spet v nevarnosti, da bi dobili eno načelo za vsak primer, s tem pa kopico splošnosti, ki sploh ne bi zaslužile tega imena.

Osrednje pri teh metafizičnih razmišljanjih partikularizma je v prvi vrsti to, da lahko ti dve relaciji sprejme. Ni pa nujno, da bi se takoj odločil za katero izmed možnosti oziroma vrst le-teh. Pomembno je, da ti ne vodita do moralnih načel in se lahko tako zaščitimo pred ugovori, bodisi da partikularizem nima razlage za ontološki status moralnih lastnosti oziroma prehod $N \rightarrow M$ bodisi da se z rezultanco in supervenienco zaveže moralnim načelom. Slednjo misel razumemo v luči, da relacija rezultance sicer daje uporabna in preprosta moralna "načela", toda ne takšna, ki bi se jih dalo z zanesljivostjo posplošiti oziroma jim pripisati občo veljavnost. Tista "načela" pa, ki slede iz relacije supervenience, so sicer splošna in obče veljavna, a neuporabna.[16]

---

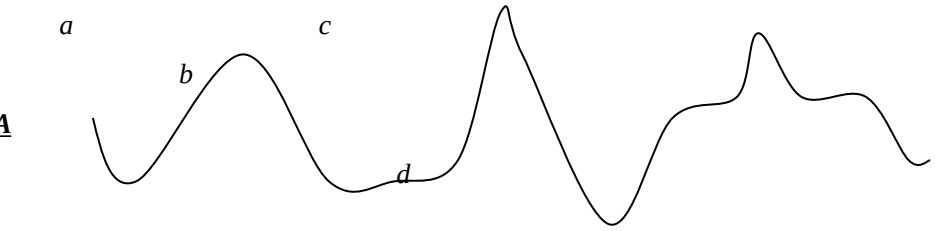
[14] To je, na primer, očitno v nekaterih nemoralnih primerih. Tako, ko vstopim v sobo, takoj prepoznam nek predmet kot mizo, preden sploh prepoznam lastnosti, na katerih miza rezultira.

[15] Ta množica mora vsebovati *vse* naravne lastnosti dejanja.

[16] To dejstvo podkrepi tudi to, da se Dancy nagiba bolj v smeri globalne supervenience, in torej nemoralna

Moralna vrednost dejanja torej rezultira nad naravnimi lastnostmi dejanja samega. Med temi lahko ločimo tiste, ki so prispevale k tej moralni vrednosti (rezultantna baza) in one, ki so ostale moralno nevtralne, a ne nepomembne, saj bi sprememba med njimi lahko vplivala na rezultantno bazo in s tem na vrednost samo. S tem v mislih se vrnimo k epistemologiji in delovanju razlogov v situaciji. Na čem temelji naše moralno upravičenje in kakšna je pot do moralnih sodb? Slednje podpremo z razlogi oziroma razlago naših odločitev preko razlogov zanje (na primer "Dejanje A je moralno pravilno, ker *a*, *b* in *c*"). Toda, kako ugotovimo, katere izmed značilnosti dejanja so tiste, ki so odločilne v primeru pred nami? Partikularizem mora nekako tudi pojasniti, kako je z razlogi, ki so, na primer, govorili proti nekemu dejanju, ki smo ga sicer v celoti ocenili kot moralno pravilnega. Podobno kot Rossova teorija *prima facie* dolžnosti tudi partikularizem ne zanika več med seboj neodvisnih razlogov, ki lahko delujejo v situaciji. Razlika je predvsem v tem, da pri Rossu moralna pravilnost dejanja rezultira nad njegovo celotno naravo[17], medtem ko pri partikularizmu moralna pravilnost rezultira le nad tistimi razlogi, ki govorijo njemu v prid. Če je nasprotno naša sodba o dejanju negativna, potem njegova moralna napačnost rezultira nad razlogi proti.

V pomoč nam je lahko, če si dejanje zamislimo kot večdimenzionalno pokrajino. Vrhovi in doline te pokrajine so tiste naravne lastnosti dejanja, ki izstopajo kot razlogi.



Dejanje je moralno pravilno ali napačno vsled določene oblike, ki jo ima. V tej obliki lahko izločimo izstopajoče značilnosti – v primeru dejanja *A* zgoraj so te *a*, *b*, *c* in *d*.[18] Te pri upravičenju naših sodb nastopajo kot razlogi. Pomembno je razlikovati med razlogi v situaciji, ki jih sprejmemo kot moralno zavezujoče in našo odločitvijo oziroma celotno sodbo o dejanju. To nista isti stvari. Prva pomeni odločitev, da ... (je to in to moralno pomembno). Druga pa je odločitev za ... (moralno pravilnost ali napačnost dejanja). Če tako za dejanje *A* zgoraj

supervenientna baza za določeno moralno lastnost obsega vse nemoralne lastnosti celotnega sveta.

[17] "Nobeno dejanje ni nikoli dejansko moralno pravilno zaradi tega, ker pade pod določen splošni opis; njegova pravilnost je odvisna od njegove celotne narave in ne samo od katerega elementov le-te." (Ross, 1930: 33) Po Rossu je lastnost *prima facie* dolžnosti delno rezultantna [*parti-resultant*] in je vezana le z delom narave našega dejanja. Za razliko od nje je naša dejanska ali absolutna dolžnost popolnoma rezultantna [*toti-resultant*].

[18] Za lažjo predstavo lahko damo tej obliki še določeno vsebino. Dejanje *A* bi lahko bilo primer moralne dileme, ko se odločamo med pomočjo v prometni nesreči in držanjem obljube. Potem bi lahko za razloge določili, na primer: *a* – da so udeleženci močno poškodovani, *b* – da nesreče ni videl nihče drug razen mene oziroma se nihče drug ni odzval, *c* – da sem razmeroma usposobljen v prvi pomoči in *d* – da bi moje dejanje pomenilo tudi prelomitev obljube prijatelju.

sodimo, da je moralno pravilno, so naši razlogi za takšno sodbo *a*, *b* in *c*; razlog *d*, ki govori proti dejanju, ni vštet v to sodbo, razen seveda do te mere, ko primerjalno presodimo, da so *a*, *b* in *c* pomembnejši od *d*. Značilnost *d* torej ne naredi dejanja manj moralno pravilnega, kakor bi bilo sicer brez nje.[19]

> "Videti značilnost kot izstopajočo je videti jo kot tisto, ki vpliva na to, kar naj bi v situaciji pred nami storili. Ker je ponavadi več različnih izstopajočih lastnosti, povezanih med seboj na različne načine, bo celoten pogled na okoliščine ne le razkril, katere izstopajo, ampak tudi, kako so povezane. Takšen pogled bo zaobjel obliko okoliščin." (Dancy, 1993:112)

Ti pogledi so tudi izhodišče za način upravičenja moralnih sodb oziroma njihove razlage. Podati opis dejanja, kot ga vidimo mi, in navedba izstopajočih razlogov ter povezav med njimi je osnova upravičenja. O dejanju v bistvu povemo neko *zgodbo*. Pomembno je tudi to, kako je ta zgodba notranje zgrajena – na primer, s čim začnemo, kako predstavimo povezave med posameznimi izstopajočimi razlogi, na katere podrobnosti opozorimo ipd. Dancy tu navede lepo primerjavo z umetnostnozgodovinskim, estetskim ali pa tudi čisto vsakdanjim narativnim opisom določene stavbe. Ta ima ponavadi seveda veliko lastnosti in značilnosti, vendar bodo pri naši zgodbi nekatere pomembnejše od drugih. Tako lahko začnemo, na primer, pri samem izgledu in barvi fasade, potem opozorimo na razporeditev nekaterih ponavljajočih se vzorcev, sklenemo mogoče s pomenom uporabljenih materialov in kaj je bilo z njihovim kombiniranjem doseženo. Verjetno pa ni najbolje začeti na levi strani in potem opisovati vse značilnosti proti desni ali isto ponoviti od zgoraj navzdol. Enako je pri narativnem opisu dejanja oziroma razlogov za njegovo moralno pravilnost ali napačnost. Tudi tu so boljše in slabše rešitve.[20] Najslabša zgodba bi verjetno vsebovala le opis nekaj značilnosti dejanja, ki sploh ne bi bile moralno pomembne oziroma ne bi izstopale kot razlogi. Že boljša zgodba bi zajela vsaj nekaj razlogov, v najboljšem primeru pa vse in tudi pomembne povezave med njimi.[21]

> "Prepričljivost je tukaj prepričljivost zgodbe – notranja skladnost, ki vodi do sprejetja. Pri našem namenu uspemo, ko naša zgodba zveni pravilno. Moralno upravičenje torej po svoji naravi ni subsumptivno, ampak narativno." (Dancy, 1993:113)

Racionalnost mora torej pri sledenju moralnega upravičenja bolj kot za sprejemanje in preverjanje pravilnosti argumentov ter njihovo konstruiranje biti

[19] To dejstvo se bo izkazalo kot pomembno za teorijo racionalnosti obžalovanja. Enostaven primer lahko lepo pokaže, zakaj razlog *d* ni upoštevan pri določitvi moralne pravilnosti dejanja. Zamislimo si še enkrat že zgoraj omenjeni primer, ko se med pomočjo v prometni nesreči in prelomitvijo razmeroma trivialne obljube prijatelju, odločim za prvo. Hkrati sodim in drugi se s tem strinjajo, da sem ravnal pravilno. Sedaj pa si zamislimo še eno osebo, recimo Špelo. Tudi ona se znajde v podobni situaciji kot jaz, vendar s to razliko, da je ne veže nobena obljuba prijatelju in se preprosto odloči pomagati v prometni nesreči. Moralne intuicije govorijo v smer, da njeno dejanje ni bilo nič bolj pravilno ali boljše kot moje oziroma da jaz nisem ravnal slabše ali bolj napačno kot Špela. Torej razlog *d* ni zmanjšal moralne pravilnosti mojega dejanja.

[20] Za podrobno analogijo glej Dancy, 2003.

[21] V vsakdanjem življenju pogosto uporabljamo tudi "bližnjice" in na vprašanja, zakaj smo storili to in ne nekaj drugega, navedemo ponavadi en sam, ne nujno najbolj pomemben razlog.

pripravljena *slediti zgodbi* in jo upoštevati.[22]

Po moralnem upravičenju si moramo ogledati še racionalnost obžalovanja, status moralnega védenja in vlogo moralnih izkušenj ter moralno vzgojo glede na naša partikularistična izhodišča.

Najprej *obžalovanje*, ki nas bo tukaj zanimalo v nekoliko ožjem smislu[23], kakor ta pojem uporabljamo običajno. V običajni govorici ta pojem uporabljamo zelo široko, pogosto tako, da lahko obžalujemo celo vrsto stvari in zaradi cele vrste razlogov (na primer, da smo se odločili, kot smo se; da smo sploh bili postavljeni v tak položaj, ko smo morali ravnati slabo ...). Ožji smisel, ki ga bomo podrobneje pregledali, je ta, da gre pri obžalovanju v prvi vrsti za obžalovanje kot primerno držo do poraženih razlogov, tj. razlogov, ki so v situaciji govorili nasproti odločitvi, ki smo jo sprejeli, torej so bili povoženi s strani prevladujočih razlogov. Takšno obžalovanje, utemeljeno na poraženih razlogih se lahko pojavi na dva načina:

(1) Ko uvidimo določene prednosti, ki jih naše (pravilno) izbrano dejanje nima, jih je pa imelo alternativno dejanje, ki smo ga opustili.

(2) Ko uvidimo določene pomanjkljivosti našega (pravilno) izbranega dejanja, ki jih alternativno dejanje, ki smo ga opustili, ni imelo.

Obe vrsti obžalovanja lahko pojasnimo na podoben način. Pri partikularizmu namreč razlogi, ki so bili poraženi pri presoji, ostanejo v igri tudi po naši moralni odločitvi.[24] In ker ostanejo, ostane tudi temelj za obžalovanje. Pri monizmu in pluralizmu temu ni tako, saj je moralna pravilnost dejanja odvisna od celotne narave dejanja, v to pa so všteti tudi razlogi proti naši odločitvi. Tako ne ostane dosti prostora za racionalno obžalovanje vrste, ki nas zanima tukaj, ker ni ničesar, kar bi lahko obžalovali.

Na kratko še o *moralnem védenju, izkušnjah in vzgoji*.[25] V generalizmu je moralno védenje v celoti vezano na poznavanje moralnih načel in pravil, medtem ko se moralna izkušenost razume v smislu sposobnosti, da ta načela in pravila pravilno uporabljamo. Partikularizem pa moralno izkušenost razume na način, da ta narašča z našim poznavanjem vloge, ki jo lahko v posamezni situaciji oziroma kontekstu posamezna značilnost dejanja igra. Tako smo, ko smo soočeni z novo

[22] Če bi potegnili vzporednice z razpravo o vlogi pripovedi v zgodovinopisju, ki ima bogato zgodovino, bi odkrili, da je Dancy tukaj najbljižje stališčem Gallia. V grobem lahko avtorje v tej razpravi razvrstimo v niz: M. White in W. Dray – (G. H. von Wright) – A. Danto – W. B. Gallie – L. Mink – H. White, kjer se težišče iz poudarjanja vzročne razlage posameznih dogodkov na levi strani niza vse bolj prenaša na razumevanja in razlago, ki sledita iz same zgodbe o dogodkih in njene oblikovanosti, na desni strani niza. Skozi ta niz se v isti smeri tudi vse bolj odmikamo od Hemplovega modela znanstvene razlage, ki je vezana na prekrivajoče zakone in od enačenja razlage z možnostjo napovedi. Gallie posebej izpostavi pomen sposobnosti sledenja zgodbi. Več o tem glej v Strahovnik, 2003.

[23] Dancy pravi temu kar tehnični pojem obžalovanja.

[24] Vplivajo lahko, na primer, na to, kako bomo storili neko dejanje, za katerega smo se odločili. Če sem se odločil pomagati žrtvam v nesreči in s tem prelomil dano obljubo prijatelju, da se srečava, potem bom prvo dejanje mogoče poskusil opraviti tako, da bom lahko hkrati sporočil prijatelju, da me ne bo.

[25] Za kratko predstavitev teh tem, ki je malce bolj vezana na moralno intuicijo, kot je Dancyjeva, glej McNaughton, 1988: 201-205.

moralno odločitvijo, na nekatere značilnosti lahko bolj pozorni kot na druge, mogoče od prej že poznamo, kaj lahko pomeni skupna prisotnost dveh značilnosti, ki sta povezani na določen način, česa ne gre spregledati ipd.[26] Dancy tudi pravi, da je včasih lahko celo "praktično nemogoče" uvideti moralno pomembnost določene značilnosti v novem primeru, če preko izkušenj ne poznamo možnosti njene pomembnosti.[27] Podobno se dogaja pri vzgoji otrok, kjer ne gre nujno za učenje moralnih načel.

> "Potreba po natančnih moralnih načelih je najbolj vidna, pravijo, pri vzgoji otrok. Tudi to je dvomljivo. Vloga moralnih načel v pravilni vzgoji otroka je lahko zlahka precenjena. Moralne lekcije se ponavadi ne izvajajo preko vsiljevanja spiska načel v otrokovo glavo. Bolje: ko otrok nekaj stori ali je čemu priča, ga starši opozorijo na moralno pomembne značilnosti tega dejanja." (McNaughton, 1988: 202)

Ko otroku rečemo "Ne smeš utrgati te rože na sosedovem vrtu, ker bi bila to kraja, in to ni prav", s tem v bistvu mislimo "Ne smeš utrgati te rože na sosedovem vrtu, ker to ne bi bilo prav" oziroma "To dejanje bi bilo moralno napačno zaradi tega, ker je kraja" za ta posamezen primer dejanja. Partikularist pa določeno vlogo moralnih načel pri vzgoji lahko zlahka tudi dopusti, pri čemer so ta načela mišljena kot pomagala pri moralnem zorenju, ki jih odrasla oseba, ki se je moralno izoblikovala, lahko potem opusti.

[26] To kompleksnost lahko primerjamo tudi s tem, kako je s pravili, védenjem in izkušnjami pri uporabi, na primer, besedice "in" v slovenskem jeziku. Tu ni nekih absolutnih pravil, po katerih bi lahko razumeli njen pomen iz primera stavka v drug primer, saj je lahko uporabljena na mnogo načinov in v različnih kontekstih. (Jaka *in* Ana ..., "*In* kako si razlagaš tole?", "*In*!" (kot grožnja), "To reče, hitreje sta se zasukala,// *in* dalje *in* dalje od poda spustila, // ..." (iz pesmi F. Prešeren Povodni mož) itd.) Kompetentni govorci jezika se ne usmerjajo po pravilih, ampak preprosto od primera do primera dojamejo pravi pomen. Prav tako je s moralno presojo dejanj – je zelo kompleksna, a ne neobvladljiva. O tem glej Dancy, 2001: 3. razdelek "What the Particularist Believes".

[27] O tem glej Dancy, 2001: 7. razdelek "Do Particularism and Generalism Differ in Practice or Only in Theory?".

2.3. Vloga moralnih načel v partikularizmu

V partikularizmu sta pojava zasuk in utišanje ključna pri tem, da razlogi niso nujno enostavno prenosljivi iz situacije v situacijo. Moralnih načel, kakor jih tradicionalno pojmuje klasična normativna etika, torej za partikularizem ni. Pa vendar, če moralna načela pogledamo v drugačni luči in nekoliko predrugačimo njihovo funkcijo v moralnem življenju, potem jih lahko na nek način sprejme tudi partikularizem. To je dobro tudi vsled tega, ker se zdi, da so moralna načela tudi običajno sprejeta v naši družbi. Kakšno vlogo gre torej pripisati moralnim načelom in pravilom znotraj partikularizma?

> "Predlog, ki ga hočem predstaviti tukaj, je, da je moralno načelo namig na vrsto pomembnosti, ki jo lastnost lahko ima v ustreznih okoliščinah. Zdi se, da je ta predlog smiseln glede na vrsto ugank v moralni filozofiji, na način, da je popolnoma združljiv z duhom partikularističnih ugovorov proti generalizmu v teoriji praktične razsodnosti. Moj predlog tako ne bo nova vrsta generalizma." (Dancy, 1993:67)

Moralna načela in pravila moramo torej razumeti kot opozorila o moralni pomembnosti.[28] Gre za pomembnost, ki jo določena lastnost dejanja lahko ima. Vse je odvisno sicer od konteksta, pa vendar so nam po tej teoriji moralna načela lahko v pomoč do te mere, da se lažje znajdemo v novih moralnih situacijah in naredimo prve korake k moralnemu ovrednotenju razlogov znotraj njih. Na ta način lahko moralno védenje tudi prenašamo iz situacije v situacijo. Seveda tukaj ne gre za absolutno védenje, saj nas posamezen primer ne more in ne nauči, kakšno moralno pomembnost neka lastnost ima v njem in jo bo imela povsod drugod, pač pa samo, kakšno moralno pomembnost lahko ima. Tako lahko rečemo, da se tudi partikularist v bistvu lahko uči iz posameznih primerov, čeprav ni nikjer govora o tradicionalno pojmovanih načelih. Pri učenju so mu lahko v pomoč tudi zamišljeni primeri, pri čemer moramo dodati, da gre v teh za silno osiromašene kontekste. Po eni strani je to dobro, ker je tako lažje poiskati vse razloge in videti na kakšen način in zakaj so (lahko) moralno pomembni.

Tudi Rossova teorija *prima facie* dolžnosti je v teh ozirih mestoma podobna partikularizmu, s to razliko, da nas posamezne *prima facie* dolžnosti res lahko opozarjajo na moralno pomembnost določenih značilnosti dejanj, a ta ne more biti utišana. Ko jo zaznamo, je ne moremo več ignorirati. Partikularizem pa tukaj govori le o možni pomembnosti.

Opozoril bi še na Timmonsovo[29] obravnavo tega dela partikularizma. Timmons ločuje med različnimi vrstami načel glede na monizem, pluralizem in partikularizem. Njegova splošna shema je naslednja:

[28] Ustrezen angleški izraz je *relevance reminders*.

[29] Glej Timmons, tipkopis: 9. pogl., 6. razdelek "The Particularist's Progres".

generalistična pravila		partikularistična pravila
pravila brez izjem / absolutne dolžnosti	pravila z izjemami / *prima facie* dolžnosti	pravila *prima facie* pomembnosti
"Laganje je moralno napačno."	"Laganje je *prima facie* moralno napačno."	"Laganje je *prima facie* pomembno in *prima facie* ima negativno polarnost."

Takšna razdelitev je sicer v osnovi dobra, sporno pa je poimenovanje partikularističnih načel kot načel *prima facie* pomembnosti. Tega poimenovanja pri partikularistih ne srečamo, ker je neposrečeno in lahko kaže v smer popolnega nerazumevanja ali pojma *prima facie* dolžnosti pri Rossu ali pa partikularistovih misli glede moralnih načel. Bolje bi bilo poimenovati ta načela, na primer, načela možne pomembnosti. Zakaj? Če dobesedno – v Rossovem smislu – beremo stavek "Laganje je *prima facie* pomembno in *prima facie* ima negativno polarnost" je po pomenu natanko enak kot primer načela, ki ga Timmons pripiše Rossu: "Laganje je *prima facie* moralno napačno." Namreč, če je *A prima facie* pomemben, to pomeni, da je pomemben povsod, kjer se pojavi, in če ima *A prima facie* negativno moralno polarnost, potem je vedno in povsod lahko le razlog proti dejanju. Utišanje ali zasuk znotraj takšnega razumevanja torej nista možna in tega partikularizem ne more sprejeti. Timmons tukaj skuša zajeti dejstvo, da bo laž "zelo verjetno štela proti takšnemu dejanju". Toda primeren izraz za to trditev ni *prima facie* ampak *ceteris paribus*. Torej bi dobili: "Laganje je *ceteris paribus* pomembno in *ceteris paribus* ima negativno polarnost." Pomembno pa je vedeti, da to dvoje ni eno in isto. Pojem *prima facie* dolžnosti, kot je predstavljen v Rossovi knjigi *The Right and the Good* (1930), je po svojem bistvu metafizičen pojem. V nasprotju s tem moramo razumeti pojem *ceteris paribus* ali *pro tanto* dolžnosti kot normativen pojem. In ker *prima facie* ne dovoljuje nobenih izjem, naslednja stavka nista sinonimna:

(1) "Laž je *prima facie* moralno napačna."

(2) "Laž je *ceteris paribus* moralno napačna." (Ali: "*Ceteris paribus*, laž je moralno napačna.")

Prvi pravi, da so vsa dejanja, katerih narava je, da so laž, vsled tega moralno napačna ali pa (v primerih, ko so prisotne tudi druge moralno pomembne lastnosti) vsaj vsled tega moralno slabša, kot bi bila sicer. Drugi pa pravi, da je

laž v "običajnih" okoliščinah moralno napačna, lahko pa se zgodi tudi, da je kdaj moralno pravilna ali vsaj nepomembna.[30]

Partikularizem torej lahko govori tudi o moralnih načelih in pravilih, a le v omejenem in predrugačenem smislu, ko jih razume kot pomagala ali opozorila na posamezne vloge značilnostih dejanj, ki jih te lahko igrajo.

3. Variacije moralnega partikularizma

V sodobni analitični filozofiji lahko zasledimo pestro paleto stališč in teorij, ki sebe označujejo oziroma bi jih lahko označili kot "partikularizem". Pojem srečamo tako pri raziskovanju vprašanj semantike kot tudi, na primer, v estetiki, filozofiji znanosti ali filozofiji zgodovine. Podobno pestrost stališč najdemo tudi, če naš pogled usmerimo zgolj na partikularizem v moralni teoriji. Znotraj tega polja se nahaja namreč mnogo različnih in nemalokrat tudi medsebojno nezdružljivih stališč in pojmovanj tega, kar je oziroma naj bi moralni partikularizem bil.

V prejšnjem razdelku smo sicer oblikovali določeno skupno jedro partikularizma, zelo verjetno pa bi se glede nanj našla tudi posamezna odstopanja glede na različne moralne filozofe in njihova različna izhodišča.

Prva točka razlikovanja med posameznimi variacijami je lahko ta, ali je partikularizem v osnovi lahko sprejet kot naturalistično stališče.[31] V tej točki je jedro razlike v tem, kako obravnavati oziroma razumeti prehod med nemoralnim oziroma naravnim (deskriptivna raven) in moralnim (evaluativna raven).[32] Osrednje zanimanje gre tukaj relaciji odvisnosti med tema dvema ravnema. Vprašamo se lahko, na primer, kako močna mora biti povezava moralnega z naravnim, da bi o partikularizmu lahko govorili kot o teoriji, ki opisuje in je skladna s širšo naturalistično sliko sveta.

> "Z zanikanjem, da ne moremo kodificirati povezave med moralnimi in nemoralnimi lastnostmi, model, ki podpira partikularizem, očitno pripada nenaturalističnemu taboru. Deli namreč intuicijo, da so moralne lastnosti, če uporabimo posrečeno frazo Simona Blackburna, 'neoblikovane'

[30] Vse skupaj je lažje videti, če govorimo zgolj o moralni pomembnosti.
(1*) "Laž je *prima facie* moralno pomembna."
(2*) "Laž je *ceteris paribus* moralno pomembna."
Prvi stavek zatrjuje, da bo laž vedno pomembna pri določanju moralne vrednosti posamičnega dejanja, ne glede na to, da jo lahko ostale prisotne in bolj odločilne moralno pomembne lastnosti povozijo. Njena pomembnost pa ne more biti povsem utišana. Drugi pa zatrjuje, da je oziroma bo laž "v običajnih okoliščinah", "če vse ostalo ostane enako", "kolikor se bo dalo" ... moralno pomembna, dopušča pa, da srečamo tudi primere, kjer ne bo pomembna za moralno vrednost dejanja.

[31] O naturalističnih kriterijih za posamezno filozofsko stališče in metaetiki glej Timmons, 1999: 9-31.

[32] Ti dve ravni različni avtorji imenujejo različno. Splošno govorimo od dveh ravneh, v prvo (A) sodijo oznake kot, na primer, naravna dejstva, nevrednostna raven, opisna raven, faktična raven ..., v drugo (B) pa vrednostna raven, normativna raven, etično, moralno ... Jackson, Pettit in Smith predlagajo, da si razliko med tema dvema ravnema predstavljamo bolj kot razliko med dvema slovarjema oziroma načinoma govora o svetu, kot pa razliko med dejanskimi lastnostmi ali stanji stvari kot takimi. (glej Jackson, Pettit & Smith, 2000)

> [shapeless] glede na nemoralne. En razlog, da zagovarjamo doktrino neoblikovanosti, je prepričanje, da ne moremo izraziti mej moralnih pojmov v popolnoma nemoralnih okvirih: stvari, ki so razvrščene skupaj pod oznako, kot je, na primer, 'kruto', ne oblikujejo enotne vrste prepoznane kot takšne na naravni ravni." (Little, 2000:279)

Mnenja tukaj so tako, na primer, deljena ob tem, ali je šibka supervenienca dovolj za naturalistično izhodišče partikularizma. Za Margaret O. Little je odgovor jasen; partikularizem je nenaturalističen. Drugi, na primer Mitchell R. Haney, pa se s tem ne bi strinjali. Haney poskuša partikularizem razumeti in zagovarjati kot naturalistično stališče tudi preko analogije s stališči iz filozofije duha. Pri tem si pomaga s konekcionizmom, prototipsko teorijo pojmov, dinamično kognicijo in *ceteris paribus* mehkimi zakoni.[33]

Druga točka razlikovanja je znana delitev na realistični in antirealistični tabor, kar zadeva metaetično vprašanje o statusu moralnih bitnosti. Tudi partikularizem se lahko odloča med tema dvema, čeprav je v večini primerov (Dancy, McNaughton, McDowell) na strani moralnega realizma.

Tretja točka, kjer največkrat prihaja do razlik (tokrat predvsem v razumevanju tega, kar partikularizem je oziroma kar zagovarja), je, ali je usmerjen le na naše konkretno moralno odločanje v situacijah ali pa na moralne kriterije same. Pravilno je razumevanje, da ko partikularizem govori o nemožnosti moralnih načel, misli s tem načela, ki bi pomenila moralne kriterije, in ne le načela, ki naj bi nas zgolj vodila pri praktičnem odločanju in delovanju. Zamislimo si lahko sicer neko hibridno teorijo, ki bi pristajala na splošnosti (in s tem na načela) na ravni moralnih kriterijev za moralno vrednost dejanj, hkrati pa sprejemala tudi, da smo, na primer, človeška bitja kognitivno omejena pri našem razsojanju in delovanju na način, ki ni najbolj združljiv s strogo algoritemsko sliko procedur, ki bi potekale preko načel, ki obvladujejo moralne kriterije. To hibridno stališče pa nikakor ne bi dosegalo tega, kar trdi partikularizem.

Kot zadnjo točko razlikovanja med posameznimi variacijami partikularizma bom izpostavil razumevanje načina našega moralnega upravičenja in razlage za naše moralne sodbe. Tukaj se en skrajni pol razumevanja nahaja strogo v polju moralne intuicije, ki je vezana na vsak posamezen primer. Preko intuicije poteka tudi naše moralno upravičenje. Razlaga sodb izhaja iz "opisa slike" moralne situacije, kot se nam kaže. Drugi pol pa predstavlja stališče, ki dopušča razlage, ki so vezane na splošnosti (na primer v obliki *ceteris paribus* zakonov, mehkih zakonov, raznih posplošitev ...), in ne govori toliko o intuiciji kot o drugih sposobnostih (na primer moralna občutljivost, praktična razsodnost, izkušenost ipd.).[34] Različne variacije partikularizma so lahko razpete med tema dvema poloma, tako sta, na primer, Littleova[35] in Haney bližje drugemu, medtem ko Dancy in predvsem McNaughton prvemu.

[33] O tem glej Haney, 1999.

[34] Zanimivo je, da tudi Ross, ki sicer osnove epistemologije deli s partikularisti, izjemno redko govori o intuiciji, razen če ne gre za pojem intuitivne indukcije.

[35] Za Littlovo je osrednja tarča partikularistovih napadov kodifikacija moralnosti, ne pa splošnosti znotraj nje.

Toliko o variacijah partikularizma.[36] Lahko bi našli še druge točke razlikovanja med posameznimi avtorji, včasih pa tudi znotraj njih samih.[37] Na tem mestu se sam ne bom poskušal opredeliti za katero izmed posameznih variacij, izjema je le tretja točka. Pri tej je jasno, kakšno je oziroma bi moralo biti pravilno razumevanje partikularizma.

4. Ugovori moralnemu partikularizmu

Posvetimo se zdaj še najpogostejšim ugovorom, ki so bili oziroma so postavljeni moralnemu partikularizmu s strani njegovih nasprotnikov. Te bi lahko strnili v naslednje točke:

(*a*) Moralne presoje in odločitve, ki v podlagi nimajo določenega splošnega vzorca (glede na prehod med nemoralnim in moralnim), so arbitrarne. Splošni vzorci omogočajo prehod od starih k novim primerom moralnih sodb. Partikularizem takšne splošne vzorce med nemoralnim in moralnim zavrača. Ker lahko le splošni vzorci vodijo do moralnih načel in pravil in ker lahko le preko njih zadovoljivo upravičimo naše moralne presoje, je torej partikularizem kot stališče napačen.[38]

(*b*) Argumenti iz iracionalnosti:

(b_1) Partikularistovo odločanje je, kolikor ne sledi moralnim načelom in pravilom, iracionalno. Dokončni razlogi za moralno pravilnost ali napačnost dejanj, ki podpirajo našo moralno odločitev, se ne obnašajo partikularistično, ampak so splošni in nespremenljivi. Pri tem protiargumentu Roger Crisp (glej Crisp, 2000) razlikuje med vsaj tremi vrstami razlogov: razlagalnimi, motivacijskimi in utemeljujočimi – slednji med temi predstavljajo tudi osnovo za moralno upravičenje. Utemeljujoči razlogi naj ne bi smeli biti spremenljivi[39], saj bi s tem, pravi Crisp, izgubili vso racionalnost pri moralnem presojanju in delovanju.

(b_2) Enak argument se lahko ponovi tudi na področju moralne motivacije. Partikularistova motivacija, kolikor izhaja iz kontekstualno pojmovanih

[36] Walter Sinnott-Armstrong v svojem članku "Some Varieties of Particularism" ločuje med različnimi variacijami partikularizma glede na to, na katerem področju oziroma ravni moralne teorije ga zatrdimo. Tako ločuje med: (*a*) *analitični partikularizem* – sodbe o moralni pravilnosti in napačnosti so sodbe o posameznih dejanjih in ne o splošnih načelih; (*b*) *metafizični partikularizem* – kar naredi naše moralne sodbe pravilne, niso splošna načela, ampak nemoralne lastnosti posameznih dejanj; (*c*) *epistemološki partikularizem* – naša moralna prepričanja upravičuje zgolj proučevanje posameznih dejanj; (*d*) *metodološki partikularizem* – naše moralno presojanje in delovanje bi bilo boljše, če bi se posvečali zgolj posameznim situacijam in opustili iskanje absolutnih moralnih načel. O tem in zavrnitvi vseh teh vrst partikularizma glej Sinnott-Armstrong, 1999.

[37] Razvoj Dancyevih stališč skozi čas je tako zanimivo opazovati na primerih naslednjih publikacij: Dancy, 1983, 1993 in 2000b.

[38] O tem ugovoru glej Jackson, Pettit & Smith, 2000; za partikularističen odgovor nanj pa Potrč, neobjavljeno-a.

[39] Crisp jih pojmuje kot dokončne [*ultimate*], močno jih približa tudi vrlinam ali tako imenovanim "debelim" moralnim lastnostim. Tako so, na primer, pravičnost, dobrodušnost, prijaznost, neiskrenost ... zanj nespremenljivi razlogi pri določanju moralne pravilnosti in napačnosti naših dejanj.

razlogov, naj bi torej bila iracionalna.[40]

(*c*) V moralnih presojah partikularista ne more biti konsistentnosti.

(*d*) V moralnih presojah partikularista ne more biti koherence.[41]

(*e*) Ugovor Brada Hookerja proti holizmu razlogov:

> Holizem razlogov je v celoti napačno stališče, ki mu sicer lahko najdemo določeno podporo v zdravorazumskem razumevanju delovanja razlogov, a če moralne razloge razumemo na pravilen način, ugotovimo, da ti ne delujejo holistično ali kontekstualistično. In ker je stališče holizma razlogov edini Dancyev argument za partikularizem, z njegovo zavrnitvijo pade tudi ta.

(*f*) Ugovor Brada Hookerja proti praktični vrednosti moralnega partikularizma:

> Če bi določena skupina ljudi ali določena družba sprejela partikularizem, bi to imelo zelo slabe posledice zanjo. Partikularizem je torej inferioren glede na ostale moralne teorije, med njimi zlasti glede na pluralizem rossovskega tipa, ki je dovolj fleksibilen, da zajame kompleksnost našega moralnega življenja, a hkrati dovolj splošen in obče zavezujoč, da lahko odigra vlogo uporabnega moralnega stališča.[42]

(*g*) Ugovori iz motivacije:

> Moralnost sama že predpostavlja obče veljavna moralna načela in pravila. Prava moralna avtoriteta lahko izhaja le iz takšnih načel. Če le-teh ni, se takoj lahko pojavijo negativne posledice kot, na primer, izvijanje izpod zavezujočih posameznih moralnih dolžnosti, določanje izjem in šibkost naših moralnih prepričanj in naše zavezanosti k moralno pravilnemu delovanju. Moralnost mora delovati kot sistem določanja omejitev in zahtev do akterja, brez načel in pravil pa to ni mogoče.

(*h*) Moralna vzgoja in moralno učenje iz naših izkušenj, glede na partikularizem, nista možna, saj med starimi in novimi primeri moralnih situacij ni nobenih nujnih povezav.[43]

Tako lahko strnemo najpogostejše ugovore moralnemu partikularizmu.[44] Odgovore na nekatere od teh je najti v prejšnjih razdelkih.

---

[40] Crispova argumenta iz iracionalnosti sta nekoliko sporna že zaradi svoje zgradbe. Crisp najprej ugotovi, kaj trdi partikularizem, in nato definira racionalno kot takšno, da partikularizem tega nikakor ne more zadostiti, sledijo pa sklepi o iracionalnosti moralnega odločanja in motivacije pri partikularizmu in o njegovi napačnosti.

[41] Oba ugovora, (*c*) in (*d*), izvirata iz strogih pojmovanj konsistence in koherence, ki so vezana na moralna načela. O tem, kakšni so lahko odgovori partikularizma na takšne izzive, smo govorili že v prejšnjem razdelku, zato tukaj nista obširneje podana.

[42] O teh dveh ugovorih glej Hooker, 2000.

[43] Tudi o tej zadnji skupini ugovorov smo že govorili in nanje odgovorili v prejšnjem razdelku, ko smo pojasnili partikularistovo razumevanje moralnega učenja in izkušenosti.

[44] Dancy v polju možnih ugovorov vidi le dve skupini, in sicer: (1) ugovori iz racionalnosti, kamor bi lahko uvrstili ugovore (*a*), (*b*1), (*c*) in (*d*) zgoraj; in (2) ugovori iz motivacije, ki v grobem sovpadajo z ugovori iz skupine (*g*) zgoraj. (glej Dancy, 2001)

5. Zaključek

Preprosti protiprimeri absolutno pojmovanim moralnim načelom in naše vsakdanje življenje nakazujejo na prednost partikularizma pred generalizmom. Partikularist lahko pojasni tudi, zakaj se zdi, da so moralna pravila osnova moralnosti in na kakšen način lahko razumemo posamezne nespremenljive razloge ter kako pravilno razumeti vlogo moralnih načel in pravil, ne da bi to kakorkoli omajalo samo stališče partikularizma. Generalist te možnosti nima, moralna načela zanj bodisi veljajo vedno in povsod na absoluten način bodisi ne veljajo. Ena izmed posledic je tudi ta, da lahko partikularist zgradi privlačnejšo teorijo o delovanju razlogov in racionalnosti moralnega obžalovanja.

Partikularizem smo predstavili tudi do ravni, ko ne moremo več reči, da gre le za gol sklop metaetičnih trditev. Kot nasprotje generalizma (ki je sam metaetično stališče) lahko partikularizem res pojmujemo kot metaetično stališče. Brez zadržkov pa ga lahko sprejmemo tudi kot moralno teorijo, na primer kot eno izmed vrst moralnega intuicionizma. Dokaj podobnosti partikularizem deli tudi z etiko vrlin.[45] Potrditev teh razmišljanj je mogoče videti tudi v raziskavah Carol Gillian, ki je v začetku osemdesetih let proučevala moralnost in moralni razvoj žensk ter dokazovala, da slednje za razliko od moških pogosteje razmišljajo in presojajo glede na kategorije odgovornosti do drugih, sočutja in skrbi kot pa glede na abstraktna načela in pravila. (glej Gillian, 1982) Partikularizem tudi ni daleč od nekaterih pragmatističnih razmišljanj o morali. Tako Richard Rorty v spisu "Etika brez principov" ob rob nasprotovanju racionalnemu utemeljevanju "brezpogojne moralne dolžnosti" zapiše:

> "S tega stališča moralni napredek ni stvar porasta racionalnosti – postopnega manjšanja vpliva predsodka in praznoverja –, to bi nam dopuščalo, da razločneje uvidimo moralno dolžnost. [...] Tako je o moralnem napredku najbolje razmišljati kot o zadevi rastoče občutljivosti, rastoče dovzetnosti za potrebe vedno večje množice ljudi in stvari." (Rorty, 2002:173)

Občutljivost, o kateri govori Rorty, je daleč od pojmovanja moralnosti kot togo sledeče absolutnim moralnim načelom in pravilom.[46]

[45] Čeprav so tudi znotraj te dokaj deljena mnenja o moralnih načelih. (glej Little, 2000)

[46] Za pomoč pri pripravi članka se moram zahvaliti Matjažu Potrču in Frideriku Klampferju, zahvala pa gre tudi razpravljalcem na filozofskih konferencah na Bledu iz let 2002 in 2003.

