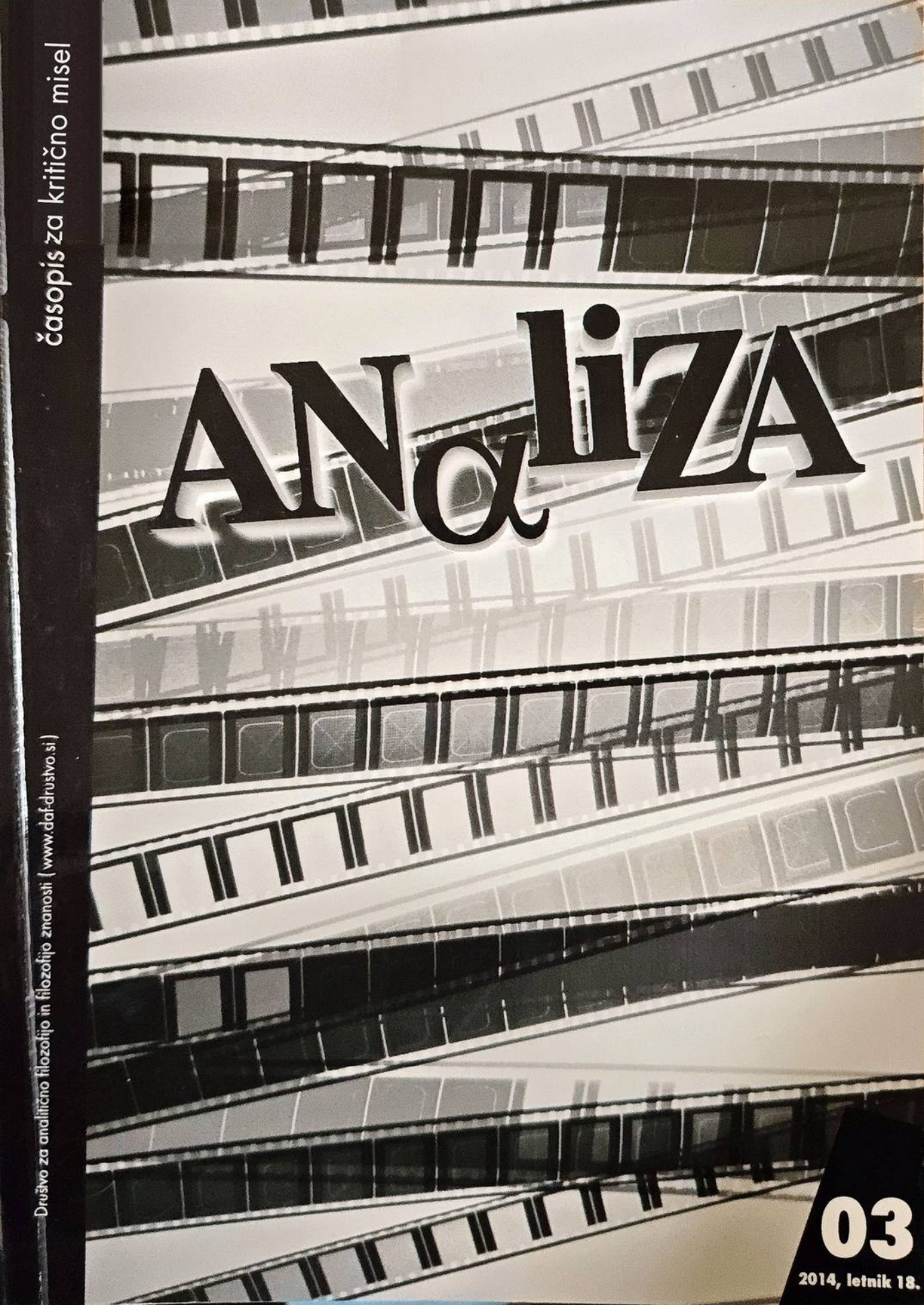

časopis za kritično misel
ANαliZA
Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti (www.daf-drustvo.si)
03
2014, letnik 18.

ANαliZA, časopis za *kritično misel*, številka 03, leto XVIII., 2014

Izdajatelj in založnik: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, www.dafz.si/analiza, e-naslov: analiza@uni-lj.si

Naročila sprejema založba preko spletne strani ali na zgornji naslov. Na leto izidejo štiri številke Analize. Cena številke v prosti prodaji je 6,00 EUR, za naročnike 4,00 EUR oz. letna naročnina 12,00 EUR (z vključenim DDV).

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

Glavni & odgovorni urednik: Božidar Kante

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

Lektor: Borut Cerkovnik

Oblikovanje: K.reG@

Tisk: Grafični studio OK, Maribor, Lavtarjeva ulica 7d, 2000 Maribor

Naklada: 200 izvodov

Revija izhaja z denarno pomočjo Javne agencije za knjigo Republike Slovenije.

Revija ANαliZA je indeksirana v The Philosopher's Index.

ISSN 1408-2969

KAZALO

DILEME SMRTNE KAZNI

Friderik Klampfer
PRAVIČNOST KAZNOVANJA MED ZASLUŽ(E)NOSTJO IN NE-DISKRIMINACIJO: PRIMER SMRTNE KAZNI 5

FILOZOFIJA JEZIKA

Nenad Miščević
DUMMETT O SLABŠALNICAH – ZAGOVOR IN PREDLOG 29

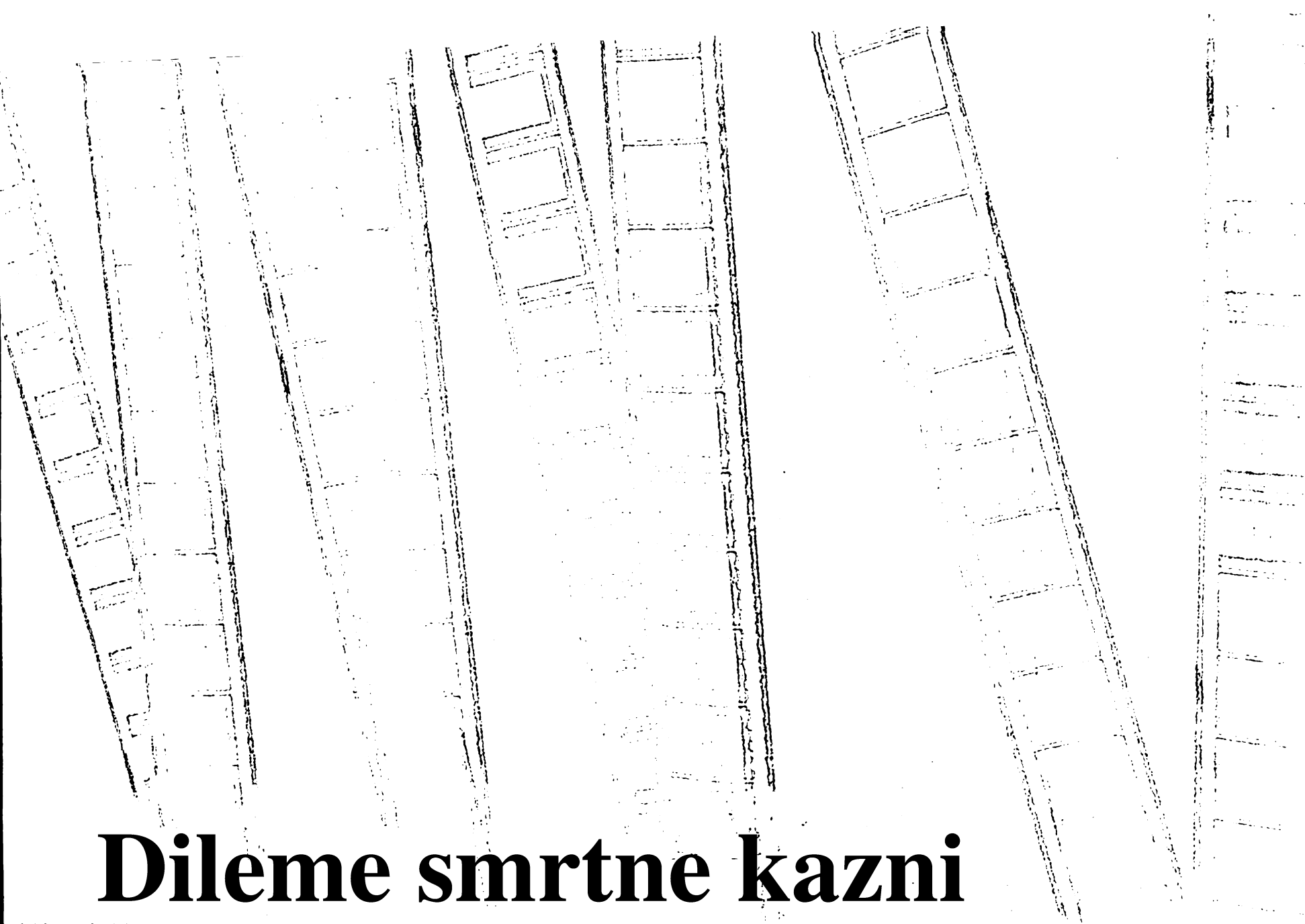
KANTOVA ESTETIKA

Božidar Kante
SMOTER, ESTETSKE IDEJE IN MORALNOST 57

FILMSKA TEORIJA

Noël Carroll
FILM KOT UMETNOST 75

Murray Smith
GANGSTERJI, KANIBALI, ESTETI ALI OČITNO PERVERZNE VDANOSTI 99



Dileme smrtne kazni

Friderik Klampfer
Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru

PRAVIČNOST KAZNOVANJA MED ZASLUŽ(E)NOSTJO IN NE-DISKRIMINACIJO: PRIMER SMRTNE KAZNI

Empirične raziskave opozarjajo, da se v državah, ki še vedno izrekajo in izvršujejo smrtno kazen, ta izreka in/ali izvršuje arbitrarno in diskriminatorno in da bodo žrtve diskriminacije, v ZDA so to v glavnem temnopolti moški s socialnega dna, za enak zločin (in ob približno enaki stopnji subjektivne krivde) obsojeni na smrt in usmrčeni s precej večjo verjetnostjo kot storilci iz drugih demografskih in/ali socialnih kategorij, recimo premožnejši belopolti moški ali ženske ne glede na raso. Veliko izrečenih in izvršenih smrtnih kazni, če ne celo vse, je, skratka, ne glede na to, ali so si jih storilci zaslužili in so zato nemara intrinzično (ali *I*-) pravične (o čemer v pričujočem članku tudi podvomim), primerjalno (relacijsko, ali *R-)* krivičnih – se pravi krivičnih z vidika načela enakosti pred zakonom, formalnega načela enake obravnave enakih primerov oziroma v primerjavi s kaznimi, ki so doletele druge, enako krive storilce enakih oziroma primerljivih kaznivih dejanj.

Članek skuša odgovoriti na tri med seboj povezana vprašanja: (a) Ali je *R*-krivičnost bolj ali manj naključna lastnost smrtne kazni ali pa je smrtna kazen v svetu, kakršen je noš, neizogibno taka? (b) Kako močno bi nos *R*-krivičnost smrtne kazni (pa tudi kazni v obče) sploh morala skrbeti? in končno, (c) Kako bi veljalo, če omenjenega pomisleka ne moremo preprosto pomesti pod preprogo, spremeniti kaznovalno politiko, to je, kakšne ukrepe smo dolžni sprejeti za omejitev in omilitev moralne škode, ki nastaja zaradi tega? S tem v zvezi

zagovarjam naslednja stališča: (a) *R*-krivičnost smrtne kazni je znotraj bolj ali manj nespremenljivih psiholoških in socialnih danosti nemogoče izkoreniniti; (b) /'-krivičnost je resna moralna pomanjkljivost, pred katero si ne smemo zatiskati oči; in (c) v razmerah, ko je moralno najboljša opcija (»vse izrečene in izvedene smrtne kazni so *I*-pravične«) neuresničljivo, smo dolžni uresničiti vsaj drugo najboljšo možnost, to je minimizirati število (žrtev) *R*-krivičnih smrtnih obsodb in usmrtitev – za uresničenje tega cilja pa je potrebno smrtno kazen odpraviti oz. nadomestiti z alternativnimi, blažjimi oblikami kazni.

Ključne besede: intrinzična vs. primerjalna (retributivna) pravičnost, zasluž(e)nost, nedopustna diskriminacija, smrtna kazen.

1. Uvod

V Klampfer (2014) sem abolicionistom sklicevanje na univerzalno pravico do življenja odsvetoval z opozorilom, da je taka strategija naivna in bolj kratke sape. Nasprotnikom smrtne kazni sem namesto tega ponudil strategijo, ki je po moje neprimerno učinkovitejša, ker problematizira bolj ali manj samoumevne predpostavke retencionističnega argumenta – da si (vsaj okoreli, to je nepopravljivi in nespokorjeni) morilec smrt zasluži in da nam skrb za pravičnost zato narekuje (ali pa vsaj dovoljuje), da ga usmrtimo. V tezi o zasluž(e)nosti smrtne kazni in iz nje izpeljanem sklepu, da je taka kazen edino pravična, ni, kot sem dokazoval, nič samoumevnega. V pričujočem članku obravnavam nekoliko drugačno, po svoje še obetavnejšo strategijo iz arzenala abolicionističnih očitkov o krivičnosti smrtne kazni. Empirične raziskave kažejo, da oblasti povsod po svetu smrtno kazen izrekajo in izvršujejo arbitrarno in diskriminatorno in da bodo žrtve diskriminacije, v ZDA so to v glavnem temnopolti moški s socialnega dna, za enak zločin (in ob približno enaki stopnji subjektivne krivde) obsojeni na smrt in usmrčeni s precej večjo verjetnostjo kot storilci iz drugih demografskih in/ali socialnih kategorij, recimo premožnejši belopolti moški ali ženske ne glede na raso. Drugače rečeno, večina izrečenih in izvršenih smrtnih kazni, če ne celo vse, je primerjalno (relacijsko, ali R-) krivična – se pravi krivična z vidika načela enakosti pred zakonom, enake obravnave enakih primerov oziroma v primerjavi s kaznimi, ki so doletele druge storilce enakih kaznivih dejanj.

V pričujočem članku skušam odgovoriti na tri med seboj povezana vprašanja: (a) ali je *R*-krivičnost bolj ali manj naključna lastnost smrtne kazni ali pa je smrtna kazen v svetu, kakršen je naš, neizogibno taka? (b) kako močno bi nas *R*-krivičnost smrtne kazni sploh morala skrbeti? in končno, (c) kako bi veljalo, če

omenjenega pomisleka ne moremo preprosto odmisliti, spremeniti kaznovalno politiko, to je, kakšne ukrepe smo dolžni sprejeti, da bi omejili in omilili moralno škodo, ki nastaja zaradi tega? V članku bom v zvezi s tem zagovarjal naslednja stališča: (a) *R*-krivičnost smrtne kazni je znotraj bolj ali manj nespremenljivih psiholoških in sociološkiih danosti praktično nemogoče izkoreniniti; (b) *R*-krivičnost smrtne kazni je resen moralni problem, ki kar kliče k ukrepanju; in (c) V razmerah, ko nam je moralno najljubša opcija (vse izrečene in izvedene smrtne kazni so *I*-pravične) nedostopna, smo dolžni poskrbeti, da se uresniči vsaj druga najboljša možnost, namreč svet, v katerem bo število (žrtev) *R*-krivic kar se da majhno, to pa je mogoče doseči le z odpravo smrtne kazni oz. njeno nadomestitvijo z alternativnimi, blažjimi oblikami kazni.

2. Diskriminacijska kaznovalna politika?

Predpostavimo, zavoljo argumenta, da je smrt edino zaslužena kazen za umor v primeru, ko je bil ta storjen po premisleku in z naklepom, morilec pa ni zanj pokazal niti trohice kesanja. Če so argumenti, ki sem jih predstavil v Klampfer (2014), vodotesni, potem z usmrtitvijo dokazano krivemu morilcu tudi ne kratimo pravice do življenja. Kaj bi v takem primeru sploh še lahko očitali smrtni kazni? Praksa izrekanja in izvrševanja smrtne kazni bi lahko diskriminirala določene skupine prebivalcev. Razpoložljivi empirični podatki vzbujajo resen dvom o (R-) pravičnosti smrtne kazni (Cholbi, 2006; Steiker & Steiker, 2008; Lippert- Rasmussen, 2014). V ZDA, državi, ki se rada baha kot vzor za vladavino prava in enakost pred zakonom, denimo, doleti smrtna kazen samo vsakega tristotega morilca. Verjetnost, da bo morilec obsojen na smrt in usmrčen, je za povrh veliko (po nekaterih raziskavah tudi do 40 odstotkov) večja, če je ta temne polti, kot če je belopolt (pričakovano najvišja, če je žrtev temnopoltega morilca bele polti, primerjalno nižja pa v alternativnih scenarijih – če sta oba temnopolta, če sta oba belopolta in če je morilec belopolt, žrtev pa temnopolta. (Približno v tem zaporedju). V 96% zveznih držav, kjer so opravljali tovrstne raziskave, so te razkrile vzorec diskriminacije glede na raso žrtve, raso storilca ali kar oboje. Rasa pa ni edini moralno arbitraren dejavnik, ki vpliva na verjetnost, da bo porota obtoženca za določen zločin obsodila na smrt. Mednje sodijo tudi geografska lokacija (celo znotraj ene in iste zvezne države so ogromne razlike med okrožji po številu izrečenih smrtnih obsodb za eno in isto kategorijo), spol (ženske so veliko redkeje obsojene na smrt kot moški), kakovost obrambe (med pravnimi zastopniki na smrt obsojenih je nesorazmerno veliko takih, ki so kasneje izgubili licenco zaradi malomarnosti, kršitev etičnih ali pravnih norm, in podobnih prekrškov) ter izkrivljene predstave in zgrešena pričakovanja porotnikov (porote so sestavljene pristransko, porotniki se o obtožencevi krivdi oziroma nedolžnosti pogosto opredelijo vnaprej, še pred izpeljanim dokaznim postopkom, napačno razumejo sodnikova navodila itn.). Skupaj z nekaterimi posebnostmi ameriškega pravnega sistema, kakršna je npr. samodejna prekvalifikacija umora v naklepni uboj v primeru obtoženčevega priznanja, ti izkrivljajoči dejavniki skrbijo, da

najstrožje kazni ne bodo doletele (vseh) najhujših zločincev oziroma da ne bodo izrečene za najhujše zločine.

Ali je za pravičnost določene oblike kaznovanja res pomembno, ali (najhujša) kazen doleti vse, ki si jo zaslužijo, ali samo nekatere od njih? Običajni moralni čut je tu v hudem precepu. Dve približno enako močni intuiciji vlečeta vsaka na svojo stran. Prva pravi, da če si je storilec odmerjeno kazen zaslužil, potem je ta pravična ne glede na to, ali so bili drugi storilci za enak ali podoben zločin kaznovani strožje ali mileje – če si je obsojeni smrtno kazen zaslužil, potem je ta pravična in pika. Druga, enako močna pa nas prepričuje, da je krivično, če zaslužena (smrtna) kazen doleti samo nekatere zločince, medtem ko se ji uspejo drugi (zahvaljujoč sodniškim predsodkom, tožilski pristranskosti ali spretnim odvetnikom) izogniti.

3. Primerjalna in neprimerjalna plat retributivne pravičnosti

Na srečo nam je na voljo izhod iz slepe ulice. Zgoraj omenjeni intuiciji lahko obdržimo, če smo pripravljeni razlikovati med dvema vrstama retributivne pravičnosti: pravičnostjo v tako imenovanem primerjalnem ali relacijskem in pravičnostjo v neprimerjalnem ali intrinzičnem smislu.[1] Kazen je *I*(ntrinzično)-pravična, če je obsojeni dokazano kriv zločina in če si izrečeno kazen tudi zasluži (to je, če bi mu oprostitev ali nekoliko milejša kazen prinesli manj gorja, kot bi si ga zaslužil, že nekoliko strožja kazen pa več). Nasprotno je kazen *R*(elacijsko)-pravična, če je ali bo enak(o zaslužen)a kazen doletela tudi vse druge, ki so (dokazano) v enaki meri krivi za enak(o hud) zločin. Izrečena kazen je torej lahko v načelu *I*-pravična, tudi če ni *R*-pravična, in je lahko *R*-pravična, tudi če ni *I*-pravična. (Feinberg, 1970; Feinberg, 1980). Za rasno in socialno zaznamovano/pristransko prakso izrekanja smrtnih obsodb v ZDA lahko v skladu s tem rečemo, da je morda v veliki meri intrinzično pravična (ali je res tako, bo očitno odvisno od deleža sodnih zmot med izrečenimi in/ali izvršenimi smrtnimi obsodbami), da pa prav gotovo ni taka tudi v primerjalnem, relacijskem smislu.[2]

[1] Nekateri avtorji (Hurka, 2003; Miller, 2003; Kagan, 2003) govorijo namesto o primerjalni in neprimerjalni (retributivni) pravičnosti o primerjalni in neprimerjalni zaslužnosti, medtem ko sam zasluž(e)nost enačim z intrinzično, neprimerjalno pravičnostjo. Kolikor lahko vidim, pa ta razlika za moj argument ni usodna. Normativne implikacije bodo namreč v obeh primerih precej podobne – pa najsi dopuščamo možnost, da je pravičnost določene kazni odvisna tako od njene zaslužnosti kot tudi od tega, kakšna (če sploh kakšna) kazen je doletela vse druge kršilce, ali pa skupaj z zgoraj omenjenimi »primerjalisti« glede zaslužnosti verjamemo, da je to, ali je stopnja blaginje (oziroma trpljenja), ki jo uživa določena oseba, zaslužena ali nezaslužena, med drugim odvisno tudi od tega, koliko blaginje oziroma trpljenja so v primerjavi z njo deležni drugi, bolj in manj krepostni od nje. Oboji, primerjalisti glede pravičnosti in primerjalisti glede zaslužnosti, se namreč onkraj teh površinskih razlik strinjamo v bistvenem, da je namreč neprimerjalni vidik (bodisi zaslužnosti bodisi pravičnosti) sam po sebi nezadosten in da se nam celovita slika izriše šele po njegovi dopolnitvi s primerjalnim vidikom. Za moj izziv institutu smrtne kazni je torej čisto vseeno, ali dokazujemo, da so (lahko) tudi *I*-pravične smrtne kazni /{-krivične, ali pa da je (lahko) ena in ista smrtna kazen v enem, neprimerjalnem smislu zaslužena, v drugem, primerjalnem pa nezaslužena.

[2] Kdor verjame, da imata zaslužnost in pravičnost poleg neprimerjalne (intrinzične) tudi neizbrisno primerjalno (relacijsko) plat, bo tipično vztrajal, da to, kaj si nekdo zasluži, ne more biti odvisno samo od dejstev o tej osebi (kaj in zakaj je storila, kolikšen je bil njen individualen prispevek k pozitivnemu ali negativnemu izidu, koliko časa, truda in energije je vložila vanj itn.), temveč tudi od dejstev o drugih (kaj in zakaj oni počnejo, koliko je vsak od njih prispeval h končnemu izidu, koliko časa, truda in energije je vsak vložil itn.) Za razkorak (in občasne spore) med primerjalnim in neprimerjalnim vidikom zaslužnosti in pravičnosti sta po

3.1. Teža očitka o *R*-krivičnosti smrtne kazni

Da je smrtna kazen *R*-krivična, je nedvomno resen očitek. Doslednost namreč od nas zahteva, da enake primere obravnavamo enako, različne pa različno. Za povrh cela vrsta mednarodnih dokumentov in pravnih predpisov prepoveduje samovoljno, poljubno oziroma neutemeljeno razlikovanje ali diskriminacijo. Splošna deklaracija o človekovih pravicah tako v 7. členu razglaša: *Vsi so enaki pred zakonom, vsi, brez diskriminacije, imajo pravico do enakega pravnega varstva.* Vsi imajo pravico do enakega varstva pred sleherno diskriminacijo, ki bi kršila to Deklaracijo, kakor tudi pred vsakim ščuvanjem k takšni diskriminaciji. V 10. členu zahtevo po enaki obravnavi dopolnjuje, ko pravi: Vsakdo je pri odločanju o njegovih pravicah in dolžnostih in v primeru kakršnekoli kazenske obtožbe zoper njega upravičen *ob polni enakosti* do pravičnega in javnega obravnavanja pred neodvisnim *in nepristranskim* sodiščem. Pomembnost načela enakosti pred zakonom podčrtuje slovenska ustava, ki v 14. členu določa: »V Sloveniji so vsakomur zagotovljene enake človekove pravice in temeljne svoboščine, ne glede na narodnost, raso spol, jezik, vero, politično ali drugo prepričanje, gmotno stanje, rojstvo, izobrazbo, družbeni položaj ali katerokoli drugo osebno okoliščino. *Vsi so pred zakonom enaki«* (moj poudarek).

Samovoljna, arbitrarna diskriminacija, se pravi različna obravnava primerov, ki se ne razlikujejo v kaki moralno pomembni lastnosti, oziroma enaka obravnava primerov, ki so po moralni plati različni, je, skratka, nedopustna. O tem se z Aristotelom strinja tudi večina moralnih filozofov. Mnenja se nekoliko bolj razhajajo pri naslednjem vprašanju: Zakaj je narobe, če enake ljudi obravnavamo različno in (kar se sicer redkeje problematizira) različne enako? Diskriminacijska obravnava bi lahko bila moralno problematična iz več razlogov: (i) ker je do posameznikov nepoštena (bodisi jih krivi za napačne odločitve drugih bodisi jim odreka priznanje za njihove pravilne odločitve), (ii) ker posameznikov ne obravnava kot posameznike, temveč izključno kot značilne, tipične pripadnike statističnih enot, in ker (iii) posameznike obravnava izrazito neenako.[3]

Nista pa ne omenjeno soglasje in ne razlaga, kaj točno je z diskriminacijo narobe (kadar je nedopustna), univerzalna. Med redke bele vrane sodi kanadski libertarni filozof Jan Narveson. Po njegovem ni z diskriminacijo kot tako (kot različno obravnavo ljudi, ki se med seboj ne razlikujejo v ničemer, kar je moralno pomembno oziroma kar bi lahko upravičilo tako neenako obravnavo) nič narobe (Narveson, 2002). Natančneje rečeno, taka diskriminacija vsaj ni krivična. Narveson seveda ne zanika, da je diskriminatorno ravnanje pogosto nedopustno.

tem razumevanju dva razloga, najprej spoznavni in nato še moralni. Prvič, pogosto je težko ali celo nemogoče določiti, kaj si posameznik zasluži, in drugič, zaradi tega in pa zavoljo škodljivega vpliva osebne pristranskosti mnogi ljudje dejansko prejmejo več ali manj, kot pa bi si zaslužili. V spoznavno in moralno optimalnem svetu bi vladala ena sama mera zaslužnosti (in pravičnosti): vsak posameznik si, poenostavljeno rečeno, zasluži tako obravnavo (v dobrem ali slabem), kakršne bi bil deležen v svetu, v katerem bi prav vsakogar brez izjeme obravnavali izključno tako, kot si zasluži. Žal ta napotek ni le vsebinsko prazen, v spoznavno in moralno pomanjkljivem svetu postane tudi praktično neuporaben.

[3] Doslej najprepričljivejšo teorijo o nedopustnosti različnih vrst diskriminacije je v nizu nedavno objavljenih besedil razvil danski filozof Kasper Lippert-Rasmussen (glej Lippert-Rasmussen, 2006, 2007 in 2014).

Toda ko je takšno, pravi, je to skoraj brez izjeme zaradi problematične narave diskriminatornega ravnanja (ker tako ravnanje prepoveduje kako veljavno moralno načelo), in ne morda zato, ker na ta način približno enake ljudi obravnavamo neenako, ene bolje in druge slabše. Diskriminaciji kot taki – kjer je s tem mišljeno, da ene ljudi obravnavamo bolje kot druge iz moralno nepomembnih razlogov – skratka, po njegovem ni mogoče ničesar očitati:

»Primer za tovrstno diskriminacijo bi bil, če bi dali pri zaposlitvi v svojem podjetju enemu kandidatu prednost pred drugim, pri tem pa ne bi imeli razlogi za našo odločitev nič opraviti z boljšo usposobljenostjo prvega za opravljanje dela. Težava z opredelitvijo takega ravnanja kot krivičnega je, ... da nismo dolžni zaposliti sploh nikogar – kako je lahko potem krivično zaposliti raje prvega kot drugega kandidata? To je osrednja uganka in zdi se mi, da ostaja ta nerazrešena« (prav tam, str. 223).

Tak odgovor pa nas ne bi smel pretirano zadovoljiti. Predpostavimo, zaradi ocene argumenta, da nismo (v obče, na splošno) dolžni v svojem podjetju zaposliti sploh nikogar in da ni zato nobene take dolžnosti, ki bi jo lahko kršili, ko damo pri zaposlovanju enemu kandidatu za službo prednost pred drugim(i), naše ravnanje pa posledično ne more biti napačno ali krivično, celo tedaj ne, ko je odklonjeni kandidat bolj usposobljen od izbranega.[4] Tudi če ima Narveson prav in ni lastnik podjetja dolžan zaposliti nobenega od kandidatov, torej tudi najbolj usposobljenega ne, bi lahko ta z zaposlitvijo ne-najboljšega kandidata kršil katero od svojih brezosebnih (da obravnava vse ljudi spoštljivo, da v njih ne vzbuja napačnih pričakovanj itn.) ali pogojnih dolžnosti (denimo da, če že zaposli nekoga, zaposli najbolj usposobljenega). Razen tega so neposredne vzporednice med kadrovskimi odločitvami in smrtnimi obsodbami že na prvi pogled zgrešene. Zaposlitev (in to velja v enaki meri za javne in zasebne ustanove) ni toliko nagrada za kandidatove pretekle zasluge kot priložnost zanj, da se izkaže v prihodnosti. Diskriminacija pri izrekanju in izvajanju smrtne kazni je tu pomembno drugačna, ker nas pri odmerjanju kazni veže osnovna dolžnost, da obsodimo na smrt in usmrtimo vse in samo tiste, ki si tako kazen tudi zaslužijo, zoper tako dolžnost pa se prekršimo vsakič, ko nam ne uspe obsoditi in/ali usmrtiti nekaterih od tistih, ki bi si zaradi svojih zločinov zaslužili, da umrejo.

Narvesonova definicija krivične diskriminacije je za povrh hudo pomanjkljiva. Opredeli jo namreč izrazito presplošno, kot »obravnavanje določene osebe *drugače*, kot bi jo bili obravnavali, če nas ne bi bile pri tem vodile negativne

[4] O čemer sicer osebno dvomim. Narveson ima morda prav, da niso lastniki podjetij v izhodišču dolžni zaposliti ne A-ja in ne B-ja. Ko pa enkrat razpišejo prosto delovno mesto in določijo pogoje za njegovo zasedbo, ustvarijo pri kandidatih legitimna pričakovanja, ki jih nato izneverijo, če nazadnje izberejo kandidata, ki je te pogoje izpolnjeval v manjši meri kot drugi (ali pa sploh ne). Naj razumemo javni razpis za delovno mesto kot implicitno obljubo o nepristranskosti ali pa nam načelo poštenosti ali zaslužnosti prepoveduje arbitrarno odločanje oziroma narekuje izbiro tistega kandidata, ki je od vseh prijavljenih najbolj usposobljen, v obeh primerih se opira Narvesonov argument na hudo majavo premiso. predsodki se navadno res manifestirajo v ravnanju, ki je za žrtev škodljivo ali ponižujoče (ali oboje). Ni pa to nujno. Narveson celo sam navaja primer, ko storilec na podlagi določene stvarne ali namišljene poteze izbere »žrtev diskriminacije« *za boljšo* obravnavo, kot so je deležni vsi tisti, do katerih nima tovrstnih negativnih predsodkov. Takole zapiše v presenetljivi opombi pod črto:

naravnanosti oziroma pristranskost do skupine, ki ji ta oseba pripada«. Zakaj »drugače, kot bi jo bili obravnavali v odsotnosti predsodka«, in ne »slabše«? Negativni

»Trdim, da smo lahko krivi za nedopustno diskriminacijo tudi tedaj, ko ravnamo z določeno osebo moralno ustrezno (vsaj kar se obnašanja tiče) in bolje, kot bi bili ravnali, če nas ne bi bili vodile negativne naravnanosti in pristranskost do skupine, kateri le-ta pripada. Razmislite o naslednjem primeru: Z določeno osebo ravnamo bolje, kot bi bili sicer ravnali z njo, če ne bi sovražili ali imeli predsodkov do oseb njene vrste. Rečemo si: 'Bolje, da poplačam svoj dolg do Sally, kajti ona je nadležna Judinja ali domišljava črnka, ali kaj podobnega, in bi jo nepoplačan dolg razkuril bolj kot druge, boljše osebe'« (prav tam, opomba št. 14 na str. 779).

Ta proti-intuitivni primer lepo opozori na (pre-)ohlapnost Narvesonove opredelitve nedopustne diskriminacije. Če nas je predsodek do Judov pripravil do tega, da smo svojo dolžnost do Sally izpolnili še prej in še bolj vestno, kot bi jo sicer, kako neki smo jo potem oškodovali ali ji storili krivico? Če pa je nismo ne oškodovali in ne za karkoli prikrajšali, kako neki je potem lahko nedopustno (kaj šele do nje krivično), da smo jo obravnavali drugače kot druge? Nam pa, vsaj na načelni ravni, omogoča reči, da je lahko dejanje, ki je (po deontoloških merilih) po sebi dopustno ali celo obvezno – kar, to smo predpostavili, kaznovanje krivcev oziroma izvrševanje zasluženih kazni nedvomno je – vseeno napačno, če smo tega človeka kaznovali iz napačnega razloga. Osebno mi je sicer ljubše pojmovanje, po katerem so predmet sodb o dejanjih dejanja pod vitkim opisom, medtem ko nam namere, razlogi in vzgibi priskrbijo podlago za sodbe o akterjevem značaju. Se je pa mogoče z Narvesonom strinjati, da so lahko v načelu predmet moralnih sodb tudi dejanja pod obilnim opisom, se pravi vitko opisana dejanja v kombinaciji z namero, razlogi ali vzgibi (npr. »iz čiste hudobije mu ni dal sladoleda«), brez katerih akter tega dejanja ne bi bil storil. V prvem primeru, to je pri presoji dejanj pod vitkim opisom, se bo morebitna rasna pristranskost v odmerjanju oziroma izvrševanju kazni negativno zrcalila v sodbi o sodnikovem, guvernerjevem ali rabljevem značaju (»kriv je, in mu štejemo v zlo, ker je obtoženca, ki mu je bila krivda za umor sicer dokazana in bi si zato smrt vsekakor zaslužil, obsodil na smrt (med drugim) tudi zaradi njegove temne polti«). Drugo pojmovanje pa odpira vrata možnosti, da je izvršitev dejanja, ki je sicer samo po sebi (to je pod vitkim opisom) dopustno ali celo obvezno, nedopustno, če je akterja pri njej vodil napačen vzgib. Tako da bi lahko rekli, da je narobe (wrong) – pa čeprav jim s tem ne bomo storili (*I*-)krivice – če temnopolte morilce usmrtimo zato, ker so temnopolti, kljub temu da jim je bila krivda za zločin dokazana in bi si smrtno kazen v vsakem primeru zaslužili.

3.2. Omejen domet očitka o *R*-krivičnosti smrtne kazni?

Žal pa je domet očitka o *R*-krivičnosti trenutne prakse izrekanja in izvajanja smrtne kazni na prvi pogled dvojno omejen. Najprej, tudi če predpostavimo, da bi

si vsi morilci enako zaslužili smrt, krivice ne utrpijo (zgolj) tisti med njimi, ki so jih obsodili na smrt in usmrtili, temveč v nekem – za enkrat še neopredeljivem – smislu ta doleti (tudi) one, ki so se kazni izognili. Z drugimi besedami, nelagodja, ker pravici ni bilo zadoščeno, ne vzbuja toliko dejstvo, da so eni prejeli zasluženo kazen, kot spoznanje, da so se ji drugi izmaknili. Van den Haag (1995) govori s tem v zvezi o enaki in neenaki pravici *\equal and unequal justice}* in ju zoperstavlja enaki in neenaki krivici – če bi vse enako krive doletela enak(o zaslužen)a kazen, bi bilo pravici zadoščeno v enaki meri; naš kaznovalni ideal je zato, da kaznujemo vse ali vsaj čim več tistih, ki si to zaslužijo; toda resnica je pač taka, da se bo večjemu ali manjšemu deležu krivcev vedno uspelo izmakniti zasluženi kazni. To pa še ne pomeni, da moramo, ker pač ne moremo nikoli kaznovati vseh krivcev, prenehati kaznovati tudi tiste med njimi, ki jih lahko. Neenaka pravičnost (kjer zaslužena kazen doleti nekatere krivce, ne pa vseh) je po mnenju van den Haaga moralno gledano še vedno boljša kot enaka krivičnost (kjer zaslužena kazen ne doleti nobenega od njih)[5]

To pa ni edina težava z omenjenim predlogom. Če drži, da »je krivično, da je zaslužena kazen doletela samo ene morilce, medtem ko so se ji drugi, srečnejši in spretnejši, izmaknili«, in če nič ne more biti krivično, ne da bi bilo krivično do nekoga, do koga je potem opisano stanje krivično? Prvi, spontan odgovor bi se glasil, da do tistih, ki niso imeli take sreče in so za svoj zločin plačali z zasluženo kaznijo. Toda to je ob predpostavki, da je zaslužena kazen *eo ipso* že tudi (*I*-) pravična, očitno napačno. Kant bi najbrž vztrajal, da je to krivično do srečnih zločincev, ker jim krati pravico do tega/jih neupravičeno prikrajša za to, da so/bi bili za svoj zločin ustrezno kaznovani. Vendar pa je takšno stališče, če nič drugega, skregano z zdravo pametjo.[6] Edini, ki bi jim bila lahko zato, ker je ostal določen zločin nekaznovan, storjena krivica, so potemtakem žrtve teh zločinov. A tudi ta sklep sloni na problematični domnevi, namreč da imajo žrtve nekakšno pravico do zadoščenja – ki ga žrtve umorov po definiciji dočakajo šele po smrti, če sploh – in da jim je ta kratena, ko oblast ne poskrbi, da bi vsakega zločinca doletela zaslužena kazen. Ta strategija ni problematična le zaradi pretiranega bohotenja pravic, temveč tudi, ker napačno sugerira dvoje: da je oblast dolžna kaznovati vsako gar, ki si kazen zasluži, namesto da to sme storiti, in da izvira tovrstna dolžnost iz pravice žrtev do zadoščenja in ne, kot radi verjamemo, iz pogodbene zaveze, da bo po najboljših močeh zaščitila temeljne interese svojih državljanov. Obe strategiji sta torej po svoje ranljivi. Iz prve nekoliko paradoksno izhaja, da je lahko ena in ista kazen hkrati pravična in krivična – pravična v intrinzičnem, krivična pa v relacijskem pomenu besede – in da zato ni

[5] Najbrž je odveč opozorilo, da se s takim stališčem vsi ne bi strinjali. Jon Elster, denimo, najprej v članku, nato pa še v knjigi o tranzicijski pravičnosti novim, demokratično izvoljenim oblastem lustracijo komunističnih veljakov in kolaborantov odsvetuje prav z argumentom, da bi bilo krivično kaznovati samo ene krivce, drugim pa – kar bi se neizogibno zgodilo – dovoliti, da se zasluženi kazni izognejo. Če ne moremo zagotoviti, da bo zaslužena kazen brez razlike doletela vse, ki so si umazali roke, je po njegovem bolje, da se ji izognejo vsi krivci (Elster 2004).

[6] Za bolj sistematično in poglobljeno kritiko Kantove (in Heglove) ideje, da ima vsak zločinec pravico do (zaslužene) kazni, glej Deigh (1986).

enoznačnega odgovora na vprašanje, ali smo z usmrtitvijo morilca, ki mu je bila krivda za zločin dokazana, zadostili pravici ali storili (novo) krivico. Druga pa predpostavlja, da se ti lahko krivica zgodi tudi še po tem, ko te več ni,[7] kar se bolje ujema s pojmovanjem, da je diskriminacija nedopustna zaradi pomanjkanja spoštovanja do svojih žrtev, kot pa z idejo, da je taka zaradi njihovega oškodovanja.[8]

Nasprotniki smrtne kazni pa se bodo pri omenjenem predlogu bolj verjetno spotaknili ob nekaj drugega. Če ostane na (pogojno rečeno) zasluženi smrtni kazni problematična edino njena *R*-krivičnost, ali nismo s tem spodmaknili tal njeni *načelni* obsodbi? Kar je *R*-krivično, namreč ni smrtna kazen kot taka, po sebi, temveč zgolj okoliščine, v katerih se ta (trenutno) izreka in izvršuje. Drugače rečeno, vsaj na prvi pogled je izrekanje in izvrševanje smrtne kazni krivično ne zaradi kake njene nujne, bistvene, temveč bolj ali manj naključne, spremenljive lastnosti. Na podlagi ugotovljene *R*-krivičnosti trenutne prakse izrekanja in izvrševanja smrtne kazni (vsaj do temnopoltih in revnih v ZDA) bomo zato težko zahtevali, da naj se smrtna kazen enkrat za vselej ukine. Kvečjemu bo to dober razlog za vztrajanje, da je treba obstoječo sodno prakso izboljšati oziroma kar se da učinkovito zaščititi pred dokazano škodljivim vplivom rasnih in socialnih predsodkov.

3.3. Ali je smrtna kazen nujno *R*-krivična?

Očitek o omejenem dometu argumenta iz *R*-krivičnosti smrtne kazni predpostavlja, da je *R*-krivičnost bolj ali manj naključen spremljevalni pojav smrtne kazni. Da ima, skratka, več kot s samo idejo smrtne kazni opraviti s prakso njenega izrekanja in izvrševanja. Ali je ta domneva utemeljena? Kaj pa če je smrtna kazen neizogibno *R*-krivična in *R*-pravična smrtna kazen nevarna utvara? In če je tako, ali ne bo v nekem smislu res, da smrtna kazen nikoli ne bo (dovolj) pravična in da bi jo zato morali nehati izrekati in izvrševati?

To ni zgolj logična možnost. Po oceni Carol in Jordan Steiker, uglednih ameriških profesorjev prava, so bila doslej jalova še čisto vsa prizadevanja, da bi obstoječa kazenska zakonodaja v tistih ameriških zveznih državah, ki so še ohranile institut smrtne kazni, izpolnila vsaj minimalne zahteve za poštenost postopka in izida. V poročilu, ki sta ga omenjena strokovnjaka pripravila za Ameriški pravni inštitut, navajata celo vrsto razlogov za tak načelni pesimizem: (a) trenje med jasno kazensko-pravno določitvijo, katere vrste umorov se kaznujejo s smrtjo, in ustavno zahtevo, da je treba pri odmeri kazni upoštevati posebnosti vsakega primera; (b) zadrege pri omejevanju seznama otežujočih okoliščin, da se te ne bi, tako kot se zdaj dogaja v kazenskih zakonikih mnogih

[7] Kakor se je, denimo, zgodilo žrtvam zločinov srbske vojske in paravojaških enot na Hrvaškem in v Bosni, potem ko je Slobodan Miloševič med sodnim procesom v Haagu umrl naravne smrti in se tako izognil obsodbi in zasluženi kazni za vojne zločine in zločine proti človeštvu.

[8] Če nas je mogoče oškodovati tudi po smrti, uganka, kako je mogoče komurkoli storiti *R*-krivico po smrti, ko pa je *R*-krivica vendar oblika oškodovanja, seveda odpade. Žal pa navdušenje nad zamislijo o posmrtni škodi še zdaleč ni nedeljeno.

zveznih držav, ujemale z okoliščinami velike večine umorov; (c) načelna nezmožnost, da bi na zakonski ravni odpravili/preprečili učinke zavestne ali podzavestne rasne pristranskosti, ki se kaže v nesorazmerno velikem deležu temnopoltih obsojencev na smrt; (d) ogromni finančni stroški izvajanja smrtne kazni v kombinaciji z ugotovitvami, da obsojence pred sodiščem pogosto zastopajo neusposobljeni branilci; (e) verjetnost, zlasti v luči razpoložljivosti in zanesljivosti preizkusov DNK -a, da se bo za nekatere obsojence na smrt kasneje – prepozno – izkazalo, da sploh niso zagrešili očitanega jim zločina; in končno, čeprav ne najmanj pomembno, (f) politizacija volitev na položaje v pravosodju, zaradi katere postanejo kandidatova opredelitev do smrtne kazni in njegove morebitne pretekle razsodbe v primerih najhujših zločinov predmet predvolilnega mešetarjenja (Steiker & Steiker, 2008).

Vseh retencionistov zgornji seznam gotovo ne bo prepričal. Navsezadnje predsodki, socialna neenakost in z njo povezana pravna nemoč do neke mere krojijo (ali bolje, izkrivljajo) prav vsako sodniško razsodbo. (*R*-krivične) smrtne obsodbe niso po tej plati nobena izjema, čemu bi jih torej problematizirali bolj kot *R*- krivične primerke drugih vrst kazni: *R*-krivičnih glob, zaplemb premoženja, odvzemov svobode, družbeno koristnih del itn.? Drugič, preden skupaj z umazano vodo zlijemo proč otroka, bi morda veljalo načelo retributivne pravičnosti, ki nam nalaga, da kaznujemo vse krive in prihranimo kazen vsem nedolžnim, po najboljših močeh prilagoditi za naš ne-idealni svet. Tako okrnjena, neidealna pravičnost-za-naš-svet bi, denimo, zahtevala, da kaznujemo kar se da veliko število krivih (tudi če ne moremo vseh) in prihranimo to gorje kar največjemu številu nedolžnih (tudi če ga ne moremo vsem).[9] Težava s tem predlogom je, da si ta dva cilja skačeta v lase. Če hočemo, da se bo zasluženi kazni izmaknilo čim manj krivcev, bomo prisiljeni tožilcu dokazno breme kar se da olajšati. Če želimo, nasprotno, preprečiti, da bodo sodišča po krivem obsojala in kaznovala nedolžne, pa bomo morali letvico za dokazno breme dvigniti kar se da visoko. V prvem primeru bodo tožilci obtožencem brez težav dokazali krivdo, v drugem bo to zanje praktično neizvedljiva naloga. Ker pa je iskanje ravnovesja med dolžnostjo, da poskrbimo, da bo zaslužena kazen doletela prav vsakega zločinca, in našo dolžnostjo, da preprečimo, da bi bili po krivem obsojeni in usmrčeni nedolžni ljudje, naporno in vedno zgolj približno, se prav lahko zgodi, da bo dokazovanje krivde obtožencem vedno ali preveč enostavno ali pa preveč zapleteno. Tovrstno trgovanje z vrednotami, pravicami in dolžnostmi je vpeto v samo zasnovo kaznovalnega sistema in se mu je zato praktično nemogoče izogniti (Sher, 1984). Krivica, ki jo storimo, ko nekoga obsodimo na smrt in usmrtimo, pa je vseeno nepopravljiva, tudi če mu je bila storjena zgolj v relativnem, primerjalnem smislu.[10] Zato bi lahko imelo spoznanje, da je *R*-

[9] Ali, kot zapiše Stern (1970): »… [K]ar zadeva kaznovanje, je idealni cilj kazenskega zakonika kaznovati vse in samo tiste, ki so zagrešili nemoralna, nezakonita dejanja in za to nimajo kakega pametnega moralnega izgovora, pri čemer naj bo škoda zaradi prestopkov in kazni čim manjša. Ta cilj je idealen v smislu, da tega, kar nam je povsem jasno, v resnici ne more uresničiti noben pravni sistem« (moj poudarek).

[10] Relativno krivico se da vsaj načeloma popraviti tudi še po obsojenčevi usmrtitvi – namreč tako, da poskrbimo, da bo enaka kazen doletela tudi vse ostale, ki bi si jo v enaki meri zaslužili. Bi pa znalo biti to praktično

krivičnost neizbrisno vpisana v prakso ugotavljanja krivde, izrekanja smrtne kazni in končno še njenega izvrševanja, neprimerno resnejše moralne implikacije kot podoben očitek v zvezi z drugimi, sorazmerno blažjimi zločini in prekrški.

