ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 12, številka 3, november 2008 · ISSN 1408-2969

NARAVNA IN UMETNIŠKA LEPOTA

Frank Sibley

Estetski pojmi

prevedel Božidar Kante

Citiranje: Frank Sibley, »Estetski pojmi«, *Analiza: časopis za kritično misel* 12, št. 3 (2008): 101–120.

Prevod. Licenca Creative Commons, ki velja za arhiv revije, za prevode ne velja; pravice izvirnika pripadajo njegovim imetnikom.

Izdajatelj: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti, Ljubljana.

Elektronska različica je izvirna tiskarska datoteka številke, ki ji je bil leta 2026 dodan ta naslovni list. Strani in prelomi ustrezajo tiskani izdaji.

Frank Sibley
Prevedel Božidar Kante

Estetski pojmi

Opažanj, ki jih naredimo o umetniških delih, je več vrst. V namen tega prispevka želim pokazati na dve široki skupini. To bom naredil s primeri. Rečemo, da ima roman veliko število likov in se ukvarja z življenjem v manufakturnem mestu; da slika uporablja blede barve, predvsem modre in zelene, in da ima v ospredju klečeče figure; da se tema v fugi v kontrapunktu obrne in da se konča s *strettom*; da se dejanje predstave odvije v enem dnevu in da je v petem dejanju prizor pomiritve. Taka opažanja lahko naredi vsakdo in na take lastnosti je mogoče opozoriti vsakogar z normalnimi očmi, ušesi in inteligenco. Po drugi strani pa tudi rečemo, da je pesem zgoščena ali globoko ganljiva; da sliki manjka uravnoteženosti ali da ima neko vedrost in spokojnost ali da razvrstitev figur vzpostavlja neko vznemirjajočo napetost; da liki v romanu nikoli dejansko ne oživijo ali da neka epizoda igra na napačne strune. Bilo bi dovolj nevtralno reči, da tvorba takih sodb, kakršne so te, zahteva uporabo okusa, dojemljivost ali občutljivost estetskega razločevanja ali cenjenja; tega ne bi rekli za mojo prvo skupino. V skladu s tem bom besedo ali izraz, ko je taka, da se za njeno uporabo zahteva okus ali dojemljivost, imenoval *estetski* termin ali izraz in bom – ustrezno – govoril o *estetskih* pojmih ali pojmih *okusa*.[1]

Estetski termini zajemajo velik niz tipov in bi jih bilo mogoče razvrstiti v razne vrste podvrst. Toda moj zdajšnji namen ni, da bi ji skušal kakorkoli tako razvrstiti. Zanima me, kaj je tisto, kar jim je vsem skupno. Njihovo domala neskončno raznolikost ustrezno izkazuje naslednji seznam: *enoten*, *uravnotežen*, *integriran*, *medel*, *veder*, *otožen*, *dinamičen*, *silovit*, *živ*, *prefinjen*, *ganljiv*, *obrabljen*, *sentimentalen*, *tragičen*. Seznam kajpada ni omejen na pridevnike; izrazi v umetniškem kontekstu, kakršni so *povedni kontrast*, *vzpostavlja napetost*, *sporoča smisel* ali *drži skupaj*, so enako dobre ponazoritve. Seznam vključuje termine, ki jih uporabljajo tako laiki kot kritiki, kot tudi nekatere termine, ki so v glavnem lastnina strokovnih kritikov in specialistov.

Za moje primere estetskih izrazov sem posegel predvsem v kritiški in vredno(s)tni diskurz o umetniških delih zato, ker jih je predvsem tu v izobilju. Zdaj

[1] O »estetskem terminu« bom ohlapno govoril celo tedaj, ko bi bilo – ker ima beseda včasih druge rabe –, pravilneje govoriti o njeni *rabi* kot estetskem terminu. Govoril bom tudi o »neestetskih« besedah, pojmih, lastnostih itn. Noben od terminov, ki jih uporabljajo drugi pisci – »naraven«, »opazljiv«, »zaznaven«, »fizičen«, »objektivne« (lastnosti), »nevtralen«, »opisni« (jezik) –, ko se lotevajo razločka, ki ga delam, dejansko ni primeren za moj namen.

pa si želim temo razprave razširiti: mi uporabljamo termine, uporaba katerih zahteva izkazovanje okusa ne le tedaj, ko se razpravlja o umetnosti, temveč povsem svobodno v diskurzu v vsakdanjem življenju. Zgoraj dani primeri so izrazi, ki imajo – pojavljajoč se v kritiških kontekstih –, najbolj običajno, če že ne nespremenljivo, estetsko rabo. Zunaj kritiškega diskurza ima večina njih najpogosteje neko drugo rabo, ki ni povezana z okusom. Toda mnogi izrazi opravljajo dvojno dolžnost celo v vsakdanjem diskurzu in se včasih uporabljajo kot estetski izrazi včasih pa ne. Spet druge besede – bodisi v umetniškem bodisi v vsakdanjem diskurzu – delujejo zgolj kot ali predvsem kot estetski termini, te vrste termini so *mil*, *prefinjen*, *fin*, *čeden*, *ljubek*, *eleganten*, *kričeč*. Naposled, da bi naredili primerjavo z vsemi predhodnimi primeri, obstaja veliko besed, ki jih sploh redkokdaj uporabljamo kot estetske termine: *rdeč*, *hrupen*, *slankast*, *lepljiv*, *kvadrat*, *učljiv*, *ozdravljen*, *izginjajoč*, *inteligenten*, *zvest*, *zapuščen*, *počasen*, *čudaški*.

Jasno, ko uporabljamo besede kot estetske termine, pogosto tvorimo in uporabljamo metafore in prisilimo k rabi besede, ki prvobitno ne delujejo na tak način. Gotovo je tudi, da so mnoge besede *postale* estetski termini z nekakšno vrsto metaforičnega prenosa. To se je zgodilo s tistimi besedami, kakršne so »dinamičen«, »melanholija«, »uravnotežen«, »zgoščen«, ki običajno niso – razen v umetniških in kritiških spisih – estetski termini. Vendar si za estetski slovar ne smemo misliti, da je popolnoma metaforičen. Mnoge besede, vključno z najbolj običajnimi (*ljubek*, *čeden*, *lep*, *fin*, *mil*, *eleganten*), gotovo niso uporabljene metaforično, ko so uporabljene kot estetski termini. Zelo dober razlog, zakaj niso tako uporabljene, je, da je to njihova prvenstvena raba ali edina raba, saj nekateri od njih nimajo nobene trenutne neestetske rabe. In čeprav so izrazi, kakršni so »dinamičen«, »uravnotežen« itn., *postali* estetski termini z metaforičnim premikom, za njihovo uporabo v kritištvu le stežka rečemo, da je kaj več kot kvazimetaforična. Ko so vstopili v jezik opisa umetnosti in kritištva kot metafore, so zdaj standarden slovar v tem jeziku.[2]

Izrazi, ki jih imenujem estetski termini, ne tvorijo majhnega segmenta našega diskurza. Res je, pogosto ljudje z normalno inteligenco in dobrim vidom in sluhom nimajo, vsaj v določeni meri, občutljivosti, ki se zahteva, da bi jih uporabili. Za človeka ni nujno, da je neumen ali da slabo vidi, da mu ne bi uspelo videti, da je nekaj milo. Okus ali občutljivost sta torej nekako nekaj bolj redkega kot nekatere druge človekove zmožnosti; ljudje, ki kažejo tako široko segajočo kot prefinjeno občutljivost so v manjšini. Znano je, da se tudi z uporabo estetskih terminov dogaja, da prepiri in razlike včasih ostanejo nemočno nerazrešeni. Vendar je domala vsakdo zmožen, da v neki meri in v nekaterih zadevah izkazuje okus. Zato je presenetljivo, da so bili estetski termini tako močno zanemarjeni. Dobili so bleščečo obravnavo v drugih estetskih razpravah, toda kot široka kategorija niso dobili neposredne pozornosti, ki si jo zaslužijo.

[2] To bo okrepila primerjava. Če bi kritik opisal glasbeni odlomek kot žlobudrajoč, zoglenel ali zrnat, slikarjevo barvo kot stekleno, močnato ali kipečo ali pisateljev slog kot klejast ali strgalen, *bi* uporabljal žive metafore, ne bi si pa opiral na normalnejši jezik kritištva. Besede, kakršne so »atletski«, »vrtoglav«, »svilen«, utegnejo pasti nekje vmes.

Prej omenjeno je zakoličilo področje, o katerem želim razpravljati. Nemara pa je treba izreči neko opozorilo. Ko v tem prispevku govorim o okusu, ne bom imel opraviti s vprašanji, ki se osredinjajo okrog izrazov, kakršen je »zadeva okusa« (v grobem meneč zadeva osebne preference ali všečnosti). Z zmožnostjo *opaziti* ali *videti* ali *povedati* se zgodi, da stvari imajo nekatere lastnosti, s katerimi se ukvarjam.

I

Da bi podprli našo uporabo nekega estetskega termina, se pogosto nanašamo na lastnosti, katerih omemba vključuje druge estetske termine: »Ima izjemno vitalnost zaradi njenega svobodnega in energičnega sloga risanja«, »mila v gladkem teku njenih linij«, »fina zaradi prefinjenosti in harmonije njenega kolorita«. To je tako normalno početi kot upravičevati en mentalni epitet z drugimi epiteti iste splošne vrste, *inteligenten* z *duhovit*, *inventiven*, *bister* itn. Vendar, ko uporabljamo estetske termine, pogosto pojasnimo, zakaj to počnemo s sklicevanjem na lastnosti, ki za svojo prepoznanje *niso* odvisne od izkazovanja okusa: »prefinjen zaradi svojih pastelnih nians in ukrivljenih linij« ali »je neuravnotežena, ker je ena skupina figur tako daleč v levo in je tako močno razsvetljena«. Ko ni ponujene nobene tovrstne razlage, je legitimno, da jo zahtevamo ali poiščemo. Najti zadovoljiv odgovor utegne biti včasih težko, vendar te zahteve običajno ne moremo zavrniti. Ko sami ne moremo povsem reči, katere neestetske lastnosti naredijo neko stvar prefinjeno ali neuravnoteženo ali silovito ali ganljivo, dober kritik pogosto upre svoj prst v nekaj, kar se nam zdi kot prava razlaga. Skratka, estetski termini se naposled vselej uporabljajo zaradi prisotnosti lastnosti, in estetske lastnosti so naposled vselej odvisne od prisotnosti lastnosti, ki so – kot ukrivljenost ali kotne linije, barvni kontrasti, umeščanje mas ali hitrost gibanja – vidne, slišne ali sicer razločljive brez kakršnegakoli izkazovanja okusa ali občutljivosti. Kakršnakoli vrsta odvisnosti to že je, obstajajo pa razni odnosi med estetskimi lastnostmi in neestetskimi značilnostmi, je tisto, kar hočem razjasniti v tem prispevku, to, da ni nobenih neestetskih lastnosti, ki v *katerihkoli* okoliščinah rabijo kot logično *zadostni pogoji* za uporabo estetskih terminov. Estetskih pojmov ali pojmov okusa v *tem* pogledu sploh ne vodijo pogoji.

