

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOZOFSKI FAKULTET

Monika A. Jovanović

**ESTETIČKI POJMOVI, OBJEKTIVNOST I  
VREDNOVANJE: ULOGA UKUSA U  
SIBLIJEVOJ ESTETICI**

doktorska disertacija

Beograd, 2016

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOSOPHY

Monika A. Jovanović

**AESTHETIC CONCEPTS, OBJECTIVITY  
AND EVALUATION: THE ROLE OF  
TASTE IN SIBLEY'S AESTHETICS**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

*Podaci o mentoru i članovima komisije*

*Mentor*

Prof. dr Živan Lazović, redovni profesor, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

*Članovi komisije*

Prof. dr Leon Kojen, redovni profesor u penziji, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

Prof. dr Ljiljana Radenović, vanredni profesor, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

Prof. dr Nebojša Grubor, vanredni profesor, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

*Datum odbrane:*

## *Zahvalnost*

Mentoru, prof. dr Živanu Lazoviću i svim članovima komisije zahvaljujem za sve korisne savete i konstruktivne primedbe koje su mi uputili. Izdvojiću dve o kojima smo diskutovali na odbrani predloga ove teze. Prof. dr Ljiljana Radenović mi je tom prilikom skrenula pažnju na značaj činjenice da ukus (u estetičkom smislu), pored racionalnog, ima i emotivni, vanracionalni aspekt. Više nego samo Siblijevo shvatanje ukusa, Hjumovo shvatanje ukusa, na koje se pozivam u ovoj tezi, tu činjenicu uzima u obzir. Nadam se, takođe, da sam uspela da pokažem, da ono odoleva prigovoru za cirkularnost (primedba prof. dr Nebojše Grubora). Prof. dr Leonu Kojenu dugujem zahvalnost za sve sugestije i primedbe koje mi je ljubazno upućivao čitajući nekoliko verzija ove teze. Takođe želim da mu se zahvalim za sva predavanja i razgovore koji su u velikoj meri uticali na moj način bavljenja filozofijom.

## ESTETIČKI POJMOVI, OBJEKTIVNOST I VREDNOVANJE: ULOGA UKUSA U SIBLIJEVOJ ESTETICI

### *Rezime*

Ova teza je posvećena različitim metafizičkim, epistemološkim i semantičkim pitanjima koja se javljaju u okviru savremene analitičke estetike, a koja je u svom nevelikom opusu pokrenuo Frenk Sibli. Njeno prvo poglavlje tiče se Siblijevog shvatanja odnosa estetičkih i vanestetičkih pojmova/sudova/svojtava. Estetičke pojmove Sibli definiše kao pojmove za čiju nam je ispravnu primenu potreban ukus. Pojam ukusa igra apsolutno centralno mesto u Siblijevom shvatanju estetičkog. Pozivanjem na ovaj pojam određuju se ne samo estetički pojmovi odnosno termini, već i estetički sudovi i estetička svojstva odnosno kvaliteti. Estetički sudovi su, tako, sudovi koje donosimo uz pomoć ukusa, a estetički kvaliteti, svojstva koja „opažamo“ ukusom. Kako estetička svojstva počivaju na vanestetičkim svojstvima bez mogućnosti da se na njih svedu, za primenu estetičkih pojmova ne postoje jasno definisani, logički dovoljni vanestetički uslovi primene. To je direktna posledica činjenice da je odnos estetičkih i vanestetičkih svojstava anomičkog karaktera. Estetička svojstva su zapravo emergentni geštalt kvaliteti koji superveniraju nad vanestetičkim svojstvima.

Da bi osvetlio specifičnost estetičkih pojmova (a samim tim i prirodu odnosa između estetičkih i vanestetičkih svojstava), Sibli estetičke pojmove/terme poredi sa pojmovima za lične osobine i sa takozvanim „oborivim“ (*defeasible*) pojmovima, čija upotreba takođe nije u pravom smislu regulisana pravilima i zastupa tezu da se estetički pojmovi još radikalnije opiru pravilima i od pojmova prve i od pojmova druge vrste. Pa ipak, bilo bi pogrešno tvrditi da, po Siblijevom mišljenju, ne postoje

nikakvi logički uslovi za primenu estetičkih termina: za njihovu upotrebu, ističe Sibli, postoje negativni odnosno nužni uslovi.

Siblijeva strategija za odbranu estetičke objektivnosti, kojoj su posvećena dva središna poglavlja, ima izrazite strukturalne sličnosti sa Hjumovim antirelativističkim projektom. Pa ipak, Sibli je izričito odbio da se pozove na ideju dobrog kritičara odnosno idealnog posmatrača, i umesto toga se opredelio za jednu vrstu estetičkog bihevizma. „Merilo ukusa“, ono na osnovu čega sudovi ukusa imaju „objektivnu logiku“ za njega je „potpuno odnosno što detaljnije slaganje u razlikovanju“. Imajući u vidu tadašnja dešavanja u metaetici, on je verovatno naslućivao da bi neko istinski hjumovsko stanovište o objektivnosti estetičkih sudova, bilo izloženo kritici za intuicionizam, pa i cirkularnost. Kao što sam pokušala da pokažem, takve kritike ne bi imale pravog osnova. Međutim, činjenica da Hjumovo učenje o dobrom kritičaru odoleva ovim prigovorima nije dovoljna da se Sibli ili bilo ko drugi prikloni njegovom stanovištu. Pa ipak, u svetlu jedne druge okolnosti, čini se da je Sibli imao razloga da to učini.

Iako estetička svojstva nisu ništa manje stvarna nego boje, sposobnost razlikovanja estetičkih svojstava ne možemo testirati na način na koji kao da možemo testirati sposobnost razlikovanja boja (tako što bismo obeležili odgovarajuće uzorke i nizom ponovljenih provera utvrdili da li ih subjekt dosledno razvrstava), zato što se estetička svojstva uvek javljaju kao jedinstvene, to jest neponovljive *determinate* svojih *determinabilija*. Odatle sledi da ne postoje takozvani „neutralni“ testovi za utvrđivanje estetičke „osetljivosti“ na način na koji izgleda postoje neutralni testovi za utvrđivanje ahromatizma. Iako je Siblijeva analogija sa bojama u mnogome plodna, ovde čini mi se, moramo ići drugim putem, a najprirodniji odgovor koji se nameće je Hjumov.

Četvrto poglavlje ove teze tiče se pitanja da li su kritički razlozi koje navodimo u prilog estetičkim sudovima podložni uopštavanju. Mada je očigledno kako se

Siblijevo, nominalno generalističko stanovište razlikuje od drugih generalističkih stanovišta koja podrazumevaju ovakvu uopštivost, pre svega od stanovišta Monroa Berdslija, pomalo paradoksalno, nije sasvim jasno kakva je načelna orijentacija Siblijevog učenja o inherentnoj vrednosnoj polarnosti vrednosnih svojstva. Kao rezultat razmatranja koja sam u ovom poglavlju sprovela, ispostavilo se da je Siblijevo stanovište, suprotno svim očekivanjima, suštinski partikularističko.

*Ključne reči:* Estetički pojmovi, ukus, estetička svojstva, vanestetička svojstva, objektivnost estetičkih sudova, vrednovanje, generalizam, partikularizam

*Naučna oblast:* Filozofija

*Uža naučna oblast:* Estetika

*UDK broj:*

## AESTHETIC CONCEPTS, OBJECTIVITY AND EVALUATION: THE ROLE OF TASTE IN SIBLEY'S AESTHETICS

### *Abstract*

This thesis deals with different metaphysical, epistemological and semantic questions that were first brought up by Frank Sibley and are still being discussed in contemporary analytic aesthetics. The topic of the first chapter is Sibley's view of the relation between aesthetic and non-aesthetic concepts/judgments/properties. Sibley defines aesthetic concepts as concepts for whose proper use we need taste. The concept of taste is central to Sibley's view of the aesthetic. By referring to this concept, we can talk not only about aesthetic concepts or terms, but also about aesthetic judgments and aesthetic properties or qualities. Aesthetic judgments are, thus, the judgments we make using our taste, and aesthetic qualities are properties we 'perceive' by taste. Since aesthetic properties rest on non-aesthetic properties and are not reducible to them, there are no clearly defined, logically sufficient conditions for application of aesthetic concepts. This is a direct consequence of the fact that the relation between aesthetic and non-aesthetic properties is anomic in nature. Aesthetic properties are actually emergent *gestalt* qualities that supervene upon non-aesthetic properties.

In order to shed some light on the distinctive character of aesthetic concepts (and thereby on the nature of the relation between aesthetic and non-aesthetic properties), Sibley compares aesthetic concepts/terms with concepts of personal features and the so-called defeasible concepts, whose use is also not genuinely condition-governed. He defends the thesis that aesthetic concepts are less condition-governed than the other two mentioned types of concepts. However, it would be wrong to claim that,



according to Sibley, there are no logical conditions for application of aesthetic terms: there are, Sibley points out, negative or necessary conditions for their correct use.

Sibley's strategy for defending aesthetic objectivity, which I deal with in the central two chapters of the thesis, has distinctive structural similarities with Hume's antirealist project. However, Sibley categorically rejected referring to the idea of a good critic, or an ideal spectator, and instead turned toward a sort of aesthetic behaviorism. For Sibley views the "the standard of taste", which forms the ground for "objective logic" of judgments of taste, as "the maximum or most detailed discrimination agreement". Having in mind the developments in metaethics happening at that time, Sibley probably thought that a genuinely humane view of the objectivity of aesthetic judgments would be criticized as intuitionist, even circular. As I tried to show, such criticism would be unfounded. However, the fact that Hume's doctrine of the good critic resists such criticism isn't sufficient for Sibley, or any other philosopher, to adopt such a doctrine. In light of other circumstances, however, it seems that Sibley did have a reason to do it.

Even though aesthetic properties are no less real than colours, the ability to discriminate between aesthetic properties cannot be tested the way colour-discrimination ability can be (by marking appropriate samples and determining, through the series of repeated experiments, whether a subject can sort them consistently). The reason for this is that aesthetic properties always figure as unique, or non-recurring, *determinants* of their *determinables*. Consequently, there are no so-called "neutral" tests for determining aesthetic "sensitivity" the way there appear to be neutral tests for determining achromatism. Even though Sibley's analogy with colours is very fruitful, here, it seems, we have to take another route. The most natural view we can adopt on these matters is Hume's view.

The fourth chapter of this thesis deals with questions of whether critical reasons we give for aesthetic judgments can be generalized. It is obvious that Sibley's view,

which is *prima facie* generalist, differs from other generalist views that assume such a generalization is possible – especially the view of Monroe Beardsley. However, perhaps paradoxically, it is not entirely clear what is the nature of Sibley’s doctrine of inherent evaluative polarity of evaluative properties. The result of the discussion developed in this chapter is that, against all expectations, Sibley’s view is essentially particularist.

*Keywords:* Aesthetic concepts, taste, aesthetic properties, non-aesthetic properties, objectivity of aesthetic judgments, evaluation, generalism, particularism

*Scientific field:* Philosophy

*Scientific subfield:* Aesthetics

*UDC number:*

## *Sadržaj*

Uvod.....	1
I Ukus i estetičko opažanje.....	7
II Objektivnost sudova ukusa .....	64
III Ukus dobrog kritičara .....	101
IV Vrednovanje i ukus.....	173
Zaključak.....	223
Bibliografija.....	230
Biografija autora.....	249

## Uvod

Ova teza je posvećena estetičkom stanovištu Frenka Siblija, jednog od najznačajnijih i najcenjenijih anglosaksonskih estetičara dvadesetog veka. Već od prvog objavljivanja pedesetih i šezdesetih godina, Siblijevi radovi o estetičkim pojmovima, objektivnosti sudova ukusa, kao i prirodi estetičkog vrednovanja dolaze u žižu filozofske pažnje, ali i danas, posle više od pola veka, interesovanje za njegovu estetiku ne jenjava: pišu se zbornici o Siblijevim radovima, održavaju konferencije, a mnoga pitanja koja je on pokrenuo i dalje su predmet žive debate. Kada tome dodamo činjenicu da ga neretko smatraju prvim analitičkim estetičarem, teško je preceniti njegov značaj. Sibli, povrh toga, ne spada u one filozofe koji svoju slavu duguju pre svega nekom kontingentnom sticaju okolnosti: on nije samo neko ko je našavši se na pravom mestu u pravo vreme uspeo da nasluti kuda će se kretati filozofska misao i prvi formulisao ono što su i drugi tada mahom podrazumevali. Zbog važnosti pitanja koja je postavio i suptilnosti sa kojom im je prilazio, ovaj filozof neosporno zaslužuje svu pažnju koja mu se u savremenim debatama poklanja. Siblijev pristup problemima doživljavanja i vrednovanja umetničkih dela naveo me je da svoju tezu posvetim upravo njegovim radovima; činjenica da ću se prema Siblijevim idejama odnositi delom kritički njihov značaj uvažava, a ne dovodi u pitanje.

Među mnogim zanimljivim pitanjima koja je Sibli u svojim radovima postavio, izdvajaju se tri tematske celine: (1) primena estetičkih pojmova i odnos estetičkog i vanestetičkog (radovi „Aesthetic Concepts“ i „Aesthetic and Non-Aesthetic“), (2) objektivnost estetičkih sudova („Colours“ i „Objectivity and Aesthetics“), i (3) kritički razlozi i priroda estetičkog vrednovanja („General Criteria and Reasons in Aesthetics“<sup>1</sup>). Ono što ova pitanja objedinjuje i, više nego što je sam Sibli bio sklon

---

<sup>1</sup> Svi Siblijevi tekstovi koje navodim u ovoj tezi nalaze se u: Frank Sibley, *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2001.

da istakne, čini elementima jedinstvenog stanovišta je „sposobnost estetičkog doživljavanja i zapažanja“ odnosno ukus.

Ukus nam je potreban i kada primenjujemo estetičke pojmove donoseći odgovarajuće sudove i kada procenjujemo da li su ovi estetički sudovi istiniti ili lažni, i to ga čini nekom vrstom sazajne sposobnosti. Pozivanje na ovu sposobnost omogućava nam da uspostavimo objektivnost u estetici – a na objektivnosti počiva svako smisleno pripisivanje istinosne vrednosti estetičkim sudovima. Ovo „estetičko čulo“ igra važnu ulogu i kada je reč o estetičkom vrednovanju: vrednosne sudove o umetničkim delima ne donosimo mehaničkim sleđenjem pravila, već nam je za to, takođe, potreban ukus. Ideja ukusa, više nego ijedna druga ideja, povezuje tri tematske oblasti kojima je Sibli u svom nevelikom opusu poklonio najveću pažnju. Kao sposobnost za uočavanje estetičkih svojstava i estetičko vrednovanje, ukus, u funkcionalnom smislu, ima apsolutno centralno mesto unutar Siblijevog estetičkog stanovišta.

Da je bio istinski sklon sistematskom mišljenju, i da je u većoj meri uzeo u obzir ideje svojih filozofskih predaka, a pre svega one koje u estetici dugujemo Hjumu, Sibli bi, polazeći od svojih estetičkih teza i revidirajući ih jedne u svetlu drugih, mogao da formuliše i neko zaokruženo estetičko shvatanje. U svom članku posvećenom uspomeni na Siblija,<sup>2</sup> Kolin Lajas pominje da je on, već teško bolestan, u neku ruku zažalio što svoje estetičke ideje nije doneo u nekom celovitijem obliku. Pa ipak, bez pravog pisanog traga, ostaje nam da spekuliramo na šta je Sibli mislio: da li bi ga zadovoljio posthumno izdat zbornik *Approach to Aesthetics*, koji na jednom mestu daje sve estetičke radove koje je napisao, ili je imao u vidu jedinstvenu estetičku teoriju? Iz Siblijevih radova znamo da je on odnos estetičkog i vanestetičkog, i na ontološkom i na semantičkom i na epistemološkom planu shvatao na isti način unutar umetnosti i izvan nje. Ovaj neselektivan pristup odnosu estetičkog

---

<sup>2</sup> Colin Lyas, „Frank Sibley: In Memoriam“, *British Journal of Aesthetics*, 36 (1996), 345-355.

i vanestetičkog, izraz je Siblijeve tendencije ka sveobuhvatnim objašnjenjima, kao što je njegova tendencija da razdvaja razmatranja o supstantivnim estetičkim svojstvima od razmatranja o estetičkoj vrednosti, manifestacija suprotne tendencije.

Sibli se trudio da odgovori na nekoliko srodnih pitanja ne dovodeći ih u tešnju uzajamnu vezu. Pa ipak, posmatrajući Siblijev opus kao celinu, spontano ćemo tražiti njihov zajednički imenitelj, nit koja ta pitanja međusobno povezuje. Problem sa kojim se susreće takav pristup Siblijevom stanovištu, tiče se održivosti njegovih teza posmatranih pojedinačno. Dok neke od njih odlikuje istinska filozofska plauzibilnost i velika eksplanatorna snaga, druge su već i na prvi pogled očigledno sporne. Međutim, najveći broj njegovih ideja, čini mi se, spada u kategoriju onih tvđenja koja su u osnovi ispravna, mada mnogima s pravom deluju pogrešno jer ih treba delom revidirati, a delom drukčije formulirati. Upravo ta vrsta posla je moj glavni zadatak u ovoj tezi.

U tom cilju, njeno prvo poglavlje ticaće se različitih problema u vezi sa odnosom estetičkog i vanestetičkog, kako na ontološkoj, tako i na semantičkoj i epistemološkoj ravni. Sibli ovaj odnos i kada je reč o pojmovima odnosno terminima, i kada je reč o sudovima, i kada je reč o svojstvima definiše pozivanjem na sposobnost estetičkog zapažanja i doživljavanja. Iako je njegovo shvatanje odnosa estetičkih i vanestetičkih svojstava u načelu održivo i predstavlja važan doprinos savremenoj estetici, to ne važi za Siblijevu tezu da nema promene u estetičkom bez promene u vanestetičkom odnosno za njegovu tezu se o estetičkim kvalitetima umetničkih dela možemo osvedočiti neposrednim opažanjem, pa makar ono bilo i estetičke vrste. Zbog toga ću ga kritikovati pre svega pozivanjem na argumente Kendala Voltona iznete u radu „Kategorije umetnosti“.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Kendall Walton, „Categories of Art“, *The Philosophical Review*, 79 (1970), 334-367.

U drugom poglavlju biće reči o problemu objektivnosti estetičkih sudova: šta nam garantuje da iznoseći sud da je, recimo, neki roman životno verodostojan ili psihološki uverljiv, tvrdimo nešto što je istinito odnosno lažno? Da bi pokazao kako treba odgovoriti na ovo pitanje, Sibli uvodi analogiju sa bojama. U ovom delu rada ponudiću jednu interpretaciju Siblijevog stanovišta, da bih zatim, u sledećem, trećem poglavlju, detaljno razmotrila najozbiljnije kritike koje su njegovom stanovištu bile upućene. Pošto pokušam da pokažem kako bi Sibli na ove kritike mogao odgovoriti, i razmotrim koje od njih bi on mogao uvažiti, nastojaću da dam svoj sud o tome u kojoj meri je njegovo stanovište održivo. Argumentisaću u prilog tezi da je Siblijevom stanovištu potrebno Hjumovo shvatanje ukusa i dobrog kritičara, kako bi se ono učinilo ne samo potpunijim, već i plauzibilnijim. U ovom poglavlju ću ilustrovati dva reprezentativna, a međusobno različita načina na koja se danas pristupa pitanju objektivnosti estetičkih sudova, od kojih je se jedan manje, a drugi više oslanja na Siblijev pristup ovim pitanjima.

U četvrtom poglavlju ću govoriti o Siblijevom shvatanju estetičkog vrednovanja. Centralna tema ovog poglavlja ticaće se racionalnosti estetičkog vrednovanja, koja se, kako veruju estetički generalisti, ogleda u mogućnosti da kritički razlozi budu uopšteni. Generalisti misle da razlozi koje navodimo u prilog vrednosnim estetičkim sudovima, na primer razlog kojim tvrdimo da su Džejmosova *Krila golubice* dobar roman *pored ostalog i zahvaljujući svojoj psihološkoj istančanosti*, generišu kanone kao što je: „Svaki roman koji poseduje psihološku istančanost je utoliko dobar“. Iako je deklarativno bio generalista, Sibli nije verovao u održivost ovakvih *pro tanto* kanona. Stoga ću pokušati da ispitam šta je distinktivno za njegovo nominalno generalističko stanovište, i kako se ono razlikuje od Berdslijeve teze o primarnim i sekundarnim kriterijima estetičke vrednosti. Pozivajući se na argumente Leona Kojena,<sup>4</sup> i sledeći njegov pristup, koji uzima u obzir konkretne primere iz umetnosti i

---

<sup>4</sup> Leon Kojen, „Estetički kanoni i kritički razlozi“, u: *Umetnost i vrednost*, Beograd: Filip Višnjić, 1989, 7-40.

stvarne činjenice kritičke prakse, ukazaću na to kako se estetički generalizam može kritikovati. Trudiću se da razmotrim u kojoj meri se Siblijevo stanovište može odbraniti od ovakvih prigovora, i da li njegov pristup dopušta i nešto drukčiju interpretaciju. To će mi pomoći da se približim odgovoru na pitanje da li je Sibli, kada je reč o estetičkim kanonima, generalista, partikularista ili pak nešto treće.

Nije na odmet napomenuti da delovi teze neće biti povezani samo činjenicom da će u se u svakom od njih baviti određenim aspektom Siblijevog estetičkog stanovišta: oni su delovi jedne prirodne celine jer se svi oni tiču estetičkih sudova i uloge estetičke osetljivosti (ukusa) u donošenju ovakvih sudova, s jedne strane, i proceni u kojoj meri je neki takav sud ispravan, sa druge. Prvi deo rada će se tako ticati uloge ukusa u formiranju sudova kojima određenim objektima (pre svega umetničkim delima) pripisujemo ovo ili ono estetičko svojstvo. U drugom i trećem poglavlju ću se baviti pitanjem šta je merilo objektivnosti estetičkih sudova: ispostaviće se da ne možemo formulirati adekvatan kriterij na osnovu kojeg procenjujemo objektivnost estetičkih sudova a da se ne pozovemo na ideju ukusa. Četvrti deo rada biće posvećen pitanju estetičkog vrednovanja. Pošto specifičniji odnosno supstantivni estetički sudovi (da je neka lirska pesma dirljiva, da je neki pejzaž živopisan, da je neka sonata melanholična, itd) o kojima ću govoriti u prva tri poglavlja, predstavljaju kritičke razloge koje iznosimo u prilog vrednosnim estetičkim sudovima (da je neka epizoda tog i tog romana rđavo napisana, da je neka slika tipičan primer kiča, da je neka kompozicija neprijatno bučna itd), četvrti deo rada ticaće se pitanja šta jedan takav estetički sud čini adekvatnim kritičkim razlogom.

Ako estetiku posmatramo pre svega kao filozofiju umetnosti, kako se u anglosaksonskom filozofskom svetu po pravilu i čini, a ne kao teoriju lepote, u ovom radu će u različitoj meri biti zastupljena sva tri pitanja koja postavlja ta filozofska disciplina. Problem ispravnog primanja, razumevanja odnosno tumačenja umetničkih dela biće neka vrsta pojmovnog okvira za prvi deo rada; epistemološko-ontološka



pitanja koja iz tih razmatranja budu proistekla biće predmet drugog i trećeg poglavlja; dok će problem vrednovanja umetničkih dela biti glavna tema četvrtog, završnog poglavlja. Pa ipak, ni treće pitanje koje se danas postavlja u savremenoj filozofiji umetnosti – da li je pojam umetničkog dela moguće definisati – neće biti zanemareno. Iako ovo pitanje neće biti predmet mog neposrednog interesovanja u ovom radu, određeno shvatanje o tome šta je (za nas) umetnost – shvatanje koje nije ni naročito konzervativno ali je još manje revizionističko – javljaće se u sklopu ovog ili onog argumenta.

I

Početak analitičke estetike obeležile su dve debate koje su u izvesnoj meri uticale jedna na drugu. Jedna od njih ticala se mogućnosti definisanja estetičkih pojmova, pre svega pojma umetničkog dela, dok je predmet druge bilo pitanje koliko je održiva ideja o univerzalnim estetičkim kanonima. Iako su ova pitanja na zanimljiv način međusobno povezana, priroda njihovog odnosa nije takva da neki konkretan odgovor na prvo povlači određen odgovor na drugo pitanje, ili obrnuto. Ona su povezana na drugi, manje pojmovan a više kontingentan način. Jedna posledica toga je i činjenica da su problemi analitičke estetike koji ne pripadaju nijednoj od dveju debata, manje ili više posredno u vezi i sa jednim i sa drugim problemom. To važi i za odnos estetičkog i vanestetičkog – glavnu temu Siblijevih ranih radova „Estetički pojmovi“<sup>5</sup> i „Estetičko i vanestetičko“.<sup>6</sup>

Mada Sibli odnos estetičkog i vanestetičkog ne posmatra (prvenstveno) iz te perspektive, njegovo stanovište, kao što ćemo videti, podrazumeva da se estetički pojmovi ne mogu definisati pozivanjem na vanestetička svojstva objekata. Iako se o tome ne izjašnjava direktno, Sibli se ovde implicitno priklanja antiesencijalističkom taboru analitičkih estetičara.<sup>7</sup> Kada je reč o drugom pitanju, Sibli tvrdi da estetička svojstva imaju inherentnu vrednosnu polarnost, i bar načelno bira drugu stranu.<sup>8</sup> U tome, striktno gledano, nema nikakve protivrečnosti jer pozitivan odnosno negativan

---

<sup>5</sup> Frank Sibley, „Aesthetic Concepts“ u: *Approach to Aesthetics*, 1-23.

<sup>6</sup> Frank Sibley, „Aesthetic and Non-aesthetic“ u: *Approach to Aesthetics*, 33-51.

<sup>7</sup> Vidi: Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15 (1956), 27-35; William E. Kennick, „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?“, *Mind*, 67 (1958), 317-334.

<sup>8</sup> To pitanje će biti predmet četvrtog poglavlja.

odgovor na prvo pitanje (logički) ne implicira odgovarajući odgovor na drugo pitanje. Međutim, i jedan i drugi odgovor zahtevaju ispravno razumevanje odnosa estetičkog i vanestetičkog.

Značaj ovog problema ne iscrpljuje se u njegovoj relevantnosti za gore pomenuta pitanja. Pitanje odnosa estetičkog i vanestetičkog pokreće ontološka i epistemološka pitanja kao što je pitanje da li estetička svojstva realno postoje i, pod pretpostavkom da je to slučaj, kako saznajemo da određen objekat poseduje neko takvo svojstvo. Sibli je tako pokrenuo čitav niz fundamentalnih estetičkih pitanja, zbog čega zaslužuje da ga smatramo rodonačelnikom analitičke estetike.

Kada analizira odnos estetičkog i vanestetičkog Sibli polazi od nekoliko pretpostavki. Najznačajnija od njih je verovatno pretpostavka da između estetičkog i vanestetičkog postoji suštinska razlika. Već prvi pasus Siblijevog rada o estetičkim pojmovima sugerise kako, po njegovom mišljenju, treba povući granicu među ovim oblastima: „Opaske koje pravimo o umetničkim delima“, kaže on, „vrlo su raznolike... [Ovde] želim da među njima izdvojim dve velike grupe i to ću učiniti dajući primere. Kažemo da neki roman ima veliki broj likova i da govori o životu u jednom industrijskom gradu; da se na nekoj slici javljaju svetli tonovi, pretežno plavi i zeleni, i da se u prednjem planu nalaze figure koje kleče; da na određenom mestu u nekoj fugi dolazi do inverzije teme i da se na njenom kraju javlja streto; da se radnja nekog komada odigrava u jednom danu i da u petom činu postoji scena izmirenja. Svako kome su vid, sluh i pamet normalni može da pravi ovakve opaske i da ukazuje na ovakva svojstva. S druge strane, kažemo i da je neka pesma celovito uobličena ili potresna; da nekoj slici nedostaje ravnoteža, ili da odiše smirenošću i spokojem, ili da raspored figura stvara uzbuđljivu napetost; da likovi u nekom romanu sve vreme ostaju beživotni ili da neka epizoda deluje lažno. Sasvim je prirodno reći da se ovakvi

sudovi mogu doneti samo ako se poseduje ukus, osetljivost ili senzibilitet, sposobnost estetičkog zapažanja ili doživljavanja; ovo se ne bi reklo za moju prvu grupu“.<sup>9</sup>

Nije slučajno što Sibli rad „Estetički pojmovi“ započinje upravo na ovaj način. Sugerišući nam („sasvim je prirodno reći“) svoju tezu kao neki opšteprihvaćen, zdravorazumski pogled na stvari, on manje ili više eksplicitno uvodi kriterij na osnovu kojeg možemo reći da li je neko svojstvo estetičko ili vanestetičko. Iako Siblijeva formulacija ne govori o estetičkim svojstvima već o estetičkim sudovima, to je u krajnjoj liniji svejedno ako pod estetičkim sudovima, kao što on to čini, podrazumevamo sudove kojima objektima pripisujemo estetička svojstva. Ovakve sudove, smatra Sibli, ne možemo donositi ako nam nedostaje sposobnost estetičkog zapažanja i doživljavanja, to jest ukus. Ako estetičke sudove definišemo kao sudove kojima različitim objektima pripisujemo estetička svojstva, jasno je da će estetička svojstva moći (ispravno i pouzdano) da pripisuju jedino subjekti koji poseduju ovu sposobnost.

Mada ne pominje razloge iz kojih se opredelio za ovo, a ne neko drugo rešenje, Sibli smatra da razlikovanje između estetičkog i vanestetičkog treba napraviti u epistemološkoj ravni, pozivanjem na sposobnost koja nam je potrebna da bismo mogli da uočimo odgovarajuća svojstva. Razliku između estetičkog i vanestetičkog on ne povlači u ontološkoj ravni (ukazivanjem na metafizičke osobnosti estetičkih svojstava), niti to čini u logičkoj ravni – isticanjem specifičnih logičkih obeležja estetičkih sudova.