OUTLINING MORAL PARTICULARISM

The central theme of this treatise is moral particularism, which could be briefly characterized as a view that denies the possibility of moral principles (and rules) and claims that moral value and rightness of acts, persons or situations are dependent on morally important reasons that are present in particular situation. One cannot once and for all define a set of features and properties of our actions that always are or would be morally relevant and would count as reasons. It is important to illuminate all dimensions of such a position and centre it on the field of various moral theories. It turns out that moral particularism is the opposite of moral generalism. Our moral judgement must follow each particular situation before us and seek out its features and properties that are morally important in a particular case and further judge which of them are more important than others. Moral particularism argues for holism of reasons – moral reasons are essentially dependent on context. There are many varieties of moral particularism but one can find a common core to all of them. Some of the numerous objections raised against that core seem very strong and cogent.

Keywords: moral particularism, moral generalism, moral principles, holism of reasons, contextualism, moral judgement and intuition.

Literatura

Crisp, R. (2000). "Particularizing Particularism". V Hooker, B. W., in Little, M. (ur.), *Moral Particularism*, Oxford: Oxford University Press. str. 23-47.

Dancy, J. (1981). "On Moral Properties". *Mind*, 90, str. 367-385.

Dancy, J. (2003). "Etični partikularizem in moralno pomembne lastnosti". *Analiza*, let. 7, št. 3, str. 19-32.

Dancy, J. (1993). *Moral Reasons.* Oxford: Blackwell.

Dancy, J. (2000). *Practical Reality.* Oxford: Oxford University Press.

Dancy, J. (2000b). "The Particularist's Progress". V Hooker, B. W., in Little, M. (ur.), *Moral Particularism*, Oxford: Oxford University Press, str. 130-56.

Dancy, J. (2001). "Moral Particularism". Geslo v *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (*http://plato.Stanford.edu/archives/sum2001/entries/moral-particularism*).

Gillian, C. (1982). *In a different Voice*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Haney, M. R. (1999). “Dynamical cognition, Soft Laws and Moral Theorizing”. *Acta Analytica*, 14, št. 22, str. 227-240.

Hooker, B. W. (2000). “Moral Particularism – Wrong and Bad”. V Hooker, B. W., in Little, M. (ur.), *Moral Particularism*, Oxford: Oxford University Press, str. 1-23.

Hooker, B. W., in Little, M. (ur.) (2000). *Moral Particularism*. Oxford: Oxford University Press.

Jackson, F., Pettit, P., in Smith, M. (2000). “Ethical Particularism and Patterns”. V Hooker, B. W., in Little, M. (ur.), *Moral Particularism*, Oxford: Oxford University Press, str. 79-99.

Little, M. (2000). “Moral Generalities Revisited”. V Hooker, B. W., in Little, M. (ur.), *Moral Particularism*, Oxford: Oxford University Press), str. 276-304.

McNaughton, D. A. (1988). *Moral Vision.* Oxford: Blackwell.

Potrč, M. (neobjavljeno-a). “Particularism and Productivity Argument”.

Potrč, M. (neobjavljeno-b). “Particularism and Resultance”.

Rorty, R. (2002). “Etika brez principov”. V Rorty, R., *Izbrani spisi*, Ljubljana: LUD Literatura, str. 165-179.

Ross, W. D. (1930). *The Right and the Good.* Oxford: Clarendon Press.

Ross, W. D. (1939). *Foundations of Ethics.* Oxford: Clarendon Press.

Sinnott-Armstrong, W. (1999). “Some Varieties of Particularism”. *Metaphilosophy*, 30, str. 1-12.

Strahovnik, V. (2002). “Moralni partikularizem”. *Filozofija na maturi*, 1-4, str. 103-109.

Strahovnik, V. (2003). “Problem pripovedi v zgodovinopisju”. Diplomsko delo, Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, september 2003.

Timmons, M. (1999). *Morality without Foundations.* NY; Oxford: Oxford University Press.

Timmons, M. (tipkopis). *Uvod v etiko* (poglavji 6. Moral Pluralism in 9. Moral particularism).

Ob *Filozofiji umetnosti* B. Kanteta

Nenad Miščević
Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru in CEU Budimpešta

ESTETSKE LASTNOSTI: VLOGA PONOVLJENE ODVISNOSTI OD ODZIVOV[1]

Estetske in vredno(s)tne lastnosti so lastnosti, odvisne od odziva. Odvisnost ima bogato strukturo: vrednostne lastnosti (na primer lepota) so odvisne od naših odzivov na estetske lastnosti (na primer enotnost, veličastnost), ki so spet odvisne od naših odzivov na vzorec prvotnih in drugotnih lastnosti (oblik in barv). Tudi same drugotne lastnosti so od odziva odvisne lastnosti. Temeljni odnos odvisnosti je tako *ponovljen*. Struktura, ki iz tega izvira, je struktura *ponovljene odvisnosti od odzivov*. To je glavna poanta, ki jo bom dokazoval v tem članku. Predlagam tudi, da je ponovljena struktura odvisna od objektivirajočega značaja odziva: ker se od odziva odvisna lastnost neke ravni šteje za objektivno lastnost, lahko razvijemo nanjo nadaljnji odziv, ki potem ustvari novo od odziva odvisno lastnost na višji ravni. Hierarhija vedno bolj in bolj subtilnih ponovljenih lastnosti je smiselna z evolucijskega gledišča, saj predlaga vedno bolj in bolj subtilne vrste odziva na dano fizično konfiguracijo.

Ključne besede: estetske lastnosti, dispozicijskost, odvisnost od odziva, supervenienca.

I. Uvod

Knjiga B. Kanteta *Filozofija umetnosti* je prvo delo sodobne analitične estetike pri nas. Nadaljuje tradicijo racionalnega in argumentativnega pristopa k umetnosti, ki jo je v Sloveniji inavgurirala Vebrova *Estetika*. V tem prispevku se bom osredinil na ontološki vidik problematike, posebej na pojem estetske lastnosti in vrednostne umetniške lastnosti.

Kante predlaga, da so "estetske lastnosti odvisne od (našega) odziva". (Kante, 2001: 122) Na primer, "lastnost 'veličastnosti', ki jo, na primer, pripišemo neki gori je

[1] Prispevek je bil predstavljen na simpoziju o knjigi B. Kanteta *Filozofija umetnosti*, ki je potekal 24. aprila 2002 v Mariboru. Zahvaljujem se B. Kantetu, ker me je opozoril na literaturo o estetskih lastnostih, F. Klampferju, ker me je opozoril na Browerjevo študijo, drugim udeležencem simpozija, posebej Bojanu Borstnerju, Mariji Reicher, Danilu Šustru in Bojanu Žalcu pa za kritične pripombe.

kajpada odvisna od človekovega zaznavanja". (Kante, 2001: 122) Kante s tem predlogom izraža svoje soglašanje s spoštovanja vredno kantovsko tradicijo, katere nedavni in sofisticiran izraz je knjiga G. Hermeréna. (Hermerén, 1998) Z njim in tradicijo v osnovi soglašam, sam pa bi želel poanto razviti v sorazmerno novo smer. Tu je ideja, ki jo predlagam (podroben zagovor puščam za kako drugo priložnost):

> Estetske in vrednostne lastnosti so od odziva odvisne lastnosti. Odvisnost ima bogato strukturo, katere bistvo je mogoče zajeti na naslednji način: vrednostne lastnosti (na primer lepota) so odvisne od našega odziva na estetske lastnosti (na primer enotnost, veličastnost), ki so spet odvisne od našega odziva na vzorec prvotnih in drugotnih lastnosti (oblik in barv). Drugotne lastnosti so tudi same od odziva odvisne lastnosti. Temeljni odnos odvisnosti je tako *ponovljen*, struktura pa je struktura *ponovljene odvisnosti od odziva*.

Za ilustracijo vzemimo avignonsko *Pietá*, ki predstavlja Kristusov pokop. To je *žalno* delo; izraža žalost dogodka. Nanj gledam tako, kot da je samo *silovito*



žalostno. Zdi se, da ga, kar zadeva njegovo obliko in kompozicijo, *združuje v enoto* trikotna kompozicija (z glavo žalujoče Device v njegovem vrhu) in poudarek vodoravne črte, ki združuje Kristusovo telo z glavami žalujočih. Mnogim gledalcem se zdi *izbrano lepo* ... Zdaj je videti, da pridevniki v kurzivi stojijo za lastnosti (v širokem smislu), ki imajo opraviti z umetnostjo in estetiko. Sledeč tradiciji (in Hermerénovemu delu), jih bom razdelil na dve skupini. V prvi skupini so *žalen*, *silovito žalosten* in *enoten*. Vsi trije so v osnovi opisni pridevniki. Imenujmo te in podobne lastnosti "dejstvene estetske lastnosti". V drugi skupini je (umetniška) vrednostna lastnost *izbrano lep*. Kaj več o tem bom povedal v naslednjem razdelku.

S Kantom, Kantetom in tradicijo bom domneval, da so tako dejstvene estetske lastnosti kot vrednostne lastnosti odvisne od našega odziva; nekaj je žalno zato, ker se normalnemu in izobraženemu opazovalcu zdi, da izraža žalost; nekaj je lepo zato, ker nekako ugaja normalnemu, občutljivemu in izobraženemu opazovalcu. Take lastnosti se dandanes v literaturi imenujejo "od odziva odvisne lastnosti". V uvodu sem na kratko povzel pojem "odvisnosti od odziva" in ga potem apliciral na našo temo in vpeljal idejo o ponovljeni odvisnosti od odziva. V drugem razdelku razpravljam o dejstvenih estetskih lastnostih, v tretjem pa preidem na razpravo o vrednostnih lastnostih.

Svet vsakdanjega izkustva vsebuje mnogo lastnosti, za katere se ne zdi, da so tako spoštovanja vredne in robustne kot oblika, velikost, momentum in druge tako imenovane prvotne lastnosti. Najbolj vidne med manj uglednimi lastnostmi so drugotne lastnosti: barve in zvoki, okusi in vonji. Obstajajo tudi druge lastnosti, ki se včasih imenujejo terciarne, kakršni sta biti všečen ali biti nevšečen, neprijeten, dolgočasen ali grozljiv. Predstavljajte si situacijo, v katerem igra glavno vlogo velik, slineči se pes pred vami (če vzamemo primer iz Mulligana (Mulligan, 1998)), ki njegovega lastnika spodbode k begu. Biti grozljiv je čustveno želelna lastnost, biti všečen je "hedonična" lastnost; obe včasih opisujejo kot terciarni lastnosti. K tem dodajamo estetske in vrednostne lastnosti, kakršne so biti enoten, lep ali ljubek. Skupaj z barvami, vonji in zvoki, tako imenovanimi drugotnimi kvalitetami, tvorijo "manifestno sliko" sveta, v kateri ali vsaj s katero živi večina nas.

Same barve se naivnemu opazovalcu predstavljajo kot preproste lastnosti predmetov. Ko enkrat odmotamo naše intuicije o pojmih barv, se zdi, da barve kažejo nenavadne značilnosti: zdi se, da so notranje povezane z vidom v smislu, da je edino merilo za določanje tega, kakšne barve je nek predmet, način, kako predmet izgleda. Način, kako se barve predstavljajo, namiguje, da so objektivne, notranja povezava s pojavi pa namiguje, da niso v popolnosti take. Filozofi so se za razrešitev problema potem obrnili na znanost. Znanost nam pravi, da barvne pojave lahko pojasnimo, ne da bi postulirali intrinzično barvo v predmetih, poleg in nad njihovimi fizičnimi lastnostmi, to pa je bilo domala zanesljivo znano tudi v Newtonovem času. Še več, sedanja znanost nam poroča, da je treba bistvene značilnosti zaznavanja barv pojasniti s sklicevanjem na notranjo organizacijo aparata zaznavanja: barvne kategorije (delitev kontinuiranega fizičnega polja v diskontinuirane segmente) in barvno oponiranje (primerjava rdeče z zeleno in modre z rumeno) so dobesedno artefakti naše zgradbe zaznavanja in pojmovne zgradbe. Najboljša razpoložljiva (Hurvicheva) fiziološka teorija predlaga, da je barvo le stežka mogoče identificirati s površinskim odbojem, saj zelo veliko kombinacij odbite svetlobe da isto barvo. Torej so lahko številne površine z različnimi lastnostmi odbojnosti nerazločljive po barvni pojavnosti. Vsaki taki dve površini se druga za drugo imenujeta "metamera", njuna nerazločljivost glede na barvo pa se imenuje "metamerično ustrezanje". Čeravno pojav barvne konstantnosti dopušča nekakšno merilo objektivnosti, pa je samo na sebi prešibko, da bi uravnovesilo nasprotno dokazno gradivo. Naposled, nedavne primerjalne raziskave so razkrile bogastvo variacij glede tega, kako živali zaznavajo barvo, vključno z možnimi novimi barvami in neobičajnimi delitvami barvnega prostora. Predlagajo, da bi

barvo lahko relativizirali glede na posamezno živalsko vrsto. Videti je, da dokazno gradivo kaže v naslednji smeri: ko se v naivnem stališču soočamo z nasprotujočimi si silami privlačnosti, bi morali odvzeti moč domnevi, da je barva popolnoma objektivna, žrtvovati domnevo, da je kategorična lastnost, in ohraniti domnevo, da je notranje povezana z zaznavanjem. To pa predlaga relacijsko stališče, ki ga najbolje zajame dispozicijsko odzivna analiza. Moje senzorno stanje "biti videti kot rdeč", če sem pred zrelim paradižnikom, kaže dispozicijo paradižnikove površine, da v normalnem gledalcu izzove tako izkustvo. S tem se naivnemu stališču pripiše del neresničnosti: barv ne vidimo kot dispozicij, vendar to ni neobičajno, saj drugih očitno relacijskih lastnosti (kakršna je "biti seksi") tudi ne doživljamo kot dispozicijskih. Mnogo problemov seveda ostane, na primer, kako označiti notranjo sestavino ("zdeti se rdeče") brez krožnosti in ne da bi uvedli dve vrsti barv, kategorično za izkustvena stanja in dispozicijsko za objekte.

To je lockovski kompromis, dispozicijska razlaga zadevnih lastnosti. V skladu z njim so zadevne lastnosti dispozicije stvari in situacij, da v normalnih spoznavalcih v podrobno navedenih okoliščinah izzovejo določen odziv. Očiten primer dispozicijsko odzivnih lastnosti je lastnost "biti seksi": to je lastnost, da je nekdo v normalnih okoliščinah za neke osebe seksualno privlačen. Dispozicijska razlaga izenači vse drugotne in terciarne lastnosti z lastnostmi, kakršna je "biti seksi". Na primer, biti C-zvok v tretji oktavi je razvrstitev zvočnih valov, ki so zmožni izzvati izkustvo slišanja C-ja tretje oktave pri normalnih poslušalcih. Biti žalostna situacija je biti nagnjen k temu, da se normalnim ljudem v normalnih okoliščinah zdi ta situacija žalostna, to je, da jih ta situacija, ko se ljudje z njo soočajo, naredi žalostne. To je znamenita razlaga, ki jo je predlagal Locke za drugotne lastnosti. To razlago je razvil dolg niz njegovih interpretov in privržencev, na čustvene lastnosti in vrednote jo je razširil Hume, v današnjih časih pa so jo še nadalje posplošili. Razlaga predstavlja obe vrsti lastnosti kot tisti, ki vključujeta duh/možgane, čeravno ne kot popolne projekcije duševnih stanj na fizično realnost. Naj si za take lastnosti, kakršna je "biti rdeč", sposodim nalepko "dispozicijsko odzivne" in "od odziva odvisne" lastnosti Marka Johnstona.[2]

Znanstveniki vedo manj o čustvenih lastnostih kot o barvah, vendar pa za prve sodijo, da so vsaj tako – če že ne bolj – subjektivne kot zadnje. Večina teorij priznava in poudarja obstoj telesne prvine v čustvih, od preprostega vzdraženja do bolj zapletenih odzivov, in razmišlja, da je ta potem povezana s situacijami, ki izzovejo čustvo. Kaj je bistvo te povezave? Kognitivistične teorije, ki jih predlagajo psihologi in filozofi (*glej* de Sousa, 1991), predlagajo, da so čustva signali motivacijskega podsistema kognitivnemu podsistemu, ki vzpostavi "vzorce vpadljivosti". Nedavna in zapletena različica, ki jo predlaga A. Damasio v svoji zanimivi in berljivi knjigi (Damasio, 1994), se osredinja na telesne občutke, na "zaznavanje" – kakor pravi on – telesnega stanja in na njegovo vlogo v "čustvenem obarvanju" dejanske ali prihodnje situacije. Neko dejansko čustveno pomembno situacijo – recimo, da moramo svoji ženi priznati, da smo ji lagali – spremlja

[2] Za berljivo in avtoritativno razlago razločevanja med prvotnimi in drugotnimi lastnostmi glej Mackie (1976). Za dispozicijsko analizo drugotnih in terciarnih lastnosti glej McGinn (1983), Peacocke (1984) in zgodnje spise Marka Johnstona (1991, 1992 in 1993). Dobro zbirko prispevkov ponuja tematska številka *European Journal of Philosophy* (1997) in številka *Monista* (1997).

neprijeten občutek v drobovju. Občutek – telesna sestavina zadrege – se potem naveže na predstavo situacije in tako postane "telesni označevalec" vrste situacije. Po Damasiovem mnenju nas je narava naučila predstavljati zunanji svet s pomočjo "sprememb, ki jih povzroča v našem telesu". Damasio naniza impresivno količino nevrološkega dokaznega gradiva, da bi podkrepil svojo teorijo telesnih označevalcev. V svoji knjigi podrobno opiše nevralni mehanizem domnevne produkcije telesnih označevalcev. Označevalec spremlja predstavo in igra odločilno vlogo v prihodnjih premislekih: naslednjič, ko pretresamo potek dejanja, ki vključuje laganje svoji ženi, označevalec – občutek – signalizira nevarnost in agenta opozori, da se je treba predvidenemu rezultatu izogniti. Označevalec je avtomatsko sredstvo ovrednotenja, ki povzroči, da agent gleda na situacijo kot na zadrego.

Nato pride na vrsto definicija odvisnosti od odziva. Predlagam naslednjo delovno definicijo.[3] Začnimo z običajno idejo dispozicije:

(D) Lastnost *F* je dispozicijski pojem zgolj v primeru, če obstaja identiteta, ki ima naslednjo obliko:

lastnost *F* = dispozicija ustvariti *R* v *S* v *C*,

kjer je *R* kazanje te dispozicije, *S* mesto kazanja in *C* pogoj kazanja.

Za dispozicijskost odziva si zdaj oglejmo dispozicije subjektov – mesta dispozicije, da bi dala odgovor *R*, ki v bistvu vključuje nek duševni proces, vse to pa v podrobno določenih okoliščinah. Pojmi dvojčki ustreznih dispozicij v subjektih (za *R*) in objektu (za vzbujanje *R*) so potem natanko od odziva odvisni pojmi. Če govorimo načelno, potem je za to, da je *F* od odziva odvisna lastnost v ožjem smislu, nujno, da velja naslednja temeljna enačba:

x je *F*, če je *x* nagnjen k temu, da izvablja tak in tak odziv od takih in takih oseb v natanko določenih okoliščinah.

Enačbo je kajpada treba brati od desne proti levi: *x* je *F zaradi* tega, ker izvabi določen odziv (imenujmo to – skupaj s C. Wrightom – pravilen red določanja).[4]

Drugič, lastnost je v širšem smislu od odziva odvisna lastnost, če je bodisi od odziva odvisna bodisi kombinacija lastnosti z vsaj eno neodvečno od odziva odvisno sestavino v ožjem smislu.

Odzivi so barva, s katero je naslikana vidna slika. Slika je tista, ki naredi vidno, da je površina obarvana in da je pes strašljiv, ne pa natančna narava barve ali strašljivosti. Ta zmerni smisel "vidnega" je precej običajen. Stavek "Vsakomur je bilo vidno, da je bila Helena zaskrbljena" ima za posledico, da je bila Helenina skrb vidna, vendar pa ima kaj malo opraviti s tem, da je skrbi mogoče poznati zgolj z njihovim kazanjem. Pojem odvisnosti od odziva nudi splošni okvir za odgovor na vprašanje: kakšno je mesto raznih zanimivih lastnosti znotraj

[3] Sledim Marku Johnstonu in nadomeščam njegov govor o pojmih z govorom o lastnostih. Johnston definira od odziva odvisne pojme v dveh korakih. Najprej in kot najpomembnejša pride definicija dispozicijskosti odziva. Začnimo z običajno idejo dispozicije:
Pojem *F* je dispozicijski pojem zgolj v primeru, če obstaja identiteta, ki ima naslednjo obliko:
pojem *F* = pojem dispozicije, da ustvari *R* v *S* v *C*,
kjer je *R* kazanje te dispozicije, *S* mesto kazanja in *C* pogoj kazanja. (Johnstone, 1993: 103)

[4] Za to smo dobili navdih pri Blackburnovi splošni formulaciji iz njegovega prispevka. (Blackburn, 1993b: 260)

naravnega sveta? Vprašanje te vrste je bilo opisano kot njihov "lokacijski problem".

Kaj pa glede pojmov takih lastnosti? Mi, teoretiki, bi morali uvesti od odziva odvisne pojme (ali reinterpretirati obstoječi pojem kot od odziva odvisen) le, če ne moremo prepoznati ustreznih kategorialnih temeljev ali če mislimo, da obstajajo načelni razlogi, ki mislecu preprečujejo sklicevanje nanje. Pripis ima tako nekakšen deflacijski okus. V tem kritičnem trenutku je potreben še en razloček. Nekateri dispozicijsko odzivni pojmi, kakršen je, na primer, "seksi", odkrito kažejo svoj dispozicijsko odzivni značaj: taki se utegnejo zdeti – ob zadostnem premisleku – celo naivnemu mislecu. Test za tak pojem vključuje sklicevanje na protidejstveno situacijo: kako se bo mislec – glede na svoj kognitivni, zaznavni in čustveni aparat – odzval na spremenjene okoliščine? Ali bi imenoval osebo seksi, če bi imela popolnoma drugačne kategorialne lastnosti, vendar pa bi bile njegove dispozicije za odziv primerno prilagojene na nove lastnosti, tako da bi njegov prvotni odziv ostal enak? Če je odgovor pritrdilen, potem sta pojem in ustrezna lastnost odvisna od odziva. Drugi pojmi in lastnosti, kakršen je naiven pojem "rdeč", ne vsebujejo sklicevanja na subjektov odziv, temveč stojijo za lastnost, ki vključuje tak odziv. (Splošno je znano, da naivni mislec vidi barve kot preproste lastnosti materialnih teles.) V teh primerih moramo postaviti na prvo mesto metafiziko in imeti pojem za od odziva odvisen pojem, če stoji za lastnost, ki vključuje duha. Moramo biti velikodušni na tak način, saj se mnogi osrednji od odziva odvisni pojmi zgolj *nanašajo* na dispozicijske lastnosti, vendar pa svojih referentov ne predstavljajo tako, *kot* da bi bili dispozicijski.

Neprvotne lastnosti so vsepovsod prisotne, koristne in jih na evolucijski lestvici odkrijemo že zelo zgodaj. Voh je eden izmed najbolj primitivnih in zgodnjih čutov: svet mnogih primitivnih živali je, domnevno, svet vonjev. Take lastnosti so torej odkrite *vsaj tako zgodaj* kot prvotne lastnosti. Neprvotne lastnosti so bistvene za običajno življenje. Drugotne lastnosti so očitno primer tega. Vendar to še ni vse. Človekov svet je svet čustvenih in želelnih lastnosti. Stvari in situacije se zdijo odvratne ali srhljive, žalostne ali smešne, ljudje se zdijo ljubki ali fascinantni. Jon Elster pripominja, da "imajo vsa človekova zadovoljstva – razen ene izjeme – (to je "hedonskega zadovoljstva, ki ga ustvarjajo čuti" – dodal N. M.) obliko čustvenih izkustev". (Elster, 1996: 1386) V zgodovini filozofije od Seneke preko Spinoze, Schopenhauerja in Jamesa do naših sodobnikov so to opazili bodisi s pritrjevanjem bodisi z neodobravanjem. Skratka, *s praktičnega, kognitivnega in semantičnega gledišča so neprvotne lastnosti na enaki ravni kot prvotne*, četudi to ne velja v metafizičnem smislu.

II. Dejstvene estetske lastnosti

Vrnimo se zdaj k avignonski *Pietá*, *žalnemu* in *silovito žalostnemu* delu. Nekateri avtorji, na primer Hermerén (Hermerén, 1988), bi ti dve lastnosti razvrstili kot *estetski*. Čustvenim in afektivnim lastnostim (užaloščenosti, smešnosti, ganljivosti) doda še *gestaltistične* lastnosti: enoten, dezorganiziran, integriran in tiste lastnosti, ki jih sam imenuje *vedenjske*: energičen, živčen. Glede tega mu bom sledil. Tisto, kar stori, da so vse te lastnosti estetske lastnosti, je, da so vse fenomenalne lastnosti in da dajejo razloge za pripis vrednostnih lastnosti.[5] Hermerén tudi trdi, da so estetske lastnosti podobne drugotnim lastnostim. To bom razumel, kot da pomeni, da so "od odziva odvisne". Naposled tudi trdi, da supervenirajo na drugotnih lastnostih. To je po mojem prepričanju le delno pravilno: estetske lastnosti supervenirajo na drugotnih lastnostih in še na drugih zadevah, predvsem na stanjih normalnega opazovalca.

Drugi avtorji, kot na primer France Veber, so prihranili izraz "estetski" za lastnosti, ki so vrednostno obremenjene.[6] Za primere lahko vzamemo "eleganten", "lep", "izviren" in podobno. Tu bom naredil kompromis in štel obe skupini za "estetski". Vendar naj razlikujem med očitno *vrednostnimi lastnostmi* (ki imajo opraviti z estetskimi/umetniškimi vrednostmi), kakršna je "lepo", in *dejstvenimi estetskimi* lastnostmi, kakršne so "enoten", "dezorganiziran", "energičen", "živčen", "žalosten", ki zadevajo način, kakšno je dejansko delo, ne pa njegove vrednosti. (Četudi te lastnosti utemeljujejo njegove vrednostne lastnosti: na primer, slika je dobra, ima vrednostno lastnost zato, ker je eskpresivna in dobro organizirana, to je, ima dve dejstveni estetski lastnosti.) V tem razdelku bom o slednjem kasneje na kratko razpravljal.

Zakaj je torej *avignonska Pietá* žalostna? Delno zaradi dogodka, ki ga prikazuje, delno zaradi temnih, mračnih barv, ki na njej prevladujejo. Te barve še bolj intenzivira belina redovne obleke gledalca na skrajni levi. Tako vzorec prvotnih in drugotnih kvalitet, ki ga ta slika uprimerja, utemeljuje estetske lastnosti (*žalen* in *silovito žalosten*). Vendar pa so drugotne kvalitete same, tukaj barve, od odziva tesno odvisne, tako da sam vzorec vsebuje v bistvu od odziva odvisne lastnosti v ožjem smislu in je torej tudi sam od odziva odvisen (v širšem smislu). Teoretiki terciarnih kvalitet (izrazito Hermerén, 1988: 270 (6. teza)) trdijo, da so estetske lastnosti na splošno odvisne od drugotnih lastnosti. V literaturi ta odvisnost ni posebej jasna. Zdi se, da od odziva odvisen vzorec oblik in barv normalno povzroči vtis žalosti in žalnosti v opazovalcu in to naredi, da je slika žalostna in žalna.

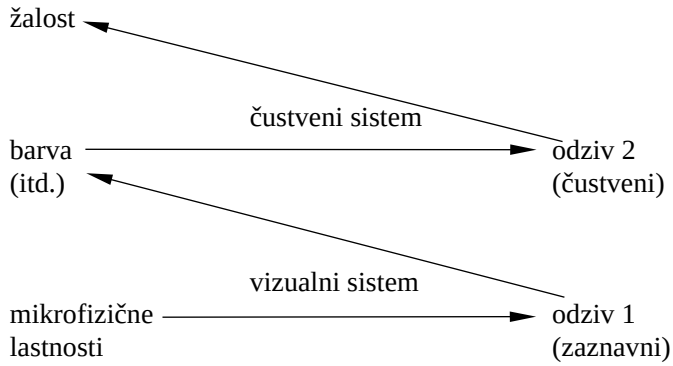
Seveda pa niso vse lastnosti, ki jih običajno štejemo za estetske, od odziva odvisne lastnosti. "Biti odkritosrčen" je verjetno estetska lastnost nekaterih del (na primer, za Beethovnovo *Grosse Fuge* bi utegnili misliti, da je odkritosrčna, ko meša kontrapunkt v Bachovem slogu s klasično in romantično harmonijo). Vendar pa ni od odziva odvisno delo, saj prej kaže na zahteve odkritosrčnosti, da bi problem rešili, recimo, s kombiniranjem Bacha s klasicizmom, ki so

[5] Stališče ni neproblematično: če "fenomenalno" pomeni "neposredno zaznavno", potem obstaja problem izpeljanih (in/ali na določeno kulturo omejenih) estetskih lastnosti.

[6] Zahvaljujem se B. Žalcu, da me je na to opozoril.

postavljene avtorju.

Oglejmo si spet *Pietá* in žalost, ki jo izraža. Žalost je v veliki meri zadeva našega afektivnega odziva na predstavljeni vzorec. Sam vzorec je od odziva odvisen in je osnova za nadaljnji odziv (vtis žalosti), ki stori, da je slika žalostno delo. V takih primerih je odvisnost od odziva torej dvojna: prvič, sam vzorec barv je odvisen od našega zaznavnega odziva, žalost pa je odvisna od našega nadaljnjega, čustvenega odziva na vzorec barv. Odvisnost od odziva je *ponovljena*. Vzorec odvisnosti je mogoče zlahka pokazati z naslednjo shemo:



Spomnite se, da se zdi *Pietá* glede kompozicije *enotna*. Vtis, ki ga daje, je vtis enotnega, trdnega predmeta, katerega deli sodijo skupaj in se skupaj gibljejo. Vtis je odziv. Izvira iz vzorca barv in oblik. Domneval sem, da je posledica trikotne kompozicije in poudarka na horizontalni liniji. Spet imamo odziv (tokrat *gestalt* odziv, če uporabimo Hermerénov izraz) na vzorec, ki je sam odvisen od (zaznavnega) odziva. Tu je primer iz glasbe. Kritik opisuje "počasno, dvigajočo se ekstatično frazo" četrte meditacije Messiaenove skladbe *Ascension*. (Perier, 1979: 31) Fraza je domnevno *ekstatična* (izraža ekstatični občutek) delno zaradi tega, ker je *počasna* in *dvigajoča se* (še posebej, zaznavno in normalno zaznana kot počasna in dvigajoča se in ne vsebuje zgolj nizov zvokov z dolgim trajanjem in vedno večjo višino). *Ekstatičen* je tako lastnost, ki jo glasbena meditacija ima delno zaradi našega odziva na bolj temeljne, vendar v enaki meri od odziva odvisne lastnosti njenih zvočnih nizov.

Glede ponovljene odvisnosti od odziva ni nobene posebne skrivnosti. Nanjo naletimo že v zelo primitivnih primerih. Imeti poseben vonj, na primer vonj pačulija, je vohalna od odziva odvisna lastnost. To, da je vonj prijeten, je nadaljnja od odziva odvisna lastnost, utemeljena v hedonskem odzivu na prvotno od odziva odvisno lastnost. Imenujmo vonj od odziva odvisno lastnost prvega reda, njegovo prijetnost pa od odziva odvisno lastnost drugega reda.

1. red	vonj	odvisen od vohalnega odziva
2. red	prijetnost vonja	odvisna od hedonskega odziva na vohalno lastnost

Če apliciramo isto terminologijo, se zdi, da so tudi estetske lastnosti od odziva odvisne lastnosti drugega reda.

1. red	barve in njihovi vzorci	odvisne od zaznavnega odziva
2. red	žalost slike, njena enotnost	odvisna od čustvenih oziroma gestaltističnih odzivov na zaznavno lastnost

Nekatere akcijske lastnosti utegnejo pokazati enak vzorec. Borec za svobodo se podvrže policijskemu mučenju, da bi rešil nedolžne vaščane. Če se kdo podvrže mučenju, je to *boleča* stvar, ki jo naredi (odvisnost od odziva prvega reda). Poteza pa je v veliki meri *pogumna* zaradi bolečine (pogum je od odziva odvisna lastnost, ki je odvisna od tega, ali za neko dejanje sodimo, da je pogumno ali ne). Če je pogum od odziva odvisna lastnost, je potemtakem ponovljena.

Večina od odziva odvisnih lastnosti kajpada ne kaže tako odkrito svojega značaja. Barve se zdijo objektivne, saj so naše zmožnosti slepe za red določanja. Enako velja za estetske lastnosti. Ekstatični značaj ali žalost glasbene fraze v enaki meri zaznavamo tudi kot nesubjektivni. Barbarinina znamenita arija *Non la trovo* (iz Mozartovega *Figara*) slika *njeno* žalost našim ušesom, ne pa žalosti našega srca. Ta slepota za red določanja je globoka pojasnitev za naravnost našega občutenja takih terciarnih lastnosti. Filozofi so si že od Aristotela naprej belili glavo zaradi tako imenovane človekove "druge narave" [*deutera physis*]. Na primer, v skladu z mnenjem McDowella – poleg "prve narave", ki nam daje zmožnost prepoznavanja fizičnih lastnosti – vzgoja in praksa oblikujeta našo drugo naravo, zmožnost prepoznavanja vredno(s)t(i), občutljivost za moralne "zahteve dane situacije" in podobno. Zdi se, da vsi učinki te druge narave kažejo na objektivnost prepoznanih pojavov. Podmena, da so vsi ti pojavi terciarni in od odziva odvisni, začenja ponujati neko pojasnitev.

III. Vrednostne lastnosti, ožje in širše

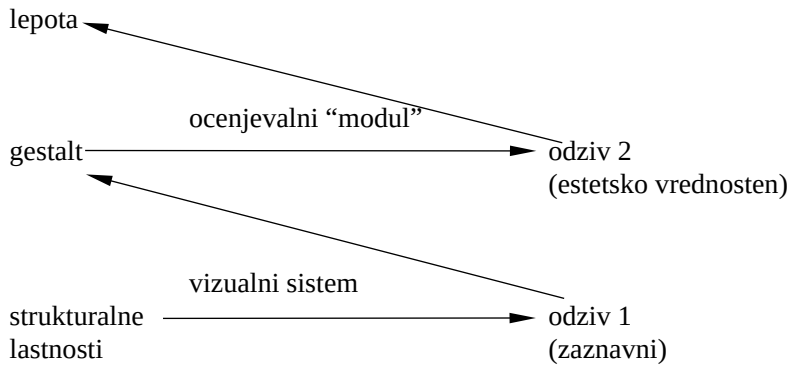
Preidimo zdaj k vrednostnim lastnostim, kakršne so "biti izbrano lep", "eleganten", "mojstrski", "izviren" itn. To, da je arija lepa, je pogosto odvisno od zvočnih lastnosti njene melodijske linije (od odziva odvisnih lastnosti prvega reda), vendar pogosto tudi od temeljnih estetskih lastnosti, kakršni sta "biti enoten" in "organiziran" (od odziva odvisne lastnosti drugega reda). Mnogi avtorji – od Beardsleya naprej – dokazujejo, da vrednostne lastnosti (ali vrednostne sodbe) izvirajo iz estetskih lastnosti. Sam Hermerén trdi, da estetske

lastnosti nekega dela dajejo enega od razlogov, da mu pripišemo vrednostne lastnosti. Zdi se torej, da so vrednostne lastnosti v veliki meri odvisne od odziva odvisnih lastnosti tako prvega kot drugega reda.

Teoretiki odvisnosti od odziva bodo šli še dlje in trdili, da so tudi same vrednostne lastnosti od odziva odvisne lastnosti.[7] Naj vzamem vodilo iz etične razprave, v kateri so o odvisnost od odziva celoviteje razpravljali. Glavna ideja je, da je vrednost konstitutivno odvisna od ocenjevalčevih odzivov ali dispozicij za odziv (za obširnejšo razpravo glej Brower, 1993: 222). Na primer, David Lewis predlaga naslednjo splošno shemo:

(L) *x* je vrednost, če in le če bi bili nagnjeni ceniti *x* v okoliščinah popolne domišljijske seznanjenosti z *x*-om. (Lewis, 1989: 113)[8]

Naslednji korak je raziskovanje ponovljene odvisnosti od odziva. Če je naša dispozicija za cenjenje *x*-a sama posledica *x*-ovih od odziva odvisnih lastnosti prvega in drugega reda (na primer, če cenimo avignonsko *Pietá* zaradi tega, ker je harmonična, enotna in silovito žalostna), potem je odvisnost umetniških vrednosti odvisnost tretjega reda. Glede na to, da so estetske lastnosti povečini od odziva odvisne lastnosti drugega reda, in glede na to, da so vrednostne lastnosti odvisne od našega odziva na dejstvene estetske lastnosti, bodo vrednostne lastnosti tako pogosto od odziva odvisne lastnosti tretjega reda. Tu imamo verjetno nabolj preprosti vzorec odkrivanja vrednosti. Tak zgolj enoten *gestalt* je včasih zadosten za produkcijo estetskega odziva[9]:



Zdi se, da so mnoge vrednostne lastnosti odvisne bodisi od zaznavno primitivnih lastnosti, kakršen je *gestalt*, bodisi od ožjih dejstvenih estetskih lastnosti. *Izbranost* risbe je tu primer, za katerega gre, saj ima opraviti z estetskimi lastnostmi oblike in teksture dela (kakršne so "biti podroben", "vznemirljiv" itn.). Vendar pa ne vse. Na primer, delo je *izvirno*, če je očitno drugačno od prejšnjih del, kajpada v pravi smeri. *Izvirnost* in *neodvisnost* tako odločilno vključujeta zunanjo negativno relacijo do prejšnjih avtorjev in del, poleg seveda (določene

[7] Tu mislim na od odziva odvisne lastnosti kot vrednostne lastnosti ne le zaradi tranzitivnosti odvisnosti (če je barva od odziva odvisna in je barva lepa, bi kdo lahko trdil, da je njena lepota "tranzitivno" odvisna od odziva, saj je lepota utemeljena v barvi, ki je spet sama odvisna; *ne* mislim te tranzitivne odvisnosti od odziva, če kaj takega sploh obstaja).