Skušnjava, da bi domnevali, da so estetski termini podobni besedam, ki se – kot »kvadrat« – uporabljajo v skladu z množico nujnih in zadostnih pogojev, je neznatna. Kajti medtem ko je vsak kvadrat kvadrat zaradi *enake* množice pogojev, štirih enakih stranic in štirih pravih kotov, se estetski termini nanašajo na zelo raznolike objekte; neka stvar je mila zaradi teh lastnosti, druga zaradi onih in tako naprej v neskončnost. V sedanjih časih so filozofi premagali urok strogega nujnega-in-zadostnega modela tako, da so pokazali, da mnogi vsakdanji pojmi niso pojmi te vrste. Namesto tega so opisali razne druge vrste pojmov, ki jih pogoji vodijo zgolj na veliko ohlapnejši način. Ker ti novejši modeli nudijo zadovoljive razlage mnogih znanih pojmov, bi utegnili biti sprejemljivo misliti, da so estetski pojmi pojmi take vrste in da jih pogoji podobno vodijo na

nekakšen ohlapnejši način. Želim dokazati, da se estetski pojmi temeljito razlikujejo od vsakršnih teh drugih pojmov.

Med temi pojmi, ki jim je bila nedavno posvečena pozornost, so tisti, za katere ni mogoče ponuditi nobenih *nujnih-in-zadostnih* pogojev, toda za katere obstajajo številne relevantne lastnosti, *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, tako da je prisotnost nekaterih skupin ali kombinacij teh lastnosti *zadostna* za uporabo tega pojma. Seznam ustreznih lastnosti je lahko odprt: to je, glede na *A*, *B*, *C*, *D*, *E* si lahko ne želimo zapreti možno relevantnost drugih lastnosti, ki segajo preko *E* in niso na seznamu. Primeri takih pojmov utegnejo biti »zamuden«, »neolikan«, »posedovalen«, »muhav«, »cvetoč«, »inteligenten« (toda glej spodaj). Če, na primer, začnemo seznam lastnosti, relevanten za pojem »inteligenten«, z zmožnostjo dojemanja raznih vrst navodil in sledenju le tem, z zmožnostjo obvladovanja dejstev in metodične ureditve evidence, z zmožnostjo reševanja matematičnih ali šahovskih problemov, potem lahko nadaljujemo in ta seznam domala neskončno povečujemo.

S pojmi te vrste pa je vselej mogoče – čeprav je lahko treba sprejeti odločitve in tvoriti sodbe –, izločiti in zatrditi – iz primerov, o katerih je *že* bilo jasno odločeno –, množico lastnosti ali pogojev, ki so bili mišljeni kot zadostni v teh primerih. Te relevantne lastnosti, ki jih jaz imenujem pogoji, so, to je treba omeniti, lastnosti, ki – čeprav *sami* ne zadostujejo in potrebujejo, da se jih kombinira z drugimi podobnimi lastnostmi –, kljub temu nosijo neko težo in lahko štejejo le v eni smeri. Biti dober šahovski igralec – to lahko šteje zgolj v *prid*, ne pa *proti* inteligenci. Medtem ko omenjanje te lastnosti lahko razumno spremlja druge opazke, kakršna je »Pravim, da je inteligenten zato, ker ...« ali »Razlog, zakaj menim, da je inteligenten, je, da ...«, te lastnosti pa ne moremo uporabiti za dopolnitev takih negativnih izrazov, kakršen je »Pravim, da je *ne*inteligenten zato, ker ...« Toda tisto, kar želim še posebej poudariti o lastnostih, ki delujejo kot pogoji za termin, je, da *neka* skupina ali množica njih popolnoma *zadostuje*, da zagotovi ali garantira uporabo tega termina. Posameznik, ki ga karakterizirajo nekatere od teh lastnosti, morda še ne izpolnjuje pogojev, da bi ga imeli za lenega ali inteligentnega itn. onstran vsakršnega dvoma, toda vse, kar je treba, je, da dodamo neko nadaljnje (nedoločeno) število takih karakterizacij in dosežena je točka, kjer imamo dovolj. Obstajajo posamezniki, ki imajo številne take lastnosti, za katere ne moremo zanikati, si ne moremo kaj, da ne bi priznali, da so inteligentni. Nujne-in-zadostne pogoje smo pustili za seboj. Vendar smo še vedno na področju zadostnih pogojev.

Toda estetskih pojmov ne vodijo pogoji niti na ta način. Ni nobenih zadostnih pogojev, nobenih neestetskih lastnosti, tako da bi prisotnost neke množice ali nekega njihovega števila onstran dvoma logično upravičevala ali zagotovila uporabo estetskega termina. Ni mogoče (ne glede na nekatere omejene izjeme, glej spodaj) oblikovati nikakršne trditve, ki bi ustrezala onim, ki jih lahko oblikujemo za besede, ki jih vodijo pogoji. Zmožni smo reči »Če je res, da lahko stori to in ono in nekaj drugega, potem preprosto ne moremo zanikati, da je inteligenten« ali »Če stori *A*, *B* in *C*, ne vidim, kako je mogoče zanikati, da je len«, vendar ne moremo oblikovati *nobene* splošne trditve v obliki »Če je vaza bledo rožnata, nekako ukrivljena, rahlo lisasta itn., bo prefinjena, ne more

biti nič drugega kot prefinjena«. Niti tu ne moremo spet reči *nobene* take stvari, kot »To, da je vaza visoka in drobna *samo* na sebi ni dovolj, da bi zagotovilo, da je vaza prefinjena, če pa je, na primer, nekoliko ukrivljena in bledo obarvana in tudi (in tako naprej), potem ni mogoče zanikati, da je prefinjena«. Reči so nam lahko opisane v neestetskih terminih tako popolnoma, kot si želimo, vendar s tem nismo postavljeni v položaj, da moramo priznati (ali da nismo zmožni zanikati), da so prefinjene ali mile ali kričeče ali izbrano uravnotežene.[3]

Ni dvoma, da obstajajo nekateri vidiki, v katerih estetske termine *dejansko* vodijo pogoji ali pravila. Na primer, utegne biti nemogoče, da bi stvar morala biti kričeča, če so vse njene barve bledi pasteli ali pestra, če so vse njene linije ravne. Utegnejo obstajati opisi, ki uporabljajo zgolj neestetske termine, ki niso združljivi z opisi, ki uporabljajo nekatere estetske termine. Če mi je povedano, da slika v naslednji sobi sestoji zgolj iz ene ali dveh prog zelo blede modre in zelo bledega sivega pravokotnega niza na bledem rumenkastorjavi podlagi, sem lahko prepričan, da ne more biti plameneča ali kričeča ali pestra. Opis te vrste lahko naredi, da nekaterih estetskih terminov *ni mogoče* uporabiti ali da le-ti *niso* ustrezni. Če pa sem iz tega opisa sklepal, da je slika bila ali da bi celo utegnila biti plameneča ali kričeča ali pestra, je to mogoče vzeti, kot da kaže, da nisem razumel teh besed. Ne želim torej zanikati, da pogoji lahko *negativno* vodijo pojme okusa.[4] Tisto, kar poudarjam, je, da v celoti nimajo takih pogojev, ki bi vodili, kakršne imajo mnogi drugi pojmi. Čeprav ko *vidimo* sliko, utegnemo reči, in to pravilno, da je prefinjena ali vedra ali spokojna ali bleda ali omledna, nam nikakršen *opis* v neestetskih terminih ne dovoljuje trditi, da se ti ali katerikoli drugi estetski termini morajo neizpodbitno nanašati nanjo.

Rekel sem, da če objekt karakterizirajo *zgolj* nekatere vrste lastnosti, to utegne odločilno šteti proti možnosti, da bi nanj nanesli nekatere estetske termine. Vendar kajpada prisotnost *nekaterih* takih lastnosti ne nujno šteje odločilno; druge lastnosti utegnejo biti dovolj, da odtehtajo tiste, ki bi same na sebi povzročile, da estetskih lastnosti ni mogoče uporabiti. Slika utegne biti kričeča, četudi je veliko njene barve bledo. Ta dejstva zahtevajo pozornost glede nadaljnje lastnosti pojmov okusa. *Lahko* odkrijemo splošne lastnosti ali opise, ki v nekem smislu štejejo zgolj v eni smeri, zgolj *za* ali zgolj *proti* uporabi nekaterih estetskih terminov. Robatost, debelost, svetlost ali intenziteta barve značilno *niso* povezane s prefinjenostjo ali milino. Vitkost, lahkost, blage krivine, pomanjkanje intenzivnosti barve so povezane s prefinjenostjo, vendar ne s pest-

[3] Arnold Isenberg v članku »Critical Communication«, ponatisnjenem v knjigi *Aesthetics and Language*, ur. W. Eaton (Oxford, 1954), str. 131-146, razpravlja o nekaterih problemih estetskih pojmov in lastnosti. Tako kot drugi, ki se lotevajo teh problemov, jih ne prepozna, tako kot jaz, z gledišča vprašanj o sodbah o *vrednostih* umetniških del ali z gledišča vprašanj o *všečnosti* in *preferenc*. Pravi nekaj podobnega kot moja zgornja opomba: »V vsem svetu kritištva ne obstaja ena sama čisto opisna trditev, glede katere bi bili pripravljeni vnaprej reči 'Če je resnična, mi bo to delo toliko bolj *všeč*'« (str. 139, kurziva moja). Moral bi meniti, da je *to* zelo vprašljivo.

