ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 3, številka 2, december 1999 · ISSN 1408-2969

IZ ZGODOVINE ESTETIKE

Morris Weitz

Vloga teorije v estetiki

prevedel Božidar Kante

Citiranje: Morris Weitz, »Vloga teorije v estetiki«, *Analiza: časopis za kritično misel* 3, št. 2 (1999): 85–95.

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 bila leta 2026 rekonstruirana iz izvirnih stavnih datotek in preverjena s tiskano izdajo. Številke strani ustrezajo tiskani izdaji; prelomi strani znotraj prispevka se lahko nekoliko razlikujejo.

Morris Weitz
prevedel Božidar Kante

VLOGA TEORIJE V ESTETIKI*

V estetiki je imela teorija osrednjo vlogo, z njo pa se še vedno ukvarja tudi filozofija umetnosti. Njena glavna priznana skrb ostaja določitev narave umetnosti, ki jo je mogoče oblikovati kot njeno definicijo. Definicijo sestavi kot trditev o nujnih in zadostnih lastnostih tistega, kar je definirano, pri čemer naj bi bila trditev resnična ali neresnična trditev o bistvu umetnosti, o tem, kaj umetnost označuje in razločuje od vsega drugega. Vse velike teorije umetnosti – formalizem, voluntarizem, emocionalizem, intelektualizem, intuicionizem, organicizem – se stekajo v poskusu, da bi ugotovile, katere so določujoče lastnosti umetnosti. Vsaka od njih trdi, da je resnična teorija zato, ker je naravo umetnosti pravilno izrazila z realno definicijo, in da so vse druge neresnične zato, ker so izpustile tako ali drugačno nujno ali zadostno lastnost. Mnogi teoretiki izjavljajo, da njihovo početje ni zgolj intelektualna vaja, temveč absolutna nuja za kakršnokoli razumevanje in za naše pravilno vrednotenje umetnosti. Če ne vemo, kaj je umetnost – tako pravijo –, kateri so njeni nujni in zadostni pogoji, se ne moremo nanjo ustrezno odzvati ali reči, zakaj je eno delo dobro ali boljše od drugega. Estetska teorija torej ni pomembna zgolj sama na sebi, temveč tudi za osnove ocenjevanja in kritike. Filozofi, kritiki in celo umetniki, ki so pisali o umetnosti, se strinjajo, da je tisto, kar je v estetiki osnovno, teorija o naravi umetnosti.

Ali je estetska teorija v smislu resnične definicije ali množice nujnih in zadostnih pogojev umetnosti sploh možna? Če nič drugega, potem bi že zgodovina estetike sama na sebi morala biti razlog za temeljit premislek. Kajti zdi se, da danes – navzlic številnim teorijam – nismo nič bližje našemu cilju, kot smo bili v Platonovem času. Vsaka doba, vsako umetnostno gibanje, vsaka filozofija umetnosti znova in znova poskuša vzpostaviti določen ideal zgolj zato, da bi ga nasledila nova ali popravljena teorija, ki ima korenine – vsaj delno – v zavračanju prejšnjih. Celo danes je domala vsakdo, ki ga zanimajo estetske zadeve, še vedno globoko povezan z upanjem, da je pravilna teorija umetnosti na dosegu roke. Vse, kar potrebujemo, je, da preučimo številne nove knjige o umetnosti, kjer so ponujene nove definicije, ali da – kar velja še posebej za našo državo – preučimo temeljne učbenike in antologije, da bi spoznali, kako močno prednost ima teorija umetnosti.

V tem eseju želim zagovarjati zavrnitev te sporne zadeve. Želim pokazati, da teo-

*Prevedeno po Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics". V Melvin Rader (ur.), *A Modern Book of Esthetics*, New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1988, str. 434-443. – op. prev.

rija v estetiki – v zahtevanem klasičnem pomenu – ni *nikoli* dosegljiva in da bi kot filozofi storili mnogo bolje, če bi vprašanje "Kaj je narava umetnosti?" nadomestili z drugimi vprašanji, odgovori na njih pa nam bodo ponudili vse možno razumevanje umetnosti. Želim pokazati, da pomanjkljivosti teorij ne povzroča predvsem katerakoli legitimna težava, kakršna je na primer silna zapletenost umetnosti, ki bi jih bilo mogoče odpraviti z nadaljnjim raziskovanjem in preiskovanjem. Njihove osnovne pomanjkljivosti so namesto tega v osnovnem zmotnem pojmovanju umetnosti. Estetska teorija je v celoti v načelu zmotna, ker misli, da je pravilna teorija možna zato, ker si v temelju napačno razlaga logiko pojma umetnosti. Njena glavna trditev, da je "umetnost" podvržena realni ali katerikoli vrsti resnične definicije, je zmotna. Njen poskus odkriti nujne in zadostne pogoje umetnosti je logično zmotno zasnovan iz preprostega razloga, da taka množica in – posledično – taka formula o njej nista nikoli dosegljivi. Umetnost, kot kaže logika pojma, nima množice nujnih in zadostnih pogojev, zato njena teorija logično ni mogoča, ne pa zgolj dejansko težavna. Estetska teorija poskuša definirati, kar ne more biti definirano v pomenu, v kakršnem ona to zahteva. Pri tem, ko bom priporočil zavrnitev estetske teorije, pa na podlagi tega ne bom dokazoval – kar je dokazovalo že preveč ljudi –, da njena logična zmeda povzroči, da je teorija nesmiselna ali brez koristi. Nasprotno, želim ponovno oceniti njeno vlogo in njen prispevek predvsem zato, da bi pokazal, da je najbolj pomembna za naše razumevanje umetnosti.