Če k temu dodamo, da je zaščita nedolžnih pred nezasluženo in zato nepravično kaznijo pomembnejša kot jamstvo, da bo vse krivce doletela zaslužena kazen, lahko sklenemo, da je smrtna kazen če že ne moralno kompromitirana ideja, pa vsaj moralnemu idealu retributivne pravičnosti dovolj tuja praksa, da bo zanjo težko najti zadovoljivo moralno opravičilo. Drugače rečeno, smrtna kazen je morda res sestavni del idealnega kaznovalnega sistema (sistema pravil, o katerih bi se dogovorili in ga dosledno in nepristransko uveljavljali idealno racionalni posamezniki, naši idealni dvojniki torej), vendar pa iz vseh naštetih razlogov zanjo ni prostora tudi v ne-idealnem, za ta svet ukrojenem modelu retributivne pravičnosti. V dejanskem, moralno (in zlasti spoznavno) ne-idealnem svetu imamo namreč na voljo zgolj dve slabi možnosti – da kaznujemo samo nekatere od krivcev (medtem ko se bodo drugi, spretnejši ali srečnejši kazni izmuznili) ali pa da ne kaznujemo nikogar (in se bodo zasluženi kazni izognili vsi, tako spretni kot nespretni, srečni in nesrečni storilci).

V takem sklepu je, priznam, nekaj paradoksnega. Če je namreč slabo, da se krivec izogne zasluženi kazni, kako neki je lahko potem bolje, če se zasluženi kazni izogne več krivcev (še huje, vsi!), kot pa če se ji izogne manj krivcev[11] Za načelno obsodbo smrtne kazni pa je ta hudo sporna teza na srečo odveč. Vse, kar potrebujemo, je precej milejša trditev, da ima namreč preprečevanje konkretnih *R*-krivic (to je kaznovanja nedolžnih) prednost pred abstraktno skrbjo za (*I*-)pravičnost (to je kaznovanjem krivih).

4. Izravnava navzgor ali navzdol?

Kako bi se torej veljalo odzvati na evidenco o rasni in socialni pristranskosti pri izrekanju in izvajanju smrtne kazni? Ali je, kot meni van den Haag (1995), zaznana (R-)krivičnost sicer zaskrbljujoča in obžalovanja vredna značilnost smrtne kazni, še zdaleč pa ne tudi njena usodna pomanjkljivost? Nekakšen nujen davek prizadevanjem, da bi v čim večji meri zadostili (*I*-)pravičnosti, in kot taka, kot za nastanek dobrega neizogibno zlo, celo pogojno sprejemljiva? Ali pa imajo, nasprotno, prav tisti, ki se bodisi zaradi načelne skepse do ideje zaslužene, *I*-pravične kazni bodisi zato, ker vidijo v obstoječi diskriminaciji še en temen madež na tem že tako ali tako spornem pravnem institutu, zavzemajo za čim prejšnjo odpravo (ali vsaj zmanjšanje) *R*-krivic, če je treba, tudi za ceno povečanja *I*-krivic? V nadaljevanju se bom po stopinjah slednjih (recimo Cholbija (2006) in Hurke (2003)) zavzel za odpravo oziroma zmanjšanje *R*-krivic

neizvedljivo, glede na pravno načelo, da kdor je bil krivde za določen zločin enkrat oproščen, tega kasneje ni več mogoče obsoditi zanj, in bi se torej zaradi moralno naključnih prednosti vsaj nekateri krivci neizogibno izognili zasluženi kazni.

[11] Da bi se Elsterjeva enačba izšla, bi morali relativno krivičnost s substancialno, neprimerjalno pomnožiti, ne pa preprosto sešteti.

s pomočjo tako imenovane »izravnave navzdol« (ali *levelling down* pristopa). Moj predlog je naslednji: če že ne moremo s smrtjo kaznovati vseh (in samo tistih) zločincev, ki bi si smrt zaslužili, potem se bomo idealni retributivni pravičnosti še najbolj približali, če znižamo oziroma ublažimo kazen vsem, ki bi si smrt zaradi teže zločina in stopnje krivde zanj sicer zaslužili, in pri tem pač vzamemo v zakup, da bo nekatere krivce neizogibno doletela blažja kazen, kot pa bi si jo po naši oceni zaslužili.[12]

Ideja o obvezni izravnavi navzdol sloni na dveh predpostavkah. Najprej, da je pretirana kazen krivičnejša od preblage kazni; nato pa še, da če že ne moremo zagotoviti, da bo zaslužena, *I*-pravična kazen doletela vse krivce (in samo njih), potem smo dolžni poskrbeti vsaj za to, da ne bo nikogar doletela višja kazen, kot pa si jo zasluži. Naj pojasnim. Če naj s pomočjo načela zasluženosti premostimo razkorak med namernim povzročanjem gorja in pravičnostjo, bi nam moralo le-to pomagati storiti dvoje: prvič, omejiti kaznovanje na tiste, ki si zaslužijo, da jih kaznujemo, in drugič, le-tem odmeriti takšno in tolikšno kazen, kakršno si vsak od njih zasluži. Drugače rečeno, retributivna pravičnost-kot-zaslužnost ima dva obraza – kazen je pravična, če doleti izključno tiste, ki si jo zaslužijo, in če jih doleti v točno taki meri, v kakršni si jo zaslužijo. Tesna vez med načeloma zaslužnosti in sorazmernosti ni ostala skrita Richardu Burghu:

»Za to, da bi kazen uskladili s pravičnostjo, ne zadošča, da jo omejimo na tiste, ki si zaslužijo, da jih kaznujemo, temveč je treba kazen za povrh odmeriti še v višini, v kakršni si jo zaslužijo. O tistem, ki se prekrši proti zakonu, namreč ne menimo, da si zasluži neomejeno visoko kazen, temveč da si zasluži kazen, ki je sorazmerna z resnostjo njegovega prekrška. Če torej storilca kaznujemo strožje, kot pa bi si ta zaslužil, mu delamo krivico. Še več, če si storilec zasluži kazen v določeni višini, je treba vsako kazen, ki je od te višja, obravnavati enako kritično, kot če bi kazen v višini razlike med zasluženo in odmerjeno kaznijo naprtili nedolžnemu človeku. Drugače rečeno, pravičnost ne zahteva le načela zasluženosti, temveč tudi načelo sorazmernosti med resnostjo prestopka in zasluženo kaznijo« (Burgh, 1982).

Skratka, ni le kaznovanje nedolžnih intrinzično krivično, tudi pretirano strogo kaznovanje krivih je takšno. Burgh stopi v zgornjem odlomku še korak dlje. Po njegovem je za desetletje previsoko odmerjena kazen za storilca kaznivega dejanja *enako (I-)krivična* kot enako dolga kazen, dosojena nedolžnemu človeku. S tem se je mogoče strinjati ali pa tudi ne. Za to, da bi argument za izravnavo kazni navzdol stekel, pa na srečo povsem zadošča že šibkejša in bistveno manj problematična premisa, da so namreč odstopanja od zaslužene (in po definiciji *I*-pravične) kazni navzgor, v pretirane kazni, moralno bolj problematična kot odstopanja od taiste navzdol, v smer preblagih kazni.

V prid izravnavi najvišjih kazni navzdol, od smrtne na, denimo, dosmrtno ali

[12] V tem primeru bodo nekateri zločinci prejeli nižjo kazen, kot pa bi si jo zaslužili, zato pa nihče od njih ne bo prejel višje kazni od tiste, ki bi si jo zaslužil

tridesetletno, lahko zdaj, po nujnih pojasnilih sestavimo naslednji argument:

(1) Vsaka smrtna kazen, vključno z *I*-pravičnimi, je do neke mere *R*-krivična.[13]

(2) *R*-krivičnosti (smrtne) kazni se je nemogoče izogniti.

Oziroma

(2*) Moralno optimalen svet, to je svet, v katerem bi bili na smrt obsojeni in usmrčeni vsi in samo tisti, ki si smrt zaslužijo, je za nas neuresničljiv.

(3) V luči (2) je naša moralna prioriteta, da čim bolj znižamo število *R*-krivičnih smrtnih kazni.

(4) Število *R*-krivičnih smrtnih kazni je mogoče znižati na dva načina, z izravnavo kazni za najhujše zločine navzgor ali navzdol.

(5) Če bi kazni za vse morilce izravnali navzgor, bi marsikaterega storilca (ali pa vsaj posamezne med njimi) doletela strožja kazen, kot pa bi si jo zaslužil.

(6) Če bi kazni za vse morilce izravnali navzdol, bi marsikaterega storilca (ali pa vsaj nekatere med njimi) doletela blažja kazen, kot pa bi si jo zaslužil.

(7) Pretirane kazni so bolj (*I*-)krivične kot preblage kazni.

Oziroma

(7') Svet, ki bi ga ustvarili z izravnavo kazni navzgor, bi bil bolj (*I*-)krivičen (in torej intrinzično slabši) od sveta, v katerega bi nas pripeljala izravnava kazni navzdol.

Torej

(8) je naša moralna dolžnost, da kazni za najhujše zločine izravnamo navzdol, z drugimi besedami, da smrtno kazen odpravimo in nadomestimo s kako blažjo alternativo (dosmrtno ječo, tridesetletnim zaporom, ali čim podobnim).

Gremo lepo po vrsti. Razvrstimo uresničljiva stanja stvari po njihovi moralni zaželenosti (pričakovani moralni koristi):

1. vsi in samo tisti, ki si zaslužijo smrt, so obsojeni in usmrčeni (ideal);
2. nihče ni obsojen na smrt in usmrčen, tudi tisti ne, ki bi si to sicer zaslužili (tako imenovani okoreli morilci) (izenačevanje navzdol);
3. nekateri od tistih, ki bi si zaslužili smrt, se uspejo smrtni (nekateri med njimi pa sploh kakršni koli) kazni izogniti, po drugi strani pa ta doleti nekatere posameznike, ki si je ne zaslužijo (realnost);
4. obsojeni in usmrčeni so vsi tisti, ki si zaslužijo smrt, ob njih pa še nekateri

[13] Za to zadošča, ne pozabimo, že ena sama nezaslužena, torej *I*-krivična smrtna kazen. Oziroma izognitev le-tej ali oprostitev od nje. Učinek nezaslužene kazni – in tu je čisto vseeno, ali je ta nezaslužena, ker smo na smrt obsodili nekoga, ki očitanega mu zločina sploh ni zakrivil, ali ker smo obtoženca za dokazani mu zločin kaznovali pretirano, ali ker jo je ta kljub polni krivdi za najhujši zločin odnesel s preblago ali celo brez sleherne kazni – je, skratka, pandemičen in avto-refleksiven – dovolj je, da je ena tovrstna kazen *I*-krivična, pa bodo take tudi vse druge kazni te vrste, vključno z *I*-pravičnimi.

posamezniki, ki bi si zaslužili blažjo ali sploh nobene kazni (izenačevanje navzgor).

Rešitev, ki jo predlagam, je po svoje preprosta. Trenutno se nahajamo v 3, 1 je neuresničljivo, na voljo sta nam dve ne najboljši opciji: 2, do koder vodi znižanje maksimalne kazni na, denimo, dosmrtno ječo, ali 4, kamor bi nas lahko pripeljalo, recimo, rahljanje dokaznih standardov. Obe neoptimalni opciji, tako 2 kot 4 – a vsaka po svoje in z drugačnimi moralnimi stroški – zmanjšujeta stopnjo relativne, *R*-krivičnosti za ceno povečanja stopnje intrinzične, *I*-krivičnosti. Cholbi in Hurka verjameta, da bi se s premikom iz »realnosti« v »izenačevanje navzdol« zadeve po moralni plati izboljšale, da bi se, skratka, na ta način vsaj nekoliko približali (sicer v načelu nedosegljivemu) retributivnemu »idealu«, Lente & Farlanda (2008) pa (podobno kot pred tem že van den Haaga 1995) taka rešitev ne prepriča. Sam se bom v tem sporu postavil na Cholbijevo in Hurkovo stran.

Vrnimo se na začetek in dajmo zaradi jasnosti možnim izidom prepoznavna imena:

(I) Vsakega okorelega morilca (in nikogar drugega) doleti točno taka kazen, kakršno si zasluži, torej smrt (I za »idealni« svet).

(B) Nekatere morilce doleti nižja, nikogar od njih pa višja kazen od tiste, ki bi si jo zaslužili (B za »blagi« svet).

(R) Ene morilce doleti taka kazen, kakršno si zaslužijo, torej smrt, druge višja in tretje nižja od zaslužene (R za »realni« svet).

(K) Nekatere morilce doleti višja, nikogar od njih pa nižja kazen od tiste, ki bi si jo zaslužili (K za »kruti« svet).

Naša naloga je, da stremo naslednji trd filozofski oreh: smo v *R*(ealnem svetu), ki je moralno defekten, *I*(dealni) nam je nedosegljiv (lahko poskrbimo ali, da nihče ne bo kaznovan strožje, kot si zasluži, ali pa, da nihče ne bo kaznovan blažje, kot si zasluži, ne moremo pa zagotoviti obojega hkrati), premik v katerega od preostalih dveh dosegljivih svetov, v B(lagi) ali v K(ruti), bi pomenil resnično moralno izboljšanje, napredek v primerjavi z *R*(ealnim)? Vzemimo, da je delež tistih, ki jih doleti nezaslužena kazen (to je kazen, ki je bodisi manjša ali večja od zaslužene), v svetovih *B* in *K* približno enak, torej konstanten. Katero odstopanje od zaslužene, torej *I*-pravične kazni je v takem primeru moralno gledano hujše, navzgor ali navzdol? Drugače rečeno, če že ne moremo zadostiti zahtevam intrinzične, *I*-kaznovalne pravičnosti, katera sprememba nam bo olajšala vsaj izpolnitev zahtev relativne, *R*-kaznovalne pravičnosti, premik v *B* ali premik v K?

Ta filozofska uganka je morda videti enostavna, a je vse prej ko to.[14] Če nič

[14] Zamisel, da smemo na poti iz bolj (R-)krivičnega v manj (R-)krivični svet (*I*-)krivice (začasno) prerazporejati, čeravno to pomeni, da jih bomo morali enim ljudem povzročati, da bi jih drugim prihranili, ni zrasla na mojem zeljniku. Dolgujem jo izvrstnemu članku Virginie Held (Held, 2005) o krivicah terorizma. Heldova v njem zagovarja naslednje (meta)načelo: da je kratenje pravic izjemoma dopustno, če (a) to počnemo z

drugega, bi utegnila naše morebitne intuicije o tem, katero odstopanje huje krši zapovedi relativne pravičnosti, tisto navzgor, na račun pretiranih kazni, ali tisto navzdol, na račun preblagih kazni, usodno izkriviti izbira izhodiščne točke ali tako imenovanega sidrišča (angl. *anchoring*, glej Tversky z Kahneman, 1981). Katera sprememba, večje odstopanje od zaslužene kazni navzdol ali navzgor, bo veljala za spremembo na boljše in katera na slabše, bo namreč vsaj na prvi pogled odvisno od izbire izhodišča, sidrišča – od tega, kaj vzamemo za nesprejemljivo danost, za objektivne okoliščine moralne izbire, na katere ne moremo vplivati. Če izhajamo iz tega, da jo bodo glede na veljavne dokazne standarde, pristranskost delivcev pravice, neenak dostop obtožencev do kakovostnega pravnega zastopstva pred sodiščem itn. nekateri zločinci v vsakem primeru odnesli z nižjo kaznijo od zaslužene, potem se zdi, da lahko zahtevam relativne pravičnosti kolikor toliko ugodimo le tako, da tudi vse ostale krivce kaznujemo z blažjo kaznijo, kot pa bi si jo po vsem sodeč zaslužili. Če pa, nasprotno, izhajamo iz tega, da bodo zaradi omenjenih anomalij kaznovalnega sistema nekateri krivci v vsakem primeru kaznovani strožje, kot bi si zaslužili, pa bo za edini moralno sprejemljiv približek idealu relativne pravičnosti obveljal svet, v katerem tudi vse druge krivce doleti strožja kazen, kot pa bi si jo morda zaslužili.

Ne glede na to, kako pereč je problem sidrišča in z njim povezane občutljivosti moralne presoje na različne, enako arbitrarne opise okoliščin izbiranja (opcij, izidov) nasploh, za presojo v kontekstu smrtne kazni na srečo ni usoden. Raziskave o diskriminatornosti kaznovalnega sistema morda res puščajo odprto, kateri odmiki od zaslužene kazni prevladujejo v *R*(ealnosti), tisti navzgor, v smer pretiranih kazni, ali oni navzdol, proti preblagim kaznim. Čisto mogoče je namreč, da bodo rasni predsodki sodnika enkrat navedli k temu, da bo, denimo, brez težav našel olajševalne okoliščine v prid belopoltemu obtožencu za umor (ali da bo v sodnem procesu zoper belopoltega obtoženca tožilcem podzavestno naložil težje dokazno breme, kot bi ga imeli pri temnopoltem),[15] spet drugič pa k temu, da bo takrat, ko so vloge zamenjane in se zaradi umora sodi temnopoltemu obtožencu (ki je za povrh umoril belca), slednjemu štel kot oteževalno okoliščino nekaj, kar bi belopoltemu obtožencu zlahka oprostil. Ena in ista izkrivljajoča prvina, v zgornjem primeru sodnikovi predsodki do temnopoltih, lahko, skratka, privede do izrekanja ali preblagih (do belopoltih) ali pa preostrih kazni (do temnopoltih obtožencev). Odstopanja navzdol ali navzgor od odmere zaslužene kazni so torej vsaj v izhodišču enako verjetna, njihova dejanska porazdelitev pa posledica delovanja številnih dejavnikov: od vzorcev in stopnje kriminalne dejavnosti, politike pregona, učinkovitosti dela organov pregona, in še in še. Na

namenom, da bi (*I*-)krivice bolj (R-)pravično porazdelili med pripadnike različnih družbenih skupin (oziroma zmanjšali diskriminacijo, ko se pripadnikom ene družbene skupine, denimo Palestincem, določene pravice kratijo veliko pogosteje in z manj resnimi zakonskimi posledicami kot pripadnikom drugih družbenih skupin, v tem primeru Izraelcem), in (b) je bolj (R-)pravična porazdelitev (Z-)krivic nujna za njihovo dokončno odpravo. V dokončno odpravo (R-)krivičnosti smrtne kazni, kot rečeno, osebno ne verjamem, zamisel o tem, kako bi se jo dalo na poti do tega odmikajočega se cilja kar najbolj zmanjšati, pa je v jedru enaka.

[15] Kaj šele, ko je umora obtožena ženska in ko je verjetnost, da bo v primeru dokazane krivde obsojena na smrt in usmrčena, nekajkrat manjša.

srečo si nam z vsemi temi neznankami ni treba beliti glave. Van den Haag je namreč izvorno zastavil precej lažjo uganko: *Katera sprememba* R-*ja bi bila bolj moralno zaželena,* v *B ali* v *K, če za R velja, da ene (temnopolte moške) morilce doleti točno taka kazen, kakršno si zaslužijo, to je smrt, medtem ko jo uspe drugim (belopoltim moškim in še bolj belopoltim ženskam) odnesti s precej blažjo kaznijo od zaslužene?* Tu pa je odgovor jasen – v takem primeru bomo prišli do večje relativne pravičnosti lažje in hitreje z zniževanjem oziroma izenačevanjem kazni navzdol, se pravi z odpravo maksimalne, smrtne kazni za umor in njeno nadomestitvijo s katero od blažjih alternativ (dosmrtno ječo brez možnosti pomilostitve, tridesetletno zaporno kaznijo itn.).[16]

4.1. *I*-krivice v službi *R*-pravice?

Dodaten razlog, čemu bi veljalo dati izenačevanju/izravnavi kazni navzdol prednost pred njenim izenačevanjem/izravnavanjem navzgor, tiči v moralni asimetriji med tistimi kaznimi, ki so višje od zaslužene, in onimi, ki so manjše od nje. Tudi če je odstopanje od idealne, zaslužene kazni v obeh primerih, pri previsoki in prenizki kazni, enako, je namreč prva intuitivno bolj *I*-krivična kot druga.[17] Omenjeno intuicijo je mogoče podpreti z naslednjim argumentom. Ko zločinca doleti hujša kazen od zaslužene, ni prav nobenega dvoma, kdo je utrpel storjeno krivico – zločinec sam. Kaj pa, kadar storilca doleti blažja kazen od te, ki bi si jo zaslužil? Tu se stvari hitro zapletejo. Po Kantu in Heglu je tudi v tem primeru primarno oškodovan sam zločinec, a tak odgovor je, blago rečeno, paradoksen. Tudi če bi namreč storilcem priznali pravico do zaslužene kazni, bi se jih v primeru preblage kazni večina uveljavljanju te pravice najbrž z veseljem odrekla. Dalje, če je kazen po definiciji povzročanje gorja in trpljenja, bomo s preblago kaznijo storilcu prihranili nekaj gorja in trpljenja, ki bi ga sicer doletelo. Le čemu neki bi se torej ta čutil prikrajšanega za nekaj, kar naj bi mu pripadalo? Sam storilec je, skratka, slab kandidat za vlogo oškodovanca oziroma žrtve krivice. Kaj pa drugi kandidati? Tistim zločincem, ki so v primerjavi z njim kaznovani strožje, se nedvomno zgodi vsaj relativna krivica. Ker pa velja enako tudi za vse tiste, ki so v primerjavi s storilcem, ki ga je doletela prekomerna kazen, kaznovani preblago, to dejstvo samo po sebi ne more pojasniti, zakaj bi bila pretirana kazen krivičnejša od preblage – vsak odklon od zaslužene kazni bi

[16] Ta razprava nekoliko spominja na razpravo o veljavnosti pravnega načela, da je bolje, da se deset (ali sto ali tisoč – temu stopnjevanju se posmehuje Jeremy Bentham v svojem komentarju Blackstonovih Zakonov Anglije (glej Bentham, 2013) – krivcev izogne zasluženi kazni, kot pa da nezaslužena (krivična) kazen doleti enega samega nedolžneža. Tudi če je omenjeno načelo veljavno (ni videti, da bi bilo ravno samorazvidno resnično), nima neposrednih implikacij za vprašanje, kateri odmik od zaslužene kazni je moralno gledano sprejemljivejši, tisti v pretirano ali oni v preblago kazen. Razen seveda, če kaznovanje nedolžnega razumemo kot maksimalen odklon od zaslužene proti prehudi kazni (to je kot maksimalno prehudo kazen), nekaznovanje krivih pa kot maksimalen odklon k preblagi kazni (to je kot maksimalno preblago kazen). V tem primeru bi zgornja intuicija podpirala stališče, da so, čeravno ene in druge enako nezaslužene, preblage kazni vseeno moralno sprejemljivejše kot prehude. Za bolj poglobljeno razpravo o zgornjem načelu glej Reiman & Den Haag (1990), Halvorsen (2004) in Lippke (2010).

[17] O izvoru tovrstne intuicije na tem mestu ne bi želel ugibati, a lahko bi imela opraviti z (ne)prepoznavnostjo žrtve. Raziskave kažejo, da smo na zaznano trpljenje in krivice občutljivejši, kadar jih doživljajo konkretne, otipljive žrtve, da pa smo nanju odpornejši, ko je škodo oziroma krivico težje ali sploh nemogoče individualizirati.

moral biti v osnovi enako *R*-krivičen, ne glede na to, ali izrečena kazen od zaslužene odstopa navzgor ali navzdol. Preostanejo nam še žrtve zločina. Vzemimo, da ima vsaka žrtev pravico do zadoščenja – do tega, da njihove rablje doleti zaslužena kazen. Z izrekom preblage kazni bi jim to pravico nedvomno kratili. Pa vendar, kakšno težo ima ta pravica v primerjavi s storilčevo pravico, da ga ne doleti hujša kazen od zaslužene, in kako resna je njena kršitev v primerjavi s kršitvijo slednje? Druga ima nedvomno večjo težo in prednost pri spoštovanju, morda tudi zato, ker v primeru pretirane kazni obsojenec utrpi otipljivo škodo, medtem ko je v primeru preblage kazni prizadet kvečjemu žrtvin občutek za pravičnost – v primeru žrtev umora, ki v kontekstu razprave o smrtni kazni edine štejejo, pa še ta ne.

Če smo torej zaradi večje *R*-pravičnosti v izrekanju in izvrševanju smrtne kazni prisiljeni vzeti v zakup porast *I*-krivičnosti, potem bo ob ne pretirano problematični predpostavki, da so preblage kazni kljub vsemu manj krivične od prestrogih, izravnavanje navzdol povzročalo manj *I*-krivic kot izravnavanje navzgor in bo posledično moralno sprejemljivejše.

Določeno vrsto prednostne obravnave [*preferential treatment*] temnopoltih pred zakonom bi lahko dodatno podprli z načeli kompenzatorne (izravnalne, povrnilne) pravičnosti. Če vemo, da obstaja določena, ne nujno občutna, a tudi ne povsem neznatna in zanemarljiva verjetnost, da je bil temnopolti obtoženec za umor spoznan za krivega ali obsojen na smrt zaradi barve svoje kože, socialnega statusa (in s tem povezane nestrokovne obrambe), tožilčevega političnega oportunizma ali kake druge moralno arbitrarne okoliščine, nam bo skrb za pravičnost narekovala, da škodljive posledice tovrstnih anomalij po najboljših močeh kompenziramo/saniramo. En način, da to storimo, je, da vsakemu obsojencu – ali pa vsaj tistim med njimi, ki so zaradi omenjenih osebnostnih značilnosti izpostavljeni diskriminaciji – izrečeno smrtno kazen avtomatsko pretvorimo v za eno stopnjo blažjo kazen.[18]

5. Sklep

V članku sem dokazoval, da je smrtna kazen, tudi če bi bila vsaj včasih, denimo v primeru tako imenovanih okorelih in nespokorjenih morilcev, zaslužena (in posledično *I*-pravična) – kar je, naj še enkrat ponovim, ogromen »če« – moralno nedopustna, ker je neizogibno (R)krivična. Se pravi krivična ne zgolj trenutno in po spletu nesrečnih naključij, ampak neizogibno in nepopravljivo. Intrinzična pravičnost, v imenu katere se za ohranitev smrtne kazni tipično zavzemajo retencionisti, je zaradi cele vrste razlogov nedosegljiv moralni, pravni in politični ideal. Privid, utvara. V moralno neidealnem svetu nam ne preostane drugega, kot

[18] Alternativa modelu, ki domnevne procesne pomanjkljivosti kompenzira s popravkom izida, bi bila vpeljava dodatnih procesnih varovalk. A to bi bilo po eni strani hudo nepraktično, po drugi pa tudi ni razloga, čemu bi bilo prilagajanje procesa v prid temnopoltim v, recimo, obliki fiksnega bonusa ali vnaprejšnje kompenzacije za predvideno rasno ali socialno diskriminacijo kritike tovrstnih ukrepov sprejemljivejše kot krojenje njegovih izidov.

da poskušamo uresničiti najboljši približek temu, to pa je svet, v katerem smo tveganje, da bodo postali obsojenci za najhujše zločine žrtev relativnih krivic, odpravili ali zmanjšali na minimum z izenačevanjem kazni za najhujše zločine navzdol, za eno stopnjo pod (domnevno) zasluženimi. In ker so manj ko zaslužene kazni manj napačne, manj krivične kot kazni, ki so strožje od zasluženih, bi z odpravo smrtne kazni (neizogibno) krivičen svet naredili vsaj za odtenek manj krivičen. V danih razmerah, ko se smrtna kazen na enem koncu sveta odmerja izrazito nesorazmerno (za bogoskrunstvo, prešuštvo, korupcijo, trgovanje z drogami in podobne), na drugem pa izrazito diskriminatorno, pa to itak preneha biti zgolj ena od mnogih priložnosti za moralno izboljšanje sveta in postane praktična nuja oziroma dolžnost.

RETRIBUTIVE JUSTICE BETWEEN DESERVEDNESS AND NON-DISCRIMINATION: THE CASE OF CAPITAL PUNISHMENT

The empirical data collected shows that wherever capital punishment is still practised, it is administered in an arbitrary and discriminative fashion, meaning that on average, the victims of discrimination – in the U.S. foremost men of African American origin and low social status – face a much higher risk of being sentenced to death and executed than those who are guilty of similarly henious crimes, but belong to a different social group, say white men or women of ali races. Hence, even when it is deserved and insofar intrinsically (or *I*-) just (an inference I question in Klampfer 2014), capital punishment is often unjust in a relative, comparative sense (or *R*-unjust), i.e. unjust from the point of view of the legal principle of equality before the law, or the formal principle of the equal treatment of equal cases, or in comparison with punishments carried out on their criminal peers.

The paper asks, and provides an answer to, three interrelated questions: (a) Is *R*-injustice a necessary or merely an accidental feature of our practice of capital

punishment?; (b) How serious an objection against capital punishment is it that most, if not ali, instances of it are *R*-unjust?; and (c) How should we accommodate our legal, in particular penal system in light of, or in response to, this fact? I argue for the following three theses: (a) Given certain plausible assumptions about human psychology and the logic of social institutions, capital punishment is unavoidably and irredicably *I*-unjust; (b) -injustice is a serious moral flaw, one demanding urgent attention and o quick solution; and (c) In circumstances where the morally optimal option (Le. sentencing to death and executing ali and only those who deserve to be so treated) is unavailable to us, we ought to pursue the second best outcome, that of minimizing the number and frequency of *R*-unjust capital punishments – which in turn requires the levelling down of punishments, or, in effect, abolishing capital punishment and substituting it with an alternative, milder sanction.

Keywords: intrinsic vs. relative (retributive) justice, desert, wrongful discrimination, capital punishment.

Literatura

Arneson, Richard (2006). »What is wrongful discrimination?«. San Diego Law Review 43(4), str. 775–808.

Bedau, Hugo Adam (2003). »Capital punishment«. V Hugh LaFollette (ur.), *The Oxford Handbook of Practical Ethics,* Oxford: Oxford University Press, str. 705–733.

Bentham, Jeremy (2013). *Fragment o vladavini.* Ljubljana: Krtina.

Burgh, Richard (1982). »Do the guilty deserve punishment?«. *Journal of Philosophy,* 79 (1982), str. 193–213.

Cholbi, Michael (2006). »Race, capital punishment, and the cost of murder«. *Philosophical Studies,* 127, str. 255–282.

Dawis, Lawrence A. (1972). »They deserve to suffer«. *Analysis,* 32/4, str. 136–140.

Deigh, John (1984). »On the right to be punished: some doubts«. *Ethics,* 94/2, str. 191–211.

Donohue, J. J. & Wolfers, J. (2005). »Uses and abuses of empirical evidence in the death penalty debate«. *Stanford Law Review,* 58, str. 791–847.

Elster, Jon (2004). *Closing the Books. Transitional Justice in Historical Perspective.* Cambridge: Cambridge University Press.

Feinberg, Joel (1970). »Justice and personal desert«. V *Doing & Deserving. Essays in the Theory of Responsibility*, Princeton, NJ: Princeton University Press, str. 55–94.

Feinberg, Joel (1980). »Noncomparative justice«. V *Rights, Justice, and the Bounds of Liberty*, Princeton, NJ.: Princeton University Press, str. 265–306.

Fisher, John Martin (2006). »Punishment and desert«. *Ethics*, 117/1, str. 109–118.

Haag, Ernest van den (1995). »Refuting Reiman and Nathanson«. V Simmons, J. A. idr. (ur.) (1995), str. 324–335.

Halvorsen, Vidar (2004). »Is It Better That Ten Guilty Persons Go Free Than That One Innocent Person Be Convicted?". Criminal Justice Ethics, 23/2, str. 3–13.

Held, Virginia (2005). »Terorizem, pravice in politični cilji«. V Primorac, Igor (ur.), *Terorizem. Filozofska vprašanja,* Ljubljana: Krtina; str. 99–115.

Hurka, Thomas (2003). »Desert: Individualistic and holistic«. V Olsaretti, Serena (ur.) (2003), str. 45–68.

Hyman, Gross (1994). »Benign and malign morality«. V Coleman, J. & Buchanan, A. (ur.), *In Harm's Way. Essays in Honour of Joel Feinberg*, Cambridge: Cambridge University Press; str. 344–350.

Kagan, Shelly (2003). »Comparative desert«. V Olsaretti, Serena (ur.)(2003), str. 93–122.

Klampfer, Friderik (2014). »Smrtna kazen in pravica do življenja«. *Analiza*, let. 18, št. 1–2, str. 5–42.

Lenta, Patrick & Farland, Douglas (2008). »Desert, justice and capital punishment«. *Criminal Law and Philosophy,* 2, str. 273–290.

Lippert-Rasmussen, Kasper (2014). *Born Free and Equal? A Philosophical Investigation into the Nature of Discrimination.* Oxford & New York: Oxford University Press.

Lippert-Rasmussen, Kasper (2007). »Nothing personal. On statistical discrimination«. *The Journal of Political Philosophy*, 15/4, str. 385–403.

Lippert-Rasmussen, Kasper (2006). »The badness of discrimination«. *Ethical Theory and Moral Practice,* 9/2, str. 167–185.

Lippke, Richard L. (2010). »Punishing the guilty, not punishing the innocent«.

Journal of Moral Philosophy, 7, str. 462–488.

Miller, David (2003). »Comparative and noncomparative desert«. V Olsaretti, Serena (ur.)(2003), str. 25–44.

Narveson, Jan (2002). »Have we a right to non-discrimination?«. V *Respecting Persons in Theory and Practice. Essays on Moral and Political Philosophy*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, str. 203–224.

Nathanson, Stephen (1995). »Does it matter if capital punishment is arbitrarily administered?« V Simmons, John A. idr. (ur.)(1995), str. 308–323.

Nathanson, Stephen (2005). »Why we should put the death penalty to rest?«. V Cohen, A. I. & Wellman, C. H. (ur.), *Contemporary Debates in Applied Ethics*, Oxford: Blackwell, str. 124–138.

Olsaretti, Serena (ur.)(2003). *Justice and Desert.* Oxford: Clarendon Press.

Primorac, Igor (1978). *Prestup i kazna*. Beograd: NIP Mladost.

Primoratz, Igor (1989). *Justifying Legal Punishment.* New Jersey: Humanities Press.

Rachels, James (2002). »Punishment and desert«. V LaFollette, Hugh (ur.), *Ethics in Practice. An Anthology*, 2. izdaja, Oxford: Blackwell Publishing, str. 466–474.

Rachels, James (1997). »What people deserve?«. V *Can Ethics Provide Answers?*, Lanham: Rowman & Littlefield, str. 175–198.

Reiman, Jeffrey H. (1995). »Justice, civilization, and the death penalty. Answering van den Haag«. *Philosophy & Public Affairs*, 14/2 (1985), str. 115–148. Ponatisnjeno v Simmons, John A. idr. (ur.)(1995), str. 274–307.

Reiman, Jeffrey & Haag, Ernest van Den (1990). »On the Common Saying That It is Better That Ten Guilty Persons Escape Than That One Innocent Suffer: Pro and Con«. Social Philosophy and Policy 7/2, str. 226–248.

Sher, George (1984). »Right-violations and injustices: can we always avoid trade-offs?«. *Ethics*, 94/2, str. 212–224.

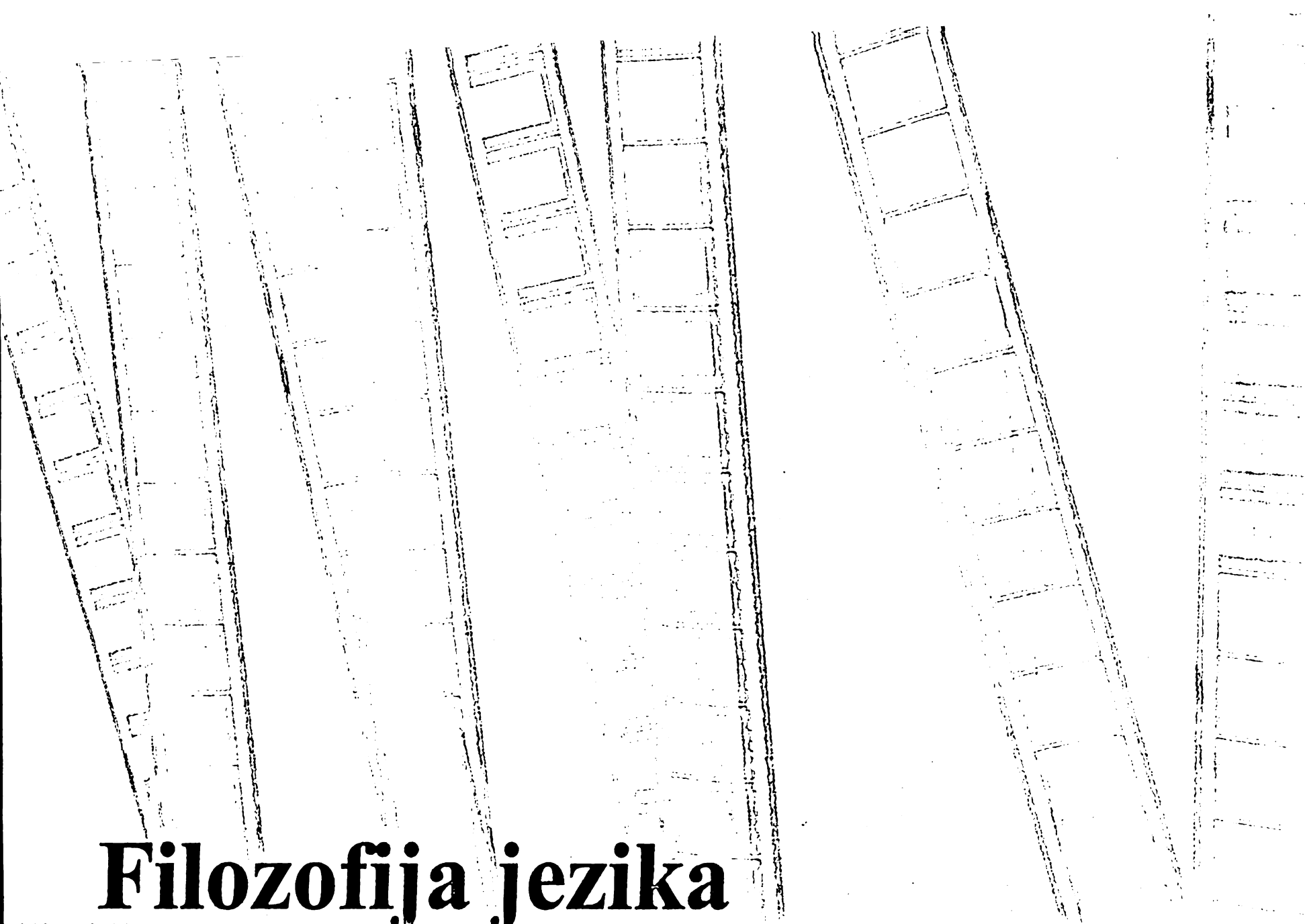
Simmons, John A. idr. (ur.)(1995). *Punishment. A Philosophy and Public Affairs Reader*. Princeton, NJ.: Princeton University Press.

Steiker, Carol S. & Steiker, Jordan M. (2008). »Report to the American Law Institute concerning capital punishment«, URL: http://www.ali.org/doc/Capital%20Punishment_web.pdf.

Stern, Laurence (1970). »Deserved punishment, deserved harm, deserved blame«. *Philosophy*, 45 (174), str. 317–329.

Tversky, Amos & Kahneman, Daniel (1981). »The Framing of Decisions and the Psychology of Choice«. *Science*, 211, str. 453–458.

Zimmerman, Michael J. (2011). *The Immorality of Punishment.* Ontario: Broadview Press.



Filozofija jezika

Nenad Miščević
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani in CEU

DUMMETT O SLABŠALNICAH – ZAGOVOR IN PREDLOG

V prvem delu naslednjega razdelka povzemam Dummettov pionirski predlog za razumevanje slabšalnic, potem pa preidem k Williamsonovi kritiki. Predlagam, da sprejmemo Williamsonovo zavrnitev inferencializma, vendar zagovarjam Dummetta v njegovem pojmovanju, da je treba slabšalnice razumeti v okviru njihovega negativnega prispevka k resničnostni vrednosti tipičnega stavka, v katerem se pojavljajo. V drugem delu, opirajoč se na ta dva avtorja, o katerih razpravljam, zasnujem dilemo, za katero dokazujem, da je osrednja za sodobno razumevanje slabšalnic. V tretjem razdelku naposled predlagam svojo lastno rešitev dileme, resničnostno-pogojno pluralistično alternativo, ki jo imenujem »teorija negativnih terminov hibridnih družbenih vrst«.

Ključne besede: slabšalnice, teorija resnice, M. Dummett, T. Williamson.

I. Uvod

> Zelo sem vesel, da lahko prispevam h konferenci, posvečeni Michaelu Dummettu.[1] Naj začnem z dvema kratkima reminiscencama, ki zadevata moja srečanja z njegovim delom in z njim osebno. Za analitično filozofijo sem se začel zanimati v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja in z Dummettovim delom sem se srečal v istem času, leta 1975. Nisem imel nobenega znanja logike in sem zelo slabo poznal analitično filozofijo jezika. Moja francoska prijateljica Christine Rousseaux mi je predlagala, da bi moral brati Dummettovo knjigo o Fregeju, ki je bila tedaj objavljena malo več kot leto pred tem. Knjigo sem si preskrbel – svoje poletne počitnice sem preživel tako, da sem sedel na plaži Slatina v Opatiji in jo poskušal razvozlati. Ne prav z velikim uspehom. Tri leta je trajalo, da sem

[1] Velika zahvala gre Timu Williamsonu za prijateljsko in temeljito razpravo o zgodnji različici prispevka v Dubrovniku leta 2012, Michaelu Devittu za odločilni predlog, udeležencem konferenc v Dubrovniku in Ljubljani, Božidarju Kantetu in Maji Malec za priganjanje, da dejansko napišem prispevek, Dirku Kindermannu za to, da mi ni dal miru z zelo relevantnimi vprašanji na konferenci v Mariboru, in moji študentki Juliji Perhat za mnoge dolge in spodbujajoče razprave o slabšalnicah.

začel razumeti koščke in dele, potem pa sem postal dokaj navdušen nad njo.

Dummetta sem osebno srečal leta 1995 v Normandiji, v Cerissy-la-Sallu. Prišel je na moje predavanje o lastnih imenih in je postajal vse bolj in bolj nervozen, sedeč v prvi vrsti. Naposled je odkorakal ven pred obdobjem vprašanj; bil sem šokiran in mislil, da je to pomenilo, da mu moj prispevek ni bil všeč. Na srečo se je izkazalo, da njegova razdraženost ni imela nobenega opravka z menoj – težava je bila v tem, da v sobi za predavanja ni bilo dovoljeno kajenje, on pa preprosto ni mogel več potrpeti. V mojem predavanju sem uporabil ime »Viljem Osvajalec« kot primer imena, Dummett pa je hotel biti ljubezniv in je namignil na moje predavanje. Tako je, ko je govoril za mano (vrstni red je narekoval nek administrativni kleč), začel rekoč: »Govoril bom v angleščini, saj je v moji deželi naš materni jezik prevladal nad jezikom Viljema Osvajalca«. Francozi so bili šokirani; mislim, da on tega sploh ni opazil. Torej naj zdaj preidem k prispevku v njegovo čast.

Moj predmet so slabšalnice [*pejoratives*], posebej slabi epiteti za etnične, rasne in spolne skupine. Te so, kot ve slehernik, precej prisotne v vsakdanji komunikaciji: naslov filma *Čefurji raus* je nedavna priča. Ulični zidovi nas pozdravljajo z grafiti, ki uporabljajo besede kot »pederji«, »Šiptarji« in podobno, nedavni pregled v Mariboru pa navaja kot absolutne favorite dijakov za druge dečke »pederji«, za deklice pa »krava«, »kmetica« in »kurba«; deklice so, kot bi pričakovali, nekoliko bolj pristojne *(glej* http://www.ednevnik.si/uploads/b/Boris/84977.pdf). Naposled, poteka javna razprava o sovražnem govoru (vključno z rabo slabšalnic); glej na primer dolg prispevek namestnika slovenskega ombudsmana v *Medijski mreži*. Naj tudi pripomnim, da je bilo v Sloveniji opravljenega nekaj teoretskega dela o slabšalnicah, predvsem zanimiva knjiga Bernarda Nežmaha iz leta 1997.

Pred štiridesetimi leti je Michael Dummett uvedel temo slabšalnic v glavni tok analitične filozofije jezika tako, da je kritiziral kratko Fregejevo pripombo o pomenu »cur« (Dummett, 1973). Njegov predlog je bil kar vpliven, najbolj neposredno ga je nadaljeval Brandom (Brandom, 1998), nanj pa so se na dolgo in široko sklicevali filozofi, ki so se lotili te teme. Pred petimi leti je Tim Williamson prišel na dan z ostro in poantirano kritiko Dummetta v svojem prispevku »Reference, Inference, and the Semantics of Pejoratives« (Williamson, 2009). V tem prispevku želim zagovarjati nekatere osrednje vidike Dummettovega pristopa, posebej njegovo idejo, da slabo gradivo, povezano s tipično slabšalnico, vstopa v resničnostne pogoje stavka, v katerem se pojavlja slabšalnica v normalnih okoliščinah (ko ima svoj dobesedni in standarden pomen).

Naj začnem s kratkim pregledom. V prvem delu naslednjega razdelka povzemam Dummettov pionirski predlog za razumevanje slabšalnic, potem pa preidem k

Williamsonovi kritiki. Predlagam, da sprejmemo Williamsonovo zavrnitev inferencializma, vendar zagovarjam Dummetta v njegovem pojmovanju, da je treba slabšalnice razumeti v okviru njihovega negativnega prispevka k resničnostni vrednosti tipičnega stavka, v katerem se pojavljajo. V drugem delu, opirajoč se na ta dva avtorja, o katerih razpravljam, zasnujem dilemo, za katero dokazujem, da je osrednja za sodobno razumevanje slabšalnic. V tretjem razdelku naposled predlagam svojo lastno rešitev dileme, resničnostno-pogojno pluralistično alternativo, ki jo imenujem »teorija negativnih hibridnih terminov družbenih vrst«.

V preostanku Uvoda se spomnimo Fregejevega kratkega komentarja o »psu« in »ščenetu«. V svoji *Logic from 1897* nas vabi, da primerjamo stavka »Ta pes [*Hund*] je tulil celo noč« in »To ščene [*Köter*] je tulilo celo noč«, in predlaga, da je izražena misel ista v obeh stavkih: »Prvi stavek nam ne pove niti več niti manj kot drugi« (Frege, 1979: 141). Razlika je v asociacijah: beseda »pes« je nevtralna, toda »beseda ‘ščene’ ima gotovo neprijetne kot pa prijetne asociacije in nam prej polaga v um psa z nekako skuštrano pojavnostjo«. Slabšalna prvina ni del misli, drugi stavek pa ni neresničen, četudi ne soglašamo o načinu, kako označiti žival, o kateri se govori.[2] »Kar razlikuje drugi stavek od prvega ima naravo medmeta« (*ravno tam*). Razlika je zadeva tona. Frege je v članku »O smislu in pomenu« znamenito označil ton kot negativen, kot vidik pomena, ki ne sodeluje pri določanju resničnostne vrednosti, in pol pozitivno kot neobjektivno osvetlitev, ki sodi k slogu in retoriki. Ton »ščeneta« je drugačen od tona »psa« in prihaja iz neprijetnih predstav in asociacij, ki jih povezujemo s prvim, ne pa z zadnjim. Frege s tem predlogom začenja dolgo linijo ekspresivističnega razmišljanja o slabšalnicah, v skladu s katerim slabo (slabšalno) gradivo ni del semantične vsebine, temveč zgolj izraz govorčeve drže.