[4] Isenberg (*nav. delo*, str. 132) naredi nekako podobno, vendar zmotno poanto: »Če nam je bilo povedano, da so barve neke slike kričeče, bi bilo *osupljivo* ugotoviti, da so *vse* zelo blede in nezasičene« (kurziva je moja). Če pa rečemo »vse«, ne pa »v glavnem«, potem je »osupljivo« napačna beseda. Beseda, ki gre skupaj z »vse« je »nemogoče«; »osupljivo« bi se utegnilo ujemati z »v glavnem«.

rostjo, veličastnostjo, veličino, sijajnostjo ali kričavostjo. To kaže, na primer, naravnost rekla, da je nekdo mil zato, *ker* je tako lahek, toda *kljub temu*, da je povsem robat ali težko grajen, in ustrezna nenavadnost rekla, da je nekaj milo zato, *ker* je tako težko ali robato, ali prefinjeno *zaradi* svojih svetlih in intenzivnih barv. To utegne torej zveneti povsem podobno kot tisto, kar sem že povedal o pogojih, ko sem razpravljal o terminih, kakršen je »inteligenten«. Kljub temu obstajajo zelo pomembne razlike. Čeprav obstaja smisel, v katerem vitkost, lahkost, pomanjkanje intenzivnosti barve itn. štejejo zgolj v prid, ne pa proti prefinjenosti, te lastnosti – tako bom rekel – v najboljšem primeru štejejo zgolj *tipično* ali *značilno* v prid prefinjenosti; ne štejejo v prid v enakem smislu kot lastnosti, ki jih vodijo pogoji, štejejo v prid lenosti ali inteligenci, to je, nobena skupina le-teh ni nikoli logično zadostna.

En način, kako to okrepiti, je, da opazimo, kako utegnejo biti lastnosti, ki so značilno povezane z enim estetskim terminom, tudi podobno povezane z drugimi in precej drugačnimi estetskimi termini. »Mil« in »prefinjen« je mogoče po eni strani zelo natančno primerjati s termini, kakršni so »nasilen«, »velik«, »plameneč«, »kričeč« ali »masiven«, ki imajo značilne neestetske lastnosti, ki so povsem drugačne od tistih za »prefinjen« in »mil«. Toda po drugi strani je mogoče »mil« in »prefinjen« primerjati tudi z estetskimi termini, ki so jima veliko bliže, kakršni so »medel«, »slaboten«, »izpran«, »suh«, »anemičen«, »brezkrven«, »omleden«. Obseg lastnosti, ki so značilne za *te* lastnosti – bleda barva, tankost, lahkost, pomanjkanje robatosti in oster kontrast, pa je dejansko identičen z obsegom za »prefinjen« in »mil«. Podobno, mnogo od teh lastnosti, ki so značilno povezane z »vesel«, »goreč«, »robusten« ali »dinamičen«, je identičnih s tistimi, ki so povezane z »kričeč«, »vreščeč«, »turbulenten«, »kičast« ali »kaotičen«. Tako se objekt, ki je opisan zelo popolno, vendar izključno v terminih lastnosti, značilnih za prefinjenost, ob pregledu lahko izkaže, da sploh ni prefinjen, temveč anemičen ali omleden. Neuspehi novincev in umetniško nesposobnih ljudi dokazujejo, da dokaj tesna podobnost glede linije, barve ali tehnike ne daje nikakršnega zagotovila milosti ali prefinjenosti. Neuspeh in uspeh na način Degasa utegneta biti na splošno bolj podobna, kolikor zadeva njune neestetske lastnosti, kot sta en in drug podobna uspešnemu Fragonardu. Vendar ni nujno niti iti tako daleč, da bi naredili mojo poanto. Za sliko, ki ima zgolj tisto vrsto lastnosti, ki bi jih povezovali z živahnostjo in energičnostjo, vendar tudi tako nima živahnosti in energičnosti, ni *nujno*, da ima nek drug značaj, ni treba, da je namesto tega, recimo, vreščeča ali kaotična. Utegne se zgoditi, da sploh nima nobenega posebnega značaja. Lahko uporablja svetle barve in podobno, ne da bi sploh bila posebno živa in živahna; vendar se utegnemo čutiti nezmožni, da bi jo opisali bodisi kot kaotično bodisi kot živahno bodisi kot kričečo. Nasprotno, preprosto nima značaja (čeprav je kajpada tudi to estetska sodba; okus se izpolnjuje tudi v tem, da vidimo, da slika nima nobenega značaja).

Obstaja kajpada mnogo lastnosti, ki na take načine značilno ne štejejo za (ali proti) posebnim estetskim lastnostim. Neka pesem ima silo in moč zaradi regularnosti svojega metra in rime, druga je monotona in nima energije in moči zaradi svojega regularnega metra in rime. Ne čutimo potrebe, da bi preklopili

od »zaradi« h »kljub temu«. Seveda sem se osredinil na lastnosti, ki so značilno povezane z estetskimi lastnostmi zato, ker bi se – če bi bilo mogoče dokazati gledišče, da pojme okusa na kakršenkoli način vodijo zadostni pogoji –, to zdelo najbolj obetajoč kandidat za pogoje, ki vodijo pojme. Toda reči, da so lastnosti zgolj *značilno* povezane z estetskim terminom, *pomeni* reči, da ne morejo nikoli pomeniti zadostnih pogojev. Noben kakorkoli popoln opis, celo v terminih, značilnih za milino, ne more postaviti onstran dvoma, da je nekaj milo na način, kot utegne opis postaviti onstran dvoma, da je nekdo len ali inteligenten.

Pomembno je kajpada pripomniti, da v tem prispevku ne zgolj trdim, da ni mogoče zatrditi nobenih zadostnih pogojev za pojme okusa. Kajti če bi bilo to vse, pojmi okusa ne bi utegnili naposled biti dejansko drugačni od neke vrste pojmov, o katerih se je nedavno razpravljalo. Lahko bi jih nemara spravili pod streho s tistimi pojmi, ki jih je prof. H. L. A. Hart imenoval »razveljavljivi« pojmi. Za razveljavljive pojme je značilno, da zanje ne moremo zatrditi zadostnih pogojev zato, ker za vsako množico, ki jo ponudimo, vselej obstaja (odprt) seznam spodbijajočih pogojev, od katerih vsak lahko izključi uporabo tega pojma. Največ, kar lahko shematično rečemo za razveljavljivi pojem, je, da so, na primer, *A*, *B* in *C* skupaj zadostni za ta pojem, da se uporabi, *razen* če ni prisotna neka lastnost, ki jih razveljavi ali izprazni. Vendar želim poudariti, da samo dejstvo, da *lahko* rečemo stvar te vrste, kaže, da smo še vedno do te mere na področju pogojev.[5] Lastnosti, ki vodijo razveljavljive pojme lahko običajno štejejo zgolj na en način, *bodisi* za *bodisi* proti. Če vzamemo Hartov primer, »ponudba« in »sprejem« lahko štejeta zgolj v prid eksistence veljavne pogodbe, sleparski zmotni prikaz, nasilje in blaznost lahko štejejo zgolj proti. In celo pri razveljavljivih pojmih, če nam je povedano, da ni prisotnih nobenih lastnosti neveljavnosti, lahko vemo, da je neka množica pogojev ali lastnosti, *A*, *B*, *C* ... dovolj – v tej odsotnosti lastnosti neveljavnosti – da, na primer, zagotovi, da obstaja pogodba. Za samo pojmovanje razveljavljivega pojma se zdi, da zahteva, da bo neka skupina lastnosti *v določenih okoliščinah* zadostna, to je, ob odsotnosti spodbijajočih lastnosti ali lastnostih neveljevnosti. Razveljavljivi pojmi potemtakem nekako nimajo zadostnih pogojev, vendar jih še vedno v opisanem smislu vodijo pogoji. Moja trditev o pojmih okusa je močnejša: da teh pojmov sploh ne – razen negativno – vodijo pogoji. Celo v nekaterih okoliščinah, na primer, če nam je bilo povedano, da ni nobenih lastnosti »neveljavnosti« ali neznačilnih lastnosti (nobenih robatosti in podobnega), ne bi mogli sklepati, da *mora* biti objekt gotovo mil ne glede na to, kako popolnoma nam je bil opisan, kot da ima lastnosti, značilne za milino.

Moji argumenti in ponazoritve so bili doslej precej preprosto shematični. Mnogi pojmi, vključno z večino primerov, ki sem jih uporabil (*inteligenten* itn., glej zgoraj), so veliko bolj korenito odprti in zapleteni, kot predlagajo moje ponazoritve. Ne le, da utegne obstajati odprt seznam ustreznih pogojev, utegne biti tudi nemogoče našteti natančna pravila, ki povedo, koliko lastnosti s sezna-

[5] H. L. A. Hart, »The Ascription of Responsability and Rights«, v *Logic and Language*. 1. serija, ur. A. G. N. Flew (Oxford, 1951). Hart res vseskozi govori o »pogojih«, glej str. 148.

ma je potrebnih za zadostno množico ali v katerih kombinacijah; podobno, utegne biti nemogoče našteti natančna pravila, ki pokrivajo vsebino ali stopnjo, v kateri morajo biti te lastnosti prisotne v takih kombinacijah. Utegne se zgoditi, da dejansko moramo opustiti kot odvečen vsakršen poskus opisa ali izoblikovanja karkoli takega kot popolnega nabora natančnih pogojev ali pravil in se zadovoljiti s tem, da damo zgolj neko splošno razlago pojma, tako da se nanašamo na primerke ali primere ali precedense. Teh pojmov torej ne moremo popolnoma obvladati ali uporabiti *preprosto* tako, da smo opremljeni s seznami pogojev, s takoj uporabljivimi postopki ali z nabori kakorkoli že zapletenih pravil. Kajti, da bi izkazovali obvladovanje kakega od teh pojmov, moramo biti zmožni nadaljevati in pravilno aplicirati besedo na nove posamezne primere, vsaj na osrednje. Vsak nov primer pa utegne biti enkratno drugačen objekt, tako kot se vsak inteligenten otrok ali študent utegne v ustreznih lastnostih razlikovati od drugih in izkazovati enkratno kombinacijo vrst in stopenj dosežkov in zmožnosti. Pri ravnanju s temi novimi primeri bodo mehanična pravila in postopki neuporabni; uporabiti bomo morali naše sodbe, ki jih bo vodil zapleten nabor primerov in precedensov. Tu je potem označena *površinska* podobnost z estetskimi pojmi. Kajti tudi pri uporabi estetskih pojmov se učimo iz vzorcev in primerov, ne iz pravil, uporabiti pa jih moramo, podobno, brez vodila pravil ali priročno uporabljivih postopkov na nove in enkratne primere. Nobena vrsta pojmov ne dovoljuje preprosto »mehanične« uporabe.