Preglejmo zdaj na kratko nekatere od znamenitejših obstoječih estetskih teorij, da bi videli, ali dejansko vključujejo pravilne in ustrezne trditve o naravi umetnosti. V vsaki od teh obstaja domneva, da je teorija resnično naštevanje definirajočih lastnosti umetnosti z implikacijo, da so prejšnje teorije poudarjale napačne definicije. Za začetek torej poglejmo znamenito različico formalistične teorije, ki sta jo predlagala Bell in Fry. Res je, da oba v svojih spisih govorita predvsem o slikarstvu, vendar oba trdita, da je tisto, kar odkrivata v tej umetnosti, mogoče ravno tako posplošiti tudi na ono, kar je "umetnost" pri drugih. Bistvo slikarstva – tako menita –, so plastične prvine v odnosu. Njegova definirajoča lastnost je značilna forma, to je, določene kombinacije črt, barv, oblik, prostornin – vsega na platnu razen reprezentacijskih prvin –, ki prikliče enkraten odziv na take kombinacije. Slikarstvo je mogoče definirati kot plastično organizacijo. Narava umetnosti, to, kaj umetnost *dejansko* je, – tako pravi njuna teorija –, je enkratna kombinacija določenih prvin (določljivo plastičnih) v njihovih relacijah. Vse, kar je umetnost, je primerek značilne forme; vse, kar pa ni umetnost, nima nobene take forme.

Emocionalist na to odgovarja, da je bila resnično bistvena lastnost umetnosti izpuščena. Tolstoj, Ducasse ali katerikoli od zagovornikov te teorije sodi, da zahtevana definirajoča lastnost ni značilna forma, temveč prej izraz čustev v določenem čutnem javnem mediju. Brez projekcije čustev v nek kos kamna ali v besedo ali zvok itn. ne more biti nikakršne umetnosti. Umetnost je dejansko tako utelešenje. Ravno to je tisto, kar enkratno označuje umetnost, vsakršna njena re-

snična, realna definicija, ki jo vsebuje ustrezna teorija umetnosti, pa jo mora tako izrekati.

Intuicionisti zanikajo tako čustva kot formo kot definirajoče lastnosti. V Crocejevi različici se umetnost, na primer, ne istoveti z nekim fizičnim, javnim predmetom, temveč s posebnim ustvarjalnim, spoznavnim in duhovnim dejanjem. Umetnost je dejansko prva stopnja vednosti, v kateri nekatera človeška bitja (umetniki) lirično razbistrijo ali izrazijo svoje podobe in intuicije. Kot taka je po značaju nepojmovna zavest enkratne individualnosti stvari. Ker pa obstaja pod ravnijo konceptualizacije ali dejanja, je brez znanstvene ali moralne vsebine. Croce izbere za definirajoče bistvo umetnosti to prvo stopnjo duhovnega življenja in predlaga njeno poistovetenje z umetnostjo kot filozofsko resnično teorijo ali definicijo.

Organicisti na vse to pravijo, da je umetnost pravzaprav razred organskih celot, ki sestojijo iz razločljivih, čeravno neločljivih prvin v njihovih vzročno učinkovitih relacijah, ki so prisotne v nekem čutnem mediju. Pri A. C. Bradleyju, v posameznih različicah te teorije v književni kritiki, ali v mojem lastnem posplošenem privzemu te teorije v moji knjigi *Philosophy of Arts* je tisto, kar se trdi, da je vse, kar je umetniško delo, po svoji naravi enkraten kompleks vzajemno povezanih delov – v slikarstvu, na primer, črt, barv, prostornin, predmetov itn., ki vsi vzajemno delujejo drug na drugega na nekakšni površini slike. Gotovo, včasih se mi je vsaj zdelo, da ta organska teorija tvori resnično in realno definicijo umetnosti.