Ideja ukusa Sibliju pomaže da odredi oblast estetičkog odnosno da estetičko razlikuje od vanestetičkog i kada je reč o pojmovima, predikatima odnosno terminima, i kada je reč o iskazima, to jest sudovima, i kada je reč o svojstvima ili kvalitetima. Estetički pojmovi su, u skladu sa njegovim određenjem, pojmovi čija

---

<sup>9</sup> „Aesthetic Concepts“, 1 (prevod preuzet iz: Leon Kojen, „Istina, interpretacija i vrednovanje“, u: Leon Kojen, *Umetnost i vrednost*, 41-76, 53).

primena zahteva ukus, estetički sudovi – sudovi koje donosimo uz pomoć ukusa, a estetička svojstva – svojstva koja „opažamo“ ukusom.

Iako je ideja ukusa od suštinskog značaja za Siblijevo estetičko stanovište, on ne daje razvijeno shvatanje ove sposobnosti, shvatanje koje bi se moglo uporediti sa nekim razrađenim stanovištem kakvo je, na primer, Hjumovo u ogledu „O merilu ukusa“.<sup>10</sup> Govoreći o ukusu, Hjum pre svega misli na sposobnost koja nam omogućava da donosimo vrednosne estetičke sudove kao što je, na primer, sud da je neka pripovetka vrlo dobra, da je neki sonet izuzetan, da je neka drama samo osrednja ili tome slično.<sup>11</sup> Ipak, on bi se sigurno složio da nam je ova sposobnost potrebna i kada donosimo estetičke sudove prve vrste.

Iako ne govori o tome šta sve čini ovu očigledno kompleksnu dispoziciju, Sibli ipak polazi od dve pretpostavke o ukusu. On, prvo, tvrdi da je ukus ljudska sposobnost koja može biti u različitoj meri i na različite načine razvijena kod različitih ljudi. Nečiji ukus, tako, može biti vrlo sofisticiran u jednom domenu – na primer, u domenu muzike, a površan ili čak nepouzdan u sferi drugih umetnosti; neko drugi bi mogao biti podjednako dobar sudija u mnogim oblastima. Druga Siblijeva pretpostavka je da je ukus neka vrsta saznajne sposobnosti koja nam omogućava da donosimo estetičke sudove kao što je, na primer, sud da je neki pejzaž ili neka slika živopisna, da je neki pokret ljubak, da je neka pesma dirljiva, itd. Ukus nam je, kako ističe Sibli, takođe potreban i kada donosimo vrednosne estetičke sudove (*verdicts*), o čemu će više reči biti u četvrtom poglavlju.

Mada Siblijevo određenje estetičkih sudova pozivanjem na ideju ukusa podrazumeva da se između oblasti estetičkog i oblasti vanestetičkog može napraviti jasna razlika, to Siblija još uvek ne obavezuje na stav da za svaki pojedinačan pojam

---

<sup>10</sup> Dejvid Hjum, *O merilu ukusa*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991.

<sup>11</sup> Težište Hjumovog razmatranja je na književnosti, ali bi se njegovo shvatanje (uz eventualna prilagođavanja) moglo primeniti i na druge umetnosti.

odnosno odgovarajući termin možemo reći kojoj od tih dveju oblasti pripada. On stoga napominje da će govoriti o estetičkim terminima iako bi možda bilo ispravnije govoriti o estetičkoj upotrebi termina. Među estetičkim terminima možemo razlikovati one koji isključivo ili, kako on obazrivo dodaje, gotovo isključivo služe za pripisivanje estetičkih svojstava i one termine koji pored ove imaju i druge, vanestetičke funkcije. U prvu grupu, tako, spadaju „ljupko“, „istančano“, „fino“, „otmeno“, „zgodno“, „lepo“, „elegantno“, „blistavo“, „sjajno“ i „divno“. U drugu grupu spadaju oni termini koje u estetičkim kontekstima upotrebljavamo manje ili više metaforično, kao što su „dinamično“ i „uravnoteženo“. Pored ove dve, postoji i treća grupa termina koji se samo izuzetno koriste kao estetički termini, a to su, na primer, „crveno“, „bučno“, „kockasto“, „pitomo“, „inteligentno“, „verno“, itd.<sup>12</sup>

Kao što ova Siblijeva opaska pokazuje, u terminološkoj ravni nema oštre granice između estetičkog i vanestetičkog. Koliko su ove dve oblasti međusobno povezane, vidi se i kada njihov odnos posmatramo na epistemološkoj i kada njihov odnos posmatramo na ontološkoj ravni. Da bismo mogli da donosimo sudove kojima različitim objektima pripisujemo estetička svojstva, i druge saznavne sposobnosti (Siblijevo stanovište poseban akcenat stavlja na opažajne sposobnosti) moraju funkcionisati normalno. To je zato što se estetički pojmovi na kraju uvek primenjuju zbog (što estetička svojstva uvek na kraju zavise od) prisustva svojstava koje možemo utvrditi čak i ako ne posedujemo ukus.

Iako Siblijeva pretpostavka da postoji načelna razlika između estetičkog i vanestetičkog, koju on određuje pozivanjem na pojam ukusa, deluje održivo i gotovo samoočigledno, neki filozofi je ipak dovode u pitanje. Tako, na primer, Ted Koen u svom radu „Estetičko/vanestetičko i pojam ukusa: jedna kritika Siblijevog

---

<sup>12</sup> „Aesthetic Concepts“, 2.

stanovišta<sup>13</sup> kritikuje Siblijevu tezu da se oblast estetičkog može omeđiti pozivanjem na pojam ukusa kao sposobnosti za uočavanje estetičkih kvaliteta, ali i samu distinkciju estetičko/vanestetičko.

Koristeći se jednim jednostavnim primerom, Koen pokušava da pokaže da nam ništa povrh uobičajenih sposobnosti nije potrebno da bismo ispravno primenjivali termine kao što su „ljupko“, „istančano“, „fino“, „otmeno“, itd. Kako bi nas ubedio da je tako, on se služi grafičkom ilustracijom koja prikazuje tri otvorene linije: pravu, izlomljenu i, na kraju, blago zakrivljenu polukružnu liniju. Pošto nam je ukazao na ove linije, Koen nas pita za koju od njih bismo rekli da je ljupka (*graceful*), predviđajući da bi praktično svako ko poseduje uobičajena znanja i sposobnosti, dao isti odgovor: od tri linije ljupka je poslednja, to jest ona koja je blago zakrivljena. To, po njegovom mišljenju, dokazuje da nam za primenu predikata kao što su „ljupko“, „elegantno“, „živopisno“ i tome slično, nije potrebna specifično estetička osetljivost odnosno ukus. Dovoljno je da posedujemo one sposobnosti kojima prosečan čovek raspolaže.

Koenov argument zapravo ne dokazuje njegovu tvrdnju. Mada nam se može učiniti da termin „ljupko“ treba primeniti na poslednju u nizu linija, istina je da se ovaj termin ne može ispravno primeniti ni na jednu od njih: linija uopšte nije vrsta stvari na koju primenjujemo termine kao što su „ljupko“, „elegantno“, „nežno“, itd. Objekti na koje primenjujemo ovakve predikate moraju imati neki nivo kompleksnosti. Ako date linije zamenimo nekim iole složenim figurama, Koenovo pitanje deluje manje neprikladno, ali odgovor na njega više nije očigledan. Kada za takvu figuru na našem hipotetičkom crtežu, kažemo da je ljupka, nestaje ona vrsta nelagode koju osećamo kada na prostu zakrivljenu liniju primenimo ovaj predikat. Reč sada ima kanonsku primenu i s pravom se može raspravljati da li je ispravno ili

---

<sup>13</sup> Ted Cohen, „Aesthetic/Non-aesthetic and the Concept of Taste: A Critique of Sibley's Position“, *Theoria*, 39 (1973), 113-152.

pogrešno upotrebljena. Ali, u zavisnosti od vizuelnih karakteristika takvih figura i od njihove složenosti, među posmatračima se lako može javiti razilaženje u pogledu toga da li je dati predikat ispravno primenjen. Štaviše, takva razilaženja se mogu javiti i među ljudima sličnog znanja i slično razvijenih sposobnosti. Ako pretpostavimo da je jedna od strana u nekom ovakvom sporu u pravu a da druga greši, izgleda prirodno reći da su u pravu pripadnici onog tabora čiji članovi poseduju ukus i to upravo zahvaljujući ovoj sposobnosti. Ovo bi direktno govorilo u prilog Siblijevoj tezi da je za primenu predikata kao što su „ljupko“, „nežno“, „živopisno“ itd, potrebna sposobnost estetičkog doživljavanja i estetičkog razlikovanja, to jest ukus. A, ako se to prihvati, neće biti razloga ni da se sumnja u distinkcije između estetičkog i vanestetičkog.

Polazeći od ovog razlikovanja koje ne dovodi u pitanje, u svojim ranim i najuticajnijim radovima Sibli iznosi relativno detaljno viđenje odnosa između sfere estetičkog i sfere vanestetičkog. Način na koji on opisuje vezu između estetičkih i vanestetičkih svojstava podrazumeva da su estetička svojstva neka vrsta emergentnih gestalt kvaliteta koji počivaju na vanestetičkim svojstvima, mada se na njih ne mogu svesti. Pozivanjem na ova vanestetička svojstva, tvrdi Sibli, ne možemo formulirati logički dovoljne uslove za primenu estetičkih pojmova.

Siblijevo specifičnije određenje odnosa estetičkog i vanestetičkog sadrži jednu dodatnu tezu koja može biti predmet spora. Reč je, naime, o tezi da nema promene u estetičkoj ravni bez promene u vanestetičkoj ravni, to jest da je svaka promena u estetičkim svojstvima nekog objekta uslovljena nekom promenom u njegovim vanestetičkim svojstvima. Pozivanjem na ovaj Siblijev stav iznet u radu „Estetičko i vanestetičko“,<sup>14</sup> interpretatori njegovu tezu po pravilu opisuju kao tezu

---

<sup>14</sup> „Aesthetic and Non-aesthetic“, 35.



supervenijencije.<sup>15</sup> Kao i analogna etička teza, ova teza podrazumeva da se dva objekta ne mogu razlikovati samo u estetičkom pogledu. Pa ipak, Sibli kao da podrazumeva (iako njegova teza to ne implicira direktno) i više od toga: da estetički karakter nekog objekta zavisi isključivo od njegovih vanestetičkih svojstva (koja možemo direktno opaziti).

Druga teza, za razliku od prve, već i na prvi pogled deluje problematično, i ona se najjednostavnije može kritikovati ukazivanjem na značaj kontekstualnih faktora. Ako pod vanestetičkim svojstvima podrazumevamo vanestetička svojstva u užem smislu (to jest ako ne računamo i relaciona svojstva predmeta, koja Sibli, po svemu sudeći, ne uzima u obzir), estetička svojstva predmeta neće zavisiti samo od njegovih vanestetičkih svojstava shvaćenih na ovaj način, već i od raznih kontekstualnih činilaca. To je posebno tačno ako ne govorimo o predmetima uopšte već svoje razmatranje usredsredimo na umetnička dela. Original neke slike će tako imati sasvim drukčija estetička svojstva u odnosu na njegovu reprodukciju, iako obe slike mogu imati ista vanestetička svojstva, kako ih Sibli shvata.

Polazeći od teze da estetička svojstva (u krajnjoj liniji) počivaju na vanestetičkim svojstvima, u pojedinačnim umetničkim delima možemo razlikovati posebne odnose zavisnosti između svojstava prve i svojstava druge grupe. Kada skup vanestetičkih svojstava predmeta proširimo relacionim svojstvima, ova Siblijeva teza je podjednako prirodna i podjednako plauzibilna kao i prethodna. Jasno je da određena vanestetička svojstva umetničkog dela imaju pretežniji uticaj na njegova estetička svojstva od drugih vanestetičkih svojstava koja to delo poseduje. Kao što je tačno da specifičan estetički karakter predmeta X proizlazi iz celine (relevantnih) vanestetičkih svojstava

---

<sup>15</sup> Više o estetičkoj supervenijenciji, vidi, na primer: Mary Mothersill, *Beauty Restored*, Oxford: Clarendon Press, 1984. John Bender, „Realism, Supervenience and Irresolvable Aesthetic Disputes“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54 (1996), 371-381. John E. MacKinnon, „Heroism and Reversal: Sibley on Aesthetic Supervenience“, *Aesthetic Concepts: Essays After Sibley*, 2001, 81-99; John E. MacKinnon, „Aesthetic Supervenience: For and Against“, *British Journal of Aesthetics*, 41 (2001), 59-75; Darren Hudson Hick, „Aesthetic Supervenience Revisited“, *British Journal of Aesthetics*, 52 (2012), 301-316.

koja dati predmet poseduje, tako je tačno i da predmet *X* ima specifičan estetički karakter (prvenstveno) zato što poseduje izvesna vanestetička svojstva *a*, *b* i *c*. Jedan način da ispitamo koja vanestetička svojstva više od drugih utiču na estetički karakter određenog umetničkog dela, mogla bi biti neka vrsta protivčinjeničke analize: razmatranje o tome kakva bi estetička svojstva dato delo posedovalo da ne poseduje izvesno vanestetičko svojstvo ili više takvih svojstava. Pa ipak, ovakvo spekulisanje nije nimalo jednostavno jer to koja će estetička svojstva neki objekat posedovati zavisi od čitavog niza međusobno povezanih faktora.

Dve Siblijeve teze (teza da estetička svojstva imaju vanestetičku osnovu i teza da određena vanestetička svojstva imaju pretežniji uticaj na estetički karakter nekog dela od drugih) mogu se povezati tezom koja glasi da izvesna svojstva *a*, *b* i *c* mogu postići svoj efekat samo zato što su ostali elementi celine (koji nisu u fokusu naše pažnje) takvi kakvi jesu. Opravdanje da se te dve Siblijeve teze povežu na ovaj način može se naći u njegovom shvatanju umetničkih dela kao organskih celina čija su svojstva u međusobnoj interakciji.<sup>16</sup>

I opšti i posebni odnosi zavisnosti između estetičkih i vanestetičkih svojstava predmeta postoje nezavisno od toga da li za njih znamo, a posao kritičara je da nam pomogne da u konkretnim slučajevima te odnose uočimo. Načini na koji on to čini ne moraju biti isključivo verbalni; taj metod može sadržati, a po pravilu će i sadržati, neku vrstu pokazivanja (što je najočiglednije kada je reč o vizuelnim umetnostima). Uloga kritičara je zapravo dvojaka: 1) on treba da nam pomogne da uočimo estetički relevantna svojstva koja ranije nismo mogli da uočimo, ali isto tako 2) da objasni zašto neki predmet ima estetička svojstva koja ima, to jest da izdvoji najrelevantnije faktore koji utiču na estetički karakter nekog umetničkog dela. (Ove dve aktivnosti su međusobno povezane.) U kojoj će meri kritičar moći da ispuni svoj prvi zadatak ne

---

<sup>16</sup> To shvatanje Sibli uvodi u svom radu o estetičkom vrednovanju. Vidi: Frank Sibley „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, *Approach to Aesthetics*, 104-118.

zavisi, naravno, samo od njegove umešnosti, već i od naše sposobnosti uočavanja estetičkih svojstava odnosno svojstava od kojih ona zavise.

## II

Ako se složimo sa Siblijevim stavom da estetička svojstva duguju svoju egzistenciju vanestetičkim svojstvima, i sa njegovom idejom da među svojstvima prve i svojstvima druge grupe postoje i neki specifični odnosi zavisnosti, postavlja se pitanje da li između estetičkih i vanestetičkih svojstava predmeta postoje neki zakonomerni odnosi. Da li pozivanjem na vanestetička svojstva predmeta možemo dedukovati koja će estetička svojstva dati predmet posedovati? Da li, drugim rečima, postoje logički dovoljni vanestetički uslovi za primenu estetičkih pojmova? Na to pitanje Sibli daje nedvosmisleno odrečan odgovor. Upotreba estetičkih termina, po njegovom mišljenju, nije u pravom smislu regulisana pravilima. To čini posebno relevantnom ulogu ukusa u donošenju estetičkih sudova. Pošto na osnovu vanestetičkog opisa nekog predmeta ne možemo zaključiti koja će estetička svojstva taj predmet imati, potrebno je, ističe Sibli, da posedujemo ukus kao „sposobnost estetičkog doživljavanja i zapažanja“, ali i to da ova sposobnost bude izvežbana na čitavom nizu relevantnih paradigmi, kako onih na koje neki pojam bez sumnje možemo primeniti, tako i onih na koje se dati pojam nikako ne može primeniti.

Pa ipak, upravljanje prema pozitivnim odnosno negativnim paradigmama, kao i odsustvo striktnih pravila primene, nije karakteristično samo za estetičke pojmove. I u slučaju mnogih drugih pojmova, paradigme će takođe biti neophodne jer za mnoge od njih ne postoje jasno definisani uslovi primene, iako za sve njih postoje nedvosmisleni, reprezentativni slučajevi na koje se primenjuju.

Koliko je ideja ukusa za Siblija važna, pokazuje već i sama činjenica da on oba svoja rada posvećena estetičkim pojmovima započinje tezom da su estetički pojmovi oni pojmovi čija primena zahteva ukus.<sup>17</sup> Ukus je od centralne važnosti zbog toga što je oblast estetičkog u izvesnom smislu autonomna: iako počivaju na vanestetičkim svojstvima, estetička svojstva se ne daju svesti na njih. Upotreba odgovarajućih termina stoga ne može biti stvar mehaničkog sleđenja pravila koja striktno definišu odnos estetičkih i vanestetičkih svojstava. Pa ipak, Sibliju nije samo cilj da istakne kako se primena estetičkih pojmova opire ovakvim pravilima. Da bi bolje osvetlio njihovu specifičnost, on te pojmove poredi sa takozvanim „oborivim“ pojmovima (*defeasible concepts*) kakav je, na primer, pojam obećanja ili pojam (punovažnog) ugovora i sa pojmovima kao što su „inteligentan“ ili „lenj“, čija primena u svakodnevnom govoru nije određena pravilima onako kako je to slučaj sa upotrebom nekog matematičkog pojma, kakav je, recimo, pojam kvadrata.

Zajedničko za pojmove koje Sibli poredi sa estetičkim pojmovima je to da svojstva zbog kojih ih primenjujemo ili ne primenjujemo uvek nedvosmisleno idu u prilog ili se protive njihovoj primeni. Činjenica da je ugovor krivotvoren uvek predstavlja razlog da za njega kažemo da nije punovažan, kao što činjenica da neko uspešno rešava ozbiljne matematičke probleme, nezavisno od ostalih okolnosti, uvek ide u prilog tvrdnji da za njega kažemo da je inteligentan. Ni primena „oborivih“ pojmova ni primena pojmova kao što su „inteligentan“ i „lenj“ nije stvar mehaničkog sleđenja pravila već zahteva sud (*judgement*) o tome da li je u datom slučaju pojam primenljiv. Slično tome, primena estetičkih pojmova zahteva ukus. Uprkos ovim sličnostima, primena estetičkih pojmova se na još radikalniji način opire pravilima.

To postaje jasno kada malo detaljnije od samog Siblija osvetlimo strukturu ovih pojmova. U prvu grupu pojmova sa kojima Sibli poredi estetičke pojmove spadaju

---

<sup>17</sup> Vidi „Aesthetic Concepts“, 1. i „Aesthetic and Non-aesthetic“, 35.

pojmovi ljudskih osobina kao što su „inteligentan“, „lenj“, „spor“, „učtiv“, itd. Iako se za pojmove ove vrste, čini se, ne mogu formulirati neki individualno nužni i zajedno dovoljni uslovi primene, određene kombinacije odgovarajućih svojstava stavljaju van svake sumnje primenu nekog ovakvog pojma. Ako je neka osoba šahovski velemajstor, uspešno rešava ozbiljne matematičke probleme i razume se u nuklearnu fiziku, jasno je da je reč o vrlo inteligentnoj osobi. Iako nijedno od navedenih svojstava nije nužan uslov da nekoga smatramo inteligentnim, određen skup ovakvih „kvalifikujućih“ obeležja garantuje da je primena datog pojma ispravna. Ako je prisutan odgovarajući broj svojstava koja nedvosmisleno ukazuju na nečiju inteligenciju ili lenjost, iracionalno je ili gotovo iracionalno odricati toj osobi ove osobine.

Dovoljan uslov za primenu nekog ovakvog pojma mogu činiti *različite* kombinacije onih svojstava koja uvek, to jest nezavisno od konteksta, predstavljaju razlog ili, preciznije, jedan od razloga za primenu datog pojma. Čini mi se da ovakvi pojmovi stoga imaju disjunktivnu strukturu koja liči na strukturu „porodičnih sličnosti“. Pojmove „inteligentan“ i „lenj“, isto kao i vitgenštajnovske pojmove, primenjujemo u svetlu ove ili one kombinacije svojstava koja zajedno čine (jedan) dovoljan uslov za primenu nekog ovakvog pojma. Iako pojam igre, koji Vitgenštajn uzima za primer, nasuprot platonovskim esencijalističkim pojmovima, ima „razuđenu“ strukturu – (otvorenu) disjunkciju dovoljnih uslova primene – ipak mora postojati neko vezivno tkivo koje sve ove disjunkte drži na okupu. To vezivno tkivo se sastoji u tome što svaki disjunkt deli sa jednim ili više drugih disjunktata određeno svojstvo ili skup svojstava.<sup>18</sup>

Osim te, postoji još jedna kohezivna sila koja čini da upotreba istog termina na različite slučajeve igara ili umetničkih dela bude opravdana: činjenica da svi disjunki

---

<sup>18</sup> Ludvig Vitgenštajn, *Filosofska istraživanja*, Beograd: Nolit, 1980, §67; O ovakvom shvatanju pojmova sa strukturom „porodičnih sličnosti“ vidi detaljnije u: Monika Jovanović, „Vitgenštajnova ideja porodičnih sličnosti i Vajcov decizionizam u estetici“, *Filozofski godišnjak* 24 (2011), 45-74.

sadrže jedan ili čak nekoliko nužnih uslova za primenu datog pojma. Pojmovi porodičnih sličnosti se, tako, od ostalih pojmova ne razlikuju po tome što za njih ne postoje nužni i dovoljni uslovi primene, već po tome što u njihovom slučaju ne postoji neki skup *individualno* nužnih i *zajedno* dovoljnih uslova na osnovu kojih ih primenjujemo.<sup>19</sup> Sibli ostavlja otvorenim da li pojmovi ljudskih osobina sa kojima poredi estetičke pojmove zadovoljavaju i ove dodatne uslove. On se, drugim rečima, ne izjašnjava u pogledu strukture i međusobnih odnosa disjunkata koji određuju upotrebu nekog ovakvog pojma. Njemu je pre svega stalo da istakne kako se primena estetičkih pojmova još radikalnije odupire pravilima nego primena ovakvih pojmova.

Pa ipak, da bismo mogli proceniti u kojoj je meri Sibli ovde u pravu, morali bismo poći od nekog određenijeg shvatanja pojmova kao što su „inteligentan“ i „lenj“. Takvo shvatanje bi, pored pomenutih elemenata, sadržalo i odgovor na pitanje da li je disjunkcija dovoljnih uslova, koja određuje upotrebu ovih pojmova, otvorenog ili zatvorenog tipa. U prvom slučaju imali bismo nešto nalik strukturi „porodičnih sličnosti“; u drugom, zatvorenu strukturu „grozdastih“ (*cluster*) pojmova, kako ih analizira Beris Gaut.<sup>20</sup> Ako pojmove kao što su „inteligentan“ i „lenj“ shvatimo onako kako Beris Gaut shvata „grozdaste“ pojmove, onda će skup disjunkata koji određuju njihovu upotrebu biti određen brojem relevantnih svojstava u svetlu kojih primenjujemo ove pojmove.<sup>21</sup> Iako se vitgenštajnovski pojmovi na još neke načine razlikuju od „grozdastih“ pojmova, već po ovim strukturalnim razlikama jasno je da se prvi mnogo radikalnije opiru pravilima od drugih. Odgovor na pitanje da li je upotreba estetičkih pojmova u manjoj ili većoj meri određena pravilima nego

---

<sup>19</sup> Uporedi: *Filosofska istraživanja*, §65-66.

<sup>20</sup> Berys Gaut, „Art' as a Cluster Concept“, u Noël Carroll (ur), *Theories of Art Today*, Madison: University of Wisconsin Press 2001, 25-44.

<sup>21</sup> Budući da takvih svojstava za svaki „grozdast“ pojam ima konačno mnogo, skup odgovarajućih disjunkata uvek ima određen broj članova. Koliko će članova sadržati ovakav skup zavisi od toga koliko relevantnih svojstava sadrži lista koju asociramo sa nekim takvim pojmom, ali i od načina kombinovanja ovih svojstava.

upotreba pojmova kao što su „inteligentan“ ili „lenj“ zavisi, delom, i od toga kako analiziramo ovakve pojmove za lične osobine.

Umesto da ponudi neku analizu tog tipa, Sibli bira drugu strategiju da dodatno osvetli šta za njega znači reći da se upotreba estetičkih pojmova opire pravilima. On, naime, uvodi još jedan kontrastni skup pojmova – Hartove „oborive“ (*defeasible*) pojmove.<sup>22</sup> Za pojmove ove vrste, kakav je recimo pojam punovažnog ugovora, kao da postoji jedan a ne više skupova svojstava koji određuju njihovu primenu. Ta činjenica, međutim, upotrebu ovih pojmova, po Siblijevom mišljenju, ne čini određenijom nego što je to upotreba pojmova kao što su „inteligentan“ i „lenj“. On, naprotiv, smatra da je upotreba „oborivih“ pojmova još neodređenija od upotrebe pojmova kao što su „inteligentan“ i „lenj“.<sup>23</sup>

Čak i kada upotrebu nekog „oborivog“ pojma – recimo pojma punovažnog ugovora – odredimo skupom (naizgled) definišućih svojstava, uvek postoji čitav niz situacija u kojima je, i pored toga što neki pojedinačan slučaj poseduje sva ta svojstva, odgovarajući pojam na njega neprimenljiv. To se dešava onda kada dati slučaj, pored ovih, poseduje i neka druga svojstva koja su nespojiva sa ispravnom upotrebom pojma. Tako, na primer, pojam obećanja nećemo moći da primenimo ako je „obećanje“ iznuđeno (čak i ako su svi pozitivni uslovi za primenu tog pojma zadovoljeni). Uslovi koji određenu primenu nekog ovakvog pojma čine neadekvatnom su takozvani „obarujući“ uslovi. Iako ni za „oborive“ ni za estetičke pojmove ne postoje logički dovoljni uslovi primene, primena estetičkih pojmova je, tvrdi Sibli, u manjoj meri regulisana pravilima od primene „oborivih“ pojmova.

Iz onoga što je do sada rečeno jasno je da primena estetičkih pojmova nije stvar mehaničkog sleđenja pravila. To, međutim, još uvek ne znači da primena estetičkih

---

<sup>22</sup> H.L.A. Hart, „The Ascription of Responsibility and Rights“, u: Gilbert Ryle i A.G.N. Flew (ur), *Logic and Language*, First Series, Oxford: Blackwell, 1951, 171-194.

<sup>23</sup> Vidi „Aesthetic Concepts“, 7-8. Ovo bi takođe moglo sugerisati da Sibli pojmove kao što su „inteligentan“ i „lenj“ verovatno ubraja u „grozdaste“ pojmove. Pa ipak, o tome je teško spekulirati.

pojmovna nije *ni na koji način* regulisana pravilima. Mada se ne mogu navesti pozitivni, logički dovoljni uslovi ove vrste, postoje, kako primećuje Sibli, izvesni negativni uslovi za primenu estetičkih pojmova. Tako mogu postojati opisi u kojima se pominju samo vanestetički termini, koji isključuju primenu određenog estetičkog predikata.<sup>24</sup> Ako pred sobom imamo monohromnu sliku, jasno je ona ne može biti živopisna, kao što je jasno da „kompozicija“ 4'33" Džona Kejdža, koja se sastoji od četiri minuta i trideset i tri sekunde tišine, ne može biti dinamična ili uzbudljiva, ili bar ne može biti dinamična ili uzbudljiva onako kako to mogu biti kompozicije koje imaju neki tonski sadržaj. Važno je istaći da čak ni u odsustvu svih relevantnih faktora koji isključuju upotrebu nekog estetičkog pojma, ne postoje pozitivni uslovi ove vrste. Nijedan opis, ma koliko potpun bio, ne jamči da je nešto ljupko, živopisno ili tome slično. To je ono što estetičke pojmove, uprkos nekim sličnostima, čini suštinskim različitim od „oborivih“ pojmova kao što je pojam punovažnog ugovora.

Za ovu drugu klasu pojmova u određenim situacijama, naime onda kada smo isključili (relavantne) „obarujuće“ faktore, mogu postojati dovoljni uslovi primene (čije će važenje, doduše, biti ograničeno na dati slučaj). Međutim, kako i sam Sibli kasnije primećuje,<sup>25</sup> upotreba ovih pojmova ipak je mnogo neodređenija nego što u prvi mah izgleda jer je lista ovakvih „obarujućih“ faktora otvorena zbog čega nikada ne možemo biti potpuno sigurni da smo ih sve isključili. Ova okolnost ostavlja otvorenim pitanje kako, u pogledu opiranja pravilima, tačno izgleda odnos između „oborivih“ pojmova i estetičkih pojmova.

To, izgleda, bar delom zavisi i od toga da li je poređenje koje Sibli pravi isključivo kvantitativno – da li se tiče jedino toga u kojoj je meri primena različitih pojmova određena (jasno definisanim) pravilima – ili je ono na neki način i

---

<sup>24</sup> Ovi važi samo ako je vanestetički opis predmeta potpun, jer u protivnom neka druga vanestetička svojstva predmeta, naime ona koja nisu pomenuta, mogu da opravdaju datu estetičku deskripciju.

<sup>25</sup> Upotreba oborivih pojmova nije striktno regulisana pravilima, te nam je zato potreban sud (*judgement*) da bismo mogli ispravno da ih primenjujemo. Vidi „Aesthetic Concepts“, 9.



kvalitativno. (Ova druga mogućnost sugerije da se pojmovi mogu opirati pravilima ne samo u različitom stepenu, već i na različite načine.) Da li imamo dobre razloge da smatramo da se estetički pojmovi radikalnije opiru pravilima od nekih drugih pojmova zavisi, takođe, i od toga šta podrazumevamo pod logički dovoljnim uslovima za primenu pojmova. Sibli tako pravi razliku između logički dovoljnih uslova za primenu nekog pojma i onih uslova koji su dovoljni u određenom kontekstu odnosno situaciji, kao što je to slučaj sa uslovima za primenu „oborivih“ pojmova.