Vendar je to *zgolj* površinska podobnost. Vsaj omeniti velja, da pri uporabi besed, kakršni sta »len« ali »inteligenten« na nove in enkratne primere, pravimo, da se od nas zahteva uporabo *sodb*; bilo bi res nenavadno reči, da uporabljamo *okus*. Pri uporabi sodbe se od nas zahteva, da tehtamo enega proti drugemu za in proti in morda, da včasih odločimo, ali povsem nova lastnost šteje, kot da pretehta v eno ali drugo stran.Vendar to kaže, da nismo – čeprav se lahko učimo in opiramo na vzorce in precedense, ne pa na nabor izrečenih pogojev –, zunaj področja splošnih pogojev in vodilnih načel. Ti precedensi nujno utelešajo in jih uporabljamo za to, da ponazarjajo zapleten splet vodilnih in ustreznih pogojev, ki jih ni mogoče popolnoma izraziti. Da bi imeli kako korist od precedensov, jih moramo razumeti in konsistentno argumentirati od primera do primera. To je prava funkcija precedensov. Tako je mogoče – celo pri teh pojmih, ki jih zelo ohlapno vodijo pogoji –, vzeti zelo jasne ali paradigmatske primere *X*-a in reči »To je *X* zato, ker ...« in mu slediti z razlago lastnosti, ki logično dokončno uredijo to zadevo.

Nič podobnega ni mogoče z estetskimi termini. Primeri nedvomno igrajo odločilno vlogo pri omogočanju, da te pojme dojamemo, vendar iz teh pojmov dejansko ne izpeljujemo in ne moremo izpeljevati kakorkoli zapletenih pogojev in načel, ki nam bodo omogočili, če smo konsistentni, te termine nanašati celo na nekatere nove primere. Ko mi kdo ob jasnem primeru nečesa, kar je dejansko milo ali uravnoteženo ali zgoščeno, pove, zakaj je tako, katere so tiste lastnosti, ki ga naredijo takega, je zame vselej mogoče, da se sprašujem, ali je to – kljub tem lastnostim – dejansko milo, uravnoteženo itn. Nobena taka lastnost ne logično dokončno uredi te zadeve.

Poanto, na katero sem pokazal, je mogoče podkrepiti na naslednji način. Človek, ki mu ni uspelo spoznati narave estetskih pojmov, ali kdo, ki – vedoč, da ni bil občutljiv v estetskih zadevah – ni želel razkriti te pomanjkljivosti, se lahko z vztrajno uporabo in bistroumnim opazovanjem oskrbi z nekaterimi pravili in posplošitvami in lahko z induktivnimi postopki in inteligentnimi ugibanji pogosto pove prave stvari. Vendar ne bi mogel imeti nikakršnega velikega zaupanja ali gotovosti; neznatna sprememba v objektu bi lahko kadarkoli nenapovedano uničila njegove izračune in bi lahko bil ravno tako v zmoti, kot imel prav. Ne glede na to, kako pazljiv je bil pri oblikovanju nabora konsistentnih načel in pogojev, mu je zgolj omogočeno misliti, da je objekt zelo verjetno kočljiv. S pojmi, kot so *len*, *inteligenten*, ali *pogodba*, *bi* kdo, ki je inteligentno oblikoval pravila, ki so ga vodila, prav precej pogosto tako pokazal začetek dojemanja teh pojmov, toda oseba, ki jo obravnavamo, ni niti na začetku tega, da bi kazala, kaj je prefinjenost. Čeprav včasih pove pravo stvar, ni videl, temveč uganil, da je objekt prefinjen. Kakorkoli inteligenten že utegne biti, bi mu lahko zlahka napačno povedali, da je nekaj kočljivo, in »pojasnili«, zakaj je tako, ne da bi bil zmožen odkriti prevaro. (Zdaj zanemarjam zaplete glede negativnih pogojev.) Če pa bi enako naredili z, recimo, »inteligenten«, bi lahko vsaj pogosto odkril nekatere take ali drugačne nezdružljivosti, ki bi terjale razlago. V svetu bitij, kakršen je on, bi bili pojmi, kakršen je prefinjen, zanj neuporabni. Kakršno je zdajšnje stanje, bi ti pojmi igrali povsem drugačno vlogo v njegovem življenju. Zase ne bi imel nič večjega razloga, da bi izbral okusne objekte, slike itn., kot bi ga imel gluh človek, da bi se izognil hrupnim krajem. Ne bi ga mogli hvaliti za uveljavljanje okusa; njegova bistroumnost in inteligenca bi si nakopali le omembo. Pri »ocenjevanju« slik, kipcev, pesmi bi počenjal nekaj povsem drugega od tistega, kar počnejo drugi ljudje, ko uveljavljajo okus.

Na tej točki želim mimogrede pripomniti, da so časi, ko se utegne zdeti, kot da je mogoče estetsko besedo uporabiti v skladu s pravilom. Ti primeri so tipsko spremenljivi; omenil bom le enega. Ko uporabimo besedo »prefinjen« za stekleno posodo, utegnemo nemara reči, da tanjše kot je steklo, ob tem da druge stvari ostanejo enake, bolj je prefinjeno. Podobno, za izdelke, pohištvo itn. nemara obstajajo časi, ko tanjše ali bolj gladko je nekaj izdelano ali bolj pološčeno je, bolj gotovo je, da se uporabi takšen ali drugačen estetski termin. Ob takih priložnostih bi kdo lahko izoblikoval pravilo in mu sledil pri nanašanju besede na dani obseg artiklov. Zdaj se utegne zgoditi, da včasih, ko je stanje tako, beseda, ki se uporablja, dejansko sploh ni estetski termin: »prefinjen« tako nanesen na steklo lahko včasih dejansko ne pomeni nič več kot »tanek« ali »krhek«. Vendar to gotovo ni vselej res. Ljudje pogosto *dejansko* kažejo okus celo tedaj, ko rečejo, da je steklo zelo prefinjeno zato, ker je tako tanko, in vedo, da bi bilo manj prefinjeno, če bi bilo debelejše, in bolj prefinjeno, če bi bilo tanjše. Ti primeri, kjer se zdi, da obstajajo pravila, so obrobni primeri uporabe estetskih terminov. Če je kdo zgolj sledil pravilu, ne bi smeli reči, da je uveljavljal okus in bi se morali obotavljati, da bi dopustili, da je imel kakršenkoli realni pojem prefinjenosti, dokler nas ni prepričal, da ga lahko zazna v drugih primerih, kjer ni bilo na voljo pravila. V vsakem primeru pa so te priložnosti,

ko je mogoče estetske besede uporabiti po pravilu, izjemne, ne pa osrednje ali značilne in še vedno ni nobenega razloga za razmišljanje, da imamo opraviti z logičnim sledenjem.[6]

Ne smemo si misliti, da je to, da ni mogoče določiti nobenega pogoja (drugačnega kot negativnega) za uporabo estetskih terminov, posledica naključne revščine ali pomanjkanja natančnosti v jeziku ali da je to preprosto izjemno zapleteno vprašanje. Res je, da besede, kakršne so »rožnat«, »modrikast«, »ukrivljen«, »lisast«, ne dovoljujejo nič takega, kot je posebno poimenovanje prav vsake raznovrstne nianse, krivine, lise in mešanice. Toda če bi morali dati posebna imena veliko svobodnejše, kot bodisi to počnemo mi bodisi specialisti (nedvomno pa obstajajo meje, preko katerih ne bi smeli iti) ali če bi celo morali namesto imen uporabljati neznansko število primerkov in vzorcev posebnih nians, oblik, lis in konfiguracij, še vedno ne bi bilo mogoče – in to zaradi enakega razloga – ponuditi nobenega pogoja.

Ko govorimo o umetniškem delu, se dejansko ukvarjamo z njegovimi posameznimi in posebnimi lastnostmi. Rečemo, da je prefinjeno ne preprosto zato, ker je v bledih barvah, temveč zaradi *onih* bledih barv, da je milo ne zato, ker se njegov obris nekoliko ukrivlja, temveč zaradi *one* posebne ukrivljenosti. Uporabljamo izraze, kot so »zaradi *svojega* bledega kolorita«, »zaradi *tistih* madežev svetlo modre«, »zaradi *tistega* načina, kako linije sovpadajo«, kjer je jasno, da se ne nanašamo na prisotnost splošnih lastnosti, temveč na zelo specifične in posamezne lastnosti. Vendar pa je očitno, da bo celo s pomočjo natančnih imen ali celo vzorcev in ponazoritev posebnih nians barv, obrisov in linij vsakršen poskus določanja pogojev odvečen. Naposled, taista lastnost, na primer, barva ali oblika ali posebne vrste linija, ki pomaga narediti eno delo, lahko drugo povsem pokvari. »Bilo bi povsem prefinjeno, če tam ne bi bilo tiste blede barve« lahko rečemo o enaki barvi, ki je na drugi sliki izbrana kot tista, ki je v glavnem odgovorna za njeno prefinjeno kvaliteto. Nedvomno je en način, kako to izraziti, da rečemo, da so lastnosti, ki so naredile nekaj za prefinjeno ali milo itn., kombinirane na poseben in enkraten način, da je estetska lastnost odvisna natanko od te posamezne in enkratne kombinacije ravno teh posebnih barv in

[6] V tem prispevku ne morem razpravljati o drugih vrstah očitnih izjem glede na mojo tezo. Primere, kjer se človek, ki *ni* občutljiv, lahko nauči pravila in temu pravilu sledi, kot zgoraj, je treba razlikovati od primerov, kjer nekdo, ki *je* občutljiv, lahko ve – iz neestetskega opisa –, da se estetski termin nanaša. Svojo tezo sem izrekel, kot da se ta zadnja vrsta primerov nikoli ne pojavi zato, ker sem imel svoje oči na logičnih lastnostih *značilnih* estetskih sodb in sem raje precenil kot podcenil svoje gledišče. Vendar za nekatere estetske termine, posebej negativne, lahko morda obstajajo nekatere redke prave izjeme, ko nam opis omogoči zelo popolno vizualizacijo in ko tisto, kar je opisano, sodi v nekatere omejene razrede stvari, recimo človeških obrazov ali živalskih form. Morda opis, kakršen je »Eno oko rdeče in vlažno, drugo manjka, z bradavico pokrit nos, zverižena usta, zelenkasta bledica«, v strogem smislu (»mora biti«, »ne more biti nič drugega kot«) upravičuje sodbo »grd« ali »gnusen«. Če je tako, so taki primeri obrobni, tvorijo zelo skromno manjšino in so neznačilni ali atipični za estetske sodbe nasploh. Običajno, ko slišimo opis, rečemo »Gotovo *mora* biti zelo lep (mil ali kaj podobnega)«, ne menimo nič več kot »Gotovo mora biti tak, je zgolj malo verjetno, da ni tak«. Spet drugačne so situacije – in teh je mnogo – kjer lahko povsem zlahka preidemo od »svetlih barv« k »veselemu« ali od »rdečih in rumenih barv« k »toplini«, toda kjer smo še vedno zgolj na meji vsega tistega, kar se lahko imenuje izraz okusa ali estetske občutljivosti. Pomembnost tega prehodnega in mejnega področja med neestetskimi in očitno estetskimi sodbami sem poudaril v II. razdelku.

oblik, tako da celo najmanjša sprememba lahko povzroči vso razliko. Nič ni mogoče doseči s poskusom, da bi izbrali ali ločili lastnosti in jih posplošili.