Naj nekoliko podrobno določim terminologijo. Besedno zvezo »slabo gradivo« bom uporabil za dve vrsti zadev: prvič, za negativne opisne zadeve, na primer, za domnevo, da je pes »skuštran«; drugič, za vrednostno sestavino, v tem primeru za domnevo, da je nekaj povsem slabega o psu; ta sestavina domnevno supervenira

[2] Tu je celoten Fregejev kratek, vendar bistroumen argument:

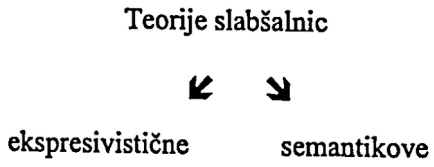
»Lahko se misli, da nam drugi stavek dejansko kljub temu pove več kot prvi, namreč, da ima govorec slabo mnenje o psu. V tem primeru bi beseda ‘ščene’ vsebovala celotno misel. To lahko preizkusimo na naslednji način. Domnevamo, da je prvi stavek resničen in da drugi stavek govori nekdo, ki dejansko ne čuti zaničevanja, za katerega se zdi, da ga implicira beseda ‘ščene’. Če bi bil ugovor pravilen, bi drugi stavek zdaj vseboval dve misli, od katerih bi bil ena neresnična; tako bi kot celota zatrjeval nekaj neresničnega, medtem ko bi bil prvi stavek resničen. Po tej poti bomo težko nadaljevali; raba besede ‘ščene’ nam, nasprotno, ne preprečuje, da menimo, da je ravno tako resničen tudi drugi stavek. Kajti narediti moramo razloček med mislimi, ki so izražene, in tistimi, s katerimi govorec vodi druge k temu, da jih imajo za resnične, četudi jih ne izrazi. Če komandant skriva svojo slabost pred sovražnikom tako, da njegove čete nenehno spreminjajo svoje uniforme, ne pove laži, saj ne izraža nobene misli, četudi so njegova dejanja preračunana na to, da vzbudijo misli pri drugih. In isto stvar odkrijemo v primeru samega govora, kot ko damo poseben ton glasu ali ko izberemo posebne besede. Če kdo najavi novico o smrti z žalostnim tonom glasu, ne da bi bil dejansko žalosten, je izražena misel še vedno resnična, četudi se predpostavlja žalosten ton, da bi ustvaril zmoten vtis. Tak ton glasu pa lahko nadomestimo z besedama, kakršni sta ‘ah’ in ‘žal’, ne da bi spremenili misel« (Frege, 1979: 141).

na opisnih sestavinah. Domnevam – in o tem bom povedal nekoliko več —, da raba slabšalnice tudi kaže govorčevo negativno čustveno držo, poleg negativnega vrednotenja na podlagi »slabega gradiva«, plus nekaj predlogov ali predpisov o tem, kako obravnavati cilj (»Drži se stran od ščeneta!«). Dalje, govoril bom o slabšalnih stavkih ali S-stavkih in s tem menil stavke, v katerih je rabljena (ne, kajpada, omenjena) slabšalnica. Še dalje, osredinil se bom na preproste stavke v obliki »a je S« (»Nenad je čefur«), v katerih je slabšalnica uporabljena vsaj za kazanje pripadanja tarče (recimo a-ja) k ciljni skupini (recimo »S«). S prstom bom pokazal na preproste S-stavke, v katerih je ciljni skupini pripisana neka slaba lastnost (»S-ji so G«). Te stavke bom imenoval »temeljne S-stavke« zaradi prikladnosti. Tu ne bom vštel stavke, v katerih je zatrjena identiteta skupine, imenovana na en način, z isto skupino, imenovano na drug način (»Čefurji so Jugoslovani, ne- Slovenci«, »Pičke so ženske«).

II. Semantikova alternativa

A) Dummettov inferencializem

Ekspresivist v slogu Dummetta postavlja tako negativne opisne sestavine kot vrednostne sestavine zunaj semantične vsebine slabšalnice. Nasprotna linija bi očitno bila tista, ki umešča slabo gradivo v semantično vsebino slabšalne besede; naj jo imenujem »semantikova«. Tako imamo svojo prvo delitev:



Michael Dummett je bil oče semantikovega pristopa (vprašanje o morebitnih nadaljnjih prednikih puščam odprto); kritizira tako Fregejev ekspresivizem kot tudi oblikuje alternativo semantikove opisne vrste. V tem prispevku bomo ostali znotraj semantikovega okvira; za razpravo z ekspresivisti glej Miščević (Miščević, 2012b). Preden preidemo k Dummettovemu lastnemu semantikovemu inferencialnemu predlogu, kajpada na kratko povzemimo njegovo kritiko Fregeja.

Glavna in splošna poanta je izrečena že zgodaj v knjigi o Fregeju (Dummett, 1973: 3). Dummett zastavi vprašanje, »kako lahko pride do tega, da je lahko trditev nepravilna na kakršenkoli drug način kot tako, da je neresnična; kako lahko sporočimo s tistim, kar pravimo, več, kot dejansko trdimo, da se primeri«. Vprašanje je seveda zapleteno in je bilo tema razprave znotraj analitične tradicije vsaj pol stoletja. Če kajpada sledimo Dummettu in beremo »nepravilno« kot semantično (ne politično ali karkoli podobnega) nepravilno, njegov izziv kaže v

pravo smer. Večina temeljnih S-stavkov se zdi semantično nepravilna zaradi tega, ker se precej eksplicitno predicira nekatere lastnosti osebam in skupinam; kako je mogoče to nepravilnost ločiti od preprostega dejstva, da je predikacija neresnična?

Njegova druga splošna poanta proti Fregeju sestoji iz dvoma o enotnosti barve ali tona: »Dalje, ni jasno, ali je ton posamezna značilnost pomena stavka ali izraza, poleg njegovega smisla, ali, recimo, drugačna značilnost razlikuje ‘vendar’ od ‘in’ od tiste, ki razlikuje ‘ščene’ od ‘psa’« (*ravno tam*). Prvi pokaže slabost Fregejevih izvirnih razlag o tem, kaj je barva ali ton. Ko govori o Fregeju, pravi:

»Ton razlaga kot zadevo asociacije nekaterih predstav [*Vorstellungen*] z besedo ali izrazom, s katerimi misli mentalne podobe. To ni posebno sprejemljiva pojasnitev tega pojava: mi res govorimo o besedah, ki nosijo isti smisel, kot da imajo različne asociacije, vendar bi nas moralo biti težko vpreči v to, da bi opisovali različne mentalne podobe, ki jih prikliče slišanje besed ‘mrtev’ in ‘preminuli’ ali ‘potenje’ in ‘znojenje’, še manj ‘in’ in ‘vendar’. Frege naredi slabo pojasnitev še slabšo s predlogom, da so mentalne podobe v načelu nesporočljive« (Dummett, 1973: 85).

Potem pride z bolj izzivajočo trditvijo:

»Ton kajpada ni sam na sebi nič bolj subjektiven kot smisel: razlika v pomenu med ‘in’ in ‘vendar’ je ravno tako objektivna značilnost, ki zahteva, da jo dojame vsakdo, ki želi govoriti angleško, kot je razlika med ‘in’ in ‘ali’« (Dummett, 1973: 86).

Trditev je, domnevam, prepričljivejša, ko jo beremo v kontekstu posebne razprave, ki se osredinja na splošne problematične značilnosti, ki naj bi jih obravnaval pojem »tona«, ne pa kot razprave, ki zajema pomen besed, kakršni sta »ops!« in »bljak!«, kjer je nesubjektivnost verjetno mogoče zvesti na medsubjektivno primerljivost. Res, tako »in«/«vendar« kot »ščene«/«pes« primera kažeta na jasno opredeljive, ne zgolj z občutkom povezane značilnosti: prvi par na kontrast med vsebinami dveh trditev (ki so mišljene kot popolnoma objektivne), drugi pa na tiste značilnosti (nekaterih ali morda celo vseh) psov, ki jih naredijo slabe, nevarne, nadležne ali odbijajoče. Nekatere od teh značilnosti postanejo vidne s sprožitvijo našega subjektivnega, verjetno medsubjektivno stabilnega, odgovora; kar je slabo glede celonočnega tuljenja, ima opraviti z našo željo spati nemoteno, našo razdražljivostjo in tako naprej. Toda pot do (med)subjektivnega je posredna, skozi lastnosti, ki so implicitno ali eksplicitno pripisane samemu psu-ščenetu, ne pa nam.

Kaj je potem alternativa? Dobro, da je misel o slabih lastnostih del pomena »ščeneta« in podobnih izrazov. To odpre vrata semantikovi alternativi. Njena forma v Dummettovi teoriji je znamenito povezana s pravili sklepanja; to bo

spodbudilo inferencializem glede slabšalnic (in drugih izrazov), ki se je začel z njim in ga je četrt stoletja kasneje izdelal Brandom.

Naj bralca spomnim na Dummettovo uvedbo problematike v njegovi knjigi o Fregeju:

»Sintaktično označitev veljavnosti lahko štejemo, kot da daje merilo za nanašanje predikata ‘veljaven na argument, semantično označitev veljavnosti pa, kot da daje posledice takega nanašanja. Tako si lahko zamišljamo otroka, ki se s sintaktičnimi testi uči razlikovati med neko omejeno vrsto veljavnih in neveljavnih argumentov (stavčnih argumentov ali silogizmov); če ga učimo na zelo nedomišljijski način, lahko gleda na klasifikacijo argumentov v veljavne in neveljavne kot na tisto, ki je podobna klasifikaciji pesmi v sonete in ne-sonete, in mu tako spodleti dojeti, da dejstvo, da je argument veljaven, preskrbi kakršnokoli osnovo za sprejetje sklepa, če sprejmemo premise. Morali bi seveda reči, da je zgrešil poanto razločka; ta poanta pa leži v povezavi med veljavnostjo in resnico« (Dummett, 1973: 454).

»Naučiti se uporabljati trditev v dani formi, potemtakem vključuje naučiti se dve stvari: pogoj, v katerem smo upravičeni tvoriti trditev, in tisto, kar tvori njeno sprejemanje, to je posledice njenega sprejetja« (Dummett, 1973:453).

Ti »dve stvari« sta potem formalizirani v okviru uvodnih in pravil eliminacije. Vzemite »Boche« kot primer. Uvodno pravilo S dovoljuje sovražnikom Nemcev naslednje sklepanje:

Hans je Nemec.
Hans je Boche.

Govorec mora zdaj izpeljati slabe lastnosti in jih pripisati Hansu. Eliminacijsko pravilo S pa mu da tisto, kar si naposled želi:

Hans je Boche.
Hans je krut in barbarski.

Tukaj je ustrezen navedek, ki uvede

»… [S]labšalni termin, na primer, ‘Boche’. Pogoj, da termin nanesemo na nekoga, je, da je nemške narodnosti; posledice njegovega nanašanja so, da je barbarski in bolj nagnjen h krutosti kot drugi Evropejci. Morali bi preudariti povezave v obeh smereh tako zadostno tesno, kot da bi bile vključene v sam pomen te besede: nobena ne bi smela biti pretrgana, ne da bi spremenila njen pomen. Nekdo, ki zavrača besedo, to dela zato, ker ne želi dovoliti prehoda od razlogov za nanašanje termina k posledicam takega početja« (Dummett, 1973: 454).

Splošna forma je kajpada naslednja, pri čemer je N nevtralni termin, S

slabšalnica, *D* pa slabe, priskutne lastnosti tarče:

Uvedba *S*: $\frac{x \text{ je } N.}{x \text{ je } S.}$

Eliminacija *S*: $\frac{x \text{ je } S.}{x \text{ ima } D.}$

Dummett postavi splošno poanto v okvir razširitve jezika. Uvedba termina »Boche« je nekonservativna razširitev, ker sovražniku dopušča sklepati (slabe) stvari iz »*x* je Boche«, ki jih ne bi mogel izpeljati zgolj iz »x je Nemec«. Zdaj imamo sintaktična pravila, ki razglašajo za veljavna sklepanja, na katera pred tem ne bi gledali kot na semantično veljavna.

»Toda medtem ko je očitno res, da je sintaktična označitev veljavnosti tesneje kot semantična povezana s sredstvi, ki jih uporabljamo za prepoznavanje veljavnosti, ni nobenega načela, ki od nas vnaprej zahteva označitev pogojev za nanašanje predikata 'veljaven', raje kot semantično«.

In uvede vzporednico z logičnimi konstantami:

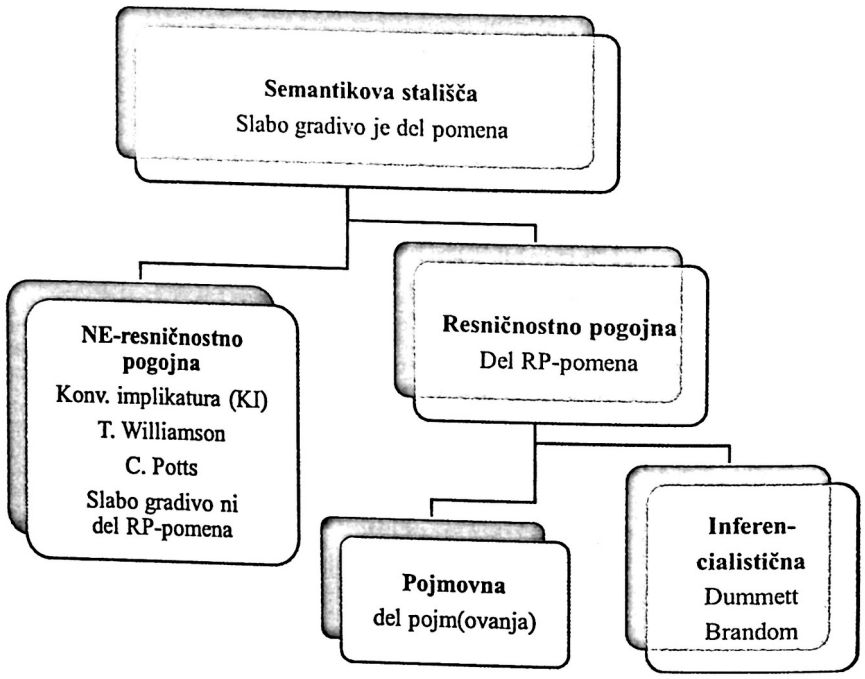
»V primeru logične konstante lahko štejemo uvedbo pravil, ki jo vodijo, kot da dajo pogoje za zatrjevanje trditve, katere je glavni operator, in eliminacijska pravila, kot da dajo posledice take trditve: zahteva po harmoniji med njimi je potem izrazljiva kot zahteva, da dodatek konstante k jeziku ustvari konservativno razširitev tega jezika«.

Takoj si bomo ogledali sklicevanje na konservativnost.

Če strnemo, obstajata dva vidika Dummettovega semantikovega pogleda na slabšalnice: prvi, inferencializem, zadeva bolj formo, namreč pravila sklepanja v primerjavi z, recimo, pojmi in pojmovanji, ki jih je mogoče zajeti s postulati pomena ali definicijami ali mrežami pomena. Drugi zadeva semantični status: slabo opisno-vrednostno gradivo v slabšalnicah okuži status njihovih resničnostnih pogojev, vrsto prispevka, ki ga prinašajo k resničnostni vrednosti stavka, v katerem se pojavljajo.

Če položim svoje karte na mizo, sem na strani zadnjega vidika (ki se mi zdi tudi pomembnejši), ne pa prvega. Tu kajpada – kot sem omenil -, ne bom razpravljal o inferencializmu (za podrobno razpravo *glej* Miščević, 2012b), temveč bom namesto tega predlagal svoj lasten pogled, osredinjen na pojmovanje. O statusu resničnostnih pogojev se torej v literaturi sedanjega časa razpravlja na dolgo in široko in nekateri avtorji na semantikovi strani (na primer, Potts, 2005) gledajo na status problematičnega opisno-vrednostnega gradiva kot na manj kot resničnostno pogojnega; kot omenjeno, je Tim Williamson ponudil neposredno in bogato kritiko Dummetta s te perspektive. Tako je delitev semantikove strani

videti takole:



Vprašanje inferencializma, kjer v osnovi soglašam z Williamsonom, bom pustil ob strani.[3] V preostanku razdelka bom na kratko povzel kritiko Tima Williamsona, ki se ne strinja glede resnice pogojnega statusa, in na kratko zagovarjal Dummetta glede tega. To nas bo privedlo do dileme, ki po mojem mnenju povzema glavni(e) probleme sedanje razprave o slabšalnicah.

Williamson zgradi pomemben del svoje kritike na zahtevi harmoničnosti. Pravilo uvedbe in eliminacijsko pravilo za slabšalnice očitno nista harmonični: pustita nam sklepati več, kot dopušča jezik, ki ga sprejmemo:

»Toda če so pravila v harmoniji, potem je zadostni pogoj za nanašanje izraza, ki ga preskrbi pravilo uvedbe, enakovreden nujnemu pogoju za njegovo nanašanje, ki ga preskrbi pravilo eliminacije; pravila zadostijo Belnapovi omejitvi konservativnosti in enkratnosti in edinstveno določajo referenco izraza (glede na

[3] Tu je glavna poanta, ki jo Williamson naredi proti inrencializmu; soglašam z njim:

»Ljudje, ki niso bili nikoli vzgojeni ali nagnjeni k temu, da bi čutili protinemški sentiment, celo nimajo podstatne dispozicije, da bi sklepali v skladu s tistimi pravili, ki jih zadržujejo kot rezultat urjenja v politični korektnosti, spoštovanja higiene teorije dokaza ali patine civilizacije. Sploh nimajo nobene take dispozicije, četudi si lahko zamišljajo, kako je imeti tako dispozicijo. Kljub temu razumejo 'Boche'; nimajo zgolj zmožnosti domišljati si, kako je to razumeti. Celo niti ne potrebujejo imeti pogojne dispozicije za sklepanje v skladu s pravili, če so sploh uporabili 'Boche': nasprotno, njihova dispozicija uregne biti, da uporabljajo 'Boche' na načine, ki so subverzivni za pravila, če so ta izraz sploh uporabili« (Williamson, 2009: 141).

»Ker je razumevanje besede 'Boche' (z njenim sedanjim pomenom) domnevno zadostno (četudi ne nujno) za imetje pojma, ki ga izraža 'Boche', sledi, da je voljnost ali dispozicija za sklepanje v skladu z Dummettovimi pravili enako ne-nujno za imetje tega pojma« (Williamson, 2009: 142).

referenčno semantiko za ostanek jezika)« (Williamson, 2009:145).

Kaj pa, če jih poskušamo harmonizirati? Williamson gre skozi alternativo v nekaterih podrobnostih, da bi pokazal, kako zaman bi bilo to prizadevanje. Prvič, pravilo, ki je v harmoniji z uvedbo 'Boche', je preprosto pravilo *eliminacije 'Bocha"*

x je Boche.
x je Nemec.

Williamson pripominja, da vzeti skupaj, uvedba 'Bocha' in eliminacija 'Boche' seveda »določata množico vseh Nemcev kot razširitev 'Boche'« (ravno *tam);* nič drugega ne bo pomagalo. Iz istega razloga je razveljavljena eliminacija 'Bocha': vsak nekrut Nemec je protiprimer, Lessing pa bo Williamsonov priljubljen primer.

Simetrično, če želite sklepati iz tega, da ste 'Boche', na to, da ste krut, morate dve ekstenziji postaviti v pravo relacijo. Williamson imenuje pravilo, ki bo to storilo, *Uvedba 'Bocha'*:

x je krut.
x je Boche.

In res, »če sta dve pravili dodani teoriji v jeziku brez 'Bocha', dajeta konservativno razširitev: vse, kar je v izvirnem jeziku dokazljivo z njima, je bilo že dokazljivo brez njiju. Uvedba Bocha je uvedba pravila, ki naravno ustreza eliminaciji Bocha« (Williamson, 2009: 146). Vse to je mišljeno za to, da nas spomni, da sta izvirni dve pravili privedli do popolnoma nesprejemljivih rezultatov:

»Po sliki uvedbe Bocha in eliminacije Bocha, ki nosita enako težo v določanju reference ali njenega umanjkanja za 'Boche', imata (A) in (B) natanko enak status; prednosti in pomanjkljivosti dveh obravnav 'Bocha' so v simetrični povezavi. Toda rezultat je skrajno nesprejemljiv« *(ravno tam).*

Tu je potem vprašanje za Williamsona: Zakaj je tarča Dummett, ne pa govorec? Sami inferencialisti vztrajajo, da so ksenofobna inferenčna pravila pomanjkljiva in to dejstvo obrnejo proti uporabniku, ksenofobu. Williamson kritizira inferencialista zaradi pomanjkljivosti pravil; zakaj nje, ne pa govorca? Zagovornik Dummetta bi utegnil trditi, da je vrlina inferencialistične razlage, da prikazuje ksenofoba kot tistega, ki krši naš normalno jezikovno rabo z uvedbo termina, ki ne more biti z njim konsistenten.

Toliko o inferenčnih pravilih. Pozitivna zgodba, ki jo predlaga Williamson, je preprosta in elegantna. Spomnite se Dummettovega začetnega vprašanja, kako se lahko zgodi, da je lahko trditev nepravilna na kakršenkoli drug način, kot da je neresnična. Standarden sodoben odgovor na to vprašanje je griceovski, da

obstajajo taki načini in da je impliciranje njihov skupni imenovalec. Res, Williamson pokaže, da »... [T]rditi 'Lessing je bil Boche' bi bilo *implicirati*, da so Nemci kruti« (Williamson, 2009: 150). Ker ne sprejemamo sklepanja od Boche k slabemu gradivu, bi morali soglašati, da relacija med 'Lessing je bil Boche' in 'Nemci so kruti' ni logična posledica. Zaradi očitnih razlogov ni pogovorna implikatura. Tako nam ostane konvencionalna implikatura, to pa je prava relacija. Dopušča resnico S-stavkov. In, kar je pomembneje, ohranja referenco za slabšalnice. Williamson je – po mojem mnenju pravilno – nepopustljiv glede pripisovanja reference slabšalnicam. »Če zastavite vprašanje: Kateri je neslabšalni termin z isto referenco?, je absolutno očitno, da je to 'Nemec'. Slovar pa vam pove, da je to referenca za Boche«, je rekel v razpravi v Dubrovniku.

Inferencialisti niso zmožni napovedati pravilne reference teh slabšalnih terminov, je trdil. Zanje bi morali biti referenca razložena v okviru pravil sklepanja. Toda ko ta pravila pogledate, se zdi, da bodo napovedala vmesno referenco, po eni strani Nemce, po drugi strani krute ljudi. Torej jim spodleti napovedati pravilno referenco. Ker obstajajo ne-kruti Nemci, noben pripis reference 'Bochu' ne naredi tako uvedbo Bocha kot eliminacijo Bocha kot ohranjajočo resnico. Torej po pravkar orisani sliki 'Boche' ne referira. Stališče konvencionalne implikature torej daje naslednje priporočilo:

»'Boche' in 'Nemec' imata isto referenco, tako je 'Boche so Nemci' resničen, toda ko uporabimo 'Boche', impliciramo, da so Nemci kruti. Lahko popolnoma razumemo besedo 'Boche' in vse to vemo, ne da bi bili zavezani trditvi, da so Nemci kruti, saj lahko zavrnemo rabo besede 'Boche'« (Williamson, 2009: 153).

Naposled, in kar je najbolj pomembno za naš sedanji namen, problem reference ne izhaja iz inferencialističnega formata, temveč iz trditve, da je negativna vsebina slabšalnic relevantna za resničnostni status S-stavkov. Vzemite »Lessing je bil Boche«. Po eni strani soglašamo, da je negativna vsebina tipično nepravilno zatrjevana o tarči. Toda če predikacija te vsebine stopa v resničnostni status izhajajočega S-stavka, potem noben predmet (nihče) ne bo zadovoljil predikata; nihče ni krut zgolj zato, ker je Nemec. Toda potem »Boche« ne referira. To je negativen rezultat, ki posredno potrjuje teorijo ne-resničnostnih pogojev, vendar teorijo pomena za slabšalnice, ki jo precej vodi konvencionalna implikatura.

B) Resnica ali referenca – osrednja dilema

Zdaj smo v položaju, da predstavimo pomembno dilemo, ki preganja teorije slabšalnic. V ta namen bomo pustili ob strani inferencialistično/ne-inferencialistično ločnico (pomembno na drugačen način) in se osredinili na Williamsonovo obtožbo njegovih nasprotnikov (in podobno mislečega inferencialista), ki zagovarjajo resničnostno pogoje, o praznih referencah.

Videli smo, da po Williamsonovem mnenju slabšalnice (klevete) referirajo. Boches so Nemci, čefurji so ne-slovenski Jugoslovani itn. To je plus, saj običajno ne mislimo, da so prazne. Posledica je, da so tipični temeljni slabšalni stavki resnični, ker slabšalnice referirajo in stavki pripisujejo tarči njegovo ali njeno dejansko pripadnost dejanski skupini: Hans je Boche, Boches so Nemci in tako je resnica zagotovljena. S-stavki so preprosto in dobesedno resnični, slabo gradivo ni del resničnostnih pogojev in slabšalnice dejansko referirajo, preprosto in dobesedno. Imenujmo to stališče veridičnosti.

Nasproten pogled, ki ga zagovarja Dummett in na ne-inferencialni strani Hom (in moj prejšnji jaz, utelešen v Miščević, 2012a), je zmožen zanikati resnico žaljivih tipičnih temeljnih slabšalnih stavkov. To je *prima facie* plus za stališče veridičnosti, saj mi, dostojni ljudje, ne želimo soglašati z rasistom. Referenca je kajpada prazna: ni Boches, fagot itn. Slabšalnice stojijo za debele/bogate [*thick*] pojme, torej je negativna sestavina zanje bistvena; ker (vemo), da nobena skupina ne zadovoljuje negativne vsebine, pojmu ni zadoščeno, torej je prazen.

Nobena od obeh strani ne zveni zelo privlačno. Navedel sem že Williamsonovo obtožbo, da je praznost slabšalnic resna pomanjkljivost in s tem se strinjam. Naj zdaj na kratko predstavim nasprotno intuicijo, da bi dokazoval, da imamo opraviti z resno dilemo in da je to dejansko osrednja dilema sedanjih teorij slabšalnic, vsaj na strani vsebine (če štejemo, da kontrast inferencialist/ne-inferencialist sodi bolj k formi).

Kot smo rekli, mnogo ljudi misli, da slabšalni stavki niso resnični. Normalna stvar je reči »Ni črnuh, je Afro-Američan«, kot je tudi normalno reči »Nihče ni črnuh«. Kdo bi lahko rekel, da je popravek metajezikoven, kot je storil Predelli (Predelli, 2010). Toda kaj reči o nadaljevanju: »Ni črnuh, je Afro-Američan in z njimi ni nič narobe« (ali »... in jaz jih imam rad«, bolj na subjektivni strani)? Nadaljevanje ni metajezikovno in predlaga prvega reda branje celotnega stavka. (Ne morete primerno reči »Je *color*, ne *colour* in jaz jo bom uporabil za dekoracijo moje sobe«).

Nenavajanje [*disquotation*] ponuja bolj urejen način za formulacijo problema trditve o veridičnosti. Argument je predlagal M. Richard. Tu je jedro »problema nenavajanja«. Teoretik pravi: »A je črnuh« je resnična trditev. Iz trditve »*A* je črnuh« je res, gotovo sledi, da je *A* črnuh. Teoretik mora torej soglašati, da je *A* črnuh; toda če s tem soglaša, on(a) soglaša z vsem slabim gradivom.[4]

[4] Tu je Richardova formulacija:

»Običajno, če je smiselno govoriti o tem, da je bil predikat napačno nanešen – in obstajajo primeri, v katerih predikat ni napačno nanešen –, bodo obstajali preprosti stavki, v katerih se predikat nanaša na objekt, ki so resnični, in drugi taki stavki, ki so neresnični. Zdi se, da bo to na prvi pogled res za klevete in epitete: 'žaba' je poniževalen termin za Francoze in poniževalni termin za Francoze je termin za Francoze. Toda če je *K* termin za Francoze in je *f* dejansko Francoz, potem – če pokažem na *f* in rečem 'On je *K*', govorim resnico.

Kljub videzu imamo močno intuicijo, da to ne more biti pravilno. Naj bo *K* neka gnusna rasna kleveta. Zamislite si, da stojite poleg nekoga, ki uporablja *K* kot kleveto. Morda ste pred zgradbo, kjer tarče klevete živijo ali

Nenavajanje ustvari težave za vsakršno stališče veridičnosti, vključno z razlago konvencionalne implikature. V dejanski razpravi v Dubrovniku leta 2012 je Williamson razglasil, da ga izrecno ne skrbi tisto, kar je povedal Richard. Zanj je to dejansko primer ljudi, »ki tekmujejo v semantičnem kaznovanju« in vključuje preveč politične korektnosti. Pokazal je tudi, da nenavajalnega argumenta ni mogoče nanesti na zmerne slabšalnice, kakršna je »bastard«. Odgovor bi lahko pokazal, da ustrezne intuicije niso zgolj zadeva politične korektnosti. »Lessing je bil Boche« ali »Hana je poročila Huna« dobrohotni poslušalec ne sliši tako, kot da sta preprosto resnična. Nekaj je narobe z resnico slabšalnic in S-stavki in nenavajalni argument to dobro zajamejo.

Dodatno težavo tvori vstavek v negacijo (Williamson, 2012). Če so slabšalni stavki lahko resnični, bo – če rečemo o Kavkazcu, da ni črnuh —, to resnično; spet, to bo žaljivo za Afro-Američana. (Enako se dogaja z »Ona ni čefurka«, ki je žaljivo za ne-slovensko Jugoslovanko. Ker KI preživi vstavitev, stališče KI predlaga, da so vsi ustrezni vstavljeni stavki resnični (če so resnični njihovi politično korektni dvojniki)).

Del težave je, da zatrjevanje slabosti ni zgolj mimobežni komentar, način, kot ga predstavljajo KI razlage. Tam je slabost vselej del izražanja gledišča govorca, neodvisno od glavne teme, »vsebine, za katero gre«, kot pravi Potts. Vodilni model za tako branje ponujajo splošni ekspresivni izrazi in stavki, kakršen je »Jebeni pes je spet na kavču«. Tu epitet ne primarno označuje psa, temveč prej govorčevo držo do njega. In vsebina, za katero gre, je, da je pes na kavču. Toda »Boche« in »čefur« nista taka. Drža govorca je prisotna, vendar je v ozadju. Kar je v ospredju, je, da je oseba slaba, ker je Nemec (ali nekdanji Jugoslovan), »za to gre«, v nasprotju s tipičnim KI branjem, kjer je vsebina, za katero gre, zgolj to, da je oseba Nemec (ali nekdanji Jugoslovan). Ekspresivna razsežnost je prisotna, vendar ni odločilna.

Tako je velik problem za razlago veridičnosti, kako predstaviti semantično jedro S-stavkov kot neproblematičnih. V razpravi je Williamson opozoril, da lahko še vedno ugovarjamo rabi na osnovi implikatur. Dobro, meni zveni »Res je, da je bil Lessing Boche, vendar tega ne bi smeli reči« kot dodajanje hipokrizije žalitvi, ne pa resen ugovor slabšalnemu stavku. S-stavki niso preprosto in dobesedno resnični. Zdijo se resnični, vendar je tu težava. Velik teoretski plus pa seveda ostaja, namreč, da imamo neprazne reference za slabšalnice.

Ne-veridična stran, Dummett, Hom (in moj prejšnji jaz) si je na jasnem, da so S-stavki neresnični. Negativno je, da imamo prazno referenco za slabšalnice;

delajo; rasist momlja ‘Ta zgradba je polna *K*-jev’. Mnogi od nas se bodo upirali dopustitvi, da je tisto, kar je rekel rasist, resnično. Če, naposled, dopustimo njeno resnico, moramo verjeti, da je res, da je zgradba polna *K*-jev. Če pa to mislimo, mislimo, da je zgradba polna *K*-jev. To je, mislimo tisto in kot misli rasist. Za to se gotovo zdi, da nas naredi sokrivce v rasistovi rasistični drži in torej v določeni meri rasiste nas same.« (Richard, 2008: 13).

preprosto in dobesedno ne referirajo, se delajo, da referirajo, vendar je tu težava. Kljub odzivu, kakršen je »Ni čefurjev, so zgolj ne-slovenski nekdanji Jugoslovani« (ali »Ni pedrov, obstajajo le geji«), je prevladujoča intuicija, da slabšalnice imajo referenco. Še več, kako žalijo, če ni nikogar, ki bi bil upravičeno žaljen. Zgolj spopad intuicij ne reši težave. To je potem po mojem mnenju osrednja dilema za semantično stališče o slabšalnicah. V okviru razdelitev, v katerem delamo, lahko zastavimo konkretno vprašanje. Upoštevajoč dve ločnici, s katerima imamo opraviti, inferencializem proti ne-inferencializem in status resničnostnih pogojev proti statusu ne-resničnostnih pogojev, si zastavljamo vprašanje, ali je ob osrednji dilemi zmožna življenja kombinacija statusa resničnostnih pogojev z neinferencializmom? Dokazovali bomo, da je in v nadaljevanju orisali predlog za rešitev v tejle smeri:

		Inferencializem	Ne-inferencializem
Slabšalnice	Resničnostno pogojne	Dummett	Predlog
	Ne-resničnostno pogojne	----------	Williamson

III. Pluralistična alternativa resničnostnih pogojev: teorija negativnih terminov hibridne družbene vrste

Naj začnem z očitno skupno osnovo. Zagovorniki stališča KI priznavajo več propozicij, ki jih predlaga temeljni S-stavek. Ena je nevtralen in resničen stavek (»Lessing je bil Boche«), druge so grozeče in težavne. Dajejo prednost nevtralnemu stavku kot semantično temeljnemu, za kar moram priznati, da se mi zdi protiintuitivno. Tako si želim od njih sposoditi splošno idejo, da slabšalni stavek izraža več propozicij, vendar zanikati, da so povezane v slogu KI. Pluralnost je dovolj. Tu je minimum. »Lessing je bil Boche« izraža vsaj dve propoziciji:

> »Lessing je bil Nemec« (resnična in dostojna propozicija).
>
> »Lessing je bil krut, ker je bil Nemec« (neresnična (in nedostojna) propozicija).

Skupaj z drugimi pluralisti – Williamsonom, Pottsom in Bachom – predlagam, da lahko kontekst poudari eno ali drugo propozicijo, vendar v nasprotju s prvima dvema avtorjema zanikam, da je resnična propozicija temeljna. Tu je nekaj primerov, kako kontekst izbere tarčo.

Študenta pripravljam na izpit; nima rad Nemcev. Kakšne nacionalnosti je bil

Lessing? Je bil Francoz? »Ne, Lessing je bil Boche«. Dovolj dobro za pripravo, študent pozna Lessingovo nacionalnost; kontekst zgolj izbere resnično-in-dostojno propozicijo.

Kakšne vrste oseba je bil Lessing? »Dobro, bil je Boche«. Neresnično.

»Naša Hana je nesrečna«. »Nič čudnega, poročila je Bocha«. Nesprejemljivo in neresnično.

»Hana je dobila nemški potni list brez kakršnihkoli težav«. »Nič čudnega, njen mož je Boche«. Pojasnitev deluje; je nevljudna, vendar v bistvu pravilna.

Zdaj preidimo k semantiki slabšalnic. Je več zahtev. Ena je, da bi morala semantika razložiti primerjave med različnimi propozicijami. Druga je, da bi morala nekako pojasniti status slabih besed. Tu je najboljši poskus v inferencialistični tradiciji. Brandom je opazil – ko je sledil Dummettu in uvedel nekaj nove terminologije, sposojene od Sellarsa -, da (PC2) nekateri tipični slabšalni pojmi vključujejo materialno neresnične sestavine.

Torej, da bi imel F-pojem, ki vključuje G-pojem, mora mislec vzeti za resnico, da so F-ji G-ji, to je, šteti F-ji so G-ji za *resnično* je nujni in zadostni pogoj za imetje F-pojma. V našem primeru in prevedeno v inferencialistični format, da bi mislec imel S-pojem, ki vključuje D-pojem, mora šteti sklep od S-ji so G-ji za pravilen (materialno resničen). Kaj pa o sklepih, ki vključujejo slabo vsebino, ki jih normalno zavračamo? Brandom je pokazal možnost:

»Tu je potem srednja pot, razlikujoč dva vzajemno povezana pomena »posedovati pojem« in zavračajoč nujnost za manj zahtevnega od njiju. Po strožjem pomenu je prevzemanje sklepalnih zavez (ali verjetje o resnici) v odnosu na F-ji so G-ji tako nujno in zadostno za imetje pojma. V tem smislu ne-rasist ne strogo poseduje pojma ČRNUH niti ne ateist strogo poseduje pojma BLASFEMIJA. To niso njuni pojmi, kot bi rekel Wilde«.

Končna zahteva je splošnost: predlog ne bi smel biti *ad hoc* in morale bi biti vzporednice zunaj polja žaljenje/hvaljenje.

Torej, kako so videti ti pojmi? Tu je moj predlog, razvit iz namiga, ki mi ga je pred dvema letoma dal Michael Devitt: slabšalnice so negativni (poniževalni) termini družbene vrste s hibridno naravo. Njihov referenčni aparat vključuje vzročno zgodovino imenovanja plus opisne smisle. Slednji imajo nevtralen del (ki da daje nevtralen opis – ne-slovenski bivši Jugoslovani, Afro-Američani, ženski, gej) in slab del (primitiven, osovražen, neumen itn.) plus morda še več. To je hipoteza o terminu družbene vrste. Presenetljivo, napoveduje težavo z resničnostnim statusom zaradi nevtralno/negativnega kontrasta: del opisnega smisla je nevtralen in bi lahko (so)utemeljil referenco, drugi del pa je negativen in uvaja vprašanje neresničnosti. Naj potem naštejemo kandidatne sloje pomena ali razsežnosti, podobne pomenom. Kar smo srečali doslej, sta vsaj dva sloja.

Prvič, minimalni opisni sloj, ki običajno daje dejstveno informacijo o ciljni skupini in prispeva k zagotavljanju reference termina: Afro-Američan, gej itn. za ustrezne poniževalne termine. Drugič, negativni opisno-vrednosten sloj, ki pripisuje slabe lastnosti (»hibe«) članom ciljne skupine in pogosto podtika, da imajo te lastnosti zaradi tega, ker pripadajo tej skupini.

To kajpada ni konec zgodbe. Mnogi avtorji, na primer M. Richards, kažejo, da uporaba slabšalnic pogosto vključuje predpisovalen predlog: cilj je treba zaničevati (Richards, 2008: 15), drugi bodo dodali predlog izogibanja ali zapostavljanja, ker uprimerja lastnosti z negativne opisne vsebine. Puščam prazno vrstico, ker želim več povedati o zagotavljanju reference kasneje in bon argumentiral za nično raven pomena, ki ima opraviti z vzročno-zgodovinsko povezavo s skupino. S temi sloji imamo minimalno gradivo za razumevanje stavkov, kakršen je »L. je bil Boche«;

L. je bil Nemec.

L. je pripadal naciji, sestoječih iz ljudi, znanih kot Nemci, ki so kruti zato, ker so člani te nacije.

Krajše:

L. je bil krut, ker je bil Nemec.

Mi pa vemo, da ni nobene nacije, katere člani so kruti zgolj zato, ker pripadajo njej.

Tu je tabela za »čefur«:

Primer	»čefur«
???	
Minimalno opisno	Ne-slovenski bivši Jugoslovan
Negativno opisno-vrednostno	Primitiven in nevaren zato, ker je ne-slovenski bivši Jugoslovan

Trije sloji skupaj dajejo slabšalni vsebini neko »tankost«: beseda očitno izraža vsebino, ki poveže skupaj opisne in vrednostne sestavine in doda predpisovalno razsežnost, povezano s slednjimi. Hom (Hom, 2008) je pravilno vztrajal na ideji, da so te vsebine »tanki pojmi« v strokovnem smislu, uporabljenemu v razpravah v etiki. Na tej točki se z njim strinjam, vendar se želim izogniti tistemu, kar mislim, da je najšibkejša točka razpoložljivih semantikovih razlag, namreč protiintuitivna posledica, da imajo slabšalnice prazno referenco.

Naposled, imamo čustveno-izrazno vsebino: ko uporablja slabšalnico, govorec

izraža svojo lastno čustveno držo do cilja. Naj povem nekaj besed o tej vsebini (z zahvalo Kindermanu za njegovo vztrajanje pri tem vprašanju). Eleganten način za njeno predstavitev je, da jo jemljemo, kot da umešča cilj na neko točko v čustvenem prostoru govorca (pogosto z upanjem, da deli poslušalec isti prostor). Razmišljajte o prostoru kot o predstavi čustvenih kvalitet, od pozitivnih, preko nevtralnih, do negativnih; cilj slabšalnice bo na negativni strani. Predelli predlaga nekaj takega v svojem prispevku (Predelli, 2010). Sam želim iti še korak dlje, navdahnjen z analogijo z barvnim prostorom. Ustrezno regijo (podprostor) čustvenega prostora bi morala označevati vsaj še ena razsežnost poleg pozitivno-negativne. To je, metaforično govoreč, razsežnost »zgoraj«/»spodaj«: na nekatere cilje se gleda, kot da imajo višji status od govorca, na druge, kot da imajo nižji status, nekateri redki pa kot da imajo enak status. Če vzamem primer iz mojega geografskega področja, si tako srbski kot hrvaški šovinisti prizadevajo obravnavati nasprotujočo stran kot enako sovražno, obe strani pa obravnavajo Rome, kot da so stopnjo pod njimi in vredni zaničevanja. Tradicionalni antisemitizem s teorijami zarote o Judih, ki vladajo svetu, jih je postavil, vsaj v oblasti in bogastvu, stopnjo nad samega rasističnega govorca.

Razsežnost zaničevanja, umeščanja cilja ne le v negativno regijo, temveč tudi v regijo, ki je pomenljivo »pod« (samozvano) ravnijo govorca, in torej njegovo označevanje kot »prezirljivega« lahko le delno razloži žaljivost nekaterih slabšalnic (»črnuh« je najbolj razvpit primer). Izraz take žaljive drže je podoben neverbalnim napadom, kot pljuvanju v nek obraz. Ni čudno, da je ta žaljivost včasih opisana kot »nepopisljivost«; Potts govori o opisni nepopisljivosti: »Govorci niso nikoli popolnoma zadovoljni, ko parafrazirajo izrazno vsebino, uporabljajoč opisne, to je neizrazne termine«. Izrazno razsežnost navajam po različici, ki je na voljo na Pottsovi spletni strani. Drugi del razlage mora biti družbeno-inpsihojezikoven. Domala vsaka družba ima kodo časti in ljudje so od otroštva trenirani, da prepoznajo napade in se nanje odzivajo; tradicionalne kode vključujejo bolj ritualistične prvine, sodobne pa so včasih bolj prefinjene, vendar enako močne. Mlada oseba, ki se ne odziva na napade, je pogosto obravnavana kot nevredna (»slabič«, če je moški; kot tista, ki ji manjka ustrezna čast, če je ženska), moč odziva pa je pogosto razumljena pozitivno, v okviru statusa, poguma in ponosa. Moč (intenziteta »kvalije« žaljivosti) je normalno izmerjena iz ciljnega telesnega in verbalnega odziva in pozitivno ocenjena s ciljno udeležbo v skupini. Otrok in mlada oseba sta tako izurjena, da bi okrepila in stabilizirala njim odziv na žalitev na posebne vzorce napada. Domnevajoč, da so nekatere slabšalnice z vidnim mestom razsežnosti zaničevanja polritualizirana sredstva napadanja, ni nič čudnega glede globine in »nepopustljivosti« povezane kvalije in moči družbenega šoka, ki ga uporaba slabšalnic utegne povzročiti v dostojni družbi. Ostanimo z našim primerom in povzemimo sloje doslej:

Povzetek	Klevete
Primer	»čefur«
Minimalno opisno	Ne-slovenski bivši Jugoslovan
Negativno opisno-vrednostno	Primitiven in nevaren zato, ker je ne-slovenski bivši Jugoslovan
Predpisovalno	Čefurji, raus!
Izrazno	bljak! (in več)

Potem ko smo prepoznali predpisovalen in izrazen sloj, se vrnimo k našemu glavnemu problemu. Za debeli opisno vrednosten pojem – smisel dane slabšalnice m se zdi,da izključuje referenco; nihče ni krut zgolj zato, ker je Nemec itn. Minimalna opisna vsebina (»Nemec«, »ne-slovenski bivši Jugoslovan«, »gej«) kaže v smeri reference, bogata in debela vsebina v nasprotno smer (»Nihče ni Boche zgolj zato, ker je Nemec«, »Nihče ni peder zgolj zato, ker je gej«). Običajna jezikoslovna intuicija nam pravi, da slabšalnica dejansko referira kljub njeni žaljivi razsežnosti. Ali lahko okrepimo referenčno sestavino, da bi zadovoljili to intuicijo? In ali obstajajo vzporedni primeri zunaj izraznih in vrednostnih področij, ki kažejo isto napetost med bistveno referenčno zavezo na eni strani in referenčno praznostjo na drugi strani?

Tukaj bi želel nanesti na slabšalnice idejo, sposojeno iz teorij neposredne reference, kakršni sta Devittova in Recanatijeva (z zahvalo Devittu za predlog in mojemu študentu Fušu za pokaz vzporednic z Recanatijem). Soglašajmo s Pottsom in Bachom, da značilni slabšalni stavki izražajo mnoštvo propozicij, toda – v nasprotju s Pottsom – da niso organizirane z odnosom konvencionalne implikature. »L. je bil Nemec« izraža vsaj dve propoziciji:

L. je bil Nemec. Resnična in dostojna propozicija.

L. je bil krut zato, ker je bil Nemec. Neresnična (in nedostojna) propozicija.

Kako je to povezano z referenčno funkcijo »Boche«? Kot sem pravkar rekel, bi želel predlagati in raziskati en možen odgovor. Prvič, predlagam, da so slabšalnice (in še posebej klevete) termini družbene vrste. Nanašajo se na zmerno jasno identificirane skupine ljudi ali na posameznike pod krinko pripadnosti skupini bodisi družbeno (»Albanec«), na spolu utemeljeno (»pička«) bodisi psihološko (»homoseksualec«). Torej so termini družbenih vrst plus termini psihološke vrste tisti, ki jih moramo gledati. Bodite pozorni na njihovo zanimivo delitev, na katero se bomo v trenutku sklicevali. Termini, kakršni so »učitelj«,

»Slovenec«, »ženske« so referenčno sorazmerno netežavni (celo če obstaja prvina »družbene konstrukcije« v tvorbi njihovih referenčnih področij). Toda kaj pa o »vraču«, »zdravniku s teta žarki« ali bližnjo psihološko vrsto: »Škorpijon«, »Tehtnica«? Zdijo se referenčno problematični na način, ki spominja na naše sedanje težave s slabšalnicami. Potrebujemo kajpada neko ozadje za ukvarjanje s temi vprašanji.

Oglejmo si zdaj razlage vrstnih terminov, ki jih ponujajo teoretiki neposredne reference, predvsem Devitt, vendar tudi Recanati. Ko govori o artefaktičnih terminih, kakršen je »svinčnik«, Devitt opaža tri sestavine, ki določajo referenco: prvič, izvirno imenovanje; drugič, prenos termina na sedanjo rabo; in tretjič opis, sklicujoč se na nameravano rabo in na dejstvo, da ima objekt v svojem središču grafit. Iz tega izhajajočo teorijo imenuje HIBRIDNO TEORIJO REFERENCE.

»Opisno-vzročna teorija reference, ki ureja osnovne ‘artekaftične’ termine, je analogna teoriji za termine naravne vrste (5.3). Opisna prvina je prevzeta iz opisne teorije. To je opis fizičnih značilnosti (‘grafit’ za ‘svinčnik’, ‘hrbet’ za ‘stol’). Vzročna prvina vznikne iz osnov v primerkih. Medtem ko je po teoriji opisov funkcija določanja reference določena s povezanim opisom funkcije, je po opisno-vzročni teoriji določena z objekti v vzorcu, ki je uporabljen za osnovanje termina. Termin se nanaša na vsakršen objekt (s fizičnimi značilnostmi), ki ima isto funkcijo kot objekti v vzorcu.