Reći da je neki uslov *logički dovoljan* za primenu određenog pojma znači reći da će svaki pojedinačan slučaj, ako poseduje svojstva koja konstituišu taj uslov, neosporno potpadati pod odgovarajući pojam. Za uslove koji su, ako se tako može reći, *situaciono dovoljni*, to jest dovoljni u određenom kontekstu, ovo ne važi. Razlika između ovih dveju vrsta dovoljnih uslova se, u skladu s tim, sastoji u mogućnosti da budu generalizovani: situaciono dovoljni uslovi predstavljaju dovoljan razlog da na određen slučaj primenimo odgovarajući pojam ali, za razliku od logički dovoljnih uslova, oni nisu podložni uopštavanju. Iz toga što je neki takav uslov dovoljan u određenom slučaju još uvek ne sledi da će on biti dovoljan i u nekom drugom slučaju uprkos činjenici da ti slučajevi dele neka neosporno relevantna svojstva.

Za pojmove kao što su „inteligentan“ i „lenj“, kako ih Sibli razume, ne postoji neki skup individualno nužnih i zajedno dovoljnih uslova primene. Pa ipak, moguće je formulisati logički dovoljne uslove za njihovu upotrebu (to jest, kako što pokazuje disjunktivna analiza, više takvih uslova). Pripisati ovakvim pojmovima logički dovoljne uslove primene znači reći da su ovi uslovi podložni uopštavanju. Ako je neki čovek šahovski velemaistor, stručnjak za nuklearnu fiziku i rešava ozbiljne matematičke probleme, ne možemo mu (bar ne racionalno) odricati inteligenciju. Čak i ako pokazuje sasvim prosečne rezultate u drugim oblastima u kojima se ispoljava inteligencija, svaki takav čovek će neosporno biti inteligentan samim tim što poseduje navedene sposobnosti. Te tri sposobnosti uzete zajedno, a verovatno i svaka od njih

pojedinačno, predstavljaju dovoljan razlog da za nekoga kažemo da je inteligentan. Štaviše, činjenica da ih neki čovek poseduje, predstavlja dovoljan razlog da stav osobe koja mu izričito odriče inteligenciju smatramo iracionalnim.

Estetički pojmovi se, po Siblijevom mišljenju, radikalno razlikuju od pojmova ovakve strukture. Njihovi uslovi primene su, kako on tvrdi, labaviji i od uslova primene „oborivih“ pojmova, za čiju upotrebu ne možemo formulisati logički dovoljne, već samo situaciono dovoljne uslove primene. Sibli smatra da za estetičke pojmove ne postoje ni logički ni situaciono dovoljni uslovi primene. Teškoća sa ovako oslabljenom tezom je u tome što nije jasno šta nam, u odsustvu kako logički tako i situaciono dovoljnih uslova, daje za pravo da ih primenjujemo. Šta, drugim rečima, garantuje da je naša primena nekog ovakvog pojma adekvatna? U čemu se sastoji kriterijum na osnovu kojeg ćemo proceniti da li je njegova upotreba ispravna ili pogrešna, i tome slično? Sibli je, čini mi se, postao svestan ove teškoće tek pošto je napisao svoj prvi rad.

Mada u tom radu („Estetički pojmovi“) vrlo eksplicitno brani stav da ne možemo formulisati nikakve pozitivne uslove za primenu estetičkih pojmova, u svom nešto kasnijem radu „Estetičko i vanestetičko“ Sibli se pomalo ograđuje od ove tvrdnje. U ovom drugom radu on, naime, zaključuje da iz činjenice da postoje gore pomenuta vanestetička ograničenja za primenu estetičkih pojmova sledi da postoje izvesni nužni uslovi koji moraju biti zadovoljeni kad god primenjujemo određen estetički pojam. Tako se, na primer, čini da neka slika ne može biti živopisna ako ne poseduje jarke boje (iako prisustvo jarkih boja na slici neće samo po sebi sliku učiniti živopisnom). Ovakav estetički kvalitet ne bi mogao da postoji ako jarke boje ne bi postojale, niti bismo bez njega mogli da naučimo upotrebu reči „živopisan“.<sup>26</sup> Isto tako, ako bi postojale samo jarke i drečave boje, pitanje je da li bismo ijednu sliku mogli da opišemo kao, recimo, nežnu ili melanholičnu. Važno je istaći da Sibli smatra da ova

---

<sup>26</sup> „Aesthetic and Non-aesthetic“, 47.

veza nije samo kontingentna; da jeste, mogli bi se, recimo, pronaći primeri živopisnih monohromnih slika, dinamičnih kompozicija bez tonskog sadržaja ili slično.

Među pozitivnim vanestetičkim svojstvima za primenu estetičkih pojmova Sibli razlikuje dve vrste svojstava: ona koja čine logički nužne uslove za primenu nekog estetičkog pojma i ona koja se logički podrazumevaju, to jest koja su logički pretpostavljena. Upravo naveden primer sa jarkim bojama ilustruje prvu, a primer sa kompozicijom Džona Kejdža i primer sa monohromnom slikom drugu vrstu odnosa između estetičkih i vanestetičkih svojstava. Kakva god druga svojstva da poseduje, kompozicija bez tonskog sadržaja ne može biti dinamična ili uzbudljiva, kao što ni monohromna slika (recimo *Belo na belom* Kazimira Maljeviča) ne može biti živopisna. Razliku između onoga što je u ovom kontekstu logički nužno i onoga što se logički podrazumeva Sibli ilustruje primerima, ali dodatno ne eksplicira. Ponekad je teško proceniti da li je u odnosu na određen estetički kvalitet, neko vanestetičko svojstvo logički nužno ili se samo logički podrazumeva.

Možda se ova razlika može napraviti tako što će se reći da logički nužna vanestetička svojstva za primenu estetičkih pojmova uvek imaju svoje parnjake među svojstvima koja čine *negativne* uslove za primenu ovih pojmova. Ako postoje negativni uslovi  $a$ ,  $b$  i  $c$  za primenu estetičkog pojma  $X$ , onda postoje i nužni uslovi  $\alpha$ ,  $\beta$  i  $\gamma$  za primenu ovog pojma. Možda bi se, štaviše, moglo tvrditi da to koja će vanestetička svojstva činiti nužne uslove za primenu određenog estetičkog pojma možemo odrediti na osnovu negativnih uslova za njegovu primenu. Iz činjenice da slika ne može biti živopisna ako ima samo pastelne i zagasite boje moglo bi se, u skladu s tim, zaključiti da je prisustvo jarkih boja nužan uslov da slika bude živopisna. Pa ipak, takva izvođenja neće biti onako lako sprovesti kao što na prvi pogled izgleda. Da bismo to mogli činiti bez proizvoljnosti, moramo precizno specificovati u kakvom su odnosu negativni i njima odgovarajući nužni uslovi za primenu estetičkih pojmova, to jest u kome su tačno smislu ovi uslovi korelativni.

Mada je načelno jasno da su vanestetička svojstva koja čine negativne i vanestetička svojstva koja čine odgovarajuće nužne uslove za primenu nekog estetičkog pojma na neki način suprotstavljena, postavlja se pitanje kako tačno odrediti prirodu njihovog odnosa.

Teza da ipak postoje izvesni pozitivni uslovi za primenu estetičkih pojmova navodi na pomisao da se u tom smeru može napraviti i neki dodatni korak. Da li više izgleda da formulišemo dodatne pozitivne uslove za primenu estetičkih pojmova (ako se takvi uslovi mogu formulisati) imamo polazeći od logički nužnih uslova za njihovu primenu ili polazeći od onih uslova koji se, s obzirom na estetički karakter datog objekta, logički podrazumevaju? Logički nužni vanestetički uslovi za primenu estetičkih pojmova će uvek na neki način biti naličje negativnih uslova za njihovu primenu, što će, kako izgleda, otežavati svaki pokušaj da se, uzimajući za polaznu tačku ove uslove, napravi dodatni pozitivan korak. Ona svojstva koja se logički podrazumevaju s obzirom na estetički kvalitet nekog dela imaju, opet, suviše formalan karakter utoliko što su uvek u vezi sa činjenicom da pripisivanje estetičkog svojstva nekom objektu zahteva da taj objekat ima izvestan stepen složenosti. Iz nekog uslova te vrste teško da se može izvesti nešto određenije i informativnije.

Jedini način da se na ovom mestu izbegne relativizam, kao da je pozivanje na sud pripadnika određene, povlašćene klase subjekata. Ako se polazeći od vanestetičkih svojstava predmeta ne mogu formulisati (čak ni situaciono) dovoljni uslovi za primenu estetičkih pojmova, sud čoveka koji poseduje ukus će, kako izgleda, preuzeti ulogu merila ispravnosti naših estetičkih sudova. Činjenica da pripisivanje estetičkih svojstava nije stvar mehaničkog sleđenja pravila, još uvek ne povlači tezu da je svaka upotreba nekog estetičkog pojma, pod pretpostavkom da nisu prekršeni negativni uslovi njegove primene, podjednako adekvatna. Jasno je da kada donosimo estetičke sudove nismo svi podjednako u pravu. Ako, sledeći Hjumove i Kantove antirelativističke estetičke intuicije, smatramo da sudovi kao što su „Ova slika je

živopisna“ ili „Ova pesma poseduje izuzetnu lirsku čistotu“ imaju istinosnu vrednost, to nas, po svemu sudeći, obavezuje da nešto pozitivno kažemo o tome u čemu se merilo ukusa sastoji.

Za razliku od Hjuma, Sibli ne daje detaljnu analizu ukusa, niti, kao Kant, govori o tome u kakvom su odnosu naše duševne moći kada donosimo estetičke sudove. Kako pokazuju njegovi pozniji radovi, „Objektivnost i estetika“<sup>27</sup> i „Boje“,<sup>28</sup> Sibli se opredeljuje za drukčiju strategiju, ili smatra da tako može postići više od oba svoja prethodnika. Kao što ćemo videti u drugom poglavlju, Sibli pomalo utopijski veruje da se u estetičkoj oblasti manje-više mogu dostići jednaki standardi objektivnosti kao u pogledu sekundarnih vanestetičkih svojstava, konkretno, kao u pogledu boja. On tvrdi da se u procenjivanju ispravnosti estetičkih sudova treba upravljati prema mišljenju članova relevantne referentne grupe. Pripadnost u ovoj grupi i u slučaju boja i u slučaju estetičkih kvaliteta se, po Siblijevom mišljenju, utvrđuje na isti način: njoj pripadaju oni subjekti koji pouzdano uspevaju da razlikuju najveći broj hromatskih odnosno estetičkih svojstava, što će pokazati bihevioralni testovi poput testova koji se koriste za proveravanje ahromatizma.

Sibli, s jedne strane, ne želi da se zadovolji Kantovom tezom o subjektivnoj opštosti sudova ukusa,<sup>29</sup> a s druge, nastoji da se ogradi od Hjumove ideje o dobrom kritičaru. Verujući da je to ono što treba estetičkim sudovima, on se trudi da im obezbedi neki naučno prihvatljiv stepen objektivnosti. Pitanje da li u tome i uspeva, i da li se u tome uopšte može uspeti, ostaviću za drugo poglavlje koje je u potpunosti posvećeno pitanju estetičke objektivnosti. Pre toga je potrebno da se još malo zadržimo na nekim alternativama Siblijevom shvatanju odnosa estetičkih i vanestetičkih kvaliteta, prigovorima koji su njegovom stanovištu upućivani i mogućim odgovorima na te prigovore.

---

<sup>27</sup> Frank Sibley, „Objectivity and Aesthetics“ u: Frank Sibley, *Approach to Aesthetics*, 71-87.

<sup>28</sup> Frank Sibley, „Colours“ u: Frank Sibley, *Approach to Aesthetics*, 54-70.

<sup>29</sup> Imanuel Kant, *Kritika moći suđenja*, Beograd: BIGZ, 1991, §6-9.

### III

U svom radu „Mit o estetičkom predikatu“<sup>30</sup> iz 1968. godine, Marsija Fridman zastupa stanovište o odnosu estetičkih i vanestetičkih svojstava koje ima neke sličnosti sa Siblijevim shvatanjem. Isto kao i Sibli, Marsija Fridman veruje da primena estetičkih pojmova nije u pravom smislu regulisana pravilima. Primena estetičkih pojmova ni za nju nije regulisana pravilima, onako kako je to slučaj sa primenom nekih matematičkih pojmova, kakav je, recimo, pojam kvadrata. Ona je, štaviše, sklona da tvrdi da se za estetičke pojmove ne mogu formulirati logički dovoljni uslovi primene. Pa ipak, Marsija Fridman ne deli Siblijevo viđenje o tome u kojoj se meri upotreba estetičkih pojmova opire pravilima. Iako se slaže sa Siblijevim stavom da za primenu ovakvih pojmova postoje izvesna ograničenja,<sup>31</sup> ona, za razliku od njega, nije sklona da ovde stavi tačku. Mada to eksplicitno ne kaže, za Marsiju Fridman estetički pojmovi imaju mnogo više zajedničkog sa „oborivim“ pojmovima nego za Siblija.

Po mišljenju Marsije Fridman, ni za estetičke, ni za „oborive“ pojmove ne postoje logički dovoljni uslovi primene. Pa ipak, estetički pojmovi sa njima ne dele samo ovu negativnu sličnost. Estetički pojmovi imaju jedno važno zajedničko svojstvo i sa „oborivim“ pojmovima, i sa pojmovima kao što su „inteligentan“ i „lenj“: vanestetička svojstva u svetlu kojih ih primenjujemo uvek predstavljaju razlog u prilog tome da ih primenimo. I obrnuto: ako je prisustvo nekog vanestetičkog svojstva u jednom kontekstu razlog više da *ne* primenimo neki estetički pojam, ono će to biti i u svakom drugom kontekstu u kojem se javlja. Na taj način, vanestetička svojstva poseduju neku vrstu estetičkog usmerenja, bilo pozitivnog bilo negativnog.

---

<sup>30</sup> Marcia P. Freedman, „The Myth of Aesthetic Predicate“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 27 (1968), 49-55.

<sup>31</sup> Vidi „The Myth of Aesthetic Predicate“, 51.

Za razliku od Siblija, koji jasno razdvaja razmatranja o odnosu vanestetičkih i specifičnijih estetičkih svojstava (dinamično, živopisno, nežno, grandiozno, itd) od razmatranja o odnosu ovakvih estetičkih svojstava i termina kojima se izražava estetička vrednost (izuzetno, veličanstveno, divno, lepo, itd), Marsija Fridman formuliše tezu o nekoj vrsti paralelizma između prve i druge, i druge i treće vrste svojstava. Predikate koji se odnose na vanestetička svojstva, ona naziva A-predikatima, predikate za specifičnije estetičke kvalitete, B-predikatima, a one koji odgovaraju estetičkoj vrednosti, C-predikatima. Marsija Fridman zatim tvrdi da su A-predikati „B-making characteristics“, to jest da se odnose na svojstva koja tvore, čine specifična estetička svojstva označena B-predikatima. Ova teza podrazumeva da se A-predikati odnose na kvalitete u svetlu kojih pripisujemo B-predikate, odnosno da su A-kvaliteti oni kvaliteti na kojima B-kvaliteti počivaju. Međutim, Marsija Fridman želi da tvrdi i više od toga: da su A-kvaliteti u funkciji B-kvaliteta utoliko što poseduju izvesnu B-usmerenost. Ova usmerenost se sastoji u tome što prisustvo određenog A-kvaliteta uvek predstavlja razlog za primenu a nikad razlog protiv primene određenog B-predikata. To što je neka kompozicija spora uvek, bez obzira na njena ostala svojstva, ide u prilog tome da je tužna, iako estetički karakter tog muzičkog dela zavisi i od drugih A-kvaliteta koje delo poseduje.

Odnos između B-predikata i C-predikata je, po mišljenju Marsije Fridman, analogan odnosu između A-predikata i B-predikata. Prisustvo izvesnog B-kvaliteta uvek sugerise da je ispravno primeniti određeni C-predikat ili, pak, uvek govori protiv njegove upotrebe. Pa ipak, između A–B i B–C odnosa postoji i jedna disanalogija. Primena B-predikata, to jest specifičnijih estetičkih pojmova, u većoj je meri određena pravilima nego primena vrednosnih, C-predikata. Dok za upotrebu specifičnijih estetičkih pojmova (B-predikata) postoje vanestetička ograničenja, odnosno negativni uslovi, za primenu pojmova za estetičku vrednost (C-predikata) ne postoje ni ovi negativni uslovi.

Marsija Fridman ima za cilj da osvetli specifičnost estetičkih pojmova, da pokaže, kako već i sam naslov njenog rada sugerira, da u njihovoj primeni nema ničeg misterioznog. Dok Sibli estetičke pojmove poredi sa nekim srodnim pojmovima, kao što su pojmovi ljudskih osobina i „oborivi“ pojmovi, Marsija Fridman bira drugu strategiju. Ona iste te pojmove objašnjava tako što ih, s jedne strane, dovodi u vezu sa A-predikatima, dok ih sa druge strane poredi sa C-predikatima. Marsija Fridman se ne zadržava na tome da, služeći se kontrastom između uslova za upotrebu vanestetičkih pojmova i uslova za upotrebu vrednosnih pojmova, pokaže kako se estetički pojmovi razlikuju i od jedne i od druge vrste pojmova. Ona, takođe, želi da ponudi svoje shvatanje odnosa između ovih triju vrsta predikata, to jest da odgovori kako na pitanje u kakvoj su vezi vanestetička svojstva nekog predmeta sa njegovim estetičkim svojstvima, tako i na pitanje u kakvoj su vezi specifičnija estetička svojstva (koja Sibli prosto naziva estetičkim svojstvima) izvesnog objekta sa njegovom estetičkom vrednošću.

Mada analiza koju predlaže Marsija Fridman deluje elegantno, njeno shvatanje je pomalo pojednostavljeno. Ona, tako, neopravdano tvrdi da svi A-predikati (koje izjednačava sa vanestetičkim pojmovima) imaju istu, esencijalističku strukturu: kada za neku sliku kažemo da je četvrtastog oblika, da je velika, da na njoj dominiraju određeni tonovi plave boje, kada je kvalifikujemo kao pejzaž, itd, to uvek činimo u svetlu nekog skupa individualno nužnih i zajedno dovoljnih uslova za primenu svakog od ovih pojmova. Ostavljajući po strani da li je (i u kojoj meri) u pravu u pogledu drugih vanestetičkih pojmova, ona svakako greši kada je reč o bojama. Termine za boje ne primenjujemo u svetlu nekog skupa ovakvih uslova, budući da su boje prosti kvaliteti, i da ne počivaju na nekim drugim čulno opažljivim svojstvima koja bi činila ovakve uslove.

Ne treba, međutim, preceniti značaj ovog previda. Pošto se tiče samo vanestetičkih pojmova, odnosno uslova za njihovu primenu, ta simplifikacija ne mora



uticati na plauzibilnost njenog shvatanja odnosa estetičkih i vanestetičkih pojmova. Utoliko je ovaj propust sam po sebi irelevantan.<sup>32</sup> Pošto termine za boje ubraja u klasu A-predikata, to jest esencijalistički shvaćenih vanestetičkih svojstava, Marsiji Fridman ipak izmiče plodna analogija između boja i estetičkih svojstava, koja je Sibliju,<sup>33</sup> a pre njega i Hjumu,<sup>34</sup> pomogla da argumentiše u prilog objektivnosti estetičkih svojstava. Pošto boje kao takve nisu predmet estetičkog interesovanja, činjenica da se Marsija Fridman u svojoj analizi estetičkih pojmova ne poziva na njih, sama po sebi ne oduzima vrednost njenoj tezi, ako bi ona imala neki drugi način da pokaže kako funkcionišu estetički pojmovi i šta garantuje njihovu objektivnost. Sudeći po naslovu njenog rada, ona ima za cilj i jedno i drugo: odgovarajući na prvo pitanje, iznoseći svoje viđenje estetičkih pojmova kao B-predikata, ona pokušava da se približi odgovoru na drugo, teže, ontološko pitanje. Po njenom mišljenju, estetičke pojmove odlikuje (i zahvaljujući tome oni pripadaju klasi B-predikata) činjenica da njihova upotreba nije određena pravilima onako kako je to slučaj sa upotrebom A-predikata, mada se, opet, njihova upotreba ne opire pravilima u onoj meri u kojoj je to slučaj sa C-predikatima.

Marsija Fridman se, međutim, ne zaustavlja na analizi upotrebe estetičkih pojmova. U kojoj je meri ta upotreba određena pravilima za nju je direktna posledica jedne druge činjenice – toga da li kod nekog takvog pojma preovlađuje deskriptivna ili vrednosna dimenzija. Kada je reč o prvoj odlici estetičkih pojmova, određenosti njihove upotrebe, Marsija Fridman je očigledno pod uticajem Morisa Vajca. Ona, naime, i sama kaže da su estetički pojmovi „otvoreni“, kao što je, inspirisan

---

<sup>32</sup> Kod Siblija kao da imamo obrnutu situaciju. Njegova argumentacija u prilog objektivnosti boja u radu „Boje“ („Colours“) je sama po sebi ne samo plauzibilna, već i izuzetno suptilna i pronicljiva, zbog čega predstavlja vredan doprinos razmatranjima o ontološkom i epistemološkom statusu boja; svakako mnogo veći nego što se to obično priznaje. Pa ipak, ako se ta analiza ne može, onako kako je to Sibli zamislio, primeniti na estetička svojstva, činjenica da je on bio u stanju da ponudi tako precizan i koherentan odgovor na jedno ozbiljno metafizičko pitanje, govori o njegovoj filozofskoj sofisticiranosti, ali je, nažalost, ovde irelevantna.

<sup>33</sup> U radu „Objectivity and Aesthetics“.

<sup>34</sup> U već citiranom ogledu *O merilu ukusa*.

Vitgenštajnovom idejom porodičnih sličnosti i Vajsmanovom tezom o „poroznosti“ pojmova, desetak godina ranije tvrdio Vajc.<sup>35</sup> Kada je reč o drugoj odlici ovih pojmova, Marsija Fridman kao da je pod uticajem tada aktuelnih strujanja u metaetici, a posebno pod uticajem Čarlsa Stivenzona i njegovog tada već klasičnog rada „Ubeđivačke definicije“.<sup>36</sup>

Kao što Stivenzon razlikuje vrednosnu i deskriptivnu dimenziju etičkih pojmova, Marsija Fridman razlikuje vrednosnu i deskriptivnu dimenziju estetičkih pojmova. Ona tvrdi da B-predikati imaju više deskriptivnog sadržaja (a, samim tim, i određeniju upotrebu) od C-predikata, a manje deskriptivnog sadržaja od A-predikata (zbog čega je njihova upotreba u manjoj meri regulisana pravilima od upotrebe A-predikata). Činjenica da ne postoje striktna pravila za upotrebu ovakvih predikata, a da ipak postoje izvesne smernice za njihovu ispravnu upotrebu, odgovara „otvorenoj“ strukturi ovih pojmova koja je delom, ali ne i u potpunosti razučena.

Ovakva priroda estetičkih pojmova, kako pronicljivo primećuje Marsija Fridman, ima za posledicu jednu interesantnu okolnost. Pozivanjem na estetička svojstva predmeta ne možemo lako i pouzdano identifikovati predmete kojima ta svojstva predcirkamo. To praktično znači da, čak i kada smo sigurni da u galeriji samo jedan eksponat zadovoljava neki estetički opis, ipak možemo imati izvesne nedoumice o kojem predmetu je reč. Nasuprot tome, mnogo će nam lakše poći za rukom da identifikujemo dati objekat pozivanjem na neki predikat čija je upotreba određena jasno definisanim pravilima. Ako nam neko kaže da iz galerije iznesemo (jedinu) sliku u ovalnom ramu, nećemo imati ni najmanje teškoće da to učinimo. Ali kada treba identifikovati (jedinu) melanholični pejzaž u datoj galeriji, možda ćemo se dvoumiti između više kandidata koji svi u određenoj meri zadovoljavaju ovaj opis. Kako je to u direktnoj korelaciji sa vrednosnim sadržajem odgovarajućih termina, još

---

<sup>35</sup> „The Role of Theory in Aesthetics“, 27-35.

<sup>36</sup> C.L. Stevenson, „Persuasive Definitions“, u: C.L. Stevenson, *Facts and Values: Studies in Ethical Analysis*, New Haven: Yale University Press 1963, 32-54.

više nedoumica ćemo, smatra Marsija Fridman, imati ako se od nas zahteva da iz galerije iznesemo najlepšu sliku.

I kada je reč o vrednosnoj dimenziji estetičkih termina, Marsija Fridman nudi dodatno objašnjenje. Za nju estetički pojmovi (B-predikati) nisu prosto vrednosni odnosno delimično vrednosni pojmovi. Njima direktno ne vrednujemo (ne hvalimo ili ne kudimo) predmete na koje ih primenjujemo. Ovakvi predikati pre su, kako kaže Marsija Fridman, „value-tending“ odnosno „value-making characteristics“ (kvaliteti sa izvesnim vrednosnim usmerenjima). Mada pripisujući kvalitete koji odgovaraju B-predikatima, ne vrednujemo direktno, neki ovakav predikat nije moguće, smatra ona, upotrebiti čisto deskriptivno, to jest tako da dati opis ne ide u prilog pozitivnoj ili negativnoj oceni odgovarajućeg predmeta (osim kada je to posebno naznačeno).<sup>37</sup>

Estetičko stanovište koje je u nekoliko slično stanovištu Marsije Fridman, razvija u svom radu „Estetika i racionalnost“<sup>38</sup> Piter Kajvi. Poredeći estetičke pojmove sa vanestetičkim pojmovima, Kajvi kaže da primena estetičkih pojmova ne može biti regulisana pravilima onako kako je to primena nekih matematičkih pojmova za čiju primenu postoje individualno nužni i zajedno dovoljni uslovi. Upotreba estetičkih pojmova, po njegovom mišljenju, ne funkcioniše ni kao upotreba termina za boje iz najmanje dva razloga. Kajvi, s jedne strane, ne veruje u ideju estetičkog opažanja dok, s druge, ukazuje na veliku razliku između načina na koji postoje boje i načina na koji postoje estetički kvaliteti. Budući da su boje prosta svojstva, mi ih ne pripisujemo u svetlu drugih svojstava (iste, opažajne vrste). Estetička svojstva, nasuprot tome, uvek pripisujemo zbog toga što predmet poseduje ova ili ona vanestetička svojstva. Na ta svojstva se pozivamo kada obrazlažemo svoje estetičke sudove.

---

<sup>37</sup> Paul Grice, *Studies in the Way of Words*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.

<sup>38</sup> Peter Kivy, „Aesthetics and Rationality“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34 (1975), 51-57.

Ako je upotreba estetičkih pojmova, nastavlja Kajvi, ikako regulisana pravilima, onda se za ove pojmove mogu formulisati skupovi dovoljnih uslova otprilike onako kako se to može učiniti za pojmove kao što su „inteligentan“, „lenj“ i tome slično. Oni koji smatraju da se za estetičke pojmove ne mogu formulisati ovakvi dovoljni uslovi primene, zapravo ne veruju da postoje vanestetički opisi koji stavljaju van svake sumnje primenljivost određenog estetičkog pojma. Neki predmet tako može posedovati čitav niz vanestetičkih svojstava koja *prima facie* sugerišu da je primena određenog estetičkog pojma adekvatna, a da se ipak smisleno možemo pitati da li se na dati objekat zaista može primeniti taj estetički pojam. Ovde kao da se možemo pozvati na čuveni argument otvorenog pitanja.<sup>39</sup> Čak i ako se složimo da je neki roman životno verodostojan, psihološki uverljiv, istorijski autentičan, itd, i dalje se, prema mišljenju ovih filozofa, možemo pitati da li je to dobar roman.

Upravo ovakav stav Piter Kajvi dovodi u pitanje. Iako ne postoji striktna protivrečnost između tvrđenja da predmet poseduje određena vanestetička svojstva koja sugerišu da je primena nekog estetičkog pojma opravdana i odricanja da predmet poseduje dato estetičko svojstvo, u tome kao da ima nečeg iracionalnog. Tu svakako nije reč o logičkoj protivrečnosti, a čak ni o onoj vrsti nedoslednosti koja se sastoji u tome da osobi pripisujemo čitav niz odlika inteligencije (da je šahovski velemajstor, stručnjak za nuklearnu fiziku, vrhunski matematičar, itd) istovremeno joj odričući inteligenciju. Pa ipak, zdrav razum se buni i govori nam da nešto nije u redu. Da bi dodatno osvetlio svoju tezu, Kajvi navodi jedan primer. Mi, naravno, možemo, kao Tolstoj u svom kritičkom eseju o Šekspiru,<sup>40</sup> negirati da je *Kralj Lir* velika drama, izuzetno umetničko delo i tome slično, ali to ne činimo racionalno ako – za razliku od Tolstoja – u prilog svom sudu navodimo one razloge koji se stalno navode u prilog tvrdnji da je reč o vrhunskoj tragediji. Pozivajući se implicitno na Dejvidsonovu tezu

---

<sup>39</sup> George Edward Moore, *Principia Ethica*, New York: Cambridge University Press, 1922, 20-21.

<sup>40</sup> L.N. Tolstoj, *O Šekspiru i dramama*, Beograd: Hipnos, 1986.

o holizmu mentalnog,<sup>41</sup> Kajvi sugerirše da ćemo, ako to ipak činimo, doći u neku vrstu sukoba sami sa sobom, utoliko što će neka od naših verovanja, mišljenja, shvatanja, itd, (čak i ako to nije odmah očigledno) doći u koliziju jedna s drugima. Od nas se, drugim rečima, zahteva da navedemo razloge slične onima koje navodi Tolstoj kada kritikuje Šekspira. Na osnovu toga Kajvi zaključuje da estetički pojmovi, otprilike onako kako to veruje i Marsija Fridman, imaju izvesno pozitivno ili negativno vrednosno usmerenje.