Zdaj sem pokazal, da na nekatere načine estetski pojmi niso in ne morejo biti taki, da jih vodijo pogoji ali pravila.[7] To, da niso tako vodeni, je ena od njihovih bistvenih značilnosti. Ko sem o tem razpravljal, sem najprej na splošno trdil, da nobena neestetska lastnost ni možen kandidat za pogoje in sem potem bolj natančno obravnaval tako »značilne« *splošne* lastnosti, povezane z estetskimi termini, kot posamezne ali *specifične* lastnosti, ki jih najdemo v posameznih objektih. Nisem poskušal preiskati, v kakšnih odnosih so te specifične lastnosti dela z njegovimi estetskimi kvalitetami. Raziskovanje izražanja, ki ga uporabljamo, ko se nanašamo nanje med pojasnjevanjem ali podpiranjem naše uporabe estetskih terminov, krepi z jezikovno evidenco dejstvo, da jih gotovo ne ponujamo kot pojasnjevalne ali upravičujoče *pogoje*. Ko nas vprašajo, zakaj rečemo, da je neka oseba lena ali inteligentna ali pogumna, nas vprašajo, zaradi česa to osebo dejansko tako *imenujemo*; odgovorimo z »zaradi načina, na katerega običajno pusti svojo delo nedokončano« ali z »zaradi lahkote, s katero obvlada take in take probleme« itn. Ko pa nas vprašajo, da povemo, zakaj slika – po našem mnenju – ni uravnovešena ali pa je tonsko temačna, ali zakaj je pesem ganljiva ali čvrsto organizirana, počnemo drugo vrsto stvari. Lahko uporabimo podobne izraze: »njegov verz ima moč in pestrost *zaradi načina*, kako obvlada meter in uporablja cezuro« ali »je žlahtno trpka *zaradi* pomanjkanja podrobnosti in omejene barvne lestvice«. Vendar lahko tudi izrazimo, kar hočemo, z uporabo povsem drugih izrazov: »obvladovanje metra in cezure sta tista, ki sta *odgovorna za* njeno moč in pestrost«, »njena trpka kvaliteta je *posledica* pomanjkanja podrobnosti in uporabe omejene barvne lestvice«, »njeno neravnovesje je *rezultat* ostre osvetlitve figure na levi«, »tisti molovski akordi so *jo naredili* izjemno ganljivo«, »tiste sovpadajoče linije so *ji dale* izjemno enotnost«. To so izrazi, na katere ne moremo preiti z »len« ali »inteligenten«; reči, kaj jo *naredi* leno, kaj je *odgovorno za* njeno lenost, kaj je *zaradi*, pomeni zastaviti popolnoma drugo vprašanje.

V nedavnih razpravah so pisci drug za drugim vztrajali, da estetske sodbe niso »mehanične«: »Kritiki ne oblikujejo splošnih meril in jih mehanično nanašajo na vsa umetniška dela ali na razrede umetniških del«. »Tehnična vprašanja je mogoče hitro urediti z uporabo pravil«, toda estetskih vprašanj »ni mogoče urediti z nobeno mehanično metodo«. Namesto tega so ti pisci o estetiki poudarjali, da ni »nadomestka za posamezno sodbo« z njeno »samohotnostjo in speku-

[7] Helen Knight pravi (Elton, *nav. delo*, str. 152), da je »dražljiv« (eden od mojih »estetskih« terminov) »odvisen od« raznih lastnosti (*malo navzgor privihanega* nosa, koničaste brade in podobnega) ter da so te lastnosti *merila* zanj. Ta zadnja trditev je tisto, kar jaz zanikam. Trdi tudi, da je »dober«, ko ga nanašamo na umetniška dela, odvisen od *meril*, kakršna so ravnotežje, trdnost, globina, temeljitost (spet moji estetski termini; na ta seznam bi moral postaviti tudi dražljivost). Tudi to bom zanikal, četudi to štejem za drugačno vprašanje in ga v tem prispevku ne obravnavam. Treba je ločiti dve vprašanji: odnos neestetskih lastnosti (*malo navzgor privihan*, šilast) do estetskih lastnosti in odnos estetskih lastnosti do »estetsko dobrega« (sodb). Večina spisov, ki se lotevajo narave estetskih pojmov, imajo v mislih v glavnem to drugo vprašanje (sodbe). Gospodična Knight to razliko zabriše, ko, na primer, pravi, da je »dražljiv« enake vrste beseda kot »dober«.

lacijo« in da »[je] končno merilo ... sodba osebnega okusa«.[8] Kar je presenetljivo, je, da se zdi – četudi so take stvari znova in znova poudarjali –, da nihče ni povedal, kaj je mišljeno z »okusom« ali z besedo mehaničen«. Obstaja mnogo sodb poleg tistih, ki zahtevajo okus in terjajo »samohotnost« in »posamezno sodbo,« pa niso »mehanične«. Brez podrobne primerjave ne moremo videti, na kakšen poseben način *estetske* sodne niso mehanične ali kako se razlikujejo od tistih drugih sodb, niti ne moremo začeti podrobno določati, kaj je okus. To sem jaz poskušal. Značilna in bistvena lastnost sodb, ki uporabljajo estetski termin, je, da jih ne moremo tvoriti s sklicevanjem – v razloženem smislu – na neestetske pogoje.[9] To je – tako sem prepričan – logična lastnost estetskih sodb ali sodb okusa na sploh, četudi sem tu razpravljal zgolj glede na bolj omejen obseg sodb, ki uporabljajo estetske termine. To je del tistega, kar »pomeni« okus.

II

Ugotovitev, da estetske pojme pogoji vodijo zgolj negativno, bo verjetno povzročila zmedo glede tega, kako nam uspe uporabiti besede v našem estetskem slovarju. Če ne sledimo pravilom in ni nobenih pogojev, na katere bi se sklicevali, kako naj potem vemo, kdaj jih je mogoče uporabiti? Zelo naraven način, kako ugovarjati temu vprašanju, je pokazati, da tudi nekaterih drugih vrst pojmov ne vodijo pogoji. Preprostih besed za barve ne uporabljamo tako, da sledimo pravilom ali v skladu z načeli. To, da je knjiga rdeča, vidimo s pogledom ravno tako, kot povemo, da je čaj sladek tako, da ga okušamo. Tako tudi – bi se lahko reklo – preprosto vidimo (ali pa ne vidimo), da so stvari prefinjene, uravnotežene in podobno. Ta vrsta primerjave med izpolnjevanjem okusa in uporabo petih čutov je res znana; naša raba same besede »okus« kaže, da je ta primerjava starodavna in zelo naravna. Toda kakršnekoli že so podobnosti, obstajajo tudi nepodobnosti. Tu ne moremo izpeljati skrbne primerjave, čeprav bi bila dragocena, vendar nekatere razlike izstopajo, pisci, ki so poudarili, da estetske sodbe niso »mehanične«, pa so se včasih na njih zadržali, te pa so jim bile težki problemi.

Prvič, medtem ko je naša zmožnost zaznavanja estetskih lastnosti odvisna od tega, da imamo dober vid, sluh itn., lahko ljudje, normalno obdarjeni s čuti in razumom, kljub temu niso uspešni pri njihovem zaznavanju. »Tisti, ki poslušajo koncert, hodijo po galeriji, berejo pesem lahko imajo v grobem podobne čutne zaznave, vendar imajo nekateri od tega veliko več kot drugi«, pravi gospa Macdonald, vendar doda, »da jo bega ta lastnost 'v objektu', ki jo lahko ugleda zgolj posebno kvalificiran opazovalec«, in sprašuje »Kaj je ta 'nekaj več'?«[10]

[8] Glej članka Margaret Macdonald in J. A. Passmora v Elton, *nav. delo*, str. 118, 41, 40, 119.

[9] Kot sem navedel zgoraj, sem se ukvarjal zgolj z odnosom *neestetskih* do estetskih lastnosti. Morda opis z *estetskimi* termini lahko priložnostno zadošča za uporabo drugega estetskega termina. Johnsonov slovar opisuje »plemenit« kot »lep z dostojanstvom«; Shorterjev O. E. D. opisuje »čeden« kot »lep na slaboten, rahločuten ali zmanjšan način«.

[10] Macdonald v Elton, *nav. delo*, str. 114, 119. Glej tudi str. 120, 122.

Ravno ta razlika med estetskimi in zaznavnimi lastnostmi je tista, ki deloma vodi k pojmovanju, da »so umetniška dela ezoterični objekti ..., ne pa preprosti objekti čutnega zaznavanja«.[11] Vendar ni nobenega dobrega razloga, da imamo objekt za ezoteričnega preprosto zato, ker v njem zaznavamo estetske kvalitete. *Objekti*, na katere nanašamo estetske besede, so najbolj različnih vrst in nikakor ne ezoterični: ljudje in zgradbe, cvetice in vrtovi, vaze in pohištvo kot tudi pesmi in glasba. Niti se ne zdi, da bi obstajal kak dober razlog, da bi imeli te *kvalitete* same za ezoterične. Res je, da jih lahko nekdo s popolnim vidom ali ušesi spregleda, vendar naposled dejansko rečemo, da jih *opažamo* ali *zaznavamo* (»Ali ste zaznali, kako zelo mila je bila?« »Ali opazite izbrano ravnovesje v vseh njegovih slikah«). Dejansko so nam zelo znani. Ko smo še zelo mladi, se naučimo uporabiti mnogo estetskih besed, čeprav niso – kot bi lahko kdo pričakoval zaradi njihove odvisnosti od naše zmožnosti, da vidimo, slišimo, razločujemo barve in podobno –, najzgodnejše besede, ki se jih naučimo; naše obvladovanje in rafiniranost pri njihovi uporabi se razvijata z ostalim delom našega slovarja. Niso redkosti; nekateri njihovi obsegi so v običajni uporabi v vsakdanjem diskurzu.