[8] Lewisov nadaljnji predlog je naslednji: "Pravim, da biti *cenjen* z naše strani pomeni biti tisto, kar si želimo želeti." (Lewis, 1989: 116) To se zdi, da ne ustreza umetniški vrednosti.

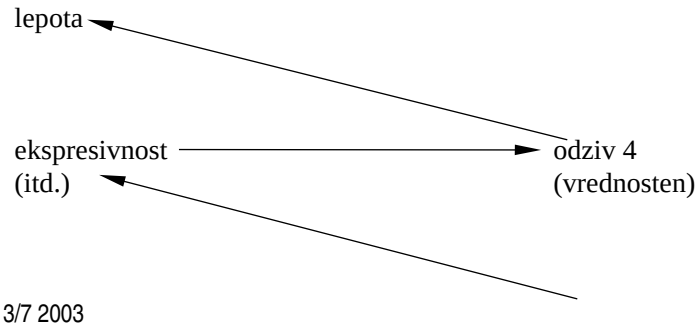
[9] Zahvala gre tu Mariji Reicher, ki me je opozorila, da moram eksplicitno vključiti tudi take preproste primere.

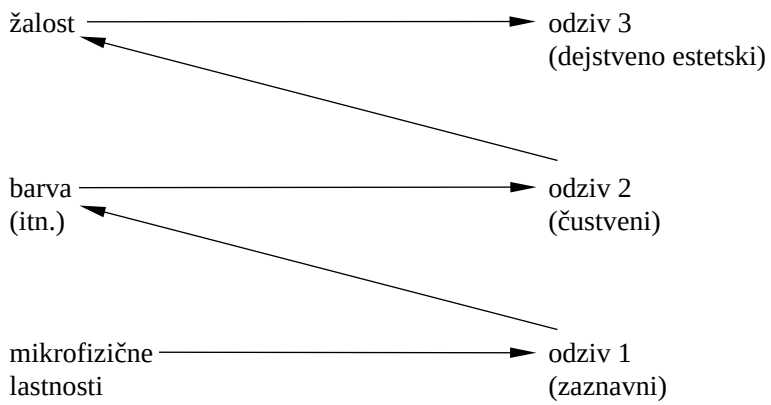
količine) ožjih vrednostnih lastnosti. Ožje vrednostne lastnosti pripomorejo k od odziva odvisnemu značaju *izvirnosti*, zunanja relacija "biti drugačen od predhodnikov" pa pripomore, da je neko delo od odziva odvisno zgolj v širšem smislu: *izvirnost* je zapletena lastnost, ki vključuje od odziva odvisne (vrednost) in neodvisne sestavine (kot "biti drugačen od predhodnikov"). Nekatere vrednostne lastnosti, kot "izbranost" in "eleganca", so potemtakem od odziva odvisne v ožjem smislu, druge, kot sta "izvirnost" in "neodvisnost" pa so od odziva odvisne zgolj v širšem smislu.

Povzemimo tisto, kar smo povedali, v tabeli.

vrste	**ilustracija**	**estetske in vrednostne lastnosti**
1. red (ožje in širše)	ožje: škrlaten, takega in takega vonja, boleč, žalosten širše: vzorec belih in rdečih kock	——————— (temelj supervenience: prvotne in drugotne lastnosti plus odzivi opazovalcev)
2. red (ožje in širše)	ožje: neprijeten vonj širše: pogumen (zaradi bolečine – npr. dejanja, da se izpostavimo mučenju)	ožje: *ekspresivne*: žalostnega videza, veselega videza *gestalt*: enoten, dezorganiziran, integriran *čustvene*: užaloščen, smešen, ganljiv *vedenjske*: energičen, živčen
3. red (ožje in širše)	ožje: moralno dober (zato ker je pogumen)	*vrednostne lastnosti* ožje: eleganten, lep, izbran, mojstrski, čudovit širše: izviren in neodvisen

V bolj zapletenih primerih je hierarhija ponovljene odvisnosti od odziva še bolj zapletena. Vzemite žalost avignonske *Pietá*, ki prispeva k njeni ekspresivnosti, in ekspresivnost, ki prispeva k njeni lepoti, in si oglejte štiri ravni odziva:





Ponovljena odvisnost od odziva razloži *zapleteno in slojevito strukturo* naših odzivov in ponuja idejo, kako razmišljati o bogatosti in zapletenosti vidnega sveta, v tem primeru "sveta" estetskih in umetniških lastnosti. Nanjo gledamo tako, kot da je odvisna od večjega števila slojev tako lastnosti kot odzivov, od katerih so nekatere/nekateri bolj temeljne/temeljni, nekatere/nekateri pa izpeljane in odvisne.

Glede na orisano strukturo bi lahko domnevali, da bi umetniško učenje in razvoj občutljivosti utegnili slediti istemu vzorcu. Zdaj lahko naredimo še nadaljnji korak in si ogledamo kinematiko odvisnosti od odziva. Filozofi so opazili vzajemno igro med našimi zaznavami in odzivi. Wiggins, na primer, piše:

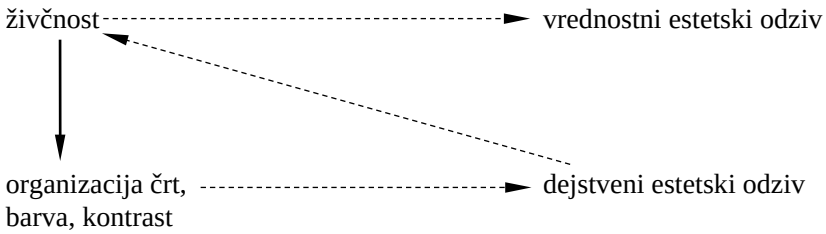
> "Bolj prefinjene zaznave lahko tako intenzivirajo kot izboljšajo odzive. Intenzivnejši odzivi lahko še dalje dvignejo in izboljšajo zaznave ... Ko je ta točka dosežena, je sistem antropomorfnih lastnosti in človekovih odzivov gotovo zaživel svoje lastno življenje. Civilizacija se je začela." (Wiggins, 1987: 196)

Najprej si oglejmo, kaj bi se utegnilo zgoditi v primitivni vzajemni igri med raznimi vidiki in ravnemi odvisnosti od odziva. Lahko domnevamo, da so najbolj primitivni odzivi osnovni zaznavni odzivi, ki pripomorejo k drugotnim kvalitetam: najprej vonj, potem barva. Te lastnosti prvega reda so objektivirane, take, da jih kognitivni aparat uporablja za označitev zaznanega objekta. Njim se potem pripišejo primitivni čustveni odzivi: nekateri vonji sprožijo seksualne odzive, drugi strah. Tako nastanejo nekatere od odziva odvisne lastnosti drugega reda (biti strašljiv). Ob vsaki ponovitvi se lastnost nižjega reda vzame za samoumevno, nanjo pa se ustvari odziv. Tako se rodi nova, od odziva odvisna lastnost višjega reda. Primitivna vrsta vzajemne igre med zaznavo in odzivom se lahko dogaja tudi med ravnemi oziroma redi. Če je odziv neke vrste organizma uglašen na lastnost "biti strašljiv", katere osnova se odkriva z vonjem (recimo predatorjev), se bo organizem verjetno naučil razločevati med ustreznimi vohalnimi lastnostmi. In se bo morda tudi naučil prilagoditi svojo raven odziva na strah odtenkom zaznanega vonja. Občutljivost na lastnost druge reda

(strašljivosti) gre z roko v roki z občutljivostjo na lastnost prvega reda (takega in takega vonja).

Zdaj pa si oglejmo bolj prefinjeno vzajemno delovanje, recimo med učenjem zaznavanja značilnosti slike in tem, da se začnemo nanje odzivati s primerno cenitvijo. Tako vzajemno delovanje je videti bistveno za estetsko občutljivost (in verjetno tudi za moralno občutljivost). Vendar pa je treba pripomniti, da za to, da bi pojasnili zapletene pojave estetskega izkustva, je potrebno to izkustvo dopolniti z vzajemnim delovanjem med ravnemi. Tu je zelo poenostavljena in anekdotična ponazoritev.

Iz nekega razloga sem se nekega dne začel zanimati in postal občutljiv za živčnost slike nekega avtorja (recimo Schieleja), kar je dejstvena estetska lastnost, lastnost drugega reda. (Če potrebujete zgodbo, potem si zamislite, da sem živel mirno življenje in užival v mirnih, klasičnih in uravnovešenih slikah. Potem je moje življenje vstopilo v nekako viharno in prenapeto fazo, ki me je pripeljala do tega, da sem postal občutljiv za manj mirne in uravnotežene potencialnosti človeškega bitja.) To me je privedlo do tega, da sem obrnil svojo pozornost na podrobnosti organizacije črt, na barve, kontraste in podobne drugotne lastnosti (od odziva odvisne prvoredne lastnosti slike). Puščica v mastnem tisku kaže ta nov, od zgoraj navzdol usmerjen vpliv.



Ko sem se enkrat popolnoma seznanil z njimi, me je poznavanje lahko vodilo k boljšemu ocenjevanju variacij v stopnjah in vrsti živčnosti, ki so jo izražale razne slike zadevnega slikarja. To je potem utegnilo spremeniti moje estetsko ovrednotenje živčnosti.

V glasbenem izobraževanju je – podobno – vsakdanja modrost začeti s "programsko" glasbo ali pa povezati dani glasbeni komad z avtorjevo biografijo. Ko se je enkrat novinka naučila prepoznati čustvo v programskem komadu glasbe, lahko nadaljuje tako, da ga prepoznava drugje, kar je napredek v odzivih. Hkrati bo – z nekoliko sreče – postala bolj občutljiva za čisto zaznavne, strukturne lastnosti glasbe. Sprememba drugega reda tako vodi k napredku prvega reda. (Stvari so bolj zapletene za učitelje filozofije ali študente, ki se ne morejo upreti mešanju teorije s poslušanjem. Živo se spomnim, da sem pred mnogimi leti poslušal sopranske in altovske dele Bachovega *Pasijona svetega Janeza*, potem ko sem se poglobil v psihoanalitsko literaturo in seminarje. Bil sem povsem prepričan, da sem v teh delih odkril histerijo. V tistih časih je bil "histerikov diskurz" visoko cenjena zadeva. Kar me je napeljalo, da sem bolj in bolj poslušal *Pasijon*. Ta odziv na čustvene lastnosti me je potem privedel do prepoznanja čisto glasbenih, na katere sicer ne bi bil nikoli pozoren. Nauk: slaba teorija lahko vodi k izboljšanem poslušanju!)

Ob strani smo pustili zelo pomemben niz vprašanj, namreč vprašanja, ki povezujejo estetsko izkustvo z zgodovinskimi dejavniki. V tem veliko večjem merilu lahko spremembe v prevladujoči umetniški vrednosti (tretji red) usmerijo našo pozornost na drugačne estetske lastnosti (drugi red). Avignonske *Pietá* ne bi sprejeli v zgodnjem srednjem veku delno zato, ker je bil prevladujoči cilj religioznega slikarstva vzbuditi strah in spoštovanje. V ospredju so bile lastnosti, kakršni sta "biti veličasten" in "poln spoštovanja", tako njihovo zaznavanje kot odziv nanje pa so izrabljali, razvijali in rafinirali. V visokem srednjem veku je sprememba cilja prinesla v ospredje usmiljenje, Kristusa sodnika pa je zamenjal Kristus na križu in objokovani Kristus. Tako se je rodil žalni gotski žanr *Pietá*. O zgodovini in kulturi bi bilo treba povedati še veliko več, vendar pa je to naloga, ki jo prepuščam kaki drugi priložnosti.

Naj sklenem ta razdelek z omembo dveh implikacij zgoraj povedanega. Vzajemno delovanje ravni oziroma redov utegne biti pomembna lastnost "prave vzgoje", ki povzroči, da je kdo ustrezno občutljiv za estetske vrednosti/vrednote in tako izoblikuje njegovo "drugo naravo" v naravo ljubitelja umetnosti (ali v naravo moralne osebe). Zdaj lahko začnemo razumevati zapletenost pojava. Vsa prefinjena razločevanja, ki jih je pravilno vzgojena oseba zmožna uveljavljati, so prepletena z njenim bogatim in niansiranim repertoarjem odzivov. To dvoje lahko postane – in pogosto dejansko postane – spojeno, tako da je le stežka razločiti in prepoznati posamezne sestavine. To ustvarja vtis, da se "druga narava" ne le upira analizi, temveč da jo je treba obravnavati tudi kot primitiven, absolutno najnižji pojav.

Pojasnjevalna naloga, ki jo utegne opraviti ponovljena odvisnost od odziva, je, da začne razlagati, kako delujejo "debeli" vrednostni pojmi. Vzemite pojem "eleganten". Je tako opisen kot vrednosten, vendar pa je zelo težko, morda celo nemogoče, ločeno ceniti njegovo opisno in vrednostno sestavino. Kako potem kritik aplicira ta pojem? Kako prepozna opisno sestavino, ki zasluži ime elegance? Morali bi zavrniti lahek odgovor, da je zmožnost prepoznavanja elegance "primitivna" ali "najnižja". Aplikacije se prej naučimo v procesu ponavljanja: v kulturi, kakršna je naša, ki ceni vitko telesno obliko in gracilno gibanje, se ju novinec nauči tako prepoznavati kot ceniti in si tako pridobi zelo preprosto in temeljno aplikacijo pojma "eleganten". Potem lahko gre skozi postopek rafiniranja tako zaznavanja kot odziva, tako da morebiti zapletenost rezultata kljubuje razčlenitvi v opisno in vrednostno sestavino. (Na primer, lahko konča pri tem, da ceni eleganco Kantetove predstavitve filozofskih problemov v njegovi knjigi, torej precej abstraktno lastnost, če jo primerjamo z zemeljsko eleganco mačke ali panterja.)

IV. Sklep

Opraviti smo imeli s problemom umestitve estetskih in umetniških vrednostnih lastnosti. Predlog je bil, da je odvisnost od odziva – še posebej njena ponovljena različica – ključ do rešitve tega problema. Pomemben del zapletenosti estetskih pojavov izvira iz bogatega hierarhičnega ali slojevitega tkiva odvisnosti, ki združijo zaznavne, čustvene in vrednostne odzive v domala brezšivno celoto.

Predstavili smo nekatere shematske, poenostavljene načine ločevanja v sestavine. V vseh nastopa ponovitev odvisnosti, pri čemer bolj zapleteni odzivi nastanejo kot odziv na lastnosti, ki so spet odvisne od preprostejših odzivov. Zdi se, da slojevita struktura, ki je rezultat tega, precej dobro zajema vzorec odvisnosti, ki jih zaznavajo opazovalci umetnosti in umetniški kritiki.

Upam, da je razlago z analogijo mogoče razširiti tudi na druge, od odziva odvisne lastnosti višjega reda, predvsem moralne, in še na lastnosti, kakršna je pomembnost (nekega dejanja ali življenjskega sloga), in celo na lastnost "biti dobro življenje". Tako bi razlaga ponudila možnost bolj naturalistične razlage človeško zanimivih in pomembnih zapletenih vidnih lastnosti, ki tvorijo naš življenjski svet.

In naposled, naj ponovim, da je bila ravno Kantetova knjiga tista, ki je avtorja napeljala k razmišljanju o odvisnosti od odziva estetskih lastnosti. To, da imamo premišljeno in berljivo predstavitev glavnih filozofskih vprašanj, povezanih z umetnostjo, je velika sreča za kulturo, kakršna je naša, sam pa sem prepričan, da bo vzbudila mnogo zanimivih odgovorov na področju, na katerem zelo potrebujemo visoko kvalitetno filozofsko delo, za katerega je zdaj Kantetov dosežek postavil novo merilo odličnosti.

AESTHETIC QUALITIES: THE ROLE OF ITERATED RESPONSE-DEPENDENCE

Aesthetic and value properties are response-dependent. The dependence has a rich structure: value qualities (e.g. beauty) depend on our response to aesthetic properties (e.g. unified, magnificent), which in turn depend on our response to a pattern of primary and secondary qualities (shapes and colors). Secondary qualities are themselves response-dependent. The basic dependence relation is thus *iterated*. The resulting structure is one of *iterated response-dependence*. This is the main point to be argued in this paper. It is also suggested that the iterated structure depends on the objectifying character of the response: since a response-dependent property of a given level is felt as an objective property, one can develop a further response to it, which then produces a new response-dependent property on a higher level. The hierarchy of increasingly subtle iterated properties makes sense from the evolutionary viewpoint, suggesting increasingly subtle kinds of response to a given physical configuration.

Keywords: aesthetic properties, dispositionality, response dependence, supervenience.

Literatura

Blackburn, S. (1993a). "Realism, Quasi, or Queasy". V Haldane, J. and Wright, C. (ur.), *Representation and Projection*, Oxford: Oxford University Press.

Blackburn, S. (1993b). "Circles, Finks, Smells and Biconditionals". V Tomberlin, J. E. (ur.), *Philosophical Perspectives, 7, Language and Logic*, Atascadero: Ridgeview Publishing Company, str. 259-279.

Blackburn, S. (1993c). *Essays in Quasi-Realism*. Oxford: Oxford University Press.

Boghossian, P. in Velleman, D. (1989). "Colour as a Secondary Quality", *Mind*, XCVIII, št. 389.

Brower, B.W. (1993). "Dispositional Ethical Realism". *Ethics*, 103.

Damasio, A. (1994). *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*. New York: Grosset/Putnam Books.

De Sousa, R. (1987). *The Rationality of Emotions*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Divers, J. and Miller, A. (1994). "Rethinking realism". *Mind*, str. 519-533.

Elster, J. (1996). "Rationality and the Emotions". *The Economic Journal*, zv. 106, št. 438, str. 1386-1397.

Haldane J. in Wright, C. (ur.) (1993). *Reality, Representation and Projection*. Oxford: Oxford University Press.

Hardin, C. L. (1988). *Color for Philosophers*. Indianapolis: Hackett.

Hermerén, G. (1988). *The Nature of Aesthetic Qualities*. Lund: Lund University Press.

Johnston, M. (1991). "Explanation, Response-Dependence and Judgement-Dependence". V Menzies, P. (ur.). *Response-dependent concepts, Working Reports in Philosophy, št.* 1. Canberra: Australian National University.

Johnston, M. (1992). "How to Speak of the Colors". *Philosophical Studies*, zv. 68., št. 3.

Johnston, M. (1993). "Objectivity Refigured: Pragmatism Without Verificationism". V Haldane, J. in Wright, C. (ur.) (1993), *Reality, Representation and Projection*, Oxford: Oxford University Press.

Johnston, M. in Menzies, P. (ur.) (1998). *Secondary Qualities Generalized*. *The Monist*, zv. 81.

Kante, B. (2001). *Filozofija umetnosti*. Ljubljana: Jutro.

Lewis, D. (1989). "The dispositional theories of value". *Proceedings of the Aristotelian Society, Suppl. volume*, LXII.

Mackie, J. (1976). *Problems from Locke*. Oxford: Clarendon Press.

Maund, B. (1995). *Colours: Their nature and representation*. Cambridge: Cambridge University Press.

McDowell, J. (1988). "Values and Secondary Qualities". Prvič objavljeno v Honderich, T.(ur.) (1985), *Morality and Objectivity,* London: Routledge, ponatis v McCord, G. S., *Essays on Moral Realism,* Ithaca: Cornell University Press.

McGinn, C. (1983). *The Subjective View*. Oxford: The Clarendon Press.

Menzies, P. (ur.) (1991). *Response-dependent concepts, Working Reports in Philosophy*, št. 1, Canberra: Australian National University.

Miscevic, N. (1998). "Apriority and response-dependence". V Johnston, M. in Menzies, P. (ur.) (1998), *Secondary Qualities Generalized, The Monist*, zv. 81.

Mulligan, K. (1998). "From Appropriate Emotions to Values". V Johnston, M. in Menzies, P. (ur.) (1998), *Secondary Qualities Generalized, The Monist*, zv. 81.

Peacocke, C. (1984). "Colour Concepts and Colour Experience". *Synthese*, zv. 58, št. 3.

Perier, A. (1979). *Messiaen*. Paris: Seuil.

Wiggins, D. (1987). *Needs, value, truth*. Oxford: Blackwell.

Lev Kreft
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

MARCEL DUCHAMP IN ANDY WARHOL

O pomenu avtorjeve intence pri interpretaciji umetniškega dela, o čemer govori tudi Božidar Kante v svoji knjigi, se lahko prepričamo tudi ob primeru interpretacije *ready-made* umetniškega dela, in to prav tam, kjer je svoje trditve o koncu umetnosti zastavil Arthur Danto. Pri *Vodometu* Marcela Duchampa kot najznamenitejšem primerku tovrstnega umetniškega dela in pri izdelkih Andyja Warhola nekaj desetletij kasneje formalno sicer lahko ugotovimo sorodnost postopka, vendar se ob interpretaciji umetnikove intence, umeščene v umetniško atmosfero dveh različnih obdobij, izkaže, da je razlika še kako pomembna.

Ključne besede: avtorjeva intenca, *ready-made*, Marcel Duchamp, Andy Warhol.

O odnosu med akterjema umetnostne zgodovine prejšnjega stoletja Marcelom Duchampom in Andyjem Warholom se običajno govori tako, da se enega postavi v vlogo predhodnika in drugega v vlogo naslednika. Ker šele ponovitev, kot pravi Hegel v filozofiji zgodovine, spremeni slučajnost nekega pojava v zakonitost, je Warhol v tej navezi tisti, ki je iz *ready-made*a in sorodnih načinov naredil zakonit umetniški pojav. Arthur Danto trdi, da je Warholovo delo sredi šestdesetih let pomenilo – konec umetnosti, ki ga je napovedoval že Duchampov opus. Duchamp, ki je bil živ in prisoten ob začetkih neoavantgarde v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, se je res po eni strani z veseljem vživel v vlogo pionirja in očeta mlade generacije, po drugi strani pa je prav to ponovitev z običajno in v zgodovini umetnosti pogosto gesto utemeljitelja smeri zavračal, češ da se je odmaknila od izvirnih načel in smotrov. Da bi odnos med opusoma enega in drugega osvetlili, bomo primerjalno postavili v medsebojno soočenje njuno razmerje do estetske izkušnje umetniškega dela in njun odnos do tradicije, ki je vzpostavila hegemonijo estetskega izkustva oziroma estetske funkcije v dojemanju umetniškega dela.

Pri tem se bom naslonil na nekatera izhodišča iz *Filozofije umetnosti* dr. Božidarja Kanteta. Na straneh 126 in 127 pravi Kante, da niso vse umetnine mišljene tako, da bi ponudile estetsko izkustvo. “Zmožnost vzbujanja estetskega izkustva ni nujni pogoj umetnosti. Nekatere umetnine, na primer Warholove *Škatle Brillo* ali Duchampov *Vodnjak* [bolje: *Vodomet, fountain* – ne ’well’], temeljijo bolj na idejah kot na izkustvu. Zadovoljstvo lahko občutimo že pri

razmišljanju o *Vodnjaku*, ne da bi ga dejansko sploh videli, kaj šele estetsko dojeli. O njem lahko beremo in razmišljamo, ne da bi vedeli, kako je natanko izgledal glede oblike in svojih zaznavnih lastnosti. Če bi *Vodnjak* razumeli, kot da ima zmožnost ponujanja nekega estetskega izkustva preko svoje oblike in zaznavnih lastnosti, bi pravzaprav spreobrnili Duchampovo intenco izzvati razmišljanje o naravi pretekle in prihodnje umetnosti."

Metode, ki jih je avantgarda razvila kot napad na predhodni univerzalni esteticizem (umetniško delo je povzročitelj estetskega učinka, vzbuja estetski učinek), pa so lahko uporabljene v najrazličnejših funkcijah, še zlasti v tistem umetniškem toku, v katerem je umetniško delo vredno pozornosti zaradi svojih idej, kajti te ideje pač niso nujno samo antiesteticistične. Pri tem ostaja zelo pomembno prav to, kar na istem mestu poudarja avtor, da je neko delo – umetniško delo. O Duchampovi steklenici z naslovom *Pariški zrak* pravi Kante, da "ponuja satirični komentar tega, da je svet umetnosti obseden z vsem, kar je pariško" (Kante, 2001: 127), je torej Duchampov komentar k hegemoniji Pariza v ameriškem umetniškem svetu, ki podobno kot njegov komentar k *Vodometu* zahteva samozavestno ameriško umetniško delo, ki ne bo podvrženo hegemoniji Pariza in esteticizma. Umetniških del se ne da več razlikovati po njihovi neposredni čutni pojavnosti, t. i. slogu posnemanja realnosti, ampak prej po njihovem odnosu do vladajočih idej v umetniškem svetu ali izven njega. Pogoj, da delujejo, pa je zdaj izrazito v tem, da jim je pripisan status umetniškega dela. Performance Marka Breclja z ameriškimi marinci presenetljivo deluje s svojo politično idejo samo, če pristanemo na to, da je performance – izven tega konteksta je lahko dojet bodisi kot neprimerna prevara humanitarnih marincev ali kot slaba anarhistična politična demonstracija, kar politično idejo nasprotovanja ZDA in NATO prikaže kot pritlehno ali vsaj spodletelo, kar zanesljivo ni. To pa pomeni, da se da nekatere politične pozicije, ki jih prevladujoči ideološki sistem izriva na rob, izraziti samo v umetniškem kontekstu, ker politični kontekst njihovega izoblikovanja v govor ne dopušča oziroma ne omogoča dojemanja njihovega sporočila.

Tudi iz tega razloga je treba sprejeti stališče, da je avtorjeva intenca še kako pomembna, vsaj toliko kot okoliščine nastanka, in da ob vsej problematičnosti interpretiranja ostajajo aktualna t. i. "avtentična" intenca avtorja, kot tudi historični ambient nastanka umetniškega dela. Seveda pa pri tem še zdaleč ni tako, da bi ostajala aktualna tradicionalna pojmovanja, še zlasti ne tista iz zgodovinsko umetniških pozitivističnih ved. Kante povsem utemeljeno podčrta, da si pisatelj "ustvarja predhodnike, ne pa naslednikov". (Kante, 2001: 46) Ta, le na prvi pogled paradoksalna misel, že sodi v okvir odnosa med Duchampom in Warholom, saj si ni Duchamp ustvaril Warhola za naslednika, ampak je umestitev Warhola v umetnostne vede in historični tok umetnosti potrebovala Duchampa kot predhodnika – da bi lahko oba skupaj nekako stlačila v logični tok časa in sistematizirala novosti prejšnjega stoletja pod določen imenovalec.

Na splošno velja, da je filozofija umetnosti danes neizogiben del razumevanja sodobnih in preteklih umetniških praks. Torej ni več samo neke vrste nebeška metateorija teorij umetnosti, več kot dvakrat oddaljena od resničnosti, ampak živi

bolj aristotelsko življenje kot kdajkoli prej v svoji zgodovini – je pri umetniških delih, z njimi in predvsem v njihovem jedru.

Sprejemam avtorjevo stališče, da je filozofija umetnosti potrebna med drugim tudi zato, ker se ne da pospraviti vseh umetniških del pod hegemonijo estetske funkcije, kar pomeni, da si šele z izvenestetsko filozofijo umetnosti odpremo pot k tistemu, za kar vendarle gre: k umetniškemu delu samemu. V ta namen bi rad opozoril prav na razliko med umetniškimi deli Marcela Duchampa in Andyja Warhola, na primeru *Vodometa* in *Brillo škatel*, pa tudi na nekaterih drugih. Da isto ni isto, ne velja samo za relacijo med vsakim pisoarjem in *Vodometom*, ali vsako škatlo za Brillo milo in *Brillo škatlami*, ampak tudi za relacijo med Duchampom in Warholom. Kot rad ponavlja prav Arthur Danto, se zgodovina pravzaprav nikoli ne ponavlja, ker ima isto vsakič drugačen pomen. Da bi bila taka trditev možna, seveda ni potrebno zavrniti samo Hegla in Marxa, ki ponavljanje zgodovine prikazujeta diametralno nasprotno (ponovitev kot potrditev pravila, tragedija se ponovi kot farsa), ampak predvsem Leibniza, pri katerem je načelo istosti nerazločljivega posledica trditve, da lahko obstaja samo najboljši možni izmed vseh možnih svetov. Lahko bi rekli, da postane umetnost takega tipa, kot ji pripadata eminentna zastopnika Marcel Duchamp in Andy Warhol, možna šele potem, ko ugotovimo, da ta naš svet ni najboljši možni izmed vseh svetov.

Da bi potrdil Kantetovo tezo, ki poudarja pomen umetniškega dela kot predmeta filozofije umetnosti in zavrača univerzalno uporabnost pristopa po poti estetskega izkustva, bom najprej opozoril na razliko med *Vodometom* in *Brillo škatlami*, potem pa še na razliko v razmerju Duchampa in Warhola do tradicionalne visoke umetnosti, ki jo simbolizirajo mitične in paradigmatične podobe Leonarda da Vincija *Mona Lisa* in *Zadnja večerja.* Pri tem bomo izhajali tako iz trditve, da je za umetniško delo avtorjeva intenca (namen) nekaj pomembnega, še zlasti, kadar gre za idejo, pa tudi iz trditve, da je možnost dojemanja umetniškega dela pogojena z atmosfero in institucijo, in se strinjali z Arthurjem Dantom, ki dokazuje Georgu Dickieju, čeprav nekoliko zapoznelo, da to nista dva pojava, ki bi ju kazalo izenačiti, in da zato on sam ni soavtor institucionalne teorije umetnosti.

Vodomet

Ko je leta 1915 privandral v Ameriko, je imel Duchamp s seboj kaj neprijetno prtljago iz Pariza. Njegov *Akt, ki sestopa po stopnicah* je bil na Salonu neodvisnih marca 1912 zavrnjen oziroma ga je avtor zaradi Gleizesovih pripomb umaknil. To nekaj pove o institucijah, ustanovljenih zato, da bi bile izven institucij, kakršen je bil tudi ta salon. Razlog naj bi bil sum, da Duchamp ni ravno pravoveren kubist, ali pa že takrat značilna ironija v naslovu, ali pa to, da je bil akt predstavljen kot neke vrste kartezijanska aluzija na telo-stroj, spet poteza, ki je bila Duchampu vseskozi lastna, skorajda obsesivna. Pomembno je, da je doživel cenzurni poseg s strani tistih, ki so se kot skupina izrekli za popolno svobodo umetnosti in proti rigidnim institucionalnim kriterijem.

Ne da bi zanikali že ugotovljene in možne povezave med Duchampom in Descartesom ter futurizmom, je njegova nagnjenost k mašinizmu in inženirskemu pristopu, tako kot njegove simpatije za Ameriko, kot pravi kraj za dekonstrukcijo "retinalnega užitka" prav lahko povezana tudi s tradicionalnim nasprotovanjem esteticizmu v Franciji, ki ga spremlja ves čas njegovega obstoja, čeprav je ta zgodba danes skoraj pozabljena. Francija je bila vendarle prav tako ponosna, da je dežela tehničnega in znanstvenega napredka in svetovni sedež pozitivistične filozofije. Prav v njegovi mladosti je Amerika prehitela in premagala Francijo, tudi simbolno, ko ji je vzela iz rok njen spodleteli in škandalozni projekt Panamskega prekopa in ga leta 1914, leto dni pred Duchampovim prihodom na novo celino, dokončala sama. V New Yorku je hitro postal slaven ("Armory Show") in vodilni avantgardist, čeprav mu po pariških izkušnjah ni več prišlo na misel, da bi resno pripadal kaki skupini. Kot *one-man-band* je stal pred nalogo, da zase ustvari kontekst razumevanja in kontekst distance hkrati. Od Armory Showa dalje je imel v New Yorku vlogo reprezentanta najnovejše francoske umetnosti in reprezentanta evropske avantgardne umetnosti, in kot mu je ustrezalo, da je slaven, ni želel biti reprezentant civilizirane elite med neomikanimi Amerikanci, poleg tega pa je že izkusil, da avantgarda ni ravno tolerantna umetniška smer, čeprav se je zavzemala za popolno umetniško svobodo.

Kar mi danes vidimo v *Vodometu*, torej nevidnost razlike med umetniškim delom in navadno stvarjo, je učinek, ki se ga da doseči brez vsake mimikrije in šarade. Toda Marcel Duchamp je hotel, da bi neodvisni in avantgardni umetniki New Yorka dobili s tem vred tudi lekcijo iz socialne umetniške veščine. Da bi uspel priti do novega konceptualnega prostora in izničiti učinek estetske hegemonije v polju umetniškega sveta ("retinal pleasure"), se je moral znebiti tistega, kar je tudi pri avantgardnih skupinah preostalo od umetniške avtonomije (= estetsko je posebni zakon umetniškega sveta). V ta namen je razkrinkal avantgardo, ki je kazala nepoboljšljive znake želje po rušenju stare hegemonije, zato da bi čimprej vzpostavila svojo lastno.

Kar je predstavil, je nedvomno pisoar, ki ga ni izdelal sam. Kar je temu dodal (in pri večini njegovih *ready-made*ov je nekaj dodanega), ni skrivalo tega dejstva: obrnil ga je narobe, tako da bi voda lahko brizgala iz njega, namesto urin vanj; podpisal ga je z R. Mutt in vpisal letnico nastanka 1917; imenoval ga je *Vodomet*. Tu je tudi njegov podpis druge vrste, povezan z obravnavo razmerja med spoloma, in zveza s francosko kulturo, saj je *pissoir* z vso svojo kulturo javnih stranišč in z njimi povezanim moškim ritualom ter mačistično tovarišijo v njih prav njen viden sestavni del.

Podpis R. Mutt je več kot le običajna Duchampova raba psevdonimov, saj gre za dobro premišljeno intrigo. In tudi več kot samo intrigo. Avantgarda z vso svojo neodvisno in protiinstitucionalno držo je tudi sama odvisna in institucionalizirana. Če ne podleže tradicionalni umetniški ideologiji in njenim ustanovam, pa podleže lastni ideologiji in želji po vzpostavitvi lastnega institucionalnega okvira. Le tako si je mogoče razložiti, da celo na videz povsem odprta razstava uveljavi izločilne kriterije, pa četudi v nasprotju z izvirnim

razpisom. In tako si je Duchamp tudi razložil dogajanje, saj je imel že predhodne izkušnje iz Pariza. Odziv, ki ga je *Vodomet* izzval, je bil predviden že v gesti sami.

Vse te okoliščine, ki jih lahko pripišemo avtorjevi intenci in rabi avantgardnih izzivanj in šokiranja, pa seveda ne morejo prekriti dejstva, da je Duchampova gesta, naperjena proti institucionalizirani umetnosti z avantgardno ideologijo vred, razkrila novo vprašanje, ki se tiče tako (meja) umetnosti kot filozofije umetnosti: nerazločljivost umetniškega dela od drugih predmetov. S tem, kot je kasneje ugotovil Arthur Danto, vstopi umetnost v krog filozofije, ne da bi ji zato bilo treba govoriti v filozofski govorici. Problem nerazločljivosti nas popelje na Leibnizov teren. Kot dobro ugotavlja avtor še ene nove slovenske filozofske knjige Marko Uršič (Uršič, 2002: 231), je Leibniz izhajal iz dveh temeljnih načel: da je za vsako trditev treba navesti zadosten razlog, zakaj je resnična (načelo zadostnega razloga), in da sta dve stvari isti in medsebojno zamenljivi, če sta nerazločljivi, kar pomeni, da so vse njune lastnosti enake (načelo istosti nerazločljivega). Obe načeli skupaj sta nosilca dobro urejenega sveta, v katerem niti ena stvar ni ustvarjena odvečno, torej tako, da bi ob njej obstajala še ena povsem enaka stvar – v najboljšem možnem izmed vseh svetov je eksistenca dodeljena smiselno in varčno. Pisoar in *Vodomet* imata vse stvarne lastnosti enake, torej sta po Leibnizovem načelu nedvomno ista stvar, in vendar velja ena za straniščni pripomoček, druga pa za umetniško delo. V čem se razlikuje ta ista stvar?! Drugačna lega *Vodometa*, ki nakazuje metaforični preobrat iz sprejemnika tekočine v njen izvir in psevdonimni podpis že nekaj pojasnjujeta, toda to, da so stvari in besede tako rekoč vse po vrsti zamenljive ena z drugo in da lahko vsaka od njih vzbudi asociacijo na katerokoli od ostalih, nam še ne more razložiti učinka. Umetniško delo, ki je prepoznavno pisoar, in pisoar, ki je namenjen biti umetniško delo, sta isti predmet, ne pa dva predmeta, ki bi ju postavili v medsebojno zvezo. Tisto, kar je na umetniškem delu, imenovanem *Vodomet*, v odnosu do pisoarja presežno in ga vzpostavlja kot umetniško delo, je, kot pravi Arthur Danto, "neka teorija umetnosti" (Danto, 2000: 24), nek svet umetnosti. Ob tem pa je skrajni domet Duchampove intence vendarle tudi v negaciji trditve, da je ta svet, pa naj gre za pisoar ali za umetniško delo, najboljši možni izmed vseh svetov. Filozofska škandaloznost Duchampovih *ready-made* gest je v tem, da zanikajo kvaliteto, ki jo je svetu podelila novoveška filozofija, in institucionalizirajo nepopolnost kot bistveno potezo (umetniškega) sveta.

Če pa velja, da isto ni isto v primeru pisoarja in *Vodometa*, je isto še manj isto v primeru umetniškega dela. Ko spravimo Duchampa in Warhola na isti imenovalec *ready-made* načina ali na globlji skupni imenovalec prevrednotenja statusa umetniškega dela v zahodni civilizaciji nasploh, ne smemo pozabiti na razliko med njima. Duchamp se osredotoči na igro z estetsko funkcijo umetniškega dela in pri tem razruši tradicionalni koncept umetniškega dela pa tudi avantgardistično institucionalizacijo, ki jo je zaslutil in občutil. Glede prvega napada predvsem vživljanje in doživljanje estetskega ugodja, glede drugega opozarja, da tudi po odstranitvi tradicionalnega estetskega okvirja umetnost še vedno lahko deluje kot institucionalizirano ozemlje s središčem in mejo: za to, da

bi zares prekoračili mejo, ni dovolj, da jo le prestopiš, treba jo je ukiniti. Andy Warhol ni iz tega radikalnega, celo revolucionarnega testa, vsaj na prvi pogled ne, predvsem pa sta njegova tema in tarča drugod, ne v tradicionalni in avantgardni elitni umetnosti. Warhol se igra z estetsko vrednostjo blaga in na ta način portretira pojav, ki ga uveljavijo v vsej razsežnosti leta po drugi svetovni vojni, zaznajo pa predvsem šestdeseta leta prejšnjega stoletja: vsako blago množične potrošnje ima svojo estetsko dimenzijo, predstavlja tako rekoč umetniško delo, celo po tradicionalnih estetskih kriterijih.