Moj zadnji primer je – logično govoreč – najbolj zanimiv. To je Parkerjeva voluntaristična teorija. Parker v svojih spisih o umetnosti vztrajno spodkopava tradicionalne naivne definicije estetike: “Domneva, ki je v temelju vsake filozofije umetnosti, je eksistenca neke skupne narave umetnosti, prisotne v vseh umetnostih ... Vse tako popularne kratke definicije umetnosti – ‘značilna forma’, ‘izraz’, ‘intuicija’, ‘objektificirano ugodje’ – so zmotne bodisi zato, ker so – medtem ko so resnične za umetnost – resnične tudi za veliko tistega, kar ni umetnost, in jim zato spodleti pri razločevanju med umetnostjo in drugimi stvarmi, bodisi zato, ker zanemarjajo kak bistveni vidik umetnosti.” (Parker, 1953: 90, 93-94) Toda Parker, namesto da bi se spravil nad poskus same definicije umetnosti, vztraja, da je tisto, kar je potrebno, zapletena, ne pa preprosta definicija: “Definicija umetnosti mora torej biti v okviru kompleksa značilnosti. Spodletelo priznanje tega dejstva je bila napaka vseh dobro znanih definicij.” (Parker, 1953: 94) Njegova lastna različica voluntarizma je teorija, da je umetnost v bistvu troje stvari: utelešenje domišljijsko zadovoljenih želja in hrepenenj; jezik, ki označuje javni medij umetnosti, in harmonija, ki združuje jezik s sloji domišljijskih projekcij. Tako je za Parkerja resnična definicija umetnosti, če za umetnost rečemo, da je “... nudenje zadovoljstva preko domišljije, družbene pomenljivosti in harmonije. Trdim, da vseh teh treh znakov nima nobena druga stvar razen umetniškega dela.” (Parker, 1953: 104)

Vse te vzorčne teorije so pomanjkljive na številne različne načine. Vsaka naj bi

bila popolna trditev o definirajočih značilnostih vseh umetniških del, pa vendarle vsaka od njih izpusti nekaj, za kar druge teorije menijo, da je osrednja lastnost. Nekatere so krožne, na primer Bell-Fryjeva teorija umetnosti kot značilni formi, ki je delno definirana v okviru našega odziva na značilno formo. Nekatere od njih v svojem iskanju nujnih in zadostnih lastnosti poudarjajo premalo lastnosti, kot na primer (spet) Bell-Fryjeva definicija, ki izpušča subjektovo reprezentacijo v slikarstvu, ali Crocejeva teorija, ki opušča vključitev zelo pomembne značilnosti javnega, fizičnega značaja, na primer arhitekture. Druge so presplošne in kot umetniška dela zajemajo tudi predmete, ki niso umetnostna dela. Organicizem je gotovo tako stališče, ker ga je mogoče aplicirati na *vsakršno* vzročno enoto v naravnem svetu kot tudi na umetnost.[1] Druge se spet opirajo na dvomljiva načela, na primer Parkerjeva trditev, da umetnost uteleša domišljijsko zadovoljstvo, ne pa realnega, ali pa Crocejeva trditev, da obstaja nepojmovna vednost. Potemtakem, četudi ima umetnost eno množico nujnih in zadostnih lastnosti, ni še nobena teorija, ki smo jo opazili, ali – kar se tega tiče – nobena doslej predlagana teorija naštela te množice v zadovoljstvo vseh prizadetih.

Potemtakem obstaja drugačna vrsta težav. Te teorije naj bi bile – kot realne definicije – dejstvena poročila o umetnosti. Če so res to, ali si potem ne bi lahko zastavili vprašanje: So te definicije empirične in dostopne za verifikacijo ali ovržbo? Na primer, kaj bi potrdilo ali zavrnilo teorijo, da je umetnost značilna forma ali utelešenje čustev ali ustvarjalna sinteza podob? Zdi se, da ne obstaja celo niti namig o vrsti evidence, ki bi utegnila biti dosegljiva za preverjanje teh teorij; res je, sprašujemo se, ali so te definicije nemara častilne definicije "umetnosti", to je, predlagane redefinicije v okviru določenih *izbranih* pogojev za uporabo pojma umetnosti, nikakor pa ne resnična ali neresnična poročila o bistvenih lastnostih umetnosti.

Toda vse te kritike tradicionalnih estetskih teorij – da so krožne, nepopolne, neprever ljive, psevdodejstvene, prikriti predlogi za spremembo pomena pojmov – so bile izrečene tudi že pred tem. Moja namera je, da jih presežem in da bi izrekel bolj osnovno kritiko, namreč, da je estetska teorija logično jalov poskus definiranja tistega, kar ne more biti definirano, poskus določanja nujnih in zadostnih lastnosti tistega, kar nima nobenih nujnih in zadostnih lastnosti, dojemanja pojma umetnosti kot zaprtega, ko sama njegova uporaba razkriva in zahteva njegovo odprtost.