Druga opazna razlika med izpolnjevanjem okusa in uporabo petih čutov je v načinu, kako podpiramo tiste sodbe, v katerih so uporabljeni estetski pojmi. Čeprav te pojme uporabljamo brez pravil ali pogojev, naše sodbe dejansko zagovarjamo ali podpiramo in z govorjenjem prepričujemo druge v njihovo pravilnost; »razprava o umetnosti ni odveč«, kot pravi gospodična Macdonald, saj si kritiki dejansko »prizadevajo za nekakšno vrsto pojasnitve umetniških del s ciljem, da bi vzpostavili pravilne sodbe«.[12] Toda čeprav ta razprava ne sestoji iz »deduktivnega ali induktivnega sklepanja« ali »argumentiranja«, je njen nastanek dovolj, da pokaže, kako zelo različne so te sodbe od preprostih zaznavnih sodb.

Toda kritikov govor, jasno, pogosto sestoji iz tega, da omenja ali kaže lastnosti, vključno z zlahka razločljivimi neestetskimi, od katerih so odvisne estetske lastnosti. Toda težko razrešljivo vprašanje ostaja, kako kritik z omenjanjem teh lastnosti s tem upravičuje ali podpira svoje sodbe. Na to vprašanje so dali odgovor številni sodobni avtorji. Stuart Hampshire, na primer, pravi, »Nekdo sodeluje v estetski razpravi zaradi tistega, kar utegne videti na poti ... Če so ga privedli do tega, da vidi, kar je v objektu treba videti, je namen razprave dosežen ... Poanta je privesti ljudi do tega, da vidijo te lastnosti«.[13] Kritikov govor pogosto rabi, da na poseben način podpira njegove sodbe; pomaga nam *videti*, kar je videl on, namreč estetske kvalitete objekta. Toda celo tedaj, ko vlada soglasje, da je to ena izmed glavnih stvari, ki jih počnejo kritiki, si prizadeva

[11] Macdonald, *ravno tam*, str. 114, 120-123. Ona tu govori o neestetskih lastnosti kot o »fizičnih« ali »opazljivih« lastnostih in razlikuje med »fizičnimi objekti« in »umetniškim delom«.

[12] *Ravno tam*, str. 115-116: prim. Tudi John Holloway, *Proceedings of the Aristotelian Society*, dop. zv. XXIII (1949), str. 175-176.

[13] Stuart Hampshite v Elton, *nav. delo*, str. 165. Prim. Tudi Isenbergerjeve opombe v Elton (str. 142, 145); Passmore (str. 38); John Wisdom, *Philosophy and Psychoanalysis* (Oxford), 1953), str. 223-224 in v Holloway, *nav. delo*, str. 175.

spet izbruhniti zmeda o tem, *kako* to počnejo. Kako se zgodi, da nam z govorjenjem o lastnostih dela (povečini neestetskih lastnosti) uspe, da druge privedemo do tega, da vidijo tisto, kar niso videli? »Kakšna vrsta sposobnosti je sposobnost, ki jo lahko spremeni *govorjenje*? ... Razprava ne izboljša vida in sluha« (kurziva moja).[14]

Vendar smo kajpada uspešni pri uporabi estetskih terminov in pogosto smo uspešni z govorjenjem (in kazanjem in gestikuliranjem na nekatere načine), ko druge privedemo do tega, da vidijo, kar vidimo mi. Začnemo sumiti, da uganka glede tega, kako lahko kaj takega storimo in tudi uganka glede »ezoteričnega« značaja estetskih lastnosti izvirata iz tega, da imamo v mislih neustrezne filozofske modele. Ko kdo ni zmožen videti, da je knjiga na mizi rjava, ga ne moremo privesti do tega, da je rjava z govorjenjem; potemtakem se zdi težko razložljivo, da lahko nekoga privedem do tega, da vidi, da je vaza ljubka, z govorjenjem. Če hočemo rešiti to uganko in priznati, da so estetski pojmi in lastnosti to, kar so, moramo opustiti neprimerne modele in raziskati, kako dejansko uporabljamo te pojme. S tako velikim zanimanjem in soglasjem o tem, *kaj* kritik počne, lahko pričakujemo, da so opisi, *kako* to počne, dani. O tem pa je bilo le malo povedanega, kar pa je bilo povedano, je nezadostno.

Na primer, gospa Macdonald[15] pristaja na tak pogled na kritikovo nalogo kot tisto, ki predstavlja »kar ni očitno priložnostnemu ali nepoučenemu pregledu«, in si zastavlja vprašanje »Katere vrste obravnav so vključene *in kako* za upravičenje kritiške sodbe?« (kurziva moja). Vendar dejansko ne nadaljuje, da bi nanj odgovorila. Namesto tega se loti drugačnega, čeprav s tem povezanega vprašanja interpretacije umetniških del. Različni kritiki pogosto upravičeno trdijo, da v zapletenem delu zaznavajo različne lastnosti, zato gospa Macdonald predlaga, da nas kritik v kritičnem diskurzu privede do tega, da vidimo tisto, kar vidi on, s ponujanjem novih interpretacij. Če pa je vprašanje, »kaj (kritik) počne in kako to počne«, ga ni mogoče predstaviti niti kot tistega, ki v celoti, niti kot tistega, ki povečini ponuja nove interpretacije. Njegova naloga je povsem tako pogosto tudi preprosto ta, da nam pomaga ceniti lastnosti, ki so jih drugi kritiki redno našli v delih, o katerih razpravlja. Poudariti *nove* interpretacije pomeni, da pustimo nedotaknjeno vprašanje, kako nam z govorjenjem lahko pomaga videti *bodisi* novo cenjene estetske lastnosti *bodisi* stare. Poleg zapletenih pesmi ali iger, ki nosijo več interpretacij, vsekakor obstajajo tudi sorazmerno preproste pesmi ali igre. Obstajajo tudi vaze, zgradbe in pohištvo, da ne omenimo obrazov, sončnih zahodov in scenerije, o katerih se ne zastavlja nobeno vprašanje »interpretacije«, toda o katerih govorimo na podobne načine in tvorimo podobne sodbe. Tako »zagonetno« vprašanje ostaja: kako podpiramo te sodbe in kako dosežemo, da drugi vidijo tisto, kar vidimo mi?

Hampshire,[16] ki je podobno prepričan, da nas kritik privede do tega, da »vidimo tisto, kar je tu treba videti v objektu«, daje neko razlago, kako kritik to nare-

[14] Macdonald, *nav. delo*, str. 119-120.

[15] *Ravno tam*, glej str. 127, 122, 125, 115. Drugi pisci tudi poudarjajo interpretacijo, prim. Holloway, *nav. delo*, str. 173 in dalje.

[16] *Nav. delo*, str. 165-168.

di. »Največja pomoč kritika« je, da pokaže, izloči in postavi v okvir pozornosti »posamezne lastnosti posameznega objekta, ki ga *naredijo* grdega ali lepega«, saj je »težko videti in slišati vse, kar je tu videti in slišati« in preprosto predsodek domnevati, da medtem ko »stvari dejansko imajo barve in oblike ..., dejansko dobesedno in objektivno ne obstajajo vzporednice barv in zaznanih ritmov in ravnotežij oblik«. Te »izjemne lastnosti«, ki jih je kritik »lahko videl (v širšem pomenu 'videti')«, so kajpada »lastnosti, ki niso neposredno praktično zanimive«. Da bi nas kritik privedel do tega, da jih vidimo, potemtakem izkorišča »nenaravno rabo besed v opisu«; »skupen slovar, ustvarjen za praktične namene, preprečuje vsakršno nezainteresirano zaznavanje stvari« in tako te lastnosti »normalno metaforično opisuje nekakšen prenos termina iz skupnega slovarja«.

Veliko tistega, kar pravi Hampshire, je prav. Vendar je nekaj povsem napačnega v gledišču, da »skupen« slovar »preprečuje« naše estetske cilje, da je »nenaravno«, da ga prevzamemo in uporabljamo metaforično in da je kritik »v nuji, da zgradi ... slovar v *nasprotju z glavnim prizadevanjem svojega jezika*« (kurziva moja). Prvič. Medtem ko si pogosto ne skujemo novih metafor, da bi opisali estetske lastnosti, vsekakor nismo vselej pod prisilo, da s silo iztrgamo »skupen slovar« iz njegovih »naravnih« uporab, da bi rabil našim namenom. Dejansko obstaja, kot sem pripomnil prej, velik in sprejet slovar estetskih terminov, od katerih nekateri – kakršnikoli so že njihovi metaforični izvori – zdaj sploh niso metafore, drugi pa so največ kvazimetaforični. Drugič, to gledišče, da je naša raba metafor in kvazimetafor v estetske namene nenaravna ali mašilo, v katero nas prisili jezik, ki je načrtovan za druge namene, v osnovi napačno predstavlja značaj estetskih lastnosti in estetski jezik. Nič nenaravnega ni glede rabe besed, kakršne so »močan«, »dinamičen«, »zgoščen« v kritištvu; svoje delo opravijo v popolnosti in so natanko besede, ki so potrebne za namene, ki jim rabijo. Nočemo jih ali ni nam jih treba zamenjati z besedami, ki nimajo metaforične prvine. Ko jih uporabljamo, da bi opisali umetniško delo, je pravo bistvo v tem, da opažamo estetske lastnosti, ki so povezane z njihovimi dobesednimi oziroma skupnimi pomeni. Če bi imeli povsem različno besedo za »dinamičen«, tako, ki bi jo lahko uporabili, da bi pokazali neko estetsko lastnost, nepovezano s skupnim pomenom »dinamičnega«, ne bi mogla biti uporabljena za opis tiste lastnosti, za katero »dinamičen« dejansko rabi, da jo kaže. Hampshire slika »kolonijo estetov, ki so odvezani od praktičnih potreb in manipulacij«, in pravi, da »se jim opisi estetskih lastnosti, ki so za nas metaforični, utegnejo zdeti, da imajo povsem dobeseden in znan pomen; oni utegnejo uporabljati »neposrednejši opisni slovar«. Toda če bi imeli nov in »neposredno opisni« slovar, ki nima povezav z neestetskimi lastnostmi in interesi, ki jih naš slovar ima, bi morali ostati tiho glede mnogih estetskih lastnosti, ki jih mi lahko opišemo. Dalje, če bi bili bolj »odvezani od praktičnih potreb« in od drugega neestetskega zavedanja in interesov, bi bili neizbežno slepi za mnoge estetske lastnosti, ki ji lahko cenimo. Povezave med estetskimi in neestetskimi lastnostmi so tako očitne kot vitalne. Prav vsi estetski pojmi nosijo s seboj navezanost in so tako ali drugače privezani na ali parazitirajo na neestetskih lastnostih. Dejstvo, da so mnogi estetski termini metaforični ali kvazimetaforični, nikakor

ne pomeni, da je skupen jezik slabo prilagojeno orožje, s katerim se moramo boriti. Ko kdo piše tako kot Hampshire, spet sumimo, da se kritiški jezik presoja glede na druge modele. Uporaba jezika, ki je pogosto metaforičen, je lahko nenavadna za kak *drug* namen ali z gledišča, če počnemo nekaj drugega, toda za namene in z gledišča tvorbe estetskih opažanj to vsekakor ni. Reči, da je nenaravna raba jezika, če počnemo ravno *to*, pomeni, da obstaja ali bi lahko za te namene obstajala neka druga in »naravna« raba. Toda to so *dejanski* naravni načini, kako govorimo o estetskih zadevah.