Siblijevo shvatanje o tome u kojoj je meri i na koji način upotreba estetičkih pojmova regulisana pravilima kao da sadrži jednu negativnu i jednu pozitivnu tezu. Siblijeva negativna teza sastoji se u odricanju da se za upotrebu estetičkih pojmova mogu formulisati neki individualno nužni i zajedno dovoljni uslovi. On čak, kao što smo videli, odlazi i korak dalje tvrdeći da za ovakve pojmove ne postoji ni neki disjunktivan skup logički dovoljnih uslova, pa čak ni neki skup situaciono dovoljnih uslova. Pozitivna teza koju Sibli zastupa sastoji se u tvrđenju da za upotrebu estetičkih termina postoje neka ograničenja, to jest da je za njihovu primenu moguće formulisati izvesne negativne uslove, iz čega Sibli zaključuje da je neophodno da objekat koji je predmet estetičkog razmatranja poseduje izvesna svojstva koja ili čine nužne uslove za primenu datog pojma ili se na neki način podrazumevaju.

Mada Siblija ne kritikuje direktno, iznošenjem svog shvatanja o estetičkoj usmerenosti vanestetičkih pojmova odnosno vrednosnoj umerenosti estetičkih pojmova, Marsija Fridman sugerirše jednu alternativu Siblijevoj negativnoj tezi. Piter Kajvi, koji ne razdvaja razmatranja o odnosu estetičkog i vanestetičkog od razmatranja o odnosu estetičkog i vrednosnog, onako kako to čine Sibli i Marsija Fridman, nudi za uzvrat jedan zanimljiv argument u prilog tezi da estetički predikati imaju neku vrstu vrednosnih usmerenja. On tako odlazi i korak dalje od Marsije

---

<sup>41</sup> Donald Davidson, „Mental Events“, u: Donald Davidson, *Essays on Actions and Events*, Oxford: Clarendon Press, 1980, 207-224.

Fridman pokušavajući da pokaže da se racionalnost estetičkih sudova sastoji upravo u ovom vrednosnom usmerenju estetičkih pojmova.

Kada je reč o drugoj Siblijevoj tezi, ideji da postoje negativni odnosno nužni uslovi primene estetičkih pojmova, Marsija Fridman se sasvim izričito slaže sa Siblijem; ona i sama, kao što smo videli, tvrdi da za primenu estetičkih, mada ne i vrednosnih pojmova, postoje ovakvi uslovi. Iako takvu tezu nigde eksplicitno ne iznosi, s dosta razloga bi se moglo tvrditi da je i Kajvi ovo podrazumevao. U svom radu „Deskriptivističko shvatanje estetičkih sudova“,<sup>42</sup> Monro Berdsli, nasuprot njima, dovodi u pitanje Siblijevu pozitivnu tezu, ideju da postoje nužni uslovi za primenu estetičkih pojmova. Glavna Berdslijeva ideja sastoji se u tezi da veza između estetičkih i vanestetičkih pojmova nije pojmovne, već kontingentne prirode. Mada je, kaže Berdsli, tačno da nijedna slika ne bi mogla biti živopisna da na svetu ne postoje jarke boje, činjenica da one ipak postoje i da, shodno tome, može biti živopisnih slika, kao što i jeste slučaj, predstavlja samo jednu kontingentnu činjenicu. Iako je ovo naravno istina, ne vidi se kako to pogađa Siblijevu tezu. Iznoseći tezu da postoje nužni uslovi za upotrebu estetičkih termina, Sibli tvrdi nešto o odnosu između vanestetičkih i estetičkih kvaliteta i ničim ne sugerise da aktualni svet mora sadržati objekte koji poseduju ova ili ona vanestetička svojstva.

Mada odriče postojanje nužnih uslova za primenu estetičkih pojmova, zanimljivo je da Berdsli ne odriče da izvesni vanestetički uslovi garantuju da je na dati objekat ispravno primeniti neki estetički pojam. Ako je neka kompozicija, koja poseduje izvestan ovako ili onako određen skup vanestetičkih karakteristika, pored toga i spora, ona će, zaključuje Berdsli, nesumnjivo biti i tužna.<sup>43</sup> Iz ovog Berdslijevog stava, po svemu sudeći, sledi da postoje dovoljni uslovi za primenu estetičkih pojmova. On te uslove definiše malo pažljivije nego neko ko bi prosto tvrdio da

---

<sup>42</sup> Monroe C. Beardsley, „The Descriptivist Account of Aesthetic Attributions“, *Revue Internationale de Philosophie*, 28 (1974), 336-352.

<sup>43</sup> „The Descriptivist Account of Aesthetic Attributions“, 337.

određene kombinacije vanestetičkih svojstava predstavljaju dovoljan uslov za primenu izvesnog estetičkog pojma. Ovde je zanimljivo primetiti da Berdli, uprkos tome što očigledno smatra da postoje dovoljni uslovi za primenu estetičkih pojmova, ne misli da se estetički sudovi mogu opravdati pozivanjem na kritičke razloge u kojima figurišu vanestetički pojmovi. Pošto Berdli, kao što i drugi savremeni estetičari mahom čine, pretpostavlja da kritički razlozi moraju biti podložni uopštavanju da bismo pozivanjem na njih mogli opravdavati estetičke sudove, njegovu pozitivnu tezu očigledno treba razumeti kao tezu o situaciono dovoljnim uslovima.

Odgovor na pitanje da li se plauzibilno može govoriti o opravdavanju estetičkih sudova, kao i koje sve implikacije pozitivan odgovor na to pitanje sadrži, moraće još da sačeka. Ipak, već *prima facie* je jasno sledeće: ako postoje logički dovoljni uslovi za primenu estetičkih pojmova, svakako se može govoriti o opravdanju estetičkih sudova – vanestetička svojstva koja konstituišu takve uslove, figurišu u opravdanju odgovarajućih estetičkih sudova. Ako, međutim, ovakvi uslovi ne postoje, to još uvek ne znači da je ideja opravdanja estetičkih sudova nekoherentna.

#### IV

Nemogućnost formulisanja dovoljnih (odnosno nužnih i dovoljnih) uslova za primenu estetičkih pojmova, za neke filozofe ima još jednu, ovoga puta ontološku, posledicu. Ako ne postoji neki skup (individualno) nužnih i (zajedno) dovoljnih uslova za primenu estetičkih pojmova, onda je, zaključuje Dejvid Brojls, ontološki status estetičkih kvaliteta u najmanju ruku doveden u pitanje. U svom radu „Estetički

pojmovi' Frenka Siblija",<sup>44</sup> Brojls ističe kako Sibli neopravdano prelazi sa razlikovanja vanestetičkih i estetičkih opaski na razlikovanje vanestetičkih i estetičkih svojstava. Sibli, kaže Brojls, izgleda da pretpostavlja da pošto vanestetičke opaske govore o (realnim) svojstvima odnosno kvalitetima umetničkih dela, to je takođe slučaj i sa estetičkim opaskama. Sibli, drugim rečima, neopravdano zaključuje da, pošto postoje dve vrste sudova – estetički i vanestetički sudovi – mora postojati i dve vrste svojstava – estetička i vanestetička svojstva.

Brojls polazi od Siblijeve teze da nam nijedan vanestetički opis nekog objekta ne garantuje da se određeni estetički pojmovi na njega mogu primeniti. On zatim iz ovog Siblijevog stava izvodi čitav niz manje ili više spornih zaključaka. Zašto, pita se Brojls naglašavajući reč „opis“, Sibli kaže da nijedan vanestetički *opis* ne može da opravda neku estetičku opasku? Ovo, smatra Brojls, sugerije da su vanestetičke opaske deskriptivni iskazi, dok estetičke opaske to nisu. To znači da iznoseći vanestetičke opaske pripisujemo realna svojstva odgovarajućim objektima, dok iznoseći estetičke opaske to ne činimo, već samo, dodaje Brojls, izražavamo svoj stav, preporučujemo nosioce ovih svojstava ili tome slično.

Ako Brojlsvoj argumentaciji pristupimo onako kako je on pristupio Siblijevom tekstu, dajući joj, dakle, formu logičkog zaključivanja, videćemo da ona, s jedne strane implicitno uključuje nekoliko potencijalno spornih premisa, a da je s druge strane nekonkluzivna. Kada je analiziramo na taj način, Brojlsova argumentacija kao da sadrži četiri teze. Brojls polazi od Siblijeve teze da ne postoje vanestetički opisi koji stavljaju van svake sumnje da na neki objekat možemo primeniti ovaj ili onaj estetički termin, što znači da ne postoje dovoljni uslovi za primenu estetičkih pojmova (prva teza). Iz toga, zaključuje Brojls, sledi da nijedan vanestetički opis ne može da opravda primenu datog estetičkog pojma (druga teza).

---

<sup>44</sup> R. David Broiles, „Frank Sibley's ‚Aesthetic Concepts‘“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 23 (1964), 219-225.



Na ovom mestu treba obratiti pažnju na činjenicu da prva teza implicira drugu samo pod pretpostavkom da razlozi koji konstituišu opravdanje estetičkih sudova moraju biti podložni uopštavanju. Iako to shvatanje opravdanja nije očigledno sporno, ono svakako nije ni samorazumljivo. Čini mi se da bismo isto tako mogli govoriti o opravdanju estetičkih sudova čak i da razlozi koje navodimo kako bismo opravdali neki estetički sud nisu striktno gledano podložni uopštavanju, nego umesto toga zadovoljavaju nešto slabiji uslov: da vanestetička svojstva na koja se odnose čine (ne logički, već) situaciono dovoljne uslove za primenu odgovarajućeg estetičkog pojma. Ako bi termin „opravdanje“ u tom slučaju bio suviše jak, umesto o opravdavanju estetičkih sudova kritičkim razlozima, moglo bi se govoriti o njihovom obrazlaganju. Tako bismo, umesto da tvrdimo da (adekvatan) kritički razlog opravdava odgovarajući estetički sud, zastupali stav da ovakvi kritički razlozi istinski podržavaju estetičke sudove, ili nešto tome slično. Kako ispravno primećuje Dž.F. Logan, Sibli je daleko od toga da poriče da se estetički opisi odnosno estetičke opaske ne mogu (istinski) podržati vanestetičkim opaskama. Braneći Siblijevo stanovište od Brojlsovih prigovora, Logan se u svom radu „Više o estetičkim pojmovima“ pita da li svaki put kada opravdavamo odnosno podržavamo neki sud to opravdanje mora biti konkluzivno.<sup>45</sup> To pitanje je, kao što i ovaj filozof primećuje, otvoreno, pa je u skladu s tim, pogrešno pristupati mu kao nečemu samorazumljivom.

Brojlsova argumentacija, dakle, ne operiše nekim, uslovno rečeno, neutralnim pojmom opravdanja, već implicitno sadrži i određeno, naime generalističko, shvatanje ovog pojma. Oslanjajući se na ovakvo shvatanje opravdanja, Brojls iz Siblijeve osnovne teze izvodi stav da estetičke sudove ne možemo opravdati pozivanjem na iskaze o vanestetičkim svojstvima predmeta, a zatim nastavlja da izvodi i dalje zaključke. Iz ovog drugog stava, po Brojlsovom mišljenju, sledi da estetičke opaske, budući da ih ne možemo opravdati vanestetičkim opaskama (koje Brojls izjednačava

---

<sup>45</sup> J.F. Logan, „More on Aesthetic Concepts“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 25 (1967), 401-406, 402.

sa deskriptivnim iskazima), ni same nisu deskriptivne (treća teza), što se svodi na to da se one ne odnose na realna svojstva objekata (četvrta teza).

Ovde treba uzeti u obzir nekoliko stvari. Prvo, nije tačno, kao što Brojls pretpostavlja, da su sva vanestetička svojstva nekog dela samim tim što su vanestetička, deskriptivna a ne vrednosna. Činjenica da „Trijumf volje“ Leni Rifenštal propagira pogrešne moralne vrednosti nije deskriptivno, već vrednosno svojstvo ovog dela. Drugo, iz činjenice da jedan iskaz ne možemo opravdati drugim deskriptivnim iskazom, ne sledi, kao što Brojls pogrešno veruje, da prvi iskaz nije deskriptivan. Iskaze kojima objektima pripisujemo boje ne obrazlažemo pozivanjem na druge deskriptivne iskaze, a to ne dovodi u pitanje deskriptivnost ovih iskaza. Treće, značenje termina „deskriptivno“ Brojls izjednačava sa značenjem termina „činjenično“.

Oslanjajući se na ovakvo shvatanje deskriptivnosti, Brojls zaključuje da, polazeći od Siblijeve teze, u par logičkih koraka dolazimo do stava da estetičkim opaskama ne pripisujemo „realna“ svojstva objektima. To je četvrta i poslednja teza njegovog argumenta. Ovom negativnom zaključku, za koji smatra da sledi iz Siblijevog osnovnog stava, on dodaje svoju pozitivnu tezu. Po Brojlsovom mišljenju, estetičkim opaskama ništa ne tvrdimo o objektima na koje se dati stavovi odnose, već pre izražavamo svoj stav odobravanja odnosno neodobravanja prema njima, preporučujemo ih ili ih, naprotiv, aktivno ne preporučujemo, itd. Već i sama Brojlsova terminologija sugerise ovakvu preskriptivističku poziciju.<sup>46</sup> Činjenica da se služi pomalo neodređenim izrazom „estetička opaska“ (*aesthetic remark*), umesto ustaljenim izrazom estetički sud (*aesthetic judgement*), ostavlja mu, za razliku od nekog termina kao što je, recimo, „estetički iskaz“, i nominalno više slobode da se opredeli za neki oblik metaestetičkog nekognitivizma.

---

<sup>46</sup> Brojls je ovde bio očigledno inspirisan metaetičkim preskriptivizmom Ričarda Hera. O Herovom preskriptivizmu vidi više u: R.M. Hare, *The Language of Morals*, Oxford: Clarendon Press, 1952.

Pošto smo videli kako izgleda Brojlsova argumentacija, postavlja se pitanje kako razumeti njegovu kritiku Siblijevog stanovišta. Mada bi u prvi mah moglo delovati drukčije, Brojls (bar direktno) ne dovodi u pitanje Siblijevu glavnu tezu kojom se tvrdi da upotreba estetičkih pojmova nije određena pravilima. Njegov cilj je, naime, nešto drugo: on želi da pokaže da iz Siblijeve teze, ako je pažljivo razmotrimo, sledi da iznoseći estetičke opaske ne pripisujemo „realna“ svojstva objektima na koje se one odnose. Pošto Sibli veruje u suprotnu, realističku tezu, njegovo stanovište se ispostavlja kao nekoherentno.<sup>47</sup> Ako je Brojls u pravu, Siblijeva osnovna teza ga obavezuje na antirealizam, mada on ne samo da implicitno prihvata objektivnost estetičkih svojstava, nego u svom radu „Objektivnost i estetika“ iznosi i direktne argumente u prilog ovoj tezi. Na prethodnim stranicama sam pokušala da pokažem da je Brojlsova argumentacija nekonkluzivna, da nekognitivistički, antirealistički zaključak, ne sledi iz Siblijeve teze o primeni estetičkih pojmova.

Ovoj kritici Brojlsovog argumenta mogu se dodati još neke primedbe. Ako se Brojlsov prigovor sastoji u tome da estetički termini nisu deskriptivni zato što se ne mogu formulirati nužni i dovoljni uslovi za njihovu ispravnu primenu, onda je, kako dobro primećuje Logan, implicitan kriterij na osnovu kojeg procenjujemo deskriptivnost nekog pojma suviše strog i takav da dovodi u pitanje ne samo deskriptivnost estetičkih pojmova, nego i deskriptivnost mnogih drugih pojmova koji su neosporno deskriptivni. Pored termina za proste kvalitete, koje ne primenjujemo u svetlu ovakvih uslova, takvi su, čini mi se, i svi pojmovi koji imaju neku vrstu „razuđene“ strukture (pojmovi koji imaju strukturu „porodičnih sličnosti“ i slični). Brojls, dakle, ne samo da operiše određenim shvatanjem opravdanja, već takođe polazi i od određenog shvatanja deskriptivnosti. To shvatanje podrazumeva da neki pojam ne može biti deskriptivan ako njegova upotreba nije određena jasno definisanim pravilima. Zašto bi deskriptivnost estetičkih pojmova bila *a priori*

---

<sup>47</sup> Iako je Sibli očigledno pristalica estetičkog realizma, kao što ćemo videti u drugom poglavlju, on radije govori o „objektivnoj logici“ estetičkih sudova.

dovedena pitanje činjenicom da njihova upotreba nije (pod pretpostavkom da nije) u pravom smislu regulisana pravilima, pita se u svom, već citiranom radu, Marsija Fridman. Pozivajući se na Rajlov spis *Dileme*,<sup>48</sup> ona ukazuje na činjenicu da pojmovi mogu biti deskriptivni (takvi da se odnose na objektivna svojstva predmeta) na različite načine i da deskriptivnost ne podrazumeva da je dati pojam moguće definisati pozivanjem na neki skup individualno nužnih i zajedno dovoljnih uslova.<sup>49</sup>

Kritikujući Siblija na ovaj način, Brojls kao da meša dve stvari. Iz činjenice da se za neki termin ne mogu formulirati individualno nužni i zajedno dovoljni uslovi primene sledi samo to da takav termin ne upotrebljavamo u svetlu nečeg (netrivijalno) zajedničkog svim objektima na koje se dati termin odnosi, ali ne i to da se takav termin ne odnosi na nešto stvarno postojeće. Kao što Brojlsova argumentacija „dobro pokazuje“, potrebno je uvesti ne samo jednu već čitav niz što neopravdanih što pogrešnih pretpostavki da bi se iz teze o nepostojanju nužnih i dovoljnih uslova za upotrebu estetičkih pojmova izvela ova antirealistička teza.

Kritiku analognu Brojlsvoj iznosi Geri Štal u svom jednako ambicioznom radu „Siblijevi ‘Estetički pojmovi’: jedna ontološka greška“<sup>50</sup>. Brojls, kao što smo videli, Sibliju pripisuje zaključivanje prema kojem iz činjenice da postoje dve vrste opaski (estetičke i vanestetičke) sledi da postoje dve vrste svojstava. Štal, slično tome, tvrdi da slabost Siblijeve argumentacije počiva na tome što on iz činjenice da estetičke sudove obrazlažemo pozivanjem na vanestetička svojstva objekta izvodi zaključak da estetička svojstva počivaju na njima.

Slično Brojlsu, sa kojim deli antirealističke intuicije, Štal veruje da Sibli u „ontološki inventar“ sveta neopravdano uvodi estetička svojstva. „Važno je uočiti“, kaže on, „progresiju od (1) proste deskriptivne opaske da kritičari „često“ govore o

---

<sup>48</sup> Gilbert Ryle, *Dilemmas: The Tarner Lectures*, Cambridge: Cambridge University Press, 1953.

<sup>49</sup> „The Myth of Aesthetic Predicate“, 50.

<sup>50</sup> Gary Stahl, „Sibley’s ‘Aesthetic Concepts’: An Ontological Mistake“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 29 (1971), 385-389.

N-ovim [vanestetičkim svojstvima], preko (2) otvorene i popustljive tvrdnje da je uvek „legitimno“ tražiti takvo objašnjenje, do (3) restriktivne stipulacije da „po pravilu ne možemo odbiti“ takav zahtev, i konačno do (4) spornog zaključka da A-ovi [estetička svojstva] „uvek“ počivaju na N-ovima [vanestetička svojstva]. Upravo je ovaj neopravdani prelaz sa kritičkog truizma na ontološku tvrdnju ono što određuje okvir problema koji Sibli i njegovi kritičari potom tako detaljno analiziraju.“<sup>51</sup>

Objasnujući zatim svoj zaključak, Štal kao da razvija nekoliko varijanti ove kritike. Polazeći od činjenice da estetička svojstva počivaju na vanestetičkim svojstvima u „naučne svrhe“<sup>52</sup>, Sibli – prema njegovoj interpretaciji – zaključuje da estetička svojstva počivaju na vanestetičkim svojstvima *per se* i nezavisno od konteksta razmatranja. Drugim putem se, napominje Štal, takođe može doći do istog zaključka: ako vanestetička svojstva može uspešno da identifikuje svako sa normalnim čulima i razumom, dok uočavanje estetičkih kvaliteta zahteva sposobnost estetičkog razlikovanja, onda svojstva prve vrste ontološki prethode svojstvima druge vrste. Iz prve pretpostavke koja, kao što smo videli, takođe može biti predmet spora,<sup>53</sup> Sibli implicitno zaključuje da estetička svojstva počivaju na vanestetičkim svojstvima.

Sibli je, međutim, veoma obazriv kada je reč o ontološkom obavezivanju. Kao što ćemo videti u drugom poglavlju, on se zadovoljava tezom da estetičke termine upotrebljavamo kao termine sa „objektivnom logikom“ i ne ide dalje od toga. Istovremeno, on ne postavlja sebi terminološke zabrane koje bi ga sprečavale da govori o estetičkim svojstvima i terale ga da se dovija na druge načine pokušavajući da formuliše u osnovi iste zaključke. U krajnjoj liniji, ako nam estetički registar našeg običnog jezika ne daje povoda da preispitujemo način na koji se njime služimo, nije

---

<sup>51</sup> „Sibley’s ‚Aesthetic Concepts’: An Ontological Mistake“, 385.

<sup>52</sup> „Sibley’s ‚Aesthetic Concepts’: An Ontological Mistake“, 387.

<sup>53</sup> „Aesthetic/Non-aesthetic and the Concept of Taste: A Critique of Sibley’s Position“.

jasno zašto bismo nastojali da sprovedemo ovu vrstu revizije. Ako kritička praksa takva kakva jeste funkcioniše neometano, zašto uvoditi ovakve veštačke restrikcije?

Antirealistički kritičari Siblijevog stanovišta nigde ne kažu šta bi značilo „neutralno“ i „objektivno“ dokazati da estetička svojstva „realno“ postoje. Pa ipak, oni nesumnjivo pretpostavljaju da je opravdano tražiti takav dokaz pošto smatraju da nam je Sibli taj dokaz uskratio i da način na koji on govori o estetičkim svojstvima nema pravo pokriće. Njima bi se, međutim, moglo postaviti pitanje zašto bi teret dokaza ovde morao biti na Sibliju: zašto bi iz činjenice da nije „neutralno“ i „objektivno“ dokazano da estetička svojstva „realno“ postoje sledio bilo kakav antirealistički zaključak?

Sam Sibli je ipak ove kritike uzeo sasvim ozbiljno, da bi im se nekoliko godina kasnije ponovo vratio pažljivo razmatrajući pitanje objektivnosti u estetici.<sup>54</sup> Kako je drugo poglavlje ovog rada u potpunosti posvećeno ovoj problematici, jedan korpus kritika, koje nikada nisu napuštale Siblijevo stanovište, ostaviću za kasnije.

Kakav god stav da zauzmemo o ovom pitanju, važno je ukazati na još jedan aspekt ovih i sličnih kritika Siblijevog stanovišta. Zajedničko za Brojlsovu i Štalovu kritiku (a oni u tome, kao što ćemo videti, nisu usamljeni) je da sugerišu da Sibli u svom izlaganju polazi od neosnovanih pretpostavki koje tretira kao samorazumljive, ali i da istovremeno iz tih pretpostavki izvodi zaključke koji iz njih ne slede. Njegovo stanovište se tako ispostavlja kao neutemeljeno i manje-više proizvoljno, a njegovo izlaganje, ako su ovi kritičari u pravu, pati i od slabosti u argumentaciji. Kada je reč o ovoj drugoj vrsti kritike, izgleda mi da oni kritičari, koji Sibliju zameraju nekonkluzivnost, zapravo ne uviđaju sa kojim su ambicijama napisani Siblijevi rani radovi „Estetički pojmovi“ i „Estetičko i vanestetičko“. Polazeći od izvesnih široko prihvaćenih ideja – distinkcije estetičko/vanestetičko, i ukusa kao sposobnosti za

---

<sup>54</sup> Vidi „Objectivity and Aesthetics“.

uočavanje estetičkih svojstava – Sibli izlaže svoje uvide o načinu na koji upotrebljavamo estetičke pojmove, opažamo estetičke kvalitete i razumemo odnos estetičkih i vanestetičkih svojstava.

U duhu rane analitičke filozofije, Sibli zatim nastoji da ove ideje međusobno poveže i da ih tim povezivanjem učini još plauzibilnijim. Njegovi kritičari previđaju da ovi njegovi radovi (za razliku od kasnijih radova o objektivnosti u estetici) nemaju *striktno* argumentativnu formu. U nedostatku sluha za osobenost Siblijevog pristupa filozofskim pitanjima, kritičari poput Brojlsa i Štala u Siblijeve rane radove učitavaju silogističke strukture koje ovi radovi zapravo nemaju. Na taj način oni u neku ruku izvrću smisao Siblijevog teksta, a onda ga izlažu kritici. Daleko bi me odvelo kad bih citirajući čitave pasuse Siblijevog teksta pokazivala na koji su način ove kritike neadekvatne. Čitalac se u to, uostalom, i sam može lako uveriti. Glavni problem sa njima nije samo u tome što su one (kao u slučaju Brojlsove kritike) i same često nekonkluzivne i sporne, već u tome što su u dubljem smislu neadekvatne.

Jednu ilustraciju koja pokazuje da Štal greši kada tvrdi da Sibli pogrešno zaključuje možemo naći u Siblijevom radu „Estetički pojmovi: jedan odgovor“<sup>55</sup>, koji je Sibli napisao kao odgovor na kritiku o kojoj će uskoro biti reči. Tu Sibli kaže: „Da li je neka stvar ljupka zavisi od njenih kontura i pokreta; ali da li je neka stvar crvena ne zavisi na sličan način od bilo kojih njenih opazljivih svojstava. Uveo sam ovu tezu ukazujući na to da kada podržavamo ili objašnjavamo primenu nekog estetičkog termina često govorimo o takvim raspoznatljivim vanestetičkim svojstvima i da obično mora biti moguće da se to učini.“<sup>56</sup>

Ako pažljivo pročitamo ovaj pasus, videćemo da Siblijevo izlaganje nema silogističku formu. Za njega su činjenica da estetičke sudove potkrepljujemo pozivanjem na vanestetička svojstva i činjenica da estetički kvaliteti počivaju na

---

<sup>55</sup> Frank Sibley, „Aesthetic Concepts: A Rejoinder“, *The Philosophical Review*, 72 (1963), 79-83.

<sup>56</sup> „Aesthetic Concepts: A Rejoinder“, 81.

vanestetičkim svojstvima u vezi jedna sa drugom: on kaže da je drugu, ontološku tezu uveo ukazujući na to kako obrazložimo estetičke sudove. Pa ipak, to još uvek ne znači da Sibli prvu tezu koristi kao neku vrstu premise za drugu. Naprotiv, Sibli je vrlo pažljivo birao reči, i da je hteo da tako bude shvaćen, on bi se tako i izrazio. Jasno je, međutim, da on nije mislio da je bilo jednoj bilo drugoj tezi potrebna ova vrsta dokaza. Štaviše, za njega je činjenica da estetički kvaliteti počivaju na vanestetičkim svojstvima jednako (ili gotovo jednako) samoočigledna kao teza da estetičke sudove obrazložimo pozivajući se na vanestetička svojstva. Na to nas upućuje način na koji govorimo o estetičkim svojstvima i upotrebljavamo estetičke termine.

Možda najdetaljnija formalna kritika Siblijevog stanovišta dolazi od Alana Kejzbira.<sup>57</sup> Slično Brojlsu i Štalu, i Kejzbir dovodi u pitanje održivost Siblijevog zaključivanja, ali za razliku od njih, sam ne zauzima određeno estetičko odnosno metaestetičko stanovište. Osim toga, oštrica njegove kritike nije usmerena na Siblijeve stvarne ili tobožnje ontološke tvrdnje. Za razliku od Brojlsa, koji i sam polazi od stava da za upotrebu estetičkih termina ne postoje dovoljni uslovi, Kejzbir upravo tu tezu dovodi u pitanje. On smatra da je ona neobrazložena, pa i neosnovana, a da Sibli polazeći od nje kao od premise pretpostavlja ono što tek treba da dokaže.

Da bi nas uverio u ovu tvrdnju, Kejzbir daje nekoliko detaljnih formulacija Siblijevog zaključivanja. Pomenuću na ovom mestu dve najreprezentativnije. Prema jednoj, Siblijeva argumentacija ima oblik *modus tollens*-a i polazi od premise kojom se tvrdi da bi sud čoveka bez estetičkog senzibiliteta, to jest bez ukusa, mogao biti pouzdan kada bi upotreba estetičkih pojmova bila regulisana pravilima. Ovako shvaćena, Siblijeva argumentacija se nastavlja malom premisom da sud takvog čoveka nije pouzdan i završava zaključkom da upotreba estetičkih termina nije

---

<sup>57</sup> Allan Casebier, „The Alleged Special Logic of Aesthetic Terms“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31 (1973), 357-364.



regulisana pravilima. Sibli, ističe Kejzbir, nema nezavisan argument u prilog tezi da sud čoveka bez pravog estetičkog senzibiliteta nije pouzdan; Sibli se zapravo poziva na odsustvo pravila za upotrebu estetičkih termina da bi toj pretpostavci argumentisao u prilog, te je njegovo zaključivanje cirkularno.

Prema drugoj formulaciji, Siblijevo zaključivanje ima oblik Murovog argumenta otvorenog pitanja: „Kada mi, u slučaju nečega što je stvarno ljupko ili uravnoteženo ili poseduje jedinstvo, neko kaže zašto je tako, koja svojstva ga čine takvim, uvek je moguće da se pitam da li je [data stvar], uprkos ovim svojstvima, zaista ljupka, uravnotežena i tako dalje.“<sup>58</sup> Problem sa ovim, kao i sa svakim drugim argumentom otvorenog pitanja, leži u tome što se njima zapravo ne dokazuje da je dati termin nemoguće odrediti, već samo da to, koliko nam je poznato, do sada nije učinjeno. Ovo, međutim, još uvek ne dokazuje da je takvo određenje u principu nemoguće dati.