Problem, s katerim moramo začeti, ni "Kaj je umetnost?", temveč "Kakšne vrste pojem je 'umetnost'?" Bistveni problem same filozofije je dejansko pojasnitev odnosa med uporabo določenih vrst pojmov in pogoji, v katerih so ti lahko pravilno uporabljeni. Če lahko parafraziram Wittgensteina, ne smemo vprašati "Kaj je narava kakršnegakoli filozofskega *x*-a?" ali celo, v skladu s pojmovanjem semantika, "Kaj '*x*' pomeni?", saj je to preobrazba, ki vodi k pogubni interpretaciji

[1] Za briljantno razpravo o tem ugovoru proti organski teoriji glej recenzijo M. Macdonalda o moji knjigi *Philosophy of the Arts*, *Mind*, oktober 1951, str. 561-564.

"umetnosti" kot imenu za nek določljiv razred predmetov, temveč "Kaj je uporaba '*x*-a'?", "Kaj '*x*' dela v jeziku?" To je, tako menim, začetno vprašanje, začetek, če že ne konec vseh filozofskih problemov in rešitev. Torej je v estetiki naš prvi problem pojasnitev dejanske rabe pojma umetnosti, to, da bi ponudili logični opis dejanskega delovanja pojma, vključno z opisom pogojev, v katerih pojem ali njegove korelate pravilno uporabljamo.

Moj model v tej vrsti logičnega opisa ali filozofije je izpeljan iz Wittgensteina. On je bil tudi tisti, ki je s svojo zavrnitvijo filozofskega teoretiziranja v pomenu izgrajevanja definicij filozofskih bitnosti, ponudil sodobni estetiki izhodiščno točko za kakršenkoli prihodnji napredek. Wittgenstein si v svojih *Filozofskih razlagah* kot ponazorilno zastavlja vprašanje "Kaj je igra?" (Wittgenstein, 1953: 66. par.) Tradicionalni filozofski, teoretični odgovor bi se gibal v okviru neke izčrpne množice lastnosti, ki so skupne vsem igram. Na to Wittgenstein pravi: poglejmo, kaj imenujemo "igre": "Mislim na namizne igre, igre s kartami, igre z žogo, olimpijske igre in tako naprej. Kaj imajo skupnega? Nikar ne recite: 'Nekaj skupnega *morajo* imeti, drugače bi jim ne rekli »igre«' – ampak *poglejte* in *se prepričajte*, ali obstaja kaj, kar imajo vse skupno. Kajti če si jih ogledate, ne boste našli nič, kar je skupno *vsem*, temveč le podobnosti, sorodnosti, in to cele nize ..."

Igre s kartami so podobne namiznim igram v nekem pogledu, ne pa v drugih. Niso vse igre zabavne, niti ni vselej prisotno zmagovanje ali izgubljanje ali tekmovanje. Nekatere igre so v določenih pogledih podobne drugim – to je vse. Kar odkrivamo, niso nujne in zadostne lastnosti, temveč zgolj "zapletena mreža podobnosti, ki se delno pokrivajo in križajo", tako da lahko o igrah rečemo, da tvorijo družino z družinskimi podobnostmi in z nobeno skupno potezo. Če kdo vpraša, kaj je igra, izberemo nekatere vzorčne igre, jih opišemo in dodamo: "Te in *podobne stvari* se imenujejo 'igre'." To je vse, kar je treba reči in dejansko tudi vse, kar vsakdo od nas ve o igrah. Vedeti, kaj je igra, ne pomeni poznati neko realno definicijo ali teorijo, temveč biti zmožen prepoznati in pojasniti igre in se odločiti, kateri izmed imaginarnih in novih primerov se bo ali pa ne imenoval "igra".

Problem o naravi umetnosti je podoben tistemu o naravi iger, vsaj v naslednjih vidikih: če dejansko pogledamo in se prepričamo, kaj je tisto, kar imenujemo "umetnost", ravno tako ne bomo odkrili nobene skupne lastnosti – zgolj štrene podobnosti. Vedeti, kaj je umetnost, ni dojemanje nekega očitnega ali latentnega bistva, temveč biti zmožen prepoznati, opisati in pojasniti tiste stvari, ki jih imenujemo "umetnost" zaradi teh podobnosti.

Temeljna podobnost med temi pojmi pa je njihova odprta zgradba. Pri njihovem pojasnjevanju lahko ponudimo določene (paradigmatske) primere, pri katerih ne more biti dvoma o tem, da so pravilno opisani kot "umetnost" ali "igra", vendar pa ne moremo ponuditi nikakršne izčrpne množice primerov. Lahko naštejem nekatere primere in nekatere pogoje, v katerih lahko pravilno uporabim pojem umet-

nosti, vendar pa ne morem našteti vseh preprosto zaradi pomembnega razloga, da so vedno dosegljivi in je mogoče vedno načrtovati nove pogoje.