V prid tej trditvi lahko namesto običajnih *Brillo Boxes* ali *Marilyn Monroe* portretov omenimo kar odnos, ki ga imata Duchamp in Warhol do Leonarda da Vincija in njegovih podob, ki veljajo za tradicionalno kvintesenco slikarskega oziroma umetniškega ideala s paradigmatično vrednostjo in kulturno popularnostjo vred. Duchamp takoj po *Vodometu* naredi svojo znamenito *Mona Liso* "Elle a chaud au cul – L.H.O.O.Q.", opremljeno z brki in kozjo bradico. Warholova *Mona Lisa*, pomnožena v barvite različice, pa ni upor proti tradicionalnemu estetskemu užitku, ki detronizira muzejsko mesto Leonardove slike in fascinacijo, ki jo le-ta povzroča. Je le še en portret estetske vrednosti blaga množične in popularne potrošnje, tokrat iz sveta tradicionalne umetnostne zgodovine. Leonardo je s svojo Mona Liso vred postal blagovna znamka, enakovredna milu za čiščenje aluminijastih površin ali pijači naše in vaše mladosti: je ime in je slika, ki reklamira samo sebe. Duchamp napada heglovski *Schein* estetske ideje, ki vklepa slikarstvo v nepresegljivi okvir estetskega ugodja, Warhol pa upodablja blagovno potrošniški *šajn* – izgled, ki ne potrebuje nikakršne druge ideje, saj preprosto razstavlja samega sebe in ne prikazuje ničesar drugega kot to, kar videz kaže. Estetske tradicije, kot v Duchampovem času, ni treba več napadati, saj se je utopila v blagovnem fetišizmu. Če za Duchampove izdelke velja, da brišejo mejo med umetniškim delom in navadno stvarjo, velja za Warhola, da briše mejo med umetniškim delom in kakršnimkoli blagom. Če za Duchampa velja, da hoče prestopiti mejo estetskega ugodja kot tisto, kar zamejuje slikarstvo, velja za Warhola, da odkriva fetišistični karakter estetskega ugodja v slehernem primerku blaga.

Drugi primer, Warholovo prekrivanje Leonardove *Zadnje večerje*, pa dodaja še nekaj več. Za privržence umetnosti kot avtonomne institucije pa tudi za privržence avantgardnih smeri je bil Warhol videti kot neangažiran avtor, ki podlega potrošniški mrzlici in jo v najboljšem primeru portretira, če ne celo slavi. Potrošništvo pa je tisto, kar bi morala umetnost v imenu transcendence napadati še bolj kot umetniške ustanove, ki so se tudi same iz krajev razstavljanja in varovanja umetniških del že spremenila v profitne institucije, ki umetniška dela razkazujejo kot kurantno blago. Kaj, razen kulturnega pesimizma in indignacije, ki ju goji neoavantgarda, še preostane? Warholova *Zadnja večerja* seveda ni napad na tradicionalno slikarstvo in estetsko ugodje, je pa tudi, za razliko od *Mona Lise*, več kot samo portret blagovnega fetišizma. Leonardova slika je kamuflirana (mimogrede, odkritje kamuflaže kot veščine v vojni datira v čas prve svetovne vojne in je neposredno povezano s kubističnimi slikarji, ki so jo prvi izdelovali, in kubistično estetiko, ki jo je v kamuflaži prepoznal tudi Picasso –

tako kot je Nemcem v anekdoti zabrusil, da *Guernice* ni naredil on, ampak oni, je tudi zabeležil, da je kamuflažne izdelke naredil kubizem). Kamuflaža, ki je zaradi prepoznavnega ozadja hkrati skrivanje in razkrivanje, omogoča preboj skozi fetišizem tradicionalnega estetskega užitka in fetišizem estetske privlačnosti blaga: naredi vidno, za kaj gre, in gre za – zadnjo, predsmrtno večerjo, za tragičnost bivanja v vednosti o koncu.

Tako se celo pri obravnavi Duchampa in Warhola izkaže, da povsem drži Kantetova usmeritev iz uvoda v njegovo *Filozofijo umetnosti*: "Eden od mojih ciljev je pokazati, kako je mogoče iz same umetnosti razviti celoten sistem filozofije." (Kante, 2001: 10) Sistemi in filozofske šole, ki jim pripadajo estetike in filozofije umetnosti, tudi tisti, ki jih obravnava Kante, so raznoliki, različni in drug drugemu neskladni in zoperstavljeni. Nobeden od njih pa ne more skriti, da je v umetnosti na delu ljubezen do modrosti, čeprav je prav to filozofija v svoji zgodovini največkrat zanikala. *Filozofija umetnosti* ima za umetnost posluh prav zato, ker pripoznava to sorodstvo v ljubezni.

MARCEL DUCHAMP AND ANDY WARHOL

We can gain the evidence about the meaning and importance of authorial intentions, one of the topics of Božidar Kante book *Philosophy of Art,* also from examples of special kind of artworks, namely *ready made*. These examples also form the base on which A. Danto made his famous claim about the end of art. We might, from formal viewpoint, otherwise find out that there is some similarity of procedure both in Duchamp's *Fountain* and Warhol's works produced some decades later but the interpretation of authorial intentions enthroned in the artistic atmospheres of two different periods shows that the difference is still going to have an important role in these matters.

Keywords: authorial intention, *ready-made, M. Duchamp*, A. Warhol.

Literatura

Kante, B. (2001). *Filozofija umetnosti*. Ljubljana: Jutro.

Danto, A. (2000). "Podeljevanje umetniškega statusa realnim predmetom: svet umetnosti" (prevedel Božidar Kante). *Analiza*, 4, št. 3-4, str. 15-26.

Uršič, M. (2002). *Štirje letni časi. Filozofski pogovori in samogovori – Pomlad*. Ljubljana: Ljubljana: Cankarjeva založba.

Boris Vezjak
Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru

KAJ STOIK VIDI NA SLIKI?
UMETNOST KOT REPREZENTACIJA IN STOIŠKA TEORIJA PREDSTAVE

Članek se ukvarja z vprašanjem določitve stoiških pogledov na vizualno umetnost in predpostavi, da stoiška teorija zaznavanja, še posebej z naukom o predstavah, lahko ne le služi kot model za naše razumevanje stoiške teorije umetnosti, temveč da je prav nasprotno mogoče na njeni podlagi izpeljati osnovni estetski model protipostavitve reprezentirane slike (umetniškega izdelka) realnosti zunanjega sveta.

Ključne besede: stoicizem, Zenon, Hrizip, Sekst Empirik, umetnost, slika, predstava.

> "Nekatere od naših predstav so strokovne (*technikai*), druge nestrokovne. Kajti zagotovo na umetniško podobo (*eikon*) gleda drugače izvežbani (*technites*) kot tisti, ki to ni."
>
> – DL 7.50-51

Ko razpravljamo o zgodnji stoiški spoznavni teoriji, vedno znova trčimo ob vprašanje meje in njene določitve, kar zadeva razliko med realnim, stvarnim in navideznim, pojavnim. Tako kot celotna helenistična filozofija je tudi stoiška posvečena iskanju kriterija resnice: namesto na splošni logični ravni se znotraj epistemologije ista dilema zastavlja kot vprašanje o tem, kako potegniti ločitveno mejo in razlikovati tisto, kar je resnično, od tega, kar ni. Prvi in za zgodovinska epistemološka razbiranja kar ključen in ponavljajoč krak dileme je potemtakem, čemu dati prednost: zaznavanju ali umu? Kako določiti njun spoj in sodelovanje?

Posebno mesto določitve meje med stvarnim in navideznim, kot tudi vloge zaznavanja in mentalne nadgradnje zaznanega, bomo našli v prostoru umetnosti. Zamislimo si Zenona iz Kitiona (ali, splošneje, katerega koli stoiškega misleca iz časa zgodnje stoe), ki se ustavi ob sliki oziroma freski Sokrata. Kako bi opisal to, kar vidi na njej, in kako bi to, kar vidi, razložil? Kakšen status bi podelil

naslikanemu Sokratu?[1] V članku se bom tako osredotočil na prav to izhodišče in poskušal s pomočjo stoiških spoznanj reproducirati tudi njihovo stališče o tem, kako misleci stoe zaznavajo in opišejo umetniške izdelke. Po eni strani me bo zanimalo, kakšen ontološki status imajo takšni predmeti v njihovem zornem kotu. V kakšnem smislu je tisto, kar upodablja slika, za stoika resnično in v kakšnem ne? Nakazana rešitev bo ta, da je vprašanje kriterija resničnosti zavezano ravno območju spoznavne teorije, ki pri stoikih zaradi senzualističnega izhodišča ni drugega kot estetska analiza (v izvornem pomenu besede *aisthesis*): ta se zdi prav takšna kombinacija naše zaznave umetniškega izdelka pred nami, slike denimo, in njenega "intelektualnega" vtisa ali predelave. Povedano drugače: če nam slika reproducira nekakšno pojavnost, kako do te pojavnosti sploh prihaja in kakšne razlage bodo zanje navedli stoki? Teza sestavka bo ta, da stoiška teorija zaznavanja, še posebej z naukom o predstavah, lahko ne le služi kot model za naše razumevanje stoiške teorije umetnosti, temveč da je prav nasprotno, ta teorija nekaj, kar bi lahko izpeljali iz osnovnega estetskega modela protipostavitve reprezentirane slike (umetniškega izdelka) realnosti zunanjega sveta.

I

Da se stoiška predstava (*phantasia*) obnaša do zunanjega predmeta, ki ga predstavlja ali reprezentira, podobno kot slika glede na zunanji predmet, ki je posnet in "vzrok" nastanka slike, bi nam potemtakem moralo omogočiti vpogled tudi v stoiške premisleke o umetniških izdelkih, saj se tako rekoč dogajata po analogiji. Še zlasti, ker je celotna šola stoicizma dobila svoje ime po pisani stoi (*stoa poikile*), torej pokritem strebrišču (*stoa*) na atenski agori (zgrajeni okoli leta 460 pred našim štetjem), kamor se je zatekel njen ustanovitelj Zenon (336-264) iz Kitiona (na Cipru) okoli leta 300 pred našim štetjem. Stoiki so se torej sprehajali in razpravljali v zgradbi, ki je bila po sebi umetniško svetišče in je nosila prav takšno ime, saj je kot poslikana na svojih zidovih gostila čudovite zidne poslikave znamenitih grških slikarjev, med drugimi tudi Polignota (475-447) z njegovo upodobitvijo uničenja Troje. To lahko vzamemo za dodatno zgodovinsko okoliščino, zaradi katere si velja zastaviti omenjeno vprašanje.

Toda ko pogledamo v fragmente razbito neotipljivo evidenco o tem, kaj nam znajo stoiki povedati o umetnosti, še zlasti tisti likovni, ostanemo razočarani. Zgodnja stoa od Zenona do Kleanta, ki je naseljevala pisani portik, nam o tem ne ponudi nobene omembe, še manj konceptualizacije. In kar je potem bolj ali manj pričakovano: iz pretresa zbirke vseh fragmentov zgodnje stoe bi težko izluščili kakšno koherentno teorijo stoikov o umetnosti. Še manj o statusu umetniških izdelkov in njih interpretaciji. Celo izraza *techne*, ne v ožjem smislu strokovne veščine ali spretnosti, temveč umetnosti, skorajda ne najdemo. Razen ene

[1] Ko se sprašujemo, kaj lahko stoik vidi na sliki, potem se postavi prva omejitev: za katere stvari stoik verjame, da jih vidi, zaznava? Za katere stoik verjame, da sploh lahko ve, da jih vidi, ali pove, da jih vidi? Prvo vprašanje zadeva stoiško teorijo zaznavanja, drugo epistemologijo. Vprašanje, kaj lahko vidi, je odvisno od njegove teorije zaznavanja, torej od tega, kako stoicizem razloži zaznavni proces. Vprašanje, kako lahko ve, je odvisno od njegove teorije znanja, torej od tega, kako razloži nastanek in vsebino naše vednosti. Seveda sta oba dela teorije povezana, saj senzualizem (empirizem) pri stoikih končno rezultira v vednosti.

pomembne izjeme: stoiška kozmološka imaginacija si je zamišljala, da je svet podoben živemu bitju s fiksiranim ciklusom življenja, ki se končuje v popolnem požaru (*ekpyrosis*). Motivacija je tukaj heraklitovska: kozmosu vlada kreativna sila, imenovana *pyr technikon*, ki je najčistejša, najbolj božanska oblika *pneume* – ta se ponavadi razume kot izvor svetlobe, toplote in rasti.[2] Ker je to v skladu s stoiškim "optimizmom" najboljši možni svet, ga bo potem nadomestil nek drugi, povsem identičen svet. Stoiki skratka zagovarjajo nenavadno koncepcijo neskončne serije identičnih svetov in doktrino njegovih cikličnih ponovitev, po kateri se zgodovina ponavlja v vsakem najmanjšem detajlu. *Pyr technikon* kot kreativna sila je sinonimen bogu – presenetljivo tako stoiki uvedejo območje tehničnega, umetnostnega, v sfero kozmološkega in ontološkega.[3]

Toda četudi je pojem *techne* zavezan kozmološkemu izročilu stoikov, bomo nekoliko težje našli njegovo povezavo z lepoto in *beaux-arts*, navzlic temu, da očitno "umetni ogenj" tukaj ne referira na ožji pomen *techne* kot veščine, spretnosti.[4] Nič bolje se ne godi drugim področjem. Mesta razprav o poeziji in glasbi so med stoiki maloštevilna, o arhitekturi, slikanju in kiparstvu pa še manj številna. Vsaka stoiška teorija umetnosti, če naj o njej govorimo, bi morala obravnavati pomen umetnosti in umetnega v odnosu do kozmologije (pneuma, bogovi, emanacija, problem *thermon*, odnos *poioun-paschon*). Drugi nivo problema se nanaša na pojem lepega, v kozmološkem smislu na vprašanje lepote kozmosa in božanske narave umetnosti. Tretji pomemben segment je vprašanje umetniških predstav in reprezentacij, denimo vloge zvoka in barve v teoriji zaznavanja. Četrti je razumevanje umetniških izdelkov kot posnetkov. Peti bi lahko govoril o estetskih ugodjih, emocijah in psiholoških stanjih. Šesti o vrednotenju umetnosti in njenih izdelkov.[5] Toda za vsakega med njimi bomo naleteli na srhljivo pomanjkanje kakršne koli podlage zanjo v pisnih virih.

Tudi vprašanje o tem, kaj stoik zazna ali vidi na sliki, bo zato precej spekulativno. Kot vemo, bo odgovor nanj odvisen od ontoloških in epistemoloških predpostavk. V svoji nesporni originalnosti stoiki trdijo, da so resniconosne prav zaznave, tako da lahko pogojno njihovo epistemologijo označimo za senzualistično. Kot bomo videli, takšno stališče ne predstavlja le odmika od aristotelske in še prej platonske gnoseološke matrice, nepričakovano epistemsko digresijo in zdrs v neintelektualistični okvir filozofskih prizadevanj, temveč novo in svežo kombinacijo tega, kako si razloge za nastanek našega znanja in vednosti delita tako zaznava kot intelekt. Z resnico nas torej oskrbijo čutila in predstave, ker je kriterij, po katerem se spoznavajo stvari, dan v predstavah (*phantasiai*). Zenon si je predstavljal, da je duša podobna vosku, v

[2] Primerjaj o tem med drugim Stobajeve besede v H. von Arnim, *Stoicorum veterum fragmenta*, štirje zvezki, Leipzig 1903–1924, I, 120 (odslej SVF).

[3] Četudi bi že našli kontekste problematizacije pojma *techne* pri stoikih in na tej podlagi trdili, da ima stoiška filozofija kakšen umetnostni nazor. Pomembno izjemo predstavlja knjiga Mary-Anne Zagdoun: *La philosophie stoïcienne de l'art*. CNRS Editions, Paris 2000.

[4] Prim. Ajtij 1.7.33 (SVF 2.1027). Umetni ogenj je kreativna božanska sila, ki se v nekem smislu obnaša kot božanski demiurg, rokodelec, vendar je pomen tehničnega tukaj zagotovo širši od spretnosti.

[5] Med vsemi naštetimi konteksti pa, žal, prav noben ni samorazviden, tako da bi zanj bila potrebna temeljita rekonstrukcija, ki bi se vpričo popolnega pomanjkanja virov verjetno trajno ubadala z dvomom v svojo prepričljivost.

katerega se beleži vtis (*typosis*) od zunaj.[6] Ti vtisi, ki prihajajo od zunaj, so torej nekakšne čutne predstave. Za stoike obstaja le posamično in konkretno, naše védenje pa se nanaša le na posamično stvar. Spoznavanje se vedno nanaša na te vtise in zanje Zenon postavi dve zahtevi. Prvi pogoj je jasen: vtis povzroči nekaj, kar resnično obstaja. Drugi pogoj je tale: vtis bo ustrezal temu, kar resnično obstaja, na ta način, da bo prikazal stvar natanko takšno, kakršna je. (DL 7.46) Stoiki torej ne zanikajo čutnega zaznavanja, kot to stori Platon, ampak – prav nasprotno – celotno zaznavanje vzamejo za osnovo svoje gnoseologije. Duša je za stoike "tabula rasa"[7], da bi kaj spoznala, vedno potrebuje zaznavanje.[8] Čutna predstava je tako kriterij resnice. Da bi nekaj bilo resnično, bomo to morali zaznati. Toda ta predstava mora biti tudi razumljiva, da bi jo prepoznali, kar pomeni, da je v nas neka moč, ki jo klasificira. Ko zaznavamo neko stvar v realnem svetu, se v nas ustvari nek pojem, ki ga s čutno zaznavo preveri poseben dušni "mehanizem", imenovan soglašanje ali ujemanje (*synkatathesis*).[9] Ta mehanizem prepoznavanja predstav je avtonomen in bo, kot bomo videli, odločilno relativiziral senzualistično izhodišče teorije.

Kaj so torej predstave? Zenonovi prispodobi duše, ki da je podobna vosku, v katerega se beležijo vtisi od zunaj, se zoperstavlja Hrizip (280-210), učenec Kleanta, Zenonovega naslednika, ko pravi, da duša že ne more biti podobna vosku: ko bi bila, bi vsak vtis, vsako znamenje izbrisalo prejšnje, vtisi bi se torej izničevali, v duši pa bi obležal le zadnji vtis. Hrizip se torej oddalji od Zenona in predstave razloži nekoliko drugače. Te naj bi bile zdaj nekakšna sprememba, predrugačitev (*heterioiosis*) v duši, s pomočjo katerih se začnemo zavedati dogodkov in stvari iz zunanjega sveta v njihovi partikularnosti.[10] Stoiki zavračajo tako platonistični nauk o neki transcendentalni občosti, pa tudi nauk o Aristotelovem konkretnem občem. Zanje obstaja le posamično, naše védenje pa se nanaša le na posamično stvar. Zato ne negirajo čutnega zaznavanja kot Platon, ampak nasprotno, celotno zaznavanje vzamejo za osnovo svoje gnoseologije. V njihovih besedah torej najdemo svojstveno kritiko platonizma, ki jo je izrekel že Antisten, ki je videl le "konja" in ne "konjstva" (Zenon je bil namreč učenec kinika Kratesa). Stoiki hkrati tudi ne zanikajo notranjih stanj duše. Tisto zaznano se, po tistem, ko ni več aktualnega objekta zaznavanja, ohranja v spominu (*mneme*), iz veliko skupnih spominov pa nastane izkustvo (*empeiria*).[11] Stoicizem

[6] Za to primerjavo (in podobno s pečatnim prstanom v vosku) glej citat iz Seksta Empirika (*Adversus mathematicos*: 7.5) v Long in Sedley, 1997. Če ni navedeno drugače, so vsi nadaljnji citati vzeti iz te kompilacije fragmentov stoiške in drugih helenističnih šol.

[7] Primerjaj citat iz Ajtija 4.11.1-4 (SVF 2.83).

[8] Zgodnja stoa sicer uvaja še t.i. skupne pojme (*koinai ennoiai*), ki naj bi bili vsem skupni. Primeri takih skupnih pojmov so Bog, vrline, pravičnost, ljubezen. Stoiki se radi sklicujejo na *consensus gentium*, soglasnost narodov, ki ga jemljejo v dokaz obstoja teh pojmov. Ti so torej neizkustveni, posredovani in vsem skupni.

[9] Beseda obstaja tudi v vsakdanjem jeziku in očitno želi evocirati kontekst medsebojnega sporazumevavnja. (o tem glej Gourinat, 1996: 63).

[10] O *heterioiosis* glej še Sekst Empirik, *Adversus mathematicos*: 7.239.

[11] Ko dražljaj izgine, ostane spomin nanj. Ko belo, ki ga zaznamo, izgine, se ohranja v spominu. Iz teh enopodobnih spominskih slik nastaja izkustvo, tj., ko se te združijo skupaj. Iz izkustva nastanejo pojmi, in sicer eni brez našega posredovanja, tehnike, drugi pa skozi znanstveni napor, znanje. Le ti drugi so pravi pojmi, pojmi v pravem pomenu besede. Tisti brez posredovanja se imenujejo skupne predstave (ali *prolepseis*, *praesumptiones* po Seneki). Te prve, tudi večkrat imenovane *prolepseis*, so manj zanimive, saj so enostavno na ravni izkustva. Te druge, bolj sofisticirane predstave so nekaj, kar nas oskrbi z občostjo, z

kot pozitivna in dogmatična šola predpostavlja, da je znanje (*episteme*) naučljivo, saj je naslednja stopnja, ki sledi izkustvu – te stopnje spominjajo na Aristotelovo spoznavno shemo v *Alpha knjigi Metafizike*. Ta empirična narava vednosti je pomembna iz platonskega vidika, ker vemo, da je Sokrat zasejal seme dvoma vanjo s svojo zgolj vednostjo o tem, da se nič ne ve. Z eno izjemo: podobno kot za Sokrata tudi stoiki verjamejo, da je vrlina nekako oblika znanja.

Toda po drugi strani je *episteme* v nekem smislu božanska in se razbira v svetu. Ni nasledek naših umskih prizadevanj, temveč prej razbiranj *logosa* v svetu in modrec se pač ravna po njem tako, da gre iz sebe, da se usklajuje z naravo. Znanje je nekaj, kar se dosega, preverja, je že obstoječe. Odtod potreba po gotovosti znanja, ki nastopi v praktičnih situacijah življenja. Znanstveno ali strokovno znanje je tudi neke vrste razumevanje (*katalepsis*), oba pa sta povezana tudi z mnenjem.[12]

II

Bolj sofisticirana nadgradnja pojma vtisa, ki je zgolj ime za zunanji impulz, vstopajoč v dušo, je zaobsežena v konceptu predstave (*phantasia*), tj., vtis je razumljen kot predstava.[13] Z njim se bomo tudi približali modelu tega, kako razbirati umetnost skozi teorijo reprezentacije. Ta je neko stanje v duši, ki nastane s tem, da kaže in cilja tako nase kot na tisto, kar ga je povzročilo.[14] Tako je nekakšna enotnost obojega. Predstava torej nima le te čisto čutne, nenasebne vsebine, temveč je tudi nekaj mentalnega. Primer: kot gledam nekaj, kar je belo, to belo zaznavam. Tako lahko rečem, da se je to belo sprožilo v zunanjem svetu in na nas deluje. Toda to belo je nekako tudi v nas. Kajti če ne bi vedeli, kaj je belo, če o tem že ne bi imeli neke mentalne podobe, ga kot belega ne bi prepoznali. Kar prihaja do nas skozi pet čutil, je vredno popolnega zaupanja. Predstava ali fantazija (po Ciceronu prevedena z *visum*) je reprezentacija – ko nekaj zaznavamo, lahko zaznamo ločimo na zunanji element (*to kinoun*), ki je motor oziroma gibalec predstave, in neko zaznano stanje v duši (*pathos* v drugem, širšem pomenu). Je torej predstava neko pasivno stanje v duši, ki je bilo modificirano zaradi predmeta, ali pa je nekaj notranjanjega, interna tenzija duše? Ker bo *pathos* vedno opisan kot gibanje, lahko rečemo, da predstava ni pasiviteta,

---

njihovo pomočjo razumemo splošnosti, abstraktne pojme. Torej je očitno, da se ne morejo zvesti na izkustvo, vendar ne v smislu, da so že v duši pred izkustvom, temveč nekoliko drugače: pod vtisom izkustva na naraven način nastajajo v duši. So nekakšno seme znanja, ki se razvija pod ugodnimi okoliščinami. Torej niso apriorne kot Platonove ideje, temveč so apriorne v smislu neke splošne človeške sposobnosti. Zato jih imenujejo *notiones communes*, skupni pojmi, oziroma *koinoniai ennoiai*.

[12] O tem, da je *episteme* povezana z mnenjem in razumevanjem, glej Sekst Empirik, *Adversus mathematicos* 7.151-7. Kot poroča Ciceron v *Academica* 1.41-2, bo *episteme* kot strokovno znanje (*scientia*) vedno zavezana viru čutnega zaznavanja, podprtega z razumom (*ratio*).

[13] Vedno velja seveda omeniti, da besedo dobro razumemo iz glagola *phainesthai*, iz katerega izvira, torej v pomenu prikazovati se, kazati se, dozdevati se, dajati videz kot ipd. Za razlago iste besede pri Aristotelu glej še *O duši* (443b29), *De motu* (702a19).

[14] Duša kot sposobna zaznavanja je sama sestavljena iz osmih delov, med katerimi je pet čutil. Diogen Laertski govori celo o dveh vrstah predstav, zaznavni in nezaznavni, Prva ustreza zunanjemu predmetu, druga izvira iz razuma. (DL 7.51) Glede dvojne narave predstave glej še Sekst Empirik, *Adversus mathematicos*: 7.162.

temveč to drugo, neka tenzija duše, ki je bila spremenjena s pomočjo zunanjega objekta.

Med vsemi čutili je najbolj vreden zaupanja vid.[15] Ko tako opisujemo epistemološko iskanje kriterija resnice pri stoikih, ga lahko največkrat zvedemo na problem o tem, ali smemo zaupati naših očem. Problematika se tako opira na pozitivistično izhodišče določanja "dokazov" vida: če je evidenca vida jasna in nemotena, ji tisti, ki vidi, lahko povsem zaupa in je z njo zadovoljen. Skeptik bo seveda odgovoril, da bo, denimo, ravno veslo v vodi videti očem zlomljeno ali pa da so peresa na vratu goloba, četudi v resnici enaka, videti večbarvna. Teorija predstave ali reprezentacije (*phantasia*), s katero stoik razloži proces zaznavanja ali predstavljanja, se torej opira na idejo medsebojnega učinkovanja zunanjega vtisa in procesa v duši, ki s pomočjo *hegemonikona* sreča ali se dotakne zunanjega vtisa: šele oboje skupaj se imenuje *phantasia*. Zaznavanje torej ni enostavno prehajanje čutnega podatka iz zunanjosti v nas, temveč sinteza tega prihajanja in njenega srečanja z notranjo "pneumo", ki se dogodi istočasno. Vtis v duši je tako hkrati vtis in nekakšna mentalna podoba. Da bi ta proces bil uspešen, je zanj potrebnih kar nekaj pogojev: da je oseba normalna in v zdravem stanju, s čutili, ki so prav tako zdravi, zunanji predmet mora zares obstajati, prostor in običaji morajo biti v soglasju. Če zaznavam nekaj belega ali se dotaknem nečesa hrapavega, me o tem poučijo čutila. Tako nastali občutki so zmerom resnični: v nekem smislu se čutila ne motijo. Vendar se občutki in zaznave v smislu vtisa razlikujejo od mentalnih podob, ker o teh govorimo tedaj, ko želimo tak občutek ubesediti. Če rečemo "to je belo", "to je hrapavo", je za razumevanje izjave potrebna mentalna podoba, ne občutek. Zaradi tega se na tej točki stoicizem približa akademikom, ki zatrjujejo, da mentalne podobe včasih so resnične, toda včasih tudi napačne.

Da bi ločevali resnične od napačnih, potrebujemo pravilo ločevanja ali kriterij (*kriterion*). Resnična mentalna podoba ali predstava je v fizičnem smislu gibanje duše, v njem pa se razodeva dogajanje v duši in v predmetu, ki ga je povzročil. Napačna mentalna podoba oziroma predstava je le prazno trzanje duše, ki ni v zdravem stanju – v resnici ji ne ustreza noben realni predmet. Pač pa se zdi, da se z njo ujema predmet, ki bi ga lahko imenovali fantazma (*phantasma*), tj. videz. Ko Orest blodi in se mu zdi, da po njem skačejo Erinije, ga sestra prepričuje, češ da v resnici ne vidi ničesar, da so Erinije le navidezne.[16] Tudi pojav sanj je takšen videz, fantazma. Resnična mentalna podoba ali predstava se od fantazme razlikuje po tem, da je jasnejša, "jasnost" je prav njena razlikovalna lastnost in zaradi nje je nikoli ne bo mogoče pripisati delu fantazme. (prim. Ciceron,

[15] Vidu (očesu) ne gre le najbolj zaupati, na njem se tudi ponavadi gradi teorija zaznavanja. Kaj namreč stopa v dušo skozi oko, kaj zaznavamo? O tem se v helenistični filozofiji razhajata dve rivalski teoriji. V obeh slika (podoba, *eidolon*) vstopa v oko – pri epikurejcih je ob atomistični predpostavki zaznavanje proces sprejemanja neposrednih vtisov v čutilih s pomočjo atomov, ki se odlepijo in potujejo proč od predmeta k očesu. Občutki so torej verodostojni in vsaka napaka je rezultat interpretacije, ne vtisov. Pri stoikih pa bomo našli prepričanja o tem, da vid in zaznavo omogoča kontinuiran tek *pneume*, nekakšen *fluks*, ki se dotakne predmeta in pošlje sliko do očesa.

[16] Primer je iz Seksta Empirika, *Adversus mathematicos*: 7.242-6.

Academica: 1.40, 2.77) Kriterij razlikovanja resničnosti vtisov je potemtakem prav njihova jasnost. Toda ob predstavi ali vtisu (*phantasia*) so tu še drugi kontrarni pojmi, s katerimi operira stoiška teorija. Po Ajtiju (4.12.1-5) je Hrizip, mogoče najprodornejši stoiški modrec, razlikoval med štiri tipi različnih konceptov predstavljanja.[17] Pa jih naštejmo: najprej je tu omenjena in že razložena *phantasia* kot predstava, tj. stanje (*pathos*) duše, ki razodeva tako sebe kot svoj vzrok. Ko gledamo sliko Sokrata, opazimo lastnosti, ki vzbudijo v duši določeno stanje. Skozi vid (*dia opseos*), pravi Ajtij, opazimo nekaj belega, stanje, ki je vzbujeno v duši, je povzročeno skozi gledanje (*dia horaseos*). To stanje nam omogoča reči, da obstaja bel predmet, ki je v nas sprožil gibanje (*hypokeitai kinoun hemas*). Avtor izrecno omeni ambivalentni pomen besede za svetlobo: *fos*, luč ali svetloba, je tisto, kar razodeva sebe in vse, kar je v njeni bližini; tako tudi *phantasia* razkriva sebe in svoj vzrok.

Naslednji imaginacijski pojem nam opiše predmet ali razlog fantazije. Imenuje se *phantaston* in je tisto, o čemer je predstava, predstavljeno; vzrok predstave je, recimo, nekaj belega ali mrzlega ali vse, kar lahko spravi dušo v gibanje. (Long in Sedley, 1997: 237) *Phantaston* je potemtakem vedno zunanji objektni korelat predstave ali lastnost v zunanjem svetu, zaradi katere do nje pride. Tretji našteti pojem je *phantastikon*; lahko bi ga prevedli kot imaginacija ali predstavljivost. Ta je opisan kot prazno privlečenje (*diakenos helkysmos*), nastopa pa kot stanje v duši brez predstavljenega, recimo, kot če se kdo bojuje s senco (*tou skiamachountos*) ali udarja s svojimi rokami proti ničemur (*epi kenois epipherontos tas cheiras*). Zadnja med štirimi je *phantasma* kot izmislek ali dozdevek.[18] Fantazma je tisto, k čemur nas privlači prazno privlečenje predstavljivosti; nastopi v ljudeh, ki so melanholični in nori (*epi ton melancholonton kai memenoton*).[19]

Očitno je, da uvedba zadnjih dveh Hrizipov pojmov uvaja vprašanje možnosti epistemoloških napak ali, rečeno bolje, napačnega predstavljanja in zaznavanja. Medtem ko se predstava (*phantasia*) in tisto predstavljeno (*phantaston*) srečno nanašata na realni in resnični predmet, ki se pravilno vtisne v dušo kot predstava, pa nam bojevniki s sencami in melanholični preganjalci svojih fantazem ravno ne bodo vlivali prevelikega epistemološkega optimizma. Kako torej razložiti možnost napačnih in zmotnih vtisov ali predstav? Čutna predstava je nedvomno in neizpodbitno kriterij resnice. Da bi nekaj bilo resnično, bomo to morali zaznati. Toda ta predstava mora biti tudi "razumljiva", kar pomeni, da z njeno pomočjo že zaznavamo in razumemo zunanje predmete. Ker je videti, da senzualistični okvir takega razmišljanja vodi v relativizem in subjektivizem (in težave, s katerimi so se srečali že sofisti), so stoiki vanjo vključili tudi neki bolj objektiven element. Pojem *synkatathesis* dejansko pomeni odmik od senzualizma.[20] Duša ne sprejema le vtisov od zunaj, temveč o njih samostojno

[17] Primerjaj Ajtijev citat v Long in Sedley (1997: 237), fr. 39B; ali v SVF 2.54.

[18] Diogen Laertski, opirajoč se na isto delitev, imenuje *phantasma* za navideznost (*dokesis*) in kot primer navaja tiste, ki se pojavljajo v spanju. (DL 50-51)

[19] V slabšalnem smislu široko uporablja to besedo že Platon, na primer v *Državi* (382a), *Fajdonu* (81d), *Sofistu* (266b).

[20] V nestoiškem smislu uporabi izraz Platon v *Gorgiji* (501c), tam je njen predmet *doxa*. Primerjaj še Ari-

odloča, odloča o tem, ali jih bo sprejela – glede na svojo "pojmovno shemo". Kriterij resnice torej ni čisto v samih čutilih, zaznavanju, temveč v neki instanci, ki odloča o tem, kaj bo sprejeto in kaj ne. Vpeljava pojma soglašanja nam da slutiti nekakšno mešanico senzualistične in racionalne pozicije v epistemologiji.

Toda tudi pojmi v duši nastanejo iz izkustva, in sicer eni brez našega posredovanja, tehnike, drugi pa skozi znanstveni napor, znanje. Le ti drugi so pravi pojmi, pojmi v pravem pomenu besede. Tisti brez posredovanja se imenujejo skupne predstave ali *prolepseis*.[21] Ker je merilo resnice v samem zaznavanju, ki dušo napeljuje na to, da se ujame s tem, kar je zaznala, leži resnica v čistem in jasnem zaznavanju. Taki čisti in jasni predstavi pravijo stoiki opojmljena predstava (*phantasia kataleptike*). Ta je s strani človeka zavestno sprejeta: če je sprejeta napačna predstava, potem sem v zmoti (*pseudos*), če dam soglasje neopojmljeni predstavi, potem sem v mnenju (*doxa*), in če dam soglasje opojmljeni predstavi, potem imam razumevanje (*katalepsis*). Ko zaznavamo neko stvar v realnem svetu, ta v nas ustvari nek pojem, dojem, ta pa nas napelje na soglašanje ali ujemanje (*sensus sunt adsensus*). Občutenje je vedno čutenje k nečemu. Šele ta notranja, objektivna instanca, torej zunanji stvari pridoda legitimnost in jo prepozna v njeni resničnosti. Zenon je tako spoznavanje opisal s slovito prispodobo roke oziroma dlani: odprta roka je pripravljena za sprejemanje in razumevanje, ko pa se stisne v pest, je še ujela svoj predmet, ki ga želi. (Ciceron, *Academica*: 2.145)

Kataleptična predstava je potemtakem končni kriterij resnice in torej resniconosna. Ker je merilo resnice v samem zaznavanju, ki dušo napeljuje na to, da se ujame s tem, kar je zaznala, leži resnica v čistem in jasnem zaznavanju (kar je, mimogrede, precej daleč od klasičnega znanstvenega kriterija resnice, ki mora biti neempirična). Duša pa mora to zaznavanje uskladiti s tem, kar je nek objektivni kriterij v njej. Kaj torej sprejeti kot resnično, ko zaznavamo zunanjost? Ko Admet jasno zaznava Alkestido, ki se kot že mrtva pojavlja pred njegovimi očmi, lahko rečemo, da ima predstavo o njej, vendar še ne kataleptične predstave. In sicer zaradi te objektivne, notranje distance v njem, ki mu pove, da (a) mrtveci pač ne oživljajo in (b) da včasih prihaja do napačnih predstav, ko se mrtvi prikazujejo živim. Kasneje bo Sekst Empirik poročal, da se glede na to težavo stoiki kasneje dodajali tale kriterij: potrebna je jasna predstava, ki pa "ne vsebuje nobene motnje" (*to meden echousan enstema*). (*Adversus mathematicos*: 7.424)

Dejstvo, da so nekatere predstave resnične in druge napačne, resnične pa opojmljenje ali ne, uvaja tudi zahtevo po tem, da razložimo nastanek in izvor napačnih predstav. Glede na *synkatathesis* (latinski prevodi so *adsensio*, *approbatio*) nas nekatere predstave vodijo v zmoto, neopojmljene pa v mnenje. Predstava v duši potemtakem ni nastala po volji človeka, pač pa je na njem, da se odloči, kateri bo dal soglasje. Soglašanje ali soglasje je dejanje duše, njena sposobnost, ki pa se bo izrazila le, če bo duša pravilno "napeta", tj. takšna s pravo tenzijo – to je pogoj, da bo soglašanje pravilno. Napačno dano soglasje rezultira v

stotelovo *Topiko* (116a11).

[21] Kot opozarja Ciceron, so ti včasih imenovani za *prolepseis*, drugič *ennoiai* (*Academica*: 2.30-1).

zmoti, ta pa ima lahko dve smeri: nastane bodisi zaradi prenagljene volje, kot če, recimo, soglašamo s podobo, ki ni zares jasna, ali pa zaradi šibkosti volje, ki pelje v soglasje z nečim napačnim. Da bi dali ustrezno in pravo soglasje, moramo paziti na to, da bo to vsebovalo pravo namero obvladovanja predmeta, pozornost, usmerjeno k predmetu, da bo soglasno in ustrezajoče z njim. Seveda takšna uvedba "kontrolnega" mehanizma odpira vrsta vprašanj. Recimo, kako naj točno razlikujemo med opojmljeno in neopojmljeno predstavo? Kako je opojmljena predstava izkustveno različna od te druge? Kako se neopojmljena predstava sploh lahko pojavi, če ni resničnega predmeta, iz katerega izvira?