Da bi torej razumeli, kaj počne kritik, kako podpira svoje sodbe in doseže, da njegova publika vidi, kar vidi on, bom poskušal na kratko opisati metode, ki jih mi sami uporabljamo kot kritiki.[17]

(1) Lahko preprosto omenimo ali pokažemo na neestetske lastnosti: »Glejte tiste barvne madeže, tisto temno maso tam, tiste linije«. Ko zgolj pritegnemo pozornost na tiste zlahka zaznavne lastnosti, ki naredijo sliko svetlo ali toplo ali dinamično, nam pogosto uspe doseči, da kdo vidi te estetske lastnosti. Dosežemo, da vidi *B* z omenjanjem nekaj drugega, to je *A*-ja. Včasih ko to počnemo, pritegujemo pozornost na značilnosti, ki bi lahko mimo neizurjenega ali nezadostno pozornega očesa ali ušesa šle neopažene: »Samo prisluhni ponovljeni figuri v levi roki«, »Ali ste opazili figuro Ikara v Breughlu? Je zelo majhna«. Včasih so to značilnosti, ki jih je kdo videl ali slišal, vendar je bil njihov pomen ali smoter na različne načine spregledan: »Poglejte, kako veliko temnejšo je naredil osrednjo figuro, kako veliko svetlejše so te barve od sosednjih barv«, »Seveda ste opazili orača v ospredju, vendar ali ste opazili, kako on – kot vsi drugi na sliki – opravlja svoje delo, ne da bi opazil Ikarjev padec?«. Ko omenjamo značilnosti, ki jih lahko zazna vsakdo z normalnimi očmi, ušesi in inteligenco, izberemo tisto, kar utegne rabiti za nekakšen ključ za dojemanje ali videnje nekaj drugega (ta ključ pa lahko ni enak za vsako osebo).

(2) Po drugi strani pa pogosto preprosto omenjamo prav lastnosti, za katere želimo, da bi jih ljudje videli. Pokažemo na sliko in rečemo: »Glejte, kako nervozna in prefinjena je risba« ali »Glejte, kakšno energijo in vitalnost ima!« Cilj utegne doseči že raba samega estetskega termina. Povemo, kaj je ta lastnost ali kvaliteta, ljudje, ki jo prej niso videli, pa jo zdaj vidijo.

(3) Najbolj pogosto obstaja povezava med opažanji estetskih in neestetskih značilnosti: »Ste opazili to in to linijo in zaplate svetle barve tu in tam ..., ali ji ne dajejo vitalnosti, energijo?«.

(4) Poleg tega pogosto razširjeno in koristno uporabljamo primere in prave metafore: »Je tako, kot da bi gorele majhne točke luči«, »kot da je vrgel barvo nasilno in v jezi«, »svetloba se blešči, linije plešejo, vse je zračno, lahko in veselo«, »njegova platna so ognji, prasketajo, gorijo in vzplamtevajo; so celo tedaj, ko so najbolj obrzdana, vselej nemirna migetanja, ki pogosto izbruhnejo v plamen, velika pirotehnična razkazovanja« itn.

(5) Uporabljamo kontraste, primerjave in reminiscence: »Predpostavimo, da je to naredil rahlo bolj rumeno in postavil v desno, kako plosko bi potem bilo«,

[17] Holloway, *nav. delo*, str. 173-174, zelo na kratko našteva nekaj teh metod.

»Mar ne misliš, da ima nekakšno Rembrandtovo kvaliteto?«, »Ali nima enake jasnosti, mirnosti in kvaliteto svetlobe kot tisti poletni večeri v Norfolku?«. Uporabljamo tiste ključe, ki jih imamo za znane občutljivosti, dovzetnosti in izkustvo našega občinstva.

Kritiki in komentatorji lahko v svojih metodah segajo od ene skrajnosti do druge, od skrbnega osredinjenja na podrobnosti, linije in barve, vokale in rime, do bolj ali manj cvetočih in razkošnih metafor. Lahko pride prav celo zanosen biografski oris, okrašen z primernimi okrasnimi pridevki in metaforami. Tisto, kar je najboljše, je odvisno tako od občinstva kot od dela, za katerega gre. Toda to ne bi smel biti popoln oris, razen če ne bi dodali nekaterih drugih pripomb.

(6) Ponavljanje in nenehno ponavljanje pogosto igra pomembno vlogo. Ko smo pred platnom, se lahko znova in znova vračamo k istim točkam, smo pozorni na iste linije in oblike, ponavljamo iste besede: »vrtinčast«, »ravnovesje«, »svetlost« ali iste primere in metafore, kot da bi čas in seznanjenost, natančnejše gledanje, skrbnejše poslušanje in natančnejša pozornost lahko kaj pomagali. Enako velja za razlike: pogosto pomaga, da prepričujemo o tistem, kar smo rekli, da gradimo, dopolnjujemo z več govorjenja *iste vrste*. Ko kdo zgreši vrtinčasto kvaliteto, ko en okrasni pridevek ali metafora ne delujeta, dodamo s tem povezane pridevnike ali metafore; govorimo o njenem divjem gibanju, kako se suka in sprevrača, zvija in vrtinči, kot da bi nam lahko uspelo, potem ko cilja nismo zadeli neposredno, z baražo skoraj sinonimov.

(7) Poleg našega besednega delovanja je pomemben ostanek našega obnašanja. Naše govorjenje spremljamo z ustreznimi toni glasu, izrazi, prikimavanjem, pogledi in gestami. Kritik lahko včasih stori več z zamahom roke kot z govorjenjem. Ustrezna gesta nam lahko omogoči, da vidimo nasilje v sliki ali značaj melodične linije.

Ti načini delovanja in govorjenja se ne bistveno razlikujejo, ali imamo opraviti s posameznim delom, paragrafom ali linijo ali z govorjenjem o umetnikovem delu kot celoti ali celo pritegovanjem pozornosti na sončni zahod ali scenerijo. Toda čeravno imamo govorca, ki počne vse to, nam lahko spodleti videti tisto, kar vidi on. Morda obstaja točka, čeravno ne bi smelo biti nobenih meja, razen tistih, ki jih vsiljujeta čas in potrpežljivost, na kateri odneha in nam (ali samemu sebi) pripiše nekakšno pomanjkanje občutljivosti, okrnjeno občutljivost. Lahko nam reče, da spet poglejmo ali preberimo ali da preberemo ali pogledamo druge stvari in se potem spet vrnimo k temu; lahko sumi, da obstajajo življenjske izkušnje, ki jih nismo imeli. To pa so stvari, ki jih počne on. To je tisto, kar je uspešno, če je sploh kaj uspešno. To je dejansko vse, kar je mogoče storiti.

Z jasno ugotovitvijo, da je to – bodisi da imamo opraviti z umetnostjo bodisi s scenerijo bodisi z ljudmi bodisi z naravnimi objekti – način, kako delamo z estetskimi pojmi, lahko priznamo to področje človekove dejavnosti za tisto, kar je. Z različnimi vrstami pojmov delamo na različne načine. Če želimo, da bi kdo soglašal, da je barva rdeča, ga lahko popeljemo pod dobro luč in ga poprosimo, da pogleda; če je neizkušen, lahko prinesemo barvno karto in naj primerja, če hočemo, da soglaša, da je lik šestnajststraničen, ga pripravimo do tega, da šteje in če ga želimo pripraviti do tega, da soglaša, da je nekaj razrušeno ali da je

nekdo inteligenten ali len, lahko naredimo druge stvari: navajamo lastnosti, o njih razpravljamo in jih dokazujemo, tehtamo in uravnovešamo. To so ustrezne metode za te različne pojme. Toda načini, da dosežemo, da nekdo vidi estetske pojme, so drugačni – so take vrste, kakor sem opisal. Z vsako vrsto pojma lahko opišemo, kaj delamo in kako to delamo. Toda metode, primerne za te druge pojme, ne bodo zadostovale za estetske pojme ali obratno. Z argumentom ali z zbiranjem zadostne količine pogojev ne moremo dokazati, da je nekaj milo, vendar pa to ni nič bolj zagonetno od naše nezmožnosti dokazati z uporabo metod, metafor in gest umetnostnega kritika, da bo do mata prišlo v desetih potezah. Zastavljeno vprašanje ne dopušča nobenega odgovora razen vrste opisov, kakršne sem dal. Nadaljevati in osuplo vprašati, kako to, da *ko* delamo te stvari, ljudje spregledajo, je kot vprašati, kako to, da naš spremljevalec z nami soglaša, da je knjiga, ko je dobro osvetljena, rdeča. Ni nobenega prostora za tako vrsto vprašanja ali uganke. Estetski pojmi so tako naravni, ravno tako malo ezoterični, kot vsaki drugi. Zdijo se čudni ali zagonetni zgolj na ozadju različnih in filozofsko bolj znanih modelov.