Ključna razlika med opisom in opisno-vzročno teorijo določanja reference za osnovne ‘artefaktične’ termine je ta, da prvi zahteva, druga pa ne, da mora obstajati neki ‘eksperti’, ki dejansko verjamejo, da imajo vzorci določene vrste neko funkcijo« (Devitt, 1999: 98).

On tudi opazi težavne »primere, kjer religiozna ali družbena verjetja mistificirajo funkcijo nekaterih artefaktov« (Devitt, 1999: 99).

Naj zdaj razširimo predlog – hibridno teorijo reference – na družbene vrste. »Učitelj« je termin družbene vrste: domnevno utemeljen v nekem starodavnem dejanju poimenovanja in v verigi prenosa imena, ki seže do sedanje rabe. Ima kajpada tudi opisni pomen: ljudje, ki regularno (in morda kot zadeva poklica) nekoga učijo. To dvoje bi lahko prišlo v konflikt, vendar do tega ni prišlo. (Zamišljajte si, da je v izvirni učiteljevi skupini obstajala oseba, ki dejansko ni poučevala; ali da je obstajalo več oseb itn.). »Učitelj« ima torej tako vzročen kot opisen vidik.

Osredinimo se zdaj na primere, kjer religiozna ali družbena verjetja mistificirajo značilnosti tipičnih in definitornih dejavnosti neke družbene skupine. Oglejmo si termin »vrač«. Ustrezno izvirno skupino so tako označili izvirni govorci (če pustimo ob strani vprašanja prevoda). Ti ljudje so opravljali dejavnosti, ki so jih sami in njihovo poslušalstvo poimenovali »uročevanje«, in zanje se je

domnevalo, da imajo magične moči. Ta zadnja domneva je, tako trdim, zmotna. Označevanje »uročevanja« je dvoumno: prvič, lahko pomeni izrekanje besed in opravljanje gest, za katere se verjame, da ustvarjajo rezultate na nadnaraven način; drugič, izrekanje besed in opravljanje gest, za katere se verjame, da ustvarjajo rezultate na tak način s strani ustrezne skupine ljudi, vključno s samimi »vrači«. Oglejmo si zdaj stavek, ki zadeva trojico uradnih »vračev« danega plemena, O-ja, Loja in Boja: »O, Lo in Bo so vrači«. Ali je resničen ali neresničen? Dobro, kaj pa o magičnih močeh? Domnevno O, Lo in Bo nimajo magičnih moči, tako da je stavek dobesedno neresničen, ker nimajo magične moči. Toda v ustih antropologa stavek verjetno izraža propozicijo, da trije možje dejansko opravljajo zahtevane dejavnosti in se zanje šteje, da imajo magične moči. Ta druga propozicija je resnična.

Vzemite zdaj drugo problematično skupino, imena astroloških znakov, na primer Škorpijon. Ime se domnevno nanaša na osebe, rojene med 23. oktobrom in 21. novembrom; za nekaj tisoč let je bilo preneseno do današnjega časa. Po drugi strani se tudi uporablja za nanašanje na ljudi, ki imajo domnevno tak in tak škorpijonski značaj zaradi tega, ker so bili rojeni v danem obdobju časa. Tu je opis, vzet iz spletne strani:

»Škorpijon je osmi zodiakov znak in tega ne gre jemati zlahka – kot tudi ne Škorpijonov! Tisti rojeni pod tem znakom so smrtno resni v svoji misiji, da spoznajo druge. Za Škorpijone ni niti skrpucala niti žlobudranja; ti ljudje bodo naravnali vizir na bistvena vprašanja, napaberkovali skrivnosti, ki ležijo znotraj. Škorpijoni se zanimajo za začetek in konec in se nobenega ne bojijo; potujejo tudi po svetu, ki je črno bel in le malo pripraven za sivino. Radovednost Škorpijonov je neizmerljiva, zaradi česar utegnejo biti tako spretni raziskovalci. Ti ljudje ljubijo preiskovanje in vedo, kako priti do dna stvari. Dejstvo, da imajo globok smisel intuicije, jim gotovo pomaga« (http://www.astrology.com/scorpio-sun-sign-zodiacsigns/2-d-d-66949).

Predlagam, da je »Škorpijon« v kontekstu astrologije hibridno ime za domnevno, vendar zelo problematično psihološko vrsto, katere referenca je določena tako vzročno kot opisno, pri čemer ima opisna sestavina dve podsestavini: neproblematično, sestavino časovnega intervala, in problematično, praznoverno sestavino, ki opisuje značaj (in, prosim, bodite pozorni na prvino v prvi vrstici našega navedka v smislu, da bralec ne sme vzeti zlahka referentov tega imena).

Oglejmo si zdaj stavek »Nenad je Škorpijon«; ali je resničen ali neresničen? Predpostavimo, da izraža nevtralno propozicijo:

> Nenad je Škorpijon, rojen 1. novembra.

Potem je resničen. Vendar obstaja tudi ne-nevtralno, praznoverno branje:

> Nenad je Škorpijon (kar zadeva njegov značaj).

Ta propozicija pa je neresnična.

Naj zdaj oblikujem glavno poanto mojega predloga: slabšalnice, recimo »N«, so termini negativne (poniževalne) družbene vrste s hibridno naravo. Njihovo referenco delno določa vzročna veriga: ciljno skupino *G* je nekdo poimenoval »N«, ime se je preneslo na sedanje uporabnike in se nanaša na skupino *G* in njene člane. Opisni smisli imajo nevtralen del, dan z nevtralnim opisom (»ne-slovenski bivši Jugoslovan«, »ženski«, »gej«), in slab del (»primitiven«, »sovražen«, »neumen« itn.) plus še več; v trenutku se bomo vrnili k predpisovalni in izrazni sestavini. Naj predlog imenujem hipoteza o negativnih terminih hibridne družbene vrste (hipoteza o NTHDV). Zdaj lahko izpolnimo prvo vrsto naše tabele:

Povzetek:	**Klevete**
Primer	**»čefur«**
Vzročno-zgodovinsko	**Tako so jih izvirno imenovali nekateri Slovenci**
Minimalno opisno	**Ne-slovenski bivši Jugoslovan**
Negativno opisno-vrednostno	**Primitiven in nevaren zato, ker je ne-slovenski bivši Jugoslovan**
Predpisovalno	**Čefurji, raus!**
Izrazno	**bljak! (in več)**

Dvojna določitev reference tako napoveduje obstoječo težavo z resničnostnim statusom in ponuja sredstva za njeno rešitev. Še več, umešča slabšalnice v veliko večjo skupino problematičnih terminov družbenih in psiholoških vrst, ki niso izrazne (kaj šele žaljive), vendar kažejo enako dvojnost. V našem primeru »vrača« in »Škorpijona« praznoverna sestavina kaže podobno obnašanje, ki ga poniževalna sestavina kaže v primeru slabšalnic. Vzporednica med »čefurjem« in »Bo- ! chem« na eni strani in »vračem« in »Škorpijonom« na drugi strani je jasna. »Bochu« bo spodrsnilo nanašanje zgolj zaradi njegove poniževalne vsebine, podobno kot bo spodrsnilo »vraču«, če ga strogo vzamemo v njegovem površinskem pomenu. Toda vzročen in minimalen opisen del zagotavljata referenco in mi, poslušalci, rekonstruiramo referenco na Nemce iz minimalnega opisnega dela, na način kot to počnemo z drugimi stavki, ki vključujejo dvomljive termine vrst. Oglejmo si naslednje:

Lessing je bil Vodnar.

Lessing je bil Boche. (primer T. Williamsona)

Resnično ali ne?

Lessing je bil Vodnar.

Lessing je bil Boche. (primer T. Williamsona)

Odmotajmo drugega kot:

L. je bil Nemec.

L. je pripadal naciji, sestoječi iz ljudi, znanih kot Nemci, ki so kruti zato, ker so člani te nacije.

Krajše:

L. je bil krut, ker je bil Nemec.

O tej zadnji, neresnični (in nedostojni) propoziciji govorimo kot o temeljni za razumevanje slabšalnega pomena, četudi – v posebnih kontekstih – se lahko poslušalec osredini na resnično in dostojno propozicijo »L. je bil Nemec«. Odmotajmo prvo kot:

L. je bil rojen med 21. januarjem in 18. februarjem.

L. ima tak in tak značaj, ker je bil rojen med 21. januarjem in 18. februarjem, ko je Sonce v Vodnarju.

Resnično ali ne? Teoretični problemi so domala popolnoma analogni. Ne obstaja nobena nacija, katere člani so kruti zgolj zaradi pripadnosti tej naciji, in ni nobenega tipa značaja zaradi dneva rojstva. Dve trditvi, pluralizem in ideja določitve hibridne reference, gresta lepo skupaj.

Tako lahko postavimo skupaj dve sestavini teorije NTHDV: prvič, slabšalnice so negativni termini hibridnih družbenih vrst (NTHDV); drugič, temeljni S-stavki izražajo več propozicij v smeri različnih sestavin pomena slabšalnice.

Naj zgolj na kratko preidem k ne-temeljnim propozicijam in omenim, kako bo NTHDV predlog razložil obnašanje slabšalnic, ki so vstavljene. Potts omenja negacijo, modalizacijo, pogojnike in vprašanja kot relevantne kontekste, v katerih slaba vsebina (na katero gleda kot zgolj izrazno, vendar je to zadeva za neko drugo priložnost) ovrednoti vsebino (Potts, 2005:159). Prvi zanimiv kontekst vstavljanja je negacija. »L. ni bil Boche« je enako slab za Nemce kot pozitivna afirmativna varianta. Zakaj? Dobro, negativna opisna vsebina preživi. Se ne primeri, da je Lessing pripadal skupini ljudi, ki so kruti, ker so Nemci. Potrditev krutosti-zaradi-nacionalne-pripadnosti ni cilj negacije (na enak način kot to ne bi bila predpostavka). En način kodificiranja bi bil, da bi negativni stavek uvedli z afirmativnim:

Obstajajo ti ljudje, ki so Nemci in kruti zaradi tega, in L. ni eden od njih.

Zanimiva vzporednica obstaja z našimi problematičnimi praznovernimi primeri. »Lo je vrač« bo v njegovem plemenu razumljen, kot da ga izvzema iz skupine, o

katere eksistenci in lastnostih se ne dvomi. »Lessing ni bil Škorpijon, bil je zelo tolerantna oseba« ohranja domnevo, da so ljudje rojeni v znaku Škorpijona po značaju netolerantni.

Enako velja za modalizacijo. »Nisem gotov, kakšne nacionalnosti je bil Lessing; morda je bil Boche«. Spet, glavna podstatna propozicija, ki jo izraža drugi podstavek je najbolje izražena kot »Obstajajo ti ljudje, ki so Nemci in kruti zaradi tega; in Lessing je utegnil biti eden od njih«. Primerjajte to z »Morda je bil Lessing Škorpijon po svojem značaju«. Domneva, da obstajajo ljudje z značajem Škorpijona, uhaja iz dosega »morda«. Oglejmo si zdaj pogojnik »Če je Lessing Boche, potem je zelo neobičajen«. Praznoverna vsebina uhaja iz luknje v vstavku v natanko enakem smislu, kot to počne zaničevalna vsebina. Naposled, enako velja za vprašanja. »Ali je bil peder?« je žaljivo za homoseksualce, »Ali je res Škorpijon« je praznoveren.

Razpravljali smo o prvih treh slojih pomena (v širokem smislu) slabšalnic in jih obravnavali kot semantične sloje. Izpustili smo eno končno vprašanje: Kateri od preostalih slojev pomena sodi k semantiki in kateri k pragmatiki? Vprašanje ni odločilnega pomena, saj je glavna razprava potekala okrog negativnega opisnega pomena. Predlagal sem že, da je izrazni pomen bolj zadeva dejanskega govornega dejanja, čeprav je njegov potencial kodiran v negativni opisni ravni. Seveda bi bila dobrodošla formalno-semantična obravnava izrazne razsežnosti (morda vzdolž linij Kaplana (rokopis) in Predellija (2010)), vendar za to obravnavo ne bi bilo nujno, da bi jo naredila dobesedno za del semantike v strogem in tradicionalnem smislu. Torej, kar je preostalo, je predpisovalna raven. Je semantična? Da, v smislu, da jo je mogoče izmeriti na podlagi fiksiranega semantičnega gradiva. Ali je resničnostno pogojna ali pa vsaj kaže nekatere lastnosti KI? To vprašanje bom pustil odprto.

Tu je povzetek:

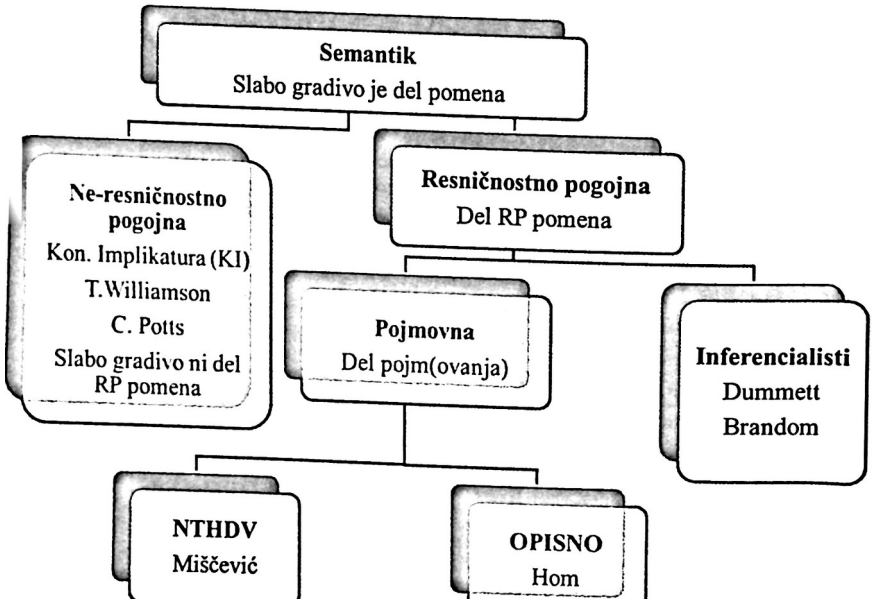
Končni predlog: maksimalni semantik		
	Primer	**»črnuh«**
Semantično	**Vzročno-zgodovinsko**	**Nekdo jih je tako poimenoval**
	Minimalno opisno	**Afro-Američan**
	Negativno opisno-vrednostno	**Primitiven, len, nevaren**
	Predpisovalno	**Izogibati se, diskriminirati!**
Pragmatično	**Izrazno**	**Bljak! In več!**

IV. Sklep

V prispevku smo začeli z Dummettovim pionirskim zagovorom semantičnega in v osnovi resničnostno pogojnega pristopa do slabšalnic, še posebej klevet. Obravnavali smo nekatere kritike Tima Williamsona in osnovali nekatere probleme za alternativni, na KI usmerjen predlog. Končali smo z dilemo za semantika: ali sprejeti, da slabšalni stavki resnično postavljajo v ozadje svojo osnovno in definirajočo poniževalno razsežnost in tvegajo posledice nenavajanja, ali da postavljajo v ospredje svojo poniževalno razsežnost, vendar kot posledico zanikajo, da so resnični in tvegajo posledico, da se slabšalnice ne nanašajo.

V zaključnem delu smo predlagali rešitev, opirajoč se na vzročno-opisni pogled na njihovo referenco. To vključuje, prvič, idejo, da slabšalni stavki izražajo mnoštvo propozicij, od katerih so nekatere resnične (spodobne peopozicije), nekatere pa neresnične (poniževalne propozicije). Drugič, izpeljuje problem iz heterogene vsebine slabšalnic, katerih del je referenčen in je uspešen pri refereriranju, del pa je negativno opisno-vrednosten (ne da bi omenili dodatni predpisovalni in izrazni razsežnosti). Slednje prinese v resničnostno vrednotenje neresničnost. Toda ali je heterogenost nekaj posebnega, morda *ad hoc* pripisana slabšalnicam? Ne, izhaja iz pluralnosti referirajočih sredstev, vgrajenih v slabšalnice, in ima popolnoma nedolžne vzporednice v hibridnih teorijah pomena za umetne in družbene vrste. Slabšalnice najdejo svojo naravno nišo na zadnjem področju: so termini za negativne hibridne družbene vrste, ki jih označuje pluralnost propozicij, ki jih značilno izraža njihova raba.

Naj potem umestim moj kratek predlog na zemljevid obstoječih pozicij. Sodi k semantikovi strani na izrazno-semantični ločnici. V nasprotju s pogledi KI poudarja resničnostno pogojno naravo (najpomembnejše sestavine) slabega gradiva.



Predlog sledi Dummettu v tistem, kar se mi zdi najpomembnejši in najbolj navdihujoč vidik njegovega stališča – zavest o resničnostno pogojnem položaju osrednje problematike in negativnem gradivu, vsebovanem v pomenu slabšalnic. Razhaja se z njegovim spoštovanjem inferencializma s poudarjanjem pojmovnega lokusa tega pomena, ne pa inferenčnih obravnav. Se tudi sklicuje na vzročne obravnave, kar zadeva referenco slabšalnic, da bi zagotovili njihovo nepraznost; te obravnave niso nikoli bile zelo sorodne Dummettu. Vendar ne pozabimo, da je Dummett sploh vse začel in da je njegov zagovor neresničnosti osnovnih S-stavkov pravilna vodilna zvezda za vsakršno teorijo slabšalnic, ki želi biti zvesta običajnim semantičnim intuicijam običajnih govorcev.

DUMMETT ON PEJORATIVES – A DEFENSE AND A PROPOSAL

In the first part of the next section I summarize Dummett's pioneering proposal for understanding pejoratives, and then I pass to Williamson's criticisms. I suggest that we accept Williamson's rejection of inferentialism, but defend Dummett on his view that pejoratives are to be understood in terms of their negative contribution to the truth value of typical sentences in which they occur. In the second part, relying on the two authors discussed, I build a dilemma, which I argue is central for

contemporary understanding of pejoratives. Finally, in Section Three I propose my own solution to the Dilemma, o truth-conditional pluralist alternative, which I dub »negative hybrid social kind terms theory«.

Keywords: pejoratives, theory of truth, M. Dummett, T. Williamson.

Literatura

Dummett, Michael (1973). *Frege, philosophy of language*. Duckworth.

Frege, Gottlob (1979). *Posthumous Writings*, ur. Hermes, H., Kambartel, F. in Kaulbach, F. Basil Blackwell.

Frege, Gottlob (2001). »O smislu in pomenu«. V *Osnove aritmetike in drugi spisi*, Ljubljana: Krtina, str. 143–165.

Hom, C. (2008). »The Semantics of Racial Epithets«. *The Journal of Philosophy*, 105, str. 416–440.

Hom, C. (2010). »Pejoratives«. *Philosophy compass*, v. 5/2.

Kaplan, David (rokopis). »The Meaning of Ouch and Oops«. Dostopno na Kaplanovi spletni strani.

Miščević, N. (2011). »Slurs & Thick Concepts – is the New Expressivism Tenable?«. *Croatian Journal of Philosophy*, *zv.* XI, št. 32.

Miščević, N. (2012a). »Offensive Communication – The case of pejoratives«. *Balkan journal of philosophy*, *zv.* 4, št. 1.

Miščević, N. (2012b). »Pejoratives And Conceptual Truth«. V Lilia Gurova (ur.), *Inference, Consequence, and Meaning: Perspectives on Inferentialism*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, str. 47–67.

Nežmah, Bernard (1997). *Kletvice in psovke.* Ljubljana: Nova revija.

Perhat, Julija (2012). »On Saunders, W. K. (2011) Degradation«. *Croatian Journal* of Philosophy, zv. 12, št. 24.

Potts, Christopher (2005). *The Logic of Conversational Implicatures.* Oxford: Oxford University Press.

Potts, Christopher (2006). »The expressive dimension«. Dostopno na Pottsovi spletni strani.

Predelli, Stefano (2010). »From the Expressive to the Derogatory: On the Semantic Role for Non-Truth-Conditional Meaning«. V Sarah Sawyer, (ur.), *New Waves in Philosophy of Language.* Palgrave Macmillan.

Williamson, T. (2009). »Reference, Inference, and the Semantics of Pejoratives«. V Almog, J. in Leonardi, P. (ur.), *The Philosophy of David Kaplan.*



Kantova estetika

Božidar Kante
Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru

SMOTER, ESTETSKE IDEJE IN MORALNOST

Ker dojetje čiste lepote vključuje cenjenje smotrnosti objekta brez smotra, postavlja cenjenje lepote umetnine kot take pred nas dilemo.

En krak dileme predlaga dojetje smotrne forme objekta ob popolnem odmišljanju dejstva, da je bil izdelek intencionalnega dejanja. V tem primeru bi umetnino obravnavali kot naravni objekt. Drug krak dileme je, da dojamemo smotrno formo umetnine kot tisto, ki kaže smotrnost brez smotra, in da nam tako spodleti cenjenje lepote umetnine. Kantova rešitev te dileme v primeru reprezentacijske umetnosti izvira iz njegovega cenjenja, kako umetnost lahko predstavlja dejanske stvari v vsakdanjem življenju, hkrati pa ima tudi razsežnost iluzije. Vzemimo kot primer umetnikovo sliko rože, ki predstavlja rožo zvesto in natančno. Tako slika kot roža, če nanju gledamo abstraktno kot čista načrta, sta lahko obe lepi in nemara lahko tvorimo enako sodbo čiste lepote glede na vsako konfiguracijo. Ko presojamo lepoto rože, upoštevajoč, da je naravni objekt, potem njena čista lepota postane predmet moralnega interesa, ker obstaja pomembna razlika med dojetjem neke forme, katere izvor ostaja nedoločen, in – nasprotno – dojetjem neke forme, za katero vemo, da vznikne naravno in zunaj sil človekovih okoliščin. Tako interpretacija je možna le, če podčrtamo razliko med pomenom presojanja lepote objekta kot naravnega objekta *per se* in presojanjem njegove lepote kot čistega abstraktnega načrta, popolnoma neodvisno od vsakršne obravnave njegovega izvora.

Na koncu prispevka zagovarjamo tezo, da se izkustvo sublimnega lahko zdi dejansko identično z osnovnim moralnim občutkom spoštovanja do same dolžnosti. Kant v drugi *Kritiki* imenuje dolžnost sublimno. Ključna točka ostaja, da je dolžnost označena kot sublimna zato, ker je izkustvo sublimnega predvsem in

najprej izkustvo moči odpora do naravnih nagnjenj; in za estetsko izkustvo sublimnega, ki ga sprožijo naravni objekti, se zdi izkustvo zgolj take moči odpora, dojetega negativno in torej brez kakršnekoli predstavitve njenega izvora.

Ključne besede: lepo, sublimno, estetske ideje, smotrnost brez smotra.

Naše izhodišče razprave je dobro znani in v literaturi obširno obravnavan 45. paragraf Kantove *Kritike razsodne moči,* ki je naslovljen kot »Lepe umetnosti so umetnost, kolikor so hkrati videti narava«. Besedilo se glasi takole: »Pri produktu lepih umetnosti se moramo zavedati, daje umetnost, ne pa narava, kljub temu pa se mora smotrnost v njegovi formi zdeti svobodna od sleherne prisile, ki jo nalagajo poljubna pravila, tako, kakor da bi šlo za produkt gole narave. Na tem občutju svobode v igri naših spoznavnih možnosti, ki pa mora biti hkrati smotrna, temelji tisto ugodje, ki je edino obče sporočljivo, ne da bi temeljilo na pojmih. Narava je bila lepa, če je bila hkrati videti kot umetnost. In umetno lahko imenujemo lepo le, če se zavedamo, da je umetnost in če je kljub temu videti kot narava«.

Preden se spustimo v srčiko tega navedka, najprej nekaj predhodnih opomb. Po Kantu objekt dolguje svojo čisto lepoto svoji smotrni formi; tako je lepa stvar lepa zaradi prisotnosti načrtovalca te smotrne forme ne glede na to, ali se zdi ali pa ne, da tudi obstaja dejanski načrtovalec. Da bi cenili čisto lepoto objekta, tudi moramo bodisi ostajati nevedni bodisi zanemariti natančen načrt domnevnega načrtovalca, saj je treba smotrno formo dojeti neodvisno od vsakršnega posameznega smotra. V primeru umetnine, ko vemo, da je ta objekt bil načrtovan, moramo najprej zanemariti to dejstvo, da bi ustrezno cenili čisto lepoto tega objekta. Najprej moramo preučiti formo objekta zgolj glede na abstraktno sugestivnost samega načrta, ne da bi upoštevali kakršnokoli vednost o njegovem izvoru.

Nasprotno, v primeru naravne lepote ne vemo, da je bil objekt načrtovan. Ker odmislimo vse smotre, je ta situacija z naravno lepoto podobna primeru umetniške lepote. Razlika je zgolj v tem, da v primeru naravne lepote naše poznavanje objekta kot naravnega predmeta dodatno zadovoljuje moralni interes ali interes uma. Moralni interes naravne lepote se udejanja takole: »... [Č]ud torej ne more razmišljati o lepoti *narave,* ne da bi bila hkrati zainteresirana. Ta interes pa je soroden moralnemu, in tisti, ki je zainteresiran za naravno lepoto, je zanjo zainteresiran le zato, ker je poprej že trdno utemeljil svoj interes za nravno dobro. Pri tistem, ki ga torej neposredno zanima lepota narave, lahko upravičeno predpostavimo vsaj zasnovo za dobro moralno naravnanost«.

Zdaj pa se vrnimo k 45. paragrafu. Tu Kant trdi, da je narava lepa zato, ker je videti kot umetnost. Z drugimi besedami, je videti lepa zato, ker je videti kot izdelek intencionalnega dejanja. To je res za vse, kar je lepo. V primeru umetnine kot lepega objekta že vemo, da je izdelek intencionalnega dejanja, zato njegova smotrna forma ni nikakršno presenečenje. Ker dojetje čiste lepote vključuje cenjenje smotrnosti objekta brez smotra, postavlja cenjenje lepote umetnine kot

take pred nas dilemo.

En krak dileme predlaga dojetje smotrne forme objekta ob popolnem odmišljanju dejstva, da je bil izdelek intencionalnega dejanja. V tem primeru bi umetnino obravnavali kot naravni objekt. Drug krak dileme je, da dojamemo smotrno formo umetnine kot tisto, ki kaže smotrnost brez smotra, in da nam tako spodleti cenjenje lepote umetnine. Kantova rešitev te dileme v primeru reprezentacijske umetnosti izvira iz njegovega cenjenja, kako umetnost lahko predstavlja dejanske stvari v vsakdanjem življenju, hkrati pa ima tudi razsežnost iluzije. Vzemimo kot primer umetnikovo sliko rože, ki predstavlja rožo zvesto in natančno. Tako slika kot roža, če nanju gledamo abstraktno kot čista načrta, sta lahko obe lepi in nemara lahko tvorimo enako sodbo čiste lepote glede na vsako konfiguracijo. Ko presojamo lepoto rože, upoštevajoč, da je naravni objekt, potem njena čista lepota postane predmet moralnega interesa, ker obstaja pomembna razlika med dojetjem neke forme, katere izvor ostaja nedoločen, in – nasprotno – dojetjem neke forme, za katero vemo, da vznikne naravno in zunaj sil človekovih okoliščin. Taka interpretacija je možna le, če podčrtamo razliko med pomenom presojanja lepote objekta kot naravnega objekta *per se* in presojanjem njegove lepote kot čistega abstraktnega načrta, popolnoma neodvisno od vsakršne obravnave njegovega izvora.

Naravni objekti, cenjeni ko taki, skupaj s predstavitvami, ki jih obravnavamo kot čiste abstraktne načrte, kažejo isto vrsto smotrnosti brez smotra in Kantovo navodilo o tem, kako razmišljati o umetniški lepoti, nadalje kaže, da moramo lepoto umetnine nekako ceniti v luči naše vednosti, da je bila načrtovana. Umetnino moramo ceniti tudi na način, ki presoja njeno smotrno formo neodvisno od vsakršnega določnega smotra, ki bi ga utegnila imeti.

Ena rešitev znotraj konteksta reprezentacijske umetnosti je, da cenimo umetnino tako, kot da bi cenili naravni objekt, z vednostjo in zavestjo, da to počnemo znotraj zamišljenega (iluzornega) konteksta. Zavedanje umetnine ko take bi ustvarilo domišljijski kontekst, cenjenje reprezentacijske vsebine umetnine kot narave (vendar zgolj na fikcijski ali iluzorni način, saj je lepa roža na sliki zgolj predstava dejanske rože) pa bi spodkopalo težave ob vednosti, da je bila umetnina izdelek intencionalnega dejanja. Na primer, če bi premišljevali o idealiziranem portretu osebe, bi hlinili, da gledamo dejansko osebo in bi cenili idealizirane forme v portretu, kot da bi bile izdelek narave, ne pa intencionalni izdelek umetnika.

V primeru naravne lepote objekt predstavi formo in smotrnost forme prisili recipienta, da postulira inteligentnega načrtovalca, ki je ustvaril objekt, medtem ko je negotov bodisi glede prisotnosti načrtovalca bodisi, kar je še pomembneje, glede tega, kaj na bi bil smoter. V primeru umetniške lepote je situacija domala identična, z izjemo, da vemo, da je obstajal načrtovalec. Težavo, ki jo utegnemo imeti pri odločanju v posameznih primerih, ali je objekt artefakt ali izdelek narave, mogoče osvetliti s primerom Putnamove plazeče se mravlje, ki v pesek zariše obris Winstona Churchilla. Nekdo, ki naleti na sledi v pesku in prepozna značilnosti Churchilla, lahko ugotovi, da ta slika zadosti nujnim pogojem za to, da je artefakt. Kajti na svetu obstajajo ljudje, ki so jim znane Churchillove

značilnosti in so tehnično zmožni narisati njegove značilnosti tako, da so posamezne črte slike podobne sledem mravlje. Brez vednosti o dejanski zgodovini izdelovanja sledi ni mogoče odločiti, ali imamo opraviti z artefaktom ali ne (Kant dejansko razpravlja o podobnem primeru – gre za primer v pesku narisanega geometrijskega lika; glej 64. paragraf).

O objektu, ki zadovoljuje dva dana nujna pogoja za to, da je neka stvar artefakt, je mogoče soditi v sodbi o relaciji smotrnosti, da je možen artefakt. Sodbe o relaciji smotrnosti, v katerih se o objektih sodi, da so dejanski ali možni artefakti, so sodbe o teoretski vednosti, ki zadeva »možnost eksistence stvari pod zakoni narave« (Kant, 1999: ??); v njih se predstava objekta kombinira – v skladu z zakonom vzročnosti – s predstavo dejanskega ali možnega pojmovnega vzroka dejanske eksistence tega objekta. To je mogoče utemeljiti tudi s sklicevanjem na Kantovo razlikovanje treh vrst vzročne pojasnitve objektov v svetu pojavov: »Volja je namreč, kot želelna zmožnost, eden izmed številnih naravnih vzrokov v svetu, in sicer tisti, ki deluje glede na pojme. Vse, kar je predstavljeno kot nekaj, kar je možno (ali nujno) z voljo, se imenuje praktično-možno (ali nujno). Za razliko od fizikalne možnosti ali nujnosti nekega učinka, katerega vzrok v svojo vzročnosti ni določen s pojmi (ampak z mehanizmom, kakor pri neživi materiji, pri živalih pa tudi z instinktom)« (Kant, 1999: 12).

Kant uporablja kot merilo za razlikovanje med temi tremi vrstami vzročne pojasnitve značaj vzroka, na katerega se te pojasnitve nanašajo: vzrok je bodisi pojmovna predstava, ki določa voljo osebe, bodisi ni nobena taka predstava; v slednjem primeru vzrok lahko leži bodisi v mehanizmu narave bodisi v instinktu živali. Pojem »mehanizma narave« je tukaj uporabljen v ožjem smislu in označuje povezavo učinka v svetu pojavov z vzrokom v »neživi materiji«, v skladu z vzročnim zakonom razuma. Kant kajpada govori o »mehanizmu narave« tudi v širšem smislu, v katerem je ta pojem mogoče aplicirati na vse pojave v času, katerih možnost je mogoče pojasniti s pomočjo vzročnega zakona, povsem neodvisno od tega, ali so njihovi vzroki pojmovne narave ali ne: glej *Kritiko praktičnega uma;* za pojem naravnega mehanizma v tem širšem smislu glej tudi *Kritiko razsodne moči,* 61. in 79. paragraf).

Tako artefakte kot izdelke narave je mogoče obravnavati – v tem širšem pojmu naravnega mehanizma – kot objekte, ki jih določa mehanizem narave: v izdelku narave se kaže sam *automaton materiale*, *v* artefaktu pa *automaton spirituale.* In sodbe, v katerih se za objekte presoja, da so dejanski ali možni artefakti, torej sodijo k sodbam teoretske vednosti, ki temelji na uporabi vzročnega zakona – ravno tako kot sodbe o objektih kot izdelkih narave.

Kant se v *Kritiki razsodne moči* seveda ne ukvarja s sodbami o relacijah smotrnosti, v katerih se o objektih sodi, da so dejanski ali možni artefakti, temveč predvsem s sodbami o relacijah smotrnosti, v katerih se o objektu v svetu pojavov trdi, da je nujno obravnavati ga kot smoter ali artefakt, saj ljudje lahko pojasnijo njegovo možnost zgolj s sklicevanjem na pojmovni vzrok. Tak objekt ni artefakt, ni objekt, ki ga je ali bi ga celo lahko ustvarila neka oseba v skladu s pravili – kakorkoli paradoksno se to na prvi pogled utegne zdeti: »Objekt ali stanje čudi ali pa dejanje, tudi če njihova možnost ne predpostavlja nujno

predstave smotra, pa se imenujejo smotrni samo zato, ker lahko njihovo možnost pojasnimo in dojamemo le tako, da predpostavimo, da je njihov razlog vzročnost glede na smotre, se pravi, neka volja, ki jih je razporedila na tak način glede na predstavo nekega pravila. Smotrnost je lahko torej brez smotra, kolikor vzrokov za to formo ne postavljamo v voljo, a lahko hkrati razlago njene možnosti razumemo le tako, da jo izpeljemo iz neke volje« (Kant, 1999: 60).

Če se v sodbi o relaciji smotrnosti te nove vrste o objektu trdi, da je smotrn, potem to ne pomeni, da je objekt nujno treba obravnavati kot artefakt: možnost zadevnega objekta »ne predpostavlja nujno predstave smotra«. (O objektu je le mogoče trditi, da ga je nujno obravnavati kot artefakt, če je mogoče dati merilo, s pomočjo katerega je artefakte in izdelke narave mogoče dokončno razlikovati drug od drugega). Toda po Kantu je težko (če že ne nemogoče) ponuditi tako merilo, ker dojema artefakte tako kot izdelke narave kot učinke naravnega mehanizma – in tako njihovi vzroki zanj niso bistveno drugačni. Vendar se v takih sodbah o relacijah smotrnosti seveda ne trdi, da je objekt, za katerega se sodi, da je smotrn, dejansko artefakt. Nasprotno, v tej vrsti sodbe se za objekt sodi, da je smotrn »samo zato, ker lahko njihovo možnost pojasnimo in dojamemo le tako, da predpostavimo, da je njihov razlog vzročnost glede na smotre, se pravi, neka volja, ki jih je razporedila na tak način glede na predstavo nekega pravila«. To, da možnosti objekta ni mogoče pojasniti in dojeti, pomeni, med drugim, da ta objekt ne more biti nikakršen artefakt, da ne more biti nikakršen izdelek intencionalnega dejanja osebe, katere volja je bila določena s predstavo objekta. Kajti da bi oseba intencionalno ustvarila objekt, mora biti zmožna pojasniti možnost objekta v skladu z zakoni narave, to je, oseba mora poznati in obvladovati vzroke, ki lahko povzročijo objekt. In artefakti so dejansko – po Kantu – edini objekti, katerih možnost lahko popolnoma pojasnimo, saj v stvar vidimo popolnoma le dotlej, dokler jo lahko izdelamo v skladu z našimi pojmi in jo dovršimo. Objektov, katerih možnosti ljudje ne morejo pojasniti s pomočjo naravnih zakonov, ki pa so kljub temu deli narave, ni mogoče šteti za artefakte. Toda zakaj potem ljudje o takih objektih sodijo, da so smotrni? V skladu s Kantom ljudje sodijo o objektih te vrste, da so smotrni natanko zato, ker se zdijo naključni v luči naravnih zakonov: »Pojem stvari, katere eksistenco ali formo si predstavljamo kot možno le pod pogojem, da obstaja smoter, pa je neločljivo povezan s pojmom njene naključnosti (glede na naravne zakone)« (Kant, 1999: 238).

Povezavo med naključnostjo objekta v skladu z naravnimi zakoni in sodbo, da objekt smotrn, je mogoče pojasniti na naslednji način: oseba, ki se ji objekt z naključen v luči naravnih zakonov, vendar se ne želi odpovedati pojasnitvi njegove možnosti, lahko objektu pripiše relacijo do pojmovnega vzroka v hipotetični razlagi, to je, oseba lahko šteje ta objekt, *kot da bi* imel smoter, kot učinek predstave smotra – četudi ni nikakršen artefakt.

Tako hipotetične sodbe o relacijah smotrnosti nastanejo kot hipotetične pojasnitve objektov, katerih možnost bi sicer ostala nerazložljiva. Kant v prvem uvodu v *Kritiko razsodne moči* o smotrnosti, ki je pripisana objektu v takih sodbah pravi, da je »smotrnost zakonitost naključnega kot takega« (Kant, 1999: 347). V 10. paragrafu pa Kant imenuje to smotrnost »smotrnost brez smotra«:

»Smotrnost je lahko torej brez smotra [*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*], kolikor vzrokov za to formo ne postavljamo v voljo, a lahko hkrati razlago njene možnosti razumemo le tako, da jo izpeljemo iz neke volje. Vendar pa ni nujno, da to, kar motrimo (v njegovi možnosti), uvidimo vedno z umom. Smotrnost glede na formo lahko torej vsaj motrimo, ne da bi jo pri tem morali utemeljevati na nekem smotru (kot materiji za *nexus finalis)*, in lahko jo opazimo na predmetih, pa čeprav le z refleksijo« (Kant, 1999: 60-61).

»Brez smotra« je smotrnost, ki je v teh sodbah pripisana objektu zato, ker se za pojmovno predstavo objekta ne trdi, da je ena izmed njegovih realnih vzrokov. Kant poudarja, da v teh sodbah vzroka objekta, za katerega se sodi, da je smoter, ne najdemo v človekovi volji, torej ne v intencionalnem dejanju racionalnega človeškega bitja. V objektu, katerega možnost ni mogoče pojasniti z naravnimi zakoni, opazimo »smotrnost glede na formo«, ne da bi jo »morali utemeljevati na nekem smotra (kot materiji za *nexus finalis)*«.

»Brez smotra« je smotrnost, pripisana nekemu objektu, čeprav ta ni artefakt. Besedno zvezo »brez smotra« je treba tu brati kot »brez dejanskega pojmovnega vzroka«. Ljudje pripisujejo tistim objektom, katerih možnosti ne morejo pojasniti z naravnimi zakoni, »smotrnost brez smotra«, to je, »smotrnost glede na formo« ali »formo smotrnosti«. To je dejansko hipotetična smotrnost. Kant razume sodbe o relacijah smotrnosti, v katerih je objektom pripisana hipotetična smotrnost, po analogiji s sodbami o artefaktu. Vendar ne bi smeli spregledati, da v sodbah o artefaktih objektu pripisujemo povsem drugačno relacijo s pojmovnim vzrokom kot tisto, ki jo objektu pripisujemo v hipotetičnih sodbah o relacijah smotrnosti: V sodbi o artefaktu, je presojani objekt povezan kot učinek s svojim pojmom v skladu z vzročnim zakonom, zaradi česar so te sodbe izraz teoretske vednosti.

Nasprotno, v hipotetičnih sodbah o relaciji smotrnosti je objekt, katerega možnost si ljudje ne morejo pojasniti s pomočjo naravnih zakonov, povezan zgolj z domnevnim pojmovnim vzrokom, ta povezava pa se ne dogaja v skladu z vzročnim zakonom – nima statusa objektivne določitve. Te sodbe potemtakem ne sodijo k sodbam teoretske vednosti, ki se ukvarjajo z »možnostjo eksistence stvari pod naravnimi zakoni«. Niti niso praktične sodbe, v katerih se presoja, ali oseba ali dejanje osebe ustreza moralnemu zakonu ali ne. So, nasprotno, sodbe refleksijske zmožnosti presojanja.

Lepota umetnine torej ne more biti zgolj v skrivnosti tega, kar je menil načrtovalec. To pomeni reči, da mora biti intelegibilnost, ki jo dojemamo v smotrni formi umetnine, v nekem pravilu, toda v pravilu, ki ga ne moremo opredeliti ali določiti z množico natančnih formul.

Vloga estetskih idej

Kakšna je po Kantu v tej zgodbi vloga estetskih idej? Najprej, Kant nam daje dve označbi estetskih idej: »Trditev, ki jo tu postavljam, se glasi: to načelo ni nič drugega kot zmožnost prikaza *estetskih idej*. Estetsko idejo pa razumem kot tisto predstavo upodobitvene moči, ki daje veliko misliti, a ji ne more ustrezati nobena določena misel, se pravi, noben *pojem*, kot predstavo torej, ki je noben jezik ne

more popolnoma doseči in je narediti razumljive. – Ni težko videti, da je estetska ideja nasprotje (pendant) *ideje uma*, ki je, obratno, pojem, ki mu ne ustreza noben *zor* (predstava upodobitvene moči)« (Kant, 1999: 154).

»Na kratko, estetska ideja je predstava upodobitvene moči, ki spremlja dani pojem in je povezana s takšno raznoterostjo delnih predstav v njeni svobodni rabi, da zanjo ni mogoče najti nobenega izraza, ki označuje določen pojem. Na ta način pa omogoča, da mislimo hkrati s pojmom še veliko neimenljivega, občutje tega neimenljivega pa poživlja spoznavne zmožnosti in povezuje jezik kot golo črko z duhom« (Kant, 1999: 157).

Upodobitvena moč (domišljija) kot ustvarjalna kognitivna zmožnost je namreč zelo močna pri ustvarjanju tako rekoč druge narave, iz gradiva, ki ji ga daje realna narava. Z njo se ukvarjamo, ko se nam zdi izkustvo preveč (po)svetno; ga preoblikujemo, nedvomno vselej v skladu z zakoni analogije, vendar tudi v skladu z načeli, ki ležijo višje v umu (in ki so v vsakem delu ravno tako naravna kot tista, v skladu s katerimi razum dojema empirično naravo); v tem čutimo svojo svobodo do zakona asociacije (ki se nanaša na empirično rabo te zmožnosti), v skladu s katerim nam narava lahko gotovo ponudi gradivo, vendar slednjega lahko mi preoblikujemo v nekaj povsem drugega, namreč v tisto, kar prekoračuje naravo.

»Take predstave upodobitvene moči lahko imenujemo *ideje*. Deloma zato, ker vsaj stremijo k nečemu, kar je onstran meje izkustva, s tem pa se skušajo približati prikazu idej uma (intelektualnih idej), kar jim daje videz objektivne realnosti. Na drugi strani in v glavnem pa zato, ker jim kot notranjim zorom popolnoma ne ustreza noben pojem. Pesnik si drzne upodabljati ideje uma o nevidnih bitjih, kraljestvu duš, peklensko kraljestvo, večnost, stvarjenje itn.. Prav tako lahko skuša s pomočjo upodobitvene moči, ki tekmuje z zgledom uma, da bi dosegel to, kar je največje, z njeno pomočjo lahko torej skuša prek pregrad izkustva in s popolnostjo, za katero v naravi ni mogoče najti primera, čutno prikazati to, za kar je sicer mogoče najti primere v izkustvu, denimo, smrt, zavist in vse pregrehe, prav tako ljubezen, slavo itn.« (Kant, 1999: 155).

Če zdaj k pojmu dodamo predstavo domišljije, ki sodi k njegovemu prikazu, ki pa sama spodbuja tako veliko misli, da jih ni mogoče nikoli dojeti z enim določenim pojmom, ki torej estetsko razširja sam pojem na neomejen način, potem je v tem primeru domišljija ustvarjalna in požene v gibanju zmožnost intelektualnih idej (um), to je, ob spodbuditvi predstave daje več za misliti, kot je mogoče v njej dojeti in razločiti (četudi, gotovo, sodi k pojmu objekta).

Tiste forme, ki dejansko ne tvorijo prikaza samega pojma, temveč – kot dodatne predstave domišljije – izražajo zgolj implikacije, povezane z njim in njegovo sorodnost z drugimi pojmi, se imenujejo (estetski) atributi objekta, katerega pojem, kot ideja uma, ne more biti ustrezno predstavljena. Tako je Zevsov orel z bliskom v krempljih atribut mogočnega nebeškega kralja, kot je pav atribut veličastne nebeške kraljice. Ti atributi, tako kot logični atributi, ne predstavljajo tistega, kar leži v naših pojmih sublimnosti in veličastnosti stvarstva, temveč nekaj drugega, nekaj, kar domišljijo pripravi do tega, da se sama razširi na množico sorodnih predstav, ki dopuščajo, da mislimo več, kot lahko izrazimo s

pojmom, ki ga določajo besede. Ti atributi tvorijo estetsko idejo, ki za to idejo uma nadomešča logični prikaz, čeprav dejansko rabi zgolj za to, da poživlja duha tako, da mu odpre pogled na nepregledno polje sorodnih predstav.

Zdaj si poglejmo, kaj je bila Kantova izvirna motivacija za uvedbo »idej« v svojo filozofijo v *Kritiki čistega uma? V* »Dialektiki« uvede um kot posebno kognitivno zmožnost, katere načela imenuje »transcendentna« zato, ker »nas pozivajo, naj podremo vse one mejnike in si prilastimo povsem nova tla ... preko izkustvenih meja (Kant, 2011, A 296/B352). Z drugimi besedami, zgolj samo posedovanje uma nas motivira, da tvorimo sodbe o transcendentnih objektih. Zakaj? Kant pojasnjuje: »Vzrok za to je v tem, da v našem umu (če ga obravnavamo subjektivno kot človeško spoznavno možnost) ležijo temeljna pravila in maksime njegove rabe, ki izgledajo kot povsem objektivna načela, in zato se zgodi, da imamo subjektivno nujnost neke povezave naših pojmov, v prid razumu, za objektivno nujnost, za nujnost določitve reči samih na sebi. Iluzija, ki se ji sploh ni mogoče izogniti, kakor se ne moremo izogniti temu, da se nam morje ne bi zdelo na sredini višje kot ob obali, ker pač prvo gledamo z višjimi svetlobnimi žarki kot drugo, ali še bolje, kakor celo astronom ne more preprečiti, da se mu vzhajajoči Mesec ne bi zdel večji, tudi če ga ta videz več ne goljufa (A297/B353-354).

Kant tu potegne vzporednico med empirično (optično) iluzijo in iluzijo, za katero trdi, da jo povzroča sam um. Ta vzporednica drži, je prepričan Kant, saj obe vrsti iluzije sestojita iz tega, da »imamo subjektivni pogoj mišljenja za spoznanje objekta« (Kant, 2011, A396). Pri optični iluziji so relevantni subjektivni pogoji pravila, ki jih naše zaznavne zmožnosti uporabljajo za razlago vizualnih ključev. Opiranje na iste vizualne ključe, ki nam normalno omogočajo natančno zaznati objekte, v izjemnih okoliščinah izkrivljajo način, kako so videti objekti. Vendar četudi razumemo, na primer, zakaj je Luna videti večja in tako bližnja nam, kot je v resnici, ko je blizu obzorja, to ne spremeni dejstva, da se nam še naprej pojavlja na tak način.