Stoiki so, v nenehni debati z epikurejci in akademskimi skeptiki, bili večkrat soočeni z ugovori o tem, da je čutno zaznavanje zanesljivi vir našega znanja. Tako je akademski skeptik Arkesilaj večkrat dokazoval, da so vse čutne zaznave napačne, česar se je zavedal že Epikur: če bi se pokazalo, da je ena čutna zaznava napačna, potem so takšne vse. (primerjaj Ciceronovo *De natura deorum*: 1.70) Teorija o opojmljeni, kataleptični predstavi služi stoikom natanko za to, da ubežijo takšnim ugovorom. Nadalje, v primeru zmotnih predstav stoiki zmerom predpostavljajo idealno tipski primer modreca, ki se nikoli ne zmoti. Po Ciceronu je Zenon verjel v moč in sposobnosti modreca, ki se ne pusti zavesti in zmerom pazi, da se ne bo zmotil. (*Academica*: 2.66) Ta idealizirani vedež ali modrec nikoli ne zaide v mnenje, kaj šele v zmoto, zato bo zmožen razlikovanja med resnicami in napakami, med tem, kar je zaznavno, in tem, kar ni. (*Academica*: 2.67)

Akademska skepsa ni le zastavila nekatera neprijetna vprašanja, ampak tudi takšna, ki ne najdejo dobrega odgovora. Takšno je po Ciceronu, recimo, tole: je resnična predstava enake kvalitete kot napačna? (*Academica*: 2.77) Arkesilaj domneva, da bo tisto, kar je napačno, tudi nezaznavno, če je namreč resnično podobno napačnemu. Potem bo takšno, nezaznavno namreč, tudi resnično, in zato nič ne bo zaznavno. Če namreč v čutnozaznavnem ne moremo ločevati med predmeti, ki so si podobni, potem celo ob njihovem prepoznanju ne bomo dobili pozitivnega znanja. Sekst Empirik navaja primer z dvojčkoma Kastorjem in Polidevkom. (*Adversus mathematicos*: 7.402-10) Če ima modrec predstavo Kastorja, ki je podobna tisti, ki bi jo dobili ob gledanju Polidevka, potem bo imel napačno predstavo, četudi je ta, ki je vtisnjena, v popolnem skladju s predmetom. Sekst analogno temu navaja še primer z dvema popolnoma enakima jajcema. V obeh primerih bi, kot pravi Arkesilaj, bilo pokazano, da ni nobene predstave česa resničnega, ki ne bi bila takšna, da bi lahko prišlo do kakšne druge z enako kvaliteto, vendar bi ta bila narejena na podlagi nečesa neresničnega. (*ravno tam*)

Ugovor na podlagi podobnosti se zdi univerzalen: kadarkoli bomo uzrli dve podobni stvari, bomo, četudi bi verjeli, da na svetu ni dveh stvari, ki bi si bili zares podobni, dali prostor napačni predstavi, vsaj dokler ne moremo pokazati na razliko med dvema zelo podobnima predmetoma. Da bi se temu stoiki izognili, so po Sekstu zahtevali odsotnost vsake ovire pri kataleptični predstavi. Zato da bi ne prišlo do "ovire", navaja pet pogojev, ki morajo biti izpolnjeni: čutni organ (*aistheterion*) navzočnost čutnozaznavnega predmeta (*aistheton*), prostor (*topos*), način (*to pos*) in um (*dianoia*). (*Adversus mathematicos*: 7.424) Če je katerakoli

od teh stvari v nenormalnem stanju ali ni navzoča, bo nemogoče sprejeti predstavo za kataleptično.

III

V tej kratki spoznavnoteoretski predstavitvi ni bil naš namen pokazati, kako so tudi stoiki podali določeno teorijo reprezentacije, ki bi lahko bila zanimiva za vizualne umetnosti ali širše, temveč opozoriti na prav nasprotno dejstvo, kako sama ta teorija temelji na analogiji slikovne reprezentacije. Če upoštevamo skeptikove ugovore stoikom, potem bi lahko na shemi različnih teorij slikovnih reprezentacij, ki jo podaja Kante (2001: 71), stoiško epistemološko izhodišče uvrstili med percepcijske posredne modularne reprezentacije, ki temeljijo na vzročni kovarianci in rekonstruirani podobnosti. Kot že rečeno, skeptične šole uspešno kritizirajo to teorijo ravno na podlagi teze o podobnosti: ti ugovori bi lahko, tako kot so našli svoje mesto v horizontu spoznavnoteoretskih predpostavk, dobili legitimno veljavo tudi v sodobnih razpravah o umetnosti.

Taisti problem pa bomo zasledili ne le v določitvi epistemične vloge zaznanega predmeta, temveč tudi na ontološki ravni. Vrnimo se k Platonu. Kot pravi Kante, je razlika med realnim Kratilom in tistim naslikanim v številu lastnosti, ki manjkajo drugemu: če naslikanemu dodamo podrobnosti (lastnosti), dobimo prvega. (Cra. 432a-d; Platon, 1980: 89-91) Ker mimetični predmeti nimajo lastnosti *x*, ki je lastna originalu, *mimesis* pa je odvisna od podobnosti, bo boljši imitirani izdelek tisti, ki ima bolj lastnost x, tj., ki je bolj podoben originalu. (Kante 2001: 67) Avtor v svoji – zaradi definitorične in problemske zastavitve – odlični knjigi na takle način zastavi platonsko dilemo ločevanja med predstavljenim in predstavljanjem:

> "Vprašanje, za katerega se zdi, da si ga Platon nemara nikoli ni zastavil, je, zakaj tudi najboljši ljudje uživajo v pesništvu, zakaj uživajo v likih, ki se znajdejo v stiskah, ki so vredni usmiljenja in ki trpijo – z drugimi besedami, zakaj pride do 'distance'. Če bi si zastavil to vprašanje, bi verjetno opazil dve stvari. Prvič, da tisto, kar zmotno povzroči, da vzamemo reprezentacijo za realnost, morda ni varljiva narava same reprezentacije, temveč naši zmotni pogledi nanjo – na primer domneva, da je reprezentiranje sveta podvajanje njegove površine, kar ima za posledico, da je reprezentacija nekakšne vrste delni predmet, da je pojav nepopolna realnost. Dvom glede te domneve je prvi korak k temu, da reprezentaciji podelimo njen lastni status. Če pa bi Platon storil ta prvi korak, bi nemara lahko opazil, da najboljši ljudje ne uživajo v reprezentirani bridkosti, temveč v reprezentaciji bridkosti. Tako bi utegnil uzreti, da sta pesništvo in reprezentacija lahko dobra ali slaba, to je, da sta umetnost." (Kante, 2001: 67)

Reprezentirani Sokrat na sliki ne le da ni enak realnemu Sokratu, temveč je treba razlikovati med predmetom reprezentacije, reprezentiranim (umetniškim) predmetom in samim aktom reprezentacije. Reprezentirani Sokrat na sliki ni podlaga našega uživanja, užitek je zavezan sami reprezentaciji, česar Platon ne

upošteva, meni Kante. Reprezentacija Sokrata ima potemtakem naseben status: ta je dobra ali slaba, je podlaga za umetniški vtis. Toda ko jo želimo opredeliti kot predmet glede na original, bomo nujno morali vpeljati relacijo podobnosti: da bi Sokrat na sliki bil Sokrat, bo zanju veljal takšen odnos.

Je mogoče reči, da stoiki navzlic svoji spoznavni teoriji ne razpravljajo o umetniških izdelkih iz natanko določenega razloga, ki je ta, da ne dopuščajo predstavljanja, imaginacije, ker verjamejo v vsenavzočnost razuma, *logosa*? Situacija nam je znana že iz Platonove *Države*, njegove prispodobe o deljeni črti (509b). Po njej je imaginacija (*eikasia*) najzgodnejše in najbolj primitivno kognitivno stanje. Enako je imaginacija simbolizirana v prispodobi o votlini: jetniki v njej ne vidijo drugega kot sence na votlini in jih razumejo kot resnične. Moderno bi rekli, da je imaginacija oziroma predstavljanje v tem smislu nezmožnost razumeti resničnost nečesa zaradi površinskega vtisa. (Smisel umetnosti je največkrat ravno nasproten: razumeti resničnost na podlagi površinskega vtisa, razumeti impresijo kot resničnost.) Imaginacija je mentalna zmožnost, da zapopademo ne le nekaj, kar ni prisotno tukaj in zdaj, temveč tudi nekaj, kar ni realno, kar nikoli ni obstajalo. Usposablja nas za zapopadenje možnosti nečesa, kar bodisi je resnično ali pa ne. Drugače rečeno, smeli bi ločevati med (1) reproduktivno vloga predstavljanja (že videnim) in (2) njegovo kreativno vlogo (še ne videnim). Ko imamo v mislih (1), je vloga umetnosti v reprodukciji realnosti (Platonov model *mimesis*), ko imamo v mislih (2), je vloga umetnosti v ustvarjanju novih podob.

In kakšen je odnos med predstavljanjem, imaginacijo in razumom? Načeloma umetnost razumemo kot nekaj, kar uhaja kontroli razuma, saj nas navaja na to, da je treba površinski vtis ali predstavo biti zmožen dojeti, nato pa razumeti kot del realnosti. Za stoike, obratno, obstajajo zgolj miselni procesi, s pomočjo katerih čutnozaznavne stvari, edino merilo realnosti, prevajamo v bolj kombinirane oblike. V nekem smislu so to le konceptualne razdelave čutnozaznavnih podatkov. Nekoliko poenostavljeno bi lahko rekli, da za razliko od epikurejcev stoa verjame v mrežo različnih mehanizmov tega, kako ustvarjamo pojme, pri čemer je um ob rojstvu nepopisan, tako da do njih pridemo šele s ponovitvijo:

> "(Med pojmi) so nekateri nastali iz srečanja (izkustva), nekateri iz podobnosti, nekateri iz analogije, nekateri iz premestitve, nekateri iz spojitve, nekateri iz nasprotja. Pojmi zaznavnih stvari nastanejo iz srečanja; iz podobnosti nastanejo tisti izpeljani iz česa prisotnega, tako kot Sokrat iz svojega kipa; iz analogije nastanejo nekateri z večanjem, kot Titij in kiklopi, drugi z zmanjševanjem, kot pritlikavec. In središče sveta je dojeto po analogiji iz manjših nebesnih teles. Iz premestitve, denimo, nastanejo oči na prsih [tj. v primeru bajeslovnih pošasti]; iz spojitve nastanejo pojmi, kot je hipokentaver;[22] iz nasprotja pa tisti o smrti. Nekateri pojmi nastanejo tudi iz določenih prenosov, kot sta *ta lekta* in prostor. Pojmi nečesa, kar je pravilno in dobro, nastanejo naravno. Z odvzemanje pa – kot če je nekaj brez rok." (DL 7.53)

[22] Tu ni zahtevano združevanje zunanjih misli-podob, za razliko od epikurejske teorije.

Kateri procesi so torej tisti, ki nam dajo misliti čutnozaznavne stvari, kot se izrazi Diogen? Naštejmo jih vseh devet ponovno: (1) *periptosis*, izkustvo ali srečanje; (2) *homoiotes*, podobnost, recimo, za nekaj zraven postavljenega (*ta apo tinos parakeimenou*), kot če opazujemo Sokrata, postavljenega zraven slike (*tes eikonos*); (3) *analogia*, sorazmernost, včasih s povečanjem, kot v primeru Titija in kiklopov, včasih s pomanjšanjem, kot v primeru Pigmejcev. Tudi misel središča Zemlje je nastala s sorazmernostjo glede na manjše krogle (*sphairas*); (4) *metathesis*, prestavitev ali premestiev, z njo mislimo stvari/bitja, ki imajo oči na prsih; (5) *synthesis*, sestavitev, z njo mislimo, denimo, stvari in mitološka bitja, kot je kentaver; (6) *enantiosis*, protipostavljenost, z njo mislimo smrt glede na življenje; (7) *metabasis*, prehajanje, z njim mislimo, denimo, "*ta lekta*" in prostor (*topos*); (8) *physikos*, misli po naravni poti, recimo naravno pridobimo pojme nečesa pravičnega in dobrega; (9) *steresis*, odvzemanje, z njim mislimo, recimo, nekoga, ki je brez rok.

Če smo se poprej vprašali dobesedno, kaj stoik vidi na sliki, bi zdaj lahko vprašanje nadaljevali: kako stoik vidi sliko in kako jo "misli"? Odgovor se ponuja kar v opisu drugega zgornjega procesa: ko gledamo sliko Sokrata, bomo na njej prepoznali Sokrata po načelu podobnosti podobe (*eikon*) z realnim Sokratom. Pojem, ki smo si ga ustvarili o njem, nam bo služil kot podlaga za to, da ga prepoznamo kot takšnega. Vendar navedeni Diogenov citat odpre novo vprašanje stoiškega senzualizma: kakšen status imajo zdaj takšni mentalni pojmi, saj se vendar nekateri očitno nanašajo na fiktivna bitja in nerealne predmete, spoznavna teorija pa nas oči o tem, da je kriterij resničnega le v čutih in kataleptičnih predstavah?

Zdaj se nenadoma zdi, da stoik naslikanega Sokrata ne bo pripravljen sprejeti kot resničnega, v čemer se seveda ne bo razlikoval od nas. Razhajanje se bo začelo v tem, da upodobljeni Sokrat kot ikona za nas ne bo enostavno neresničen, medtem ko bo za stoike, *stricto sensu*, natanko takšen. Tisto, o čemer bomo dobili kataleptično predstavo, bo kvečjemu freska. In če bomo stoika nadalje izzivali s tem, da naj nam vendarle pove, v čem se perfektno naslikani Sokrat razlikuje od realnega Sokrata, ko pa sta si tako zelo podobna, bo prav na podlagi te relacije vedno mogoče ustvariti napačno, tj. nekataleptično predstavo, vsaj dokler ne navedemo distinktivne lastnosti med obema. V tem smislu bo podoben ptiču, ki se zaletava v platno z naslikanim grozdjem, da bi ga kljuval. Kar se je potemtakem ponujalo kot model spoznavne teorije, namreč analogija z reprezentacijo slike, vsebovano v nauku o fantaziji, se bo zdaj izkazalo za slepo pego iste filozofske šole: tega, kaj prezentira sama slika in kakšen status naj ima ta slika, ne bo mogoče prepričljivo pojasniti.

WHAT A STOIC SEE IN THE PICTURE: THE ART AS REPRESENTATION IN STOIC THEORY OF REPRESENTATION

The article considers the question of determining the Stoic views on visual arts and therefore presupposes that the theory of perception in stoicism, especially whenever the topic of impressions or representations (*phantasiai*) is considered, helps us as a model of our understanding not only of how the Stoics understood arts, but rather as a basis for juxtaposing the represented picture (or artefact) to the reality of the outer world.

Keywords: stoicism, Zeno, Chrysippus, Sextus Empiricus, arts, picture, representation.

Literatura

Brun, J. (ur.) (1998). *Les Stoïciens*. Paris: PUF.

Gourinat J. B. (1996). *Les stoïciens et l'âme*. Paris: PUF.

Kante, B. (2001). *Filozofija umetnosti*. Ljubljana: Jutro.

Long, A. A. in Sedley, D. (1997): *The Hellenistic philosophers*. Cambridge: Cambridge University Press.

Platon (1980). *Kratil*. Maribor: Obzorja.

Von Arnim, H. (1903-1924). *Stoicorum veterum fragmenta*. Leipzig: Teubner.

Janez Vrečko
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

POEZIJA KOT POSNEMANJE

Članek obravnava nasprotje med ikonoklastično družbo in družbo podob. Platonov ikonoklazem v primeri o votlini korespondira s starozaveznim božjim ukazom iz pete Mojzesove knjige o prepovedi posnemanja. Zahodni človek pa je ob ikonoklazmu, abstrakciji in mehaničnem posnemanju odkril še eno možnost, in sicer v Aristotelovi *mimesis*, ki razloči božansko in človeško ustvarjalnost. Stagirčan v 4. poglavju *Poetike* uveljavi razliko med posnetkom in posnetim, saj posnemani predmet vzbuja veselje, če je najbolj zvesto posnet, takšen pa je, če ni enak resničnemu predmetu, katerega posnetek je. Zvestoba posnetka je v njegovi drugačnosti, na kar kasneje opozori tudi Goethe.

Ključne besede: estetsko, ikonoklazem, islam, jakobinci, *mimesis*, protestantizem, reprezentacija, *Stara zaveza*.

Božidar Kante v svoji najnovejši knjigi obravnava tudi enega temeljnih pojmov antične literarne vede, pojem *mimesis*, ki je bil poleg pojmov inspiracije in katarze njen tretji osrednji predmet. Antika je poznala dva poglavitna odnosa do *mimesis*: Platonovega in Aristotelovega. Platonovega je med drugim mogoče razbrati iz znamenite primere o votlini v sedmi knjigi njegove Države, kjer beremo tudi tole:

> "... Zamisli si, da ljudje bivajo v nekakšni podzemeljski jami, ki ima v smeri svetlobe široko odprtino. V njej živijo od mladih nog z okovi na nogah in vratu, tako da se ne morejo ganiti in morajo nenehoma gledati naravnost predse. Svetloba jim prihaja od ognja, ki gori visoko nad njihovimi hrbti. Med tem ognjem in prikovanimi ljudmi vodi zgoraj pot; vzdolž nje si zamisli nizek zid, podoben ograji, ki si jo navadno postavijo glumači pred gledalci, da nad njo izvajajo svoje umetelnosti ... Ob tem zidu ... nosijo (drugi) ljudje razne predmete tako, da molijo prek zidu, na primer kamnite ali lesene kipe ljudi in drugih živali, skratka, vse mogoče umetniške izdelke ... Uklenjeni ljudje so podobni nam! Kajti ne vidijo ničesar drugega kakor svoje sence in sence drugih ljudi, ki jih svetloba ognja meče na nasprotno steno votline ... Isto velja za stvari, ki jih nosijo mimo njih ... Nasploh ti ljudje ne bi imeli za resnično ničesar drugega kakor samo sence stvari, ki jih je izdelala človeška roka ...
>
> In sedaj pomisli, ... ko bi bil kdo od njih osvobojen in prisiljen, da takoj vstane, obrne glavo, zapusti svoj prostor in pogleda proti svetlobi, ko bi pri

> tem občutil bolečino in zaradi svetlobnega bliščа ne bi mogel gledati stvari, katerih sence je prej videl – kaj misliš, da bi odgovoril, če bi mu kdo rekel, da je prej gledal samo prazne ničevosti, zdaj pa da je bliže resničnosti in bolje vidi, ker je njegov pogled obrnjen k resničnim stvarem. In ko bi ga prisilili, da gleda v svetlobo, bi ga zabolele oči. Zato bi se hitro obrnil spet k stvarem, ki jih lahko gleda, in bil prepričan, da so le-te jasnejše kakor to, kar mu zdaj kažejo ...
>
> In ko bi ga kdo od tod s silo odvlekel k težko pristopnemu izhodu in ga ne bi prej izpustil, dokler ga ne bi pripeljal na sončno svetlobo, bi ga to gotovo vznejevoljilo in mu prizadejalo muke. In ko bi prišel na sončno svetlobo, bi imel oči polne bliščа in ne bi mogel spoznati nobene od stvari, ki jih imamo mi za resnične ... Navaditi bi se moral ... na svetlobo, če bi hotel gledati predmete tu zgoraj. V začetku bi najbrž prepoznaval sence, nato zrcalne predmete ljudi in drugih stvari v vodi, pozneje nje same. Stvari na nebu in nebo samo bi laže opazoval ponoči ob svetlobi zvezd in lune kakor podnevi ob soncu in njegovi svetlobi ...
>
> Nazadnje pa bi lahko gledal ne le podobe sonca v vodi ali na kakem drugem predmetu, temveč sonce samo na njegovem prostoru in takšno, kakršno je ... In potem bi lahko prišel do sklepa, da je sonce tisto, ki določa leta in letne čase, ki vlada vsemu vidnemu svetu in je počelo vsega, kar je moč videti ... In dalje! Ko bi ga zdaj spomnili na njegovo takratno znanje in na sojetnike – kaj misliš, ali se ne bi čutil srečnega zaradi te spremembe in se mu ne bi smilili tisti, ki so še ostali tam? ... In potem še to premisli! Ko bi se tak človek znova vrnil v podzemeljsko jamo na svoj stari prostor, ali mu ne bi bile oči potem, ko bi prišel s sonca, zapolnjene s temo? ... In če bi uklenjene poskušal osvoboditi in odpeljati v gornji svet, bi ga ubili ...” (Platon, 1976: 514 a-517a).

Prvo interpretacijo gornjega teksta je najti kar v neposrednem nadaljevanju Platonove *Države*, ko Sokrat pomen primere z votlino poskuša razložiti Glavku:

> “Vidni svet primerjaj z bivališčem v ječi, ogenj v njej z močjo sonca. Če si nadalje predstavljaš pot v gornji svet in seznanjanje z njim kot popotovanje duše v miselni svet, potem prav razumeš moje mnenje, ki ga želiš slišati o tem. Sam bog ve, ali je tudi pravilno. Moje mnenje je tole: v svetu, ki ga je moč spoznati, je ideja dobrega najvišja in je le s težavo spoznatna; če pa jo prepoznaš, potem se pokaže, da je počelo vsega pravičnega in lepega; v vidnem svetu ustvarja svetlobo in njenega gospodarja, v miselnem svetu je sama gospodarica in nam pomaga do resnice in razumnosti; vanjo mora upirati svoj pogled vsakdo, kdor hoče razumno ravnati v zasebnem in javnem življenju.” (Platon, 1976: 517a-518d)

Iz nazorne Platonove pripovedi je mogoče razbrati, da gre za tri položaje, v katerih se razodevajo tri različne oblike *mimesis* in s tem tudi tri različne človeške usode. Najprej gre za imaginarni svet senc na steni votline. Ogenj je tu sonce sveta senc, kjer se vse dogaja kot videz, ki močno spominja na dogajanje v

gledališču. Gre tedaj za človeški svet, za svet ljudi, predmetov in njihovih senc. V naslednjem položaju si ljudje snamejo okove in se lahko obrnejo k izvoru svetlobe, ki je povzročala sence, vendar sam pogled v ogenj ne prinese nič novega, samo bolečino v očeh. V tretjem položaju, ko se človek prebije iz votline, se sooči z naravo in z izdelki svojih rok, ki pa jih lahko najprej prepoznava le v zrcalu ali vodnem odsevu. To še ni popolno prepoznanje, pravzaprav je v vidnem svetu prepoznanje videza, odseva, je resnica kot posnetek, ne pa več kot senca, kot je to veljalo še v votlini. Zato lahko ogleduje predmete samo ponoči, kjer počasi prehaja od uzrtja senc k posnetku v vodnem odsevu ali zrcalnem odblesku, dokler se na koncu ne dokoplje do samih predmetov. To mu omogoči, da se končno nagleda najprej odbleska sonca v zrcalu ali vodnem odsevu in potem preide tudi k soncu samemu.

V votlini gre torej pot od sveta senc k ognju kot njihovemu izvoru in nazaj k samim sencam. Zunaj votline se že spet vse začne pri sencah, temu sledi opazovanje zrcalnih in vodnih odsevov predmetov in predmetov samih. Če se je v votlini človek zaradi bolečine v očeh odvrnil od ognja in se vrnil k sencam, pa zunaj votline ob odkritju obsijanih in osvetljenih predmetov, potem ko je prešel že vse njihove posnemovalske videze, nadaljuje svojo pot in si tudi sonce najprej ogleda kot posnetek v vodi ali ogledalu, dokler nazadnje ni sposoben videti tudi sonca samega kot edinega počela vsega obstoječega. Tega svojega najvišjega spoznanja pa ne more prenesti na svoje nekdanje sotrpine v votlini, ker bi ga ti skoraj zagotovo ubili. Dovolj jim je svet senc v podzemlju, kar tudi sicer ustreza njihovi uklenjenosti v ta prostor.

Ob tem ni treba posebej ponavljati dejstva, da je Platonov svet razcepljen na dvoje: na tostranski in onostranski svet, kjer je resnica pripadla samo slednjemu. Pred Platonom imamo namreč še nerazčlenjen, enovit svet, kjer še ni bilo razlike med "ognjem, ki gori v človekovem srcu in zvezdnim ognjem", kot je zapisal Lukacs (Lukacs, 2000: 27), enovit svet, kjer sta Had in Olimp pripadala istemu svetu in je bila vsa resnica "od tega sveta". Biti v podzemlju ali zunaj njega je bilo eno in isto. Človek je lahko samo ritualno ponavljal začetke tega sveta in njegovo trajanje, nikakor pa ga ni smel posnemati. Se pravi, da posnemanje, ki presega golo ritualno ponavljanje, že seže v svet, ki je razcepljen, kjer je resnica le v njegovem onostranskem, transcedentnem delu. Posnemajoči človek tedaj posnema božje delo, vse, kar je iz Ideje in po njej, namesto da bi ostal le pri dovoljenem ritualnem ponavljanju, ki ne izziva jeze grških bogov in ne ljubosumja starožidovskega Jahveja. In to posnemanje je ničvredno, ker se ne ozira več na enotno razumevanje sveta, prav nasprotno, izhaja iz razcepa in ga zazna. Zato se modrecu takšno posnemanje upira in se mu izogiba, saj je svoj pogled uprl v nadčutna obzorja, proč od tostranskega sveta in njegovega mehaničnega posnemanja.

Seveda pa bi bili v veliki zmoti, če bi menili, da se je spopad z *mimesis* končal s Platonovim "ikonoklazmom" v njegovem pravkar omenjenem zapisu. Če ne prej, lahko vidimo njegovo neposredno nadaljevanje v prizadevanjih ekstremnih in puritanskih protestantov, ki so v 17. stol., za časa Cromwella, razbili vsa okna na tedanjih katedralah, ker so bili prepričani, da obarvane steklene površine branijo

božji svetlobi, božji luči, vstopiti v posvečen prostor, saj je krščanska cerkev kot tempelj zmeraj tudi votlina, v katero svetloba prihaja od zgoraj. Po njihovem mnenju mora svetloba prodirati v božji hram neposredno, brez vitražev in upodobitev na njih.

Ni treba biti posebej globokoumen, da bi lahko ugotovili prav neverjetno podobnost protestantskega ikonoklazma s Platonovim prikazom votline in pomenom svetlobe v njej in zunaj nje. Vprašanje je samo, ali so se protestanti v svojem ikonoklazmu zgledovali po Platonu, ali pa so nemara segli k viru, ki jim je bil vsekakor bližji in zanje tudi veliko verodostojnejši, k *Stari zavezi*, kjer v peti Mojzesovi knjigi beremo prav tako slaven božji ukaz:

> "Ne delaj si rezane podobe, ničesar, kar bi imelo podobo tega, kar je zgoraj na nebu, spodaj na zemlji ali v vodah pod zemljo ... Ne priklanjaj se jim in jim ne služi, kajti jaz, Gospod, tvoj Bog, sem ljubosumen Bog ..." (*Sveto pismo*, 1997: 235)

Krščanski Bog podobno kot Platon prepoveduje vse upodobitve, se pravi, upodabljanje stvarstva v celoti, kar je med krščanskimi religijami do danes ostalo zavezujoče za islam, saj je zanj relevantna samo *Stara zaveza* in je njen edini nadaljevalec Mohamed. Tudi judovstvo ostaja zvesto starozaveznemu izročilu in se mu izneveri šele v 20. stol., čeprav je zanimivo, da je med avantgardističnimi slikarji, ki so odkrili in uveljavili abstrakcijo, precej židovskih imen. Soočenje z upodabljanjem, z vizualno reprezentacijo božjega sveta so reševali na svojevrsten način, ki je imel svoje najskrajnejše rezultate v absolutnem slikarstvu, poeziji in glasbi. Podobna prizadevanja, le da na religiozni ravni, srečujemo dan za dnem, ko so, denimo, na Cipru v nikozijski katedrali z vseh kipov odstranili nosove in obraze, ker so jo v času ciprske krize čez noč spremenili v mošejo. To pa se je zgodilo v sv. Sofiji v Istanbulu že davno prej, ko se je krščanstvo razcepilo na vzhodno in zahodno. V času francoske revolucije so zadrti jakobinci uveljavili rigorozen ikonoklazem in brezumno uničevali slike in prepovedali tudi gledališče kot prostor reprezentacije. To je bil eden zadnjih velikih sporov med ikonoklastično družbo in družbo podob in spektaklov, kot je v polni meri znova nastopila prav z italijansko in nizozemsko renesanso. V vseh teh primerih je šlo torej za upor sliki, za upor ideji reprezentacije in s tem za zvestobo starozaveznemu izročilu, ki je, kot smo lahko ugotovili, na las podobno platonističnim izhodiščem. Prav zato so zgodnji krščanski očetje tako zlahka našli stik med Platonovim poganstvom in svojimi religioznimi nazori.

Več kot očitno gre v vseh teh prizadevanjih za stališče, da posnemajoči človek neposredno posnema božje delo in s tem zbuja ljubosumje bogov, saj se med upodobljenim in upodabljanim vzpostavlja mehansko razmerje gole podvojitve, čiste mehanične reprodukcije, gole reprezentacije. Vprašanje pa je, ali je to edini možni način, ki ga je v svoji dvatisočletni zgodovini odkril zahodni človek, ali ni poleg ikonoklazma in abstrakcije odkril še neko tretjo možnost, ki bi mu zagotavljala ustvarjalno svobodo. Odkriti jo je mogoče tako pri Aristotelu kot pri Goetheju.

Dva tisoč let po Aristotelu naletimo namreč pri Goetheju na heraklitsko temno misel o poeziji kot posnemanju, ki jo je po našem prepričanju mogoče razvozlati prav na temelju Aristotelove dvojnosti "užitka ob prepoznanju" in "užitka ob izvedbi", kot ju Aristotel predstavi v znamenitem četrtem poglavju svoje *Poetike*. Zakaj je ta misel tako temna in nedoumljiva, je mogoče razložiti tudi s tem, da je bilo za Goetheja "nedoumljivo" samo na sebi predmet njegove orfiške poezije in da se mu je zdelo s tem povezano razkrivanje skrivnosti posnemanja s filozofsko mislijo skrunjenje tega zelo bistvenega območja človekove dejavnosti.

Takole pravi Goethe:

> "Zakaj bogovi so nas naučili, kako posnemajmo njihovo delo. Vendar vemo samo, kaj delamo, ni pa nam znano, kaj posnemamo." (Goethe, 1904: 185; gl. Gilbert – Kuhn, 1953: 277)

Kako razumeti to razmerje med bogovi in človekom, kako opredeliti in razločiti božansko ustvarjalnost in ustvarjalnost človeka? Kako razumeti posnemanje, če pa ni znano, kaj človek posnema, ko sledi le božjemu učenju, ne pa tudi podvajanju božjega dela? Ali ni v tem celo nekaj paradoksalnega? Na kakšen način torej opredeliti predmet človekovih posnemovalskih prizadevanj in ali je takšna opredelitev sploh potrebna, saj človek s posnemanjem lahko sledi ali bogovom ali posnemajočemu bistvu v samem sebi, ne pa predmetu posnemanja? Kakšno mesto določa Goethe poeziji s to svojo zagonetno mislijo, v katero so zajeti bogovi, človek in poezija? Kako utemeljiti pomen poezije za človeka, če pa ostaja predmet posnemanja neznanka? Je med božjim delom in našim posnemanjem neka razpoka, ki je za samo posnemanje bistvena? Kako opredeliti to razliko med tem, kaj delamo, in med tistim, kaj posnemamo? So nas bogovi posvetili samo v območje *mimesis* in nas s tem določili kot ustvarjalna posnemajoča bitja, ki se zavedajo svoje dejavnosti, odvzeli pa so nam vedenje o tem, kaj posnemamo, ker je predmet posnemanja božje delo, ki ga ni mogoče preseči ali dopolniti? Je s tem vzpostavljena razlika med božjim delom in človeškimi posnetki? Skratka, so nas bogovi res poučili le o tem, kako naj posnemamo, za zmeraj pa bo ostalo neznano, kaj posnemamo? Kot že rečeno, bomo skušali na vsa ta vprašanja odgovoriti z analizo t. i. dveh vzrokov za nastanek poezije v Aristotelovi *Poetiki*.

Poglejmo si znamenito četrto poglavje *Poetike*, kjer Aristotel raziskuje vzroke za nastanek poezije. Gre za dva vzroka, ki sta po Aristotelu utemeljena v naravi. Poezija pri njem torej že v začetku ni določena kot nekaj nenaravnega ali celo protinaravnega. Zanj je prav značilno, da skuša poezijo razložiti zgolj iz naravnih vzrokov, to pa je še dodaten dokaz, da se ni mogel več strinjati s Platonovo teorijo o entuziazmu ali božanskem zanosu od muz navdahnjenega pesnika. "S tem je neka negativna lastnost, ki po Platonu pripada nižjim oblikam poezije in slikarstva, (postala) elementarna komponenta vsake poezije in umetnosti." (Kalan, 1991: 9) Edina težava pri analizi teh dveh vzrokov je v tem, da v Aristotelovem tekstu ni čisto jasno, kje naj bi bil drugi vzrok za nastanek poezije, na kar je posebej opozarjal že Ingarden.

Prvi vzrok Aristotel sam tako poimenuje in ga vidi v posnemanju:

> "Posnemanje je ljudem prirojeno že od otroških let. Po tem se ljudje tudi razlikujejo od drugih bitij, saj je človek bolj kot vsa druga bitja nagnjen k posnemanju, s posnemanjem se dokoplje do prvih spoznanj, posnemani predmet zbuja veselje vsem ljudem. V dokaz tej trditvi naj navedem primer iz vsakdanje izkušnje: neki predmet kot tak le z neugodjem gledamo; če pa ga vidimo kar najbolj zvesto upodobljenega, nam ta predmet zbuja svojevrsten užitek, kot, na primer, podoba najbolj odvratne živali ali mrliča. To si lahko razložimo s tem, da je učenje največji užitek ne samo za filozofe, temveč tudi za druge ljudi, samo da ga niso ti deležni v tolikšni meri. Saj ljudje ob gledanju uživajo ravno zato, ker se pri tem marsičesa naučijo in ker iz njih lahko razberejo, kaj kakšna stvar pomeni. Kolikokrat kdo ob kaki sliki vzklikne: 'Da, ravno takšen je!'" (Aristotel, 1982: 65, 1448b)

Vprašanje, ki kar sili v nas, je seveda, ali Aristotel v tem slavnem odlomku uveljavlja razliko med posnetkom in posnetim, ali pesniški posnetek presega predlogo? Ali je Aristotelovo pojmovanje posnemanja diametralno nasprotno Platonovi mehanični *mimesis* kot zveste kopije realnosti, kar v resnici ni moglo biti drugega kot goli odsev, kot posnetek posnetka?

Kot je razvidno, je pri Stagirčanu filozofija še vedno postavljena na najvišje mesto, vsaj kar zadeva spoznanje. Ponuja polni intelektualni užitek, ponuja popolno spoznanje, ki je prav filozofom dosegljivo v najvišji meri. Po drugi strani to pomeni, da tako razumljena filozofija nima nič skupnega z omejenim spoznanjem, kot ga daje poezija. V trenutku torej, ko je bila poezija izločena iz celote človekovih dejavnosti kot njegova specifična dejavnost, enako se je zgodilo tudi s filozofijo, v tem trenutku je ostal vrhunski užitek ob spoznanju le še filozofom, in le del tega užitka je bil v obliki poezije dostopen tudi drugim in so ga tako bili tudi ti drugi deležni do določene mere (Kalan to prevaja s "samo po malem in za kratek čas" (Kalan, 1991: 9)). To mero pa seveda določa vladajoči sloj v državi – filozofi, ki so se med vsemi največ naučili in največ spoznali. To je tako rekoč samo telesni, čutni del prepoznavnega užitka, ki je tesno, celo najtesneje vezan na predmetnost v poeziji, na njen semantični nivo. Zato si mora poezija poslej nenehno prizadevati, da se bo obdržala ob filozofiji, ki edina daje najčistejšo in najvišjo obliko spoznanja; prizadeva pa si lahko tako, da tudi sama ponuja vsaj delno, četudi okrnjeno, toda če je le mogoče, čim višjo obliko spoznanja, da torej čim bolje posnema. Ponuja ga torej skoz svojo posnemovalsko razsežnost, prek katere se učimo in se prijetno učimo, spoznavamo in na prijeten način spoznavamo predvsem vsi tisti, ki nismo deležni filozofskega spoznanja, spoznanja najvišje vrste. To spoznanje namreč ni "po malem in za kratek čas", ampak celovito in za zmeraj.

Kljub Ingardnovim pomislekom menimo, da je mogoče povsem razločno najti tudi drugi vzrok za nastanek poezije, in sicer najprej iz mesta, kjer je eksplicite govor o drugem vzroku:

> "Drugi vzrok: kakor nagnjenje do posnemanja, tako nam je prirojeno tudi veselje do melodije in ritma (jasno je, da so metrični obrazci le posebna

> oblika ritma); zato so se tisti, ki so bili za to posebno nadarjeni, s časom izpopolnjevali in tako se je iz skromnih improvizacij polagoma razvilo pesništvo." (Aristotel, 1982: 66, 1448b)

Ta Aristotelova misel se neposredno veže na stavek nekaj vrstic nazaj, ko Aristotel govori o veselju, ki ga posnemani predmet zbuja v ljudeh: "posnemani predmet zbuja veselje vsem ljudem". (Aristotel, 1982: 65, 1448b)

Seveda ne zato, ker bi bil verno posnet, tako da ne bi mogli ločiti posnetka od realnega predmeta, ampak prav zato, ker nam, na primer nekaj gnusnega v slikarjevi upodobitvi zbudi "svojevrsten užitek". Aristotel torej posebej poudarja razliko med realno odvratnim predmetom in njegovo upodobitvijo, kjer "najbolj odvratna žival" ni več odvratna. Na ravni recipienta pa govori o svojevrstnem užitku, torej o užitku prav posebne vrste, ki je daleč od prepoznavnega užitka, kakršnega doživimo, ko nekoga na sliki prepoznamo in vzkliknemo: "Da, ravno takšen je!" (Aristotel, 1982: 65, 1448 b)

Po našem mnenju smemo poleg že navedenih dveh odlomkov k drugemu vzroku prišteti še en užitek, ki ga Aristotel prav tako omenja v četrtem poglavju, to pa je užitek ob izvedbi. Glasi se takole:

> "Če pa gleda sliko kdo, ki upodobljenega predmeta še ni videl, ne uživa toliko v tem, kolikor je ta upodobitev zvest posnetek resničnosti, temveč bolj ob umetniški obdelavi, ob barvah ali ob čem podobnem." (Aristotel, 1982: 65-66, 1448b)

Pojavil se nam je torej še en užitek, užitek ob obdelavi oziroma užitek ob izvedbi. Če strnemo vsa tri navedena mesta v 4. poglavju, potem bomo lahko ugotovili, da gre v vseh treh za veselje: za veselje, ki ga občutimo ob spoznanju razlike med naravno grdim in upodobljeno pesniško lepim; drugo veselje je povezano z melodijo in ritmom, ki seže celo daleč nazaj, k samim začetkom poezije, k improvizacijam, ki so spremljale vstajenje vegetacijskega boga, iz katerih se je polagoma razvilo pesništvo. In tretje veselje je veselje ob izvedbi.