Pojem je odprt, če so njegovi pogoji uporabe popravljivi in izboljšljivi, to je, če si lahko zamislimo ali preskrbimo položaj ali primer, ki bi z naše strani zahteval nekakšno vrsto *odločitve*, da razširimo uporabo pojma tako, da bi zajel ta primer, ali da pojem zapremo in si izmislimo novega, ki bi opravil z novim primerom in njegovimi novimi lastnostmi. Če je mogoče izreči nujne in zadostne pogoje za uporabo pojma, potem je pojem zaprt. To pa se lahko zgodi zgolj v logiki ali matematiki, kjer so pojmi zadeva konstrukcije in popolne definicije. To se ne more zgoditi z empirično-opisnimi in normativnimi pojmi, razen če jih svojevoljno ne zapremo tako, da se dogovorimo o obsegu njihove rabe.

To odprto naravo "umetnosti" lahko najbolje ponazorim s primeri, ki sodijo v njene podpojme. Poglejmo si vprašanja, kakršna so "Je Dos Passosovo delo *Z.D.A.* roman?", "Je *K svetilniku* Virginie Woolf roman?", "Je Joycevo delo *Finneganovo prebujenje* roman?" Po tradicionalnem stališču so ta vprašanja razumljena kot dejstveni problemi, na katere je treba odgovoriti z "da" ali "ne" v skladu s prisotnostjo ali odsotnostjo definirajočih lastnosti. To pa zanesljivo ni način, kako se odgovarja na katerokoli od teh vprašanj. Ko se to vprašanje enkrat zastavi, kakor se je mnogokrat zastavilo v razvoju romana od Richardsona do Joycea (na primer, ali je Gideovo delo *Šola za žene* roman ali dnevnik?), tisto, za kar gre, ni nikakršna dejstvena analiza, ki zadeva nujne in zadostne lastnosti, temveč odločitev glede tega, ali je delo, ki ga preiskujemo, v določenih pogledih podobno drugim delom, ki se že imenujejo "romani", in ali potemtakem zagotavlja razširitev pojma tako, da bo zajel ta nov primer. Novo delo je pripovedno, fikcijsko, vsebuje opis oseb in dialog, vendar pa (recimo) nima običajnega časovnega zaporedja v zgodbi ali pa je pomešano z aktualnimi časopisnimi poročili. V nekaterih pogledih je podobno priznanim romanom *A, B, C* ..., vendar pa jim ni podobno v drugih. Toda potem nista bila v nekaterih pogledih niti *B* in *C* podobna *A*, ko je bila sprejeta odločitev, da se pojem, ki se uporablja za *A*, razširi na *B* in *C*. Ker je delo *n+1* (popolnoma novo delo) v nekaterih pogledih podobno *A, B, C* ... *n* – ima niz štren, ki so jim podobne –, je pojem razširjen, začela pa se je nova faza romana. Problem, ali je "*n+1* roman?", potemtakem ni nikakršen dejstveni, temveč prej problem odločitve, kjer je sodba odvisna od tega, ali razširimo (ali pa ne) našo množico pogojev za uporabo pojma.

Kar je resnično za roman, je resnično – vsaj tako mislim – za vsak podpojem umetnosti: "tragedijo", "komedijo", "slikarstvo", "opero" itn., tudi za sam pojem "umetnosti". Nobeno vprašanje v obliki "Je *x* roman, slika, opera, umetniško delo itn.?" ne dopušča dokončnega odgovora v pomenu dejstvenega pritrdilnega ali nikalnega poročila. Vprašanje "Ali je ta *kolaž* slika ali ne?" ne temelji na nobeni množici nujnih in zadostnih lastnosti slike, temveč na tem, ali se odločimo – kakor smo se že odločili! –, da bomo pojem "slike" razširili tako, da bo zajel tudi ta primer.

"Umetnost", sama na sebi, je odprt pojem. Novi pogoji (primeri) so se nenehno pojavljali in se bodo še naprej nenehno pojavljali; nastajale bodo nove umetniške forme, nova umetnostna gibanja, ki bodo zahtevala odločitve od tistih zainteresiranih, običajno profesionalnih kritikov glede tega, ali bi morali pojem razširiti ali ne. Estetiki lahko postavijo pogoje podobnosti, vendar pa nikoli nujnih in zadostnih pogojev za pravilno uporabo pojma. Glede "umetnosti" ne moremo nikoli izčrpno našteti pogojev njene uporabe, saj umetniki ali celo narava lahko vselej načrtujejo in ustvarijo nove primere, ki bi zahtevali z nekogaršnje strani odločitev o razširitvi, ali zaprtju starega, ali pa o izmisleku novega pojma. (Na primer, "Ni kip, je sodoben kip s premičnimi deli".)