Kant analogno trdi, da um tudi vsebuje subjektivna načela, ki so neizogibno »videti« objektivna, in da to povzroča posebno vrsto iluzije, ki jo imenuje transcendentalna iluzija. (Ni jasno, zakaj Kant tega ne imenuje transcendentna iluzija. Domnevno jo imenuje transcendentalna zato, – kot dokazuje v »Dodatku« k »Dialektiki« – ker trdi, da so naše iluzorne ideje omogočile razširjeno in popravljeno izkustvo, ko jih uporabljamo kot regulativna načela v empirični znanosti). Tisto, kar razlikuje ti dve vrsti iluzije, je, da empirično iluzijo povzročajo pravila za razlago zaznavnih ključev, medtem ko transcendentalno iluzijo povzročajo pravila uma, »katerih raba sploh ne meri na izkustvo« (Kant, 2011, A295/B352). Tako empirična iluzija zadeva objekte izkustva, kakršna sta Luna in morje, medtem ko transcendentalna iluzija zadeva objekte, ki presegajo izkustvo: še posebej dušo, svet kot celoto in Boga.

Še pomembneje, v iluziji z Luno vemo, da zaznavamo Luno, (empirični) objekt, različen od nas. Optična iluzija je zgolj ta, da se včasih zdi večja in bližja, kot je. V transcendentalni iluziji pa dejansko ne vemo, ali obstajajo objekti, ki ustrezajo našim idejam duše, sveta kot celote ali Boga. Transcendentalna iluzija je natanko

ta, da se zdi, da nam naše ideje dajejo vednost o takih transcendentnih objektih, ko nam je dejansko ne dajejo: to so zgolj subjektivne ideje v nas, ki projicirajo iluzijo transcendentnih objektov, do katerih se zdi, da imamo nečutni dostop. Ko Kant to imenuje iluzija, gotovo ne zanika, da obstajajo transcendentni objekti, ki ustrezajo našim idejam duše sveta kot celote in Boga.

Zdaj bi moralo biti jasno, zakaj Kant pravi, da je nekaj zelo paradoksnega v tistem, kar zahteva um (Kant, 2011, A302/B358). Um zahteva brezpogojno, toda »Analitika« izključuje edino vrsto vednosti, ki bi lahko zadovoljila to zahtevo: ne moremo se dokopati do vednosti o stvareh na sebi, ki presegajo možno izkustvo. Toda Kant trdi, da človekov um kljub temu tvori idejo o takih transcendentnih objektov. Še več, nekatere od teh idej – transcendentalne ideje duše, sveta kot celote in Boga – neizogibno ustvarjajo iluzijo, da imamo apriorno vednost o objektih, ki jim ustrezajo. Za to domnevno vednost se zdi, da zadovoljuje zahtevo uma za brezpogojno, čeravno so te ideje dejansko zgolj ideje, ki nam ne dajejo vednosti o transcendentnih objektih, temveč zgolj ustvarjajo iluzijo, da to počnejo.

Toda vrnimo se spet k estetskim idejam. Kant ponudi dokaj posebno razlago, kako se tvorijo estetske ideje. V temelju so »estetski atributi« [*ästhetische Attribute*] nekega objekta. To so značilno simbolne ali metaforične podobe, ki jih je mogoče zbrati okrog danega objekta ali teme in spodbujajo našo domišljijo, da razširi po men objekta ali teme. Na primer, če bi bila tema sončni vzhod, potem bi lahko bila možen estetski atribut nadaljnja primerjava med vzhajajočo sončno svetlobo h načinom, kako spokojnost izvira iz vrline. Podobno, če bi tema vključevala mirnost in retrospektivno refleksijo na koncu našega življenja, potem bi lahko bil možen estetski atribut nadaljnjo sklicevanje na to, kako sonce po svojem zatonu pušča mehko večerno zarjo. Snop takih asociacij okrog danega objekta ali teme tvori ustrezno estetsko idejo.

Kantova razlaga genija in umetniške lepote se ne konča s sodbo pripadajoče lepote in s harmonijo kognitivnih zmožnosti. Obstaja tudi dodaten odnos do uma in moralnih interesov, ki spremljajo izkustvo estetskih idej. Ta odnos lahko začnemo spoznavati z opažanjem, kako se Kant sklicuje na estetske ideje kot »ideje« (četudi so to zori, ne pa pojmi), ker širijo našo domišljijo v smeri neskončnosti. Z gledišča nekega danega smotra estetska ideja, povezana s tem pojmom, neizčrpno razširja pomen tega smotra.

Ker imajo estetske ideje lastnost razširjanja, ustvarjajo asociacije z moralnimi pojmi v tem, kako formalno razširjajo našo domišljijo v smeri uma. Iz tega izhaja, da so moralne teme ustrezni predmeti za lepe umetnine, saj bo potem dani moralni smoter okrepljen z razširjajočo formo estetske ideje. Vsaka estetska ideja bo pognala v gibanje zmožnost intelektualnih idej (uma) in bo tako ustvarila ne le logično strukturirano harmonijo domišljije in razuma, temveč bo – na način, ki spominja na izkustvo matematično sublimnega, – ustvarila odnos med domišljijo in umom.

Harmonija med domišljijo in umom v izkustvu umetniške lepote je drugačna in notranje bolj konsistentna od odnosa med tema zmožnostma v izkustvu sublimnega. V slednjem je vloga domišljije predvsem negativna v svojem

onemogočujočem prizadevanju, da bi izrazilo idejo neskončnosti v končni čutni formi. Nasprotno, cilj estetskih idej ni predvsem izraz ideje same neskončnosti, ki bi – kot v primeru sublimnosti – vodila k onemogočanju; cilj je ustvarjalno razširiti pomen določenega smotra onstran njegovih danih meja, to pa je naloga, v kateri so lahko uspešne.

Znotraj gledišča danega določnega smotra se estetske ideje držijo danega smotra, toda – ko to počnejo, – tudi uvajajo vrsto neomejenosti. Ko torej estetska ideja predlaga ideje uma v njihovi razširitvi nekega pomena določnega smotra, to počne v drugačnem kontekstu od sublimnega prizadevanja, da bi utelesilo neskončno v končni formi.

Sublimnost dolžnosti

Predlog, ki smo ga dali, pa vendarle ni tako samoumeven, saj nas natančnejše branje *Kritike razsodne moči* lahko zelo hitro pripelje v očitno protislovje oziroma v slepo ulico. Ko Kant povzema svojo razpravo o sublimnem, naletimo na naslednje stališče: »Iz tega izhaja, da moramo intelektualno dobro, ki je na sebi (moralno) dobro, brž ko ga presojamo estetsko, predstaviti manj kot lepo in bolj kot sublimno, tako torej, da zbuja bolj občutje spoštovanja (ki zaničuje dražljaj), kakor pa ljubezni in zaupljivega nagnjenja. Ker se človeška narava s tem dobrim ne ujema sama od sebe, ampak le s silo, ki jo um stori čutnosti. In narobe, tudi to, kar se imenuje sublimno v naravi zunaj nas ali tudi v nas (npr. določeni afekti), je predstavljeno in postane zanimivo zgolj kot moč čudi, da s pomočjo moralnih načel premaguje določene ovire čutnosti« (Kant, 1999: 112). To razmišljanje kajpada predlaga, da če kaka forma estetskega izkustva ponuja simbol osrednjega pojma moralnosti, bo to izkustvo sublimnega, ne pa izkustvo lepega. Nekaj strani kasneje pa se zdi, da Kant zatrjuje nekaj nasprotnega:

»Trdim torej, da je lepo simbol nravno dobrega. In samo v tem oziru (v odnosu, ki je za vsakogar naraven in ki ga vsak prisoja drugim kot dolžnost) ugaja in zahteva soglasje vseh drugih, pri čemer se čud hkrati zaveda določenega oplemenitenja in povzdignjenja nad golo dovzetnost za ugodje prek čutnih vtisov …« (Kant, 1999: 193).

Ob takih stališčih nam takoj pride na misel več vprašanj. Prvič, kako Kant lahko trdi, da je lepo paradigmatski simbol moralno dobrega in lahko izpolni njegovo trditev glede soglasja vseh zgolj v tej vlogi, ko pa je z začetka opredelil lepo natanko z nezainteresiranostjo naše sodbe o njem, ali s temeljno razliko med lepim na eni strani in čutno ugajajočim in dobrim, vključno z moralnim dobrim, na drugi strani? Ali drugače povedano, kako Kant lahko trdi, kaj je avtonomija estetskega izkustva in sodbe in hkrati trdi, da so sodbe o lepem odvisne od katerekoli povezave z moralno avtonomijo? Ali ni podložnost estetske avtonomije moralni avtonomiji nezdružljiva s svojo lastno avtonomijo?

Premisa, kaj je nemara Kantov najbolj korenit nov argument v tretji *Kritiki*, je torej, da estetsko lahko ponudi čutne predstave moralnih idej na način, ki lahko poveča njihov doseg nad našimi občutki, in da je mogoče okus zahtevati od slehernega človeškega bitja natanko zaradi tega razloga. Obstajajo številni

različni načini, kako estetsko lahko omogoči, da je moralno dostopno našim čutom. Prvič, četudi običajno izkustvo »mehanizma narave« ne more dati evidence niti za našo svobodo niti za našo dolžnost v brezpogojnem zakonu moralnosti, lahko estetsko izkustvo ponudi vsaj simbolno predstavo tako dejstva naše svobode kot njenega univerzalnega zakona. To sta posebni vlogi sublimnega in lepega kot simbola moralno dobrega. Nadalje, tako estetsko izkustvo primernosti oblik posameznih naravnih objektov za naše kognitivne zmožnosti kot tudi teleološka sodba o primernosti sistema narave kot celote za te zmožnosti, nas lahko oskrbita s čutnimi predstavami receptivnosti narave za naše praktične razloge in torej z evidenco za možnost realizacije naših moralnih intenc ali najvišjega dobrega. Kot pravi Kant:

»Razsodna moč, ki jo predpostavlja a priori, brez upoštevanja praktične razsežnosti, nam daje pojem, ki posreduje med pojmi narave in pojmom svobode – gre za pojem *smotrnosti* narave, ki omogoča prehod od čistega teoretičnega uma čistemu praktičnemu umu, od zakonitosti glede na prvega h končnemu smotru glede na zadnjega. Na ta način je namreč spoznana možnost končnega smotra, ki se lahko udejanja edino v naravi in v soglasju z njenimi zakoni« (Kant, 1999: 36).

Izkustvo sublimnega kot estetsko izkustvo naše neodvisnosti od popolne prevlade naravnih sil je simbol naše svobode zgolj negativno dojet, izkustvo lepega pa ponuja bolj zapleteno simbolizacijo avtonomnega zakona čistega praktičnega uma in odnosa med tem zakonom in moralno določeno voljo kot tudi moralnim občutkom. Izkustvo sublimnega je opisano kot izkustvo naše neodvisnosti od prevlade naravnih sil, vendar se nikjer ne trdi, da je zmožnost, s pomočjo katere imamo to neodvisnost, čisti um, da ne govorimo o čistem praktičnem umu. Zaradi tega izkustvo sublimnega samo na sebi ni popoln simbol moralnosti.

To nemara pojasnjuje naslednji korak v Kantovem argumentu, v njegovi trditvi, da možnost izkustva sublimnega predpostavlja precejšen razvoj moralnih idej, ne pa prispevek k njim: »Če nravne ideje niso razvite, bo to, kar tisti, ki nas je na to pripravila kultura, imenujemo sublimno, neomikanega človeka v resnici zgolj zastrašilo« (Kant, 1999: 105). Če bi izkustvo sublimnega neposredno razkrilo našo zmožnost čistega praktičnega uma, je težko videti, kako bi lahko bilo kdajkoli zastrašujoče, saj bi bilo namesto tega vselej neposredno moralno dvigujoče. Če pa se zanj kajpada domneva, da naredi otipljivo zgolj našo neodvisnost od narave, vendar te neodvisnosti same na sebi ni mogoče razumeti kot zgolj s pomočjo apriornega priznanja našega čistega praktičnega uma, potem je mogoče razumeti, zakaj izkustvo sublimnega predpostavlja razvoj moralnih idej. Potem je kajpada težko razložiti, kaj izkustvo sublimnega doda h kultivaciji moralnih občutkov. V najboljšem primeru bi se zdelo, kot da bi zmožnost izkustva sublimnega dokazovalo razvoj moralnega občutka in nekaj, kar pričakujemo v nas samih in drugih natanko kot evidenco za razvoj moralnega občutka, ki ga zahtevamo.

Kljub temu dejstvo, da je izkustvo sublimnega v bistvu izkustvo svobode, dojeto na negativen in nepopoln način, le stežka pomeni, da je nepomenljivo izkustvo. Nasprotno, Kant pogosto označuje omejitev same dolžnosti predvsem v okviru

njene zahteve po neodvisnosti od običajnih podpihovanj naravnih nagnjenj in tako se izkustvo sublimnega lahko zdi dejansko identično z osnovnim moralnim občutkom spoštovanja do same dolžnosti. Kant v drugi *Kritiki* imenuje dolžnost sublimno. Ključna točka ostaja, da je dolžnost označena kot sublimna zato, ker je izkustvo sublimnega predvsem in najprej izkustvo moči odpora do naravnih nagnjenj; in za estetsko izkustvo sublimnega, ki ga sprožijo naravni objekti, se zdi izkustvo zgolj take moči odpora, dojetega negativno in torej brez kakršnekoli predstavitve njegovega izvora.

Povezave med estetičnim in moralnim

Prvič, Kant očitno meni, da nam objekti estetskega izkustva lahko predstavijo moralno pomembne ideje. To je očitno v primeru teorije estetskih idej, kjer Kant dejansko domneva, da imajo umetnine vselej neko moralno pomembno vsebino. Kant trdi, da lahko vse oblike lepega, naravnega kot tudi umetniškega, obravnavamo kot izraze estetskih idej: naravni objekti nam lahko predlagajo moralne ideje, četudi tak predlog ni produkt kakršnekoli intencionalne človeške dejavnosti. V razdelku »O idealu lepote« Kant tudi meni, da je lepoto človeške figure mogoče vzeti kot »vidni izraz nravnih idej, ki notranje obvladujejo človeka«. Tu hoče pokazati, da je zgolj človekovo lepoto mogoče vzeti za edinstven arhetip ali za nekaj popolnoma in brezpogojno vrednega, namreč za moralno avtonomijo, ki so je zmožni zgolj ljudje, toda hkrati da ni določnega načina, kako je mogoče izraziti to enkratno vrednost v človekovem liku. Torej je v zunanjem izrazu notranje moralne vrednosti človekovega značaja v človekovem liku vselej nekaj svobodnega in estetskega.

Drugič, naslednja povezava med obojim je v Kantovi trditvi, da izkustvo dinamično sublimnega ni nič drugega kot občutek moči našega praktičnega uma, da sprejmemo načelo moralnosti in delujemo v skladu z njim kljub vsem grožnjam ali nagibom delati drugače, ki jih narava utegne postaviti na našo pot. Ker izkustvo dinamično sublimnega tako osrednje vključuje napoved naše lastne zmožnosti biti moralen, Kant dejansko vztraja, da »se imenuje sublimno narave tako le v prenesenem pomenu, saj je treba sublimno dobesedno vzeto pripisati le načinu mišljenja ali vse prej njegovemu temelju v človeški naravi« (Kant, 1999: 120). In medtem ko noče trditi, da je to izkustvo identično z eksplicitnim moralnim sklepanjem, temveč da je zgolj nagnjenje duha, ki je podobno moralnemu nagnjenju, dejansko dokazuje, vsaj na enem mestu, da ga kompleksen značaj izkustva sublimnega naredi za najboljšo predstavo našega moralnega položaja:

»Predmet čistega in brezpogojnega intelektualnega ugajanja je moralni zakon in moč, ki jo ima v nas nad vsemi gonili čudi in nad vsakim med njimi ... Ker pa se ta moč pravzaprav pokaže le z žrtvovanjem (ki je oropanje, čeprav v korist notranje svobode ...), je ugajanje, estetsko gledano (v odnosu do čutnosti) negativno, se pravi, da nasprotuje temu interesu; intelektualno gledano pa je pozitivno in povezano z interesom. Iz tega izhaja, da moramo intelektualno dobro, ki je na sebi (moralno) dobro, brž ko ga presojamo estetsko, predstaviti manj kot lepo in bolj kot sublimno, tako torej, da zbuja bolj občutje spoštovanja

(ki zaničuje dražljaj), kakor pa ljubezni in zaupljivega nagnjenja. Ker se človeška narava s tem dobrim ne ujema sama od sebe, ampak le s silo, ki jo um stori čutnosti« (Kant, 1999: 111-112).

Tretjič, kljub tej trditvi Kant kajpada drugje dokazuje, da so ključni vidiki našega moralnega položaja tisti, ki jih simbolizira lepo, ne pa sublimno. Tu se nanašam na njegovo trditev, da je lepo simbol moralno dobrega zato, ker obstajajo p membne vzporednice med našim izkustvom lepega in strukturo moralnosti. Kant ne poudarja zgolj vzporednic, temveč opozarja tudi na razlike:

»1) Lepo ugaja *neposredno* (toda le v reflektirajočem zoru, ne pa v pojmu, tako kot nravnost). 2) Ugaja *brez vsakega interesa* (nravno je sicer nujno povezano z nekim interesom, a ta interes ni pred sodbo o ugajanju, ampak ga sodba šele proizvede). 3) *Svoboda* upodobitvene moči (torej čutnosti naše zmožnosti) je v presojanju lepega predstavljena tako, da se ujema z zakonitostjo razuma (v moralni sodbi je svoboda volje mišljena kot ujemanje volje s samo seboj glede na obče zakone uma). 4) Subjektivno načelo presojanja lepega je predstavljeno kot obče, se pravi, kot veljavno za vsakogar, čeprav ga ni mogoče prepoznati z občim pojmom (tudi objektivno načelo moralnosti je razglašeno za obče, se pravi, za vse subjekte, hkrati tudi za vsa dejanja istega subjekta, a ga je pri tem mogoče prepoznati z občim pojmom)« (Kant, 1999: 193-194).

Najbolj presenetljiva Kantova trditev tu je, da ker je izkustvo lepote izkustvo svobode domišljije v njeni igri z razumom, jo je mogoče vzeti kot otipljiv simbol svobode volje, da sama z moralnimi zakoni določi, da je nujna za moralnost, vendar sama na sebi ni nekaj, kar je mogoče neposredno izkusiti. Z drugimi besedami, sama neodvisnost estetskega odziva od neposredne določitve s strani pojmov, vključno moralnih pojmov, torej njegove nezainteresiranosti, je tista, ki naredi izkustvo lepega za izkustvo svobode, ki lahko spet simbolizira moralno svobodo. To je domnevno mogoče pomiriti s Kantovo prejšnjo trditvijo, da je sublimno najbolj ustrezen simbol moralnosti z opazko, da medtem ko nam izkustvo lepega naredi svobodo volje otipljivo, je zgolj mešano izkustvo sublimnega tisto, ki prinese občutek, da je treba to svobodo pogosto uveljavljati v soočanju z odporom, ki ga nudijo naša lastna zgolj naravna nagnjenja.

Četrtič, povezavo med estetskim in moralnim je mogoče odkriti tudi v Kantovi teoriji »intelektualnega interesa« za lepo. Tu Kant dokazuje, da čeprav mora biti naše ugajanje v lepih objektih neodvisno od vsakršnega prejšnjega interesa za njihovo eksistenco, lahko dodamo še nadaljnji sloj ugajanja k temu osnovnemu izkustvu, če eksistenca lepih objektov predlaga neko splošnejšo dejstvo o našem položaju v svetu. Tisto, kar Kant potem dokazuje, je, da ker je v primeru moralnosti:

» ... [U]m zainteresiran tudi za to, da imajo ideje (za katere zbuja um v moralnem občutju neposreden interes) objektivno realnost, ... da kaže narava vsaj sled ali pa namig o tem, da vsebuje kak razlog, da lahko predpostavimo zakonito soglasje njenih produktov z našim ugajanjem, ... mora biti um zainteresiran za vsak izraz narave, ki kaže na neko tako ujemanje – čud torej ne more razmišljati o lepoti *narave*, ne da bi bila hkrati zainteresirana« (Kant, 1999: 140-141).

Petič, estetsko izkustvo ima za posledico samo primerno moralno obnašanje. V tretji *Kritiki* pravi Kant naslednje: »Lepo nas pripravlja za to, da nekaj, celo naravo, ljubimo brez interesa; sublimno pa, da cenimo nekaj celo v nasprotju z našim (čutnim) interesom« (Kant, 1999: 108). Ljubiti nekaj brez osebnega interesa in ceniti nekaj celo v nasprotju z našim čutnim interesom sta nujna predpogoja pravega moralnega obnašanja.

PURPOSE, AESTHETIC IDEAS, AND MORALITY

Since the apprehension of pure beauty includes an appreciation of an object's purposiveness without purpose, and not purposiveness with purpose, the appreciation of the beauty of a work of art as such poses a dilemma.

One horn of the dilemma suggests the apprehension of the object's purposive form in absolute abstraction from the fact, that it was the product of intentional action. We would then consider the work of art as a natural object. The other horn is to conceive the artwork's purposive form as exhibiting a purposiveness with purpose and fail to appreciate the artwork's beauty. Kant's solution to this problem, with respect to representational art, springs up from his appreciation of how art can represent the actual things in daily life and yet have an illusionary dimension. Let us take as an example an artist's painting of a flower that represents the flower faithfully and accurately. Both the painting and the flower, viewed in the abstract as pure designs, could both be beautiful and perhaps the same judgment of pure beauty would be given in relation to each configuration. When we judge the flower's beauty, taking into account that it is a natural object, then its pure beauty becomes an object of moral interest, since there is significant difference between apprehending some form whose provenance is left indeterminate, as opposed to apprehending some form that we know arose naturally and outside of the forces of human condition.

At the end of the paper I defend the thesis that duty is characterized as sublime because the experience of it is first and foremost the experience of a power of resistance against natural inclinations; and the asthetic experience of the sublime

seems to bea n experience only of such a power of resistance conceived negatively and thus without any positive presentation of its origin.

Keywords: beauty, sublime, aesthetic ideas, purposivness without purpuse.

Literatura

Allison, Henry (2001). Kant's Theory of Taste – A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment. Cambridge: Cambridge University Press.

Burnham, Douglas (2001). *An Introduction to Kant's Critique of Judgment.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Cassirer, Heinrich Walter (1938). *A Commentary on Kant's Critique of Judgment.* London: Methuen & Co.

Cohen, Ted and Guyer, Paul (ur.) (1982). *Essays in Kant's Aesthetics.* Chicago and London: University of Chicago Press.

Coleman, Francis X. J. (1974). The Harmony of Reason: A Study in Kant's Aesthetics. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Crawford, Donald W. (1974). *Kant's Aesthetic Theory.* Madison: University of Wisconsin Press.

Crowther, Paul (1989). *The Kantian Sublime, From Morality to Art.* Oxford: Clarendon Press.

Fricke, Christel (1990). *Kants Theorie des reinen Geschmacksurteils.* Berlin in New York: Walter de Gruyter.

Ginsborg, Hannah (1990). *The Role of Taste in Kant's Theory of Cognition.* New York in London: Garland Publishing Company.

Guyer, Paul (1979). *Kant and the Claims of Taste.* Cambridge in London: Harvard University Press.

Guyer, Paul (1993). *Kant and the Experience of Freedom, Essays on Aesthetics and Morality.* New York in Cambridge: Cambridge University Press.

Guyer, Paul (ur.) (2003). *Kant's Critique of the Power of Judgment: Critical Essays.* Lanham, MD: Rowman and Littlefield.

Kant, Immanuel (1999). *Kritika razsodne moči.* Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Kante, Božidar (2013). »Leibniz in Kant o popolnosti in pojem piktoresknega pri Kantu«. Analiza 17, št. 3, str. 15–33.

Kemal, Šalim (1986). Kant and Fine Art, An Essay on Kant and the Philosophy of Fine Art and Culture. Oxford: Clarendon Press.

Knox, Israel (1936). The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer.

New Jersey: Humanities Press.

Knox, Israel (1992). *Kant's Aesthetic Theory: An Introduction.* New York: St. Martin's Press.

Kulenkampff, Jens (1978). *Kants Logik des ästhetischen Urteils.* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Makkreel, Rudolf A. (1990). Imagination and Interpretation in Kant, The Hermeneutical Import of the Critique of Judgment. Chicago in London: University of Chicago Press.

McCloskey, Mary A. (1987). *Kant's Aesthetic.* London: Macmillan.

McFarland, J. D. (1970). *Kant's Concept of Teleology.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

McLaughlin, Peter (1990). Kant's Critique of Teleology in Biological Explanation: Antinomy and Teleology. Lewiston, NY: Edwin Mellon Press.

Nuzzo, Angelica (2005). *Kant and the Unity of Reason.* West Lafayette: Purdue University Press.

Pillow, Kirk (2000). *Sublime Understanding: Aesthetic Reflection in Kant and Hegel.* Cambridge, MA in London, England: MIT Press.

Rogerson, Kenneth R. (1986). *Kant's Aesthetics: The Roles of Form and Expression.* Lanham, MD, New York in London: University Press of America.

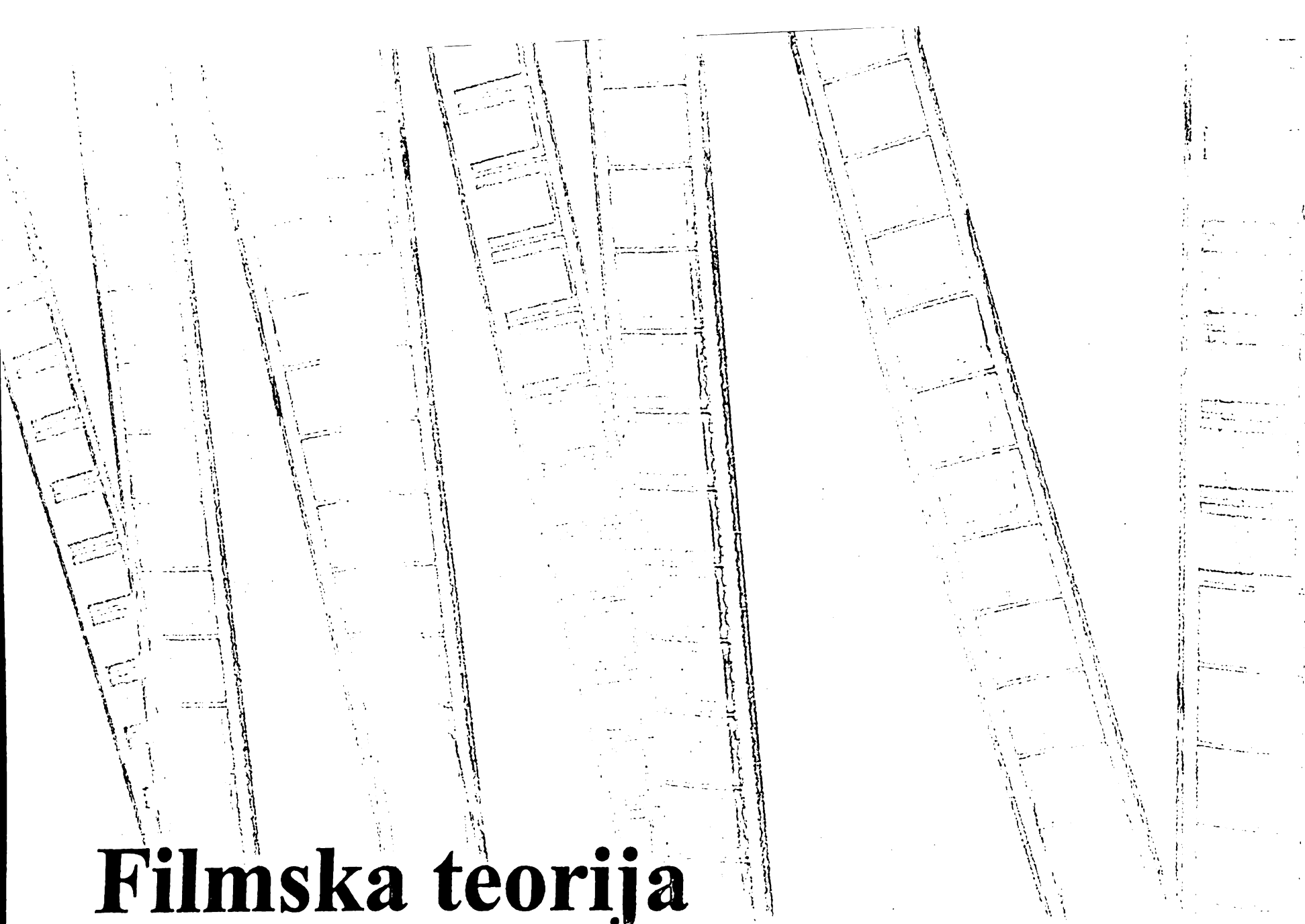
Savile, Anthony (1987). Aesthetic Reconstructions: The Seminal Writings of Lessing, Kant and Schiller. Oxford: Basil Blackwell.

Schaper, Eva (1979). *Studies in Kant's Aesthetics.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Souriau, Michel (1926). Le jugement réfléchissant dans la philosophie critique de Kant. Paris: Librairie Felix Alcan.

Wenzel, Christian (2006). An Introduction to Kant's Aesthetics: Core Concepts and Problems. Oxford: Basil Blackwell.

Zammito, John H. (1992). *The Genesis of Kant's Critique of Judgment.* Chicago in London: University of Chicago Press.



Filmska teorija

Noël Carroll
Prevedel Božidar Kante

FILM KOT UMETNOST

Proti fotografiji

Torej zakaj so skeptiki že od začetka oporekali umetniškim akreditivom fotografij? Ali niso že v 19. stoletju obstajale fotografije – na primer, ljudi, kakršna je bila Julia Cameron Mitchell ki so bile nezatajljivo umetnine? Mnogo skeptikov pa kajpada ni bilo pripravljenih to priznati, in sicer pogosto zaradi prefinjenih razlogov.

Skeptiki glede možnosti, da bi bila fotografija umetnost, začnejo s tem, da posvečajo pozornost dejstvu, da so fotografije mehanske stvaritve. Fotografije so vzročne posledice niza fizično-kemičnih postopkov – izpostavljanja srebrnih haloidov svetlobi. Fotografija je bila goli fizični učinek delovanja surovih zakonov narave. Tako so skeptiki sklepali, da je fotografija izključevala ustvarjalni, domišljijski, subjektiven, ekspresiven prispevek fotografa. Fotografske podobe so bile – v skladu z skeptikom – avtomatske stvaritve stroja, ne pa duha. Pritisni na gumb in dobil boš sliko! Toda umetnost ni tako ustvarjena. Umetnost zahteva umetnik ki skozi delo izraža samega sebe in svojemu gradivu vtisne formo ali slog. Vend tega ne more doseči stroj, ki si suženjsko utira svojo pot skozi sosledje fizičnih stanj.

Po mnenju filozofa Benedetta Croceja, »če fotografija ni povsem umetnost, je to natanko zato, ker ostane v njej prvina narave bolj ali manj neobvladana in neizbrisljiva« na način, ki prepreči prenos umetniških intuicij in gledišč. Vizualni umetnik daje formo svojemu objektu in razvršča njegove prvine na način, temelječ na zagotavljanju posebnega učinka. Toda fotografija domnevno ne naredi nič več kot mehansko reproducira brezobličen tok realnosti, kot gre mimo leč fotografskega aparata.

Poleg tega so tak pogled na fotografijo za mnoge potrjevale najzgodnejše filmske projekcije, kakršni so bili filmski tedniki bratov Lumiere v Franciji. Imenovane *actualités,* so ti enominutni kratki posnetki zajeli ulične prizore iz domovine in tujine, poročila o potovanjih, domače zadeve, ljudske običaje, zgodovinske dogodke, vsakdanje podrobnosti in podobno. Zdelo se je, da ti filmi niso bili kaj več kot dokumentarni zapisi vsega, kar je smuknilo mimo kamer potujočih fotografov Lumiere. Ljudje so se sprehajali v in iz posnetka. Gledalce je očarala reprodukcija realnosti v vsem njenem brezobličnem vrvežu. Domnevno ni bilo tako, kot da bi nek komentar ali občutek na strani fotografov, ki so obravnavali svoj objekt, vzniknil z zaslona. Tisto, kar je bilo tam videti in se čuditi,

dokazljivo niso bilo nič več kot simulakri realnosti, mehansko reproducirani niti s posegom subjektivne umetniške interpretacije niti s formalno iznajdbo.

Na eni strani je skeptik dokazoval, da kolikor je fotografija mehanska, izključuje možnost ustvarjalnosti – tako izrazne kot formalne – s strani umetnika. Objektivni fizični postopek ni puščal nobenega prostora za subjektivni vpliv umetnika. Fotografija je bila preprosto mehanizem. Poleg tega je skeptik opozoril na to, kakšne vrste mehanizem je to. To je stroj za avtomatsko reproduciranje vsega, kar najde svojo pot do leč fotografskega aparata. V tem pogledu ni nič več kot sredstvo za zapisovanje. Ko je kamera usmerjena na ulični prizor, mehansko zapisuje realnost. In, kot trdi skeptik, kot realnost nima ekspresivnosti in forme, tako je nima niti zgolj njen mehanski zapis.

Toda kaj pa reči v primeru, ko prizor, na katerega je filmska kamera namerjena, ni vsakdanji prizor z ulice, temveč dramatična uprizoritev fikcije? Ali to ne utegne biti umetnina? Naposled, ali igralci ne izražajo svojih misli in občutkov o likih, ki jih igrajo? Skeptik to možnost kajpada zavrača, spet s poudarjanjem, da je fotografija, gibljiva ali druga, v bistvu postopek natančnega zapisovanja in zato nezmožna biti umetnost sama na sebi.

Vzemimo primer muzejske razglednice Munchove slike *Krik.* Ni umetnost sama na sebi, čeprav slika *Krik je* umetnost. Razglednica je v najboljšem primeru fotografska reprodukcija umetnine. Ni umetnina sama na sebi. Podobno, CD z Bizetovo *Karmen* ni umetnina sama na sebi; je zapis umetnine. Razglednica in CD nam dajeta dostop do že pred tem eksistirajočih umetnin, vendar nista umetnini sama na sebi. Sta medija zapisovanja, ne pa umetniška medija.

Fotografija *Krika* ne naredi umetnosti; umetnost zgolj ohranja. Fotografije in, z razširitvijo, filmi so zapisi; so bolj podobni časovnim kapsulam – časovnim zabojnikom ki sporočajo umetniške dosežke, ki so daleč od nas v prostoru in/ali času. Toda kot kozarec, v katerem se prodaja kaviar, ni sam delikatesa, tako tudi ni fotografski zapis umetnine – bodisi slike bodisi dramske fikcije – umetnina. Nihče ne bi fotografskih plošč v knjigi umetnostne zgodovine zamenjeval z umetninami, ki jih prikazujejo. Dalje, ta argument je mogoče nanesti na dramske filme. Če se za filmano dramo misli, da je umetnina, potem ni film tisti, ki se nanaša na umetnino. Prej je drama – uprizorjena ped kamero in ohranjena na filmu – tista, ki je prava umetnina. Fikcijski filmi niso umetnine po svoji lastni moči, so v najboljšem primeru suženjski, mehanski zapisi gledaliških ali dramskih umetnin – to je, zapisi umetnin, postavljenih na oder pred kamero.

Desetletja so mnogi trdili, da nemški ekspresionistični film *Kabinet dr. Kaligarija* dejansko ni bil primer filmske umetnosti, temveč zgolj mehanski zapis gledališke igre. Da, scenerija je ekspresivna, ekspresivna za nekakšno eksistencialno klavstrofobijo. Toda to, je bilo rečeno, je stvaritev dela načrtovalcev scenerije, filmski ustvarjalec je preprosto fotografiral vnaprej

ekspresivno scenerijo, ki je stala pred kamero. Podobno je ekspresivno igranje. Toda to je prispevek izvajalcev. Filmski ustvarjalci so zgolj mehansko zapisali, kar so si igralci ustvarjalno izmislili.

Kakršnokoli umetniškost je mogoče pripisati *Kabinetu*, protestira skeptik, ta sodi v uprizoritev pripovedi in k načrtu gledališke scenerije, ki se je avtomatsko vtisnila v filmsko podlago, ko se je kamera rutinsko vrtela. Gotovo, skeptik obtožuje, osvetljevanje filma ni delo umetnika. Če je v *Kabinetu* umetnost, potem je zaradi dela piscev, igralcev in načrtovalcev scenerije, ne pa ljudi, ki vrtijo kamero. Če je režiser Robert Wiene dodal umetnost k postopku, je tega zaznamoval kot režiser igralcev, ne pa kot filmski režiser kamer. Film kot tak preprosto ohranja že obstoječi dramski dosežek za zanamstvo. Sam ne ustvarja umetnosti; v najboljšem primeru naredi umetnost dostopno od drugod v prostoru in/ali času. *Kabinet dr. Kaligarija je* ravno tak kot razglednica Munchovega *Krika*, z izjemo, da se giblje.

Ker so fotografijo, mirujočo ali gibljivo, imeli za zgolj mehanski zapis ali kopiranje realnosti, je bila zanikana njena možnost ustvarjanja umetnosti. Saj se zdi razumno domnevati, da umetnost zahteva dodatek umetniškega izraza in/ali formalno artikulacijo predmeta. Zgolj kopija pa nič ne doda. V nasprotju s sliko uličnega prizora, Lumièrove *actualités* mehansko reproducirajo videz omenjene realnosti brez umetniške domiselnosti. Po drugi strani pa je umetnost tam, kjer je predmet filma fikcija, kakršna je *Kabinet dr. Caligarija*, domnevno v dramski uprizoritvi zgodbe, kot je odigrana pred kamero. Umetnost ni v delu kamere – in v filmu kot filmu. V nasprotju z gledališčem, ki ustvarja umetniške fikcije, film najboljšem primeru zapiše njihove uprizoritve.

Naj povzamem: če je film nefikcija – recimo Lumièrovi filmski tedniki – ne more biti umetnost, kajti umetnost, ustrezno tako imenovana, nudi prostor za umetniški izraz in/ali formalno domiselnost. Strojne reprodukcije ne ponujajo prostora za umetniški izraz in/ali formalno domiselnost, saj so po definiciji avtomatski mehanski prepisi tega, kako so stvari videti. Torej, kolikor so nefikcijski filmi strojne reprodukcije, ne morejo biti umetnine.

Niti niso, na drugi strani, dokazuje skeptik, Akcijski filmi umetnine. Spet, težava je v tem, da je film v bistvu medij za zapis. Tam, kje je rečeno, da je fikcijski film umetnost, skeptik trdi, da to zamenjuje zapis nečesa umetniškega – namreč izvedbo drame – z umetnino samo na sebi. Če je Charlie Chaplin ustvaril umetnost, ko nas je v *Zlati mrzlici* pripravil do tega, da vidimo njegov škorenj kot puranjo večerjo, je bila njegova pantomima pred kamero tista, ki sodi k muzam, ne pa posnetek le-te. Toda v tem primeru ni nobene filmske umetnosti kot take; tam je zgolj gledališka umetnost – v Chaplinovem primeru mimična igra – zajeta na filmu.

Mnogih ti skeptični argumenti proti fotografiji in filmu kajpada niso prepričali. In

med upiranjem skeptičnemu primeru, je vzletela filozofija filma. Kajti v naslavljanju skeptičnih obtožb, da filmi ne bi mogli biti umetnost na apriornih temeljih, so prijatelji filma začeli razjasnjevati načine, kako bi filmom lahko dali pravico pristnih kandidatov za status umetnin.

Nekateri teoretiki, kot Rudolf Arnheim, so pokazali, da kljub njunima mehanskima razsežnostma tako fotografija kot film nista popolni repliki tistega, kar predstavljata, in da so lahko fotografije in filmi – zaradi načinov, kako se oddaljujejo od tega, da bi bili popolni mehanski zapisi —, izrazni. Na primer, nizko-kotni kader lahko prikaže pisalni stroj kot masiven in ga tako razlaga. Sergej Eisenstein v svojem filmu *Generalna linija* uporablja take kadre, da bi podčrtal *zatiralskost* birokracije, ki uporablja tak pisalni stroj. Podobno, filmski ustvarjalec lahko uporablja izkrivljajoče leče, da bi naredil neko poanto; smejoče se obraze lahko naredimo, da so videti ostudni, s pomočjo širokokotnih leč in tako razkrijemo surovost, ki se lahko skriva pod nasmehom.

Poleg tega, kot so poudarjali teoretiki nemega filma, filma ni mogoče zvesti na gibljivo fotografijo. Urejanje je za film vsaj tako pomembno kot njegovo poznavanje. Ker pa lahko filmsko urejanje preuredi prostorsko-časovni kontinuum, vključno s sosledjem dogodkov v igri, za film ni nujno, da je suženjski zapis česarkoli – bodisi aktualnega vsakdanjega dogodka bodisi gledališke izvedbe fikcijkega dogodka. Urejanje daje filmskemu ustvarjalcu zmožnost, da ustvarjalno reuredi realnost kot tudi da domišljijsko oblikuje alternativne fikcijske svetove – vetove umetnin.

Vem podobne obravnave so sedaj prevladujoče – le stežka kdo se sedaj sprašuje, ali film je ali ni umetniška forma. Res je, nekateri trdijo, da je to bila umetniška forma dvajsetega stoletja. Kljub temu argumentov skeptikom ne bi smeli zavrniti kot nič več kot čudaški konservativizem. Skeptiki so prepoznali nekatere globoke značilnosti filma, katerih možne implikacije je navdušencem včasih spodletelo upoštevati. Tako se lahko o filmu naučimo od skeptikov, celo v postopku, ko jih poskušamo zavrniti. Tako bom v preostanku tega poglavja podrobno pregledal skeptikov primer proti možnosti filmske umetnosti, tako da bi videli, kako gre na kriva pota in kaj ima prav.

Skeptični argument

Skeptični vodilni argument proti možnosti filmske umetnosti ima tri glavne korake. Gre takole:

1. Fotografija ni umetnost.
2. Film je v najboljšem primeru fotografski zapis dela dramske umetnosti.
3. Torej, sam film ni umetnost.

Ta skeptični argument spet podpirajo trije nadaljnji argumenti, od katerih je vsak mišljen kot podpora vodilnemu argumentu. Zaradi udobnosti imenujmo te podpirajoče argumente vsakega zase takole: (1) argument vzročnosti; (2) argument nadzora in (3) argument estetskega zanimanja. Zdi se, da skeptik značilno nima dodatnega argumenta za okrepitev druge premise vodilnega argumenta. To premiso se včasih obravnava, kot da bi bila popolnoma nesporna. To kajpada ni tako in k tej luknji se bomo vrnili, potem ko bomo pregledali tri argumente v prid prve premise skeptičnega vodilnega argumenta.

Argument gole fizične vzročnosti

Odločilna za skeptični primer proti filmu je premisa, da fotografija ni umetnost. En način, kako skeptik to podpira, je s pomočjo *argumenta gole fizične vzročnosti* (odslej običajno imenovan zgolj »argument vzročnosti«). Skeptik predpostavlja, da je vse, kar je vredno, da se razvršča kot umetnost, izraz misli – izraz ideje, občutka, drže, gledišča ali artikulacija formalnega pojmovanja. Če se snežinke, ki padajo na prometno žilo, združijo tako, da je rezultat videti natanko podoben Rodinovemu kipu Balzaca, bo skeptik dokazoval (mislim pa, da se bo večina n: strinjala), da ta stvar na moji poti ni umetnina. V nasprotju z Rodinovim kipom Balzaca v našem domnevnem snežnem »kipu« ni nobenega mišljenja, izraza z formalne domišljenosti. Res, ali ga je sploh smiselno imenovati *skulptura,* saj – glede na primer, kot smo ga opisali -, ni bilo vpletenega nobenega kiparjenja. In v vsakem primeru ni stvaritev čutečega človeškega delovanja. Je naravni dogodek, rezultat ne-umnega sosledja vzrokov in učinkov, rezultat, čeprav muhasti, golega delovanja fizičnih zakonov. To, da je podoben Rodinovemu Balzacu ali – kar se tega tiče – Balzacu, je naključje.

Res, stvari ki so videti kot moj zamet, so običajno stvaritev duha – vendar ne vselej. Obstajajo sence, ki jih mečejo gore Lune in za katere, če se jih vidi z določenega kota, rečejo, da so podobne obrazu. Toda take anomalije niso celo niti predstave, kaj šele umetnine, dokazuje skeptik, saj niso stvaritve mentalnih dejanj. Niso rezultat človeških intenc, temveč golega gibanja materije. Ne izražajo misli, ker dejansko ničesar ne izražajo. Če izraz vključuje, da nekaj, kar je znotraj, kot je misel, potisnemo navzven, ti naključni zadetki nimajo znotraj nič, kar bi lahko kazali navzven. So v popolnosti stvaritev naključnih delovanj fizike, ne psihologije. Ne vključujejo nobenega misleca; ne izražajo nobenega mišljenja; niso niti prikazi niti ustrezno tako imenovane umetnine.

Toda kaj pa ima to opraviti s fotografijo, vključno z gibljivo fotografijo? Fotografija lahko nastane brez človeškega delovanja. Zamislite si fotografski aparat, ki pade z zadka tovornjaka, tako da začne delati popolnoma jasne momentke. Te podobe ne bodo zadovoljile skeptičnega merila za umetniški status, saj ne izražajo nobene misli. Kako bi lahko? Nihče ne fotografira.

Nadzorne kamere na letališču, podobno, ne zahtevajo upravljalcev; lahko so popolnoma avtomatizirane. Zato v normalnem teku stvari tega video gradiva ne štejemo za umetnost. Kajti, še enkrat, ni sprejemljivo predpostavljati, da avtomatizirana nadzorna kamera izraža kakršnokoli misel. Morda tako video gradivo lahko vzame umetnik in ga preuredi tako, da šteje kot umetnost. To je druga zgodba. Surovo nadzorno video gradivo ni umetnost, če že zaradi drugega ne, potem zato, ker je brezdušno. Torej spet: iz tega, da nam fotografska podoba x-a, mirujoča ali gibljiva, omogoča, da v njej prepoznamo *x*, ne sledi, da je podoba x-a intencionalna stvaritev. Tako lahko ta argument imenujemo tudi *argument odsotne intencionalnosti.*

Za fotografijo ni nujno, da je stvaritev intencionalnega delovalca; lahko je posledica spetosti golih fizičnih dogodkov. Na primer, lahko si zamislimo nekatere neverjetne, vendar kljub temu logično možne primerke fotografij, ki ne izražajo nobene misli. Zamislite si votlino, v katere oddaljenem delu je mlaka fotografske soi; zgoraj v stropu votline je drobna špranja, ki prepušča svetlobne žarke. Ti žarki spet delujejo kot kamera z odprtino in določajo obris sosednjega vulkana na tleh votline. »Naravna« fotografija, kakršna je ta, ki se pojavlja naključno, ne bo zahtevala niti človeškega fotografa niti človeške intence. In zaradi tega podobe, kakršna je ta, ne bomo šteli za umetniško predstavo vulkana, ne glede na to, kako lepo se zdi, da je podobna vulkanu. Kajti – ker nima fotografa – ne izraža nikakršne misli o vulkanu.

Tisto, za kar so ti primeri mišljeni, da kažejo, je, da fotografija nujno ne zahteva upravljalca fotografskega aparata. Lahko obstajajo primeri stvari, ki jih bomo pripravljeni imenovati fotografije – to je prave stvaritve postopka fotografije —, ki so rezultat sosledja fizičnih vzrokov brez kakršnegakoli človeškega posega. Fotografija, olupljena do svojega bistva, torej ne zahteva človeškega vložka in – kar je posledica – ne vključuje izraz človeške misli ali udejanjenje človeških intenc. Z drugimi besedami, izraz misli ni bistvena značilnost fotografije. Glede na svojo bistveno naravo fotografija potemtakem ni umetnost.