Na prvu kritiku bi se u Siblijevu odbranu moglo reći da on nije zaključivao na način koji mu Kejzbir pripisuje. Sibli, po svemu sudeći, nije smatrao da zapažanje da se, kada koristimo estetičke termine, ne oslanjamo na (strogo određena) pravila zahteva neku dodatnu potporu osim one koju taj stav ima u običnom jeziku i kritičkoj praksi. I zaista, kada primenjujemo odgovarajuće termine mi se ne rukovodimo nekim precizno definisanim dovoljnim uslovima njihove primene. Siblijeva teza je na nekim mestima, doista, možda nepotrebno jako formulisana. On nije morao da tvrdi da se za estetičke termine *ne mogu* formulisati dovoljni uslovi primene; dovoljno je bilo da tvrdi da se mi ne rukovodimo takvim uslovima. Sada je samo po sebi jasno kako bi se u istom duhu moglo odgovoriti na drugu primedbu. Iako, istina, nije isključeno da se ovakvo određenje može dati, to je manje ili više irelevantno, jer činjenica da se takvi uslovi možda mogu formulisati (bar dok to nije učinjeno) ne određuje našu upotrebu odgovarajućeg termina.

---

<sup>58</sup> „Aesthetic Concepts“, 9.

Jedna zanimljiva, u osnovi neadekvatna, ali istovremeno pronicljiva kritika Siblijevog stanovišta dolazi od H.R.G. Švajcera. U svom radu „Siblijevi ‚Estetički pojmovi’“,<sup>59</sup> Švajcer Siblija kritikuje polazeći od pretpostavke da je centralno pitanje u vezi sa odnosom estetičkog i vanestetičkog, pitanje opravdanja estetičkih sudova pozivanjem na vanestetička svojstva objekata kojima pripisujemo estetičke kvalitete. Kao što je slučaj sa svim onim radovima u kojima se prepliću interpretativne i originalne opaske, i koji su više inspirisani nečijom idejom nego što je tumače, Švajcerov tekst nije najlakše razumeti. Neke stvari su, ipak, nesumnjive. Jasno je da Švajcer ne dovodi u pitanje ni održivost Siblijeve taze da upotreba estetičkih termina nije određena striktno definisanim pravilima, ni njenu utemeljenost. On, isto tako, nema šta da zameri načinu na koji Sibli razume posao kritičara, kao ni Siblijevim opaskama o različitim neverbalnim sredstvima kojima se služimo kada nekome pomažemo da uoči izvesno estetičko svojstvo.

Glavna teškoća sa Siblijevim stanovištem, iz Švajcerove perspektive, sastoji se u tome što ono ne može da ponudi adekvatno shvatanje opravdanja estetičkih sudova. Ako, naime, ne postoje dovoljni vanestetički uslovi za primenu estetičkih termina,<sup>60</sup> šta upotrebu nekog ovakvog termina čini opravdanom? Na šta se, drugim rečima, možemo pozvati da bismo opravdali odgovarajući estetički sud? Švajcer tu teškoću definiše na sledeći način: „Kako mi, kao kritičari, možemo opravdati primenu nekog estetičkog termina govoreći o svojstvima koja nisu uslovi te primene?“<sup>61</sup>

Pored ovog problema, sa kojim se suočava svako u ovom smislu partikularističko stanovište, Švajcer ukazuje na još jednu teškoću koju smatra suštinskom. Verujući da i dalje interpretira Siblijeve ideje, Švajcer nas suočava sa naizgled nerešivim problemom: kako neki estetički (i, po njegovom mišljenju, samim tim vrednosni) sud

---

<sup>59</sup> H.R.G. Schwyzer, „Sibley’s ‚Aesthetic Concepts’“, *The Philosophical Review*, 72 (1963), 72-78.

<sup>60</sup> Švajcer kaže „nužni i dovoljni“, što pokazuje da nije pažljivo čitao Siblijev tekst. Sibli, kao što smo videli, ne odriče da postoje nužni vanestetički uslovi za primenu estetičkih termina.

<sup>61</sup> „Sibley’s ‚Aesthetic Concepts’“, 73.

možemo opravdati pozivanjem na vanestetička (i shodno tome, deskriptivna) svojstva odgovarajućeg objekta? Drugim rečima, kako (čisto) deskriptivni sudovi o vanestetičkim svojstvima objekata mogu poslužiti kao adekvatni razlozi kojima opravdavamo estetičke (to jest, vrednosne) sudove? Mogućnost opravdanja estetičkih sudova, po svemu sudeći, podrazumeva neopravdan prelaz sa deskriptivnog na vrednosno. Kad imamo u vidu analogna metaetička razmatranja, jasno je kakve sve probleme takav prelaz podrazumeva.

Ako stvari stoje kako Švajcer veruje da stoje, posledice ovakvog prelaza, to jest nemogućnosti da se on napravi, sežu i dalje od problema opravdanja estetičkih sudova: njegova opaska dovodi u pitanje ne samo Siblijevo konkretno stanovište, nego i samu mogućnost da se ponudi adekvatno objašnjenje odnosa estetičkog i vanestetičkog. Mi, na sreću, ne moramo da se bavimo ni prvim, ni drugim pitanjem.

Očigledno poučen iskustvom metaetike, Sibli stvari postavlja na sasvim drugi način. Distinkcija estetičko/vanestetičko za njega nije, kako pogrešno veruje Švajcer, koekstenzivna sa distinkcijom vrednosno/deskriptivno u domenu estetičkog; prva distinkcija za njega nije samo pojedinačan slučaj druge distinkcije. Iako ne obrazlaže zašto to čini, Sibli jasno daje do znanja da namerno izbegava distinkciju vrednosno/deskriptivno. U svojim estetičkim razmatranjima, on operiše distinkcijom estetičko/vanestetičko koju, kao što smo videli, određuje pozivanjem na pojam ukusa. Na ovom mestu nećemo ulaziti u razmatranja koja se tiču prednostî odnosno nedostataka ovakvog pristupa u odnosu na neki alternativni, niti u Siblijeve razloge da postupi onako kako je postupio. Dovoljno je da skrenemo pažnju da se Sibli u svom radu „Estetički pojmovi: jedan odgovor“,<sup>62</sup> odgovarajući na Švajcerove primedbe, još jednom podvlači da u radu „Estetički pojmovi“ ne operiše ovom distinkcijom, mada, naravno, uvažava činjenicu da postoje vrednosni estetički sudovi (*verdicts*), to jest estetički sudovi kojima nekom objektu pripisujemo estetičku

---

<sup>62</sup> „Aesthetic Concepts: A Rejoinder“.

vrednost. Sibli takođe napominje da bi, kada bi pravio ovu razliku, estetičke sudove koji su predmet njegovog razmatranja, smatrao pre deskriptivnim nego vrednosnim sudovima.

Pa ipak, i kada ostavimo po strani pitanje da li se estetički sudovi mogu adekvatno opravdavati pozivanjem na vanestetička svojstva objekata, ako ne postoje dovoljni vanestetički uslovi za primenu estetičkih pojmova Švajcer ima još nešto da zameri Sibliju. Sibli, smatra on, neopravdano veruje da nam ukus nije potreban kada opravdavamo estetičke sudove: uvodeći ideju ukusa, Sibli deli svojstva na ona za koja nam je, da bismo ih adekvatno identifikovali, potreban ukus i ona za čije nam je opažanje dovoljno da imamo uobičajene opažajne odnosno saznajne sposobnosti. Švajcer zatim pronicljivo zapaža da nam je ukus takođe potreban da bismo mogli uočiti da neko vanestetičko svojstvo, za čije nam opažanje nije potreban ukus, predstavlja razlog (ili jedan od razloga) da primenimo odgovarajući estetički termin. Za razliku od tvrdnji da je neki objekat (na slici) velik ili da je levo od nekog drugog objekta, za koje nam nije potreban ukus, tvrdnja da je neki objekat prevelik ili da je suviše levo, zahtevaju ukus. To je stoga što to da je neki objekat *prevelik* ili *suviše levo* ne možemo opaziti čulima onako kako opažamo njegov oblik, njegovu boju, njegove proporcije, njegov položaj, itd. Tvrdnja da je objekat na slici *prevelik*, ili postavljen *suviše levo* u odnosu na ostale objekte ili ram, da su neki tonovi *suviše glasni* ili *tihi*, da se u nekom romanu javlja *suviše* dugih opisa, itd. Jedino ovakvi sudovi mogu da posluže kao razlozi kojima potkrepljujemo estetičke sudove. Iako je tačno da estetički kvaliteti duguju, kako Sibli kaže, i svoje postojanje i svoj karakter vanestetičkim svojstvima, postoji važna razlika između dve vrste iskaza: iskaza kojima se samo ukazuje na kojim vanestetičkim svojstvima neko estetičko svojstvo počiva (i koji su, doslovno shvaćeni, zapravo nezanimljivi) i iskaza kojima izražavamo kritičke razloge za neki estetički sud. Jedino ova druga vrsta iskaza može da da adekvatan razlog da na neki predmet primenimo određen estetički pojam.

Iako je Švajcerovo zapažanje ispravno, Sibli zapravo nigde ne odriče da nam je za uočavanje ovakvih veza između estetičkih sudova i kritičkih razloga kojima ih podržavamo potreban ukus. Štaviše, on estetičke sudove ne ograničava na sudove u kojima figurišu estetički termini i daje primere estetičkih sudova u kojima se ne javljaju estetički termini, a koji veoma liče na ove Švajcerove primere.<sup>63</sup> Da bi što jasnije podvukao da se Švajcerova kritika na njegovo stanovište zapravo ne odnosi, Sibli ističe: „Jedna je stvar tvrditi, kao što sam ja činio, da karakter estetičkih kvaliteta nekog predmeta zavisi od vanestetičkih svojstava datog predmeta i da iz njih proizlazi; sasvim je druga stvar tvrditi, što ja nisam činio, da potkrepi neki estetički sud sudom koji pominje samo vanestetička svojstva ne zahteva upotrebu ukusa.“<sup>64</sup> Kada imamo u vidu ono što je do sada rečeno, jasno je da Švajcerove kritike ne mogu da ugroze Siblijevo stanovište i da ga zapravo i ne pogađaju. Pa ipak, u svetlu poslednje opaske, možda bi se mogla napraviti mala revizija Siblijevog shvatanja ukusa. Umesto da ga odredimo kao sposobnost za uočavanje estetičkih svojstava, ukus bismo preliminarno mogli da odredimo kao sposobnost za uočavanje estetičkih svojstva, kao i sposobnost za uočavanje estetički relevantnih faktora. Čini se da je i sam Sibli bio sklon da ukus razume nešto šire nego što može izgledati na osnovu njegovih radova o odnosu estetičkog i vanestetičkog. U četvrtom poglavlju, koje će biti posvećeno estetičkom vrednovanju, biće prilike da se ovim pitanjem detaljnije pozabavimo.

---

<sup>63</sup> „Aesthetic Concepts“, 3.

<sup>64</sup> „Aesthetic Concepts: A Rejoinder“, 81.

Prethodna razmatranja postavila su pitanje dokle se prostire oblast estetičkog i da li se ova oblast može adekvatno odrediti pozivanjem na pojam ukusa, onako kako to čini Sibli. Iako sam Švajcer nije imao nameru da dovede u pitanje Siblijevu distinkciju estetičko/vanestetičko i način na koji je Sibli povlači, Švajcerova subverzivna ali i dalje suštinski imanentna kritika, inspirisala je jednog drugog filozofa, Teda Koena, da Siblija kritikuje na još fundamentalniji način. U svom radu „Estetičko/vanestetičko i pojam ukusa: kritika Siblijeve pozicije“, Koen (direktno) dovodi u pitanje i Siblijevu distinkciju estetičko/vanestetičko i Siblijevo shvatanje ukusa.

U svom podužem, ponegde teško razumljivom radu, Koen iznosi nekoliko prigovora Siblijevom stanovištu od kojih sam jednu već pomenula. Reč je o Koenovom pokušaju da na jednom jednostavnom primeru (tri različite linije) pokaže da nam u standardnim situacijama nije potrebno ništa više od običnih sposobnosti i znanja da bismo mogli ispravno da upotrebljavamo termine kao što je „ljupko“ (*graceful*). Koen, da podsetim, daje sliku tri otvorene linije, od kojih je jedna ravna, druga blago zakrivljena, a treća izlomljena, a zatim nas pita koja od njih je ljupka, predviđajući da ćemo se svi lako složiti da je to blago zakrivljena linija. Pošto je ovaj zadatak jednostavan za sve ili gotovo sve ljude, i pošto mu se čini da postoji opšta saglasnost u pogledu odgovora na dato pitanje, Koen zaključuje da nam za upotrebu termina „ljupko“, koji za Siblija predstavlja jedan od centralnih, paradigmatičnih estetičkih termina, ne treba ukus. Ovu sposobnost Sibli, međutim, smatra neophodnom za ispravnu primenu ovakvih termina. Ukus, štaviše, po njegovom mišljenju, određuje prirodu estetičkih pojmova.

Videli smo kako se na ovu primedbu može odgovoriti. Termine kao što je „ljupko“ upotrebljavamo za objekte koji imaju određen nivo složenosti, a to ne može biti jedna (jednostavna) linija. Kada konstruišemo argument analogan Koenovom, i termin „ljupko“ pokušamo da primenimo na nešto složenije objekte (figure), postaje očigledno da je za ispravnu primenu ovakvih termina ipak potreban ukus. Kritikujući Koena na način sličan ovom, Ričard Lind ispravno primećuje da je zakrivljenost samo nužan, ali ne i dovoljan uslov da za neki objekat kažemo da je „ljubak“.<sup>65</sup>

Pa ipak, primer sa linijama je samo ilustracija Koenove opštije teze da je razlikovanje estetičko/vanestetičko rđavo utemeljeno i zapravo proizvoljno, zbog čega ga on zaobilazi u svojoj doktorskoj tezi „Gramatika ukusa“.<sup>66</sup> Da bi nas uverio da Sibli greši, on daje listu termina za koje, kako predviđa, nećemo biti u stanju da bez proizvoljnosti odredimo da li su estetički ili vanestetički. Ova lista, između ostalih uključuje termine „kafkijanski“, „romantičan“, „romantičarski“, „Betovenov“, „u Betovenovom stilu“, „betovenovski“, „simboličan“, „simbolistički“ i tome slično, ali i termine: „filozofski“, „metafizički“, „linearan“, „liričan“, itd.<sup>67</sup>

S obzirom na to da Koenova lista uključuje termine koji se odnose na međusobno vrlo različite vrste svojstava, na njegovu primedbu teško je dati jedinstven odgovor. Suočen sa Koenovom listom, čitalac bar za trenutak biva pokoleban i ostaje bez komentara. Pa ipak, kad malo bolje razmislimo, izgleda da se na njegovu primedbu u slučaju termina koji pripadaju prvoj grupi (kako smo ih gore provizorno podelili), može odgovoriti tako što će se reći da prisvojni pridevi kao „Betovenov“, „Kafkin“, itd, nesumnjivo predstavljaju vanestetičke termine. Da bismo ih ispravno primenjivali potrebno je da znamo šta je Betoven komponovao ili Kafka napisao, i to je manje-više sve što je potrebno. Na njihovu vanestetičku prirodu ne utiče činjenica da

---

<sup>65</sup> Richard Lind, „A Microphenomenology of Aesthetic Qualities“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43 (1985), 393-403, 393.

<sup>66</sup> „Aesthetic/Non-aesthetic and the Concept of Taste: A Critique of Sibley's Position“, 143.

<sup>67</sup> „Aesthetic/Non-aesthetic and the Concept of Taste: A Critique of Sibley's Position“, 139.

ponekad autorstvo utvrđujemo pozivanjem na stilska, žanrovska i druga slična obeležja za koja nam je, da bismo ih ispravno identifikovali, pored ostalih relevantnih sposobnosti, neophodan i ukus. S druge strane, termini kao što su „betovenovski“ ili „u Betovenovom stilu“ spadaju u jednu klasu estetičkih termina. Da bismo ovakve termine adekvatno primenjivali, moramo poznavati glavne odnosno paradigmatične Betovenove kompozicije, ali i posedovati ukus koji će nam pomoći da uočimo *relevantne* sličnosti između tih kompozicija i kompozicija koje pretenduju na naziv „betovenovske kompozicije“ odnosno „kompozicije u Betovenovom stilu“. Pošto se, donoseći sud da je neka kompozicija betovenovska, ne oslanjamo na pravila koja bi na mogla reći koje su sličnosti relevantne, već to moramo *čuti*, i kako nam za to nije dovoljno čulo sluha, već sluh u jednom drugom smislu (naime, muzički senzibilitet), reč je o estetičkim terminima.

Za ostale termine koje Koen navodi mahom važi: 1) ili da uopšte nisu estetički termini, kao recimo „popularan“, „geometrijski“, „linearan“, itd, ali i „ideološki“, „filozofski“, „hrišćanski“, bez obzira što ovu drugu vrstu termina ponekad koristimo da (indirektno) izrazimo svoj stav o nekom delu (što uostalom možemo učiniti i na mnoge druge, pa i neverbalne načine); 2) ili da ove termine, recimo „snažno“, „tužno“, itd. manje ili više učestalo i manje ili više metaforično upotrebljavamo kao estetičke termine (često onda kada nam nedostaje neki adekvatniji estetički termin); ili 3) da je reč o žanrovskim odnosno stilskim terminima kao što su, pored ovih o kojima je bilo reči, i „lirsko“, „barokno“, ali i „poetsko“ i „tragično“.

Za neke termine koje Koen navodi, recimo za termin „pun živih boja“ (*colorful*), važiće isto što i za zakrivljenost linije iz njegovog primera. Kao što blaga zakrivljenost (očigledno, vanestetičko svojstvo) sama po sebi još uvek nije ljupkost, tako ni raznobojnost još uvek nije živopisnost (*vividness*) ili neko slično estetičko svojstvo. Pa ipak, budući da vanestetički termini neretko imaju estetičku upotrebu, ponekad će biti slučaj da ove termine koristimo umesto odgovarajućih estetičkih



termina. Ponekad to činimo zato što naš jezik nema (ili bar ne znamo da ima) odgovarajući estetički termin, kao što kada govorimo o svojim unutrašnjim stanjima koristimo terminologiju kojom opisujemo spoljašnji svet.<sup>68</sup> U nekim slučajevima, kako to biva i u drugim jezičkim registrima, isprva neće biti jasno da li je određen termin upotrebljen estetički ili vanestetički, ali to će se rešiti na uobičajen način, pozivanjem na odgovarajuće aspekte konverzionog konteksta.

Pošto smo videli kako bi se na Koenovu primedbu moglo odgovoriti od slučaja do slučaja, ostaje nam još jedno pitanje: da li je distinkciju estetičko/vanestetičko najprimerenije odrediti onako kako to čini Sibli, pozivanjem na pojam ukusa, i koje su alternative njegovom shvatanju. U svom, već pomenutom radu, Ričard Lind komentariše Koenove kritike na račun Siblijevog stanovišta i razvija sopstveno shvatanje ovog razlikovanja. Za razliku od Siblija, koji distinktivnu karakteristiku estetičkih svojstava nalazi u epistemološkoj ravni – ta svojstva *uočavamo*, gotovo da možemo reći *opažamo*, ukusom – Lind veruje da sva estetička svojstva poseduju određene formalne karakteristike i da ih to razlikuje od vanestetičkih svojstava.<sup>69</sup> Drugo rešenje dolazi od Nika Zengvila.<sup>70</sup> Zengvil veruje da su termini kao što je „ljupko“, „živopisno“, „tragično“, itd, samo izvedeno estetički termini. Svoj estetički karakter oni duguju tome što, kako nas Zengvil uverava, imaju inherentna vrednosna usmerenja. Koju su, međutim, razlozi da Siblijevom stanovištu damo prvenstvo u odnosu na neko drugo stanovište odnosno da postupimo suprotno?

Glavni problem sa Siblijevim određenjem distinkcije estetičko/vanestetičko pozivanjem na pojam ukusa, sastoji se, čini mi se, u tome što ovakvo određenje može delovati cirkularno – ukus određujemo kao sposobnost za uočavanje estetičkih svojstava, a estetička svojstva definišemo kao svojstva koja opažamo ukusom. Mislim

---

<sup>68</sup> Vidi, recimo, Gilbert Ryle, *The Concept of Mind*, New York: Routledge, 1949, 18-22.

<sup>69</sup> „A Microphenomenology of Aesthetic Qualities“, 400-401.

<sup>70</sup> Nick Zangwill, „The Beautiful, The Dainty and The Dumpy“, *British Journal of Aesthetics*, 35 (1995), 317-329.

da se na ovu primedbu može adekvatno odgovoriti, ali će odgovor na to pitanje morati malo da sačeka.<sup>71</sup> Ako se ispostavi da je neko formalističko određenje poput Lindovog ekstenzionalno adekvatno (a prethodna razmatranja su nam pokazala da to nije uvek lako utvrditi), glavna prednost Siblijevog određenja sastoji se njegovoj eksplanatornoj snazi. Određenje estetičkih termina pozivanjem na pojam ukusa naglašava njihovu „objektivnu logiku“,<sup>72</sup> činjenicu da estetičke termine upotrebljavamo kao da se odnose na realna svojstva stvari. U estetici je od suštinske važnosti praviti razliku između iskaza kojima se izražavaju lični stavovi i preferencije, i estetičkih sudova kojima predmetima pripisujemo realna svojstva. Jedino ako stvari postavimo na ovaj način, možemo izbeći zamku relativizma. Tradicionalna estetička razmatranja pokazala su nam koliko je ovo razlikovanje važno kada je reč o vrednosnim estetičkim kvalitetima, a nema razloga da pretpostavimo da drukčije važi za specifičnija estetička svojstva o kojima Sibli govori. Pa ipak, kako ćemo uskoro videti, Siblijevo razumevanje ukusa, a samim tim, i njegovo razumevanje estetičkih svojstava, bar delimično je uprošćeno.

Na samom početku svog prvog i verovatno najuticajnijeg rada, na već citiranom mestu, Sibli formuliše ideju da su sva estetička svojstva, a samim tim i sva ključna svojstva umetničkih dela dostupna nekoj vrsti neposrednog opažanja na isti način na koji su nam dostupna lako uočljiva, manifestna svojstva predmeta: „Opaske koje pravimo o umetničkim delima vrlo su raznolike... [Ovde] želim da među njima izdvojim dve velike grupe i to ću učiniti dajući primere. Kažemo da neki roman ima veliki broj likova i da govori o životu u jednom industrijskom gradu; da se na nekoj slici javljaju svetli tonovi, pretežno plavi i zeleni, i da se u prednjem planu nalaze figure koje kleče; da na određenom mestu u nekoj fugi dolazi do inverzije teme i da se na njenom kraju javlja streto; da se radnja nekog komada odigrava u jednom danu i da u petom činu postoji scena izmirenja. Svako kome su vid, sluh i pamet normalni

---

<sup>71</sup> O tome više u trećem poglavlju.

<sup>72</sup> Vidi, recimo, „Objectivity and Aesthetics“, 80.

može da pravi ovakve opaske i da ukazuje na ovakva svojstva. S druge strane, kažemo i da je neka pesma celovito uobličena ili potresna; da nekoj slici nedostaje ravnoteža, ili da odiše smirenošću i spokojem, ili da raspored figura stvara uzbudljivu napetost; da likovi u nekom romanu sve vreme ostaju beživotni ili da neka epizoda deluje lažno. Sasvim je prirodno reći da se ovakvi sudovi mogu doneti samo ako se poseduje ukus, osetljivost ili senzibilitet, sposobnost estetičkog zapažanja ili doživljavanja; ovo se ne bi reklo za moju prvu grupu.<sup>73</sup>

Epistemološka razlika između uočavanja estetičkih svojstava i saznavanja vanestetičkih svojstava za Siblija je posebno važna, jer mu ona služi kao polazište za opšte razlikovanje estetičkog i vanestetičkog. Ako estetička svojstva (kako u umetnosti tako i van nje) odredimo kao svojstva koja opažamo ukusom, „sposobnošću estetičkog zapažanja i doživljavanja“, razlikovanje između estetičkog i vanestetičkog i kada su u pitanju pojmovi, i kada su u pitanju termini, i kada su u pitanju sudovi isto tako će počivati na ovom epistemološkom kontrastu. Naime, estetičke pojmove moći ćemo da definišemo kao pojmove koji se odnose na estetička svojstva umetničkih predmeta, ostalih artefakata ili stvari u prirodi (bića, pojava, itd); estetičke termine kao termine koji izražavaju ove pojmove, a estetičke sudove kao sudove u kojima se takvi pojmovi javljaju.

Iako Sibli ne nudi detaljnu analizu „sposobnosti estetičkog zapažanja ili doživljavanja“, koja bi se mogla porediti sa Hjumovom ili Kantovom, „u jednom pogledu“, kako kaže Leon Kojen, „on je potpuno nedvosmislen: za njega je to sposobnost da se opažaju određena svojstva kako u umetnosti tako i izvan nje, „sposobnost da se *zapazi, vidi* ili *uoči*...da ,stvari poseduju određene kvalitete“.<sup>74</sup> Pa ipak, ma koliko Sibli bio ubeđen da estetička svojstva kao što su ljupkost ili jedinstvo nekog dela, drečav kolorit ili odsustvo ravnoteže na nekoj slici, beživotnost ili,

---

<sup>73</sup> „Aesthetic Concepts“, 1.

<sup>74</sup> „Istina, interpretacija i vrednovanje“, 54.

naprotiv, uverljivost likova u nekom romanu opažamo ništa manje neposredno nego boje i oblike, zvuke i mirise,<sup>75</sup> ova teza nije tako nesporna kao što možda u prvi mah izgleda.

Po Siblijevom mišljenju, estetička svojstva nekog predmeta počivaju na njegovim vanestetičkim svojstvima, ali se ne mogu na njih svesti, niti među njima postoje tipske korelacije. Drugim rečima, Sibli smatra da među ovim svojstvima postoji odnos anomičke supervenijencije. Ako se ovde složimo sa Siblijem, on je svakako u pravu kada tvrdi da to koja će estetička svojstva neko umetničko delo posedovati ne možemo dedukovati iz njegovih vanestetičkih svojstava, već se o njihovom prisustvu ili odsustvu moramo sami osvedočiti. Međutim, to još uvek ne znači da to kakav estetički geštalt predstavlja jedno umetničko delo zavisi *isključivo* od (1) njegovih vanestetičkih svojstava i (2) načina na koji se ova svojstva kombinuju. Za razliku od stvari, bića i pojava u prirodi (gde je Siblijeva ideja izglednija), umetnička dela su specifično intencionalne tvorevine, tvorevine koje ne možemo ispravno razumeti, a ni adekvatno vrednovati ukoliko pored sposobnosti o kojoj Sibli govori ne posedujemo još nešto. To su određena znanja o namerama koje je u pogledu njih imao njihov stvaralac, kao i određena znanja o relevantnom umetničkom i kulturnom kontekstu.

Čini mi se da je ovaj uvid u estetici najpreciznije izrazio Kendal Volton u svom radu „Kategorije umetnosti“.<sup>76</sup> Volton polazi od toga da je Siblijevo shvatanje „sposobnosti estetičkog zapažanja i doživljavanja“ kao suštinski opažajne sposobnosti suviše uprošćeno: „Gledište da bi umetnička dela trebalo prosuđivati prosto na osnovu onoga što se u njima može opaziti ozbiljno zavodi na pogrešan put,

---

<sup>75</sup> „Aesthetic and Non-aesthetic“, 33.

<sup>76</sup> „Categories of Art“, 334-367.

mada ima nečeg tačnog u ideji da je ono što je estetički važno za jednu sliku ili sonatu upravo to kako ona izgleda odnosno zvuči.<sup>77</sup>

Zašto Volton ovo tvrdi? Volton najpre kaže da će pod estetičkim svojstvima, u širokom smislu te reči, podrazumevati kako estetička svojstva o kojima govori Sibli, tako i neka druga estetički relevantna svojstva, recimo svojstvo koje nešto ima „kada je portret Napoleona, kada predstavlja starca nagnutog nad vatrom, kada liči, ili samo podseća na ljudsko lice, na kandže (latice Van Gogovih suncokreta), ili (u muzici) na korake ili na razgovor“.<sup>78</sup> Ako se estetička svojstva shvate na ovaj način, Volton se slaže sa Siblijem da su sva ona zavisna od vanestetičkih svojstava koje delo poseduje. Međutim, to nije sve. Estetička svojstva umetničkog dela ne zavise samo od njegovih vanestetičkih svojstava kako ih shvata Sibli, već i od namera stvaraoca i konteksta kojem delo pripada. Ove okolnosti, prema Voltonu, isto tako određuju kakva će biti estetička svojstva, mada to ne čine na isti način kao njegova vanestetička svojstva. Kako namere i kontekst determinišu estetička svojstva?

U pokušaju da odgovori na ovo ne sasvim jednostavno pitanje, Volton dolazi do sopstvene teorije o načinu na koji pristupamo umetničkim delima. Njegov ključni pojam je pojam *opažajno raspoznatljivih kategorija* umetničkih dela: „Takve kategorije su mediji, žanrovi, stilovi, oblici, itd – na primer, kategorije slika, kubističkih slika, gotske arhitekture, klasičnih sonata, slika u Sezanovom stilu i muzike u stilu poznog Betovena – ako ih interpretiramo na takav način da se pripadnost određuje isključivo svojstvima koja se mogu opaziti u delu kada se ono prima na normalan način. Tako, da li je neko muzičko delo komponovano u 18. veku nema nikakvu važnost kada treba odgovoriti na pitanje da li ono pripada kategoriji klasičnih sonata (shvaćenoj na ovaj način); a da li je Sezan ili Betoven stvorio neko

---

<sup>77</sup> „Categories of Art“, 337.