Naj znova opozorimo na Aristotelovo novo in presenetljivo pojmovanje pesnika, ki mu je bilo že dovoljeno ustvarjati mite in si jih izmišljati iz svoje ustvarjalne fantazije, kar poimenujemo z estetsko *mimesis*. Prav ta je namreč povzročila izredno pomembno spremembo pri razlikovanju naravno lepega in umetno lepega, vsakdanjega in pesniškega. Naravno lepo kot del vsakdanje realnosti je bilo od tega trenutka dalje zmeraj izločeno iz umetno lepega, ki je pripadalo področju pesniškega. Ta paradoksalni položaj je prvi zaznamoval prav Aristotel, ko je zapisal, da so nam nekatere reči všeč šele, ko so pesniško upodobljene, medtem ko so v naravi odvratne. S to svojo mislijo je Aristotel definiral praproblem lepega v naravi in lepega v poeziji. Hegel je veliko kasneje znova vzpostavil ta probelm in lepo povsem izločil iz narave in kot edini prostor lepega določil samo poezijo. V tem mu je sledil tudi Croce. Baudelairu se je, denimo, gabila vsaka naravna lepota in je iskal lepo samo v velemestnih umetnih paradižih.

Razlika med naravno grdim in umetniško lepim je pri Aristotelu možna iz veselja

ob posnemanju, saj to veselje nima nobene zveze s spoznavanjem in z učenjem zaradi pomenov; posnemani predmet zbuja veselje ne glede na pomen, ne glede na vzor ali predlogo. Veselje ob posnemanju se torej lahko pojavlja neodvisno od spoznanja. Posnemani predmet zbuja veselje vsem ljudem, če je kar najbolj zvesto posnet, takšen pa je, če ni enak resničnemu predmetu, katerega posnetek je. Zato obstaja ob filozofskem še drugačno spoznanje, ki ga "drugi" niso deležni v tolikšni meri kot filozofi, so pa deležni "svojevrstnega užitka", veselja ob posnemanem predmetu, ki je, četudi zvesto posnet, vendarle drugačen od resničnega. Posnemani predmet torej zbuja veselje ne glede na pomen. Tako se je poezija začela iz veselja do melodije in ritma, šla prek užitkov ob izvedbi do veselja ob posnemanju in stopila tudi v območje užitkov, ki izvirajo iz učenja ob pomenih, kar pa je bilo po Aristotelovih besedah za poezijo vseskozi nebistveno.

V vseh teh primerih nimamo nikakršne možnosti spoznavanja, s tem pa tudi ne možnosti okrnjenega spoznanja, se pravi spoznanja "po malem in za kratek čas"; v vseh treh primerih gre za veselje ali užitek, ki je po Aristotelu užitek prav posebne vrste, danes bi mu rekli: estetski užitek. Ker se ta užitek v poeziji navezuje na splošno, ne pa na posamezno, ki ga v poeziji ni, je to seveda užitek, ki je "po teži" povsem enakovreden filozofovemu spoznanju najvišje vrste. Filozofsko ugodje in estetsko ugodje sta tu izenačena, s tem pa je Platonova v ideoloških mehanizmih države utemeljena *mimesis* doživela svoj poraz.

Estetski užitek je torej pri Aristotelu utemeljen v posnemanju, vendar ne v posnemanju, s pomočjo katerega pride človek do prvih spoznanj, se ob njegovi pomoči uči in zaradi pomenov, ki jih spoznava, ob učenju uživa, pač pa v tistem posnemanju, kjer posnemani predmet zbuja veselje ne glede na pomen. Veselje ob posnemanju namreč nima nikakršne zveze s spoznavanjem; zato pa mora biti tudi ta vrsta posnemanja takšna, da mora biti predmet kar najbolj zvesto upodobljen, kar pa ne pomeni, da mora biti z resničnim predmetom enak. In prav zato je možna famozna razlika med neugodjem, ki ga doživimo ob gledanju kakega odvratnega predmeta ali živali, in ugodjem, ki sledi ogledovanju istega, vendar "kar najbolj zvesto upodobljenega". (glej Aristotel, 1982: 65, 1448b) Zvestoba posnetka je prav v njegovi drugačnosti.

Vse tri navedke s tremi užitki, ki v samem pesniškem delu niso v ničemer vezani na predmetnost, saj se uveljavljajo prav v razliki od njih, je treba zdaj povezati še s samim začetkom *Poetike*, z že večkrat navedenim stavkom, "kako morajo biti miti zgrajeni, če naj bo pesnitev lepa". (Aristotel, 1982: 6l, 1447a)

Užitek ob izvedbi ali v obdelavi je na nivoju recipienta natančno tisto, na kar je Aristotel mislil, ko je govoril o takšni veščini sestavljanja mitov, da bo končni rezultat tega lepota. Prav od načina te sestave je odvisno, ali bo delo lepo ali ne.

Če je prišlo do izenačenja filozofskega ugodja ob spoznanju in ugodja ob izvedbi v poeziji, je naenkrat prastari spor med poezijo in filozofijo zares odveč in izmišljen, kot je to ugotovil Aristotel, saj si filozof in pesnik nista več nasprotna, kajti obema se pokaže, da najvišje spoznanje in najgloblji užitek nimata nikakršne zveze s predmetnostjo, z nečim, kar bi bilo lahko predmet filozofskega opisa ali literarne obnove. Aristotel je namreč na samih začetkih evropskega

razumevanja poezije in umetnosti nasploh pokazal, da gnoseološka, prepoznavna razsežnost, na katero se je sicer vezalo okrnjeno spoznanje, ki smo ga bili nefilozofi deležni le po malem in za kratek čas, nikakor ni bistveno za samo poezijo, da predvsem ni njegova edina razsežnost. Bistvo umetniškega dela, kjer mora "podoba presegati predlogo" (Aristotel, 1982: 111, 1461b), je ravno v načinu sestave mitov, ki je odvisna od avtorjevega obrtnega znanja (Aristotel ga imenuje "poznavanje umetnosti" (Aristotel, 1982: 74, 1451a) in od njegove "naravne nadarjenosti", na receptivnem nivoju pa od "užitka ob izvedbi", nikakor pa ne v prepoznavni funkciji, kjer poezijo daleč prekaša sleherna empirična znanost.

V *Poetiki* pa je razlika med realnostjo in pesniško realnostjo možna prav zato, ker sploh ne gre za vsebinsko razumevanje, marveč za način sestave mitov, za notranjo strukturo pesniškega dela, kjer je med tisoč enakimi miti o Ojdipu samo Sofoklejev dosegel svoj cilj in postal lepa pesnitev. Zato takšna poezija ne more biti razumljena etično-politično in pedagoško, ampak le estetsko kontemplativno, saj "končuje to, kar narava ni uspela dokončati" (Aristotel, 2002: 194c), vzpostavlja razliko med posnetkom in posnetim. Takšna je Aristotelova estetska *mimesis*. Poezija namreč "govori bolj o splošnem, zgodovinopisje o posameznostih. Pod 'splošnim' razumem, če kdo opisuje, da bi človek s takšnim in takšnim značajem po zakonih verjetnosti in nujnosti storil to in to; in ravno to je smoter poezije, imena pa so ji samo nebistven dodatek. Pod 'posameznostmi' pa razumem, če, na primer, kdo opisuje, kaj je Alkibiad naredil ali doživel." (Aristotel, 1982: 75, 1451b) Aristotelova estetska *mimesis* je tedaj sposobna odkrivati splošno v posameznem, skrito bistvo stvari v predmetih, splošne zakonitosti v realnosti, ki so, denimo, Platonovi mehanični *mimesis* pa tudi zgodovinopisju nedostopne. Pač pa so te splošne zakonitosti dostopne tudi filozofski misli, kar pomeni, da se pesnik in filozof vsak po drugi poti dokopljeta do istega cilja.

S tako odličnimi sposobnostmi se estetska *mimesis* veže na drugi vzrok za nastanek poezije, ki izvira iz veselja ob izvedbi, iz veselja do melodije in ritma in iz veselja ob "spoznanju" razlike med upodobljenim in upodabljanim. Če je poezija ob veselju iz melodije in ritma vezana še na začetne improvizacije, iz katerih se je polagoma razvila poezija, če je tedaj vezana še na ritualno *mimesis*, pa je po drugi strani z veseljem ob izvedbi in veselju ob razliki upodobljenega in upodabljenega začetnica t. i. estetske *mimesis*. Na prvo obliko *mimesis* se veže Dioniz kot vegetacijsko božanstvo, ki je gospodaril z ritualno obliko tragedije, na drugo pa Dioniz kot tragični heroj, ki je v tragediji umanjkal, zamenjal ga je njegov človeški ritualni dvojnik.

Ker po Aristotelovem mnenju ne moremo več uživati v ritualni *mimesis*, saj je bila ta vezana na improvizacijske začetke tragedije kot kratke in smešne igra s petjem in plesom, je veliki Stagirčan našel za "moderno", v njegovem času že prevladujočo obliko poezije, sijajno rešitev, da uživamo v razliki od posnetega v posnetku, ki se kaže kot splošno, torej v izvedbi, v *mimesis* kot estetskem. Zato tragedija ne more biti več kratka in smešna igra, ampak postane daljša in resna, z eno besedo, tragična (resno se veže na herojsko tragično). Njena dovršitev je v

lepem na objektivnem in v katarzi na subjektivnem nivoju.

Če nam je posnemanje res prirojeno in je vredno posnemanje zadržati v svetu razuma in računa prav zaradi posnemanja, kot je to z velikim filozofskim žarom storil Aristotel, potem je jasno, da je posnemanje bistveno obeležje sleherne poezije, tudi tiste modernistične in avantgardistične, ki ničesar ne posnema. Prav v tem primeru se "užitek ob umetniški obdelavi, ob barvah ali čem podobnem" (Aristotel, 1982: 66 1448b) šele pokaže v vsej svoji "uporabnosti", kot tak pa velja tudi za nazaj, za vso tradicionalno poezijo, ki se predmetnemu planu in pripovedljivosti ni odrekala, misleč, da je nenadomestljivi del poezije. (glej Vrečko, 1994: 216)

Vrnimo se zdaj k na začetku omenjeni Goethejevi heraklitski misli, v kateri pravi, da so nas bogovi naučili, kako posnemajmo njihove delo. "Vendar vemo samo, kaj delamo, ni pa nam znano, kaj posnemamo," pravi Goethe.

Aristotelova dvojnost "veselja ob prepoznavanju" in "užitka ob izvedbi" se znova pokaže v Goethejevi dvojnosti "kaj posnemamo" in "kaj delamo". Za človeka in za poezijo, ki raste iz njegovih "naravnih" vzrokov in potreb, je pomemben predvsem ta "kako". Bogovi so nas napravili posnemajoča bitja in nas naučili le to, da vemo, kaj delamo. Ker smo se izkazali kot dobri učenci bogov, smo jih presegli in jih dopolnili. Predvsem "kaj posnemamo" ne more biti predmet našega zanimanja, saj vemo le to, kaj delamo. "Kaj delamo", ki v celoti sledi božanskemu v človeku, je potemtakem v najtesnejši zvezi z "užitkom ob izvedbi" in s tem z najvišjim filozofskim spoznanjem, saj ni vezano na predmetnost in s tem na pomen. Poezija je tako še enkrat opredeljena kot najvišja človekova dejavnost, seveda ne poezija kot mehanično posnemanje, ampak poezija kot vzpostavljanje razlike med posnetkom in posnetim, ki je zdaj opredeljena kot razlika med "kaj delamo" in "kaj posnemamo". Veselje ob posnemanju se torej pojavlja ne glede na predmet in je neodvisno od spoznanja. Posnemani predmet vzbuja veselje ne glede na pomen, ne glede na vzor ali predlogo. Zdaj je jasno, da so nas bogovi naučili, da posnemani predmet vzbuja veselje, če je kar najbolj zvesto posnet, takšen pa je, če ni enak resničnemu predmetu, katerega posnetek je, zato nam ostaja za zmeraj neznano, kaj posnemamo. Od bogov smo se naučili tega, kaj počnemo, medtem ko posnemamo, ni pa nam bilo dano vedeti tudi, kaj pri tem posnemamo, s čimer je pri Goetheju jasno izražena Aristotelova razlika med posnemanjem in predmetom posnemanja, ki se mu je zmeraj kazala kot posnetek v razliki. Človek se lahko zave le svoje posnemajoče narave kot svoje najbolj bistvene razsežnosti, ki ga ločuje od vseh drugih bitij, medtem ko predmet posnemanja ostaja zanj vseskozi nebistven in pripada stvarniku. Veselje ob posnemanju namreč nima nikakršne zveze s spoznavanjem, saj je povezano z veseljem ob izvedbi, ki zmeraj izhaja iz razlike med upodobljenim in upodabljanim. Uživanje v razliki od posnetega v posnetku se tedaj kaže kot splošno in s tem kot estetska *mimesis*. Zvestoba posnetka je vseskozi v njegovi drugačnosti. Zato nam je tudi mogoče vzpostavljati razliko med posnetkom in posnetim in se definirati kot ustvarjalna, divinatorična bitja. Z estetsko *mimesis* človek potemtakem ostaja v tostranskem svetu in se ne ozira čezenj. Z ustvarjalnim posnemanjem se izogiba goli reprezentaciji in tako poleg mehanične

reprodukcije in abstrakcije ustvari še tretjo možnost, možnost estetske *mimesis*. Ta le sledi božjemu učenju, ne pa tudi podvajanju božjega v ustvarjenem svetu. Med božjim delom in človekovim estetskim posnemanjem je za posnemanje zelo bistvena razlika: razlika v posnetku. Uživamo tedaj prav v razliki od posnetega. Povsod, kjer je bil protestantizem poražen, je katoliška Evropa sprejela takšno naziranje in ga v baroku in po njem vse do danes sprejela kot estetsko razsežnost pri krasitvi božjega hrama, božje votline. Čeprav je s tem kršila eno od božjih zapovedi.

Ker torej vemo samo, kaj delamo, lahko zmeraj znova ustvarjalno presegamo božje delo (ne da bi si zato nakopali božjo jezo ali ljubosumje), dokončujemo tisto, česar narava ni uspela dokončati, in se na ta način izogibamo vprašanju, kaj posnemamo, saj bi nam v primeru, če bi si skušali odgovoriti tudi na to vprašanje, preostalo le to, da bi slepo sledili bogovom in tako ostajali na ravni Platonove mehanične *mimesis*. Takšno početje pa bi bilo nevredno modreca pa tudi navadnega smrtnika in bi zato zaslužilo obsodbo.

Goethe je bil eden redkih, ki je med modernimi znal znova osvetliti to problematiko, čeprav jo lahko osvetlil le na heraklitsko temen način, ki mu je bil kot velikemu pesniku in mislecu dan. Potemtakem se je tudi njemu dva tisoč let kasneje znova izkazalo, da je (bil) prastari spor med filozofijo in poezijo zares odvečen in docela neobstoječ.

POESIS AS MIMESIS

The article considers the opposition between iconoclastic society and society of images. Plato's iconoclasm in the allegory of cave runs the parallel to Old Testament God's command about prohibition of mimesis from Moses' Fifth Book. Westerners found out – along iconoclasm, abstraction and mechanical reproduction – another possibility, namely in Aristotle's notion of mimesis which differentiates between creativity of God and creativity of man. Stagirite in *Poetics* (in chapter 4) brings into force the difference between representation (imitation) and represented (imitated) – represented object brings us a joyful experience if it is represented in a maximally veridical way but it is such just in case if it is not equal to real object. The verisimilitude (faithfulness) of representation consists in its otherness what was later emphasized by Goethe.

Keywords: aesthetical, iconoclasm, islam, Jacobins, mimesis, Protestantism, representation, Old Testament.

Literatura

Aristotel (1982). *Poetika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Aristotel (2002). "Narava kot počelo in načela narave". *Phainomena*, 11, št. 41-42, str. 15-17.

Gilbert, K. E. in Kuhn, H. (1953). *A History of Esthetics*. Indianapolis: Indiana University Press.

Goethe, J. W. (1904). "Aus Makariens Archiv". V Goethes Werke, herausgegeben im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen: 42. Band: Erste Abtheilung, Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar.

Kalan, V. (1991). "Aristotelova teorija umetnostnega predstavljanja – *mimesis*". *Primerjalna književnost*, št. 2.

Lukacs, G. (2000). *Teorija romana*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo "Literatura".

Platon (1976). *Država*. Ljubljana: DZS.

Sveto pismo (1997). Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije.

Vrečko, J. (1994). *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja.

Matjaž Potrč
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

LEPI VZORCI

Estetika se ukvarja z razumevanjem in pojasnjevanjem umetnin, kakršne so slike, drame ali opere. Dojemanje in pojasnjevanje vzorcev, vključenih v umetnine, je v središču tega početja. Vzorci so pogosto razumljeni, kot da podpirajo posplošitve, ki omogočajo produktivnost ali aplikacijo na nove primere na temelju pičlega števila primerov, na katere smo naleteli. Splošnosti nimajo nobene vloge niti v razumevanju niti v pojasnjevanju umetnin. Vendar pa gotovo obstajajo vzorci v umetninah. Bogatost teh vzorcev zahteva pristop, ki temelji na intuiciji ob izključitvi splošnosti in projektibilnosti. Narava estetskih vzorcev je partikularistična. Njihovo preučevanje utegne podpreti etični partikularizem.

Ključne besede: estetika, formalizem, partikularizem, irealni liki, vzorci.

Epigraf

> Knjiga Božidarja Kanteta je dober uvod v področje estetike, vendar pa v njenem stvarnem kazalu ne najdemo pojma "vzorec". Na pričujoči prispevek je mogoče gledati kot na poskus dopolnitve tega opuščanja. Moja seznanjenost s pomembnostjo vzorcev v estetiki izvira iz mojega zanimanja za Vebrovo delo, ki ga Kante – nenavadno – tudi ne omenja. Veber je mislil, da so vzorci, vključeni v umetnine, tisti, s čimer bi se morala ukvarjati estetika. Dostop do teh vzorcev je po njegovem prepričanju psihološki, medtem ko sami vzorci, irealni *gestalti*, "irealni liki", sodijo v področje meinongovskih predmetov, katerih način eksistence ni empiričen, temveč prej platonističen. Mislim, da moramo spoštovati svojo nacionalno tradicijo in da bi Kante moral v svojem prihodnjem delu to luknjo dopolniti. Moj predlog navdihujejo irealni *gestalti*, vendar pa jih ne prevzema v platonističnem smislu. Morda obstaja soglasje med mano in Vebrom o neprojektibilnosti v naravi estetskih vzorcev. Moji vzorci pa so – v nasprotju s tem – bolj neposredno povezani z naravo kognitivnih sistemov, saj so naši kognitivni sistemi vključeni v ustvarjanje in razumevanje lepih vzorcev.

Estetika kot pojasnitev umetnine

Kaj naj bi bil predmet estetike kot filozofske discipline? Očiten odgovor je, da naj bi bilo njeno področje področje umetnin, kakršne so slike, drame in opere. Delovanje estetike pa bi moralo zajeti razumevanje in pojasnitev umetnin.

Obstaja več možnih razumevanj umetnine. Eno od teh vključuje sociološke obravnave. Preučujejo razne perspektive, ki vključujejo zgodovinski trenutek nastanka umetnine, avtorjevo življenje in tehnikalije, ki so bile uporabljene v ustvarjanju umetnine. To naj bi domnevno odprlo pot k popolnemu razumevanju zmožnosti estetskega izkustva. Za razumevanje in pojasnitev umetnin se pogosto zahteva posebno izobraževanje glede zgodovine umetnosti ali zgolj obvladovanje večjega števila alternativ, ki vključujejo razpoložljive možnosti in tehnike.

Nekdo bi lahko trdil, da vse to ne more neposredno prispevati k estetskemu izkustvu. Zamislite si, da vam je predstavljena neka umetnina, recimo slika. Lahko se zgodi, da nimate ključa do družbenega, tehničnega ali biografskega ozadja, v katerem je bila ustvarjena, vendar pa lahko še vedno v popolnosti doživljate lepoto te slike.

Vzorci v središču umetnin

V estetskem izkustvu ste uglašeni na vzorce, ki so specifični za umetnine. Da bi začeli razumevati pomembnost vzorcev v estetiki, bi lahko najprej merili na to, da damo opis vzorcev in se potem lotimo posebnih estetskih vzorcev, ki so vedno bolj in bolj zapleteni. Vprašanje, ki si zasluži pozornost, je, ali vzorci vsebujejo sploh kako splošnost. To vprašanje bo pomembno za posebno razlago, ki zadeva vlogo vzorcev v estetiki v primerjavi z njihovo vlogo na drugih področjih, kakršno je etika. Dokazuje se, da estetski vzorci ne vključujejo nobene splošnosti in da je nauk, ki ga v tem pogledu učijo, mogoče razširiti tudi na druga področja.

Prvi primer vzorca, ki nam pride na misel, je znameniti primer iluzije raca/zajec. V osnovi tega pojava je določena oblika, linija posebne oblike, narisana na košček papirja. Ko naletite na to obliko, jo neposredno dojamete kot vzorec, ki predstavlja raco. Ne potrebujete časa za premislek, temveč vzorec prej v trenutku uzrete. Ste psihološko prilepljeni na vzorec, saj si v tistem trenutku ne morete pomagati, da ne bi dojeli te oblike drugače kot vzorec race. V času, ko ste uglašeni na zaznavanje oblike kot vzorca, ki predstavlja raco, ste vzorčno slepi glede možnosti zaznavanja oblike kot zajca. Ko je enkrat vaša izhodiščna pozicija uglašena na vzorec race, je potreben nek napor in nekakšen preklop med vzorci, da bi zaznali obliko kot vzorec, ki predstavlja zajca. Celoten pojav se osredinja na preklop vzorca. Vsak vzorec stanj v preklopu pa je povezan z zelo močno intuicijo enega vzorca ob izključitvi drugega. Četudi je mogoče oba vzorca – kajpada ne hkrati – prepoznati na osnovi iste oblike. Ali v tem prepoznavanju vzorca obstaja kaka splošnost? Obstaja zgolj močna intuicija o posebnem načinu, kako naj vidim obliko. Naj ponovim: obstaja vzorčni preklop med dvema načinoma videnja oblike, ki ga spremlja globoko intuitivno dojemanje enega od vzorcev ob izključitvi drugega. Vendar se ne zdi, da bi bila v primer raca/zajec vključena kakršnakoli splošnost ali projektibilnost. Ni nobene projekcije od race k zajcu in nobene splošnosti, ki bi bila vključena v prehod med njima. Kdo bi lahko trdil, da ko enkrat dojamemo vzorec zajca, nam to utegne pomagati pri projekciji vzorca na druge podobne primere. Vendar pa to ni poanta tega primera. Na splošno ni nobenega vzorca, ki bi nam omogočil projekcijo na

nadaljnje primere. Tisto, kar velja, je le na posamezni intuiciji osnovano izkustvo.

Nekateri ljudje, ki delajo na področju estetike, trdijo, da dojetje umetnine sestoji iz dojetja vzorca, ki je vključen v to umetnino. Ali pa morebiti sestoji iz dojetja enega od vzorcev, vključenih v umetnino, saj utegne obstajati mnogo vzorcev, ki konstituirajo umetnino. To bi potem bil posplošeni primer vzorčnega preklopa. Utegne se zgoditi, da prvič slišite neko simfonijo in da v njej prepoznate nek vzorec. Potem doživite neko estetsko zadovoljstvo. Ko pa ponovno slišite isto simfonijo, kakršna je, na primer, peta Mahlerjeva, utegnete prepoznati več vzorcev ob različnih priložnostih njenega poslušanja. Vsak od teh vzorcev vam bo prinesel različno vrsto estetskega zadovoljstva. Morda vam bo to po določenem času omogočilo uzreti nadaljnji vzorec na višji ravni, ki vam bo prezenten v intuitivnem preblisku. Vzorce je v nekaterih umetninah, kakršne so slike, mogoče prepoznati sorazmerno zlahka. Toda vzemite opero, kakršna je Mozartova *Don Juan*, ki vključuje balet, orkester, pevce in spreminjajoče se prizorišče. Na neki ravni utegnete uzreti vzorec, vključen v to izvedbo opere, če boste tako previdni, da boste sledili raznim vzorčnim nitim. Ti vzorci bodo prišli skupaj iz različnih smeri in se bodo združili v skupno obliko, ki podpira vaše estetsko zadovoljstvo in sodbo, ki jo oblikujete na njegovi osnovi. Opera gotovo kaže primer zapletenega vzorca, katerega uzrtje, ko ga dojamete, se verjetno zgodi v trenutku – v trenutku, polnem izkustva. Zdaj se vprašajte, ali je vzorec, vključen v opero, tam zato, da bi vam dopustil projekcijo podobnih izkustev na druge priložnosti. Zdi se, da ne. Vzorec je vključen v vaše estetsko zadovoljstvo in to je vzrok, zakaj je tako tesno povezan z vašo intuicijo.

Ta kratek pregled dveh primerov, ki vključujeta vzorce in utegneta priti prva na misel, nam kaže, prvič, da se v enem samem pojavu prepleta in da je v njem udeleženih več vzorcev, kar daje priložnost za nastanek nekega vzorca višjega reda. Drugič, kaže, da v dojemanju vzorca projektivna prvina ne igra nobene vloge.

Primer opere je pokazal, da na osnovi vzorca, ki ste ga v njej odkrili, oblikujete sodbo o kakovosti te izvedbe. Obstaja zelo zapletena opisna osnova za oblikovanje te sodbe. Vendar pa ni prisotna nobena posplošitev. Sodba zadeva to posebno izvedbo. Mogoče je trditi, da vam oblikovanje te sodbe dopušča projekcijo podobnih sodb v naslednjih možnih primerih. Toda kaj so podobne sodbe? Gotovo je, da se v vaših izkustvih, ki vključujejo opero, razvije nekakšna veščina presojanja, vendar je nanjo mogoče gledati kot na konkretno aplikacijo sodbe na vsak posamezen primer. Torej tu ni nobene jasne vloge za projektibilnost in tako splošnosti ni pripisana nikakršna vloga.

Pregledali smo nekaj vzorcev. Rezultat je, da ti vzorci ne vključujejo nobene prožnosti in da so prej odvisni od intuicij. Eno obliko je mogoče dojeti in uzreti na več različnih načinov.

Abecednik dinamične kognicije

Pomembnost vzorcev za razumevanje umetnin je povezana s kognitivnim sistemom, ki je vključen v oblikovanje estetske sodbe. En način gledanja na naravo kognitivnega sistema ga predstavlja kot sistem, ki ga vodijo trda pravila računanja, vključena v računanje nad predstavami. To je potem klasični model kognicije, ki temelji na "jeziku misli". En problem za klasični model kognicije je znan kot problem okvira, problem, kako uokviriti količino računanj, ki zagotavljajo relevanco v večjem številu spreminjajočih se situacij, v katerih se znajde kognitivni sistem. Problem okvira je rezultat trdih pravil računanja in gibkih postopkov, ki domnevno vodijo kognicijo. Konekcionistični modeli so poskušali izboljšati klasično kognitivno arhitekturo s vključitvijo iznajdljivih dejavnosti v naravo kognicije. Ti modeli so zgrajeni na porazdeljenih reprezentacijah in sledijo asociativnim postopkom, navdih pa so našli v zgradbi možganov, kjer reprezentacija aktivacije poteka nad vzorci porazdeljenih nevronov.

Medtem ko konekcionistični modeli zavračajo hipotezo o jeziku misli, pa jo dinamična kognicija sprejema na kvalitativno novi ravni. Predlog dinamične kognicije, kako modelirati kognicijo, se navdihuje pri konekcionizmu in je nekako bližje konekcionizmu kot klasicizmu. Vendar pa dinamična kognicija vključuje dve trditvi, ki jo postavljata v drugačno perspektivo glede na perspektivo konekcionizma. Aktualne konekcionistične predloge obravnava kot predloge, ki še vedno vključujejo vodljive postopke, čeravno ti utegnejo biti bolj zapleteni od tistih, ki so značilni za klasične modele kognicije. To pa vključuje strukturo jezika misli. In v tem smislu gre tu za nekakšno vrsto klasicizma. Razlika pa je v tem, da je to neklasični jezik misli, ki ga pridobimo na osnovi obvladljivosti in bogatosti kognitivnega sistema. Ker zajema osnovno bogatost kognitivnih sistemov, ima model dinamične kognicije drugačne načine razlaganja relevantnosti kot klasični sistemi. Medtem ko so se klasični modeli opirali na trda in vodljiva pravila računanja, pa dinamična kognicija na srednji ravni opisa kognitivnega sistema raje uvede večrazsežnostno bogato krajino. Celotna kognitivna stanja, ki se pojavljajo na višji kognitivni ravni opisa, so umeščena v krajino glede na dinamične sile, ki delujejo in pritiskajo nanje. Po mnenju dinamične kognicije pa tam, kjer so klasicisti imeli algoritem, ni nikakršne vodljivosti niti na višji intencionalni ravni opisa kognitivnega sistema niti na srednji ravni njegovega opisa. Dinamična kognicija posploši algoritem v opise matematičnih prehodov. Pomembna vsebina dinamičnega opisa srednje ravni je morfološka vsebina, nevodljivo zelo dejavno ozadje, ki je učinkovito pri umeščanju kognitivnih intencionalnih stanj v krajino.

Ni težko videti, da okvir dinamične kognicije ponuja v temelju drugačno stališče o tem, kako je mogoče umestiti kognitivna izkustva, kot slika, ki jo ponuja klasični model duha. Če sprejmemo okvir dinamične kognicije, nam bo to dopustilo precej drugačno stališče glede utemeljitve estetskih izkustev in vzorcev, ki so vanje vključeni. Pomembna misel je, da se estetska izkustva dogajajo v neobvladljivi večrazsežnostni krajini, ki ne pušča nobenega prostora

bodisi vodljivosti bodisi posplošitvam, ki so z njo povezane. Okvir kognitivne kognicije primamlja partikularistično razlago estetskih izkustev, utemeljenih na bogatosti kognitivne krajine.

Fenomenologija razumevanja in pojasnitve umetnin

Oglejmo si sociološki pristop k razumevanju in pojasnitvi umetnin. Videli smo, da tovrstni pristopi ne izpostavijo nujno tistega, kar je pomembno za estetsko zadovoljstvo. Pripombo lahko postavimo v naslednji okvir: ti pristopi si v duhu ne predstavljajo ireducibilne perspektive prve osebe ("kako je biti *X*"), ki je gotovo prisotna v estetskih sodbah.

Kakšen bi bil vzorec, ki ga zajema ta kvalitativna perspektiva? Vzorec mora biti popolnoma holističen. To bo do te mere zapleten vzorec, da ga ni mogoče ponoviti niti projicirati. Tu deluje neprojektibilnost zaradi zapletenosti vzorcev. Projektibilnosti ni tudi zaradi samega značaja kvalitativne narave izkustev "kako je biti *X*": izkustvo "kako je biti *X*" v bistvu ni projektibilno.

Obstaja vzorec, ki dopušča razlago perspektive "kako je biti *X*". To je zapleten neobvladljiv vzorec, vzorec, ki ga ni mogoče kodificirati, ponoviti in je zato tudi neprojektibilen. To je vzorec kognitivnega sistema, kakor je uzrt v določenem trenutku. Ozadje tega vzorca je celota posameznikovega kognitivnega sistema z veliko morfološke vsebine, ki zajema več sledi prejšnjih izkustev. Vzorec kot odziv na estetsko zadovoljstvo je kvazi sinhron. Je sinhron v tem, da ga je mogoče idealno predstaviti kot točkovno stanje zelo zapletene strukture kognitivnega sistema v določenem času. Je kvazi sinhron v tem, da stanje kognitivnega sistema, ki vključuje kognitivno zadovoljstvo, dejansko ni točkovno. Izkustveno si prizadeva, da bi se zgodilo v trenutnem intuitivnem preblisku, vendar pa je ta točkovna intuicija prepletena z zapletenimi sledmi preteklih izkustev in z anticipacijami. Preprost primer take točkovne intuicije z drugega področja so lahko sanje, ki jih vzbudi trkanje na vrata. Sanje imajo zapleteno prepleteno strukturo, ki sestoji iz več epizod, vendar pa lahko domnevamo, da je njeno dejansko trajanje trenutno. Trenutek dolgo trkanje je vzbudilo nezaveden vzorec, ki ga je porinila naprej večrazsežnostna krajina kognitivnega sistema, ta pa vključuje morfološko vsebino.

Kvazi sinhrona realizacija ponuja razlago strukture, ki ni vodljiva in ki je zaradi strukturne bogatosti ni mogoče kodificirati. V njej ni projektibilnosti, vendar pa obstaja izkustvo "kako je biti *X*". Obstaja partikularistična realizacija. To je struktura, ki lahko ponudi razlago izkustev "kako je biti *X*".

Zmotna domneva je, da morajo biti "kako je biti" izkustva dana preko postopka, ki je obvladljiv in ga je mogoče kodificirati. Poglejte si Marijo znanstvenico, "kako je biti *X*" čudakinjo. Prizadeva si zbrati vsa opisna, obvladljivo pregledna dejstva o kvalitativnih izkustvih, ki so ji na voljo, vendar pa jo vse to ne privede do "kako je biti rdeč" izkustva. Potem, kot je poudarjeno, v razsvetljujočem preblisku uzre novo lastnost svojega izkustva. Izkustvo se ji vsili na silovit način.

Je intuitivno na voljo in ni ponovljivo, četudi bi ga želeli razvrstiti kot tako, kot vrsto izkustva, vključenega v zaznavanje rdeče barve.

Kakšna je vloga fenomenologije pri razumevanju umetnin? V estetsko izkustvo je gotovo vključena neka fenomenologija. Obstaja bogata kognitivna struktura, ki je v osnovi intuitivno dostopnega izkustva, ki ga povzroči umetnina. Umetnine bo zmožen ceniti le nekdo, ki ima že prejšnje izkustvo. Izkustva bodo tako prišla do njega vselej na nov, poseben način. Ponovljena izkustva se bodo nalagala na neprojektiven način, v krajini morfološke vsebine tistega, ki doživlja.

Primerjava z Marijo je tukaj zelo poučna. Kakršnokoli količino opisne informacije naj že ima Marija o barvi, iz nje nikoli ne bo zmožna izpeljati kvalitativnega izkustva. Vsa vednost, ki jo nudi znanost o zaznavanju barve, nikakor ne bo ustvarila kvalitativnega izkustva "kako je biti *X*" Marijinega videnja rdeče barve.

To je v določeni meri primerljivo s situacijo z opisno informacijo o umetnini in njeno povezanostjo z estetskim užitkom, to je našim izkustvom umetnine. Ne glede na to, kako veliko opisne informacije o določeni umetnini si naberete, vas ta, ko se soočate z umetnino, ne bo neposredno vodila k vašemu izkustvu estetskega užitka. Ne glede na to, kako veliko opisne informacije, povezane z glasbeno notacijo, in opisnih podrobnosti o Mahlerjevi umetnini si naberete (da je Mahler na začetku svoje kariere bival v Ljubljani, kasneje pa ob jezeru na Koroškem), vas to ne bo pripeljalo do praga, kjer bo prišlo do preskoka v kvalitativno fenomenologijo izkustva in kjer bo ta kvalitativna fenomenologija tudi možna. Vaše kvalitativno izkustvo, užitek, ki ga doživljate, medtem ko poslušate Mahlerjevo *Peto simfonijo*, se bo nekako pojavilo ne glede na kakršnokoli količino nabrane opisne informacije.

Vendar pa to še ni celotna zgodba. Zdi se, da obstaja nekakšna vpletenost opisne informacije v zadovoljstvo, ki ga čutimo ob umetnini. V določeni meri čutite željo, da bi spoznali več dejstev o Mahlerju, potem ko ste za trenutek poslušali nek komad Mahlerjeve glasbe. Na določeni stopnji vam bo opisna informacija o Mahlerjevem življenju in tudi o opisnih strokovnih podrobnostih o pisanju not in odnosih med njimi zares pomagala, da boste imeli bogatejše izkustvo. Da, poanta je, da vas nabiranje opisne informacije *ne* bo avtomatično privedlo do estetskega izkustva, vendar vam utegne pomagati, da boste imeli bogatejše estetsko izkustvo, ko ga enkrat že imate. Kako se to zgodi? Recimo, da se bo opisna informacija skozi čas nabirala v vašem kognitivnem sistemu. Vključena bo v bogato krajino vašega kognitivnega sistema, v morfološko vsebino. Kasneje, v trenutku, ko boste poslušali glasbo, vam morfološka krajina vašega kognitivnega sistema utegne pomagati pri doživetju estetskega zadovoljstva. V intuitivnem preblisku bo prišlo do estetskega izkustva, ki se bo umestilo v globini bogatega sistema na neki točki krajine. Zamislimo si zdaj, da se je celoten sistem kot zelo bogat vzorec spremenil tako, da se je ravnal po vhodnih podatkih nove opisne informacije. Ko celota kognitivnega sistema podpira intuitivni preblisk estetskega izkustva, se bo krajina sistema oblikovala z akumulacijo nove opisne informacije. To bo potem gotovo *požlahtnilo* ali obogatilo zgradbo intuitivnega prebliska, ki

podpira estetsko izkustvo. Izkustvo torej utegne zaradi akumulacije opisne informacije postati bogatejše.

Opisna informacija tako še vedno ne daje neposredne podpore za prehod k izkustvu. Prej utegnete misliti, da včasih – potem ko smo dodali opisno informacijo – to lahko obogati estetsko izkustvo zadovoljstva. Gotovo je, da k njemu prispeva. Alternativna sprememba estetskih izkustev in nekaterih novih podatkov opisnih informacij je tista, ki lahko prispeva k vašemu vedno bogatejšemu in bogatejšemu estetskemu zadovoljstvu in izkustvu. Po drugi strani pa je dejstvo, da zgolj opisna informacija ne bo privedla h kvalitativnim estetskim izkustvom.

Za vsem tem je slika celotnega kognitivnega sistema, ki prispeva k intuitivnim prebliskom estetskega izkustva. V določenem trenutku obstaja bogat vzorec, ki vključuje bogato zgradbo kognitivnega sistema. Kognitivni sistem ostaja enak, vendar pa se je ves čas prisiljen spreminjati, če pogledamo njegove kvazi sinhrone reze. Zaradi holistične strukture sistemskega vzorca se pojavita dve pomembni stvari: (*a*) zaradi svoje temeljne bogatosti vzorec ni ponovljiv; (*b*) vzorec tudi ni obvladljiv, kar pomeni, da ni nobenega postopka (ki bi nemara ustrezal akumulaciji opisne vednosti), ki bi razložil nastanek kvalitativnega estetskega izkustva.

Estetski vzorci so zapleteni

Nekatere umetnine so zelo preproste. Vzemite, na primer, minimalistično načrtovano sliko, ki vključuje zgolj prazno površino. Ali ni to jasen primer *proti* zapletenosti estetskih vzorcev? Ali ni slika vse, kar vidimo? O tej sliki je celo opisno mogoče povedati zelo malo stvari. Tako se zdi, da tukaj ni nobenega realno zapletenega integrirajočega vzorca.

Vendar obstaja občutek, da utegne biti estetsko *izkustvo*, povezano s to sliko, zelo bogato. Kako se to zgodi? Odgovor se skriva v bogati kognitivni krajini, ki podpira to estetsko izkustvo. To krajino utegne oblikovati celo opisna informacija, ki ste si jo nabrali o umetnosti, sliki in njenih dilemah. Vse to krajino izoblikuje in ji nudi bogato strukturo, kjer je dostop možen preko intuitivnega prebliska.