V tem pogledu se tisto, kar se lahko imenuje bistvena fotografija, globoko razlikuje od bistvene slike, ki jo lahko – zaradi samega argumenta – imamo za paradigmatski primer umetniškega statusa. Vse slike imajo domnevno lastnost *intencionalnosti,* kar pomeni, v skladu s skeptikom, da so slike (1) o nečem zato, ker je (2) slikar to menil. Slika je intencionalna tako v smislu, da je usmerjena na nekaj kot v smislu, da je sredstvo za misel svojega stvarnika (tako, kakršen je komentar o ali interpretacija česarkoli, o čemer je slika). Toda bistvene fotografije niso intencionalne v nobenem od teh smislov. Lahko so plod popolnoma vzročnih procesov, ki so brez kakršnegakoli intencionalnega/mentalnega posredništva. Niti ni pojav vulkana v našem umišljenem primeru prej omenjene »naravne« fotografije *o* čemerkoli; je zgolj naključen trk dogodkov z nič več vsebine, kot jo ima udar strele. Taka bistvena

fotografija ne more izraziti misli, da vulkan zbuja strahospoštovanje, kot to utegne narediti slika vulkana, kajti bistvena fotografija zamišljene vrste nima avtorja, ki bi nosil misel, medtem ko prava slika zahteva, po skeptikovem mnenju, po definiciji čutečega stvarnika.

Argument gole fizične vzročnosti se torej naposled zgosti v naslednjo obliko:

1. Če je nekaj umetnost, potem mora vključevati izraz misli.
2. Če nekaj vključuje izraz misli, zahteva mentalno razsežnost, tudi znano kot intencionalnost
3. Intencionalnost ni bistvena značilnost fotografije.
4. Torej, fotografija (vključno z gibljivo fotografijo) ni bistveno ali nujno umetnost.

Če pa fotografija v bistvu ni umetnost, potem fotografija – bodisi mirujoča bodisi gibljiva – ni umetnost kot fotografija, to je ne zaradi tega, ker je fotografija.

Dalje, medtem ko slika lahko prikaže domišljijske stvari, fotografija domnevno vselej dostavlja pojavnost nečesa, ki povsem dobesedno stoji pred fotografskim aparatom. Fotografije predstavljajo gledalcu tisto, kar filozofi imenujejo referenčno transparentni konteksti – z drugimi besedami, v tipičnem primeru je fotografija *F* učinek vzroka *V* (na primer, vulkana), tako da nam eksistenca dopušča sklepati na eksistenco *V* (vulkana ali vsaj nečesa, kar je podobno vulkanu).

Slike so, nasprotno, referenčno neprosojne. Iz slike satira, vam ne svetujejo sklepati na eksistenco satira. Slike so lahko o vsem, kar si slikar domišlja; za predmet slike ni nujno, da obstaja. Tudi to je značilnost intencionalnosti, ki se včasih imenuje intencionalna ne-eksistenca. Na drugi strani pa je moralo tisto, ki je povzročilo fotografsko podobo, obstajati in fotografija daje eno od sklepalnih osnov za potrjevanje le-tega. To je torej drug način, kako fotografiji manjka intencionalnost.

Toda slikarstvo je v veliki meri reprezentacijska umetniška forma zato, ker vključuje intencionalnost – ta značilnost slikarstva je tesno povezana z njegovo zmožnostjo, da avtorsko izraža misli, ki zadevajo njegove predmete. Namesto tega fotografija, ugledana v okviru svoje minimalne ali bistvene narave, ustvarja svoje podobe s pomočjo mehanske vzročnosti, ne pa s pomočjo intencionalnosti. Torej, fotografija kot taka – fotografija *qua* fotografija – ni reprezentacijska umetniška forma, to pa ni niti film, saj je film v osnovi treba razumeti kot zgolj gibljivo fotografijo.

Argument nadzora

Poleg argumenta vzročnosti lahko skeptik postavi v ospredje *argument nadzora*,

da bi dodelal primer proti fotografski umetnosti. Po mnenju skeptika umetnik, ki dela v nekem mediju, zahteva nadzor nad tem medijem. Zakaj? Če je umetnost izraz misli, potem – da bi jasno izrazili naše misli – potrebujemo nadzor nad vsako podrobnostjo medija. Če nimamo nadzora, lahko v rezultate vdrejo svojevoljni učinki in tako spodrežejo misel ali občutek, ki smo ga hoteli izraziti. Da bi jasno oblikovali svoje misli, moramo obvladovati prvine, ki so del predstavitve takih misli. Idealno, je rečeno, vsaka prvina v pravi umetnini bodisi služi ali bi morala služiti izrazu umetnikovih misli. Izraziti misli ali občutek pomeni razjasniti to misel ali občutek; razjasnitev misli ali občutka zahteva zmožnost izbrusiti vsako prvino, ki naredi misel ali občutek bolj določen, in zmožnost izključiti ali spremeniti vsako prvino, ki ga utegne narediti dvoumnega. To je, umetnost kot izraz ali oblikovanje misli ali občutka zahteva izpolnjen nadzor nad ustreznim medijem.

Slika pokaže zahtevano stopnjo nadzora, saj je vsaka stvar na sliki pokazno tam zato, ker jo je tja *intencionalno* postavil slikar. Kot smo torej videli, slikar – spet zaradi intencionalnosti – lahko razjasni svoje ideje ali čustva tako, da si zamišlja, karkoli pač potrebuje za izostritev svojih misli, in ga ne omejuje tisto, kar je. Fotograf, vključno s filmarjem, kajpada domnevno nima ničesar, ko se približuje tem virom. Fotograf/filmar je prepuščen na milost in nemilost tistemu, kar je, na način, kot se zdi, da ni nikoli slikar.

Kamera je podobna zrcalu; leče zajamejo vse, kar se pred njo pojavi, ne glede na to, ali se upravljalec kamere zaveda podrobnosti, ki jih zapisuje, in/ali jih namerava fotografirati. Zaradi tega mnoge zgodovinske spektakle pokvari vdor nezaželenih anahronizmov. Telefonski drog, na primer, se lahko pojavi v ozadju srednjeveške romance na presenečenje ekipe pri kameri zgolj zato, ker je bil podrobnost dejanske *mizanscene*,[*] čeprav ne tudi podrobnost, ki jo je filmar opazil ali si zaželel posneti. Ker pa je fotografija vzročni proces, če nekaj stoji pred kamero, potem fizični postopek zagotavlja – če so vse stvari enake da se bo to pojavilo na podobi ne glede na to, kaj je filmar nameraval.

Če bi se telefonski drog pojavil v ozadju slike tistega, kar bi bilo sicer videti kot srednjeveški prizor, bi predpostavili, da ga je slikar tam narisal intencionalno in potem nadaljevali z interpretacijo, kaj je slikar mislil, ko je to storil. Toda ko primerljivi anahronizmi izbruhnejo v zgodovinskih filmih, kot se to dogaja z begajočo pogostostjo, sklepamo, da so se tam pojavili zato, ker so stvari ušle izpod nadzora. Ker vemo, da je fotografski proces avtomatski in slepo spoštuje zakone kemije in optike, razumemo, da se v filmskih podobah pojavljajo stvari, ob nejevolji filmarjev, ki niso bile nikoli mišljene, da bi bile tam.

Pred filmsko kamero je tako mnogo stvari, da se utegnejo nenamerno pojaviti v končni kopiji filma. Res je, tipično obstaja preveč podrobnosti – velikih in

[*] Scenografski načrt – katera stvar je poleg katere stvari in pred nečem drugim itn.

majhnih – da bi jim filmar lahko sledil. Mnogo presenečenj se v končanem filmu pojavi nepovabljeno in filmar se preprosto mora naučiti živeti z njimi. Po drugi strani je vse na sliki domnevno tam zato, ker je to tisto, kar je mislil slikar. Slikar ni presenečen nad tem, kaj najde na svoji sliki, ker je to postavil tja on sam. Kaj bi rekli za slikarja, ki – ko gleda na svoj srednjeveški prizor – sprašuje: »Kako se je tu znašel telefonski drog?« Slikar ima končen nadzor nad tistim, kar naseljuje njegovo platno.

Tega nima fotograf/filmar. Na fotografski podobi, bodisi mirujoči bodisi gibljivi, se pojavijo podrobnosti zgolj zato, ker so bile v vizualnem polju fotografskega aparata, čeprav ni nihče od filmske ekipe pazil na njihovo prisotnost. Dalje, vselej obstaja nedoločno veliko število potencialnih napak, ki čakajo na neopreznega filmarja. V tem pogledu je treba za slikarja reči, da je uveljavil veliko več nadzora kot fotograf mirujoče ali gibljive slike.

Ker so slike ustvarjene intencionalno, slikarji uživajo tako stopnjo nadzora, tak da ni nobene stvari, katere pojavljanje na njihovih slikah bi jih presenetilo. Tod fotografe pogosto osupne tisto, kar *odkrijejo* na svojih fotografijah, ker se vzročni proces, ki ga sprožijo, razvija v izrecni pozabi vsega, kar fotograf verjame, si Želi ali meni.

Fotograf ne le da zdaleč ne izpolni pričakovanj glede ravni nadzora, ki ga slikar naprti tistemu, kar se lahko pokaže na njegovi sliki, fotograf tudi nima slikarjeve domišljijske svobode, da slika karkoli hoče – daje popolnoma neomejen s tistim, kar je – kolikor fotograf lahko predstavi tisto, kar je lahko postavljeno pred fotografski aparat. Slikar lahko za nas naslika volkodlaka; ustvarjalec filma nam lahko da zgolj fotografsko sliko človeka, ki je zlezel v volkodlakovo opremo. Slikar ima v tem pogledu večjo svobodo kot fotograf, iz česar spet sledi večji nadzor nad oblikovanjem njegovega predmeta in izrazom njegovega razmišljanja o njem.

Ker umetnost vključuje izraz misli, so zgolj mediji, ki ponujajo visoko raven nadzora, primerni za namene ustvarjanja umetnosti. Razjasnitev misli zahteva nekakšno stopnjo plastičnosti. Da bi jasno sporočili idejo ali občutek, se morate morda oddaljiti od načina, kako je svet – bodisi tako, da mu nekaj dodate ali pa odvzamete. Fotografski mediji pa so v tem pogledu negostoljubni. Navezani so na tisto, kar je, in utelešajo podrobnosti, kot je nenameren telefonski drog, ki so za fotografa nedoumljivi. V nasprotju s sliko fotografija ni umetniška forma; manjka je tista stopnja nadzora, ki jo kaže neka nedvomna umetniška forma, kakršno je slikarstvo. In zaradi enakih razlogov so gibljive fotografije podvržene enakim zavezam kot fotografija. Torej, še enkrat, skleniti moramo, da film ni umetnost.

Argument estetskega zanimanja

Tretji skeptični argument za sklep, da fotografija/kinematografija ni umetnost, je mogoče imenovati *argument estetskega zanimanja.* Estetsko zanimanje je zanimanje, ki ga imamo za nekaj *zaradi njega samega,* to je, zaradi vrste stvari, kakršna je. Estetsko se zanimamo za roman *Iskanje izgubljenega časa,* ko nas zaposluje vrsta stvari, kakršna v bistvu je – izraz misli —, ne pa kot zbir knjig, katerih barva platnic se ganljivo razlikuje od okraskov v naši dnevni sobi.

Po skeptikovem mnenju fotografija ne more nadzorovati estetskega zanimanja zato, ker je fotografija strogo analogna z zrcalom. Ko nas zanima zrcalo, je objekt našega zanimanja karkoli se zrcali v zrcalu, ne pa samo zrcalo. Ko krtačimo svojo jakno pred zrcalom, nas zanima, ali kjerkoli obstaja kako izdajalsko znamenje šarpije. Gledamo v zrcalo, da bi se kaj naučili o naši jakni; naše zanimanje gre naši jakni, ne pa odsevu v zrcalu zaradi njega samega. Odsev v zrcalu nas zanima zaradi tega, kar nam nekaj pove o nečem drugem, namreč naši jakni. Torej zanimanje, ki ga značilno imamo za zrcalo, ni estetsko zanimanje.

Poleg tega skeptik dokazuje, da je tisto, kar je res za zrcala, res tudi za fotografije. Nas fotografije zanimajo zaradi tistega, kar kažejo – zgodovinske dogodke, krutosti, družinske poroke, mrtve sorodnike itn. – ne pa zaradi njih samih. Objekt na fotografiji je tisti – ne pa fotografija kot objekt -, ki pritegne našo pozornost.

Glede na umetnost slikanja je slika kot objekt (dejansko kot umetniški objekt) tista, ki pritegne našo pozornost, in to stori zato, ker je izraz misli. Zrcala niso izrazi misli; so optične naprave, katerih podobe so ustvarjene naravno, ne pa intencionalno. Pojave nam prenašajo avtomatsko. Nima smisla zanimati se zanje tako, kot se zanimamo za slike. Edini način, kako se zanimati za podobe v zrcalu, če naše zanimanje ni znanstveno, je dejansko ta, da nas zaposluje tisto, kar nam kažejo – kot policijski avto s plavimi utripajočimi lučmi v vzvratnem ogledalu.

Skeptik podobno dokazuje, da fotografije zapisujejo pojave, ne sporočajo misli. Fotografija x-a, na primer Osame bin Ladna – nas zanima zato, ker nas zanima način, kako je videti. Ne zanima nas sama fotografija, temveč zgolj kot mehanizem za prenašanje pojavov. Zanimanje ni estetsko, saj ni zanimanje za vrsto stvari, o kateri je fotografija, temveč prej zanimanje za osebo, čigar pojavnost nam prinaša.

Drugačen način, kako tu narediti skeptikovo poanto, je reči, da skeptik trdi, da so fotografije, ustrezno tako imenovane, *prosojne.* Videli smo že, da so fotografije referenčno prosojne v nasprotju z referenčno prosojno značilnostjo intencionalnih stvaritev. To je, obstaja vzročna povezava med fotografijo in objektom, ki jo povzroča, tako da fotografija ponuja osnove za sklepanje na eksistenco objekta na fotografiji. Moj pojav na video trakovih nadzorovanja ponuja evidenco, da sem bil na banki v noči ropa. Če so druge okoliščine enake, bo porota legitimno

sklepala, da je bilo tako. Toda poleg ponujanja tega sklepalnega zagotovila, skeptiki tudi trdijo, da je fotografija, kot se običajno uporablja – kar se je imenovalo »preprosta fotografija« —, tudi prosojna v smislu, da nam ponuja posreden zaznavni dostop do objekta, ki ga predstavlja. Kot je videnje objekta *preko* vzvratnega ogledala poseben, posreden način videnja policijskega vozila za mano, tako je fotografija poseben način videnja objekta.

To je, mi vidimo objekte *skozi* fotografije, tako kot vidimo objekte skozi zrcala. Tako so fotografije – kot zrcala – zaznavno prosojne. Toda, doda skeptik, če so fotografije zaznavno prosojne, potem ni fotografija sama na sebi tista, ki nas zaposluje. Objekt, do katerega nam fotografija daje zaznavni dostop, je tisti, ki nas zanima bodisi zaradi njega samega bodisi drugače. V obeh primerih naše zanimanje ni estetsko zanimanje. Ne zanima nas fotografija kot objekt; ne zanima nas fotografija kot umetnina, zanima nas zaradi tistega, kar kaže in kako to kaže. Poleg tega, če fotografija ne more podpreti estetskega zanimanja, zakaj potem domnevati, da je umetnina? Kajti, tak skeptik predpostavlja, umetnina je ravno tista vrsta stvari, ki predpisuje estetsko zanimanje – to je, umetnina je taka vrsta stvari, za katero se zanimamo zaradi vrste stvari (vrste objekta), kakršna je (ne pa zaradi vrste objekta, do katera nam nudi zaznavni dostop).

Predpostavimo, da je objekt fotografije nekaj zelo lepega – kot cvetoča vrtnica – take vrste, za katere pojavnost značilno rečemo, da jo cenimo zaradi nje same. Skeptik trdi, da je tu domnevno estetsko zanimanje za lepo vrtnico. Naša pozornost ni usmerjena na samo fotografijo – kot bi bila, če bi bila ta pravi umetniški objekt —, temveč na pojavnost rože, ki ji fotografija služi prosojno in mehansko. To ni, če tako rečemo, lepa fotografija, temveč fotografija lepe stvari. Lepa stvar na fotografiji pa je, če povemo po resnici, objekt našega estetskega zanimanja. Podobno, ko nam film predstavi lep razgled, je razgled tisti, ki je objekt našega estetskega zanimanja, ne pa film, ki ga domnevno zgolj posname.

Sovjetski filmski ustvarjalec Dziga Vertov je imenoval film »mikroskop in teleskop časa«. Tako kot nam aparati zaznavanja, kakršni so mikroskopi in teleskopi, omogočajo prodreti v zelo majhne in velike prostore, nam fotografski procesi omogočajo »pogledati« v preteklost, da v trenutku »premostimo« časovne razdalje. Vendar ravno tako kot v normalnem teku stvari niti mikroskop niti teleskop nista objekta našega zanimanja, razen če nismo optični tehniki ali mehaniki, enako tudi trdi skeptik, da ni to niti fotografska ali filmska podoba. Glede na te stvari menimo, da vidimo »skozi« nje; le-te so prosojne.

Povzemimo: fotografija nas ne zanima – tako kot nas zanima pravi umetniški objekt – zaradi tega, kakšen objekt je. Fotografija ne vzdržuje estetskega zanimanja zaradi same sebe. Ni primer prave reprezentacijske umetnosti. Zato film, če je v osnovi, kot kaže njegovo ime, v bistvu fotografski po naravi, potemtakem tudi ni reprezentacijska umetniška forma sama na sebi. Če se zdi, da

dani film vzbuja estetsko zanimanje – kot to počne *Kabinet dr. Kaligarija* – je to zato, ker je prosojen fotografski zapis dramske (gledališke) predstave. Je dramska predstava sama – kot je bila postavljena na oder in odigrana pred filmsko kamero —, ki zbudi naše zanimanje, tako kot so monologi Groucha Marxa, ne pa filmski zapisi le-teh, isti, ki so mesto našega estetskega zanimanja v *Animal Crackers*. Domnevati drugače pomeni zamenjavati škatlo, ki vsebuje piškotke, s samimi piškotki.

Odgovori skeptiku

Ti trije argumenti – argument vzročnosti, argument nadzora in argument estetskega zanimanja – so osnova za skeptikovo jedrnato razlago ugovorov proti možnosti, da so nekateri filmi umetnine. Ti argumenti, kakorkoli nevedni se že utegnejo zdeti, pritegnejo našo pozornost na intrigantne značilnosti filma, čeprav skeptik iz svojih zapažanj vselej ne izpelje pravilnih sklepov. Argumenti pogosto zvenijo prepričljivo, toda ali so odločilni? Preglejmo jih kritično, da bi umestili njihove morebitne pomanjkljivosti.

Druga runda: argument vzročnosti

Prvič, poglejmo si znova argument vzročnosti. Skeptik pravilno kaže, da ustvarjanje fotografije – pravilno tako imenovane – nujno ne zahteva intencionalnega prispevka delovalca. Fotografija, mirujoča ali gibljiva – bi lahko izvirala iz niza fizičnih dogodkov brez kakršnegakoli intencionalnega vnosa. Okvarjeni fotografski aparat se utegne vključiti, ko ga odvržemo, ali, še bolj fantastično, fotografije lahko nastanejo v naravi kot rezultat sosledja statistično neverjetnih, vendar logično možnih dogodkov, kot smo razpravljali prej v primeru naše naravne »votlinske« fotografije vulkana. Ti primeri namigujejo, da intencionalnost ni bistvena značilnost fotografij. To je, lahko obstajajo fotografije, popolnoma oropane intencionalnosti, ki so kljub temu še vedno ustrezno razvrščene kot fotografije. Toda če ni vpletene nobene intencionalnosti, potem ne morejo biti izraz misli, saj so oropane miselne vsebine (nečesa, o čemer so). Torej tisto, kar se utegne imenovati bistvene ali minimalne fotografije, nujno niso umetnine, pri čemer biti umetnina zahteva, *ex hypothesi*, biti izraz misli.

Tako obstajajo *pojmljive* fotografije, ki niso umetnine. Toda če dopustimo, da *utegnejo* obstajati taki primeri, kaj potem o dejanskih fotografijah, ne pa zgolj o pojmljivih? Ko občudujemo fotografije Edwarda Steichna kot umetnine, govorimo o dejansko obstajajočih fotografijah, ne pa zgolj o pojmljivih. Še več, ali v primerih dejansko obstajajočih fotografij, ki jih razvrščamo kot umetnine, ne verjamemo, in to z dobrim razlogom, da so na teh podobah izražene intence ustreznega fotografa? Steichnove fotografije sporočajo misli in občutke o vsebini, proti kateri usmerjajo našo pozornost, mi pa verjamemo, da je njihov

ustvarjalec menil, da naj nedvomno počnejo natanko to.

Kot je opazil Walter Benjamin, Atgetove fotografije, na primer, izražajo misli o pariški mestni krajini. Z drugimi besedami, primerne fotografije, imajo intencionalnost na način, kot to ukazuje skeptik, in omenjene fotografije bi morale zato šteti za umetnine v skladu z okvirom, ki ga narekuje skeptikov argument. Kakšno razliko naredi za umetniški status dejansko eksistirajočih fotografij, ki izražajo misli, tako kot to počnejo Atgetove fotografije, to, da obstajajo nekatere druge pojmljive fotografije, ki tega ne počnejo?

To, da nekatere fotografije izražajo misli, je dovolj za ugotovitev, da so nekatere fotografije umetnost. Dejstvo, da utegnejo obstajati pojmljive fotografije, podobne tistim, ki smo jih preučevali, ki ne izražajo misli, v najboljšem primeru kaže, da ni nujno, da morajo biti vse fotografije umetnost. Toda na eni strani nihče tega noče dokazati; celo največji navdušenec nad fotografijo bo dopustil, da ni nujno, da je ali da mora biti vsaka fotografija umetnost. Kdo misli, da so fotografije na običajnem prometnem dovoljenju umetnost?

Na drugi strani mora skeptik dokazati več kot zgolj trditev, da nekatere fotografije niso ali ne utegnejo biti umetnost. Skeptik mora dokazati, da nujno nobena fotografija ni niti ne more biti umetnost. Toda kako bo skeptik to pokazal? Tisto, kar je skeptik, sklicujoč se na pojem bistvene ali minimalne fotografije, dokazal, je, da intencionalnost ni nujno vpletena v ustvarjanje nečesa, kar bi bili voljni kategorizirati kot fotografijo. Toda iz podmene, da intencionalnost ni nujno vpletena v ustvarjanje nekaterih fotografij, logično nujno ne izhaja, da intencionalnost nujno ni vpletena v ustvarjanje nobene fotografije. Iz dejstva, da nadzorna kamera semaforja avtomatsko posname nekoga, ki se zakonu posmehuje – brez posega kakršnekoli intence – ne izhaja, da intencionalnost in intence ne vstopajo ustvarjalno v igro, ko izberem predmet moje trenutne fotografije, izberem leče, film in nastavitve zaslonke, ki si jih želim, in prilagodim svetlobo za moj namen, hkrati ko se pripravljam, da bom posnel svojo fotografijo. Zamišljati si, da mora pomanjkanje intencionalnosti v primeru nadzorne kamere implicirati pomanjkanje intencionalnosti na posnetku, ki sem ga pravkar opisal, je logična zmota (imenovana *modalna zmota,* ker je zmota v aletični modalni logiki, to je, logiki nujnosti in možnosti).

Iz dejstva, da zgolj fotografski status nujno ne zahteva intencionalnosti, ne izhaja, da je za vse, kar je razvrščeno kot fotografija, nujno, da nima intencionalnosti. Čeprav se za skeptika zdi, da predpostavlja ta sklep, pa je *non sequitur.* V strokovnem smislu je to zmota aletične modalne logike, da bi poskusili priti od (1) fotografija ni *nujno* intencionalna stvaritev k (2) *nujno,* fotografija ni intencionalna stvaritev. Vendar se zdi, da skeptik skuša zmotno narediti natanko ta sklepalni skok.

Proti skeptiku lahko dokazujemo, da čeprav nekatere pojmljive fotografije

nimajo intencionalnosti in zaradi tega niso umetnine, to še zdaleč ne namiguje, da so vse dejanske fotografije enako ogrožene. Kajti kot smo pravkar videli, če že nismo vedeli prej, nekatere dejanske fotografije dejansko imajo intencionalno vsebino in so lahko in tudi so bile intencionalno ustvarjene in tako zadovoljujejo celo skeptikova merila za umetniški status. In če so mirujoče fotografije lahko zaradi tega reprezentacijske umetnine, so to lahko tudi filmi, celo filmi, ki se jih šteje zgolj za v bistvu gibljive fotografije.

Morda bo skeptik dokazoval, da vse, kar ne zadosti tistemu, kar smo imenovali bistven ali minimalen film, ne bi smelo šteti za pristen primerek tega medija. Toda ko razsojamo o vprašanju, ali so nekatere fotografije umetnine, zakaj naj bi dali večjo težo temu, kako so lahko bile ustvarjene, v nasprotju z onim, kako so bile dejansko ustvarjene?

Poleg tega skeptik ne more sprejemljivo dokazovati, da če je v ustvarjanje dela vpletena vzročnost, potem to izključuje tisto vrsto intencionalnosti, ki se je zahteva za umetniški status. Kajti če bi to bilo tako, potem se za verjetno noben medij ne bi moglo reči, da je zmožen ustvarjati umetnost, saj imajo domala vsi neodstranljivo vzročno razsežnost. Premislite: celo čopič je orodje; ko se umetnik s čopičem enkrat dotakne platna, se sproži vzročni proces; barva se pretaka s stopnjo, ki jo določa kemični zakon. Kipar je zavezan fiziki. Orgle so kajpada stroj. Vendar v nobenem od teh primerov dejstva, da so vpleteni vzročni procesi, ne izključujejo izraza misli. Če torej v neštetih primerih že priznanih umetniških medijev njihovi vzročni ali mehanski vidiki ne izključujejo možnosti izražanja misli, zakaj potem skeptik domneva, da so zadeve s fotografijo in filmom drugačne?

Ponovni premislek o argumentu nadzora

Skeptik poudarja, da izraz misli – zanj *sine qua non* umetniškega statusa – zahteva nadzor. Če ni nobenega nadzora nad zadevnim medijem, oporeka skeptik, potem preprosto ne izražamo svojih lastnih misli. To se zdi pošteno preprečljivo. Kajti če ni sploh nobenega nadzora, potem je dvomljivo, ali je sploh bila izražena kaka misel. Dalje, če verjamete, da obstaja bistvena povezava med izrazom misli in imetjem sloga, potem če nimamo nadzora nad svojim medijem, je tisto, kar ustvarimo brez sloga, s končnim učinkom: nobenega nadzora, nobenega sloga, nobene umetnosti. Tak je argument nadzora.

Začetni odziv na argument nadzora mora biti, da je utopičen. Če je tisto, kar se zahteva za umetniški status, *popoln* nadzor nad medijem, potem bomo prisiljeni odšteti kot umetniške forme večino praks, ki jih cenimo kot take. Večina umetnikov se mora pogajati za nekakšen kompromis z medijem – se prilagoditi materialu, ki je pri roki. Gledališki režiser bo moral zasesti svojo dramo z razpoložljivimi igralci; ti ne utegnejo biti in pogosto niso natanko to, kako si je

zamišljal te like ob prvem branju besedila. Vendar bo zadevo izpeljal. Režiser nima popolnega nadzora; delovati mora znotraj parametrov, ki jih postavljajo drugi in okoliščine.

Koreograf ima podobno na voljo zgolj te plesalce in zgolj te prostore. Kakršnekoli sanje je imel o svojem plesu, jih je treba tako rekoč prizemljiti. Dejansko vsaka posamezna umetniška prvina prihaja z omejitvami. Celo pisec mora delovati znotraj meja posameznega jezika. Skladatelj mora delovati z zbirko obstoječih instrumentov, glasbenik pa mora delovati znotraj posebnosti svojega instrumenta. Arhitekti in kiparji so očitno fizično zelo omejeni v okviru stopnje odklona od prvotne smeri, ki jo imajo za uveljavljanje svoje volje na svoje materiale, medte ko mora celo slikar živeti z viri, do katerih ima dostop – kot so razpoložljive raznolikosti barve —, in njihovimi spremljajočimi lastnostmi. Čeprav kritiki lahko govorijo, kako ta ali oni umetnik nadzirata sleherni vidik svoje stvaritve, je to v glavnem žurnalistična hiperbola – fantazija dobrega počutja za nedeljske umetnosti in področje prostega časa.

Le malo umetniških form – če sploh kaka – udejanja fantazijo popolnega nadzora. Ali bi morali potem reči, da noben medij ni zmožen ustvarjati umetnosti? Bolj razumna smer je gotovo znižanje naših pogledov – zahtevati zgolj to, da medij dopušča svojim praktikantom zadosten nadzor, ne pa popolnega nadzora. Toda ta prilagoditev potem ponovno uokvirja pogoje razprave – namreč: ali filmski medij dopušča dovolj nadzora za filmskega ustvarjalca, da bi zaščitil intencionalno vsebino, to je izrazil misli in občutke ter/ali formalno strukturiral svoj predmet.

Na to lahko začnemo oblikovati pozitivni odziv tako, da se spomnimo nekaterih poant, ki smo jih naredili v postopku zavrnitve argumenta vzročnosti. Pripomnili smo, da ima fotograf na voljo številne spremenljivke, ki mu omogočajo, da artikulira in tako izrazi svoje misli. Lahko izbere svoj predmet, na primer. Gotovo ni naključno statistično sovpadanje tisto, ki pojasnjuje nezatajljivo konsistenco dela Diane Arbus. Fotograf lahko tudi izbere vrsto fotografskega aparata, leče, filme, odprtost zaslonke in učinke osvetlitve, za katere določi, da so primerni za karkoli misli in/ali čuti, da namerava izraziti. Poleg tega pa lahko fotograf tudi ustvari okolje fotografije – jo inscenira, vzpostavi pravo oddaljenost predmeta od fotografskega aparata, izbere rekvizite, kostume in make up ter pogosto dejansko tudi same modele, ki se potem postavljajo v teh regalih v poze.

Fotograf pogosto naredi niz fotografij danega predmeta in se naposled posveti tisti iz niza alternativ, ki najbolj udejanja njegovo pojmovanje. In ko je film enkrat posnet, lahko še nadalje natančneje razjasni svoj izraz z uporabo z lestvico laboratorijskih postopkov, vključno s tiskom na različne papirje, obrezovanjem, s popravljanjem podobe s pomočjo odstranjevanja pomanjkljivosti itn.

Na vsakem koraku v ustvarjanju fotografije obstajajo izbire, ki jih je mogoče

narediti, od katerih bo vsaka modulirala izraz misli in/ali občutek, utelešen na fotografiji. Odločitev za eno od teh alternativ, ne pa za drugo – za širokokotne leče, ne pa za povečevalne – utegne narediti razliko, ki z večjo natančnostjo izraža vsebino in/ali lastnosti misli in/ali občutkov, ki si jih fotograf prizadeva sporočiti. Ali ne bi moralo to šteti za zadosten nadzor medija, da bi zagotovilo obravnavo fotografije kot reprezentacijske umetniške forme?

En razlog za tako mišljenje je, da obstaja presenetljiv inventar korelacij med mnogimi priznanimi spremenljivkami za izrazno spreminjanje slik in tistimi, ki veljajo glede na fotografijo, vključno z izbiro predmeta, osvetlitve, velikosti, okvira itn. Poleg tega že vemo, da so se variacije v teh izraznih razsežnostih izkazale za dovolj bogate za razlikovanje misli in občutkov, ki jih misli izraziti August Sandler, od tistih Roberta Mapplethorpa.

To, ali medij dopušča zadosten nadzor, da ga je mogoče kategorizirati kot reprezentacijsko umetnost, je mogoče preveriti s preizkusom, ali za nas obstaja dovolj alternativnih spremenljivk za artikulacijo, da bi prepoznali različne slogovne ali ekspresivne profile. To, da lahko osamimo slogovne in izrazne kontraste med fotografijami Cindy Sherman in Walkerja Evansa in potem v nadaljevanju te povežemo z izrazom različnih misli, močno podpira domnevo, da ima fotografija stopnjo nadzora, ki je zadostna za uvrstitev medija med tiste, ki so zmožni ustvarjanja umetnosti.

Slog ali forma umetnine je ansambel izbir, ki delujejo za udejanjenje njene poante ali smotra – na primer, izraza misli in/ali občutka. Nadzor je potreben, da bi umetnina imela slog in da bi izrazila misli. Raven nadzora je funkcija tega, da imamo na voljo niz artikulacijskih izbir, tako da izbira ene od teh strategij glede na zadevno spremenljivko, ne pa druge, naredi slogovne in/ali izrazne razlike, saj je izbira iz polja alternativnih prvin s kontrastnimi lastnostmi in asociacijami tista, ki razjasnjuje misli in oposeblja slog.

Fotografija ima več izraznih kanalov, polnih alternativnih, primerjalnih strategij konstrukcij na vsaki ravni artikulacije. To bogastvo izbir ponuja fotografu potrebna ustvarjalna sredstva, da s strateškimi odločitvami izpolnjuje svoje intence. Poleg tega se je to izkazalo za več kot zadosten nadzor za umetniške namene, saj nam je omogočilo umestiti razhajajoče se »avtorske intencionalnosti« Mana Rayja, Nan Goldin, Wengie in Moholy-Nagyja.

Poleg tega ponuja filmska podoba celo več vzvodov za slogoven nadzor in izbiro kot mirujoča fotografska podoba. Na primer, gibanje kamere dopušča kamermanu možnost, da raziskuje razporeditev in izločanje te ali one podrobnosti za namene posebne pozornosti. Niti eden niti drug medij kajpada ne dopuščata popolnega nadzora. Toda, kot je pokazano, dejanski argument je o vprašanju, ali relevantni medij dovoljuje zadosten nadzor. In zaradi razlogov, ki smo jih pravkar našteli, lahko proti skeptiku vztrajamo, da se za fotografijo in film zdi, da

zadovoljujeta zahtevano raven nadzora, ki jo upravičeno pričakujemo od reprezentacijske ali drugačne umetniške forme.

Nazaj k argumentu estetskega zanimanja

Platon je ponižal resnost mimetičnega slikarstva in pesništva tako, da ju je postavljal v analogijo z zrcali. Skeptik podobno omalovažuje prizadevanja mirujoče ali gibljive fotografije za status umetnosti z zatrjevanjem, da so fotografski aparati le malo več kot zrcala, ki neumetniško zrcalijo vse, kar zaide v njihovo obzorje. Kajti če so fotografije in filmi podobni zrcalom, potem ne izražajo misli nič bolj, kot to počne steklo na sprednji strani vaše sobe za medicinsko kopel. Zrcalo trguje zgolj s pojavi, ne pa z intencionalnostjo. Če sta torej fotografija in film strogo podobna zrcalom, potem nam ni do njiju zaradi njiju samih; zanju se estetsko ne zanimamo. Nasprotno, zanju nam gre ali nas estetsko zanimata zaradi objektov, ki nam jih kažeta. Ne gre mi za kegljanje na ledu, sepijasto fotografijo moje ljubljene stare mame kot fotografije, temveč za spomin na Nanny.

Zmožnost filma in fotografije, da nam ponudita okno v preteklost, se imenuje »fotografska prosojnost«. Pojmovanje fotografske prosojnosti ponuja temelj za skeptikovo trditev, da fotografija in film nista reprezentacijski ali drugačni umetniški formi zato, ker nista zmožni usmerjati naše pozornosti na vrsto objektov, kakršna sta sama na sebi. Zato niti fotografija niti film ne moreta podpirati estetskega zanimanja. Kajti če sta prosojna, potem vidimo skozi njiju in naše zanimanje pristane na pojavu tistega, česarkoli podoba sta že. Če je fotografija fotografija inavguracije predsednika Busha, potem je moje zanimanje zanimanje za njegovo inavguracijo. Domnevno zame ni smiselno, da me zanima fotografija kot taka, saj je prosojna – to je, mi vidimo skoznjo.

Vendar se zdi, da obstaja dvomljiva predpostavka v osnovi skeptikove polemike, namreč, da če je mirujoča ali drugačna fotografija prosojna, potem je nevidna. Tu

»nevidna« pomeni nekaj podobnega, kot videti objekt skozi fotografijo je *ravno kot* videnje zadevnega objekta iz oči v oči. To je, človekovo oko ne odkrije posredujočega delovanja fotografije, ker pa je domnevno ne vidimo, se tudi zanjo ne zanimamo, pri čemer je *fotografija* fotografija kot taka – fotografija kot objekt pozornosti zaradi nje same in ne zgolj podoba nekega drugega objekta.

Vendar čeprav dopuščamo, da so fotografije prosojne, iz tega ne izhaja, da so nevidne. Dejansko celo niti vsa zrcala niso nevidna tako, kot namiguje skeptik. Ko gledam v eno od tistih konveksnih zrcal, ki nam omogočajo videti okrog vogalov na parkiriščih, utegnem preko njega videti avtomobil, ki drvi proti meni, vendar kajpada vidim tudi izkrivljanje v zrcalu. Tako zrcalo je stežka nevidno, čeprav je prosojno; iz prosojnosti ne izhaja nevidnost. Toda skeptikov argument

iz estetskega zanimanja proti fotografijo doseže privlačnost le, če so fotografije nevidne; domnevati, da so preprosto prosojne, ni dovolj. Poleg tega je primer nevidnosti fotografskega posredovanja celo še bolj neverjeten od primera nevidnosti posredovanja zrcala.

Skozi večino zgodovine fotografije – tako mirujoče kot gibljive – je bila večina fotografij črno-bela. Ta značilnost fotografij je bila stežka nevidljiva. Videnje fotografije s krvjo poškropljenega telesa nadvojvode Ferdinanda ni bilo *zgolj kot* videnje mrtvega telesa, ki strmi v vaš obraz. Vsakomur je bilo očitno, da je bila odsotnost barve značilnost fotografskega posredujočega procesa.

Ni treba reči, da nas lahko zanima ta vidik neke fotografije – opazujoč, ali so bile črne in bele v močnem in surovem kontrastu in ali so bile prefinjeno porazdeljene vzdolž sive lestvice. Poleg tega bi fotograf lahko intencionalno načrtoval fotografijo na tak način, da bi nagradil pozornost na fotografske značilnosti, kakršna je ta. To je, fotografi bi lahko naredili fotografije, ki bi lahko podprle imetje estetskega zanimanja za take objekte zaradi njih samih. Skratka, ni nobenega razloga za dvom, da fotograf ne more izpolniti skeptikovega izziva v skeptikovem lastnem okviru.

Fotografija je lahko prosojna, toda čeprav je taka, je mogoče še vedno zanimiva zaradi načinov, kako medij kaže poglede na objekte, ki se v različnih vidikih oddaljujejo od načinov, v katerih bi se ti objekti pojavljali »fotografsko nepodprtemu« ali »normalnemu« vidu. Za fotografa – celo v skladu s tezo prosojnosti – ni nujno misliti, da izgine; za podobo ni nujno, da se sesuje v objekt, katerega podoba je. Tako je torej možno imeti zanimanje za fotografski objekt zaradi njega samega – estetsko zanimanje, to je, za fotografski umetniški objekt. Imetje estetskega zanimanja za fotografijo kot objekta zaradi njega samega bo poleg tega posebej primerno tam, kjer je bila fotografija načrtovana, da opogumi tako zanimanje.

Če smo voljni reči, da skozi fotografije vidimo objekte, je potem taka vrsta videnja – kot videnje skozi zrcalo – posredno, ne pa neposredno. Dalje, posredno »fotografsko videnje« je drugačno po vrsti kot neposredno videnje – videnje, ki vključuje bližnje srečanje tretje vrste, iz oči v oči spopad z objektom pozornosti.

Fotografije, na primer, dvignejo objekt iz njegovega naravnega konteksta in ga ponovno uokvirijo ali izločijo ter nam pogosto omogočijo, da objekt vidimo na novo na načine, ki so nam zanikani v rutinskih srečanjih z njimi iz oči v oči. Fotografije zamrznejo objekt v trenutku in potencialno razkrijejo njegove vidike, ki utegnejo biti drugače tipično zakriti v vsakdanjem življenju. In objekt, naslikan na fotografiji, je odsoten pred opazovalcem in kliče priložnost za temeljito preiskovanje tistega v »realnem življenju«, kjer je objekt prisoten pred opazovalcem, kar utegne biti nevarno, neusmiljeno, neobčutljivo, neolikano ali zmedeno. Poleg tega je ta značilnost odsotnosti tista, ki lahko ustvari nostalgijo

kot ustrezen čustveni odziv na nekoga ali nekaj, prikazano na fotografiji, medtem ko bi bila nostalgija nesmiseln odziv, če bi bilo le-to »pred našimi očmi«.

Zaradi razlik med fotografskim videnjem in videnjem iz oči v oči lahko značilnosti fotografskega medija potujijo objekte, katerih pojavnost sporočajo. Potujitev pa po svoji strani lahko rabi kot umetniška strategija za izražanje misli o ustreznih objektih, osebah, dogodkih, dejanjih in mestih, ujetih na film. Čeprav se za fotografije reče, da so prosojne, njihova oddaljenost od videnja iz oči v oči ali neposrednega videnja pušča odprto možnost umetniške potujitve in potemtakem izraza misli in občutkov. Dalje, če fotografija s pomočjo značilnosti fotografskega medija izraža misel in/ali čustvo o svojem objektu, potem nas lahko zanima fotografija *qua* fotografija – to je, lahko nas estetsko zanima na način, kot fotografija v i ki mobilizira značilne lastnosti svojega medija, da bi izrazila misel.

Z drugimi besedami, za naše zanimanje ni treba domnevati, da ga vpije zgolj r javnost objekta, kot nam ga je prenesla fotografija. Potujitvene vire fotografske medija je mogoče vpreči tako, da izražajo misli o prikazanih objektih, ta proces pa lahko zato povzroči estetsko razglabljanje o načinu, kako je vrsta objekta, kakršna je fotografija, porodila misel. To, da fotografije lahko potujijo, odpre zanje možnost izražanja misli o objektih, ki jih prikazujejo, v nasprotju s tistim, kar skeptik domneva o domnevni prosojnosti fotografije. Še več, proces izražanja misli nam ne da zgolj prenovljenega zanimanja za objekt, o katerem fotografija komentira, temveč tudi zanimanje za samo fotografijo, saj se opazovalci sprašujejo, kako je raznim značilnostim medija uspelo vzbuditi misel.

Podobno kot mirujoča fotografija, ima gibljiva filmska fotografija spoštovanja vreden repertoar sredstev, ki se razhajajo z neposrednim zaznavanjem objektov iz oči v oči. Ta vključujejo bližnje posnetke, širokokotne in ozkokotne posnetke, leče različnih vrst, filtre, premikajočo se kamero, alternativne oddaljenosti kamere itn. Vsako od teh sredstev omogoča izraz misli in/ali občutka o objektih, prikazanih na fotografijah. Če so take fotografije prosojne, so lahko kljub temu izrazne, saj ni nobenega koherentnega stališča o prosojnosti, iz katerega bi izhajalo, da je mirujoča ali gibljiva fotografska podoba prikladno neločljiva od tistega, česar podoba je. Toda to je ravni tisto, za kar se zdi, da zahteva argument estetskega zanimanja, ki ga predlaga skeptik. To pa je preprosto neprepričljivo.

Skeptik dokazuje, da je estetsko zanimanje zanimanje, ki ga imamo za objekt zaradi vrste stvari, kakršen je objekt. Fotografije ne nudijo estetskega zanimanja, kajti kakršnokoli zanimanje, ki ga imamo za fotografije, mirujoče ali gibljive, se strne v zanimanje, ki ga imamo za objekte, katerih fotografije so. O tem je treba reči dve stvari.

Prvič, kot je bilo že poudarjeno, fotografije nas lahko zanimajo *ga* fotografije zaradi načinov, kako so izkoristile fotografski (ali filmski) medij, da bi izrazile

misel ali občutek.

Mi si kajpada lahko želimo oporekati skeptikovemu pojmovanju estetskega zanimanja. Za skeptika se zdi, da mora biti estetsko zanimanje za objekt o vrsti objekta, kakršen je; tako mora biti to zanimanje za načine in materiale, ki obsegajo objekt. Estetsko zanimanje za oljno sliko mora biti tako, ki opazi, kako je bila oljna barva uporabljena za doseganje nekega učinka. Za to se zdi, da iz tega izhaja, da estetsko zanimanje za umetnino zahteva notranjo vednost o lastnostih načinov in materialov umetniških form, v katerih je ustvarjen objekt.

Vendar se to zdi preveč skrajno stipulativno pojmovanje tega, kaj šteje za estetsko zanimanje. Gotovo se estetsko zanimam za film, če me prevzamejo njegove izrazne lastnosti. Na primer, mislim, da se mnogi gledalci legitimno estetsko zanimajo za številko »tople čokolade« v *Polarnem ekspresu*, pri čemer je to zanimanje vzeto v njegovem nalezljivem obilju in dobrem duhu. Pa vendarle dvomim, da le malo gledalcev, vključno z mano, kaj veliko razume, kako je bil narejen. Kajti čeprav lahko nismo zmožni biti zainteresirani za objekt v okviru neznanskega tehničnega dosežka, kakršen je, bi bila naša zanimanja še vedno estetska v običajnem smislu tega izraza.

Poleg tega bi morala biti pomembnost tega za perspektive imetja estetskega zanimanja za fotografijo izrazita. Fotografija, mirujoča in gibljiva, lahko izkazuje izrazne lastnosti objektov, ki bi sicer šli mimo neopaženi, posebej v neposrednih, iz oči v oči, srečanjih z omenjenimi objekti v vsakdanjem izkustvu. Ljudi te lastnosti zelo pogosto prevzamejo, kot razkriva mojster fotografije ali filmar, kakršen je Gregg Toland. Torej je zmotno namigovati, da fotografije, mirujoče ali gibljive, ne morejo nagraditi estetske pozornosti in ohranjati estetskega zanimanja.

Kaj pa o skeptikovi drugi premisi?

Doslej smo se prepirali s prvo premiso skeptikovega vodilnega argumenta. To je bila precej zapletena vaja, saj skeptik podpira ta začetni korak z izdelanim množtvom premislekov. Toda skeptikov primer je odvisen tudi od resnice druge premise argumenta – namreč, da je film v najboljšem primeru fotografija (gibljiva fotografija) dramske predstave. Skeptik brez te premise ne more ekstrapolirati tistega, za kar domneva, da so omejitve fotografije, na primer filma. To je, brez te druge premise se argument, da film ne more biti umetnost, spotakne.

Na srečo za oris naših zadržkov glede druge premise v skeptikovem argumentu ni treba, da je tako kompleksen kot spodkopavanje njegovega zagovora prve premise, saj skeptik predstavi le malo glede motivacije za trditev, da filmi niso nič več kot gibljive fotografije dramskih predstav. Zdi se, da skeptik to

obravnava kot samorazvidno, kar je res izjemno, saj se zdi tako otipljivo zmotno.

Filmi niso zgolj *fotografije* dramskih predstav zaradi bolečega očitnega razloga, da filmi niso zgolj fotografije. Fotografija ni edina sestavna prvina, ki zajema film. Poleg tega obstaja, med drugim, najbolj opazno tudi urejanje. Tako celo če bi vsi argumenti proti fotografiji na koncu zmagali, teh ugovorov ne bi bilo mogoče prenesti na primer proti filmu, ker urejena razsežnost filma lahko izraža misli in občutke, ni prosojna, lahko pospeši bolj kot zadostno raven umetniškega nadzora in lahko podpira lokus estetskega zanimanja, tako v skeptikovem ožjem smislu kot v širšem, bolj običajnem smislu. Sekvenca Odeške stopnice iz Eisensteinovega filma *Križarka Potemkin* izraža gledišče o dogodku, za katerega ni verjetno domnevati, da bi ga lahko prinesla kaka stacionarna lega kamere glede na aktualni dogodek v letu 1905. Nemara se bo skeptik pričkal, da urejanje dejansko ni filmska umetnost, temveč nekaj drugega. Zanikanje, da je urejanje značilno prvina filma se kajpada izogne vprašanju. Vendar tudi vabi vprašanje: če ne film kaj drugega?