Kar torej dokazujem, je, da sama raztegljiva, pustolovska narava umetnosti, njene vseskozi prisotne spremembe in nove stvaritve povzročijo, da je logično nemogoče zagotoviti kakršnokoli množico definirajočih lastnosti. Lahko se kajpada odločimo, da pojem zapremo. Toda če to storimo z "umetnostjo" ali "tragedijo" ali "portretom" itn., je to nesmiselno, saj to izključuje same pogoje ustvarjalnosti v umetnosti.

V umetnosti seveda obstajajo legitimni in koristni zaprti pojmi. Toda ti pojmi so vselej tisti pojmi, katerih meje pogojev so bile potegnjene za *poseben* cilj. Poglejmo si, na primer, razliko med "tragedijo" in "(obstoječo) grško tragedijo". Pojem prve je odprt in mora ostati tak, da bi dopustil možnost novih pogojev, na primer igro, v kateri junak ni plemenit ali nesrečen, ali v kateri sploh ni junaka, temveč obstajajo druge prvine, ki so podobne prvinam iger, že imenovanih "tragedija". Pojem druge je zaprt. Igre, na katere ga je mogoče aplicirati, pogoji, v katerih ga je mogoče pravilno uporabiti, so vsi že v njem, brž ko je enkrat potegnjena meja "grška". Tu kritik lahko izdela neko teoriji ali realno definicijo, v kateri našteje skupne lastnosti vsaj obstoječih grških tragedij. Aristotelovo definicijo – zmotno, kakršna je kot teorija vseh Ajshilovih, Sofoklovih in Evripidovih iger, zato ker ne zajema nekaterih njihovih iger (*glej* Kitto, 1939), ki se ustrezno imenujejo "tragedije" – si je mogoče razlagati kot realno (čeravno nepravilno) definicijo tega zaprtega pojma. Čeravno jo je mogoče dojeti – kot se je žal zgodilo – tudi kot domnevno realno definicijo "tragedije", pa v tem primeru dopušča logično napako, da poskuša definirati tisto, česar ni mogoče definirati – da poskuša stlačiti tisto, kar je odprt pojem, v častilno formulo za zaprt pojem.

Kar je izjemno pomembno – če kritik naj ne bi postal zmeden –, je, da je popolnoma jasno, kako kritik razume svoje pojme, sicer preide od problema poskusa definicije "tragedije" itn. k svojevoljnemu zaprtju pojma v okvir določenih preferiranih pogojev ali značilnosti, ki jih povzame v določena jezikovna priporočila, za katera zmotno misli, da so realna definicija odprtega pojma. Torej, mnogi kritiki in estetiki se vprašajo "Kaj je tragedija?", izberejo razred vzorcev, za katerega utegnejo podati resnično razlago njegovih skupnih lastnosti, in potem pojasnjujejo to razlago izbranega zaprtega razreda kot resnično definicijo ali teorijo celotnega

odprtega razreda tragedije. To je – tako mislim – logični mehanizem večine tako imenovanih teorij podpojmov umetnosti: "tragedije", "komedije", "romana" itn. Celoten postopek, prefinjeno varljiv, kot je, dejansko privede do tega, da se pravilna merila za *prepoznavanje* članov nekaterih legitimno zaprtih razredov umetniških del spremenijo v priporočena merila za *vrednotenje* vsakršnega domnevnega člana razreda.

Prvenstvena naloga estetike ni iskanje teorije, temveč pojasnitev pojma umetnosti. Še posebej je naloga opisati okoliščine, v katerih pojem pravilno uporabljamo. Definicije, rekonstrukcije, vzorci analize tukaj niso upravičeni, saj izkrivljajo in ničesar ne dodajajo k našemu razumevanju umetnosti. Kaj je potem logika trditve: "*X* je umetniško delo"?

Kakor ga dejansko uporabljamo, je pojem "umetnosti" tako opisen (kot "stol") kot vrednosten (kot "dobro"), to je, včasih rečemo "To je umetniško delo", da bi nekaj opisali, in včasih to rečemo, da bi nekaj ovrednotili. Nobena raba nikogar ne preseneča.