<sup>78</sup> „Categories of Art“, 337.

delo nebitno je za odgovor na pitanje da li je ono u Sezanovom stilu ili u stilu poznog Betovena.<sup>79</sup>

Ovo početno određenje još ne otkriva šta je distinktivno za Voltonov pojam kategorije umetničkog dela.<sup>80</sup> Da bismo to videli, neophodno je razjasniti šta Volton podrazumeva pod standardnim, promenljivim i kontra-standardnim svojstvima umetničkih dela. Zbog važnosti ovih pojmova, Voltonove definicije navodim u celini: „Neko svojstvo jednog umetničkog dela je *standardno* u odnosu na neku (opažajno raspoznatljivu) kategoriju jedino ako se nalazi među svojstvima zahvaljujući kojima dela te kategorije pripadaju toj kategoriji – to jest, jedino ako bi odsustvo tog svojstva diskvalifikovalo, ili težilo da diskvalifikuje, neko delo iz te kategorije. Neko svojstvo je *promenljivo* u odnosu na neku kategoriju jedino ako ničim ne utiče na to da li pojedina dela pripadaju ili ne pripadaju toj kategoriji; posedovanje ili neposedovanje tog svojstva irelevantno je za to da li se delo kvalifikuje za tu kategoriju. Najzad, *kontra-standardno* svojstvo u odnosu na neku kategoriju je odsustvo nekog svojstva standardnog za tu kategoriju – to jest, to je svojstvo čije prisustvo teži da *diskvalifikuje* dela kao pripadnike te kategorije. Ne treba ni reći da neće u *svim* slučajevima biti jasno da li je neko svojstvo jednog dela standardno, promenljivo ili kontra-standardno u odnosu na datu kategoriju, jer kriteriji za klasifikovanje umetničkih dela ni iz daleka nisu precizni. Ali jasnih primera ima na pretek. Dvodimenzionalnost slike i nepokretnost poteza na njoj su standardna, a njeni konkretni oblici i boje su promenljiva svojstva u odnosu na kategoriju slika. Trodimenzionalni predmet koji štrči ili električno treperenje platna bila bi kontra-standardna svojstva u odnosu na ovu kategoriju... U odnosu na kategoriju sonata,

---

<sup>79</sup> „Categories of Art“, 338-339.

<sup>80</sup> U daljem izlaganju, radi jednostavnosti, govoriću samo o „kategorijama“ a ne o „opažajno raspoznatljivim kategorijama“ umetničkih dela.

forma ekspozicije, razvoja i rekapitulacije jedne klasične sonate je standardna, a njen tematski materijal je promenljiv.<sup>81</sup>

U prvi mah može izgledati da bi Sibli mogao da prihvati ovo Voltonovo razlikovanje, a da ne napusti svoju ideju da estetička svojstva umetničkih dela zavise isključivo od njihovih vanestetičkih svojstava (kako ih on sam shvata). Jer, Sibli kao da bi mogao reći da je Voltonovo razlikovanje korisno ako želimo da preciznije nego što to čine kritičari i teoretičari umetnosti odredimo pojmove žanra, stila i (umetničkog) oblika, ali da ono ničim ne ugrožava njegovu tezu o isključivoj zavisnosti estetičkih od vanestetičkih svojstava. Međutim, ovaj stav previđa da je sam odnos između estetičkih i vanestetičkih svojstava umetničkog dela, kako ih shvata Sibli, uslovljen time koja svojstva dela opažamo kao standardna, koja kao kontra-standardna, a koja kao promenljiva. Volton nizom efektnih primera pokazuje da ovo važi kako za reprezentaciona i srodna svojstva, tako i za njihova ekspresivna svojstva, a moglo bi se tvrditi da nešto slično važi i za sva svojstva umetničkih dela koja direktno utiču na njihovo tumačenje i vrednovanje.<sup>82</sup>

„Zamislimo“, kaže Volton, „neko društvo koja nema slikarstvo kao priznat umetnički medij, ali proizvodi jednu vrstu umetničkih dela koja zove *gernikama*. *Gernike* izgledaju kao verzije Pikasove *Gernike* napravljene u različitim reljefnim dimenzijama. Sve one su površine sa bojama i oblicima Pikasove *Gernike*, ali površine tako oblikovane da štrče sa zida kao reljefne mape različitih terena. Neke *gernike* imaju oble površine, druge su oštre i reckave, a neke opet sadrže više relativno ravnih a različito postavljenih površina. U ovom društvu Pikasova *Gernika* bi se smatrala *gernikom* – savršeno ravnom, dvodimenzionalnom *gernikom* – a ne slikom. Njena dvodimenzionalnost je promenljiva, a figure na njoj površini su standardne u odnosu na kategoriju *gernikâ*. Tako bi dvodimenzionalnost, koja je za

---

<sup>81</sup> „Categories of Art“, 339-340.

<sup>82</sup> Na mogućnost da se ovako generalizuje Voltonova teza ukazao mi je Leon Kojen.

nas standardna, bila promenljiva za pripadnike ovog društva (ako bi videli *Gerniku*), dok bi figure na njenoj površini, koje su za nas promenljive, za njih bile standardne. Ovo mora izazvati duboku razliku između naše i njihove reakcije na *Gerniku*. Nama ona izgleda snažno, dinamično, uznemirujuće, kao da je puna života. Mislim da bi njima ona delovala hladno, ogoljeno, beživotno, ili pak smireno i spokojno, ili možda bledo, jednolično, dosadno – ali u svakom slučaju *ne* snažno, dinamično i kao da je puna života. Mi ne obraćamo pažnju na dvodimenzionalnost *Gernike*, ne primećujemo je; ovo svojstvo kod slika uzimamo kao nešto dato. Međutim, za ovo drugo društvo to je najupečatljivija i najistaknutija odlika *Gernike* – ono što je *ekspresivno* kada je ona u pitanju. Nasuprot tome, boje na *Gernici* koje mi smatramo istaknutim i ekspresivnim, za njih su beznačajne.<sup>83</sup>

Kao što Voltonov primer vrlo dobro pokazuje, koja će estetička svojstva neko umetničko delo posedovati očigledno zavisi od toga kojoj kategoriji ono pripada, to jest koja od njegovih vanestetičkih svojstava uzimamo kao standardna, koja kao kontra-standardna, a koja kao promenljiva. Ako, a to zajednica kojoj pripadamo očigledno čini, dvodimenzionalnost odnosno posedovanje boja i oblika kao takvih (ne određenih boja i oblika) smatramo standardnim svojstvima Pikasove *Gernike*, to jest ako je vidimo kao sliku, ona će za nas biti snažna, dinamična, puna života i uznemirujuća. Ako, nasuprot tome, ova vanestetička svojstva posmatramo kao promenljiva, a njene konkretne boje i oblike posmatramo kao standardna svojstva, ona će za nas imati sasvim drukčije ekspresivne kvalitete.

Prihvatajući Voltonov opis ovog primera, neko bi ipak mogao da kaže da on u stvari ima relativističke implikacije. Na ovaj mogući prigovor ukazuje i sam Volton: „Ako posmatrana kao slika *Gernika* izgleda dinamično, dok posmatrana kao *gernika* ne izgleda tako, da li je ona dinamična ili nije? Može li jedan način da se ona posmatra biti smatran ispravnim, a drugi neispravnim? Jedan od načina da se pristupi

---

<sup>83</sup> „Categories of Art“, 347.



ovom problemu je poricati da se naizgled suprotni estetički sudovi ljudi koji isto delo opažaju u različitim kategorijama zaista suprotstavljaju jedan drugom... Sudovi da umetnička dela imaju izvesna estetička svojstva, moglo bi se reći, implicitno sadrže pozivanje na neki određeni skup karakteristika. Tako se naša tvrdnja da je *Gernika* dinamična u stvari svodi na tvrdnju da je ona (kako bismo mogli reći) dinamična *kao slika*, ili za ljude koji je vide kao sliku. Sud ljudi koji je vide kao *gerniku* da ona nije dinamična naprosto se svodi na sud da ona nije dinamična *kao gernika*. Shvaćena na ovaj način, ta dva suda su naravno potpuno kompatibilna<sup>84</sup>.

Da li nas stanovište koje Volton zastupa obavezuje na ovu vrstu relativizma? Sam Volton na ovo pitanje odgovara negativno i izgleda da je u pravu. U svom radu on pokazuje da to kojoj će kategoriji neko umetničko delo pripadati, to jest koja će od njegovih svojstava biti standardna, kontra-standardna odnosno promenljiva nije na neki imanentan način sadržano u samim umetničkim delima. Međutim, to još uvek ne znači da moramo prihvatiti i relativističku tezu da će svaki sud o tome kojoj kategoriji neko umetničko delo pripada biti *podjednako* relevantan ili *podjednako* istinit. Da bismo pokazali da to nije slučaj, uopšte nije potrebno, kao što neki filozofi veruju,<sup>85</sup> umetnička dela posmatrati onako kako Patnam i Kripke posmatraju prirodne vrste.<sup>86</sup>

S obzirom da ona u životu ljudi imaju ulogu koju imaju, to jest s obzirom da im prilazimo sa namerom da ih tumačimo i vrednujemo, odgovor na pitanje da li određeno umetničko delo pripada ovoj ili onoj kategoriji zavisi prvenstveno od intencionalnog konteksta u kojem je delo nastalo.<sup>87</sup> Zbog toga će biti dovoljno da

---

<sup>84</sup> „Categories of Art“, 355.

<sup>85</sup> Recimo Robert Matthews, „Traditional Aesthetics Defended“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 38 (1979), 39-50.

<sup>86</sup> Vidi, recimo, Saul Kripke, *Naming and Necessity*, Oxford: Basil Blackwell, 1980; Hillary Putnam, „Meaning and Reference“, *Journal of Philosophy*, 70 (1973), 699–711.

<sup>87</sup> Činjenica da su umetnička dela suštinski intencionalne tvorevine od centralnog je značaja za to kako ćemo ih primati i vrednovati. Umetnik stvara određeno delo sa namerom da stvori nešto što pripada određenoj kategoriji, a publici mora biti jasno u čemu se njegova namera sastoji. Publika, drugim rečima, mora prepoznati u kojoj kategoriji je umetnik dato delo imao nameru da stvori. Tek kada

pokažemo da je sud kojim se tvrdi da određeno delo pripada nekoj kategoriji u skladu sa svim relevantnim činjenicama ove vrste da bismo pokazali da je istinit. Dovoljno je, naime, da pokažemo da je umetnik imao nameru da delo koje stvara pripada određenoj kategoriji i da ga na taj način vide i članovi zajednice u kojoj je stvoreno. Pikasova *Gernika* je u tom smislu potpuno nesporan slučaj. Kao što i sam Volton kaže: „Pikaso je sigurno nameravao da se [*Gernika*] posmatra kao slika a ne kao *gernika*; i kategorija slika jeste a kategorija *gernika* nije, priznata u njegovom (to jest, u našem) društvu.“<sup>88</sup>

Sada vidimo da Volton ima odgovor na eventualne relativističke prigovore. Pa ipak, ako u ovim stvarima tražimo samo onoliko preciznosti koliko dati predmet dopušta,<sup>89</sup> odmah će nam biti jasno da nikakvim pravilom ne može biti isključeno da neko umetničko delo (čak i za jednu istu zajednicu ljudi) istovremeno i u jednakoj meri pripada dvema različitim kategorijama. Ako se ovakvi slučajevi uopšte javljaju, oni su veoma retki, ali i u njima, po svemu sudeći, moraju postojati relevantni razlozi na osnovu kojih određeno umetničko delo posmatramo u dve umesto u jednoj kategoriji, razlozi koji će se, ništa manje nego u standardnim slučajevima, ticati određenih okolnosti u kojima je umetničko delo nastalo.

---

razumemo ovu umetnikovu nameru, imamo priliku da razumemo i ostale namere koje je on u pogledu datog dela imao, to jest da ga ispravno tumačimo i vrednujemo.

<sup>88</sup> „Categories of Art“, 358.

<sup>89</sup> Kao što je s pravom tvrdio još Aristotel u *Nikomahovoj etici*. Vidi: Aristotle, *Nicomachean Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, I.3, 1094b.

## *Objektivnost sudova ukusa*

### I

Ako se složimo sa Siblijem da estetičke pojmove ne primenjujemo mehanički, to jest da pozivanjem na vanestetička svojstva ne možemo formulirati nužne i dovoljne uslove njihove primene, postavlja se pitanje šta garantuje objektivnost estetičkih sudova u kojima se ovi pojmovi javljaju; sa ovim problemom mora da se suoči svako estetičko ili metaestetičko stanovište koje odnos estetičkih i vanestetičkih svojstava postavlja onako kako to čini Sibli. Pitanju da li odsustvo konkluzivnih razloga u primeni estetičkih pojmova isključuje objektivnost, Sibli pristupa iz prvenstveno epistemološke perspektive: ako je odnos estetičkih i vanestetičkih kvaliteta anomičkog karaktera, kako ćemo *znati* da ne *grešimo* kada nekom objektu pripisujemo ovo ili ono estetičko svojstvo? U nevelikom Siblijevom opusu, dva rada su od ključne važnosti za ovo pitanje: „Boje“<sup>90</sup> iz 1967-8. i „Objektivnost i estetika“<sup>91</sup> iz 1968. godine.

Pitanje na koje Sibli nastoji da odgovori nije tekovina savremene estetike. Mada se on na svoje prethodnike ne poziva (izričito),<sup>92</sup> dobro je poznato da je problem estetičke objektivnosti odavno predmet filozofskog interesovanja. Tako, na primer, Dejvid Hjum već citirani ogleđ „O merilu ukusa“ posvećuje pitanju šta je kriterij ispravnosti sudova koje donosimo procenjujući različita umetnička (pre svega književna) dela. Svoj spis on započinje konstatacijom sa kojom je teško ne složiti se.

---

<sup>90</sup> „Colours“.

<sup>91</sup> „Objectivity and Aesthetics“.

<sup>92</sup> Svoje značajne prethodnike Sibli pominje u nešto drukčijem kontekstu: Hjuma govoreći o ružnoći, a Kanta govoreći o lepoti i pozivajući se na njegovo shvatanje genija (vidi redom: Frank Sibley, „Originality and Value“, „Some Notes on Ugliness“ i „Tastes, Smells, and Aesthetics“ i u: *Approach to Aesthetics*, 119-134, 190-206, 207-255).

„Velika raznovrsnost Ukusa, kao i mišljenja, koja vlada u svetu, suviše je“, tvrdi Hjum, „očigledna da bi mogla da promakne bilo čijem zapažanju“.<sup>93</sup>

Odatle, naravno, još uvek ne sledi da je svaki sud o tome da li neko umetničko delo poseduje ovo ili ono estetičko svojstvo podjednako relevantan i podjednako istinit. Kao što postoje slučajevi koji nas mogu navesti na relativistički zaključak – da li su bolje Vagnerove ili Listove najznačajnije kompozicije, Van Gogove ili Sezanove najlepše slike, Čehovljeve ili Mopasanove najbolje priče – lako je setiti se primera koji nam jasno sugerišu suprotno – da li su bolji Dobrovićevi crteži ili slike Biljane Cincarević, romani Džejn Ostin ili romani Mir Jam, Bergmanovi filmovi ili serije Zdravka Šotre? Tim pre je potrebno naći kriterij pomoću kojeg bi se, s jedne strane, moglo objasniti zašto nam, kada je reč o estetičkim kvalitetima, neki estetički sudovi izgledaju tako neosporno, i koji bi nam, s druge, pokazao koji od njih su istiniti a koji lažni.

Uviđajući važnost ovog pitanja, veliki tradicionalni estetičari, Hjum i Kant, pokušali su, svaki na svoj način, da formulišu određeno stanovište o tome šta čini merilo ispravnosti naših estetičkih sudova. Koliko se ovi odgovori razlikuju među sobom, toliko se svaki od njih razlikuje od savremenih shvatanja o objektivnosti estetičkih sudova. Pa ipak, svakoga ko je bar načelno upoznat sa odgovarajućom estetičkom literaturom, ono što Sibli govori mora podsetiti na Hjumovu antirelativističku argumentaciju iznesenu u ogledu „O merilu ukusa“, i na Kantovu argumentaciju u prilog tezi o univerzalnom važenju sudova ukusa, koji on iznosi u svojoj „Analitici lepog“.<sup>94</sup>

Nastojeći da odgovori na pitanje šta je kriterij ispravnosti naših estetičkih sudova i tako odbrani tezu da takvi sudovi mogu biti procenjivani kao istiniti odnosno lažni, Sibli se, kao i Hjum, poziva na analogiju između estetičkih sudova i sudova kojima

---

<sup>93</sup> Dejvid Hjum, *O merilu ukusa*, 47.

<sup>94</sup> *Kritika moći suđenja*, §1-22.

različitim objektima pripisujemo boje. Ovu analogiju on dodatno razrađuje dajući joj konstitutivno mesto u svojoj antiskeptičkoj argumentaciji. Njegov glavni cilj je da pokaže da iskazi koji pripadaju prvoj grupi imaju bar onoliko objektivnosti koliko imaju oni koji pripadaju drugoj. Sibli, naime, veruje da se teza o objektivnosti estetičkih sudova može uverljivo braniti od skeptičkih prigovora na principijelno isti način na koji bi se od te vrste primedbi moglo braniti shvatanje da su boje deo „ontološko-epistemološkog inventara sveta“. Toj ideji Sibli prilazi ukazujući na jednu, po njegovom mišljenju, nedovoljno zasnovanu asimetriju između stavova koji se tiču objektivnosti boja i stavova koji se tiču objektivnosti estetičkih kvaliteta.

„Kada raspravljaju o estetici (ili o etici), mnogi filozofi“, kaže Sibli, „govore o bojama kao o svojstvima, dok poriču da estetička svojstva imaju išta nalik takvom statusu; njihovi protivnici se zadovoljavaju zaključkom da se estetička ‚svojstva‘ približavaju onom stepenu objektivnosti (koliki god on bio) koji imaju boje.“ „Spor se zato“, nastavlja on, „svodi na pitanja koja sam pomenuo: da li stvari, recimo, mogu *biti* ljupke, ukoliko prihvatimo da one, recimo, *mogu* biti crvene. Jer, ako je tako, ljudi koji prave estetičke opaske mogu biti u pravu ili grešiti, a same opaske, kao i opaske o bojama, mogu biti istinite ili lažne. Skeptik u estetici često poriče upravo ovaj vid objektivnosti (mada može misliti da poriče estetičko *čulo*, ili *intuiciju*, i da je ovo nešto povrh toga). Prema tome, ono što nam je pre svega potrebno jeste, kako mi se čini, razumeti šta za sobom povlači činjenica da neka stvar, recimo, *jeste* crvena,<sup>95</sup> pošto se izgleda tvrdi da sa estetičkim terminima stvari u nekom ključnom pogledu stoje *drukčije*. Moramo ispitati, na opšti način, karakteristične odlike estetičkih termina, poredeći ih stalno sa rečima za boje kako bismo istakli sličnosti i razlike. Ovo je, bar u naznakama, ono što ja pokušavam. Jer, ako ljudi estetičkim opisima odriču objektivnost, mogućnost istinitosti odnosno lažnosti, koju dozvoljavaju

---

<sup>95</sup> Vidi „Colours“, odeljci I, II i IV.

sudovima o bojama, vredi razmotriti da li razlike među njima opravdavaju povlačenje tako oštre i odsečne granice.“<sup>96</sup>

Mada nije lako odgovoriti na pitanje šta je distinktivno za skepticizam o kojem je ovde reč, to jest kakva je njegova bliža priroda, sigurno nećemo mnogo pogrešiti ako kažemo da on od nas (pre svega) zahteva da odgovorimo na pitanje šta nam garantuje da, u meri u kojoj je to razložno očekivati, ne grešimo kada nekom umetničkom delu ili prirodnom predmetu pripisujemo određeno estetičko svojstvo. U svom drugom, nešto slabijem obliku taj skepticizam od nas traži da odgovorimo na pitanje šta nam daje za pravo da tvrdimo da odgovarajući objekti zaista poseduju estetička svojstva koja im pripisujemo. Ali, kako god dati problem formulisali, reakcija na njega uvek je ista: antirelativistička potraga za merilom na osnovu kojeg bi se moglo proceniti da li su naši estetički sudovi istiniti ili lažni. Ovde je važno imati na umu da Siblija uprkos svim razlikama među njima, interesuje isto ono pitanje koje je zanimalo Hjuma kada je u svom čuvenom ogledu tragao za merilom ukusa.

Zašto Sibli pretpostavlja da bi nam pobijanje skepticizma kada je reč o bojama pomoglo da (pozitivno) odgovorimo na pitanje da li su estetički sudovi objektivni, i tako našlo svoju primenu u estetici? Šta Sibliju daje pravo da veruje da se na ova pitanja može odgovoriti na sličan način? U osnovi ove pretpostavke stoji jedna važna analogija između „sveta boja“ i polja estetičkog: i u jednoj i u drugoj oblasti odgovarajuće sudove (da je ta i ta stvar ove ili one boje, odnosno da ona poseduje određeno estetičko svojstvo) donosimo pozivajući se na ono što, po Siblijevom mišljenju, (direktno) opažamo. (Direktnim) opažanjem, takođe, utvrđujemo da li je neki iskaz ovog tipa, bilo da je reč o bojama bilo da je reč o estetičkim kvalitetima, istinit odnosno lažan.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 72.

<sup>97</sup> Sibli ovde pretpostavlja važenje „principa upoznatosti“ (*acquaintance principle*). Velikim delom zahvaljući Kantovoj estetici, ovaj princip može delovati kao činjenica našeg estetičkog prosuđivanja

U jezičkoj ravni ta sličnost se ogleda u činjenici da primena estetičkih termina, kao i primena termina za boje, nije u pravom smislu regulisana pravilima: kao što pozivanjem na druga manifestna svojstva predmeta ne možemo formulisati individualno nužne i zajedno dovoljne uslove za primenu termina za boje, tako ni polazeći od vanestetičkih svojstava ne možemo definisati kriterije za upotrebu estetičkih termina. Odnos anomičke supervenijencije između estetičkih i vanestetičkih svojstava i ontološki status boja kao prostih kvaliteta rezultira, očigledno, istom lingvističkom posledicom: činjenicom da upotreba estetičkih predikata odnosno termina za boje nije, ili gotovo da nije, regulisana pravilima.

Pa ipak, upotreba ovih termina otkriva i značajne razlike među njima. Te razlike su, takođe, posledica ontološkog kontrasta između načina na koji postoje boje (kao prosta svojstva) i načina na koji postoje estetički kvaliteti (njihove emergentne prirode), i tiču se toga kako opravdavamo odnosno obrazlažemo upotrebu odgovarajućih termina. Kada nekom artefaktu, predmetu ili prirodnoj pojavi pripisujemo ovu ili onu boju mi svoj sud ne potkrepljujemo razlozima koji ukazuju na neka druga (manifestna) svojstva datih objekata. Takve sudove nikad ne obrazlažemo iskazima koji se kreću u ravni fenomenalnog. Za razliku od toga, kad objektima pripisujemo neko estetičko svojstvo to činimo u svetlu razloga koji su vezani za ono što možemo videti, čuti, opaziti, itd, bilo doslovno bilo u Siblijevom smislu.<sup>98</sup>

Tako, na primer, kažemo da je neka slika uznemirujuća zato što prikazuje te i te motive na delikatan ali istovremeno pomalo bizaran način, a tom utisku svakako

---

koja se ne može dovesti u pitanje. Pa ipak, u današnjoj estetici se vode žive debate između zagovornika i protivnika ovog principa. Vidi, na primer: Aaron Meskin, „Solving the Puzzle of Aesthetic Testimony“, u: Matthew Kieran i Dominic McIver Lopes (ur) *Knowing Art: Essays in Aesthetics and Epistemology*, , Dordrecht: Springer, 2006, 109-124; Robert Hopkins, „Critical Reasoning and Critical Perception“, u *Knowing Art: Essays in Aesthetics and Epistemology*, 137-154; Maria Jose Alcaraz Leon, „The Rational Justification of Aesthetic Judgment“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66 (2008), 291-300; Fabian Dorsch, „Non-Inferentialism about Justification – The Case of Aesthetic Judgments“, *The Philosophical Quarterly*, 63 (2013), 660-682; Aaron Meskin i Jon Robson, „Taste and Acquaintance“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73 (2015), 127-139.

<sup>98</sup> O tome šta je za Siblija „opažanje“ estetičkih kvaliteta bilo je reči u prvom delu teze.

doprinosi i upadljivo odsustvo ravnoteže, kao i sama činjenica da slika nije dovršena. Pripisujući nekoj hipotetičkoj slici određeno estetičko svojstvo (to da je uznemirujuća), mi se pozivamo ili na druga estetička svojstva (delikatnost i bizarnost), ili na određena manifestna vanestetička svojstva (upadljivo odsustvo ravnoteže na slici i njenu nedovršenost), ili na oboje zajedno. Iz ove razlike između estetičkih sudova i sudova kojima predmetima i pojavama u prirodi pripisujemo boje proističe čitav niz epistemoloških razlika, ali Sibli uprkos njima veruje da se na skeptičke prigovore u oba slučaja može odgovoriti na isti način.

Kako Sibli odgovara na skeptičke primedbe kada je reč o bojama? On ovde polazi od jedne pretpostavke koju ne dovodi u pitanje. Sibli, naime, smatra da će nam razmišljanje o tome kako je nastao ili kako je mogao nastati jezik za boje pomoći da razumemo boje. Implicitna pretpostavka na koju se on pri tom oslanja je ideja da su određeni uslovi, koji su, po njegovom mišljenju, nužni za uvođenje rečnika za boje u neki prirodni jezik (recimo engleski ili srpski) takvi da moraju biti zadovoljeni da bismo bez proizvoljnosti mogli da se služimo odgovarajućom terminologijom.<sup>99</sup>

Prvi uslov koji Sibli pominje je postojanje početne saglasnosti koja se ispoljava na dva načina. Zaoštravajući pomalo Siblijevu hipotezu, mogli bismo da kažemo: da bi terminologija za boje mogla biti uvedena, potrebno je da se ljudi slažu u pogledu načina na koji grupišu predmete po bojama (da li su dve stvari iste boje, itd), ali i oko toga u čemu se sastoji princip takve podele. Nije, naime, dovoljno da se složimo da su jagode i paradajz iste boje; potrebno je, takođe, složiti se da je ta boja crveno, kao i da u toj saglasnosti budemo dosledni.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> „Colours“, 55.

<sup>100</sup> „Colours“, 60.



Ovim uslovima, koji očigledno moraju biti zadovoljeni kad god uvodimo određenu reč ili ceo poseban rečnik u neki prirodni jezik,<sup>101</sup> Sibli dodaje još jedan uslov. Taj uslov je specifično vezan za kvalitete koje, zbog njihove subjektivne dimenzije, ne možemo objasniti bez pozivanja na karakterističan način njihovog javljanja u iskustvu: pošto termine za boje ne primenjujemo u svetlu drugih svojstva iste (opažajne) vrste, a njihova upotreba nije u pravom smislu regulisana pravilima, jedini „dokaz“ da je neka stvar određene boje sastoji se u međusobnoj sinhronijskoj i dijahronijskoj saglasnosti ljudi koji razlikuju boje. Tamo gde ne postoje nužni i dovoljni uslovi za upotrebu nekog termina, bar ako nismo skloni da budemo decizionisti, nešto drugo mora da preuzme ulogu kriterija, i tako nadomesti njihov izostanak. U slučaju boja to je međusobna saglasnost pripadnika jezičke zajednice.

Iz ovoga je jasno zašto ideja kontinuiteta paradigmi između jezičkih predaka i njihovih potomaka dobija posebnu težinu: paradigme su dobro poznati slučajevi za koje sama jezička praksa nosi neosporno svedočanstvo da im se boja nije promenila. Zbog toga Sibli, sumirajući šta za njega predstavlja kriterij ispravnosti upotrebe termina za boje, stavlja akcenat na činjenicu da su ovi, paradigmatički slučajevi (plavo nebo, crveni rubini, zelena trava...) neka vrsta repera: „Ako u pogledu istih, dobro poznatih okolnih objekata, na dnevnoj svetlosti, ljudi nastave da prave maksimum (to jest, isti broj) razlikovanja [po boji], ako se svi sada slažu da je X zeleno, ako se slažu kada kažu da X nije promenilo boju (mogli su nastaviti da ga gledaju), i ako su ranije (u vreme davanja imena [bojama]) oni (ili drugi sa istom sposobnošću razlikovanja, koji su bili njihovi učitelji) tvrdili da je X zeleno (o tome bi mogli postojati podaci), onda X *jeste* zeleno“.<sup>102</sup>

Pa ipak, ovaj pasus govori i više od toga. Ističući kurzivom reč „jeste“, Sibli ovde kategorički tvrdi ono u pogledu čega će uvodeći pitanje objektivnosti estetičkih

---

<sup>101</sup> Za termine za boje to je naročito važno, pošto njih ne primenjujemo u svetlu nužnih i dovoljnih uslova.

<sup>102</sup> „Colours“, 59.

sudova imati određene rezerve.<sup>103</sup> Ono što Sibli sada veruje da je slučaj ne svodi se na stav da su iskazi kojima pripisujemo boje istiniti odnosno lažni u zavisnosti od suda odgovarajućih posmatrača. Na ovom mestu on iznosi nešto jaču tezu: gore definisani uslovi (možda uz ogradu da ih treba dodatno specifikovati) definišu kriterij za to koje je boje neka pojedinačna stvar, čime se implicitno tvrdi da su boje takozvana *realna* svojstva stvari.

Ne smemo, međutim, izgubiti iz vida da ova teza gubi svoju pravu težinu ako zaboravimo, kao što Sibli izgleda pomalo zaboravlja, da zajednički sud ovakvih ljudi ništa ne vredi ako nisu zadovoljeni ne samo određeni uslovi koji se tiču spoljašnjih objektivnih okolnosti opažanja (odgovarajuće osvetljenje, itd), već i oni uslovi koji se tiču trenutnog stanja subjekta. Tako, na primer, „čovjek u groznici,“ kako kaže Hjum, „ne bi tvrdio da je njegovo čulo u stanju da odlučuje o ukusima; niti bi neko bolestan od žutice smatrao sebe merodavnim da sudi o bojama. Kod svakog čoveka postoji zdravo i nezdravo stanje; a samo za prvo smemo pretpostaviti da nam daje istinsko merilo ukusa i osećaja“.<sup>104</sup>

Iako je ono o čemu Hjum na citiranom mestu govori od neosporne važnosti kada je reč o opažanju boja, činjenica da je to kod Siblija u drugom planu, možda se može objasniti jednom drugom okolnošću. Njemu, naime, nije toliko stalo da precizno specifikuje u čemu se ovi uslovi opažanja sastoje, koliko mu je važno da obrazloži svoj stav da je „je“ atribucije sudova kojima predmetima pripisujemo boje povezano sa određenom referentnom grupom ljudi čiji su pripadnici epistemološki povlašćeni u odnosu na ostale. U svom drugom radu posvećenom ovom pitanju Sibli iznosi istu ideju ponovo ističući činjenicu da su boje *realne*: „Krajnji dokaz da nešto *ima* određenu boju povezan je sa podudaranjem kod razvrstavanja, razlikovanja i mnogo čega drugog što povezuje ljude sadašnjosti i prošlosti; i tamo gde se različite skupine

---

<sup>103</sup> Vidi: „Objectivity and Aesthetics“, V odeljak. O tome će kasnije više biti reči.