Niti ni mogoče bogatega repertoarja tehnik, ki so na voljo sodobnemu filmarju za koordinacijo zvoka z vizualnimi sestavinami filma, omejiti na fotografski vidik medija. Ko filmski ustvarjalec grozljivke-suspenza *The Descent* uvede strašenje, zvoke izven zaslona, kako je čustvena tesnoba, ki jo izziva, preprosto pripisljiva fotografiji? *Frisson* se ne bi pojavil brez zvoka. Zvočni načrt filma pa očitno ni del njegove fotografske razsežnosti.

Skratka, film ima veliko več razsežnosti kot le fotografsko. Torej celo če bi bila fotografija/kinematografija umetniško tako omadeževana, kot namiguje skeptik, še vedno ne bi sledilo, da je film primerljivo onesposobljen kot igralec v igri umetnosti.

Toda druga težava s skeptikovo drugo premiso je, da predpostavlja, da je trak podob filma izključno fotografski. V glavnem je bilo to nedvomno za večino filmske zgodovine res za večino filmov. Vendar ni *nujno* res za filmske podobe, kot ugotovimo, ko razmišljamo o razvoju novih filmskih tehnologij, kakršni so računalniško ustvarjeni mati. Kot je videti v *Sky Captain and the World of Tomorrow*, }da ne omenimo nedavna nadaljevanja *Star Wars* in *Lord of the Rings*, je mogoče ustvariti brez prvotnega zatekanja k posredovanju tradicionalne fotografije/kinematografije celotna mesta, armade in zračne flote. Te stvari je mogoče izsesati iz prsta, digitalno izdelati, če hočete. Res, v bodočnosti bodo verjetno celotni igrani filmi izdelani na računalniku. Pravim, da je to verjetno, če že ne zaradi drugega, potem zato, ker je to ekonomsko vabljivo. Producentom ne bo treba vleči zasedbe in posadke na draga mesta, težavne, dobro plačane igralce pa bo mogoče upokojiti v prid digitalno sintetiziranih. Lahko vidim, da se producentom že smeji.

Poleg tega skeptik lahko reče, da to niso dejansko filmi, saj ne temeljijo na

celuloidu. Vendar dvomim, da se bo večina ljudi obotavljala imenovati filme pripovedi, ki so videti kot filmi minulih časov. Še vedno jih bodo imenovali *film* iz istega razloga, zaradi katerega imenujejo kavbojke »leviske«, kopirne stroje »kseroksi« in cole »koka«. *Film* je bilo eno od prvih imen, ki smo jih imeli za to vrsto stvari in bo ostalo ravno tako, kot še naprej kličemo tiste stvari »ziperji« po njihovem iznajditelju.*

Čeprav bi lahko bilo natančneje imenovati optične stvaritve, ki jih je omogočila računalniška tehnologija, in karkoli bodo nove iznajdbe v bodočnosti izvrgle na konico, »gibljive podobe«, bo večina ljudi, tako napovedujem, še naprej brez razlikovanja imenovala pripovedi gibljivih slik – kakorkoli že so producirane – *filmi* v čast prvega medija , ki je naredil te gibljive spektakle popularne.

Vendar se je pomembno spomniti, da fotografski film ni edini sistem dostave za tisto, kar imenujemo film (znan tudi kot gibljive slike) v širšem smislu. Ker pa nekateri od teh sistemov dostave nikakor ne potrebujejo fotografskega filma, je zmotno domnevati, da je dramski film fotografija dramske predstave. Lahko je računalniško ustvarjena predstava sama na sebi. Poleg tega je bila to vselej logična možnost za filmski medij, čeprav množična produkcija takih del čaka prihodnost

Dalje, moralo bi biti očitno, da se z računalnikom ustvarjeno upodabljanje ne sooča z nobenim izzivom, ki jih skeptik usmerja na golo fotografijo. Tako upodabljanje lahko ničesar ne zrcali niti ni mogoče vselej reči, da je prosojno, saj včasih ustvari svoje lastne objekte. Tisto, kar se pojavlja na zaslonu, je ravno tako pod nadzorom specialistov za računalniško ustvarjene podobe, kot je tisto, kar se pojavlja na platnu, pod nadzorom slikarja. Niti ne obstaja nobeno vprašanje, ali lahko računalniško ustvarjeno upodabljanje izraža misli. To lahko počne tako, kot to počne slikar.

Na tej točki lahko skeptik zavrne trditve na osnovi tega, da računalniško ustvarjene podobe in vse, kar jim je podobno in bo iznajdeno v prihodnosti, dejansko ni film, temveč morda animacija ali celo slikarstvo. Toda na tej točki je skeptik v nevarnosti, da zapusti pravo filozofsko razpravo o napredujoči praksi ustvarjanja gibljivih slik in si v najboljšem primeru privošči staro in predvsem besedno razpravo o nekaterih njihovih najbolj zgodnjih stopnjah.

Skratka, druga premisa skeptikovega vodilnega argumenta je ravno tako težavna kot prva. Zato se zdi na tej točki v dialektiki pošteno reči, da je skeptikom spodrsnilo uveljaviti njihovo gledišče. Tako lahko še naprej delimo zdravorazumsko prepričanje, da (nekateri) filmi (nekatere gibljive slike ali

* Na primer, dvomim, da se bo kdo, vključno tako z običajnimi kot informiranimi gledalci, obotavljal imenovati zadnji razdelek Kiarostamijevega *Okusa češnje* iz leta 1997 »film« zgolj zato, ker je bil posnet na videu. »Film« je postal druga način poimenovanja »gibljive slike«, ne glede na izvor njegovega materialnega procesa produkcije. Ali tako vsaj domnevam.

gibljive podobe) niso umetnost. Breme, da dokaže nasprotno, pada na skeptika.

Če povzamemo, skozi to poglavje smo se spopadali z načenjanjem argumentov skeptikov, ki trdijo, da umetnosti ni mogoče narediti s sredstvi filma. Čeprav se mnogim bralcem ta razprava že od začetka lahko ni zdela posebej živa, je treba upati, da so v skeptikovi razlagi tožbene zadeve prišle na dan številne zanimive in hevristično dragocene trditve o fotografiji in na fotografiji utemeljene kinematografije – take, kakršna je njuna domnevna prosojnost. Kot bomo videli v naslednjih poglavjih, bodo te trditve še naprej nastopale v drugih razpravah, ki zadevajo gibljive podobe.

Razprava, ali je film ali, natančneje, gibljiva podoba umetnost, je kajpada do nadaljnjega zaprta. Gibljive slike so lahko umetnost. To je pomembno nedvoumno ugotoviti od samega začetka, saj dvomim, da bi nas sploh zanimalo razviti filozofijo gibljivih slik, če ne bi bilo res, da se je ta posebna tehnologija (ali mnoštvo tehnologij) razvilo v pristno umetniško prakso.

Predlagano branje

Če je katera od tem v tem poglavju zbudila vaše zanimanje in opogumila vaše zanimanje, da bi ji sledili globlje, naj vam ponudim nekaj nadaljnjih branj v vaš premislek. Če se vam zdi skeptično stališče o možnosti, da je film umetnost, vredno še enkrat pogledati, je mogoče njegovo daleč najbolj sofisticirano različico najti v »Photography and Representation« Rogerja Scrutona v njegovi knjigi *The Aesthetic Understanding* (South Bend, IN: St. Augustine Press, 1998, str. 119- 148. Razpravo o zgodovinskem ozadju predsodka proti fotografiji in potem kinematografiji kot umetnosti je mogoče najti v prvem poglavju knjige Noëla Carrolla *Problems of Classical Film Theory* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988). Še posebej učinkovit in izjemno zgodovinsko vpliven odgovor na tradicionalne obtožbe, da niti fotografija niti film nista umetnost je knjiga *Film as Art* neprekosljivega Rudolfa Arnheima (Berkeley, CA: University of California Press, 1956).

Močni odgovori argumentom Rogerja Scrutona vključujejo Berysa Gauta »Cinematic Art«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60:4 (jesen 2002), str. 299- 312 in Dominica McIverja Lopesa »The Aesthetics of Photographic Transparency«, *Mind 122:447* (julij 2003), str. 433-448.

Ideja o fotografski prosojnosti je razvita v Patricku Maynardu, »Drawing and Shooting: Causality in Depiction«, *Journal of Aesthetica and Art Criticism* 44:2 (zima 1985/1986), str. 115—129 in Kendallu Waltonu, »Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism«, *Critical Inquiry* 11:2 (december 1984), str. 246-277. Kendall Walton je odgovoril na kritike svojega stališča v članku »On Pictures and Photographs: Objections Answered«, v *Film Theory and*

Philosophy, ur. Richard Allen in Murray Smith (Oxford: Oxford University Press, 1997).

Od klasičnih filmskih teoretikov je avtor, ki je prišel najbližje do oblikovanja stališča o »prosojnosti« Andre Bazin. Glej njegov članek »The Ontology of the Photographic Image«, v *What is Cinema?*, 1. zv., prev. Hugh Gray (Berkeley, CA: University of California Press, 1967). Glej tudi Stanley Cavell, *The World Viewed* (Cambridge, MA: Harvard Univesity Press, 1971, 1974, 1979).

Murray Smith
Prevedel Božidar Kante

GANGSTERJI, KANIBALI, ESTETI ALI OČITNO PERVERZNE VDANOSTI

> *Nisem bolj gotov, da diham, kot da je zagotovilo krivičnosti ali zmotnosti vsakršnega dejanja pogosto neosvojljiva sila, ki nas žene, in to zgolj ona sama, k temu, da ga opravimo.*
>
> Edgar Allen Poe, »Vražič perverznega«

Predmet perverznosti je predmet, na katerega se je pogosto gledalo, kot da je tesno povezan s filmom – bodisi v okviru nekih filmskih žanrov, za katere (nekateri) pravijo, da zadovoljujejo »perverzne« okuse in želje (pornografija, grozljivke), ali, širše, v okviru splošnih okoliščin gledalstva v filmu, za katere (nekateri) pravijo, da vzbujajo voajerizem, fetišizem in sadomazohizem. Na blazno navdušenje, ki spremlja *Trk* (1996) Davida Cronenberga, je mogoče gledati kot na zgoščen emblem vseh teh asociacij. Četudi so to teme, ki jih bom neizogibno preletel v tem poglavju, bo moj cilj širši in bolj vključujoči pojem »perverznosti«.[1] Perverznost je strokovno opredeljena kot obrat ali kot biti odklonjen »od tistega, kar je pravilno, dobro, pravo« (iz latinščine *pervers*, »po strani, poševno«)[2] in ima ravno toliko moči v besednih zvezah, kakršna je »preobrniti tek pravice«, kot v argumentih o naravi seksualne perverznosti. Torej bom svoje argumente utemeljil na razumevanju termina »perverznost«, ki se v bistvu nanaša na *»premišljeno kršitev moralnih predpisov«.*

Na najsplošnejši ravni se bom ukvarjal z načini, kako – in z razlogi, zaradi katerih – nas zanimajo predstave premišljenih krivičnih dejanj ali »zlobnosti volje«, kot ena od nedavnih študij označuje perverznost.[3] Še posebej – in v skladu s smerjo predmeta tega zvezka – želim obravnavati naravo naših čustvenih odzivov na predstave »zla« in perverznosti; vprašati, ali in v kakšnih okoliščinah nas take predstave ustrašijo in zgrozijo ali pa se nad njimi naslajamo ali pa smo v naših odzivih nanje morda ambivalentni. Dokazoval bom, da obstaja raznolikost

[1] Čeravno ne bom ponovil njegovih argumentov, moram pripomniti, da je Berys Gaut nespodbitno argumentiral proti raznim teoretikom, ki film obravnavajo kot *inherentno* – v njegovi tehnologiji in družbenih okoliščinah – perverznega. Glej Berys Gaut, »On Cinema and Perversion«, *Film and Philosophy* 1 (1994), str. 3-17.

[2] *Random House College Dictionary*, popravljena izd. (New York: Random House, 1975), str. 992. Jakost »odklona« je kajpada spremenljiva, kot je razvidno iz rabe besede »perverzen«, da bi opisali vse – od svojeglavosti in nasprotovanja do mazohizma in krive prisege. Tisto, kar je vsem tem primerom skupno, je seveda ideja voljnega, premišljenega dejanja, ki se roga sprejeti normi ali praksi. Torej ko priznavam ta obseg možnosti, ne želim ločiti »nasprotovanja« od bolj skrajnih primerov normativnih odklonov.

[3] Timo Airaksinen, *The Philosophy of the Marquis de Sade* (London: Routledge, 1995).

estetskih pristopov do perverznih tem, od katerih vsak kliče po drugačni vrsti odziva. Opišem številne take estetike in v vsakem primeru orišem vrsto čustvenega odziva, ki si ga prizadevajo vzbuditi. Naposled, zberem razne pojasnjevalne dejavnike, priklicane med razpravo, da bi ponudil alternativo psihoanalitičnim razlagam, ki jih postavljajo v ospredje domala avtomatično tako za ustvarjanje kot gledanje perverznega gradiva. Preden gremo v samo vsebino argumenta, je treba seveda na kratko razpravljati o peščici zadev – o pojmu perverznosti in odnosu med moralnostjo in čustvom, ki zadevajo ozadnje domneve.

Perverzna vdajanja

Zakaj bi zadeve moralnosti – bodisi »prave« bodisi »perverzne« – bile primerne pri preučevanju naših čustvenih odzivov na filme? Iz preprostega razloga, da so moralna ovrednotenja in sodbe pogosto v temelju naših čustvenih odzivov. Dandanes je običajno predpostavljati »kognitivno« definicijo čustev – tako, ki označuje čustva v okviru tako telesnih vzdraženj kot kognitivnih sodb (ravno tako kot tudi izrazov in tendenc dejanj, med drugimi možnimi prvinami). Tisto, kar je manj pogosto poudarjeno, je, da imajo mnoge od kognitivnih sodb, ki so vdelane v čustva, etični značaj: ko se jezno odzivamo na neko zadevo vladne politike – recimo na znižanje davkov od dohodka, vendar zvišanje prometnega davka – je moralna sodba, da je ta politika krivična, da bo prizadela najbolj ranljive, a pomagala privilegiranim, vdelana v to jezo. Ali pa, v občutenju ponosa moram čutiti, da je objekt ponosa moralno vreden —, da zadevno dejanje kaže, na primer, odločnost ali plemenitost Veliko naših moralnih odzivov tako na aktualne kot fikcijske dogodke je v tem smislu moralno prežetih. Če pa je perverznost opredeljena kot prostovoljno kršenje moralnih predpisov, potem mora moralnost stopiti v »perverzne« čustvene odzive ravno toliko, kot stopa v »prave« odzive.

V večini kontekstov beseda »perverznost« in njeni bratje in sestre nosijo vgrajen negativen moralni naboj – razmislite o moči, ko nekoga imenujemo »perverznež«. Pomembno je kajpada priznati, da obstaja ne-moralen, opisen smisel, v katerem lahko govorimo o perverznosti. *Funkcijska* perverznost se pojavi, ko se neki del človekove anatomije ali celo artefakt rabi za opravljanje neke funkcije kot funkcije, ki ji običajno služi (bodisi po človekovem načrtu bodisi po evolucijskem izboru). Na funkcijsko perverznost je mogoče gledati kot enakovredno znotraj domene kulture s tistim, na kar se Stephen Jay Gould nanaša kot na evolucijsko »eksaptacijo«.[4] Eksaptacija vključuje uporabo nekaterih

[4] Evolucijska biologija se tu utegne zdeti malo verjetna zaveznica v mojem argumentu proti moralizmu v jeziku »perverznosti«, kolikor se za tako biologijo pogosto predpostavlja, da se nepopustljivo in ozko ukvarja z odkrivanjem adaptivnih smotrov lastnosti neke vrste – to je, z vlogo teh lastnosti v promoviranju sposobnosti

lastnosti vrste, da opravljajo »novo« funkcijo, ki okrepi sposobnost za okolje. Lastnost se je razvila bodisi zato, da bi opravljala neko drugo funkcijo, bodisi sploh ni bila adaptacija v tem smislu, temveč stranski produkt ali »ne-aptacija«, ki je prišla do tega, da opravlja neko (novo) funkcijo. Primeri vključujejo nekatere ptice, ki uporabljajo svoja krila za metanje sence, kar jim omogoča odkriti ribo, ali evolucijo perja kot oblike osamitve, »eksaptirane« za namene letenja.[5]

Če je sama evolucija zmožna zagnati kvišku take možnosti, je težko presenetljivo, da najdemo podobno delujočo dinamiko na ravni kulturnega in individualnega obnašanja. Mnoge spolne perverznosti sodijo v to kategorijo funkcijske perverznosti: ne zgolj fetišizem ali analni spolni odnos in druge »parafilije«,[6] temveč tudi nekaj vsakdanjega kot poljubljanje (kolikor je glavna funkcija ust, da nam dopuščajo zauživanje hrane).[7] Poanta govorjenja, da je poljubljanje perverznost, je kajpada razkriti nesmiselnost, vendar tudi težavo, kako se izogniti moralni obsodbi mnogih »perverznih«, »ne-naravnih« praks. Se posebej, ena od zapletenosti razprave o spolni perverznosti je, da termin nespremenljivo prinaša s seboj implikacijo ne zgolj funkcijske, temveč tudi moralne perverznosti: da je treba funkcijsko kršitev ali inovacijo obsoditi zato, ker je škodljiva bodisi za posameznike bodisi za družbo kot celoto (ali – na drugi strani – da jo je treba slaviti kot dejanje svobode in ustvarjalnosti). Jaz bom tu postavil v žarišče moralno perverznost in zgolj spolno perverznost – ali še posebej spolne perverznosti – kolikor so jih posamezne skupnosti obravnavale kot moralno, ne pa zgolj kot funkcijsko, perverzne.

Tu bi lahko naredili tudi razliko med tistim, kar bi lahko imenovali *perverznost prvega reda in perverznost drugega reda:* perverznost prvega reda vključuje neposredno uživanje v tistem, kar je moralno ali družbeno predpisano, medtem ko perverznost drugega reda vključuje uživanje v nekem dejanju zato, *ker* je tako predpisano. Perverznež prvega reda zgolj ljubi (recimo) uporabo železnih opilkov kot kulinarično začimbo ali daje prednost seksu z mrtvim telesom ali negibno

za preživetje v danem okolju. Toda to je zmotno ali vsaj kratkovidno gledišče vrste argumentov, ki jih predlagajo evolucijski biologi: vzemite argumente Stephena Jayja Goulda za biološko potencialnost v nasprotju z biološkim determinizmom, povezanim z sociobiologijo E. O. Wilsona, in na splošno poudarek, ki ga Gould daje raznolikosti in ustvarjalnosti bioloških vrst tako na kulturni kot evolucijski ravni. Glej, na primer, Stephen Jay Gould, »Biological Potentiality versus Biological Determinism«, v *Ever Since Darwin* (Harmondsworth: Pelican, 1980). Nedavno je Gould kritiziral tisto, kar imenuje »darwinovski fundamentalizem«, gledišče, da zgolj mehanizem adaptacije lahko razloži evolucijo, »Darwinian Fundamentalism«, *New York Review of Books*, 12. junij 1997, str. 34-37.

[5] Stephen Jay Gould in Elizabeth S. Vrda, »Exaptation – A Missing Term in the Science of Form«, *Paleobiology* 8, št. 1 (1982), str. 4-15.

[6] »Parafilija« je termin, ki ga je seksolog John Money uporabil, da bi potegnil moralni strup iz tistega, kar se običajno in legalno imenuje »perverznosti«. John Money, *Gay, Straight, and In-Between: The Sexology of Erotic Orientation* (New York: Oxford Univeristy Press, 1988), str. 7, 216.

[7] Paul R. Abramson in Steven D. Pinkerton, *With Pleasure: Thoughts on the Nature of Human Sexuality* (New York: Oxford University Press, 1995), str. 28.

lutko pred seksom z odzivnim človeškim delovalcem;[8] pojem perverznosti prvega reda priznava eksistenco gonov in želj, ki niso moralno ali družbeno sankcionirani. Perverznež drugega reda kajpada uživa v prekoračenju tistega, za kar ve, da se bo nanj gledalo kot na »perverzno«.[9] Perverznost drugega reda – vrsta, ki jo zajema besedna zveza »Ti si zgolj perverzen« —, je tu moja prva skrb, celo tam, kjer se zdi, da posamezni primeri vključujejo tako perverznost prvega kot drugega reda.

Moralna perverznost, razumljena v tem širokem pomenu, je trajen predmet fikcijskih predstavitev, tako filmskih kot književnih. Ključni vidik tega pojava zadeva način, kako so gledalci in bralci fikcij, ki prikazujejo »perverzna« dejanja, in delovalci povabljeni, da se nanje odzovejo (kognitivno, konativno, čustveno); in še posebej, ali in v kakšnih okoliščinah smo povabljeni, da jih podpremo. To vprašanje – o katerem se pogosto razpravlja kot o vprašanju naše »identifikacije« (ali njenem pomanjkanju) s predstavljenimi liki – je vprašanje, ki sem ga razčlenil v prejšnjem delu, čeprav ne da bi se dotaknil posameznega primera perverznega dejanja ali lika. Torej, preden se nadalje zatopimo v skrivnosti perverznosti, moramo narediti kratek ovinek preko nekaterega bistvenega, čeprav manj neposredno vabljivega, gradiva.

Ena od temeljnih razlik, za katero dokazujem, da jo je treba narediti, da bi razmišljali natančneje o »identificiranju« z liki, je, po eni strani, med *poravnavo* in, po drugi strani, *vdajanjem*.[10] Pod rubriko poravnava vključujem vse tiste vidike tekstne strukture, ki se nanaša na naš dostop do dejanj, misli in občutkov likov. Nasprotno, pod rubriko vdajanje vključujem tiste vidike teksta, ki se nanašajo na naše ovrednotenje in čustvene odzive na like. Preprosto povedano, je nasprotje med poravnavo in vdajanjem potemtakem nasprotje med narativno informacijo, ki nam jo ponuja tekst, in načinom, kako tekst usmerja naše vrednotenje te informacije. Vdajanje se nanaša na način, kako in na stopnjo, v kateri film vzbuja odzive simpatije in antipatije do svojih likov, na sprožene odzive – če niso popolnoma določeni z *moralno strukturo* filma. Bolj osnovno, moralna struktura filma deluje v okviru tega, ali so liki predstavljeni kot »dobri« ali »slabi«, vendar obstajajo bolj prefinjene možnosti – film lahko zadrži očitno sodbo in dopusti zgolj poskusne vzorce vdajanja ali ironično spodkoplje sodbe, ki jih je postavil. Te druge možnosti – postopni odzivi, protislovni odzivi, ironični

[8] Oba primera je tu navdahnil esej »Sexual Perversion« Thomasa Nagela, ki ga je mogoče najti v knjigi Thomasa Nagela *Mortal Questions* (New York: Cambridge University Press, 1979). Airaksinen perverznosti prvega reda nima za pristno perverznost, temveč prej za (aristotelovsko) »surovost«, v kateri delovalec deluje imoralno, vendar brez razumevanja svojega dejanja in/ali brez volje (Airaksinen, *Marquis de Sade*, str. 28). Po drugi strani pa se Nagelu zdi perverznost prvega reda pomembnejša od perverznosti drugega reda.

[9] Prvi pomen »perverznega«, ki ga ponuja *Random House College Dictionary*, je »voljno določen ne delati tistega, kar je pričakovano ali zaželeno; nasprotno«; en pomen »perverznega« je dan kot »napačno si razlagati ali zmotno interpretirati, posebej premišljeno« (str. 992).

[10] Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (Oxford: Clarendon Press, 1995). Tretje poglavje ponuja pregled, peto in šesto poglavje ponujata podrobne razlage uvrstitve in vdajanja.

odmiki – bodo vsi pomembni pri obravnavi perverznega vdajanja. Morda bi moral tudi dodati, da pojmujem vrednostne drže simpatije in antipatije kot končne točke na kontinuumu, ne kot preprosto dihotomijo. Pogosto ocenjujemo like kot bolj ali manj slabe ali vrle, raje kot da jih preprosto kategoriziramo kot popolnoma dobre ali slabe; pojem vdajanja priznava možnost takih stopnjevitih odzivov.

Zdaj se utegne zdeti, da sta dva procesa poravnave in vdajanja inherentno povezana drug z drugim; res, večina filmske kritike in teorije ju rutinsko zamenjuje. To je kajpada napaka. Poravnava z likom je *značilno* povezana s simpatijo za ta lik; malo filmov in najmanj filmov prevladujočega toka nas poravna s popolnoma nesimpatičnimi liki. To je en razlog, zakaj je lahko zamenjati poravnavo in vdajanje. Vendar je to naključen, ne pa nujen odnos: sam pojem *antiheroja* v sodobni fikciji je odvisen od možnosti, da smo poravnani z nesimpatičnim likom. *Goli* (1993) Mika Leigha nam ponujajo razumno dober primer: (zmerno) prezirljiv lik, s katerim smo informacijsko poravnani. Za bolj skrajne primere se lahko obrnemo na sodobno grozljivko: filmi, kot je *Manijak* (1982), nas poravnajo z likom, ki se loti niz grozljivih umorov, posilstev in skalpiranja. Domnevajoč, da naši moralni motorji delujejo z vsemi cilindri, nas bo protagonist filma izrecno odbijal in se nam gnusil. Poravnava z likom torej ne *avtomatsko* ustvarja simpatičnega vdajanja. Kar šteje pri tem, kako ocenjujemo in se čustveno odzivamo na lik, s katerim smo poravnani, ni zgolj to, *da* smo z njim poravnani, temveč tisto, *kar* skozi poravnavo o njem odkrijemo.

Dva ugovora pojmu vdajanja, kot sem ga tu na kratko opredelil, nam bosta pomagala vrniti se k predmetu perverznosti. Ta ugovora mi bosta tudi dopustila prečistiti in izdelati pojem vdajanja. Prvi ugovor je, da zamenjujem moralno zaželenost z drugimi oblikami zaželenosti. Berys Gaut argumentira, da

» ... je pojem vdajanja povečini vnovčen v okviru našega moralnega odobravanja ali neodobrovanja lika. Vendar se lahko jasno poistovetim z liki zaradi mnogih drugih lastnosti[11] poleg njihovih moralnih lastnosti: lahko so fizično privlačni, duhoviti, zanimivi, divji ali karkoli drugega. Smith ... jemlje filme, ki nas opogumljajo, da smo v zavezništvu z moralno malopridnimi liki kot prizadevajoč si, da bi znova sestavili naše moralne ocene, medtem ko je vse, kar rabijo narediti to, da pokažejo, da naše simpatije lahko temeljijo na drugih kot le moralnih lastnostih«.

Drug ugovor je, da sploh ne razložim tistega, kar bi se lahko imenovalo *perverzno vdajanje* — to je odziv s simpatijo na like na temelju tega, da utelešajo družbeno ali moralno *nezaželene* značilnosti. »Dejstvo, da [Smithov model] ne razloži dejstva, da nekateri gledalci utegnejo biti naklonjeni slabim fantom, je

[11] Berys Gaut, recenzija *Engaging Characters*, *British Journal of Aesthetics* 37, št 1, (jan. 1997), str. 97.

manjša hiba«, piše neki študent, morda nekako nebistroumno.[12] Tisto, kar si ta dva ugovora delita, je ideja, da definiram »vdajanje« preozko – bodisi da ga navezujem zgolj na moralnost bodisi da ga navezujem na »moralizem«, s čimer mislim trmasto nanašanje posebnega moralnega koda na dejanja drugih, česar posledica je nestrpnost do drugih življenjskih slogov, ki utelešajo drugačne moralne pojme. Iz drugega ugovora izhaja, da pojem vdajanja, vsaj kot sem si ga jaz zamislil, naredi iz nas vse prisiljene »moraliste«, ki se odzivamo zgolj na najbolj iskren način in, kar je več, v popolnem soglasju drug z drugim.

V knjigi *Engaging Characters* sem poskušal razložiti perverzna vdajanja (ne da bi jih tako imenoval) s pokazom, da se vdajanja pogosto dogajajo na temelju značilnosti, ki si jih *želimo* ali *hrepenimo* imeti, ne pa tistih, ki jih dejansko imamo. Take želje lahko privzamejo obliko želj, ki so družbeno ali moralno prepovedane; res, želja in užitek, ki izvira iz domišljijskega izkustva njene izpolnitve, lahko vznikne kot upor do takih družbenih in moralnih omejitev. To je definicija perverznosti, ki nam jo daje Poe v svojem delu »Vražiček perverznega«, kjer argumentira, da ko delujemo perverzno, opravljamo dejanja »zgolj zato, ker čutimo, da jih *ne* bi smeli«.[13] Družbeno in moralno »nesprejemljive« želje so potem natanko »perverzne« želje, ki lahko tvorijo osnovo perverznih ovrednotenj, čustev in vdajanj. Na primer, lahko si zamišljamo neko obliko fizičnega maščevanja, ne zgolj na sebi in za sebe, temveč natanko zato, ker krši pojme krščanske morale (Novega Testamenta). Ta vrsta perverzne naslade je taka, da za svoj objekt ne jemlje zgolj naslikanega dejanja, temveč tudi tisto, kar štejemo za normativni odziv na to dejanje (odvrnitev, obsodba itn.); o taki perverzni nasladi lahko mislimo (metaforično) kot nasprotni normativni krivdi.[14]

Naj priznamo, da pojem perverznega vdajanja – odzivi simpatije do likov na osnovi tega, da utelešajo družbeno ali moralno nezaželene lastnosti, – opisuje realen pojav. Toda kako pomemben ali razširjen je ta pojav? Želim vreči skeptični pogled na očitno perverzna vdajanja, sprašujoč se zgolj to, kako pristno perverzni so ti teksti in odzivi, ki jih izvabljajo. Moj sum je, da je perverzno vdajanje dejansko precej redko in da večina fikcij, ki vzbujajo perverzna

[12] Rob Daniel, neobjavljen študentski esej, str. 40-41.

[13] Edgar Allen Poe, »The Imp of the Perverse«, v *Poetry and Tales* (New York: Library of America, 1984), str.-829. Glej tudi Abramson in Pinkerton, *With Pleasure*, str. 54. Podobno je komentiral David Cronenberg: »V videnju prepovedanega je vključen namestniški srh«, *Cronenberg on Cronenberg*, popr. izd., ur. Chris Rodley (London: Farber and Farber, 1996), str. 50.

[14] Te možnosti sem izigral v *Engaging Characters*, vendar sem to storil zaradi nekega razloga: ko enkrat sprejmemo možnost perverznega vdajanja, postane veliko *težje* ločiti poravnavo in vdajanje, ker je za vsako poravnavo mogoče reči, da ustvari vdajanje, bodisi »normalno« bodisi »perverzno«. Filmi kakršna sta *Goli* in *Manijak*, kajpada doženejo, da obstaja tretja možnost: da smo lahko poravnani z likom, do katerega nismo v nobenem odnosu pozitivnega vdajanja, normalnega ali perverznega, temveč zgolj v odnosu negativnega vdajanja – v antagonizmu. Ne bi smeli zapreti možnosti niti zanikati eksistenco filmskih narativov, ki nas premišljeno naprošajo, da sledimo in smo priča dejanju lika, ki se nam preprosto zdi popolnoma nezaželen in obžalovanja vreden.

vdajanja, to počnejo zgolj začasno ali strateško in na koncu vzbujajo moralno pritrdilne čustvene odzive. To ne pomeni zanikati, da obstajajo fikcije, ki naravnost spodbujajo naša perverzna vdajanja v najbolj čistem pomenu – fikcije, ki nas naprošajo, da potrdimo in uživamo v dejanjih, ki so družbeno ali moralno prepovedana: na misel nam očitno pride de Sade kot tudi nekatere variante trde pornografije. (In če obstajajo bralci, ki bi oporekali tem primerom, potem bi moralo biti še naprej jasno, da si vsaj lahko zamišljamo fikcije, načrtovane, da vzbujajo perverzna vdajanja). Obstajajo tudi filmi, kakršen je *Zgodilo se je čisto blizu vas* (1992), ki domnevno smeši naš apetit po ogabnem in perverznem, medtem ko (vsaj dokazljivo) zadovolji ta apetit na način, na kakršnega cilj satire to dejansko redko stori – primeri, kjer perverzno vdajanje utegne biti nenameravani učinek filma. Še več, posamezni gledalci so popolnoma zmožni perverzno uživati v predstavitvah, ki niso bile mišljene za ta namen – pomislite, na primer, na pedofila, ki gleda *Sam doma* (1990) ali nekrofila, ki gleda dokumentarni film o posledicah masakra.

Vendar taki primeri niso v žarišču mojega zanimanja, ki je – prej – način, na katerega in v kakšni stopnji je mogoče za glavne estetske tradicije in popularne žanre reči, da trkajo na moralno perverzne želje in vzbujajo perverzna vdajanja. Bili so ustvarjeni številni psihoanalitični argumenti – in res, v nekaterih krogih privzeli status sprejete modrosti – v smislu, da mnoge vrste fikcije, o katerih smo bili navajeni razmišljati kot o nič več kot o »neškodljivi zabavi« ali nedolžnemu eskapizmu, dejansko hranijo in pitajo perverzne želje.[15] Moj argument ni, da ni *nobenih* primerov fikcij, mišljenih, da vzbudijo perverzna vdajanja, temveč da dejansko obstajajo izjemne in neobičajne fikcije in da glavne popularne tradicije, za katere se zdi, da jih vzbujajo (kot grozljivke), pogosto razkrijejo podstatne struktur ki so bolj zapletene, vendar tudi bolj konvencionalno moralne, kot so predlagali ti psihoanalitični argumenti. Ta argument bom zgradil tako, da bom zastavil, kar se mi zdi ključno vprašanje glede na tisto, kar bi lahko začasno opredelili kot primere perverznega vdajanja. Ali v takih primerih čutimo vdajanje in simpatijo do likov *zaradi* perverznega dejanja, v katerega so vključeni, ali *kljub* temu dejanju.

To je ključno vprašanje zato, ker je resnično perverzno vdajanje vdajanje malopridnemu liku na *osnovi* njegovih malopridnih dejanj ali značilnosti, ne kljub njim. V res perverznem vdajanju uživamo (na primer) v tistem, za kar vemo, da povzroča trpljenja (perverznost prvega reda), morda zato, ker vemo, da prekoračuje običajne družbene in moralne konvencije, da to stori (perverznost

[15] Najbolj vplivni so Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, *Screen* 16, št. 3 (jesen 1975), str. 6-18, ponatis v *Visual and Other Pleasures* (London: Macmillan, 1989); Gaylyn Studlar, *In the Realm oj"Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetics* (Urbana: Univeristy of Illinois Press, 1988) in Carol Clover, *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film* (London[1] BFl 1992). [v] ‘ ‘

drugega reda). Ne simpatiziramo z morilcem zato, ker je potem pretepen, temveč zato, ker mori.[16] Da bi odgovoril na svoje vprašanje, želim preučiti več primerov in se na splošno osrediniti na dobro znane popularne kulturne vrste likov – gangsterje, kanibale in estete – in na žanre fikcije, s katerimi so povezani.

Slumiranje*

Martha Wolfenstein in Nathan Leites v knjigi *The Movies: A Psychological Study* (1950) razpravljata o prevladujoči smeri v Holywoodu v poznih štiridesetih letih prejšnjega stoletja, kar imenujeta »dobro-slabo dekle« in »dober-slab fant«. To so liki, ki so – ali se razkrijejo – kot v bistvu »dobri« ali vrli, pa vendar se na začetku zdijo v nekem vidiku pokvarjeni ali »zli«. Primeri »dobrega-slabega dekleta« vključujejo Gildo (Rita Hayworth) v filmu z istim imenom, Vivian Sternwood (Lauren Bacall) v *Globokem spanju* (1946) in če ekstrapoliramo na holywoodske filme drugih obdobij, Vivian Ward (Julia Roberts) v *Lepi ženski* (1990).[17] Poleg tega so taka »dekleta« privlačna za moške protagoniste povečini zaradi njihove »pokvarjenosti« – vedno zaradi njihovega eksplicitnega seksualnega čara – čeprav junak naposled odkrije, da »jo lahko [njo] odpelje domov in predstavi Materi«.[18] To je kajpada en vzorec v značilnem razvoju *femme fatale*: udomačenje.

V primeru »dobrega-slabega fanta« je »pokvarjenost« značilno v nagnjenosti k nasilju prej kot v seksualnosti. Toda to spet razkriva moralno bolj zaželeno in vrlo jedro lika. Ta dinamika je pogosto artikulirana skozi odnose med protagonistom in drugimi liki. V *Burnih dvajsetih* (1939), na primer, lik Jamesa Cagneyja ni dober lik v vseh pogledih – on je naposled gangster – vendar ni *zloben* na način, kot je lik Humphreyja Bogarta. Eddie Bartlett (Cagney) je prikazan kot dober moški, ki se vplete v gangstersko izsiljevanje zaradi surovih družbenih okoliščin (vrne se iz I. svetovne vojne, da bi ugotovil, da je njegova služba izginila); sama prohibicija pa je predstavljena kot nepremišljen in nepriljubljen zakon, tihotapci alkohola pa so na neki mestu opisani kot armada borcev za svobodo. George Hally (Bogart) pa je kajpada predstavljen kot

[16] Po tej definiciji film *Peklenska pomaranča* (1971) Stanleyja Kubricka, na primer, ne povzroči perverznega vdajanja, kajti film nas naproša, da ne simpatiziramo z Aleksom zato, ker posiljuje in mori – dejanja, ki so predstavljena na primemo grozljiv način – temveč prej zaradi nasilja, ponižanja in degradacije, ki mu jih kasneje prizadene država.

** V angleščini *slumming it*, kar je neprevedljivo v slovenščino. V filmski industriji uporabljajo ta izraz, ko igralec/igralka srednjega ali visokega ranga (redkeje gre tu za režiserja) sprejmeta projekt, za katerega se meni, da je precej pod ravnijo njihovega ranga ali slovesa in tako zastavlja vprašanja o njihovi integriteti. – Op. prev.

[17] Te primere jemljem iz razprave Wolfensteinove in Leitesa v Richard Maltby in Ian Craven, *Hollywood Cinema: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1995), str. 44.

[18] Martha Wolfenstein in Nathan Leites, *The Movies: A Psychological Study* (Glencoe, Ill.: Free Press, 1950); navedeno ravno tam, str. 44. *Characters*, str. 54-58 in Noel Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 1990), 2. pogl.

nizkoten, sebičen in maščevalen od samega začetka, ki uživa v ubijanju mladega sovražnega vojaka tik pred premirjem. Tako nam Bogartov lik daje nekakšno licenco, da sklenemo zavezništvo s *sorazmerno* dobrim Cagneyjevim likom. Ta vzorec lahko spet najdemo v veliko poznejših filmov: poglejte si nasprotje med »slabim fantom« Henryjem Hillom (Ray Liotta) in izprijenim in psihotičnim Tommyjem de Vitom (Joe Pešci) v *Dobrih fantih* (1990) ali sorazmerno zaželenost najetega morilca Williama Munnyja (Clint Eastwood) v *Neoproščeno* (1992) v primerjavi s sadističnim in arogantnim šerifom Little Billom (Gene Hackman).

Eno od zadovoljstev, ki jih ponujajo melodrame, lahko strnemo v okviru *pravične kazni*, v kateri »vidimo, da podlež opravi niz vedno bolj gnusnih dejanj in potem dobi, kar ga doleti«.[19] Pravične kazni so odmerjene raznim likom v skladu z njihovimi realnimi moralnimi naravami – vrlina je nagrajena in podlost kaznovana – in del našega zadovoljstva izhaja iz čustvenega odzivanja na tisto, kar štejemo za moralno zdrav način. Kaj naj bi bila potem poanta ali privlačnost ali fascinacija nad strukturo lika »dober-slab«? Razlaga, ki jo ponujata Wolfensteinova in Leites, je, da je to struktura, ki »nam omogoča, da imamo eno in drugo, ker lahko uživamo v predlaganih [nemoralnih] izpolnitvah želj brez empatične krivde; vemo, da liki, s katerimi se poistovetimo, niso storili nič«.[20] »Od znotraj« si lahko zamišljamo občutek moči, ki jo čuti Bartlett, ko pridobiva več in več nadzora nad svojim okoljem in se odzovemo empatično z občutkom vznemirjenosti in celo ponosa – ne le brez krivde, temveč z dodanim integralnim drgetom, pripisanemu dejstvu, da so ta fikcijska dejanja nezakonita.[21] Toda kot pokažeta Wolfensteinova in Leites, liki »niso storili nič« v smislu, da so zgolj očitno krivi za zločine, katere so obtoženi, ali, kot v *Burnih dvajsetih*, obstajajo številni omiljujoči dejavniki, ki blažijo hudodelstva lika. Lahko bi dodali, da »niso storili nič« v nadaljnjem smislu, da Akcijske osebe dejansko ne opravljajo aktualnih dejanj. V naši domišljiji se lahko vdajamo prepovedanim željam (vključno z željami, ki so želje zgolj zato, ker so prepovedane) in doživljamo čustva, ki so zmožna dejansko uresničiti te želje,[22] medtem ko nam je končno zagotovljeno, da smo, kot »dobri-slabi« liki, privlačni in moralno vredni. Struktura lika »dober-slab« dopušča nekakšno domišljijsko slumiranje s strani gledalca.[23]

[19] Deborah Knight, »Aristotelians on Speed«, v *Film Theory and Philosophy*, ur. Richard Allen in Murray Smith (Oxford: Clarendon Press, 1997), str. 361.

[20] Wolfenstein in Leites, *The Movies*, str. 300.

[21] Za podrobnejšo razpravo o »zamišljanju od znotraj« ali o tem, kar se običajno imenuje empatija, glej Murray Smith, »Imagining from inside«, v *Film Theory and Philosophy*, ur. Allen in Smith.

[22] Tu je pomembno poudariti, da so čustva, ki jih doživljamo v odzivu na fikcije, realna čustva kljub dejstvu, da vemo, da so objekti teh čustev fikcijski. Za razpravo o tem očitnem paradoksu glej Smith, *Engaging Characters*, str. 54-58 in Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 1990), 2. pogl.

[23] Študija Wolfensteinove in Leitesa je po značaju psihoanalitična in se ji dandanes ne posveča veliko pozornosti

Podoben argument je predložil Rick Altman v povezavi z žanrskim filmom na sploh. Altman argumentira, da mora biti predan gledalec žanrskega filma »dovolj predan splošnim vrednostim, da bi v žanrskih filmih prenesel in celo užival v muhastem, nasilnem ali nebrzdanem obnašanju, ki ga v 'realnem življenju' lahko ne odobrava«. In potem nadaljuje:

»Ko smo v svetu, sledimo njegovim pravilom; ko stopimo v žanrski film, so vse naše odločitve samozavedno spremenjene, da bi podprle drugačno vrsto zadovoljstva ... Žanrski gledalec – od enega do drugega žanra – vselej sodeluje v očitno proti-kulturnih dejanjih«.[24]

Ključna poanta torej, ki jo želim potegniti tako iz Wolfensteinove in Leitesa kot Altmana, je ideja vedoče, samozavedajoče se, domišljijske igre z moralno nezaželenim na področju fikcije. Kolikor zadevni filmi hranijo vdajanje likom, ki so zgolj navidezno ali začasno označeni kot moralno nezaželeni, je kajpada naše vdajanje njim zgolj navidezno perverzno. Mogoče je torej najti bolj pristne primere perverznega vdajanja v drugih vrstah filmov.

Simpatija do hudiča

Zdi se, da bi grozljivka bila verjeten prostor, v katerem bi utegnila biti skrita perverzna zadovoljstva – res, Carol Clover je dokazoval, da grozljivke njihovo tipično gledalstvo ceni natanko zaradi sadomazohističnih zadovoljstev, ki jih ponujajo: sadistično uživanje v napadih na nesrečne žrtve, vendar tudi mazohistično uživanje v ideji, da so bile tako napadene. Še enkrat torej, sem precej skeptičen o obsegu, v katerem nas kakršnakoli različica sodobne grozljivke potegne v trajen, pozitiven, pritrjevalni odnos z moralno perverznimi dejanji. Dokazoval bom, kot v primeru hollywoodskih dram in melodram, o katerih sem razpravljal, da najdemo strukture, ki dovoljujejo naše vdajanje likom, ki so tako rekoč zgolj delno zli. Osredinil se bom na primer kanibala in sadista dr. Hannibala Lecterja (Anthony Hopkins) v filmu *Ko jagenjčki obmolknejo* (1990).

V tem filmu najdemo različico strukture lika »dober-slab« – kar bom imenoval, upoštevajoč Gautovo razliko med moralno zaželenostjo in drugimi oblikami

ali zaupanja, tako da je bolje, da rečem besedo ali dve o obeh zadevah, kar se utegne zdeti težavno glede na moj ne-psihoanalitični okvir. Glede tega verjamem, da je del njunega argumenta, ki sem ga povzel, neodvisen od zavezanosti psihoanalizi (kakršnekoli vrste). Pojmi, kakršna sta fantazija in izpolnitev želje, utegnejo imeti psihoanalitično obarvanost – natanko zaradi prevlade te tradicije v nekaterih domenah študije – toda ločeni od bolj razločnih psihoanalitičnih pojmov potlačitve in nezavednega so široko uporabljeni pojmi ljudske psihologije, ki utegnejo biti razviti tako v nepsihoanalitičnih kot psihoanalitičnih psihologijah. Neodvisnost tistega, ker bi lahko imenovali argument »domišljijskega slumiranja«, od psihoanalitičnega okvira, podpira tudi prisotnost zelo podobnega argumenta v (ne-psihoanalitičnem) pisanju Ricka Altmana o psihološki dinamiki in zadovoljstvih žanrskih filmov, obravnavanih v besedilu spodaj. [M] Rick Altman, »Cinema and Genre«, v *The Oxford History of World Cinema*, ur. Geoffrey Nowell-Smith (Oxford: Oxford University Press, 1996), str. 279-280.

[24] Rick Altman, »Cinema and Genre«, v *The Oxford History of World Cinema*, ur. Geoffrey Nowell-Smith (Oxford: Oxford University Press, 1996), str. 279-280.

zaželenosti, struktura »privlačno slabega« lika. V takih primerih je pristno zloben, pokvarjen ali nemoralen lik kljub temu narejen tako, da je na neki način privlačen. Lecter je odličen primer takega lika. Ne uživa zgolj v tem, da je človeško meso, temveč tudi v tem, da prizadeva tako fizično kot psihološko trpljenje. Te perverzne želje in poteze postanejo obilno jasne v več sekvencah: na primer, ko hitro posesa svoj vdih v mrazeči gesti uživanja ob misli, da bo jedel človeško meso. Še bolj moteča je scena, v kateri hkrati pomaga senatorki Ruth Martin (Diana Baker), čigar hčerka je bila ugrabljena, z informacijo o njenem ugrabitelju Buffalu Billu, obenem pa jo muči z nizom grotesknih stranpoti in metaforično povezuje dejanje dojenja tako s kanibalizmom kot seksualno slo. Lecterjeva pošastnost je potemtakem trdno dognana.