Kakšna je najprej logika trditve "*X* je umetniško delo", ko je to opisna trditev? Kakšne so okoliščine, v katerih bi tako trditev tvorili pravilno? Ni nobenih nujnih in zadostnih pogojev, temveč obstajajo štrene pogojev podobnosti, to je, svežnji lastnosti; za nobena teh svežnjev ni nujno, da so prisotni, ko stvari opisujemo kot umetniška dela, čeravno je večina prisotnih. Te svežnje bom imenoval "merila za prepoznavanje" umetniških del. Vsi ti so rabili kot definirajoča merila posameznih tradicionalnih teorij umetnosti; torej so nam že znani. Ko nekaj opisujemo kot umetniško delo, torej povečini to počnemo v okoliščinah, ko je prisoten nekakšne vrste artefakt, ki ga je ustvarila človekova veščina, spretnost in domišljija, ki v svojem čutnem, javnem mediju – kamnu, lesu, zvoku, besedi itn. – uteleša določene razločljive prvine in relacije. Teoretiki posameznih teorij bi dodali pogoje, kot so zadovoljitev želja, popredmetenje ali izraz čustev, nekakšno dejanje vživetja, itn.; vendar pa se zdijo slednji povsem naključni, prezentni le nekaterim, ne pa tudi drugim gledalcem, ko stvari opisujemo kot umetniška dela. "*X* je umetniško delo in ne vsebuje *nobenih* čustev, izrazov, dejanj vživetja, zadovoljstva itn." ima popolnoma zadovoljiv pomen in utegne biti pogosto resničen. Trditve "*X* je umetniško delo in ... ga ni ustvaril nihče" ali "*X* obstaja zgolj v duhu, ne pa v nobeni javno opazljivi stvari" ali ... "*X* je bil narejen po naključju, ko je on polil barvo na platno" – tu je v vsakem primeru zanikan normalen pogoj – so tudi razumljive in utegnejo v določenih okoliščinah biti resnične. Nobeno od meril prepoznavanja ni definirajoče, bodisi nujno ali zadostno, kajti včasih lahko o nečem trdimo, da je umetniško delo in hkrati zanikamo kateregakoli od teh pogojev, celo tistega, ki so ga tradicionalno šteli za temeljnega, namreč, tistega, da je nekaj artefakt. Oglejmo si trditev "Ta košček plavnega lesa [*driftwood*] je ljubka skulptura". Reči o čemerkoli, da je umetniško delo, torej pomeni zavezati se k temu, da je prisoten *kakšen* od teh pogojev. *X* bi le stežka opisali kot umetniško delo, če ne bi bil artefakt ali zbir prvin, čutno prisotnih v mediju, ali proizvod človekove

veščine itn. Če ne bi bil prisoten nikakršen pogoj, če ne bi bilo nobenih meril, prisotnih za prepoznavanje nečesa kot umetniškega dela, ga ne bi opisali kot umetniško delo. Toda čeravno je tako, noben od teh pogojev ali noben zbir pogojev ni niti nujen niti zadosten.

Pojasnitev opisne rabe pojma "umetnosti" ustvari malo težavo. Pojasnitev vrednostne rabe pa ustvari veliko težavo. Za mnoge, posebno teoretike, je trditev "To je umetniško delo" nekaj več kot zgolj opis; tudi hvali. Pogoji njene izjave torej vključujejo nekatere preferirane lastnosti ali značilnosti umetnosti. Te pogoje bom imenoval "merila vrednotenja". Oglejmo si značilen primer te vrednostne rabe, stališče, v skladu s katerim reči o nečem, da je umetniško delo, pomeni reči, da je *uspešna* uskladitev prvin. Veliko častilnih definicij umetnosti in njenih podpojmov ima to obliko. To, za kar tukaj gre, je, da je "umetnost" razumljena kot vrednostni izraz, ki se bodisi istoveti s svojim merilom ali pa je upravičen v okviru njega. "Umetnost" je definirana v okviru svoje vrednostne lastnosti, na primer uspešne uskladitve. V skladu s takim stališčem reči "*X* je umetniško delo" pomeni (1) reči nekaj, kar se šteje, *da pomeni* "*X* je uspešna uskladitev" (na primer, "Umetnost *je* značilna forma"), ali (2) reči nekaj hvalevrednega *na temelju* njene uspešne uskladitve. Teoretiki nikoli jasno ne povedo, ali je (1) ali (2) tisto, kar trdijo. Večina njih, ki jih zanima ta vrednostna raba, izoblikuje (2), to je, tisto lastnost umetnosti, ki *stori*, da je nekaj umetnost v hvalevrednem smislu, in potem zatrjujejo (1), to je, definicijo "umetnosti" v okviru lastnosti, ki stori, da je nekaj umetnost. To pa jasno pomeni zamenjavo pogojev, v katerih povemo nekaj vrednostnega, s pomenom tistega, kar rečemo. "To je umetniško delo", rečeno vrednostno, ne more pomeniti "To je uspešna uskladitev prvin" – razen z dogovorom – temveč je to v najboljšem primeru rečeno zaradi lastnosti, ki stori, da je nekaj umetnost, to pa se spet šteje kot neko/to merilo "umetnosti", ko "umetnost" uporabimo za ocenjevanje. Trditev "To je umetniško delo", uporabljena vrednostno, rabi za hvalo, ne pa za potrjevanje razloga, zakaj je izrečena.