<sup>104</sup> Dejvid Hjum, *O merilu ukusa*, 55-56.

ljudi međusobno slažu [...], pozivanje na skup onih koji prave što detaljnija razlikovanja je ono što smatramo konkluzivnim“.<sup>105</sup>

Da bi nečiji sud o tome koje je boje određen objekat odgovarao stvarnom stanju stvari, potrebno je, dakle, da takav sud bude u skladu sa odgovarajućom procenom ljudi koji imaju maksimalno razvijenu sposobnost razlikovanja boja (o čemu se možemo empirijski osvedočiti). Mada je načelno jasno šta Sibli ovom tezom želi da tvrdi, javljaju se izvesne nedoumice kako njegovu ideju najpreciznije razumeti. Sintagmu „maksimalno razvijena sposobnost razlikovanja boja“ Sibli, čini mi se, namerno upotrebljava pomalo nejasno. Njome se, kako izgleda, s jedne strane, sugeriše da ovakvi subjekti mogu razlikovati čak i najbližnje nijanse, dok se, s druge, zahteva gotovo savršena pouzdanost njihovog identifikovanja boja. Ako se Siblijeva teza može interpretirati na taj način, to znači da će sudovi subjekata koji pripadaju ovoj klasi biti istovremeno vrlo suptilni i krajnje verodostojni. Iz ovoga je samo po sebi jasno da se takvi subjekti praktično nikad (kada su odgovarajući objektivni uslovi zadovoljeni) neće varati da li je objekat X crven, zelen, plav, itd, pa ni da li je on purpuran, maslinast, tirkizan, i tome slično.

I zaista, prirodno je pretpostaviti da će subjekat čije je opažanje finije svojim pogledom „zahvatiti“ više istine. Ako, drugim rečima, osoba X vidi samo jednu boju (crvenu) tamo gde osoba Y dosledno – podvrgli smo je različitim testovima – razlikuje dve (crvenu i zelenu), iskustvo nam sugeriše da će osoba koja vidi više, videti i bolje. Ako tome dodamo pretpostavku da je takav subjekt pripadnik jedne grupe čiji se članovi, po pravilu, međusobno slažu oko toga koje je boje neki predmet, to je, izgleda, dovoljno da bi njihovi sudovi bili objektivni.

Pa ipak, Siblijeva formulacija je, čini mi se, neodređena u još jednoj ravni, što bi moglo da ugrozi njegov poduhvat da njegova argumentacija nije prvenstveno

---

<sup>105</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 75.

programskog karaktera. Radi se, naime, o tome da nije sasvim jasno šta Sibli podrazumeva pod izrazom: „*the maximum or most detailed discrimination-agreement*“,<sup>106</sup> koji se verovatno najdoslovnije može prevesti kao „*potpuno odnosno što detaljnije slaganje u razlikovanju*“. Koje značenje ovom izrazu Sibli želi da dâ? Da li je ono na šta se, po njegovom mišljenju, treba pozivati, i na šta se zaista i pozivamo kao na merilo objektivnosti (1) potpuno odnosno što detaljnije (a možda i najekstenzivnije) sinhronijsko i dijahronijsko *slaganje* među članovima određene jezičke zajednice ili neke njene podgrupe (koja može biti ovako ili onako specifikovana) ili se, pak, pozivamo na (2) slaganje među pripadnicima one grupe čiji članovi najpotpunije i što detaljnije *razlikuju* boje (čak i ako se oni ponekad međusobno razilaze)? Da ova nejasnoća nije samo verbalne prirode svedoče i druga mesta iz Siblijevih radova. Dok se u radu „Boje“ „maksimalno“ u odgovarajućim formulacijama obično odnosi na razlikovanje,<sup>107</sup> u nešto kasnijem radu „Objektivnost i estetika“ akcenat je na saglasnosti: referentna grupa je ona „koja se slaže oko najvećeg broja razlikovanja“,<sup>108</sup> to jest „čiji se članovi, po pravilu, mogu međusobno složiti u pogledu najvećeg broja razlikovanja“<sup>109</sup> ili bar „u pogledu mnogo više detaljnih razlikovanja“.<sup>110</sup>

Iako plauzibilnost Siblijeve antiskeptičke argumentacije u prilog objektivnosti boja može varirati u zavisnosti od toga kako treba shvatiti ove formulacije, još uvek se ne vidi kako bi to moglo da ugrozi njegovu antiskeptičku argumentaciju u prilog objektivnosti estetičkih sudova. Zbog toga ću sada preći na jedan protivargument za koji Sibli anticipira da bi se mogao uputiti njegovom shvatanju boja. Za tu svrhu će biti potrebno da se podsetimo da je slaganje u razlikovanju boja, kako ga Sibli određuje, funkcija dve stvari: međusobne saglasnosti pripadnika jezičke zajednice

---

<sup>106</sup> „Colours“, 57.

<sup>107</sup> „Colours“, 58, 59. i 68.

<sup>108</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 83.

<sup>109</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 82.

<sup>110</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 82.

kada je reč o razvrstavanju stvari po bojama i njihovog međusobnog slaganja u imenovanju, to jest identifikovanju odgovarajućih boja. Kao što je već rečeno, nije dovoljno da se složimo da su paradajz i jagode iste boje; zahteva se, takođe, da se složimo da je ta boja crveno.

Imajući ovo na umu, zamislimo sledeći hipotetički scenario. Jednog jutra se budimo kao i obično, ne sluteći da se u toku noći dogodila neverovatna dvostruka fizičko-fiziološka promena: predmeti su svi od reda sistematski promenili boje (nebo je zeleno, trava ljubičasta, rubini plavi, itd), a istovremeno se nešto promenilo u našem vizualnom aparatu (ono što nam je ranije izgledalo plavo sada nam izgleda zeleno, ono što nam je ranije izgledalo crveno sada nam deluje plavo, itd). Tako zamišljenom hipotetičkom primeru treba dodati samo još jedan element da bi postalo jasno kako on dovodi u pitanje Siblijev kriterij na osnovu kojeg procenjujemo da li je neka pojedinačna stvar ove ili one boje. Potrebno je, naime, pretpostaviti da su date promene u takvom odnosu jedna prema drugoj da se međusobno poništavaju: trava je sada ljubičasta a ne zelena, kao što smo navikli, ali se naš vid tako promenio da nam stvari koje bi nam ranije izgledale ljubičasto sada izgledaju zeleno.

Nasuprot onome što bi čitalac mogao u prvi mah da pomisli, Sibli ovde nema za cilj da postigne onu vrstu efekta koja se postiže uvođenjem čuvene ideje o inverznom spektru.<sup>111</sup> Nije reč o tome da bi stvari značajnom delu populacije mogle sistematski izgledati drukčije, a da nemamo načina da to proverimo. U situaciji koju Sibli opisuje, sa današnjim stanjem nauke lako bismo mogli utvrditi do kakvih promena je došlo. Ali, ne bismo znali šta da kažemo uprkos tome što su oba uslova koja Sibli navodi zadovoljena.

---

<sup>111</sup> O ideji inverznog spektra vidi, recimo: Sydney Shoemaker, „The Inverted Spectrum“, *Journal of Philosophy*, 79 (1982), 357-381; W. H. Brenner, „From Inverted Spectra to Colorless Qualia: A Wittgensteinian Critique“, *Philosophical Investigations*, 38 (2015), 360–381.

Ako populaciju pre promene i tu istu populaciju posle promene posmatramo kao dve grupe, lako ćemo zaključiti da bi među njima postojale obe vrste saglasnosti o kojima Sibli govori. Zahvaljujući tome što promene koje su se dogodile imaju jedna na drugu poništavajuće dejstvo, članovi ovih grupa bi se međusobno slagali kako u pogledu jedne tako i u pogledu druge relevantne stvari. Kao stanovnici hromatski koekstenzivnih svetova, oni bi se, naime, slagali oko toga kako klasifikuju predmete po bojama, ali bi se njihovi sudovi ništa manje podudarali i kada je reč identifikaciji odgovarajućih boja. Ti sudovi bi, štaviše, mogli biti vrlo sofisticirani.

Uprkos svemu tome ne bismo bili skloni da tvrdimo da su stvari koje pripadaju referentnim sistemima odgovarajućih populacija iste boje i da se zamišljena dvostruka promena može adekvatno izraziti funkcijom koja preslikava svaku obojenu stvar u sebi identičnog dvojnika, ili to bar ne bismo bili skloni da tvrdimo bez izvesne nelagode. Šta je smisao ovog Siblijevog manevra i da li on, polazeći od datih pretpostavki o tome šta čini kriterij za pripisivanje boja, uopšte može da se izvuče iz tako vešto konstruisanog filozofskog škripca?

Ako zanemarimo detalje koji u ovom slučaju, čini mi se, pre nešto zamagljuje nego što nešto osvetljavaju, Siblijeva odbrambena strategija se, izgleda, sastoji u sledećem. Pokušavajući da odgovori na ovaj hipotetički prigovor Sibli sebi kao da postavlja pitanje koja je njegova stvarna težina, kakve posledice on ima na izgled da se ponudi neko iole koherentno shvatanje objektivnosti boja koje bi polazilo od njegovog vlastitog stanovišta. Odgovor na to pitanje je, kao što ćemo videti, i pozitivan i negativan, ali nam on u svakom slučaju pomaže da bolje razumemo prirodu datog problema. Sibli ovde zauzima stav koji ima nečeg zajedničkog sa stanovištem koje je u svom radu „Proverljivost“<sup>112</sup> branio Fridrih Vajsman.

---

<sup>112</sup> Friedrich Waismann, „Verifiability“, *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volume*, 19 (1945), 119-150. Vidi naročito 121-123.

Zamislite, kaže Vajsman, da se ispred vas nalazi mačka. Možete da je čujete kako mjauče, osetite mekotu njenog krzna; možete da je navedete da prede, itd. Zamislite sada da to stvorenje koje ni u kom smislu ne deluje neobično ili sumnjivo odjednom počne da laje ili da govori. Štaviše, zamislite da tobožnja mačka odjednom nestane, a onda se ponovo pojavi, da bi zatim na jednako čudan način iščezla. Nemojte reći da je to nemoguće, neverovatno, itd. jer takav stav deluje suviše dogmatično. Šta biste rekli ako bi vas neko pitao šta to bi, da li je to bila mačka? Recimo da ste preduzeli određene provere i sada možete da kažete da nije reč o iluziji, prevari itd. To su alternative koje bar u principu možemo isključiti. Ali, šta ako među svim tim hipotezama ne postoji (racionalno) objašnjenje za događaj čiji smo svedoci? Svi znamo da u svetu postoji bezbroj neobjašnjenih pojava; možda je i ovo jedna od njih. Ali, kakve to posledice ima po upotrebu naših reči, u ovom slučaju reči „mačka“? Da li iz činjenice da ne možemo *a priori* isključiti mogućnost da mačka nestane sledi da je način na koji upotrebljavamo reč „mačka“ i primenjujemo odgovarajući pojam u znatnoj meri proizvoljan? Naravno da nije tako, tvrdi Vajsman.

Podjednako ne možemo isključiti logičku mogućnost na koju Sibli ukazuje. Kada bismo jednom shvatili da se tako nešto dogodilo, a zatim datu pojavu detaljno ispitali, kao i u Vajsmanovom primeru, ne bismo znali šta da kažemo. Pa ipak, sugeriše Sibli, činjenica da mogućnost dvostruke promene nije logički protivrečna još uvek ne implicira da gore skiciran kriterij za pripisivanje boja ne može da ponudi konkluzivan odgovor na pitanje da li je ta i ta stvar određene boje. Neko bi, naravno, mogao da kaže da je sveopšta dvostruka saglasnost u pogledu boja spojiva sa mogućnošću da grešimo. Iznoseći stav „Možda su rubini zeleni,“ sa sugestijom da bi to stvarno moglo biti slučaj, takav kritičar bi morao pretpostaviti da se dvostruka promena već dogodila, ali da je nismo detektovali. Takvu mogućnost, sugeriše Sibli, možemo odbaciti, bar kada je reč o skorijoj (naučno sofisticiranoj) prošlosti (jer

bismo sigurno otkrili da je aktualizovana ili bismo to mogli učiniti), a nemamo razloga, tvrdi on, da pretpostavimo da je važila ranije.<sup>113</sup>

Ako je Sibli ovde u pravu, u čemu je snaga njegovog argumenta? Sibli, pre svega, svoj hipotetički scenario formuliše tako vešto da se u prvi mah stiče utisak da bi na takav prigovor bilo praktično nemoguće odgovoriti. Pa ipak, on vrlo efektno odgovara na njega: mi sasvim pouzdano znamo da ono što se primerom sugerije nije slučaj a pošto, da se poslužim jednom Ostinovom formulacijom, sumnja mora biti razložna, objektivnost boja je sačuvana.

No, neko bi, uprkos tome, mogao da kaže da Sibli, sa svojim resursima, ne može da izađe na kraj sa hipotezom o inverznom spektru jer u tom slučaju naše navodno znanje ne bi bilo „osetljivo“ na istinu.<sup>114</sup> Mi bismo, naime, verovali da svi vidimo isto, čak i kada bismo se drastično razlikovali, a alternativu da se razlikujemo ne bismo mogli da odbacimo, ili to bar ne bismo mogli da učinimo sa podjednako racionalnim osnovama. Siblija, međutim, to mnogo ne brine jer on implicitno polazi od takvih epistemoloških ideala koji mu dozvoljavaju da u jednom trenutku stavi tačku na skeptičke alternative i zajedno sa Ostinom kaže: dovoljno je dovoljno, to ne znači sve.<sup>115</sup>

Imajući u vidu strukturu Siblijeve argumentacije o objektivnosti boja, koji zaključak možemo izvesti o njenoj plauzibilnosti? Čini mi se da odgovor na to pitanje

---

<sup>113</sup> „Colours“, 64.

<sup>114</sup> Uslov osetljivosti (verovanja na istinu) – (3) kad  $p$  ne bi bilo istinito, ne bismo verovali da  $p$  – uvodi Robert Nozik kao treći kondicionalni uslov za znanje u svojoj knjizi *Filozofska objašnjenja*. Značajan broj epistemologa misli da ovu osetljivost definiše treći Nozиков uslov (vidi, na primer, Keith DeRose, „Solving the Skeptical Problem“, *Philosophical Review*, 104 (1995), 1-52. ili Ernest Sosa, „How Must Knowledge Be Modally Related to What Is Known?“, *Philosophical Topics*, 26 (1999), 373-384), dok sam Nozik smatra da je naše verovanje osetljivo na istinu tek ako je, pored ovog, zadovoljen i četvrti modalni uslov kojim se tvrdi: (4) kada bi  $p$  bilo istinito, verovali bismo da  $p$ . (Vidi: Robert Nozick, *Philosophical Explanations*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981.)

<sup>115</sup> U svom radu o objektivnosti estetičkih sudova on to zaista i kaže. Vidi: „Objectivity and Aesthetics“, 85.



u mnogome zavisi od toga sa kog epistemološkog stanovišta i sami polazimo. Ako, suprotno filozofima ostinovske provenijencije, smatramo da ne možemo tvrditi da znamo da je nešto slučaj – da je ta i ta jabuka *zaista* zelena, da neko *stvarno* ima crnu kosu, itd – dokle god nismo isključili svaku mogućnost sumnje, po svoj prilici nećemo biti (do kraja) zadovoljni Siblijevim rešenjem. Ako se, međutim, slažemo sa velikom većinom epistemologa koji smatraju da sumnja mora biti razložna da bi imala pravu argumentativnu snagu, očigledno se otvara mogućnost i za suprotan stav. Nezavisno od toga, jedno će, čini mi se, svakako biti tačno: Siblijeva argumentacija je dobar primer kako se sa skeptičkim prigovorima kada je reč o bojama u principu treba obračunavati. Polazeći od jednog vrlo nezgodno konstruisanog skeptičkog argumenta, Sibli nesumnjivo pokazuje zašto taj argument nema onu snagu koju bismo možda *prima facie* bili skloni da mu pripišemo. Zbog toga njegova argumentacija ima svoju vrednost i nezavisno od estetičkog konteksta u koji je Sibli stavlja i predstavlja vredan doprinos pitanju o objektivnosti boja.

## II

Pošto je izneo svoju strategiju za obračun sa skeptičkim alternativama kada je reč o bojama, Sibli se vraća analogiji između boja i estetičkih kvaliteta. On sada anticipira prigovor koji bi mu mogao uputiti i neko ko bi se načelno slagao sa njegovom prethodno iznesenom argumentacijom. Ne sumnjajući u objektivnost boja, neko bi, naime, mogao tvrditi da ništa slično ne važi za estetičke kvalitete. Mada se, bar dok se dvostruka promena nije dogodila, možemo složiti da opšta saglasnost čini kriterij za pripisivanje boja, kada je reč o estetičkim kvalitetima na takvu saglasnost se ne možemo pozvati iz prostog razloga što tako nešto u sferi estetičkog, sugerise ovakav kritičar, zapravo ne postoji. Prigovor, dakle, polazi od aposteriornog

zapažanja da se naša mišljenja međusobno neuporedivo više razlikuju kada pojedinačnim predmetima pripisujemo određena estetička svojstva nego kada im pripisujemo boje. Mišljenja ljudi u ovoj sferi se, štaviše, toliko razlikuju da nema mnogo smisla, mogao bi reći takav kritičar, govoriti o objektivnosti estetičkih sudova pozivanjem na saglasnost među ljudima. Rečeno jezikom teorije književnosti, problem sa estetičkom teorijom koja bi polazila od pretpostavke o slaganju je u tome što nije životno verodostojna.

„Tamo gde se traži objektivnost, moraju“, kaže Sibli zauzimajući stav takvog hipotetičkog kritičara, „postojati dokazi, procedure odlučivanja, načini da se ustanovi istinitost ili lažnost. Tamo gde je dokaz nemoguć, nema objektivnosti. Pošto je dokaz način da se ustanovi ko je u pravu a ko greši, u vezi s tim se javlja pretpostavka da tamo gde su nerešeni sporovi stalni i rašireni (kao što se smatra da je slučaj u oblasti estetičkog), stvari nisu objektivne. Ne samo da dugo nerešeni sporovi pokazuju da nema procedura odlučivanja (i stoga ni objektivnosti), već i sama mogućnost objektivnosti, tvrdi se dalje, *zahteva* neku vrstu širokog slaganja (koje nam, kaže se, nedostaje)<sup>116</sup>.”<sup>117</sup>

Odmah zatim Sibli formuliše svoje sopstveno stanovište. „Nema sumnje“, kaže on, „da je neki test ili procedura odlučivanja neophodna za objektivnost. Ali, prvo, mora li biti moguće da u *stvarnosti*, često i u velikoj meri, uspešno i u potpunosti primenjujemo testove? Moraju li to biti testovi koji bi odlučili, bar u principu, *sve* pojedinačne slučajeve van svake sumnje, ili čak *veći broj* njih pre nego tek *neki* njihov procenat? Postojanje neke procedure moglo bi biti dovoljno za objektivnost

---

<sup>116</sup> „Opšte slaganje nije merilo istine; ali je nužan uslov upotrebe objektivnog jezika. Biti okrugao ne bismo mogli da smatramo objektivnim svojstvom, ne bismo mogli da govorimo o stvarima kao da *jesu* okrugle niti da kažemo da su iskazi o okruglosti objektivno istiniti ili lažni ukoliko dva uslova ne bi bila ispunjena: (a) moramo se složiti u pogledu testova za to da li je nešto okruglo, kakve opservacije bi ojačale, a kakve oslabile tvrdnju da je Zemlja okrugla, i (b) korišćeni testovi moraju biti takvi da dovode do *velikog stepena slaganja* u njihovoj primeni *na široko polje stvari*“ (P.H. Nowell-Smit, *Etika*) (P. H. Nowell-Smith, *Ethics*, Harmondsworth: Penguin Books, 1954, 55, moj [Siblijev] kurziv).

<sup>117</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 73.

čak i kada bi (a) ta procedura bila složena i teška za primenu, (b) retko primenjivana i (c) takva da konkluzivno razrešava samo *neki* procenat slučajeva. Tada bi moglo biti mnogo razilaženja, od kojih bi neka bila istinski nerazrešiva, a mnoga druga *faktički* često nerazrešena, ali bi oblast objektivnosti bila omogućena nekim *ograničenim* (a ne raširenim) stvarnim slaganjem koje bi uključivalo neke razrešene i praktično neosporne slučajeve, uz postojanje složene i teško odredljive procedure koja nudi mogućnost da na predočen način dođemo do šireg slaganja. Drugo, da li smo sigurni da skeptici nisu drastično preuveličali broj postojećih estetičkih neslaganja, možda preusko gledajući stvari ili budući slepi za očigledno?<sup>118</sup>

Da bi se moglo odgovoriti na pitanje da li je u oblasti estetičkog moguće u izvesnoj meri relativizovati standarde slaganja a ipak zadržati objektivnost, pre svega je, kao što i sam Sibli uviđa, potrebno ispitati domen i izvore našeg razilaženja u pogledu estetičkih sudova. Skeptik koji naglašava da su sporovi u estetici mnogobrojni, a da je rasprostranjeno slaganje nužno za objektivnost, nesumnjivo, smatra Sibli, kreće od idealnog slučaja gde je stvarno slaganje, kao u slučaju boja, maksimalno. Ali, ako bi bilo estetičkih svojstava, ona ne bi bila poput boja; tu bi se, naime, javili dodatni izvori neslaganja. Ne bismo mogli da očekujemo nešto kao ideal maksimalnog slaganja, već možda pre minimum koji je ipak konzistentan sa činjenicom da se radi o svojstvima.

Zašto, kada je reč o estetičkim sudovima, postoje dodatni izvori neslaganja u odnosu na sudove o bojama? Šta je ono što oblast estetičkog čini posebno prijemčivom za razilaženja različitih vrsta ili bar prijemčivijom u odnosu na neke druge oblasti? Do odgovora na ovo pitanje možemo, sugeriše Sibli, doći ako razmotrimo šta je ono što estetičke kvalitete razlikuje od boja. Estetički kvaliteti se, kao što smo videli, razlikuju od boja pre svega po tome što su oni emergentna geštalt svojstva, dok su boje prosti kvaliteti. Estetičke kvalitete je, stoga, neuporedivo teže

---

<sup>118</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 74.

identifikovati jer je za to potrebno da vanestetička svojstva na kojima ti kvaliteti počivaju posmatramo ne pojedinačno, što bi, po svemu sudeći, bilo lakše, već onako kako se ta svojstva javljaju unutar svojih međusobnih odnosa. No, kako su mnogi ljudi, s jedne strane, nedovoljno motivisani i usredsređeni da stvari posmatraju na taj način, dok im, s druge strane, nedostaju odgovarajuće sposobnosti i iskustvo, ne čudi što su estetička neslaganja tako rasprostranjena.

Činjenica da se ljudi koji donose estetičke sudove u značajnoj meri međusobno razilaze iz upravo pomenutih razloga nije nešto što je svojstveno samo ovoj oblasti.<sup>119</sup> Uopštavajući Siblijevu tezu, mogli bismo da kažemo da je to slučaj gde god je reč o nekoj vrsti svojstava drugog reda, bilo da se radi o kompleksnim geštalt svojstvima – skriveni motiv koji treba uočiti na nekom crtežu osobenih optičkih kvaliteta kao što su, na primer, Ešerovi crteži – bilo da se radi o nekim drugim emergentnim svojstvima. Kao primer za ovo drugo Sibli navodi harmoniju boja na slici, koja nam, kako dodaje, može promaći ako se suviše usredsredimo na crtež. Takvih primera svakako ima još i oni verovatno čine jednu prilično razgranatu oblast, jednu porodicu, kako bi rekao Vitgenštajn.

Iako Siblijeva teza nije podjednako održiva za sva svojstava na koja se potencijalno odnosi,<sup>120</sup> ona se, čini mi se, plauzibilno može braniti kada je reč o estetičkim kvalitetima. I svakodnevno iskustvo i mišljenje umetničkih kritičara će se lako složiti da je estetičke kvalitete zaista teže uočiti u odnosu na druga svojstva odgovarajućih predmeta ili bar u odnosu na ona njihova svojstva koja su manifestnog karaktera. Ali, Sibli je ovde, čini mi se, u pravu u još jednoj stvari: estetičke kvalitete opažamo teže od većine drugih svojstava upravo *zato što* su to svojstva drugog reda.

---

<sup>119</sup> Vidi: Richard Miller, „Three Versions of Objectivity: Aesthetic, Moral, and Scientific“, *Aesthetics and Ethics*, u: Jerrold Levinson, *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 26–58.

<sup>120</sup> Mnogi ljudi lako pamte lica kao geštalte iako nisu u stanju da kažu kakav nos ili oči ima čovek koga bi sigurno prepoznali.

Pa ipak, situacija nije tako jednostavna. Mi teže uočavamo estetička svojstva zato što tu zapravo i nije reč samo o uočavanju ili bar nije reč o pukom uočavanju – doslovnom opažanju. Izgleda mi se da je ova teza posebno tačna ako je primenimo na umetnička dela, a ostavljam otvorenim šta bi bilo najispravnije tvrditi kada je reč o prirodnim predmetima. Da bismo, dakle, prvo uočili a zatim ispravno identifikovali neko estetičko svojstvo, potrebno je – o čemu je već bilo reči u prvom poglavlju – da znamo kojoj kategoriji dato delo pripada: da li je neko delo likovne umetnosti slika, skulptura, instalacija ili nešto treće, da li je neko delo prozne književnosti priča, novela, roman ili najviše liči na ono što Rusi zovu *рассказ*, i tome slično. Kada znamo kojoj kategoriji dato delo pripada, to jest koja njegova svojstva su standardna, koja kontrastandardna a koja promenljiva, potrebno je da znamo još nešto.

Potrebno je, naime, da raspoložemo relevantnim činjenicama koje se tiču konteksta u kojem je delo nastalo kao i tradicije kojoj ono pripada. Ali, ni to nije dovoljno da bismo mogli ispravno da primenjujemo estetičke pojmove i, shodno tome, donosimo istinite estetičke sudove. Ako pred sobom imamo neko umetničko delo koje pripada recimo (proznoj) književnosti, gde ideju tumačenja uzimamo najdoslovnije, potrebno je da znamo i razumemo i čitav niz stvari u vezi sa načinom na koji ljudi misle, osećaju i postupaju, u vezi sa običajima, a zatim i čitav niz istorijskih činjenica bez kojih čitanje romana kao što su Stendalovo *Crveno i crno* ili Tolstojev *Rat i mir* neće imati mnogo smisla. Štaviše, potrebno je da znamo i čitav niz konverzionih implikacija,<sup>121</sup> da razumemo čitav niz aluzija (kao kod mnogih pesnika), da shvatamo čitav niz implicitnih pretpostavki koje autor pravi, itd.

U svojim prvim i najpoznatijim radovima, „Estetički pojmovi“ i „Estetičko i vanestetičko“ Sibli kao da nije bio do kraja svestan koliko je razumevanje umetničkih dela složen proces i do koje mere on podrazumeva različita znanja i sposobnosti. U

---

<sup>121</sup> Pojam konverzione implikacije uvodi Pol Grajs. Vidi „Logic and Conversation“, 22-40. Prvi ih u estetiku eksplicitno uvodi Nik Zengvil. Vidi: „The Beautiful, the Dainty, and the Dumpy“, 324.

radu „Objektivnost i estetika“ on ipak uzima u obzir i ove faktore. „Kao što šale i humor zavise od različitih znanja o ljudskoj prirodi i običajima, tako i uviđanje da su neka mesta u *Liru* ili *Otelu* posebno potresna“, primećuje Sibli, „zavise od njih. Ne bismo mogli“, kaže on, „da očekujemo ovo prepoznavanje od deteta ili neke osobe kojoj nedostaje određeno široko shvaćeno iskustvo i zrelost. Zato je čudno što se činjenica da je naše mentalno stanje relevantno [za estetičke sudove] često navodi kao glavni razlog da to ne mogu biti objektivne stvari.“<sup>122</sup>

Oslanjajući se na zapažanja ove vrste, Sibli izvodi i neke opštije zaključke. Čineći jednu koncesiju estetičkim relativistima, on priznaje da neki ljudi koji razvijaju određene svakodnevne sposobnosti i stiču različita relativno uobičajena znanja i iskustva, ispoljavaju tendenciju da prave slična razlikovanja, dok drugi sa naizgled podjednakim znanjem i iskustvom – ništa manje nego oni kojima to nedostaje – to naprosto ne čine.

Ta situacija, međutim, nije onako beznadežna kao što može izgledati nekome ko se već unapred opredelio za relativizam. Dok je u slučaju boja ovu teškoću, kada se javi u obliku daltonizma ili nekog drugog defekta, praktično nemoguće eliminisati, mi možemo uticati na to da odgovarajućem posmatraču naposletku pođe za rukom da vidi relevantna estetička svojstva datih predmeta. Ovo, kaže Sibli, zapravo, i jeste posao kritičara: oni treba da nam pomognu da uočimo estetičke kvalitete umetničkih dela koje isprva nismo uspevali da sagledamo. Za razliku od nesposobnosti da se vide boje, neuspeh da se uoče estetički kvaliteti nekog predmeta, posebno onda kada je taj predmet umetničko delo, može biti uzrokovan nekim propustom koji je po pravilu moguće, a nekad i sasvim lako, otkloniti. U takvim situacijama je potrebno da znamo neku relevantnu činjenicu ili da sa više usredsređenosti pristupimo datom delu.

---

<sup>122</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 77.

Pa ipak, kao što Sibli ispravno primećuje, nisu svi slučajevi isti: u nekima od njih nije reč o tome da je naša pažnja pogrešno usmerena odnosno da smo neadekvatno informisani ili nedovoljno motivisani i koncentrisani. Tu je zapravo pre problem u tome što (još uvek) nismo stekli odgovarajuću zrelost i izgradili pravi umetnički senzibilitet. Ali, ni ova teškoća, bar u principu, nije neotklonjiva; ako za to nismo prirodno uskraćeni, to je jedna od onih stvari koje dolaze s vremenom.