Obstaja še druga, nemara pomembnejša trditev o zapletenosti estetskih vzorcev. Problem za estetiko je, da ni mogoče najti nobenega obvladljivega postopka, kako pojasniti vzorce, udeležene v estetskih izkustvih. V estetska izkustva pa je vključen tudi fenomenalni vidik. Posebna izkustva vsakega posameznika, ki jih doživlja, niso v celoti ponovljiva, niti za samega posameznika, če gledamo nanje skozi čas. To je posledica bogatega kognitivnega ozadja, vključenega v morfološko vsebino. Krajina kognitivnega sistema se v času izoblikuje tudi z nabiranjem novih izkustev. Vse to prispeva k intuitivnemu dojetju, ki je vključeno v izkustva. Zapletenost ne dopušča, da bi bila izkustva obvladljivo pregledna, da bi torej imela opisni temelj, saj si opisni temelj prizadeva, da bi bil že po svoji naravi obvladljiv.

Argument produktivnosti pripisuje vlogo projektibilnosti vzorcem v etiki

Eden od razlogov, zakaj se za vzorce misli, da so uporabni na področjih zunaj estetike, je, da ti omogočajo *projektibilnost*. Če ne bi bilo vzorcev, tako se misli, potem ne bi bila možna projektibilnost in torej ne bi bile možne induktivne posplošitve.

Na področju etike argument produktivnosti, ki sledi, zahteva vzorce v podporo splošnosti: Razvrščanje pravilnih dejanj na arbitrarnem temelju je krožno. Potreben je kodificljiv vzorec, ki omogoča projektibilnost. Zgolj kodificljivi vzorci dopuščajo produktivnost, to je dojemanje potencialne neskončnosti primerov na podlagi končnega števila predstavljenih vzorcev. Vzorci so potemtakem nujni za produktivnost.

Argument se utemeljuje v trditvi o zmotnosti partikularizma: če se vsa pravilna dejanja zgodijo brez nekega podstatnega vzorca, potem je njihovo razvrščanje svojevoljno. To pa ni zaželeno. Vključena bi morala biti splošnost, zato so torej potrebni vzorci, kajti zgolj vzorci dopuščajo projektibilnost na potencialno neskončnost novih primerov na temelju pičlega števila upoštevanih primerov. Vzorci so nujni za produktivnost.

Temu argumentu je mogoče ugovarjati s tem, da tisto, kar zahteva – vzorci, ki jih je mogoče kodificirati –, ni edini način, kako doseči produktivnost. Predpostavka argumenta je obstoj strukture, ki jo je mogoče kodificirati. Produktivnost pa je mogoče doseči tudi na podlagi neobvladljivih sistemov in sistemov, ki jih ni mogoče kodificirati, kakršni so dejansko obstajajoči človekovi kognitivni sistemi.

Če na situacijo gledamo na tak način, potem ni več pomembno, da bi morala biti v produktivnost vpletena splošnost. Produktivnost je potem prej rezultat osnove bogatih kognitivnih sistemov.

V estetske vzorce ni vpletena nikakršna splošnost navzlic temu, da obstaja zapletena struktura, ki jo je mogoče uzreti v preblisku

Podporo za odsotnost splošnosti v načinu, kako dosežemo produktivnost, utegnejo ponuditi primeri iz estetike. Estetska sodba je rezultat intuitivnega prebliska o zelo bogatem ozadnjem vzorcu v določenem času. Čeravno ta vzorec vključuje strukturo, pa ne vsebuje nikakršne splošnosti. To utegne podpreti tudi puhlica, da je estetsko izkustvo vselej edinstveno, enkratno.

Oglejmo si vzorec, ki je vključen v moje estetsko izkustvo, in hkrati v sodbo o tem, da ob sliki uživam. Če obstaja užitek, vključen v moje opazovanje slike, se to ne zgodi na podlagi opisne informacije, kot smo že trdili, temveč na temelju zapletenega vzorca, ki ga uzrem v trenutnem preblisku.

V izoblikovanje moje estetske sodbe je vključen zapleten vzorec, vzorec, ki nastane kot odziv mojega kognitivnega sistema na predstavljeno umetnino. Vzorec ne vsebuje le moje zaznave, temveč zaznavo, podprto z bogatostjo mojega kognitivnega sistema, ki vključuje morfološko vsebino, odgovorno za

področje tega estetskega zadovoljstva. V to je lahko vključenih več nabranih sledi opisne informacije in več vrst anticipacij. To je zares zelo zapleten vzorec, ki vključuje mnogo razsežnosti. Je vzorec, ki je bistveno povezan z intuitivno oblikovano sodbo.

Zdaj pa se vprašajte: "Ali je v to vključena kakršnakoli splošnost?" Odgovor je, da v to ni vključena nobena splošnost projektibilne vrste. Primer estetskega izkustva pomaga pri bolj prefinjeni kvaliteti prihodnjih estetskih izkustev, vendar ne pomaga na način preproste projektibilnosti. Pomaga z obvozom preko bogatega vzorca ozadnje strukture kognitivnega sistema. Estetsko izkustvo v tej posamezni priložnosti vključuje celoten bogat vzorec kognitivnega sistema na kvazi sinhron način. Oblikuje strukturo bogatega ozadja kognitivnega sistema, ki vključuje morfološko vsebino. S tem prispeva h kvaliteti naslednjih primerov estetskega izkustva in sodbe, vendar pa ne prispeva h kvaliteti na preprost projektibilen način, kakor je predstavljen v naslednjem primeru:

Če ima *x* 170 cm in *y* 180 cm, potem je *y* višji od *x*.

Če ima *x* 190 cm in *y* 200 cm, potem je *y* višji od *x*.

...

Če ima *x* 150 cm in *y* 140 cm, potem *y* ni višji od *x*.

To je primer projektibilnosti, ki sledi upoštevanju omejenega števila primerov. Te primere uporabljamo zato, da bi nekomu uspešno sporočili, kakšen je pomen izraza "biti višji", predpostavljajoč, da ne pozna pomena tega izraza. Generalistova trditev v tem primeru je, da je učenje bilo uspešno zaradi projektibilnosti, zaradi splošnega postopka ali algoritma, ki smo ga dojeli na podlagi predstavitve zgolj omejenega števila primerov. Vzorec, ki smo ga dojeli v določenem trenutku, je omogočil splošnost in hkrati s tem povezano produktivnost. Splošni vzorec nam je pomagal, da smo sporočili poanto.

V zgornjih vzorcih sklepanja ni ničesar, kar bi bilo neobvladljivo bogato. Bistvena bogatost je torej značilnost holističnih vsezajemajočih kvazi sinhronih vzorcev, ki intuitivno podpirajo estetska izkustva. Zaradi svoje holistične narave so ti vzorci *partikularni* v smislu, da ne dopuščajo nobenih posplošitev in da ne dopuščajo nikakršne projektibilnosti na nove primere. Estetsko izkustvo je edinstveno, partikularno.

Končno je mogoče trditi, da je nauk o oblikovanju bistveno partikularistične estetske sodbe mogoče prenesti na zgornjo preprosto obliko splošnosti in projektibilnosti, ki povzroča vzorčno sklepanje. Če se kognitivni sistem priliči okviru kognitivne dinamike, se pričakuje, je mogoče podvomiti o zgornjem sklepanju o nujni splošnosti.

Bogata struktura in intuitivno dojetje estetskih vzorcev zahteva partikularistično kvazi sinhrono pojasnitev: vsako umetnino je treba vzeti tako, kot da predstavlja bogat holističen neprojektibilen vzorec

Zdaj je napočil čas, da povzamemo stališče, ki ga podpirajo zgornje obravnave. Ko smo v stiku z umetnino, oblikujemo intuitivne sodbe, ki vključujejo estetsko vrednost. Te sodbe podpira zelo bogat neobvladljiv vzorec in vzorec, ki ga ni mogoče kodificirati in ki naenkrat obravnava zgolj to partikularno izkustvo te partikularne umetnine. To so partikularistična estetska izkustva. Ta izkustva oblikujejo ozadnjo strukturo kognitivnega sistema, tako da utegnejo obogatiti vsako novo izkustvo. Ta izkustva so prisiljena ostati partikularna – če že ne zaradi drugega, potem zaradi svojega holizma, brez katerega bi sicer vključevala vsakršno splošnost. Podpirajo jih partikularni nesplošni vzorci, ki nimajo moči preproste projektibilnosti.

Vsako umetnino, nemara vsak primer njenega estetskega izkustva, je treba vzeti tako, kot da predstavlja bogat holističen neprojektibilen vzorec. To naredi lepoto estetskih neponovljivih vzorcev.

Kaj se etični vzorci lahko naučijo iz estetskih?

Obstaja stališče v etiki, ki se imenuje partikularizem. Partikularizmu nasprotuje etični monist, ki trdi, da obstaja en splošni vzorec, kakršen je, na primer, koristnost, ki utegne razprostreti pojasnjevalno mrežo nad večjim številom etičnih sodb. Partikularisti nasprotujejo etičnim pluralistom, ki trdijo, da več načel, ki se stekajo skupaj v neki kontekstualni situaciji, potrebuje prilagajanje in delno utišanje. Pravi spor s pluralisti je v tem, da pluralisti ohranjajo normativno avtoriteto za vsako *prima facie* načelo. V skladu z mnenjem pluralistov torej še naprej obstajajo projektibilni vzorci, čeravno jih je več in ne zgolj eden.

Partikularist ne zavrača vzorcev. Oporeka zgolj temu, da ti vzorci bistveno podpirajo projektibilnost in da so tesno povezani s splošnostjo. Bogatost vzorcev ustvarja sodbe v intuitivnem preblisku, ne da bi pri tem sodelovala kakršnakoli projektibilnost ali splošnost.

Primer estetskih vzorcev, kjer lepoto uzremo v trenutnem preblisku na podlagi bogatega podstatnega morfološkega ozadja, kaže jasno podporo partikularizmu. V noben posamezen primer estetskega zadovoljstva ni vključena nobena realna projekcija ali splošnost.

Etični partikularist lahko vzame primere estetskih sodb kot primere, ki nudijo podporo njegovemu stališču s svojo radikalno neprojektibilnostjo in odsotnostjo splošnosti, vendar s podlago bogate holistične strukture.

Obisk galerije

Uspešno učenje ne vključuje pridobivanja splošnih resnic. Včasih učitelju uspe narediti poanto zgolj s kazanjem na primere. Ko pridejo v galerije otroci, jim pokažejo slike in učitelj poudari nekatere značilnosti teh slik. V to pa ni vključene nobene posplošitve in projektibilnosti.

BEAUTIFUL PATTERNS

Aesthetic is concerned with understanding and explaining of works of art, such as paintings, dramas or operas. Grasping and explaining of patterns involved into the works of art is in the center of this enterprise. Patterns are often understood to support generalizations that enable productivity or application to novel cases on the basis of a scarce number of encountered cases. There is no role for generalities either in understanding or in explaining of the works of art. But there certainly are patterns in works of art. Richness of these patterns invites an approach based on intuition with exclusion of generalities and projectibility. The nature of aesthetic patterns is particularist. Their study may help support ethical particularism.

Keywords: aesthetics, formalism, particularism, irreal guises, pattern.

Literatura

Horgan, T. in Graham, G. (pred izidom). “Mary Mary Quite the Contrary”.

Horgan T. in Henderson, D. (pred izidom). “Morphological Content and Justified Belief”.

Horgan T. in Tienson, J. (1996). *Connectionism and Philosophy of Psychology*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Jackson F., Pettit P., Smith, M. (2000). “Ethical Particularism and Patterns”. V Hooker, B. in Little, M. (ur.), *Moral Particularism*, Oxford: University Press.

Kante, B. (2001). *Filozofija umetnosti*. Ljubljana: Jutro.

Little, M. (2000). “Moral Generalities Revisited”. V Hooker, B. in Little, M. (ur.), *Moral Particularism*, Oxford: University Press.

Potrč, M. (1999). “Dinamična filozofija”. *Filozofski vestnik*, XX, št. 3, str. 153-164.

Potrč, M. (1999). “Morphological Content”. V Potrč, M., *Connectionism and the Philosophy of Psychology*, *Acta Analytica*, 22, Philosophy and Psychology, Dettelbach: Roell Verlag, str. 133-149.

Potrč, M. (2000). “Justification Having and Morphological Content”. *Acta Analytica*, 15, št. 24, str. 151-173.

Potrč, M. (1990). “Vsebina estetskega”. *Mars*, Časopis moderne galerije, II, št. 1, str. 5-7.

Potrč, M. (1999). “Zaznavanje in pojmi: temelji realistične estetike”. *Časopis za kritiko znanosti*, XXVII, št. 194, str. 123-131.

Veber, F. (1985/1925). *Estetika*. Ljubljana: Slovenska matica.

Bojan Žalec
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

(A)TRANSCENDENTNOST ESTETIKE NA SLOVENSKEM: PRIMER VEBRA IN KANTETA[1]

Članek ima tri dele: Prvi del obravnava Kantetovo knjigo *Filozofija umetnosti* (2001): avtor našteje tako njene odlike kot tudi njene pomanjkljivosti. Avtor navede ugovor proti Kantetovi obravnavi retroaktivizma v zadevni knjigi in kritizira umanjkanje tematiziranja tako pomembnega vprašanja, kot je odnos med umetnostjo in transcendenco, v knjigi, ki je zasnovana kot splošen uvod v filozofijo umetnosti. Kritično se odziva tudi na avtorjevo izjavo, da "sodobna umetnost ne potrebuje transcendence". V drugem delu avtor obravnava najpomembnejšo estetsko filozofijo slovenske filozofije, ki jo je ustvaril največji slovenski filozof France Veber. Veber je svojo izvirno estetiko razvil v okvirih predmetnostne teorije. Estetske bitnosti je obravnaval z genetičnega, opisno analitičnega ter normativnega vidika. Po Vebru sta lastna predmeta pozitivnega oziroma negativnega estetskega čustvovanja lepota oziroma grdota. Ti vrednoti temeljita na irealnih likih. Doživljanje lepote je pravilno, če in samo če je avtonomno in je doživljanje lepote, ki temelji na faktičnem irealnem liku. Tretji del umešča Kantetovo knjigo v kontekst slovenske estetike in ugotavlja, da je glede na (ne)obravnavanje transcendence v povezavi z umetnostjo v ostrem nasprotju z najpomembnejšo oziroma najvplivnejšo filozofsko estetiko na Slovenskem (Ušeničnik, Veber, Pirjevec).

Ključne besede: Kantetova knjiga *Filozofija umetnosti*, Vebrova estetika, umetnost, transcendenca, slovenska filozofska estetika.

Kantetovo delo

Filozofija umetnosti (Kante, 2001) je avtorjeva druga knjiga. Njegov prvenec, bolj ali manj predelana doktorska disertacija iz leta 1995, je izšel pod naslovom

[1] Različico pričujočega prispevka sem predstavil na kolokviju *Filozofija umetnosti*, katerega povod je bil izid Kantetove *Filozofije umetnosti* in ki je 24. aprila 2002 potekal na Pedagoški fakulteti v Mariboru.

Metafora in kontekst leta 1996, in sicer pri isti založbi kot druga samostojna Kantetova monografija. Avtorja v Sloveniji poznamo med drugim tudi še po antologiji povečini analitičnih besedil *Kaj je metafora: zbornik* (Kante, 1998), ki jih je sedanji izredni profesor na mariborski Pedagoški fakulteti prevedel in pospremil z daljšo uvodno študijo.

Njegova druga knjiga glede na prvo nedvomno predstavlja napredek: je veliko bolj pregledna, formulacije so jasnejše, ni nepotrebno razvlečenih obnovitev pogledov določenega filozofa, Kante je bolj prisluhnil bistvu predmeta obravnave, nekaj več je osebnega pečata. Piscu se verjetno med drugim pozna zdaj že nekajletna fakultetna predavateljska praksa, ki v času nastajanja prvenca še ni bila za njim. Kantetova knjiga izrazito pripada analitični filozofski šoli in njeni trenutni sceni. Ker ta šola neguje obravnavo vrste tradicionalnih in lahko bi rekli specifično filozofskih tem, predstavlja knjiga vendarle do določene mere sistematičen diapazon obravnave kopice takih topik, kar ni ravno značilnost besedil drugih filozofirajočih o umetnosti, ki trenutno objavljajo na Slovenskem. Bralci so in bodo v knjigi nedvomno izvedeli marsikaj novega, zanimivega ali koristnega, česar sicer ne bi mogli prebrati v nobenem drugem slovenskem besedilu.

Kantetova filozofska podlaga je analitična v smislu analitične filozofske šole. In zato pravzaprav ne preseneča, da v njej ni niti omenjen kakšen Schiller, kakšen Adorno, niti ne Heidegger, celo Ingarden ne, Hegel samo enkrat, mimogrede, Schopenhauer komaj kaj večkrat; kljub anglosaški podlagi avtorja v knjigi ni niti omenjen mož uma in historičnega duha Dewey, ki je avtor ene najpomembnejših ameriških estetiških filozofij, in celo razvpitega Rortyja ne najdemo; so pa omenjeni Quine, Putnam in vrsta drugih, tudi precej manj znanih, a po avtorjevem mnenju vsekakor zelo zanimivih filozofov oziroma avtorjev, katerih spise je študiral. In v knjigi niso odsotna samo imena teh filozofov, ampak tudi njihove zamisli. Ne gre torej za to, da bi bila Kantetova knjiga naravnana, kot se včasih govori, problemsko, ne pa zgodovinsko. To, kar navajam, so dejstva, ki lahko celo pogrešajo vrednostno sodbo. Prav tako ni niti omenjena najmočnejša slovenska filozofska tradicija: niti Veber ne, kaj šele kakšen Ušeničnik.

Tematsko od velikih tem bode v oči umanjkanje vsaj ene: umetnost in transcendenca. Ko sem na mariborskem kolokviju opozoril na to pomanjkljivost knjige, je njen avtor kratko odvrnil (citiram): "Menim, da sodobna umetnost ne potrebuje transcendence." Verjetno sta tudi časovna stiska na simpoziju oziroma veliko število referatov v kratkem času pripomogla, da odgovor ni bil podrobnejši oziroma da o njem nismo razpravljali. Zato naj priložnost za to na kratko izkoristim sedaj. Najprej je potrebno poudariti, da je odgovor precej nejasen: V kakšnem smislu sodobna umetnost ne potrebuje transcendence: kot teme umetnosti ali kot vira umetniškega ustvarjanja oziroma recepcije, kot pogoj enega ali drugega? Obravnava teh vprašanj bi lahko že tvorila kako potrebno poglavje občega uvoda v filozofijo umetnosti. Poleg tega bi bilo potrebno opredeliti pojem sodobne umetnosti: ali sem spada umetnost Rilkeja, Lighetija, Tarkovskega, Grafenauerja, Strniše ...; nenazadnje pa umetnost ni samo sodobna umetnost in zgodovina umetnosti, tako tesno je povezana s transcendenco v

mnogih pogledih, da tega ne bi smela prezreti še kakšna psihologija ali sociologija, kaj šele filozofija, ne glede na morebitni a(nti)teizem avtorja, iz katerega bi lahko izhajalo določeno nezanimanje ali celo nenaklonjenost do govora o transcendenci. Zakaj sta transcendenca in umetnost skozi celotno zgodovino umetnosti tako tesno prepleteni[2], je težko, a pomembno vprašanje, ki bržkone ima svoj filozofski vidik. Eden od odgovorov bi lahko razvili v smeri, da umetniško doživljanje v določenem smislu zadeva celoto človekove osebe, tako celostno zadevanje pa ne more obiti transcendence.

Zaradi vsega omenjenega knjiga nikakor ne more veljati za nekakšen bolj ali manj popoln uvod v splošne teme filozofije umetnosti, kljub temu da je slednje morda bil namen avtorja. Knjiga bralca seznani z nekaterimi temami ali odgovori filozofije umetnosti v horizontih analitične šole. Kot taki pa ji pripada prvenstvo in edinstvenost med slovenskimi filozofskimi deli.

Preden preidem k Vebru, še posebnejša pripomba h Kantetovemu besedilu. Teh je bilo nekaj že izrečenih na mariborskem simpoziju, katerega povod je bil izid knjige, in bodo verjetno navedene v pričujočem bloku prispevkov s simpozija. Razpravo o retroaktivizmu Kante zaključuje s trditvijo, da pisatelj ustvarja predhodnike, ne pa naslednikov. (Kante, 2001: 46) Zdi se, da to trdi na podlagi argumenta *a lá* Borgesov Kafka: Borges je prepoznaval Kafkov "pečat" v delih pred Kafko, ki pa ga ne bi prepoznal, če ne bi bilo Kafke. *Ergo* je Kafka v tem smislu ustvaril svoje predhodnike. Toda na podoben način bi lahko dejali tudi, da lahko prepoznamo njegov pečat v njegovih naslednikih, ki ga ne bi mogli prepoznati, če ne bi bilo Kafke. Po isti "logiki" si Kafka ustvarja tudi svoje naslednike.

Vebrova estetika

Predstavitev Vebrove estetike iz njegovega dela, ki ga je posvetil svoji ženi, *Estetika. Psihološki in normativni temelji estetske pameti* (1925) je v navezavi na Kantetovo delo relevantna v več pogledih: Prvič, predstavlja neposredno antitezo Kantetovemu mnenju, da (sodobna) umetnost ni odvisna od transcendence. Drugič, predstavlja zanimivo dopolnitev oziroma razpravo s Kantetovo knjigo (na primer Kantetov prikaz diskusije o namenu (v) umetnosti ali pa skorajda že v oči bijoče neomenjanje Vebra pri taki priložnosti, kot je obravnava hlinjenih doživljajev). Nenazadnje pa lahko predstavlja poznavanje Vebrove estetike pomoč za ovrednotenje stanja, napredka ali nazadovanja filozofije umetnosti oziroma estetike na Slovenskem, tudi v primerjavi s Kantetovim delom. Primerjava in umestitev vsakega estetiškega dela v slovenščini v kontekst slovenske filozofske estetike je del tega ovrednotenja. Če tega ne bi storili, bi Kantetovemu delu odrekali pomembnost.

Umetniške bitnosti tvorijo po Vebru podmnožico množice estetiških bitnosti. (prim. Veber, 1925: 30) Estetsko doživljanje je nagonsko. V nagonske doživljaje sodijo po Vebru čustva in stremljenja. Zgodnji Veber je razlikoval šest osnovnih razredov čustev oziroma stremljenj: hedonska, estetiška, logična, aksiološka,

[2] To je dejstvo, ki daje misliti. Filozofija, ki o tem ne premišlja, se izogiba nečemu zelo pomembnemu.

elevterična (po slovensko svobodnostna) ter svetostna (ali s tujko hagiotska). Lastni predmet čustev so vrednote, stremljenj pa naji ali najstva. Pozitivna hedonska vrednota je prijetno, negativna pa neprijetno. Logiški vrednoti sta resnica osebinega prepričanja oziroma njegova neresnica. Aksiološke vrednote (vrednote v ožjem smislu) so moralne, elevterična čustva so naperjena na prostost oziroma neprostost, predmet hagiotskih čustev pa je svetost oziroma ničevost. Veber v *Estetiki* iz leta 1925 govori še o posebnem, vitalnem čustvu. Lasten predmet pozitivnega estetiškega čustva je lepota, negativnega pa grdota. Lepota oziroma grdota sta višjeredna pojava, ki temeljita na irealnih likih, na primer melodiji. Veber ločuje med liki in relacijami. Liki niso relacije, saj je za njihovo doživljanje potrebno, da v tistem, ki doživlja, potekajo posebni procesi oblikovanja, s tujko bi se grdo izrazili "gestaltiranja", določena relacija pa je osebi, ki doživlja, "dana" že s samim doživljanjem njenih relatov, se pravi bitnosti, ki se nahajajo v tej relaciji. Lepota ni lastnost, saj ni konstitutivna za estetski objekt. Veber razlikuje namreč med estetskim objektom, estetsko kvaliteto in estetskim doživljajem. Primer estetskega objekta je Michelangelov David, estetska kvaliteta njegova lepota, estetski doživljaj pa je doživljaj tiste osebe, ki doživlja Davida in njegovo lepoto. Delokrog estetike je četveren: estetsko doživljanje, estetski objekti, lastni predmeti estetskega doživljanja in pravilnost/nepravilnost estetskega doživljanja. Potrebno je poudariti, da je Vebrova estetika realistična in v tem smislu objektivistična: predmeti estetskega doživljanja in njihova faktičnost oziroma nefaktičnost so neodvisni od doživljanja. Vendar pa je Veber odločno zavračal objektivno estetiko v smislu estetiškega pristopa, ki ne bi upošteval estetskega doživljanja in bi v obravnavo vključeval samo objektivne, nedoživljajske, če hočete nepsihološke bitnosti. (prim. Veber, 1925: 6-14)

Veber je potemtakem obravnaval estetsko doživljanje tako z opisnega in genetičnega vidika kot tudi z normativnega vidika. *Njegova opredelitev pravilnega estetskega doživljanja je: estetsko doživljanje je pravilno, če je pristno, avtonomno, in če je njegov objekt faktičen irealen lik.* Iz te opredelitve je lepo razvidno, da Vebrova opredelitev postavlja pogoje za pravilnost estetiškega doživljanja tako na psihološko kot na predmetno stran. Gre pravzaprav za tradicionalno opredelitev pravilnosti doživljanja, katere primer je naslednja znana opredelitev vednosti: vednost je upravičeno prepričanje, ki je resnično. Upravičenosti iz zadnje definicije ustreza avtonomnost iz Vebrove opredelitve, resničnosti pa je zadoščeno s faktičnostjo lika. Še drugače formulirano: Vebrova logika estetiške pameti vsebuje tako kot Vebrova logika umske[3] in etiške pameti (prim. Veber, 1923c: 477-565), ki tako kot estetska spada v logiko nagonske pameti, formalne in materialne pogoje pravilnosti zadevne pameti.

Pristnost doživljanja je po mnenju zgodnjega Vebra značilnost vseh naperjenih, s tujko intencionalnih, doživljajev. Primer pristnega negativnega hedonskega čustva je bolečina, ko me zares boli zob. Ko pa se te bolečine samo spominjam, gre za nepristno hedonsko doživljanje. Ko nekaj doživljam z "odprtimi očmi",

[3] Prim. Veber, 1923c: 453-476; 1923b. Prim. Žalec, 1998: poglavje "Spoznavna teorija zgodnjega Vebra", 161-174; 2002: 20, 37-39.

takrat je moje doživljanje pristno, ko pa se nečesa le spominjam, si nekaj le domišljam in podobno, takrat pa je moje doživljanje nepristno. Ko melodijo iz *Rigoleta* res slišim, na primer na predstavi ali ko poslušam ploščo, takrat ta lik, melodijo iz *Rigoleta*, doživljam pristno. Ko pa se tega poslušanja zadevne melodije samo spominjam, v moji bližini pa ne odzvanja glas orkestra v živo ali zvok s plošče, takrat je moje poslušanje nepristno. Pristnost doživljanja lepote te melodije ni odvisna od pristnosti doživljanja melodije, pravi Veber na začetku *Estetike.* (prim. Veber, 1925: 25) Res je, da mnogo ljudi ne more uživati lepote melodije brez pristnega doživljanja melodije, vendar pa to ni načelni pogoj. Na splošno po Vebru velja: pristnost doživljanja lepote ali grdote je neodvisna od pristnosti doživljanja estetiških objektov, likov, na katerih ta lepota sloni. Pri avtonomnosti gre v bistvu za tisto, kar je Veber omenjal že pri svoji spoznavni teoriji o umskih doživljajih, se pravi trditvah (prim. Veber, 1921: 213 in dalje; prim. Žalec, 1998: 166): estetsko doživljanje je avtonomno, če njegova pristnost izvira samo iz njegovih neposrednih psiholoških podlag (prim. Veber, 1925: 280); estetsko doživljanje lepote ali grdote melodije je avtonomno, če pristnost tega doživljanja izvira samo iz doživljanja te melodije. Avtonomnost doživljanja v določenem smislu pomeni čistost, neomadeževanost tega doživljanja, kar je stalnica Vebrove teleološke normativne filozofije: če imamo kapaciteto za doživljanje in če je stanje tistega, ki doživlja, in njegove okolice normalno, potem je doživljanje pravilno. Skvarijo ga lahko le nenormalni pogoji doživljanja ali motnje, poškodbe na tistem, ki doživlja. Pri motnjah na tistem, ki doživlja, gre lahko za fiziološke ali biološke motnje, lahko pa tudi za osebne ali ideološke oziroma nazorske predsodke. Na primer, v Kafkovem *Gradu* bomo estetsko uživali le, če imamo dovolj veliko zmožnost oblikovanja, "geštaltiranja", da lahko doživimo like, "geštalte", tega romana in če našega doživljanja ne motijo, "umažejo", denimo antisemitski predsodki.

Pristnost in avtonomnost doživljanja lepote/grdote je odvisna od pristnosti in avtonomnosti doživljanja neposredne podlage te lepote ali grdote, razlaga Veber v *Estetiki* na str. 280 in 281, kar pomeni, da je pristnost doživljanja lepote Beethovnove *Devete simfonije* odvisna od pristnosti in avtonomnosti doživljanja te simfonije. Doživljanje lepote svojo pristnost in avtonomnost prejme od pristnosti in avtonomnosti doživljanja lika, na katerem ta lepota temelji. Za jasno sodbo obstaja v določeni meri problem, ker Veber na omenjenih straneh v isti sapi, "v paketu", govori o avtonomnosti in pristnosti, vendarle pa je njegovo besedilo v nevarni bližini nekonsistentnosti: najprej, na str. 25, trdi, da je pristnost doživljanja lepote neodvisna od pristnosti doživljanja lika, na katerem temelji, na straneh 280 in 281 pa se zdi, da trdi, da doživljanje lepote tako svojo pristnost kot svojo avtonomnost prejme od avtonomnosti in pristnosti doživljanja lika, ki ji je za podlago.

Veber pride v *Estetiki* na str. 280 in 281 do trditev, ki jih je težko sprejeti: trdi namreč, da je za avtonomnost našega doživljanje lepote ali grdote kakega lika, ki je neposredna podlaga zadevne lepote ali grdote, pogoj pristnost doživljanja tega lika, kar pomeni, da je, na primer, za avtonomnost doživljanja Beethovnove *Devete simfonije* potrebna pristnost doživljanja te simfonije. To je po mojem

mnenju blizu sklepu, da Beethoven v času, ko je ustvaril *Deveto simfonijo* (zaradi gluhote pa tudi ob izvedbi ne), ni imel avtonomnega doživljanja svoje simfonije.

Le na podlagi pristnega in avtonomnega doživljanja imamo pravico reči, da je kaj objektivno lepo ali grdo. (prim. Veber, 1925: 281) Kdor v primeru takega našega doživljanja z nami ne soglaša, se moti. Če pa naše doživljanje ni pristno ali avtonomno, pravi Veber, pa se motimo mi. (prim. Veber, 1925: 281)

Ob rob zgornjemu razmišljanju bi dodal še nekaj vprašanj. Pri Vebru ni povsem jasno: 1. Ali je lepota lik ali ne oziroma če sta estetski vrednoti lepota in grdota lika ali ne? Gotovo so liki, na primer, melodije, slike, pesmi, romani ..., ki so jima (oziroma jim?) v podlago. Ti so po Vebru irealni (prim. Veber, 1925: 103), se pravi aprostorski in ačasovni, ne glede na to, ali zgolj samujejo, so nefaktični, ali pa bivajo, so faktični. K temu pomisleku bi lahko prispeval svoje tudi občutek, da so za Vebra v *Estetiki* liki predmet zgolj umskih doživljajev, estetiška čustva pa to niso in potemtakem tudi njihovi predmeti to ne morejo biti. Vprašanje lahko formuliramo tudi takole: Ali so vrednote lahko liki oziroma v katero ontološko kategorijo spadajo (estetiške) vrednote? Vprašanje, ki je povezano s tem in sodi na področje mereologije, je: Ali imajo liki po Vebru (lahko) dele ali pa imajo samo podlage? Ali lahko govorimo o liku, če ima za podlago samo eno bitnost? 2. Ali je lahko samo pristno doživljanje avtonomno ali pa je tako lahko tudi nepristno doživljanje? Na ta vprašanja je iz *Estetike* težko izluščiti utemeljen odgovor.

Vsekakor bi lahko trdili, da sta lepota oziroma grdota po Vebrovi *Estetiki* višjeredni bitnosti, ki slonita na irealnem liku. Če je zadevni lik faktičen, je tudi njegova lepota faktična. Svojo faktičnost prejme od lika, ki je njena neposredna podlaga.

Veber je razločeval tri komponente umetniškega dela: a) izvirno, nepristno doživljanje; b) stremljenje; c) realizacija. Prav tako je razlikoval dva učinka umetnosti. Prvi pomemben učinek umetnosti je povezan z nepristnostjo umetniškega doživljanja. Veber je uporabil metaforo cepiva: Če, na primer, določene slabe stvari skozi umetnost doživljamo nepristno, je učinek tega lahko podoben učinku cepiva: okužba v majhni dozi lahko organizmu omogoči, da kužne mikroorganizme premaga in tako postane imun. Pri učinku umetnosti sicer ne govorimo o imunosti, vendar pa ima nepristno doživljanje blažilen učinek pri ustreznih pristnih doživljajih. Drug učinek umetnosti izvira iz kontemplativnosti umetniškega doživljanja, katerega posledica je plemenitost.

Veber ne razlikuje eksplicitno med umetnostjo in zgolj dizajnom, vendar njegova izvajanja v *Estetiki* omogočajo njuno razmejitev. Veber v *Estetiki* namreč trdi, da je nujen pogoj umetniškega doživljanja doživljanje svetega oziroma doživljanje transcendence. Zato tudi včasih govori o doživljajih primarne religije, ki jih ne smemo zamenjevati z doživljaji sekundarne religije[4], kjer gre za konfesijo, kot o

[4] V knjižici *Znanost in vera* (prim. Veber, 1923) je Veber razlikoval med primarno in sekundarno religijo: pri primarni religiji gre za nedoločno doživljanje transcendence, čiste skrivnosti, neznanke vesoljstva, pri sekundarni religiji pa gre že za konfesijo (na primer krščanstvo, islam, pa tudi vse manj razširjene religije), ki se s to skrivnostjo soočajo s takšnimi ali drugačnimi miti, pripovedmi, zgodbami ... Vebrovsko rečeno, vernik konfesije je prepričan oziroma veruje v istinitost takšnih ali drugačnih konfesijskih dejstev, na primer, da je

pesniških doživljajih. Razlika med dizajnom in umetnostjo bi torej bila, da prvi kot svoje psihološke podlage ne zahtevajo hagiotskega doživljanja oziroma doživljanja transcendence. To je bistvena razlika med mojim zgolj estetskim odnosom, na primer do svojih čevljev, in doživljanjem, ki poteka v meni, ko gledam, na primer film *Nostalgija* Andreja Tarkovskega ali ko poslušam Penderetzkega *Lukov pasijon*.

Vebrove misli v *Estetiki* bi že lahko v njem vzbudile nekatere misli, ki jih je najpopolneje razvil v svoji zadnji knjigi *Vprašanje stvarnosti* (1939). Veber je v *Estetiki* trdil, da imamo lahko nepristno doživljanje kakega lika, na primer Beethovnove *Devete simfonije*. To pa ne pomeni, da takrat menimo, da je ta lik našega predstavljanja kakorkoli nefaktičen. Faktičnost tega lika, na primer *Devete simfonije*, je odvisna od stopnje njegove likovne soglasnosti, stopnje njegovega likovnega slonenja na svojih predmetnih podlagah, stopnje kvantitativne in kvalitativne raznovrstnosti njegovih nujno potrebnih predmetnih podlag (prim. Veber, 1925: 291-292), in mi to vemo. To pa nakazuje, da pristnost doživljanja in (ob)čutenje stvarnosti ni istovetno. In ravno z utemeljevanjem razlike med obojim se je trudil Veber v *Vprašanju stvarnosti*. V luči tega razmisleka bi lahko tudi nekako razrešili zgoraj omenjeno nekonsistentnost Vebrovih izjav na 25. strani njegove *Estetike*, ko Veber govori o tem, da je vsako estetsko doživljanje glede svoje pristnosti načelno neodvisno od kakršnegakoli umskega doživljanja, torej tudi, na primer, od doživljanja irealnih likov (od predstav ali mislih o njih), ki so podlaga lepoti, z nepristnostjo misli "doživljanje z odprtimi očmi". Ko pa na straneh 280 in 281 iste knjige govori o tem, da je pristnost doživljanja lepote odvisna od pristnosti doživljanja irealnega lika, ki je njena podlaga, pa bi Vebru prijazna interpretacija trdila, da pravzaprav hoče reči, da ne moremo imeti pristnega občutenja lepote kakega irealnega lika, ki je njena podlaga, če ne doživljamo tega lika kot faktičnega, se pravi dovolj raznolikega, skladnega, ubranega ..., kar pa ni isto kot reči, da ta lik doživljamo pristno. Ker pa v Vebrovi misli takrat to razlikovanje še ni bilo popolnoma jasno in ustaljeno, stabilno, je lahko prišlo do takih napak[5].

Kristus tretji dan vstal ... (prim. tudi Hribar, 1990: poglavje "Vebrovo razumetje svetega", 15-49; Žalec, 2002: 23)

[5] Sicer pa so v *Vprašanju stvarnosti* zanimive nove Vebrove estetiško relevantne zamisli, ki pa so bile dosedaj, tako kot njegovo ostalo tovrstno razmišljanje iz njegovih drugih del, v pisanju o njegovi estetiki skorajda popolnoma prezrte oziroma izpuščene, saj se je to pisanje osredotočilo izključno na njegovo *Estetiko*. (Prim. Sodnik, 1928; Jerman, 1985; Pirjevec, 1989; Mehle, 2003.) V tem pogledu tudi moj pričujoči članek ni kakšna izjema, vendar pa naj ob tem omenim, da že pripravljam tudi sestavek o Vebrovi estetiki zunaj *Estetike*.

Mesto Kantetove knjige v slovenski filozofski estetiki

S svojim stališčem do (obravnave) transcendence je Kante v ostrem nasprotju z večjim delom najboljše oziroma najvplivnejše slovenske filozofske misli o umetnosti (Ušeničnik, Veber, Pirjevec): bolj podrobno je to iz pričujočega članka razvidno za filozofijo Franceta Vebra, ki ima doživljanje transcendence za potrebni pogoj umetniškega doživljanja. *Filozofija umetnosti* je eden redkih uvodov v estetiko, ki jih je napisal slovenski filozof, in je že zato dobrodošla. Od *Zgodovinskega razvoja estetskih problemov* (1928) Alme Sodnik, katere Kante prav tako ne omenja, kot tudi od *Sprehodov po estetiki* (1983) Franeta Jermana se razlikuje po svoji problemski naravnanosti in prikazu, medtem ko gre v omenjenih dveh delih za kronološko zgodovinski prikaz filozofske estetike. Ta ahistoričnost Kantetovo knjigo uvršča v skupino z Vebrovo *Estetiko*. Od Vebrove mojstrovine jo ločuje manjša izvirnost in manjša individualna avtorska obeleženost, v primerjavi z *Zgodovinskim razvojem* Sodnikove pa bi si drznil trditi, da tako Jermanova kot Kantetova knjiga predstavljata manjši dosežek slovenske filozofije. Vendarle pa obe že samo zaradi redkosti slovenskih estetiških preglednih knjig, a ne samo zato, imata svojo vrednost in pomen (ta redkost nam postane razumljivejša, če se zavemo, koliko znanja in truda je potrebno, da nastane knjiga, kot je *Filozofija umetnosti*) in iz istega razloga lahko upamo, da bo tudi Kantetova knjiga za Jermanovo našla pot do solidno velike množice bralcev.