Opisal sem, kako ljudje upravičujejo estetske sodbe in druge privedejo do tega, da v stvareh vidijo estetske lastnosti. Končal bom s tem, da bom pokazal, da so metode, ki sem ji očrtal, metode, ki so naravne in značilne za pojme okusa že od samega začetka. Ko kdo poskuša doseči, da vidim, da je slika prefinjena ali uravnotežena, že imam nekakšno razumevanje teh terminov in nekako vem, kaj iščem. Če pa obstaja uganka, kako me z govorjenjem pripraviti do tega, da v tej sliki vidim te lastnosti, bi morala tudi obstajati ustrezna uganka o tem, kako sem se najprej naučil uporabiti estetske termine in zaznati estetske lastnosti. Lahko torej vprašamo, kako se naučimo delati te stvari. To pa pomeni raziskovati (1) kakšne naravne zmožnosti in nagnjenja imajo ljudje in (2) kako te zmožnosti razvijamo in izkoriščamo pri vzgajanju in učenju. Glede drugega vprašanja torej ni dvoma, da je naša zmožnost opaziti in odzvati se na estetske lastnosti kultivirana in se razvije z našimi stiki z starši in učitelji že v povsem zgodnji dobi. Tisto, kar je zanimivo za moj zdajšnji namen, je, da so uporabljene metode, jezik in obnašanje – medtem ko se učimo v prisotnosti primerov, kaj so milina, prefinjenost itn. –, skladni s tistimi, ki jih ima kritik, kot sem jih že opisal.

Da bi zasledoval ti dve vprašanji, si najprej oglejmo tiste besede, kakršne so »dinamičen«, »melanholija«, »uravnotežen«, »napet« ali »vesel«, katerih estetska raba je kvazi-metaforična. Bilo je že poudarjeno, da jih tako ne moremo uporabiti brez nekega izkustva situacij, kjer so rabljene dobesedno. Zdajšnje poizvedovanje je, kako se premaknemo od njihove dobesedne do estetske rabe. Za to se terja, da obstajajo nekatere zmožnosti in prizadevanja za povezovanje izkustev, da se nekatere stvari štejejo za podobne, da se te podobnosti vidijo, raziskujejo in zanje vlada zanimanje. Značilnost človekove inteligence in občutljivosti je, da te stvari počnemo samohotno in da je to prizadevanje mogoče opogumiti in razviti. Nič bolj begajoče ni, da bi morali uporabiti te vrste estetske termine, kot da bi sploh morali tvoriti metafore. Lahkih in gladkih prehodov, s katerimi preidemo k uporabi teh estetskih terminov, ni težko najti. Otroke napeljujemo k temu, da so preprosta glasbena dela nagla ali tekoča

ali poskakujoča ali čas zapravljajoča, od tu preidemo k živa, vesela, razposajena, srečna, smehljajoča se ali žalostna in – ko se njihove izkušnje in slovar razširijo –, k svečana, dinamična ali melanholična. Toda tudi otrok zase odkrije mnogo teh vzporednic in se zanje zanima in ob njih uživa. Verjetno je na njem samem, da ob glasbi poskakuje, koraka, ploska ali se smeji; brez tega naravnega prizadevanja pa naše vzgajanje ne bi prišlo nikamor. Kolikor kajpada to prizadevanje izkoriščamo in mu pomagamo z vzgajanjem, *počnemo ravno tisto, kar počne kritik*. Otroka lahko zgolj moramo prepričati, da je pozoren, da gleda ali posluša ali pa lahko glasbo preprosto *imenujemo* razposajeno. Vendar je za nas tudi verjetno, da bomo uporabili – tako kot to počne kritik – nenehna ponavljanja, sinonime, vzporednice, kontraste, primere, metafore, geste in drugo ekspresivno obnašanje.

Prepoznanje podobnosti in preproste metaforične razširitve kajpada niso edini prehodi k estetski rabi jezika. Drugi so narejeni na drugačne načine, na primer, z vrsto obrobnih primerov, ki sem jih omenil prej. Ko občudujemo nekaj tako preprostega, kot tankost stekla ali gladkost izdelka, ni težko pritegniti pozornost na take stvari, priklicati podobno radost in uvesti primerne estetske termine. Ti prehodi so zgolj začetek: pogosto je lahko vprašljivo, ali je termin že uporabljen estetsko ali ne. Mnogi termini, ki sem jih omenil, se lahko uporabljajo na načine, ki niso premočrtno dobesedni, vendar taki, glede katerih bi se morali obotavljati reči, da so že veliko terjali zaradi estetske občutljivosti. Govorimo o toplih in hladnih barvah in o svetlo obarvani sliki utegnemo reči, da je vsaj vesela in živa. Ko smo nekoga pripeljali do tega, da naredi tovrstno metaforično razširitev termina, je naredil enega od prehodnih korakov, od katerega lahko gre naprej k rabam, ki bolj očitno zaslužijo ime estetske in zahtevajo bolj estetsko cenjenje. Ko sem na začetku rekel, da je bila estetska občutljivost redkejša kot nekateri drugi naravni talenti, nisem zanikal, da se spreminja od osnovne do prečiščene stopnje. Večina ljudi se zlahka nauči narediti pripombe, kakršne zdaj obravnavam. Ko pa kdo lahko ima svetla platna za vesela in živa, ne da bi bil zmožen odkriti platna, ki je res utripajoče, ali lahko prepozna očitno zunanjo silovitost in energijo študentske kompozicije, zaigrane *con fuoco*, medtem ko mu ne uspe videti, da nima notranjega ognja in gonila, dejansko ne mislimo, da je njegova estetska občutljivost na tem področju posebno razvita. Ko pa se enkrat ti prehodi od običajnih k estetskim rabam kajpada začnejo v bolj očitnih primerih, se področje estetskih pojmov lahko razširi in lahko ti postanejo bolj prefinjeni in celo delno avtonomni. Začetni koraki so seveda – kakorkoli različni že so metaforični premiki in kakorkoli raznolika so že izkustva, na katerih parazitirajo –, naravni in lahki.

Domala enako velja, ko se obrnemo k tistim besedam, ki nimajo nobene običajne neestetske rabe: »ljubek«, »čeden«, »izboren«, »mil«, »eleganten«. Ne moremo reči, da se jih naučimo z metaforičnim premikom. Vendar so še vedno na mnogo načinov povezani z neestetskimi lastnostmi, njihovo učenje pa tudi omogočajo nekatere vrste naravnega odziva, reakcije in zmožnosti. Ne naučimo se jih toliko s tem, da opazimo podobnosti, kolikor s tem, da je naša pozornost pritegnjena in osredinjena na druge načine. Nekateri pojavi, ki so izraziti ali pozornost zbujajoči ali neobičajni, ujamejo oko ali uho, pritegnejo našo pozor-

nost in zanimanje in nas spravijo v presenečenje, občudovanje, radost, strah ali nejevoljo. Otroci se začnejo na te načine odzivati na spektakularne sončne zahode, gozdove v jeseni, vrtnice, regrat in na druge presenetljive in barvite objekte, ravno to pa so okoliščine, v katerih zase ugotovimo, da jim uvajamo splošne estetske besede, kakršne so »ljubko«, »čedno« in »grdo«. Ni naključje, da je prva lekcija v estetskem vrednotenju ta, da pritegnemo otrokovo pozornost na vrtnice, ne pa na travo; niti ni presenetljivo, da mu izrečemo sodbo o jesenskih barvah, ne pa o zadušenih odtenkih zime. Mi vsi, ne zgolj otroci, smo bolj voljni in zlahka estetsko pozorni na take izjemne in zlahka opazljive stvari. Z zadovoljstvom opazimo travo zgodnje pomladi ali prvi sneg, hribe, ki imajo opazno označene in raznolike obrise, scenerijo, ki je posuta z veliko pestrostjo madežev barv ali raznolično popackana s soncem in sencami. Osupnejo nas in na nas napravijo vtis velika velikost ali masa kot gore ali katedrale. Podobno se odzivamo na neobičajno natančnost ali podrobnost ali na pozornost zbujajoča mojstrska dela veščine kot na zapletene in izdelane filigrane ali na zapletene lesoreze in stropne ventilatorje. Ravno ob teh priložnostih – izkoriščajoč te naravne interese in občudovanja – naprej poučujemo preproste estetske besede. Ljudje z zmerno estetsko občutljivostjo in prefinjenostjo še naprej kažejo estetsko zanimanje v glavnem za take priložnosti in za rabo zgolj splošnejših besed (»čeden«, »ljubko« in podobno). Toda te situacije lahko rabijo za začetek, s katerega razširimo naše estetsko zanimanje na širša in manj očitna polja in spotoma obvladamo bolj prefinjen in specifičen slovar okusa. Načela se ne menjajo: temelj za učenje bolj posebnih terminov, kakršni so »mil«, »prefinjen« in »eleganten« je tudi naše zanimanje za in občudovanje raznih neestetskih naravnih lastnosti (»Zdi se, da se giblje *brez napora*, kot da bi lebdela v zraku«, »Tako zelo *tanek* in *krhek*, kot da bi ga utegnil uničiti piš«, »Tako *majhen*, a vendar tako *zapleten*«, »Tako *ekonomičen* in *popolnoma prilagojen*«).[18] In celo pri teh estetskih terminih, ki sami niso metaforični (»mil«, »prefinjen«, »eleganten«) se na enak način opiramo na metode kritika, vključno s primerjavo, ponazoritvijo in metaforo, da bi poučevali ali razjasnili, kaj pomenijo.

V tem zadnjem delu tega prispevka sem želel poudariti naravno osnovo raznih vrst odzivov, brez katerih se estetskih terminov ne bi bilo mogoče naučiti. Orisal sem tudi, kakšne so nekatere lastnosti, na katere se naravno odzivamo: razne vrste podobnosti, opazne barve, oblike, vonjave, velikosti, zapletenosti in poleg tega še veliko drugega. Celo ne-metaforični estetski termini imajo pomenljive povezave z vsemi vrstami naravnih značilnosti, ki zbujajo naše zanimanje, čudenje, občudovanje, zadovoljstvo ali gnus. Še posebej pa sem hotel poudariti, da se nam ne bi smelo zdeti uganka, da kritik podpira svoje sodbe in nas privede do tega, da vidimo estetske lastnosti, tako da pokaže bistvene lastnosti in o njih govori, kakor govori. Enake metode so tiste, s katerimi so nam ljudje pomagali, da smo na začetku razvili svoj estetski čut in obvladali njegov slovar. Če smo se potemtakem odzvali na te metode, ni presenetljivo, da se na kritikov diskurz odzivamo tudi zdaj. Bilo bi presenetljivo, če nas ljudje ob uporabi tega jezika in obnašanja *ne* bi mogli privesti do tega, da vidimo estetske lastnosti stvari, saj bi nam to dokazovalo, da nimamo ene od značilno človeških vrst zavedanja in dejavnosti.