Torej, vprašanje za nas je: kako nas film naproša, da ocenimo te pošastne želje in dejanja? V teh trenutkih gotovo menimo, da se nam gnusijo in nas strašijo; v skladu z Noëlom Carrollom, če se nam na ta način pošast ne gnusi in nismo pr strašeni, potem film preprosto ne deluje kot grozljivka.[25] Če bi bilo to vse, kar zadevalo primer Hannibala Lecterja, potem bi bilo kaj malo za nadaljnjo razpravo. Kar naredi njegov primer bolj kompleksen, so druge, privlačne značilnosti, ga tudi označujejo. Kljub Lecterjevemu okusu za človeška jetra in druge telesne dele, je v mnogih priložnostih šarmanten, duhovit, urban, uglajen in učen. (Te značilnosti so pogosto *soprisotne* prav v trenutkih, ko pridejo do izraza odbijajoče značilnosti, in izzovejo pri nas odločno nelagodne, ambivalentne odzive). Poleg tega ga njegov odnos s Clarice Sterling (Jodie Poster), ki *je* podoben mentorstvu, – precej topel odnos, ki ga ona deli s svojim uradnim nadrejenim v FBI – tudi dela privlačnega: nekatera naša vdajanja Clarice »živijo v kar dobri slogi« z Lecterjem, saj ona očitno zaupa in ceni njegova mnenja (do določene točke). Vez s Clarice je podčrtana na koncu filma, kjer vidimo Lecterja, kako govori po telefonu s karibskega otoka, na katerega je zbežal, in premišljuje o maščevanju dr. Chiltonu z nesmrtnimi besedami: »Želim si, da bi lahko govorila dlje, vendar imam za večerjo nekega starega prijatelja«. Tu ni občutka zanikanja poetične pravice – kljub njegovemu sadizmu in kanibalizmu želimo, da bi stvari šle dobro za Lecterja, kot bi utegnil reči Gaut, in stvari gredo dobro. (Kot pripominja lik Jules (Samuel L. Jackson) v *Šundu* (Quentin Tarantino, 1994): »Osebnost gre daleč«). Zdi se torej, da imamo tu pristno perverzno vdajanje.

Toda ali res? Ali se nam zdi Lecter simpatičen in privlačen *zaradi* njegovega okusa za človeška jetra? *To* bi bilo perverzno. Nasprotno, dokazoval bom, da se nam zdi (sorazmerno) simpatičen zato, ker ima številne privlačne in ganljive poteze in se v tem pogledu razlikuje od tako drugih zapornikov na svojem hodniku – dementnih, seksualno norih živali, kakršen je Migs (Stuart Rudin), ki

[25] Carroll, *Philosophy of Horror*, 1. pogl.

zažene spermo v Clarice, ko gre ta mimo njegove celice – kot tudi dr. Chiltona (Anthony Heald), sadističnega doktorja, ki nadzoruje Lecterjev zapor. Poleg tega, čeravno veliko slišimo o Lecterjevemu kanibalističnemu obnašanju in smo priča grozoviti posledici enega od njegovih napadov, ga nikoli ne vidimo žvečiti jeter ali iznakaziti njegove žrtve, vendar ga dejansko vidimo ujetega v napravo, ki je videti kot križanec med deviškim pasom in pasjim nagobčnikom. Podobno kot Alexa (Malcolm McDowell) v *Peklenski pomaranči* (1971) tudi Lecterja ponižujejo in degradirajo tisti, ki so ga ujeli; kar je še več, ta dejanja so v filmu bolj vidna kot Lecterjeva lastna zlobna dejanja. Film drži njegove nemoralne poteze in dejanja v ozadju in poudarja njegove pozitivne atribute skozi njegovo domala očetovski odnos s Clarice Starling. Kot v primeru strukture lika »dober-slab« naredi notranji moralni sistem teksta lik privlačen *glede* na druge like.[26] Skratka, vsakršno vdajanje, ki ga gojimo do Lecterja, je vdajanje, ki se razvije kljub, ne pa zaradi njegove perverznosti. Perverznost vdajanja je, še enkrat, bolj navidezna kot realna.

Drug dejavnik, ki igra pomembno vlogo v vzbujanju teh domnevno perverznih vdajanj, je »karizma« zvezd, ki utegne igrati pomembno vlogo v legitimaciji zamišljenih želj in čustev, ki iz njih izvirajo in jih sam gledalec utegne namrgodeno postaviti zunaj področja Akcijskega. V mnogih obravnavanih primerih naredi razliko to, da so »slabi« liki, s katerimi simpatiziramo, zvezde: Cagney, Eastwood, Hopkins. Toda to je kompleksna zadeva, kjer delujeta vsaj dva različna procesa. Prvič, obstaja dejstvo, da ko vlogo igra zvezda, se naše zavedanje fikcijskega položaja lika, ki ga igra, utegne povečati, to pa lahko celo v večjem obsegu dopusti našo domišljijsko igro z moralno nezaželenimi dejanji. Ko gledamo Hannibala Lecterja, dejansko gledamo Anthonyja Hopkinsa-ki-igra-Hannibala Lecterja. Z drugimi besedami, prisotnost zvezde podčrta »igrivost« – nerealnost, fikcijskost – dejanj, ki jih gledamo. Drugič, v primerih zvezd, ki so jim odmerjene vloge podležev, obstaja fond pozitivnih asociacij, ki zvodeni nas smisel »zla« v liku (čeprav je glede na Cagneyjeve povezave z gangsterskimi vlogami in Eastwoodove z likom Umazanega Harryja dvomljivo, da je ta drugi dejavnik relevanten v primerih Cagney/Eddie Bartlett in Eastwood/William Munny).

Ko jagenjčki obmolknejo nam torej ne ponuja povsem primera pristno perverznega vdajanja. Kljub temu, *pace* Gaut, mislim, je vrsta gledalstva, ki jo film zabiča, zmerno subverzivna glede moralnih norm – to je eden očitnih razlogov, da je žanr grozljivke popularen pri najstnikih. Ne dvomim o analitični razliki med moralno zaželenostjo in drugimi oblikami zaželenosti, toda v naši oceni posameznikov, realnih in fikcijskih, mi ni jasno, da je to dvoje mogoče

[26] Glej tudi pripombe o filmu Johna McNaughtona *Henry: Portret serijskega morilca* (1990) v Smith, *Engaging Characters*, str. 194.

zlahka razvozlati. Čeprav pogosto dejansko oblikujemo sodbe o osebah (ali likih), ki ločujejo med vidiki lika – občudujem to potezo, preziram ono drugo, lahko živim z neko drugo, spet druga me jezi – oblikujemo tudi »globalne« sodbe o celotnem značaju osebe. Ta način je tisti, ki nas – *mešajoč* dobro in slabo ali privlačne in neprivlačne poteze – lahko prisili, če že ne preoblikovati naš moralen okvir sodbe, potem vsaj podvomiti o nekaterih navadah moralne sodbe – na primer, navadi sramotenja in valorizacije brez kvalifikacij ali navadi obsojanja ali opravičevanja brez zadržkov ne glede na kontekst.[27] Ali nisem nagnjen odpustiti ali vsaj spregledati nemoralna dejanja nekoga, ki mi ji všeč ali ga ljubim, bolj kot v primeru nekoga, ki ga nimam rad ali sovražim? Naše sodbe o posameznih značilnostih in dejanjih gotovo nenehno okužijo ali izkrivijo druga drugo. To lahko ne zrcali naših moralnih idealov, vendar je gotovo realnost naše moralne eksistence. In zdi se mi, da filmi, ki kažejo strukturo lika »privlačno slab«, uporabljajo v svoj prid ravno ta pojav zavoljo bodisi neke vrste zabave (čustvenega vznemirjenja zamišljene-vendar-nadzirane nevarnosti, slumiranja) bodisi celo – čeprav domnevam, da ne bo manjkalo ljudi, ki se bodo prerekali s to trditvijo -, zavoljo moralnega učenja.[28]

Paradoksi perverznega

Moja analiza dveh primerov, obravnavanih zgoraj, predlaga, da sta načrtovana ko, da bi dopustila zelo zmerno vdajanje, v domišljiji, perverznim željam in čustvom. Te fikcije nas vabijo, da do določene mere postanemo zavezniki perverznih dejanj ali likov. Toda kaj reči o fikcijah, ki ne izvabljajo odzivov simpatije za nemoralne delovalce, temveč nemoralne odzive, kakršni so primeri, ko smo povabljeni privzeti nemoralno držo do dejanj, za katera se pričakuje, da jih bomo moralno ocenili?

Esteticistična in dekadentna gibanja poznega 19. stoletja – ki so jih najbolj slavno predstavljali dela Poeja, Baudelaire, Rimbauda, Huysmansa in Wilda -, pogosto opisujejo v okviru amoralizma, z njihovim poudarkom na ideji »umetnost zavoljo umetnosti«, s spremljajočo zavrnitvijo moralnega ocenjevanja umetnosti in (perverznim) odkritjem lepote v dejanjih nasilja in izprijenosti. Esteticizem in dekadenco delno opredeljuje kulturna drža – ali natančneje, protikulturna drža -, ki je ponosna na ironično distanco do ali subverzijo do vrednot in drž glavnega toka. Ko so ga vprašali, kaj je lepo, je Wilde slavno odgovoril: »Tisto, kar buržuj imenuje grdo«.[29] Če je kdaj obstajal primer perverznosti drugega reda, potem je

[27] Glej razpravo o značaju *mešanja*, ravno tam, str. 209.

[28] Cynthia Freeland predlaga, da način, kako film *Ko jagenjčki obmolknejo* »opogumlja gledalstvo, da simpatizira z briljantnim serijskim morilcem Hannibalom Lecterjem«, verjetno izzove gledalstvo v samozavedanje, ki zadeva njihove drže do predstavitve groze: »Realist Horror«, v *Philosophy and Film*, ur. Cynthia Freeland in Thomas Wartenberg (New York: Routledge, 1995), str. 139.

[29] Oscar Wilde, naveden v Richard Ellman, *Oscar Wilde* (London: Hamish Hamilton, 1987), str. 214.

to. Ta zavrnitev sprejetih vrednot lahko seže preko celotne lestvice izkustva – vključno, kot kaže Wildova pripomba, z zadevami sloga in okusa —, vendar so tisto, na kar se tu hočem osrediniti, primeri ločitve od moralnosti, primeri, tako rekoč, *preučene amoralnosti*, premišljenega kršenja moralnosti *per se*.

Najbolj jasni primeri filmov, ki vabijo k dekadentnim, amoralnim odzivom, prihajajo iz šestdesetih let 20. stoletja – filmov, kot so *Scorpio Rising* Kennetha Angerja (1963) in drugi underground filmi Jacka Smitha, Georga Kucharja, Barbare Rubin, Roberta Nelsona, Andyja Warhola in Kena Jacobsa – povezava, ki jo je naredil Jonas Mekas, ko je opisal vznik »baudelairovskega« filma leta 1965:

»Filmi, ki jih imam v mislih, so *The Queen of Sheba Meets the Atom Man* Rona Ricea, *Flaming Creatures* Jacka Smitha, *Little Stabs at Happiness* Kena Jacobsa in *Blonde Cobra* Boba Fleischnerja [in Kena Jacobsa] – štiri dela, ki so naredila pravo revolucijo v filmu danes. Ti filmi so poučni in odpirajo občutljivosti in izkustva, ki niso bila nikoli prej posneta v ameriški umetnosti; vsebina, ki so jo Baudelaire, markiz de Sade in Rimbaud dali svetovni književnosti pred stotimi leti in ki jo je Burroughs dal ameriški književnosti pred tremi leti. To je svet cvetja zla, poučevanj, raztrganega in mučenega mesa; pesništvo, ki je hkrati grozno in lepo, dobro in zlo, prefinjeno in umazano«.[30]

Smithov film *Flaming Creatures* (1963), najbolj razvpit od Mekasovih primerov, prikazuje veliko skupino transvestitskih likov, posnetih na preveč osvetljenem, zrnatem črno belem celuloidu, ki plešejo, poskakujejo in sodelujejo v vseh načinih stiliziranih izvedbenih pozah in dejanjih, vključno z polimorfnimi orgijami, v katerih igrata pomembno vlogo sadizem in mazohizem. *Scorpio Rising* kaže motoristični trop, ki sodeluje v raznih protikulturnih dejavnostih in dosežejo višek v ekstatični motoristični dirki, pod vplivom kokaina, v kateri se motorist raztrešči do smrti. Domnevna amoralnost takih filmov postane eksplicitna s Susan Sontag, ko dokazuje, da Smithov *Flaming Creatures* obstaja zunaj »moralnega prostora«.[31]

Če si te filme kajpada pogledamo pobliže, bomo ugotovili, da niso tako povsem popolnoma amoralni, kot bi hotela Sontagova. Čeprav esteticizem in dekadenco pogosto opredeljuje, kot smo videli, njuno zavračanje moralnosti, tisto, kar ti dekadentni in »baudelairovski« filmi zavračajo, ni moralnost *per se*, temveč *moralizem.* H. L. Mencken je Wildovo delo opisal kot »neko vrsto moralnega upora proti moralnemu aksiomu«, sam Wilde pa kot »prvega nezmotljivega antipuritanskega, prvega brezkompromisnega sovražnika v bistvu puritanskega

[30] Jonas Mekas, »On the Baudelairean Cinema«, *Village Voice*, 2, maj 1963: ponatis v Jonas Mekas, *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959-1971* (New York: Collier Books, 1972), str. 85.

[31] Susan Sontag, »Jack Smith's *Flaming Creatures*«, v *Against Interpretation* (New York: Dell, 1969), str.

značaja«.[32] Dekadenca in esteticizem nista toliko amoralna, kot izražata *antipuritansko moralo.* Sta odziv na puritansko moralo, ki se jo dojema kot nestrpno na (vsaj) dveh frontah: najprej v okviru dejanskega obnašanja, posebej glede na nekonvencionalno seksualnost, in, drugič, glede na meje spodobnosti v predstavitvah. Esteticizem in dekadenca podčrtujeta razliko med predstavitvijo in realnostjo in maksimirata prostor za znano igro domišljije; nasprotno, puritanska morala si prizadeva literalizirati predstavitve in jih obravnava kot enakovredne predstavljenim dejanjem (na primer, najbolj skrajne oblike puritanizma ne vidijo razlike med fikcijo in laganjem). Spet je poučen Wilde: »Kar se imenuje Greh je prvina napredka ... Skozi svoj intenziviran individualizem nas rešuje pred monotonijo tipa. V svojem zavračanju veljavnih pojmov o moralnosti, je eno z najvišjo etiko«.[33] V bistvu je to romantična moralna drža, v kateri je najvišje dobro samoizražanje in samoudejanjenje preko neustrašnega eksperimentiranja – vendar pa vseeno moralna, ne pa amoralna drža. Amoralizem v tem kontekstu je strateško orodje za v osnovi moralni projekt.

Tu obstaja paradoks, ki osvetljuje posebno naravo dela znotraj te tradicije. *Paradoks amoralizma* je, da bo moralist amoralistovo distancirano obravnavo moralnih vprašanj vselej obravnaval kot *nemoralno* – in to (dozdevni) amoralist pog sto prizna že vnaprej. Torej, amoralna gesta je v realnosti pogosto nemoralna gesta. To pa je spet mogoče razumeti kot nekakšno vrsto moralne geste, kot p mer tistega, kar se imenuje »moralni nemoralizem« – vztrajanje na posamezne... moralnem nauku, da bi ga zasmehovali, zavoljo superiornejše moralne trditve.[34] Esteticizem in dekadenca govorita retoriko amoralnosti, toda v realnosti jima ne uspe ubežati težnosti moralnega prostora in tako se zgodi, da dela v tej tradiciji pogosto postanejo predmet vroče razprave, ki zadeva njihovo nemoralnost ali moralnost. Fotografije Roberta Mapplethorpa o homoseksualnem sadomazohizmu nam ponujajo sodoben primer paradoksa amoralizma. Tu ni zgolj besedni diskurz, ki obkroža umetnino, ki prikliče estetičistično občutljivost, temveč tudi same fotografije: »elegantne, razkošne, sofisticirane, nezgrešljive«, so besede Arthurja Dantoja, po katerih poseže, da bi opisal Mapplethorpov prefinjen in natančen vizualni slog.[35] Vendar gre Danto dalje, da bi dokazal, da so te fotografije »dejanja umetniške volje, ki jo vodijo moralna verjetja in drže ... Vnaprej bo znano, da bodo take [podobe] izzivale, napadale, žalile, provocirale,

[32] H. L. Mencken, uvod v Oscar Wilde, *A House of Pomegranates*, navedeno v Karl Beckson, *Oscar Wilde: The Critical Heritage* (London: Routledge and Kegan Paul, 1970), str. 382.

[33] Wilde, naveden v Ellman, *Oscar Wilde*, str. 310.

[34] Noël Carroll je to zatrdil za *Entr'acte* (1924), dadaistični film, katerega izviru je mogoče slediti do esteticizma in dekadence. Noël Carroll, »*Entr'acte*, Dada in Paris«, *Millenium Film Journal* 1, št. 1 (zima 1977–1978), str. 5–11.

[35] Arthur Danto, »Robert Mapplethorpe«, v *Ecounters and Reflections: Art in the Historical Present* (New York: Noonday Press, 1991), str. 212.

osupnile – z upanjem, da se bo zavest nekako preoblikovala«.[36]

To napetost ali ekvivokacijo med dekadenco kot pristno amoralno in kot nasprotujočo »moralnemu nemoralizmu« je mogoče videti v Mekasovem pisanju o »baudelairevskem filmu«. Ko ga opisuje kot »film dezangažiranja in nove svobode«, Mekas nadaljuje:

»Zadeva, ki utegne prestrašiti povprečnega gledalca, je, da ta film hodi po samem robu perverznosti. Ti umetniki so brez zadržkov, seksualnih ali katerekoli druge vrste. To so, kot pravi Ken Jacobs, 'umazano gobčni' filmi. Vsi vsebujejo homoseksualne in lezbične prvine. Homoseksualnost je zato, ker obstaja zunaj uradnih moralnih konvencij, sprostila občutljivosti in izkustva, ki so bila na dnu mnogega velikega pesništva vse od začetkov človeštva«.[37]

Tu upoštevajte, da je ideja o popolnem dezangažiranju iz družbe in konvencionalne morale varljiva: filmi, ki jih Mekas navaja, so narejeni, da bi sramotili in begali natanko z odkritimi in nesramnimi predstavitvami dejavnosti, ki so bile imenovane »perverzne« ali nemoralne. Mekas v nekem druge delu predlaga, da Smithovega filma *Flaming Creatures* preprosto ni mogoče trivializirati kot splošne underground »norosti«.[38] Torej, *pace* Sontag, ti filmi ne obstajajo zunaj »moralnega prostora«. Navidezno amoralni, so dejansko napad na moralizem, na nestrpnost puritanskih moralnih naukov in pojmov.

Moralna moč te vrste umetnosti je kajpada negotovo uravnovešena med dvema pastema, v kateri se lahko ujame. Po eni strani lahko konfrontacijska grožnja, ki jo predstavlja to, da umetnina odkritosrčno predstavlja nesankcionirano obnašanje, postane nenaravna in skrajna: kot je pripomnil Richard Ellman: »Pariška dekadenca, ki je hotela biti odkrita, je bila obrobljena z nesmislom«.[39] V takih primerih je moralni izziv takega dela s tem nenameravanim nesmislom zmanjšan, čeprav je treba tudi priznati, da tak nesmisel (bližnji sorodnik »taborišča«), zadostno izdelan, lahko postane legitimen estetski cilj sam na sebi, kot v delu Jana Švankmajerja *Conspiration of Pleasure* (1997).[40] Po drugi strani pa se lahko dekadentna umetnina tako globoko zatopi v področje moralno

[36] Ravno tam, str. 213, 216. O razpravi o razliki med amoralnimi dejanji, nemoralnimi dejanji, amoralizmu in nemoralizmu, relevatni za moj argument, glej Tony Skillen, »Confession and Collusions: Gide's *The Immoralist*«, neobjavljen rokopis.

[37] Mekas, »On the Baudelairean Cinema«, str. 85-86.

[38] John Mekas, »On *Blonde Cobra* and *Flaming Creatures*«, *Village Voice*, 24. oktober 1963; ponatis v Mekas, *Movie Journal*, str. 102.

[39] Ellman, *Oscar Wilde*, str. 218.

[40] V tem filmu potencialno motečo naravo mnogih bizarnih in perverznih seksualnih rutin, ki se jim vdajajo liki, povečini nevtralizira popolno čudaštvo njihovih prizadevanj in očitno ritualizirana narava številnih od njih. Na primer, moški srednje starosti in starejša ženska živita nasproti drug drugega in se »zarotita« s sadističnimi fantazijami drug drugega – vendar v obliki napolnjenih lutk, ne pa kot osebi. To popolnoma ne otopi zlovešče kvalitete njunih fantazij, posebej glede na nadrealistični konec, v katerem se zdi, da starejša ženska umre od ran, ki bi ji bile prizadejane, če bi bila dejansko prisotna med naturalistično zaigrano fantazijo moža z lutko, vendar je to še vedno dokaj neverjetno, recimo, pri branju Sada ali Batailla.

perverznega, da je spodkopana kakršnakoli podstatna moralna trditev. Predstavitev tistega, kar večina družbe zdaj vsaj tolerira – homoseksualnost, biseksualnost, skupinski seks – je v dekadentnih delih pogosto združena s pritrdilno predstavitvijo bolj vprašljivih praks, kakršne so nekrofilija, posilstvo in neprivoljen sadizem – dejanji, ki jih je mogoče moralno upravičiti zgolj v skladu z najbolj skrajnimi različicami moralnega egoizma.[41]

Drug primer esteticizma-kot-moralnega-nemoralizma – četudi razvodenele različice, različice glavnega toka – je *Šund.* Lahko se zdi prenapenjanje na tak način povezovati Mapplethorpa in Tarantina, vendar je to tisto, kar predlagam jaz. Dva prizora v *Šundu* zajemata vidik filma, ki ga povezuje z moralnim nemoralizmom: en, v katerem Mia zmotno posnifa veliko količino heroina (namesto kokaina) in jo mora oživeti velika igla, ki jo nasilno neposredno zarinejo v njeno srce, in kasnejši prizor, ko nekemu nedolžnemu liku v avtu razstrelijo glavo popolnoma po naključju. Oba prizora film obravnava z nekakšno ludično, če že ne komično držo. Res, neposredneje, ta prizora utelešata nekakšen črni humor. (Sledi enake drže so razvidne tudi v *Ko jagenjčki obmolknejo* ob koncu prizora, v katerem Lecter zbada Ruth Martin s svojo vednostjo o ugrabitelju njene hčerke, spet obvladuje njeno pozornost zgolj zato, da bi izrekel prezirljivo – zato, ker je nerelevantna in trivialna – pripombo o njeni obleki obiskovalke pripravljalne šole [*preppy clothing*]:[*] »Všeč mi je ta obleka«. In kajpada obstaja Lecterjeva smešna izjava o njegovi nameri, da bo pojedel dr. Chiltona, na koncu filma).

Nekateri ljudje so zelo razburjeni ob teh prizorih. Moj kolega je rekel nekaj v smislu: »Preprosto ne morem uvideti, kako je to, da nekoga ustreliš v glavo, smešno«. V bolj formalnem kontekstu je Noel Carroll dokazoval, da so pripovedi, »ki skalijo moralno razumevanje, kot to počne *Šund,* ki namiguje, da je homoseksualno posilstvo veliko slabše kot umor, moralno pomanjkljive.[42] Pravilno ali ne, ključna poanta tu je, da je film, kakršen je *Šund,* preračunan na to, da vzbudi take odzive. Natanko konvencionalni moralni sentimenti, utelešeni v odzivih, ki sem jih navedel, so tisti, s katerimi ta film trguje. Film premišljeno prinaša v igro konvencionalno krščansko moralo z Julesovimi svetopisemskimi tiradami, ki jih ima pred žrtvami natanko pred njihovimi usmrtitvami, kot da bi

[41] John Money naredi bistveno, vendar pogosto spregledano poanto o tej zadevi: »Vse [parafilije] lahko prizadenejo bodisi homoseksualce bodisi heteroseksualce, brez neke posebne afinitete do obojega... Gej gibanje zato, ker se osredinja na boj za politične pravice gejev, ni ustrezno ločilo pravice gejev od parafiličnih pravic niti ni prepoznalo potencialnih tveganj bolj nevarnih parafilij bodisi za gejevske posameznike bodisi za politični ugled gibanja. Nasprotno, sovražniki gejevskega gibanja tudi niso ločili gejevskih pravic od parafiličnih pravic in so izenačili biti homoseksualen s prvo stopnjo degenerativnega spusta v parafilijo ...Ni nobene potrditvene evidence za to herezijo. Temelji na popolnem zanemarjanju parafilije na sploh in visoke stopnje specifičnosti vsake parafilije posebej«. Money, *Gay, Straight, and In- Between,* str. 181.

[*] Izraz *preppy* je izpeljan iz zasebnih, pripravljalnih šol za univerzo, ki jih obiskujejo nekateri otrociameriškega višjega razreda in višjega srednjega razreda v severovzhodnih državah. – Op. prev.

[42] Noël Carroll, »Moderate Moralism«, *British Journal of Aesthetics* 36, št. 3, (julij 1996), str. 230-231.

bil Jules sam Bog. Ta film vabi k perverznemu užitku drugega reda, užitku, ki za svoj objekt ne jemlje zgolj prikazanih dejanj, temveč tudi tisto, kar jemljemo za sprejete in odgovorne moralne odzive na ta dejanja. Ti prizori vabijo k »hladnemu« odzivu in odzivu »brez iluzij« – takemu, ki lahko vidi komedijo v takih obešenjaških in nemoralnih dejanjih, ki jih natanko ne veže tisto, kar film šteje za neprebavljiv moralizem prevladujoče kulture, z njegovimi strahovi o nasilju na platnu in njegovimi vplivi na »ranljive« – mlade in »neizobražene« (delavski razred).

Moj cilj tu ni toliko ne braniti drže, ki jo film izraža, kot opisati kompleksno notranjo strukturo te drže – dejstvo, da je implicitno odvisna od svoje primerjave s tistim, kar se šteje kot »odkrit« moralistični odziv. Film zahteva ravno to vrsto whitehousovskega[43] odziva – zamišljenega ali udejanjenega —, da bi v njem popolnoma uživalo posvečeno gledalstvo, na katerega se naslavlja. To je nekakšna vrsta perverznega uživanja, ki vključuje perverzno vdajanje Julesu in Vincentu (John Travolta), ko živita svoja življenja gangsterjev, ki usmrtita žrtev tu in po naključju ubijeta naključen lik tam, zato, ker je zadovoljstvo, ki ga vzbuja, delno utemeljeno na neodobravanju strogega moralista. Vendar bi bila napaka, če bi na *Šund* gledali kot na film, ki ne izraža nič več kot perverzno zadovoljstvo ob žaljenju »odgovornega« gledalstva. Ta vražja lastnost ni edini vidik filma. *Šund* tudi sporoča zadovoljstvo v svobodi pripovedovanja zgodbe in formalni igri, preopisovanju sveta. To je sama na sebi moralno poučna drža, kolikor je zavezana svobodi (čeprav zgolj domišljijski svobodi – svobodi zamišljanja dejanj in dogodkov, ki jih ne bi dopuščali v realnosti). V nasprotju z baudelairovskimi, underground filmi iz šestdesetih let prejšnjega stoletja, si nas *Šund* kajpada ne prizadeva izzvati glede na realne družbene svobode manjšinskih skupin, kakršni so geji, da bi živeli svojo življenja odprto in brez povračilnih ukrepov: v tem smislu je »moralni nemoralizem« *Šunda* gotovo njegova zvodenela različica.

Perspektiva parazita

Spolna perverznost – ali nekonvencionalna spolnost – ni nit, ki povezuje esteticistična in dekadentna gibanja zgolj z baudelairovsko linijo ameriškega underground filmskega ustvarjanja, temveč tudi z delom filmskega ustvarjalca bolj prevladujočega toka Davida Cronenberga, od zgodnjih filmov, kakršna sta *Crimes of the Future* (1970) in *Shivers* (1975), do zrelih del, kakršni sta *Dead Ringers* (1988) in, predvsem, nedavno predvajanje filma *Trk.* Cronenbergovo mesto znotraj te tradicije je nadalje poudarjeno z njegovo adaptacijo romana

[43] V korist ameriških bralcev, bi moral pokazati, da pridevnik »whitehousovski« ni izpeljan iz preteklih in sedanjih funkcionarjev Bele hiše, temveč iz Mary Whitehouse, predsednice Združenja nacionalnih gledalcev in poslušalcev Britanije, nadlogo permisivne družbe.

Williama Burroughsa *Golo kosilo* (1991), romana, ki ga Mekas ustrezno umešča v dekadentno tradicijo. V Cronenbergovem delu očitno obstaja tudi linija konfrontacijskega »moralnega nemoralizma«. Cronenberg je, na primer, tudi z zadovoljstvom komentiral odziv »nekaterih francoskih kritikov, ki so na *Shivers* gledali kot napad na buržoazno življenje in buržoazne ideje moralnosti in spolnosti. Začutili so veselje, s katerim smo jih raztrgali«.[44] Cronenbergovega dela pa kajpada ni mogoče popolnoma razumeti v okviru moralnega nemoralizma. Njegovi filmi skušajo, tako bom dokazoval, vbiti v glavo pristno amoralno držo, držo, ki jo bom pojasnil v okviru radovednosti in očaranosti.

Zdi se, da imamo neomejeno naravno radovednost in očaranost z bizarnim in grozljivim. Taka očaranost in radovednost imata v bistvu amoralni značaj in lahko privzameta dve obliki: prvi, predpostavljeni na človeškem sorodstvu med nami (gledalci, bralci) in objektom naše privlačnosti; drugi, predpostavljeni na popolni odsotnosti takega sorodstva. Ta druga oblika očaranosti nas vodi k temu, da gledamo, pogosto z osuplostjo, dokumentarce o naravnem svetu, ki prikazujejo obnašanje živali: vsaka vrsta utegne imeti svoje lastne navade in celo družbene rutine, vendar moralno ne ocenjujemo obnašanja prikazane živali. Naša radovednost o mentalni drži psihopatov in drugih moralno perverznih oseb, tako bom predlagal, *utegne* biti enake vrste: to je, njihov svet nas lahko očara zato, ker ga vodijo taka nenavadna, »nečloveška« verjetja, želje, čustva in obnašanje. Alternativno amoralno očaranost je mogoče predpostavljati na temelju podstatne človečnosti bizarnega in grozljivega – to je očaranost, ko jo zajema besedna zveza »Tudi jaz bi lahko doživel podobno usodo kot nekdo, ki sem ga videl trpeti nesrečo, če ne bi bilo božje milosti«. Robert Solomon dokazuje, da nam (nekatere) grozljive fikcije ugajajo na tak način:

»Odvratno in gnusno je privlačno samo na sebi zato ..., ker nas spominja na nekaj bistvenega o nas samih. Živimo v sanitizirani družbi, v kateri so celo usmrtitve zločincev omejene na klinično, zasebno injekcijo ... [G]roza nas spominja na naše najbolj osnovne ranljivosti«.[45]

Obstajajo oni, ki bi obsodili te vrste očaranosti kot žgečkljive, plitke, krute ali morbidne, toda zanimanje za nenavadna in skrajna stanja, za katera si lahko bodisi zamišljamo, da nas doletijo, bodisi da obstajajo poleg nas, se ne zdi nič več kot razširitev radovednosti na sploh.

Očaranost in radovednost domala vselej igrata ozadnjo vlogo v našem zanimanju za predstavitve moralno perverznih ali nezaželenih delovalcev, vključno z že obravnavanimi filmi, čeprav obstaja estetika, v kateri te amoralne oblike

[44] Navedeno v *Cronenberg on Cronenberg*, ur. Rodley, str. 50; glej tudi stran 66 in 198.

[45] Robert Solomon, recenzija knjige Noëla Carrolla, *The Philosophy of Horror*, *Philosophy and Literature* 16 (1992), str. 173.

pozornosti prihajajo, tako rekoč, v ospredje in potisnejo naše normalno prizadevanje za ocenitev dejanj in delovalcev v delno negotovost. Cronenbergov film *Shivers*, film, ki ga je v času začetka njegovega predvajanja neki kritik opisal kot »najbolj perverzen, gnusen in odbijajoč« film, ki ga je kdajkoli videl,[46] uteleša to vrsto estetske strategije. Med razpravljanjem o tem filmu, bomo naleteli na neko vrsto delovalca, ki je dokaj drugačen od galerije vrste malopridnežev, na katero se je osredinilo to poglavje, kajti film prikazuje grozljivo okužbo prebivalcev kompleksa apartmajev z nalezljivim, genetsko načrtovanim parazitom. Parazit, – ki ga je Carol Clover nepozabno opisal, kot da je videti »kot križanec med penisom in govnom,«[47] – se širi s spolnim odnosom in je v filmu prikazan kot zlitje vrste spolne bolezni z afrodiziakom. Ko je enkrat okužen, gostitelj doživi hitro in neustavljivo nujo libida, ki ne ločuje v svoji izbiri spolnega objekta (star ali mlad moški ali ženska); to je pristno polimorfno perverzen parazit. Iz tega opisa je zlahka videti, kako je na film mogoče gledati kot na »napad« na buržoazne spolne običaje – to je, kot na postfreudovsko alegorijo, ki zadeva način, kako je naš libido kanaliziran in omejen z naključnimi družbenimi in moralnimi konvencijami. To seveda ne seže do bistva filmskega estetskega projekta.

Film uporablja premiso zgodbe parazitov kot način, da like v filmu oropa njihovih tradicionalnih človeških atributov – kompleksnosti, čustva, racionalnosti, moralnosti – tako da jih, kot parazite, ki živijo v njih, obvladuje primitiven, meseni apetit. Liki dejansko postanejo spolni zombiji. Čeprav film postavlja v svoje središče konvencionalno privlačnega protagonista (mladega, simpatičnega zdravnika, ki je dobro videti), zavrača, da bi širjenje parazita med prebivalstvom prikazal na klasičen način, s protagonistom, ki bi deloval kot zadnja trdnjava človeških vrednot m s simpatijo, v spopadu z odvratno, nenavadno, pošastno grožnjo. Nasprotno, *Zvezdne steze: prvo srečanje* (1997) ponuja pripravljen primer uporabe nekega gledišča, ki ga je dobro razčlenila Angela Groth:

»Splošna drža kibernetskega kolektiva, imenovanega Borg, je ponazorjena s pomočjo posebne oblike optičnega gledišča. Ljudje, ki jih vidijo, se zdijo izropani barve, postrani kot v konveksno izkrivljenem zrcalu, in so tako narejeni pusti in nepomembni ... Ljudje kot ‘posamezniki’ so nepomembni ... Od nas se pričakuje, da smo globoko ranjeni v svojem človeškem ponosu preko te nečloveške in razčlovečujoče perspektive.«[48]

Pogumna posadka *Enterprisa* se kajpada bojuje proti in obvlada žalitev in

[46] To se zdi, da je Cronenbergova parafraza recenzije Roberta Fulforda, navedena v *Cronenberg on Cronenberg*, ur. Rodley, str. 51.
[47] Clover, *Men, Women, and Chainsaw*, str. 76.
[48] Angela Groth, neobjavljen študentski esej.

grožnjo človeškim vrednotam, ki jih uteleša Borg. Ta klasična formalna struktura je prisotna v *Shivers,* vendar izropana izrazne moči. Cronenberg vloži malo energije, da bi oživil protagonista in njegovo obrambo »človečnosti«, temveč raje opisuje njegove boje ob neizprosnem napredovanju parazita z nekakšno nepristranskostjo (če že ne povsem ravnodušnostjo). Proti koncu filma je parazit okužil vsakega prebivalca apartmajskega kompleksa in končni posnetek kaže človeške gostitelje, ki vozijo v okolico mesta, neizprosne v svoji nečloveški misiji, da širijo parazita še dlje. Ko se je odzval na namig, da je to črn konec, je Cronenberg pripomnil:

» Virus zgolj opravlja svoje delo. Poskuša živeti svoje življenje. Dejstvo, da vas uničuje, ko to počne, ni njegova krivda ... Mislim, da bi bila večina bolezni zelo zgrožena, da se jih sploh šteje za bolezni. To je zelo negativna konotacija. Zanje je zelo pozitivno, ko se polastijo vašega telesa in vas uničujejo. To je zmagoslavje. *[Shivers* poskuša] preobrniti normalno razumevanje tega, kaj se fizično, psihološko in biološko dogaja v vseh nas«.[49]

Paraziti so grozljivi in vzbujajo v nas stud in gnus, vendar ne zato, ker smo naprošeni, da cenimo like kot posameznike na klasičen način, ki so mišljeni kot »ploski«. Sledi tradicionalne moralne strukture grozljivke so še vedno na mestu, toda Cronenberg je našo značilno moralno vlogo sploščil do te mere, da lahko vidimo stvari s perspektive parazita – ne v smislu, da pridemo do tega, da čutimo, »kako je biti virus« —, temveč v smislu, da razumemo dogodke z zanimanjem parazita pred očmi. Kolikor se odzivamo na dogodke, opisane z grozo, za nas ni mogoče reči, da smo v celoti opustili našo antropomorfno perspektivo. Film nas kljub temu poskuša potegniti stran od antropomorfne – in moralne – perspektive in nas naproša, da gledamo na človeško katastrofo z nekakšno nepristransko, amoralno očaranostjo. In kot pri pojavu domišljijskega slumiranja in delne simpatije do hudiča, je treba amoralno očaranost razločiti od res perverznega vdajanja.

Banalnost popolnosti

Pri razpravljanju o primerih gangsterjev, kanibalov, estetov in parazitov sem orisal niz motivacij, ki bi utegnile pojasniti naše zanimanje za predstave moralno perverznega: igro domišljije, bodisi zaradi moralnega učenja bodisi zaradi prirojene očaranosti z zamišljanjem doživetij, katerih nimamo priložnosti ali poguma, da bi jih doživeli v realnosti; radovednost glede skrajnosti možnega ali pojmljivega izkustva in zadovoljstvo ob provokaciji, bodisi kot strategiji družbenega razlikovanja in generacijskega oblikovanja identitete bodisi kot

[49] Navedeno v *Cronenberg on Cronenberg,* ur. Rodley, str. 82; glej tudi str. 151; bodite pozorni tudi na podobnost v tem pogledu s *Trkom,* str. 194: »Kje so simpatični liki?« in str. 201.

sredstva moralnega protesta. Vsaka od teh je bila v moji razpravi navezana na posamezno fikcijo ali vrsto fikcije, vendar bi moralo biti jasno, da bo mnogo fikcij vzbudilo več kot eno od teh vrst odziva. Ne predlagam, da te vrste tvorijo enotno »teorijo« perverznega vdajanja —, toda potem ni jasno, glede na različnost vrst perverzije, da je primerna ali zaželena ena sama oblika pojasnitve. Toda tisto, kar ta vrsta pojasnjevalnih motivacij dejansko razkriva, je ozkost pojasnitev, utemeljena bodisi na pojmu »katarze« (zapletemo se s perverznim gradivom na področju fikcije zato, ker nam omogoča, da izrazimo nevarne želje in sprostimo čustva, ki jih vzbudi, v varnem kontekstu), bodisi se utemeljuje na psihoanalitičnih teorijah (fikcije, ki imajo opraviti s perverznim, dopuščajo izraz, v preoblečeni obliki, potlačenih želja in strahov). Tu nočem dokazovati, da fikcije dejansko ne morejo ali ne bi mogle opravljati takih »psihodinamičnih« funkcij, temveč prej to, da moramo preveriti tisto, kar je postalo nekakšna vrsta »psihoanalitičnega refleksnega odziva« znotraj filma in kulturnih študij – domneva, da so za vsak tekst, ki ima opraviti s perverznimi zadevami, psihoanalitične pojasnitve primarna ali celo edina ustrezna oblika pojasnitve.

Naj končam tako, da dodam še en nadaljnji, splošen argument, ki zadeva naše moralno zanimanje za simpatične ali moralne predstave nemoralnih delovalcev; argument, ki vpliva na zanimanje in vrednost vseh vrst filmskega ustvarjanja, o katerem sem razpravljal, in vrstah čustvenega odziva, ki ga imamo nanje. Nekaterim se utegne zdeti ta argument bodisi oguljen bodisi zloglasen, vendar mislim, da ima svoje mesto znotraj izčrpnega odgovora na vprašanje, ki sem ga lotil v tem poglavju: v kakšnih okoliščinah in zaradi katerih razlogov utegnemo doživeti simpatična čustva do moralno perverznih ali nezaželenih likov? V eseju z naslovom »The Positive Desirability of Evil« Colin Radford piše:

»Če bi hudodelci kdajkoli postali ogrožena vrsta ..., bomo in bi morali ostali ceniti njene člane. Ne zato, ker smo jih ljubili, čeprav mislim, da včasih pristno dejansko ljubimo malopridneža, in to ne kljub, temveč zaradi njene ali njegove nagajivosti ..., temveč zato, ker eksistenca hudodelstva ne zagotavlja zgolj tega, da tako mi kot hudodelec lahko delujemo dobro, temveč zagotavlja, da so naša življenja bogata, raznolika, izzivajoča, zagonetna, tesnobna, vredna življenja. Nebesa bi bila pekel«.[50]

Tu je pomembno dodati, da Radford ne zagovarja eksistence »več zla« v svetu. Nasprotno, zdi se, da oblikuje delno pojmovni delno eksistencialni argument v prid eksistence hudodelstva in nemoralnosti v svetu. Življenju bi, trdi on, brez moralne razsežnosti (in čustvena razsežnost, ki je, če ponovimo, z njo integralno povezana) manjkala tako kompleksnost kot intenzivnost. To je oguljen vidik

[50] Colin Radford, *Driving to California: An Unconventional Introduction to Philosophy* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1966), str. 138-139.

argumenta – mi smo ljudje zato, ker imamo vrednote in zvestobo in se na osnovi teh vrednot čustveno odzivamo. Toda to, da je oguljen, mu ne prepreči, da je resničen.

Karkoli si že kdo misli o tem v areni realnega družbenega in moralnega dejanja, to dejansko ponuja delno pojasnitev privlačnosti perverznih likov – ali delno in očitno vdajanje tem likom – na področju fikcije. Fikcija je institucija, zgrajena na naši zmožnosti domišljije. Kot fikcija ponuja priložnosti, da pretehtamo dileme, ki jih nismo ali še nismo srečali v realnosti, tako nam tudi ponuja priložnost, da se vdajamo prepovedanim željam in zamišljanjem in, morda, celo bolj osnovno, temu, *da priznamo vlogo, ki jo igra tisto, kar bi normalno obsodili* v *zadovoljstvu, ki ga izpeljemo iz moralnega delovanja.* Z drugimi besedami, na drugi ravni nas vprašanje, ki sem ga zastavil, naproša, da ne toliko premislimo, kako lahko izpeljemo zadovoljstvo iz in pohvalimo posamezna dejanja, ki prekoračijo posamezne moralne vrednote, v skladu s katerimi živimo na splošno, kot priznamo našo »potrebo« po hudodelcu, potrebo, ki jo je težko sprejeti ali dopustiti v realnosti.

Navodilo avtorjem

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

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

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

Davidson, D. (1967). “Truth and Meaning”. *Synthese*, 17, str. 304-323.

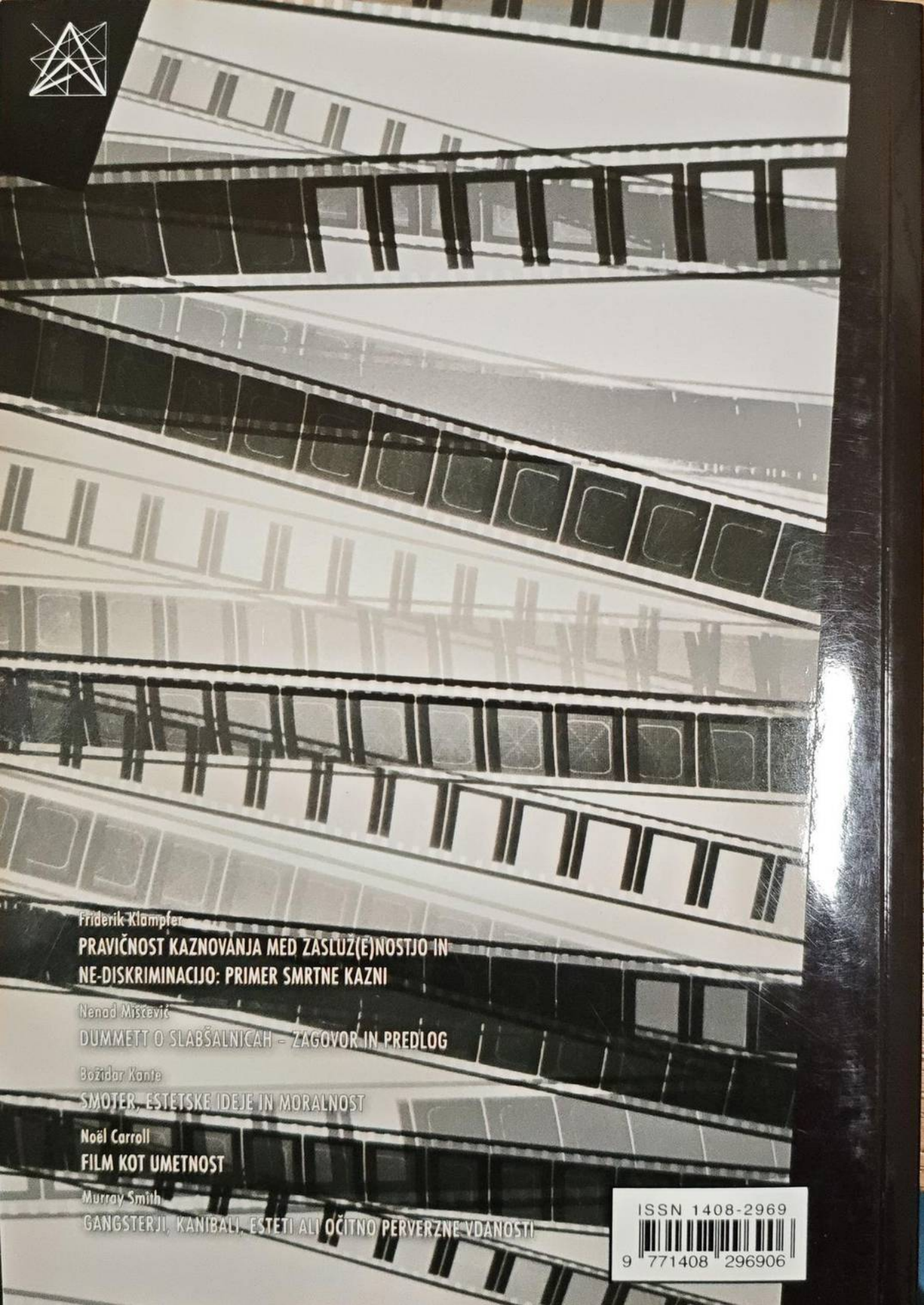
Davidson, D. (1984). *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Oxford University Press.

Davidson, D. (1984). “Truth to the Facts”. V Davidson, D., *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford: Oxford University Press, str. 37-54.

Davidson, D. (1997). “Radical Interpretation”. V Baillie, J. (ur.), *Contemporary Analytic Philosophy*, New Jersey: Prentice Hall, str. 383-393.

Pod črto navajajte *samo* opombe. V besedilu je treba opombe označiti z dvignjenimi indeksi[1]. Ne uporabljajte opomb za navedbo reference.

Poleg izpisa teksta priložite tudi tekst na 3.5” disketi. Tekst naj bo napisan na IBM združljivem računalniku v urejevalniku besedil Word ali WordPerfect, po možnosti v okolju Windows 95. Poleg datoteke, ki je bila shranjena v Word ali WordPerfect formatu, shranite isto datoteko še v ASCII formatu. Poskrbite, da se bosta besedili na disketi in izpisu natančno ujemali. Nenaročenih rokopisov ne vračamo.



Friderik Klampfer
PRAVIČNOST KAZNOVANJA MED ZASLUŽ(E)NOSTJO IN NE-DISKRIMINACIJO: PRIMER SMRTNE KAZNI

Nenad Miščević
DUMMETT O SLABŠALNICAH – ZAGOVOR IN PREDLOG

Božidar Kante
SMOTER, ESTETSKE IDEJE IN MORALNOST

Noël Carroll
FILM KOT UMETNOST

Murray Smith
GANGSTERJI, KANIBALI, ESTETI ALI OČITNO PERVERZNE VDANOSTI

ISSN 1408-2969
9 771408 296906