TRANSCENDENCE IN SLOVENE AESTHETICS: EXAMPLES OF VEBER AND KANTE

The article consists of three parts: The first one deals with a book of Slovene philosopher Božidar Kante *Filozofija umetnosti* [*Philosophy of Art*] (2001, Ljubljana, Slovenia). The autor of the article lists some of book's distinctive features and also its drawbacks. He states his objection to Kante's reflections on retroactivism. He criticizes the fact that Kante in his book doesn't deal with such an important question as it is the question of the relation between transcendence and art, though the book is planned to be a general introduction in the philosophy of art. He critically reacts also on the Kante's statement that "the modern art could do without transcendence". In the second part of the article the author deals with the most important Slovene philosophical aesthetics, which was created by the greatest Slovene philosopher France Veber (1890-1975). His book *Aesthetics* appeared in 1925. Veber developed his original aesthetics in the frames of the Meinongian object theory. He considered aesthetical entities from a genetical, descriptive-analitic and from a normative aspect. *Pace* Veber the proper object of a positive or a negative aesthetical emotion is beauty or ugliness respectively. These values are grounded on the so called unreal, that is ideal figures [Gestalten]. An experience of beauty is correct if and only if it is autonomous and it is an experience of a beauty, which is grounded on the factual unreal figure. The third part of the article places the Kante's book in the context of the Slovene philosophical aesthetics. It establishes that the book is in respect of its negligence of consideration of transcendence in its connection to the art in a sharp opposition to the most important or most influental Slovene philosophical aesthetics (Ušeničnik, Veber, Pirjevec).

Keywords: Kante's book *Philosophy of Art*, Veber's aesthetics, art, transcendence, Slovene philosophical aesthetics.

Literatura

Boh, I. (1991). "Logika vrednotenja Franceta Vebra: rekonstrukcija" (prev. Jerman, F.). *Anthropos*, 23, 1991, št. I-III, str. 336-348.

Hribar, T. (1990). *O svetem na Slovenskem.* Maribor: Obzorja.

Jerman, F. (1985). "Spremna beseda". V Veber, F., *Estetika*, Ljubljana: Slovenska matica.

Kante, B. (1996). *Metafora in* kontekst. Ljubljana: Založništvo Jutro.

Kante, B. (ur. in prev.) (1998). *Kaj je metafora?* Ljubljana: Krtina.

Kante, B. (2001). *Filozofija umetnosti*. Ljubljana: Založništvo Jutro.

Mehle Juvančič, A. (2003). *Možnosti fenomenološke estetike. Vebrova estetika.* Magistrsko delo (mentor prof. dr. L. Kreft). Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo.

Pirjevec, D. (1989). *Estetska misel Franceta Vebra.* Ljubljana: Slovenska matica.

Sodnik, A. (1928). *Zgodovinski razvoj estetskih problemov*. Ljubljana: Publikacije "Znanstvenega društva za humanistične vede v Ljubljani", Filozofska sekcija, št. 4.

Veber, F. (1921). *Sistem filozofije. Prva knjiga. O bistvu predmeta*. Ljubljana: Ig. Pl. Kleinmayr in Fed. Bamberg.

Veber, F. (1923a). *Znanost in vera.* Ljubljana: Tiskovna zadruga.

Veber, F. (1923b). *Problemi sodobne filozofije.* Ljubljana: Zvezna tiskarna in knjigarna.

Veber, F. (1923c). *Etika.* Ljubljana: Učiteljska tiskarna.

Veber, F. (1924). *Očrt psihologije.* Ljubljana: Zvezna tiskarna in knjigarna.

Veber, F. (1925). *Estetika. Psihološki in normativni temelji estetske pameti* [ponatis 1985 Ljubljana: Slovenska matica]. Ljubljana: Publikacija znanstvenega društva za humanistične vede v Ljubljani. Filozofska sekcija, št. 3. Zvezna tiskarna in knjigarna.

Veber, F. (1927). *Idejni temelji slovanskega agrarizma. Programatična socialna študija.* Ljubljana: Kmetijska tiskovna zadruga.

Veber, F. (1930). *Filozofija. Načelni nauk o človeku in njegovem mestu v stvarstvu.* Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna

Veber, F. (1939). *Vprašanje stvarnosti*. Kamnik: Tiskarna Slatnar.

Veber, F. (2000). *Filozofija. Načelni nauk o človeku in njegovem mestu v stvarstvu* (1. ponatis). Ljubljana: Študentska založba, zbirka Claritas.

Žalec, B. (1997). "Spoznavna teorija zgodnjega Vebra". *Analiza*, I., št. 1, str. 127-136.

Žalec, B. (1998). *Reprezentacije*. Ljubljana: Študentska založba, zbirka Claritas.

Žalec, B. (2001). "Razvoj Vebrove teorije spoznanja". *Anthropos*, št. 1-3, str. 157 –168.

Žalec, B. (2002). *Spisi o Vebru*. Ljubljana: Študentska založba.

Marija Švajncer
Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru

REFLEKSIJA O FILOZOFIJI UMETNOSTI

Članek obravnava in analizira poglavitna stališča, ugotovitve in spoznanja v knjigi *Filozofija umetnosti* slovenskega analitičnega filozofa Božidarja Kanteta. Avtorjevo delo pomeni pomemben prispevek na področju filozofije umetnosti in estetike. Kante uveljavlja aplikacijo analitične filozofije na področje umetnosti in teorije o njej ter pri tem uporablja problemsko-dialoško metodo, to pomeni, da na najpomembnejša vprašanja umetnosti odgovarja s pomočjo sodobnih analitičnih filozofov, prav tako pa upošteva stališča najpomembnejših filozofov v zgodovini estetike in polemizira tako s prvimi kot drugimi. Poslednje resnice zanj nikakor niso uresničljive, mogoče pa je vrednotenje argumentov, verificiranje, ugotavljanje pravilnosti ali nepravilnosti, klasificiranje in simbolni zapis. Kante je prepričan, da je mogoče iz same umetnosti razviti celoten sistem filozofije, v katerem se lahko uveljavljata utemeljevanje in razvijanje epistemoloških, ontoloških, etičnih in podobnih vprašanj. Umetnost je po njegovem mnenju ekspanzivna in ima avanturističen značaj. Če vso zgodovino estetskih teorij ponazorimo z enakostraničnim trikotnikom, v katerem so koti zaznamovani z oznakami ustvarjalec (ustvarjalka), umetnina in sprejemnik (sprejemnica), potem lahko rečemo, da je Božidar Kante problemsko enakovredno upošteval in analiziral vse tri navedene kote. Njegovo knjigo *Filozofija umetnosti* je mogoče vrednostno postaviti ob bok mednarodni filozofski produkciji, ki se ukvarja s to tematiko.

Ključne besede: filozofija umetnosti, analitična filozofija, sodobne teorije.

1. Uvod

Sodobni slovenski filozof Božidar Kante (r. 1951), izredni profesor za analitično filozofijo in estetiko na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru in gostujoči profesor na graški Univerzi Karla Franza v Avstriji, je slovensko filozofijo obogatil s knjigo *Filozofija umetnosti* (Ljubljana, Jutro, 2001). To je filozofova druga samostojna knjiga po odmevni monografiji *Metafora in kontekst*, ki je izšla leta 1996 pri isti založbi. Avtor je uredil tudi zbornik *Kaj je metafora?* (Ljubljana, Krt, 1998)

Kantetova nova knjiga pomeni pomemben prispevek na področju filozofije umetnosti, estetike in analitične filozofije na Slovenskem v celoti, povsem samozavestno pa se lahko postavlja ob bok mednarodni filozofski produkciji, ki se ukvarja s to problematiko. V študiji je uveljavljena aplikacija analitične filozofije na področje umetnosti in teorije o njej. Avtor uporablja problemsko-dialoško metodo; vsebinsko in formalno je zavezan znanstvenosti, racionalizmu, formalni pravilnosti in zanesljivi argumentaciji – poglavitnim določilom, merilom in zahtevam analitične filozofije. Pri tem razvršča, kritično ocenjuje in izvirno poimenuje argumente ter tehta nji-

hovo logično koherentnost in utemeljenost. Pogosto uveljavlja klasifikacijo in simbolni zapis. Vse to prispeva k večji evidentnosti, neposrednemu vpogledu in možnosti verifikacije.

Božidar Kante vzporedno razrešuje težavna vprašanja sodobne analitične filozofije, zlasti filozofije duha, kognitivnih znanosti, logike in moralne filozofije, sočasno išče izvirne rešitve glede stalnic na področju filozofije umetnosti, konstant, o katerih se je treba vpraševati vedno znova. Poznavalsko predstavi dvogovor med najpomembnejšimi sodobnimi analitičnimi filozofi umetnosti, hkrati se tedaj, kadar je to potrebno, vrača k zgodovinskim koreninam estetike in predstavnikom tradicionalne teorije.

eksplicitno in implicitno razlikuje dve posebni, vendar prekrivajoči proučevanja, in sicer filozofijo umetnosti, ki postavlja v osbistvo umetnosti in njeno ustvarjanje, ter estetiko, v središču kazaznavanje estetskih kvalitet. (Kante, 2001: 113) Mislec je preda v filozofiji umetnosti ne gre za ustvarjanje umetnosti, temveč pomaknemo nazaj in premišljujemo o tistem, kar je bilo nako ustvarimo umetnino. V filozofiji umetnosti je odločilnega popremišljevanje o trditvah tistih, ki so si že pridobili zmožnost, s bi se bilo mogoče ustrezno odzivati na umetnost. Pomembno je, filozofija umetnosti postala nepogrešljiv del same umetniške prakse. prepričanju knjiga ponuja filozofski instrumentarij za razvrščanje, tolmačenje in vrednotenje umetniških pojavov." (Kante, 2001: zanima prepoznavnost umetniških del. Eden izmed njegovih je, da bi pokazal, kako je mogoče iz same umetnosti razviti celoten filozofije, kajti umetnost je zanj naravnost idealna snov za utemerazvijanje epistemoloških, ontoloških, etičnih in podobnih

s pomočjo katere bi bilo mogoče ugotoviti, kaj bi bilo odkrivanje poglavitnih lastnosti v razredu umemed njimi. Morebiti bi bilo moč spoznavati družinske se lastnosti. Vsi člani lahko sodijo v isto nobene skupne lastnosti. V sodobni umetnosti zato odgovori, kaj je umetnost, nikakor niso je namreč, poudarja avtor, odprt pojem, to poumetniške stvaritve prištevamo vedno nove stvari. To antiesencializem, govori pa o tem, da ni bistvenih bi jih imela prav vsa umetniška dela. "Umetnost je značaj, se nenehno spreminja, je prostor – vse to je razlog, da ji ni mogoče prirediti nobelastnosti." (Kante, 2001: 16) V prostoru umetustvarjalnost, ki prevladujoča pojmovanja ve-

Kante pozornost naslednjim vprašanjem: kaj je umetnost, je funkcija ali postopek, kakšno je razmerje med

umetnostjo in institucijo, kako se umetnost uveljavlja kot reprezentacija in izraz, kakšno vlogo igrajo čustva, kaj je tisto, kar ugaja očem, zakaj sodi okus na presečišče objektivnega in subjektivnega, kaj pomenita umetnost in vrednotenje, kakšen je odnos med etičnim in estetskim ter kako je mogoče umetnine interpretirati. Moderni teoretiki, ki se miselno spopadajo med seboj, so: Weitz, Davies, Danto, Beardsley, Lewis, Dickie, Wollheim, Crane, Scruton, Goodman, Schier, Carroll in Bullough. Za sodobni dialog so še vedno ali vedno znova zanimivi: Platon, Aristotel, Hume, Kant, Schopenhauer in Croce.

3. Avtorjeva izvirna stališča in kritične opredelitve

Kante opozori, da se sodobne filozofske teorije umetnosti delijo na funkcionalne in proceduralne. Prve izberejo za predmet funkcije, ki jih imajo umetniška dela sama na sebi, proceduralizem pa govori o tem, da lahko umetnik podeli kaki stvari umetniški status, ne da bi jo ustvaril (slika je umetnina zato, ker je na ogled v galeriji). Umetnina je za pisca celota in relacijska lastnost, po kateri se stvaritev razlikuje od zgolj stvari, je relacijski odnos del-celota. (Kante, 2001: 42)

Kar zadeva institucionalno teorijo umetnosti, poudarja, da definicijsko vprašanje institucionalno teorijo zgolj dopolnjuje, nujno pa ji tudi nasprotuje. Šlo naj bi namreč za to, da institucionalna teorija preveč zanemarja definicijsko vprašanje. Avtor trdi: "To, da vidimo nekaj kot umetnino, ne zahteva nič manj kot ozračje, okolje teorije umetnosti, poznavanje zgodovine umetnosti. Eksistenca umetnosti je odvisna od teorij: brez teorije je črna barva zgolj črna barva in nič več. Sveta umetnosti ne more biti brez teorije, zato je bistveno, da razumemo naravo teorije umetnosti, ki je tako močna stvar, da loči predmete od realnega sveta in jih naredi za del drugega sveta, sveta umetnosti, sveta interpretiranih stvari." (Kante, 2001: 48) V nadaljevanju govori o dveh pomenih artefakta: osnovni se nanaša na tisto, kar je spremenjeno z delom in je v nasprotju z naravnim stanjem, se pravi, da je artefakt človekov izdelek, drugi pomen pa postavlja v ospredje dejstvo, da ima artefakt veljavo za člane kake kulture. Verjetno ni sporno, dodaja Kante, da so vse umetnine stvari, ki imajo določen kulturni pomen, in zavrne Dickijevo pojmovanje, da lahko uveljavimo artefaktičnost prve vrste z intencionalno uporabo stvari kot umetnine, kajti to nikakor ne pove, da je stvar že umetnina. Sprejemanje trditve, da je vsakdo umetnik, po Kantetovem mnenju spodrezuje institucionalno teorijo, in to tako, da pojmu definicije vlog odvzame bistvene lastnosti. K temu doda: "Izdelana teorija diferenciacije vlog znotraj sveta umetnosti pa je bistvena za institucionalno teorijo, če hoče biti uspešna in prepričljiva." (Kante, 2001: 54)

V širokem sklopu vprašanj o reprezentaciji pravi, da je pomembno kaj več kot zgolj videz, kajti treba se je naučiti, kaj znak denotira, namesto česa stoji, tako kot se moramo naučiti, kaj denotirajo besede. Avtor opozarja na razliko med alografsko umetnostjo (vanjo uvrsti književnost in glasbo; poglavitna lastnost te umetnosti je, da obstaja več kot ena kopija)

in avtografsko umetnostjo, v kateri gre samo za eno delo – izvirnik. (Kante, 2001: 76) Podobnost ni nujni pogoj za reprezentacijo, saj zadošča že denotacija sama na sebi. Simbolna relacija ali denotacija je bistvo reprezentacije. Kante sodi: "En način natančne določitve vidikov, v katerem je slika podobna svojemu predmetu, je, da se sklicujemo na percepcijsko teorijo, kako opazovalci vidijo podobnosti med sliko in predmetom. Te teorije so trenutno zelo v modi (zagovarjajo jih, na primer, Marr, Peacocke in drugi). V skladu s to teorijo je vid odvisen od nekaterih temeljnih operacij, ki so skupne vsem percipientom, to je operacij, na katere razlike v ozadnji vednosti ne vplivajo. Vid je v svoji zgodnji fazi potemtakem *modulariziran*, ločen od drugih čutnih modalitet in višjih kognitivnih procesov." (Kante, 2001: 79)

Filozof odkriva pomanjkljivosti vzročnih teorij, torej tistih, ki pojasnjujejo slikovno reprezentacijo v okviru vzročne verige. Le-ta se začne s predmetom ali prizorom, na katerega je umetnik pozoren med ustvarjanjem, konča pa se z odzivom gledalca slike. Po Kantetovem mnenju taka pojasnitev ni popolna, saj odstranimo razloček med slikovno referenco in slikovnim pomenom. Morebiti bi bil problem rešljiv z ugotovitvijo, da se slike nanašajo na primerke lastnosti kot tudi na posameznike, toda tudi v tem primeru se ne bi mogli izogniti ugovoru, da ni jasno, kako opisati dejanski vzrok slike, zakaj vsaka slika bo produkt verige vzrokov, stvari v verigi pa lahko opišemo na mnogo načinov. "Napake oziroma zmote so vir tako imenovanega problema disjunkcije, ki kaže na razliko med *pomenom* in *informacijo*. Informacija je povezana z (vzročno) zgodovino." (Kante, 2001: 82) Nekatere teorije so prenesle poudarek od vzrokov slike na njene učinke, na tiste, ki zaznavajo, s tem pa so seveda zapustile okvire tradicionalne vzročne teorije. Ta teorija se sklicuje na psihološke učinke. Božidar Kante meni, da imamo opraviti z eno najvplivnejših in trdnih teorij, med njene najpomembnejše zagovornike pa uvrsti Flinta Schierja. "Osnovna teza te teorije je, da je tisto, kar slika reprezentira, določeno z zmožnostjo tistega, ki zaznava, da prepozna predmete na sliki." (Kante, 2001: 83) Prepoznava je odvisna od neke vrste vzročno individualnih mentalnih reprezentacij. Vzročna nedoločenost se poraja na ravni individuacije mentalnih stanj. Zaradi vzročne nedoločenosti ne moremo opisati vsebine mentalnih stanj v okviru njenih značilnih vzrokov. Avtor predlaga standardno rešitev za takšno vzročno nedoločenost mentalnih stanj – doda namreč teleološko sestavino. Vsebino mentalnih reprezentacij določi s sklicevanjem na "pravo funkcijo" ali adapcijsko vlogo zadevne reprezentacije. Tudi sklicevanje na teleologijo, meni Kante, ni usrezna rešitev, saj bi potrebovali popolno razumevanje tega, kaj naj bi za učinkovito rabo reprezentacijskih dejavnosti in ciljev, to pa je, avtor, zaenkrat le pobožna želja. (Kante, 2001: 84 – 85)

na tiste, ki govorijo o mentalni konstrukciji,
Ko gledamo sliko, si zamišljamo in ob-
in zamišljanje sta neločljivo povezani,
fenomenološko celoto." (Kante, 2001:

mentalno dejavnost.

Teorija podobe (Gestalt teorija) sodi v percepcijski konstruktivizem. Njen vpliv na estetiko se je v zadnjem času sicer zmanjšal, pravi Kante, vendar pa sam zelo ceni primer psihologije podobe (Gestalt psihologije) v delu Ernsta Gombricha, saj je po njegovem mnenju teorija tega estetika sodobnejša in bližja aktualnim prizadevanjem na področju kognitivnih znanosti. "Tisto, zaradi česar je Gombrichov prispevek k zgodovini in filozofiji umetnosti tako pomemben, je njegov dokaz, da referenca umetniških del ni odvisna od podobnosti." (Kante, 2001: 86) Osrednjo vlogo Gombrichove teorije igrata sintagma sheme-in-popravka in pojem iluzije, hkrati pa je očiten poudarek, da je ustvarjanje pred ujemanjem, medtem ko napačna trditev, da si umetniki prizadevajo natančno ujeti tisto, kar vidijo, tako da ustvarijo ustrezne znake. Umetnik (umetnica) povezuje vse tisto, kar se je v njem nakopičilo v dolgih letih ustvarjanja. Izbiro vizualne hipoteze utemeljuje na načelu ovrgljivosti. Umetnik je primoran uporabiti vizualne ključe, s katerimi na sliko prenese vse tisto, česar na njej še ni. Božidar Kante trdi: "Čeravno Gombrich uporablja psihološke teorije in filozofske ideje precej eklektično, pa osrednje teze njegovega pojmovanja podpirajo nekakšno semantiko pojmovnih vlog, ki je izrazito holistična: mentalnih vsebin ni mogoče prepoznati v osami, ločeno, temveč vselej kot del vzajemno povezane mreže mentalnih stanj." (Kante, 2001: 89)

Informacijske teorije zatrjujejo, da slika vsebuje enako informacijo kot naslikani predmeti ali prizori. Kante sodi, da je ta teorija dokaj privlačna, saj se ujema z našimi pojmovanji, češ da je zaznavanje slik naravna zmožnost, vendar pa ta teorija ne more ustrezno pojasniti, kako imajo slike posebno vsebino. Slike so lahko tudi dvoumne.

Kar zadeva mešane teorije, ki temeljijo na prepoznavanju, nadalje teorije strateških modelov in teorije slikovne semantike, Kante zapiše: "Podpiramo sklep, da zunanji vzročni dejavniki, če jih obravnavamo ločeno od notranjih psiholoških postopkov, nimajo nikakršne vloge pri individuaciji mentalnih reprezentacij. Percepcijska strategija mora biti v skladu z modelom 'dveh dejavnikov'. V skladu s to teorijo je referent vsakršne mentalne reprezentacije posledica vzročnega odnosa med reprezentacijo in stvarjo v zunanjem svetu. Popolnejši pomen, ki ga povezujemo z reprezentacijo, pa je rezultat njenih notranjih odnosov z drugimi reprezentacijskimi stanji." (Kante, 2001: 94)

Filozof se zamisli nad umetnostjo kot izrazom oziroma ekspresijo in umetnostjo kot čustvi. Izraz ekspresija ima več pomenov: je sinonim za reprezentacijo, sklada se z izrazom komunikacije oziroma sporočanja, za filozofijo umetnosti pa zajema človeške čustvene in značajske lastnosti ter je izraz konkretizacije, kazanja, utelešenja, upredmetenja in projekcije človeških antropomorfnih lastnosti. (Kante, 2001: 98) Trije vogelni kamni splošne teorije ekspresije so: umetnik, občinstvo in skupno čustveno stanje. Kante pravi, da mnogo umetniških del izzove čustveni odziv pri publiki, vendar pa povzročanje tega odziva ni nujni pogoj za umetniško ekspresivnost. (Kante, 2001: 100) Avtor trdi: "Umetnik svoja čustva skrbno preučuje: ne sme postati njihov suženj, temveč jih mora, nasprotno, ob-

vladati. Vsakemu čustvu nadzorovano išče ustrezen izraz. Ustvarjanje umetniškega dela je postopek razjasnjevanja občutkov, ne pa izbruh, čeravno moramo dopustiti možnost, da je včasih tudi to, namreč nenadzorovan izbruh." (Kante, 2001: 106) Avtor obravnava več teorij izraza in zadene ob vprašanje, ali je glasba lahko žalostna. Žalostni so lahko le ljudje. Žalost je psihološko stanje, glasbeno delo pa nima psihologije; glasba naj bi bila žalostna le metaforično, ne pa dobesedno.

Božidar Kante se zaustavi pri zgodovini estetskih teorij. Izraz estetsko ima poreklo v grški besedi *aisthesis*, ki je pomenila čutno zaznavanje ali senzorno spoznavanje. Alexander Baumgarten je ta izraz v osemnajstem stoletju uporabil za filozofsko proučevanje umetnosti. Pisec se pomudi pri

Schopenhauerju in Bulloughu. Zamisli se nad estetskimi definici-
umetnosti, njihovimi predmeti in pomanjkljivostmi. Privlačne so za-
sistematičnega zagotavljanja odgovorov na mnoga poglavitna vprašanja
umetnosti, pomanjkljive pa so zaradi nepreciznega razmerja med
kvalitetami in intrinzničnim zaznavanjem. Če imamo estetske
za gledanje, to še ne pomeni, da gledamo na estetski način ali
imamo ob tem estetsko izkustvo.

škotskega filozofa Davida Huma so tudi izhodišče za avtorjev
o okusu na presečišču objektivnega in subjektivnega. Hume je
s katero se začenjajo teoretične obravnave analitičnih filozofov.
je merilo okusa način odločanja, ki je zadosten za razrešitev
Čustvo lepote zaznamuje določeno skladnost ali odnos med
in organi ali zmožnostmi duha. (Kante, 2001: 132) Lepota je
in ne absolutna, to pa nikakor ne pomeni, da bi bila relacij-
izenačena z relativistično ali samovoljno. "Humova rešitev
okusa temelji na dveh, v zadnji instanci kontingentnih naravnih
(1) da so 'nekatere posamezne oblike ali lastnosti preračunane
da ugajajo, druge, da ne ugajajo'; in (2) na kontingentni uniform-
človekove senzibilnosti, na enakosti v 'izvirni strukturi notranjega
našega duha." (Kante, 2001: 139) Hume uveljavi spravo med dve-
zdravega razuma – med zdravim razumom in njegovo pri-
k merilu okusa.

na vprašanja, zakaj so umetnine in estetski predmeti za nas
in kakšno vlogo igrajo v človeškem življenju, zahtevajo teorijo
umetniške vrednosti. Predmeti imajo lahko čustveno,
ali umetnostno zgodovinsko vrednost. Odkrivati je treba raz-
vrednostni sklopi so lahko izpeljani iz splošnih načel
o razlogih. Razširjene in filozofsko pomembne teorije avtor raz-
dela, in sicer: "V prvega bomo uvrstili pet teorij, ki se tra-
osredinjajo na opredelitev temeljnih izrazov za vrednotenje
subjektivizem, intuicionizem, emotivizem, relativizem in
v drugega pa vse različice instrumentalistične teo-
2001: 143)

ki umešča opredelitev temeljnih vrednostnih pojmov
stanj subjekta in ne priznava kritičnih načel, ima po

Kantetovem mnenju z logičnega stališča neprijetno posledico – onemogočanje razprave med kritiki. Avtor navede argumente proti subjektivizmu, med njimi tudi Moorov argument iz odprtega vprašanja. "Trditev, da je nekaj dobro, in trditev, da ugaja, igrata dve povsem različni vlogi v naši jezikovni dejavnosti. Reči, da je nekaj dobro, pomeni reči, da je zadovoljilo nekatera merila. Reči, da nekaj ugaja, pomeni, da smo nekaj povedali o nekem psihološkem stanju." (Kante, 2001: 145) Kar zadeva intuicionizem, omenja njegovo nepreverljivost. Prav zaradi tega je protisloven in predmet neskončnih razprav. Pisec se loteva tudi kritike emotivizma, saj je emotivistična analiza vrednotenja preveč preprosta, prav tako ni mogoče razločevati med dobrimi in slabimi prepričevalci. Kar zadeva relativizem, povzema nekatere Harejeve misli. Zanj je vrednotenje namreč deduktivni postopek, ki zajema splošna načela. "Relativist pravi, da so načela, ki se jih kdo drži v kritiki, posledica *njegove odločitve*, ne pa upravičenja. Načela sprejmemo, ne da bi jih izpeljali iz vnaprejšnjih podmen; načela niso niti resnična niti neresnična, temveč preprosto utelešajo odločitve, da bomo hvalili nekatere vrste stvari." (Kante, 2001: 150) Sam pojem relativnosti skriva v sebi dvoumnost.

O instrumentalističnih teorijah Božidar Kante pravi, da instrumentalno vrednost kake stvari po navadi primerjamo z njeno intrinzično vrednostjo. Le-ta naj bi se pojavila v funkcionalnih ali nefunkcionalnih lastnostih. Umetnine kažejo rešitve ugank, omogočajo ugodje, dajejo estetsko izkustvo in opise različnih življenjskih vidikov – njihovih funkcij je v resnici zelo veliko. Kante pravi: "Sam sem bolj na strani tistih, ki se obotavljajo izpeljati sklep, da umetnine cenimo zaradi njih samih. Dejstvo, da so lastnosti umetnin in naše vrednotenje v celoti povezani, je lahko argument v prid ali proti trditvi, da ima umetnina intrinzične vrednosti. Kar občudujemo *v* umetnini, je v celoti povezano z izkušnjami in drugimi dobrimi stvarmi, ki jih dobimo iz umetnine." (Kante, 2001: 154)

V širokem sklopu problemov, ki se nanašajo na etično in estetsko, avtor priznava, da je branje knjige, ki je očitna etična ocena, ena od legitimnih oblik književne kritike. Na začetku dvajsetega stoletja je bila etična kritika umetnosti potisnjena med nepomembne in pojmovno nelegitimne zadeve, v zadnjem času pa etični vidiki spet postajajo zanimivi, zlasti glede tem, kakršne so: rasizem, seksizem, nacionalizem itd. (Kante, 2001: 160 - 161) Filozof razčleni argumente avtonomnosti, kognitivne trivialnosti in antikonsekvencionalizma: prvi argument ima etiko in estetiko za avtonomni področji, drugi umetnosti odreka epistemološko učinkovitost, tretji utemeljuje, da ni vnaprejšnjega zagotovila za moralne posledice.

Strah, da bo etična kritika umetnost reducirala samo na etično razsežnost umetnine, je po Kantetovem mnenju povsem odveč. Umetnine imajo poleg etične še številne druge dimenzije. Pomembna so, na primer, čustva, ki jih zbujajo umetnine. Filozof se zaustavi pri paradoksu fikcije in odkriva zapletenost čustvenega odziva na fikcijo. Opira se na Jamesa, Locka, Radforda in druge. Sam predlaga naslednjo rešitev problema: "Trdimo torej, da fikcijska čustva niso zgolj posebna alternativa pravim čustvom, temveč so *sama prava čustva*. Ko jih imenujemo 'hlinjena

čustva', delamo krivico njihovi pravi naravi. Bistvena poanta našega gledišča je, da je čustveno izkustvo lahko pravo čustveno izkustvo, ne da bi bilo to čustveno doživetje iz realnega življenja. Fikcijska čustva, čeravno fikcijsko ustvarjena, so realna čustvena doživetja." (Kante, 2001: 198)

Božidar Kante sklene svojo zanimivo in problemsko poglobljeno študijo z obsežnim poglavjem Umetnina in interpretacija. Poudarja, da se moramo vpraševati o sprejemljivih ali nesprejemljivih interpretacijah. Prepričan je, da nekaterim med njimi lahko pripišemo resničnostno vrednost, drugim pa ne, med sprejemljivimi interpretacijami pa so nekatere resnične. (Kante, 2001: 204) Nesprejemljive interpretacije po njegovem mnenju niso nujno neresnične. "Ko interpretiramo delo, smo z njim v nekakšni vzajemni povezavi. Književno delo nam ponuja besedilo, ki ga je napisal neki avtor v določenem zgodovinskem obdobju. Dela se lotevamo z določenimi prepričanji in domnevami in ga beremo v skladu z nekaterimi konvencijami in pravili." (Kante, 2001: 209)

sklepa

zgodovino estetike je mogoče ponazoriti z enakostraničnim trikotni-
v katerem imajo koti naslednje oznake: umetnik ali umetnica, ume-
in sprejemnik ali sprejemnica. K prvemu sodijo ustvarjalni postopek,
stanja, individualne in kolektivne okoliščine, umestitev v čas in
k drugemu tako realni predmet in to, kar naj bi pomenil (In-
je, na primer, razlikoval med predmetom, ki je visel na steni, sli-
in tem, kar je pomenil – sliko; pri relaciji med notami in po-
glasbe so se stvari zapletle), in k tretjemu vidiki fikcije in in-
V ospredju in predmet obravnave je bil zdaj ta, zdaj drugi
toda pomembno je, da drugih ni bilo mogoče povsem izbrisati ali
da ne obstajata. Seveda so bile pri tem uresničene tudi skrajnosti,
pozitivistična redukcija umetnine zgolj na zunanje okoliščine,
in okolje, družbene razmere, kulturno zgodovino ali pa le
umetnine same. Gre za to, da mora biti
stvaritev ustvari, in prav tako je pomembno, da so
Jamske stenske slike so čakale vrsto let, da so jih
ta odkritost ali razkritost problemsko približala možnosti
meril za vrednotenje, ki jih izreka ali zapisuje opazova-

tezo, da je sodobna umetnost tesno povezana
sočasno z njo, potem je treba omeniti tudi po-
obravnava vedno umeščena v določeno filozofsko
sočasno z umetniškim ustvarjanjem. To po-
definiranje in s tem prepoznavnost terminov,
historizacijo in perspektive. Posa-
kar tako mešati in preskakovati, interpretirati
eksistencialistično, strukturalistično, zdaj z vidika
je pri tem povsem dosleden in tudi klasične
analitične filozofije.

Kantetov miselni prispevek na področju filozofije umetnosti enakovredno upošteva, analizira, problematizira in razrešuje vse tri navedene vidike. Z aspekta filozofije duha upošteva ustvarjalni dosežek in sprejemnika ter proučuje mentalne akte; kar zadeva logiko in gnoseologijo, se loteva verifikacije in falzifikacije izjav o vseh treh kotih trikotnika. Teoretikova miselna celota je natančna, podrobno izrisana in jezikovno precizna. Nekateri logiki predvidevajo za proučevanje umetniških stvaritev uporabo trditev, Kante pa dokazuje, da lahko tudi pri filozofiji umetnosti prevladujejo logične propozicije. Knjiga *Filozofija umetnosti* Božidarja Kanteta pravzaprav nima napak, če parafraziramo začetek knjige, v katerem se pisec zahvaljuje recenzentoma Bojanu Borstnerju in Nenadu Miščeviću; slednji je v študiji opozoril na napake in avtor jih je popravil ter pripomnil, da to še ne pomeni, da je knjiga brez napak.

Reflection on Philosophy of Art

The paper deals with and analyses the principal views, findings and ideas in the book entitled *The Philosophy of Art* by the Slovene analytical philosopher Božidar Kante. The author's work is an important contribution to the philosophy of art and aesthetics. Kante supports the application of analytical philosophy to the field of art and theory of art using the problem-dialogue method, which means that he addresses the most important issues in art with the aid of contemporary analytical philosophers, though he also considers the viewpoints of the most provminent philosophers in the history of aesthetics and argues both with the first and the second. The ultimate truths are unrealisable for him; what is possible is validation of arguments, verification, finding correctness or incorrectness, classification and symbolic transcription. Kante claims that it is possible to derive from art as such the entire system of philosophy, where justification and development of epistemological, ontological, ethical and similar questions may be established. In his opinion, art is expansive and has an adventurous character. If the entire history of aesthetic theories is illustrated by an equilateral triangle, in which the angles are marked as creator, work of art and recipient, then we can say that Božidar Kante has considered and analysed all three indicated angles equally in terms of problems. His book *The Philosophy of Art* can take its place side by side with the international philosophical production dealing with this topic.

Keywords: philosophy of art, analytical philosophy, modern theories.

Literatura

Jerman, F. (1983). *Sprehodi po estetiki.* Ljubljana: Mladinska knjiga.

Kante, B. (1990). " (Ne)upravičenost preučevanja notranjih stanj". *Anthropos*, 22. št. 1-2, str. 437-445.

Kante, B. (1996). "Dobesedni pomen, pogoji resnice in teorija ozadja". *Anthropos*, 28, št. 1-2, str. 55-65.

Kante, B. (1996). *Metafora in kontekst.* Ljubljana: Jutro.

Kante, B. (ur. 1998). *Kaj je metafora?* Ljubljana: Krtina.

Kante, B. (1999). "Umetnost in vprašanje njene definicije". *Analiza*, 3, št. 2, str. 90-106.

Kante, B. (2001). *Filozofija umetnosti.* Ljubljana: Jutro.

Šuster, D. (1998). *Moč argumenta.* Maribor: Pedagoška fakulteta.

Navodilo avtorjem

Prispevke pošljite v izpisu z dvojnim razmakom na naslov uredništva. Priložiti je treba povzetek (v slovenščini in v enem izmed svetovnih jezikov – angleščini, nemščini, francoščini), ki povzema glavne poudarke dela. Povzetku v tujem jeziku je treba dati naslov v tem jeziku. Povzetek ne sme presegati 150 besed. Na koncu povzetka navedite do 5 ključnih besed (deskriptorjev). Na primer – Ključne besede: filozofija jezika, metafora, analogija ... oziroma Keywords: philosophy of language, metaphor, analogy ...

Prispevki naj ne presegajo obsega ene in pol avtorske pole (45.000 znakov) vključno z vsemi opombami. Prispevki naj bodo notranje razčlenjeni, torej razdeljeni na razdelke, in opremljeni – če je mogoče – z mednaslovi. V besedilu dosledno uporabljajte dvojne narekovaje (na primer: pri navajanju naslovov člankov, citiranju besed ali stavkov in kadar navajate strokovne in posebne izraze). Izjema so citati znotraj citatov. Pri teh uporabite enojne narekovaje. Naslove knjig, periodike in tuje besede je treba pisati ležeče. Primeri: *Kritika praktičnega uma*, *Anthropos*, *a priori*.

Reference se tiskajo v besedilu ("author-date" sistem). Oblikovane morajo biti takole: (avtorjev priimek, letnica: str. ali pogl.); na primer (Davidson, 1967: 312) ali (Blackburn, 1988: III). Na koncu poslanega prispevka morate priložiti popoln, po abecednem redu urejen bibliografski opis citiranih virov. Primeri takih opisov:

Davidson, D. (1967). "Truth and Meaning". *Synthese*, 17, str. 304-323.

Davidson, D. (1984). *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Oxford University Press.

Davidson, D. (1984). "Truth to the Facts". V Davidson, D., *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford: Oxford University Press, str. 37-54.

Davidson, D. (1997). "Radical Interpretation". V Baillie, J. (ur.), *Contemporary Analytic Philosophy*, New Jersey: Prentice Hall, str. 383-393.

Pod črto navajajte samo opombe. V besedilu je treba opombe označiti z dvignjenimi indeksi[1]. Ne uporabljajte opomb za navedbo reference.

Poleg izpisa teksta priložite tudi tekst na 3,5" disketi. Tekst naj bo napisan na IBM združljivem računalniku v urejevalniku besedil Word ali WordPerfect, po možnosti v okolju Windows 95, 98 ali 2000. Poleg datoteke, ki je bila shranjena v Word ali WordPerfect formatu, shranite isto datoteko še v ASCII formatu. Poskrbite, da se bosta besedili na disketi in izpisu natančno ujemali. Nenaročenih rokopisov ne vračamo.

vsebina:

Janez Bregant
EKSTRINZIČNOST MENTALNIH LASTNOSTI KOT PROBLEM MENTALNE VZROČNOSTI

Jonathan Dancy
ETIČNI PARTIKULARIZEM IN MORALNO POMEMBNE LASTNOSTI

Vojko Strahovnik
ORIS MORALNEGA PARTIKULARIZMA

Nenad Miščević
ESTETSKE LASTNOSTI: VLOGA PONOVLJENE ODVISNOSTI OD ODZIVOV

Lev Kreft
MARCEL DUCHAMP IN ANDY WARHOL

Boris Vezjak
KAJ STOIK VIDI NA SLIKI?
(UMETNOST KOT REPREZENTACIJA IN STOIŠKA TEORIJA PREDSTAVE)

Janez Vrečko
POEZIJA KOT POSNEMANJE

Matija Potrč
LEPI VZORCI

Bojan Žalec
(A)TRANSCENDENTNOST ESTETIKE NA SLOVENSKEM:
PRIMER VEBRA IN KANTETA

Marija Švajncer
REFLEKSIJA O FILOZOFIJI UMETNOSTI

9 771408 296906