Vrednostna uporaba "umetnosti", čeravno različna od pogojev njene rabe, je zelo tesno povezana s temi pogoji. Kajti v vsakem primeru trditve "To je umetniško delo" (uporabljene za hvalo) je tisto, kar se zgodi, to, da se merilo vrednotenja (na primer uspešna uskladitev) za uporabo pojma umetnosti spremeni v merilo prepoznavanja. Zato ima trditev "To je umetniško delo" v svoji vrednostni uporabi za posledico trditev "To ima *P*", kjer je "P" neka izbrana lastnost, ki stori, da je nekaj umetnost. Če se torej nekdo odloči uporabiti "umetnost" vrednostno, kot to počnejo mnogi, tako da je trditev "To je umetniško delo in ni (estetsko) dobro" nesmiselna, potem uporablja "umetnost" tako, da zavrača *imenovati* karkoli umetnost, razen če ne uteleša njegovega merila odličnosti.

Z vrednostno rabo ni nič narobe; pravzaprav obstaja dober razlog za to, da uporabimo izraz "umetnost" za hvalo. Toda tisto, kar ne moremo trditi, je, da so teorije vrednostne uporabe "umetnosti" resnične in realne definicije nujnih in zadostnih pogojev umetnosti. Namesto tega so častilne definicije, čiste in preproste, v kate-

rih je bila "umetnost" redefinirana v okviru izbranih meril.

Vendar pa tisto, kar stori, da so te častilne definicije tako izjemno dragocene, niso njihova prikrita jezikovna priporočila, temveč prej *razprave* o razlogih za spremembo meril za pojem, ki so vgrajena v definicijo. V vsaki od velikih teorij umetnosti – bodisi da je pravilno razumljena kot častilna definicija ali pa nepravilno sprejeta kot realna definicija – so tisto, kar je najpomembneje, razlogi, ponujeni v argumentu za zadevno teorijo, to je, razlogi, dani za izbrano ali preferirano merilo odličnosti in vrednotenja. Ravno ta trajna razprava o teh merilih vrednotenja je tista, ki stori, da je estetska teorija tako pomembno preučevanje, kot je. Vrednost vsake od teh teorij je v njenem poskusu, da bi postavila in upravičila določena merila, ki so jih prejšnje teorije bodisi zanemarile bodisi izkrivile. Poglejmo si spet Bell-Fryjevo teorijo. Trditve "Umetnost je značilna forma" ne moremo sprejeti za resnično, realno definicijo umetnosti; poponoma gotovo pa je, da dejansko deluje v njuni estetiki kot redefinicija umetnosti v okviru izbranega pogoja značilne forme. Tisto pa, kar ji daje njeno estetsko pomembnost, je ono, kar se skriva za formulo: v dobi, v kateri so v slikarstvu literarne in reprezentacijske prvine postale najpomembnejše, se je treba *vrniti* k plastičnim prvinam, saj so te za slikarstvo prvotne. Vloga teorije potemtakem ni v tem, da bi karkoli definirala, temveč da bi z uporabo definicijske oblike domala epigramsko določila natančen položaj odločilnega priporočila, da naj našo pozornost v slikarstvu spet enkrat obrnemo k plastičnim prvinam.

Ko enkrat, kot filozofi, razumemo to razločevanje med formulo in tistim, kar je za njo, je nujno, da s tradicionalnimi teorijami umetnosti ravnamo velikodušno, saj vsaka od njih vključuje razpravo o in argument za poudarjanje ali osredinjanje na neko posamezno lastnost umetnosti, ki je bila zanemarjena ali izkrivljena. Če estetske teorije jemljemo dobesedno, potem so, kot smo videli, vse neuspešne. Če pa jih rekonstruiramo v okviru njihovih funkcij in bistev, kot resna in argumentirana priporočila za to, da se osredinimo na nekatera merila odličnosti v umetnosti, bomo videli, da je estetska teorija daleč od tega, da ne bi bila koristna. Dejansko postane najbolj bistvena v estetiki, v našem razumevanju umetnosti, saj nas uči, kaj naj v umetnosti iščemo in kako naj nanjo gledamo. Kar je osrednje in mora biti izraženo v vseh teorijah, so njihove razprave o razlogih za odličnost v umetnosti – razprave o čustveni globini, globokih resnicah, naravni lepoti, natančnosti, svežini obravnave itn. kot merilih za vrednotenje –, kar se vse steka v trajen problem glede tega, kaj je tisto, kar stori, da je umetniško delo dobro. Razumeti vlogo estetske teorije ne pomeni dojeti jo kot definicijo, ki je logično obsojena na neuspeh, temveč jo pojasnjevati kot povzetek resnega priporočila, da bodimo na določen način pozorni na nekatere lastnosti umetnosti.

Literatura

Kitto, H. D. (1939). *Greek Tragedy*. London.

Parker, DeWitt H. (1953). “The Nature of Art”. V Vivas, E. in Krieger, M. (ur.), *The Problem of Aesthetics*, New York.

Wittgenstein, L. (1953). *Philosophical Investigations*. Oxford.