Pošto je izneo svoje viđenje toga šta su glavni faktori koji dovode do toga da se ljudi međusobno razilaze kada donose estetičke sudove, Sibli nagoveštava da je do ove vrste zapažanja došao empirijskim putem: „Do sada sam govorio kao da se u *čitavoj* zajednici javlja određena mera iskrenog slaganja u razlikovanju do kojeg ljudi dolaze nezavisno, slaganja koje je, razume se, modifikovano mnogim stvarnim neuspesima da se složimo, iako ne brojnijim nego što bi se moglo očekivati iz razumljivih razloga – nedostatka zainteresovanosti, nedovoljne ili pogrešno usmerene pažnje, neadekvatnog iskustva ili znanja jezika, itd. Takođe sam ukazao na koje se načine neslaganja često otklanjaju: pobuđivanjem interesovanja, skretanjem pažnje, ostavljanjem vremenu i okolnostima da dovedu do različitih vrsta znanja i iskustva. Ove stvari se svakodnevno događaju; opaske nekog kritičara omogućuju nam da nešto iznenada vidimo, ljudi postepeno dolaze do slaganja da nešto vredi više nego što su *mogli* da vide kao deca ili adolescenti. Nije ni mit ni fikcija da upravo na ove načine često dolazimo do saglasnosti.“<sup>123</sup>

Da bismo mogli u pravom svetlu da sagledamo krajnju održivost Siblijevog estetičkog stanovišta, potrebno je da imamo u vidu još jednu činjenicu vezanu za način na koji on argumentiše. Nije samo reč o tome da se zaključci do kojih Sibli ovde dolazi uglavnom oslanjaju na praksu kritičara, koja se može shvatiti i

---

<sup>123</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 78.

drukčije.<sup>124</sup> Njegovo stanovište je i kada ga posmatramo kao celinu, i kada se usredsredimo na pojedinačne teze, dobrim delom programskog karaktera.<sup>125</sup> To, čini mi se, ima na umu i sam Sibli kada se, govoreći o estetičkom razilaženju, pomalo ograđuje ističući da će uzeti u razmatranje samo *neke* faktore koji mogu, s jedne strane, da objasne, a sa druge, da ublaže „navodnu ozbiljnost rasprostranjenih neslaganja“.<sup>126</sup> Ali, Sibli na ovom mestu uvodi još jedan element: pošto je priznao da oblast estetičkog obiluje najrazličitijim razilaženjima, s obzirom na krajnji cilj koji želi da postigne, on ovoj ideji pristupa subverzivno, tvrdeći da je ozbiljnost rasprostranjenih neslaganja u oblasti estetičkog samo prividna. Pitanje šta opravdava takav stav mora još malo da sačeka na odgovor. Čini mi se da ćemo bolje razumeti ne samo šta je ono što Sibli tvrdi već i iz kojih razloga to čini, ako osvetlimo još nekoliko metodoloških odlika njegove argumentacije.

Ako se složimo sa Siblijevim pogledom na stvari kada je reč o uzrocima koji dovode do estetičkog razilaženja među ljudima, i ako je on generalno gledano faktički u pravu, postavlja se pitanje kako to viđenje teorijski zaoštriti a pri tom sačuvati njegov izvorni karakter. Kad Sibli, na primer, tvrdi da bismo određena razilaženja mogli izgladiti tako što bismo preduzeli izvesne mere ili, pak, sačekali da vreme učini svoje, da li treba usvojiti određenu strategiju koja bi nam u konkretnim situacijama mogla pomoći da odgovorimo na pitanje: da li još nešto možemo učiniti kako bismo nekog subjekta naveli da vidi ovo ili ono estetičko svojstvo ili je sve već učinjeno i ne preostaje nam ništa drugo do da se, bar što se datog slučaja tiče, pomirimo sa zaključkom da se naprosto razilazimo? Čini mi se da bi Sibli na to pitanje bio sklon da odgovori partikularistički, to jest izbegavajući da dâ neki vrlo uopšten odgovor. Da li ćemo u nekoj konkretnoj situaciji smatrati da ima smisla nastaviti sa skretanjem

---

<sup>124</sup> Vidi: Michael Tanner, „Objectivity and Aesthetics“, *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volume* 42 (1968), 55-72.

<sup>125</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 87.

<sup>126</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 78.



pažnje na relevantne elemente umetničkog dela ili ćemo, naprotiv, odustati, zavisi od toga koliki značaj pridajemo pojedinačnim karakteristikama date situacije, kako procenjujemo subjekta, kakva smo iskustva imali sa tom vrstom ljudi, itd.

Pa ipak, u svetlu jedne druge činjenice ta neodređenost ne treba da nas brine: pošto su faktori koji utiču na razilaženje i raznovrsni i rasprostranjeni, pravo je čudo, smatra Sibli, što se slažemo i ovoliko koliko se slažemo. Kad ozbiljno razmotrimo šta sve doprinosi razilaženju, činjenica da se, bar kada je reč o paradigmatičnoj književnosti, najvećem slikarstvu, najznačajnijoj muzici, itd, naši sudovi, po pravilu, kroz istoriju spontano podudaraju, ne može – moglo bi se reći – biti proizvod pukog sticaja okolnosti. Sibli, međutim, ne izvodi tako jak zaključak. Njegova teza i ovde zadržava empirijski duh svojstven Hjumovim opaskama iz oglada „O merilu ukusa“. „Rekao sam,“ kaže Sibli na kraju jednog poglavlja svog rada posvećenog ovom problemu, „ali nisam argumentisao tome u prilog, da istorija kritike zapravo pokazuje vrlo značajan i stabilan konsenzus tokom dužeg vremenskog perioda. S obzirom na mogućnosti neslaganja, mogli bismo da zamislimo da je slaganja mnogo manje. Ne izgleda tačno da je postojanje neslaganja koja nisu otklonjena, što se često smatra konkluzivnim argumentom protiv objektivizma, zaista o ovom pogledu konkluzivno“.<sup>127</sup>

Umesto da brani jači zaključak da istorija umetničke kritike pokazuje da estetički sudovi mogu biti istiniti ili lažni, Sibli radije bira defanzivnu strategiju. On tvrdi da je, polazeći od činjenice da se u određenim slučajevima razilazimo bez izgleda na konsenzus, neopravdano zaključivati da estetički sudovi nisu objektivni. Ovo razilaženje bi, štaviše, tvrdi Sibli, moglo biti i znatno dublje i mnogo rasprostranjenije, a da to ipak ne dovede u pitanje objektivnost sudova ukusa.

---

<sup>127</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 79.

Siblijeva argumentacija kao da se kreće na dva koloseka. On, s jedne strane, tvrdi da neslaganja zapravo nema onoliko koliko bi se, s obzirom na okolnosti, dalo očekivati. S druge strane, on nastoji da pokaže da razilaženje nema onu relevantnost koja mu se obično pripisuje. Sibli, dakle, najpre daje neku vrstu interne kritike suprotnog stanovišta: oni koji poriču objektivnost estetičkih sudova nemaju pravo, smatra on, da to čine na temelju činjenice da je u ovoj sferi mnogo neslaganja, jer procena da je tako počiva na nedovoljnoj svesti o tome kako bi stvari mogle izgledati s obzirom na bar postojeće okolnosti. Ta linija Siblijeve argumentacije polazi od onoga što je, po njegovom mišljenju, *de facto* slučaj, ali se ne zadržava na tome, jer pokreće pitanje koliko je zaista verovatno da bude tako.

Drugi tok Siblijeve argumentacije je filozofski ambiciozniji i predstavlja frontalni napad na skeptičke prigovore. Ovde, naime, nije reč o tome da kritičari teze o objektivnosti estetičkih sudova imaju pogrešnu sliku kako stvari stoje, niti o tome da oni odgovarajuće činjenice pogrešno interpretiraju odnosno nedovoljno razumeju (mada i to može biti slučaj). Da li se donoseći estetičke sudove uglavnom slažemo ili ne slažemo zapravo je irelevantno dokle god ne preciziramo o kakvoj vrsti saglasnosti je reč; sama „količina“ slaganja odnosno neslaganja, po Siblijevom mišljenju, ne znači mnogo.

„Činjenica da većina ljudi ima sposobnost da vidi boje“, kaže Sibli, „nije ono što omogućava da imamo jezik u kojem se boje shvataju kao svojstva; za to je zaslužno postojanje jezgra (*bilo* velikog *bilo* malog) u okviru kojeg se prave stalna, detaljna i gotovo identična razlikovanja. I kao što možemo ignorisati ‚mišljenje‘ slepih za boje, tako u estetici možemo da se usredsredimo na posebno osetljivu ‚elitnu‘ grupu, čak i ako su njeni članovi u manjini; jer ako je reč o svojstvima, ‚mišljenje‘ i ‚neslaganje‘ ljudi koji ta svojstva uopšte ne uspevaju da prepoznaju ili jedva uspevaju da ih prepoznaju, neće nas zanimati više nego mišljenje onih koji ne pokazuju nikakvo interesovanje za estetička pitanja. Interesovaće nas, zapravo, stanje stvari *unutar*

jezgra čiji se članovi većinom slažu jedni s drugima, uključujući tu i povremena neslaganja među njima.“<sup>128</sup>

### III

Da bi drugi tok svoje argumentacije učinio još plauzibilnijom, Sibli nam, ponovo, sugeriše da zamislimo jednu protivčinjeničku situaciju sa bojama. „Ovde“, kaže on „postaje relevantan još jedan zamišljen primer sa viđenjem boja. Kako stoje stvari, oni koji u potpunosti vide boje su u velikoj većini. Ali, nije moralo biti tako; oni su mogli biti mala manjina, a da ostali imaju na jedan ili drugi način u ovom ili onom stepenu smanjenu sposobnost razlikovanja, sve do potpuno ahromatskog vida. Postojale bi sporadične oblasti slaganja, odvojene grupe i podgrupe, i jedno malo jezgro čiji bi članovi, u najboljem slučaju, po pravilu pravili detaljnija i međusobno saglasna razlikovanja [boja] od članova bilo koje druge grupe. Većina koja je delimično slepa za boje mogla bi čak doći i do šireg slaganja među sobom, premda bi to slaganje bilo manje suptilno; ali nijedan od ovih scenarija ne treba da baci senku sumnje na objektivnost boja. Ovaj obrazac, sa ‚elitnom‘ manjinom, slabo definisanom na obodima, ali prilično stabilnom u rasponu od nekoliko generacija i izdvojenom svojim *učinkom*, više liči na situaciju u estetici. (Na neki način situacija nije onako beznadežna kao što bi bila sa bojama. Tamo bi varijacije bile fizičke i mahom van naše kontrole; ovde ne možemo biti sigurni da dalji napori, znanje i iskustvo neće dovesti više ljudi u veći sklad u pogledu suptilnijih razlikovanja.)“<sup>129</sup>

Pozivajući se na ovaj hipotetički primer, Sibli želi da pokaže da jednodušnost u primeni određenih termina nije presudna za objektivnost sudova u kojima se takvi

---

<sup>128</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 79.

<sup>129</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 78.

termini javljaju: stvari bi mogle stajati sasvim drukčije – mogli bismo se drastično razilaziti – a da to ne dovede u pitanje činjenicu da se dati termini odnose na realna svojstva predmeta. Naša međusobna saglasnost kada primenjujemo ovakve termine nije, smatra Sibli, nužan uslov objektivnosti iskaza u kojima se oni javljaju. Ali, sama činjenica da se uglavnom slažemo oko upotrebe izvesnih reči – recimo termina za boje – nije ni dovoljan razlog da ih smatramo objektivnim. Štaviše, izgleda da ne postoji logička veza između (puke) činjenice da se mahom spontano slažemo kada je reč o upotrebi određenih termina i činjenice da su sudovi koje pri tom donosimo objektivni. To je ono što Sibli, čini mi se, ima na umu kada zaključuje da „čak ni javljanje značajnog neslaganja ne mora govoriti da reči upotrebljavamo tek kao termine za lične reakcije ili tome slično, jednako kao što jednoglasna primena neke reči na iste predmete ne pokazuje nužno da ih upotrebljavamo kao termine za svojstva“.<sup>130</sup>

Tezu da ovakva međusobna saglasnost pripadnika jezičke zajednice kada je reč o primeni nekog pojma, odnosno upotrebi odgovarajućeg termina, nije dovoljan uslov njihove objektivnosti, Sibli dodatno obrazlaže na još jedan način. On, naime, tvrdi da postoji načelna razlika između estetičkih pojmova, koje upotrebljavamo kao pojmove sa „objektivnom logikom“ i pojmova koji se odnose na lične subjektivne reakcije.

„Ako reći da je nešto ‚fino‘ (*nice*) znači samo podrazumevati da se data stvar nekome dopada, još uvek bi moglo biti slučaj“ kaže Sibli, „da se svima dopadaju potpuno iste stvari – to jest, da ih svi smatraju ‚finima‘. Da bismo neku reč ispravno upotrebljavali kao termin za svojstvo traži se da je ljudi *moraju* (a ne samo *mogou*) u određenim okolnostima primenjivati na manje-više iste slučajeve. Ukoliko je neka osoba ne upotrebljava kao ostali, mora nam biti dostupan neki skup objašnjenja [zašto je tako] (osvetljenje je bilo slabo, subjekt nije obraćao pažnju ili nije tome vičan – ili, na kraju krajeva, nema potrebnu sposobnost). Pojam koji se odnosi na ličnu reakciju,

---

<sup>130</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 79.

kako sam se pravio da bi ‚fin‘ možda mogao biti, ne postavlja takav logički zahtev. Svi bismo mogli, ali ne bismo morali da volimo jagode.“<sup>131</sup>

U prvi mah izgleda da je naglašavajući reči „moraju“ i „mogu“ Sibli spreman da napravi još jedan korak i da kaže: ako je A termin za svojstvo, onda (je izvesno da) će ga subjekt X (u istim odgovarajućim okolnostima) upotrebljavati (manje-više) onako kako to čine ostali. Pa ipak, jasno je da Sibli nije imao nameru da izvede ovako neplauzibilan zaključak. Objektivna priroda ovakvih termina ne implicira nemogućnost da se postupi drukčije (kao što to nije slučaj ni sa drugim terminima u čiju objektivnost ne sumnjamo); sve što ona podrazumeva je zahtev za objašnjenjem zašto je do takvog odstupanja došlo.

Da bismo, u skladu s tim, odgovorili na pitanje da li neki termin ima „objektivnu logiku“, potrebno je da odgovorimo na dva pitanja. Pitanje (1) da li taj pojam pokušavamo da upotrebljavamo kao pojam koji se odnosi na neko svojstvo, postavljajući, kao deo „logike“ datog pojma, ove zahteve za slaganjem u primeni i za objašnjenjem kada to slaganje izostane; i pitanje (2) da li, onda kada to činimo, u samoj prirodi stvari nalazimo dovoljno potvrda i opravdanja za ovakvu upotrebu.<sup>132</sup> Primenjena na oblast koja nas ovde interesuje ta pitanja glase: (1) da li estetičke pojmove pokušavamo da upotrebljavamo sa elementima „objektivne logike“, zahtevajući izvesno slaganje i objašnjenja razilaženja i (2) da li nam polazi za rukom da ih tako upotrebljavamo, utoliko što se zaista saglašavamo i nalazimo relevantna objašnjenja kada se razilazimo.<sup>133</sup> Na oba ova pitanja Sibli odgovara potvrdno. Njegova argumentacija se još uvek kreće na dva koloseka: ona zadržava empirijski zahtev za faktičkim slaganjem, stavljajući akcenat na racionalno objašnjenje svakog relevantnog odstupanja.

---

<sup>131</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 80.

<sup>132</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 80.

<sup>133</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 80.

Pa ipak – neko bi mogao da kaže – okolnost da estetičke pojmove upotrebljavamo kao pojmove sa (ovako određenom) objektivnom logikom, još uvek ne garantuje objektivnost estetičkih sudova u kojima se odgovarajući termini javljaju. Iz činjenice da estetičke termine upotrebljavamo sa namerom da odgovarajućim predmetima pripišemo određena estetička svojstva tvrdeći o njima nešto istinito odnosno lažno još uvek ne sledi da se ovi sudovi odnose na nešto istinito odnosno lažno, niti da odgovarajući estetički termini imenuju realna svojstva predmeta. Na ovakav prigovor Sibli bi, čini mi se, mogao da odgovori ističući da je teret dokaza na suprotnoj strani. Ako se složimo da estetičke termine (uspešno) upotrebljavamo kao termine sa objektivnom logikom, a ipak insistiramo na činjenici da to nije dovoljno svedočanstvo objektivnosti estetičkih pojmova, mi naravno možemo biti u pravu, ali je onda naša obaveza da pokažemo da je tako.

Ovakav odgovor skeptičkim prigovorima svakako ne bi bio usamljen u filozofskoj praksi: jedan primer iz savremene metaetike pokazuje da čak i filozofski antirealisti mogu uvažavati ovu činjenicu. Kada u knjizi *Spreading the Word*<sup>134</sup> (doslovno: „širenje glasina“) i svojim esejima o kvazi-realizmu,<sup>135</sup> Sajmon Blekbern argumentiše u prilog projektivizmu, on, po svemu sudeći, deli ovaj stav: hjumovskom stanovištu prema kojem su „vrednosna svojstva projekcije naših sopstvenih osećanja (emocija, reakcija, stavova, preporuka)“,<sup>136</sup> očigledno treba dodatno obrazloženje. I zaista, formulišući svoje kvazi-realističko shvatanje Blekbern pokušava da pokaže kako se antirealistička moralna ontologija, u koju veruje, može uskladiti sa realističkim pretpostavkama običnog jezika. Formulišući nacrt svoje ekspresivističke „logike“<sup>137</sup> on, naime, nastoji da odgovori na pitanje kako hjumovsko shvatanje da su moralni kvaliteti koje pripisujemo proizvod naših sopstvenih osećanja, može biti

---

<sup>134</sup> Simon Blackburn, *Spreading the Word*, Oxford: Clarendon Press, 1984.

<sup>135</sup> Simon Blackburn, *Essays in Quasi-Realism*, Oxford: Oxford University Press, 1993.

<sup>136</sup> *Spreading the Word*, 180.

<sup>137</sup> Ova teorija vrlo teško može da odgovori na osnovni prigovor metaetičkom nekognitivizmu koji dolazi od Pitera Giča. (Vidi: P. T. Geach, „Ascriptivism“, *The Philosophical Review*, 69 (1960), 221-225; P. T. Geach, „Assertion“, *The Philosophical Review*, 74 (1965), 449-465.)

istinито uprkos tome što nam običan jezik, bar delimično, govori suprotno. Blekbern, dakle, uviđa da je dužan da odgovori na pitanje kako objasniti činjenicu da običan jezik, kako on veruje, ima kognitivističku pojavu a nekognitivističku suštinu. Drugo je pitanje u kojoj meri je njegova argumentacija zaista održiva.<sup>138</sup>

Ako se složimo da bi Sibli na ovaj način mogao da se oslobodi zahteva za dodatnim obrazloženjem načelne plauzibilnosti svog argumenta, kao argumenta koji ima strukturu zaključivanja na najbolje objašnjenje, njemu i dalje ostaje da se obračuna s glavnim relativističkim prigovorom – činjenicom da se sudovi koje donose članovi „osetljive“ elite mogu međusobno čak i drastično razlikovati. Nema nikakve sumnje da na ovaj prigovor Sibli mora da odgovori. Tu nije reč o nečemu nalik zamišljenoj situaciji s bojama, čije potencijalno javljanje ne možemo *a priori* isključiti, ali čija mogućnost (dokle god je samo mogućnost) ne dovodi u pitanje našu upotrebu odgovarajućih reči. Ovaj prigovor, naprotiv, ukazuje na jednu sasvim realnu hipotezu koja je u izvesnoj meri i *de facto* ostvarena.

Ostavljajući odgovor na ovo pitanje za kasnije, Sibli prvo relativizuje standarde koje subjekt treba da zadovolji da bi smo ga mogli opravdano smatrati pripadnikom „referentne grupe“. Pošto naša sposobnost razlikovanja estetičkih kvaliteta često zavisi od iskustva, znanja, kao i od (izvežbanosti) pažnje sa kojom pristupamo umetničkim delima, jasno je da grupa sa kojom je „je“ atribucije povezano neće biti homogena. Njeni članovi će se međusobno razlikovati kako u pogledu suptilnosti, to jest sofisticiranosti ukusa, tako i u pogledu zrelosti i iskustva.

„Postojeće“, kaže Sibli, „jezgro, i velika i raznovrsna periferija sačinjena od grupa koje se u određenim okvirima slažu, a ti okviri odgovaraju onome što obično zovemo oblastima ograničene osetljivosti i manje sofisticiranosti. Ove oblasti, suviše raznovrsne da bi se o njima ovde moglo detaljnije govoriti, objašnjavaju javljanje

---

<sup>138</sup> Vidi više u: Alexander Miller, *Contemporary Metaethics: An Introduction*, Cambridge: Polity Press, 2013, 52-94.

različitih tipova manjih neslaganja. Postoji istančanost koja se sastoji u pravljenu suptilnijih distinkcija i upotrebi preciznijeg rečnika. Tamo gde mnogi trpaju određene stvari u isti koš, primenjuju neki vrlo uopšten termin („divno’ ili ‚zgodno’), manjina će ih mnogo preciznije diferencirati razlikujući lepo, ljupko, elegantno, dražesno ili šarmantno (uporedi podelu crvenog na cinober, grimizno i bordo). Tu su, zatim, hijerarhije koje potiču od širine iskustva. Onome što u početku smatramo ovaploćenjem nekog svojstva, kasnije, kako nailazimo na druge primere, dodeljujemo niži status (kao da prvo srećemo samo blede nijanse, ali ne i jarke tonove). Ponekad *ne možemo* da prepoznamo suptilnije slučajeve ako nismo sposobni da uočimo očiglednije i upadljivije. Tada se može ispostaviti da se neslaganja ne tiču toliko stepena koliko srodnih vrsta: ono što isprva smatramo potresnim ili tragičnim, kasnije nam može izgledati samo sentimentalno ili dirljivo. Kako se razvija svest o istančanosti i nijansiranosti stila i jezika, može doći do preokretâ; u onome što je isprva delovalo monotono (recimo, Bah) otkrivamo suptilne varijacije, nalazimo da je upečatljivo i uzbuđljivo, dok ono što je delovalo snažno i uzbuđljivo (recimo, Brukner ili Čajkovski) postaje naivno ili suviše očigledno“.<sup>139</sup>

Kako bi objasnio javljanje manjih razilaženja među članovima referentne grupe, Sibli ističe da se ovakvi subjekti mogu međusobno razlikovati na nekoliko načina. Neki od njih, prvo, mogu biti istančaniji od drugih i kada je reč o sposobnosti razlikovanja estetičkih kvaliteta i kada je reč o upotrebi odgovarajuće terminologije koja prati ovakva razlikovanja. Takvi subjekti će, na primer, biti sposobni da razluče i imenuju nekoliko tipova muzičkih kvaliteta tamo gde ostatak kulturnog i inače senzibilnog sveta, čak i kada uloži izvestan napor, ne uočava nikakve relevantne razlike. To će, čini mi se, biti tačno i u slučajevima gde smo – zahvaljujući izraženoj deskriptivnoj dimenziji termina o kojima je reč – skloni da smatramo da nas različitim objašnjenjima i instrukcijama kritičari mogu navesti da vidimo ono što

---

<sup>139</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 82-83.



ranije nismo uspevali da vidimo. Takav je, na primer, pojam tragičnog. Iako bi se, po svemu sudeći, mogli formulisati određeni uslovi koje neko delo mora zadovoljiti da bismo ga smatrali tragičnim, to još uvek ne znači da bi se mogao formulisati i neki skup individualno nužnih i zajedno dovoljnih uslova za primenu ovog pojma. Kada treba uočiti da delo poseduje ovaj ili neki sličan estetički kvalitet, nešto, kako Sibli s pravom ističe u svojim radovima o odnosu estetičkog i vanestetičkog, uvek ostaje našem ukusu. Ali, ako je to tačno, onda će isto tako biti tačno da nam je ukus potreban kada treba razlučiti dve ili tri vrste tragičnog čija se razlika sastoji u reziduumu koji ostaje i pošto smo iscrpli sva objašnjenja. Zahvaljujući istančanosti svog ukusa, neki ljudi su prosto sposobni da naprave veći broj estetički relevantnih distinkcija od ostalih pripadnika „referentne grupe“ o kojoj Sibli govori.

Analogija sa bojama („uporedi podelu crvenog na cinober, grimizno i bordo“) koju Sibli ovde tek ovlaš pominje mogla bi, čini mi se, da nam pomogne da bolje razumemo međusoban odnos različitih klasa estetičkih kvaliteta – pitanje koje Siblija, sudeći po njegovim radovima, nijeanimalo onoliko koliko ga je zanimalo odnos estetičkog i vanestetičkog. Ako razmislimo o tome u kakvom su odnosu crveno i njegove različite nijanse, videćemo da njihov odnos ne možemo adekvatno odrediti pozivanjem na pojmovni par rod/vrsta. Cinober, grimizno i bordo (tirkizno, kobalt i teget) itd, ne definišemo pozivanjem na najbliži rod i vrsnu razliku (onako kako definišemo pojmove prirodnih vrsta). Razliku između dve srodne nijanse ne možemo do kraja opisati rečima; mi je ili vidimo, ili u tome ne uspevamo. Lepo, raskošno, elegantno, očaravajuće i šarmantno (ili neki specifičniji estetički kvaliteti) su, kako izgleda, u tom odnosu. To su načini na koje neka stvar, predmet ili pojava u prirodi može biti lepa: one nisu vrste istog roda već *determinate* iste *determinabilije*.<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> Dalje razmatranje ovog fenomena bi me daleko odvelo, posebno zato što mi se čini da će ovo važiti samo u određenim slučajevima. Vidi W.E. Johnson, *Logic*, Cambridge: Cambridge University Press, 1921, Part I, „Introduction“, xxxv); John Searle, „On Determinables and Resemblance, II“, *Proceedings of the Aristotelian Society (Supplementary Volume)*, 33 (1959), 141–158.

Druga razlika među članovima referentne grupe tiče se relevantne zrelosti i iskustva. Ako nismo imali prilike da se sretne sa najizrazitijim primerima određenih estetičkih svojstva, bićemo skloni da nerealno visoko cenimo neke ne tako markantne primere ovih svojstva, da bismo im kasnije dodelili niži status. To će, čini mi se, još pre biti slučaj sa samim umetničkim delima: nekome ko nije čitao i ispravno doživeo *Gordost i predrasudu* ili *Razum i osećajnost* Džejn Ostin, možda će se dopadati romani Mir-Jam. Ovde, takođe, postoji analogija sa bojama: kada bismo, nekim čudnim sticajem okolnosti, propustili da se upoznamo s jarkim bojama, blede nijanse bismo, poput ljudi iz Platonove pećine, mogli smatrati paradigmatiskim primerima odgovarajućih boja. Upečatljiviji primeri nekog svojstva – paradigme – predstavljaju osnovu za kasnije razlikovanje suptilnijih slučajeva. Iako je Sibli pomalo sklon da slučajeve estetičkog razilaženja pojednostavi, pa i ublaži, on ipak priznaje mogućnost potpunog preokreta: ono što je isprva delovalo monotono postaje suptilno raznoliko, dirljivo i uzbuđljivo, dok ono što je delovalo vrlo dirljivo postaje naivno ili bučno. To, naravno, podjednako važi i za druge umetnosti.

„S kojom je grupom, onda,“ pita se Sibli, „povezano je’ atribucije? Kada je reč o bojama, to je grupa koja se slaže oko najvećeg broja razlikovanja. Grubo govoreći, tako je i ovde. To ne znači da ne možemo, recimo, reći ‚smešno za decu’, ‚uzbuđljivo za šiparice’, itd. otprilike onako kao što govorimo o problemima koji su teški za četvorogodišnju decu.“<sup>141</sup> Pa ipak, Sibli je sklon da stvar još malo relativizuje: šta će (u određenim uslovima) biti kriterij da bi subjekt X pripadao „referentnoj grupi“, kao i to koliko će razlikovanja koja pravimo biti suptilna, u krajnjoj liniji je stvar kontingentnih okolnosti. „Ako bi svako bio daltonista do dvadesete,“ kaže Sibli, „termin ‚crveno’ bi se mogao uvesti tako da pokriva naše crveno i zeleno; i *mi* bismo

---

<sup>141</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 83.

mogli priznati da bi u zajednici čiji bi članovi umirali pre dvadesete godine, postojalo valjano opravdanje što se tako upotrebljava ‚crveno‘ da označi određeno svojstvo.“<sup>142</sup>

Sibli svoju tezu, međutim, ne slabi suviše: opisana situacija ima implikacije na uslove asertibilnosti („valjano opravdanje“) ali ne i na uslove istinitosti tvrđenja kojima datim predmetima pripisujemo odgovarajuća svojstva. „[N]a nečije insistiranje“, nastavlja on, „mi bismo rekli da su neke stvari koje oni zovu crvenim (duboko potresnim) *zapravo* zelene (samo dirljive)“.<sup>143</sup> Ali, i ta relativizacija je dovoljna da mu omogući da zaključi da je takozvano „je“ atribucije povezano *kako* sa jezgrom *tako* i sa periferijom, ali pre svega sa jezgrom. Estetički pojmovi pripadaju, kaže on, grupi pojmova sa „minimalnim jezgrom“, jer je ono malo u poređenju s periferijom, i ne može se jasno razdvojiti od nje.<sup>144</sup>

Ovde je važno uočiti još jednu činjenicu: Sibli smatra da mišljenje „osetljivih“ subjekata neće uvek biti krajnji arbitar sudova kojima različitim objektima pripisujemo estetičke kvalitete: „sud u pogledu kojeg vlada saglasnost na periferiji nekad bi mogao biti pouzdaniji nego specifičniji sud do kojeg dolazi elita, kao što bi sud da je nešto crveno mogao biti pouzdaniji od analognog suda o grimiznom ili cinober crvenom“.<sup>145</sup> Ali, koje su to okolnosti u kojima ćemo prednost dati manje „osetljivim“ subjektima? To su, kaže Sibli, situacije u kojima među kritičarima postoje „česte promene mišljenja i razilaženja u *specifičnim* sudovima o nekom delu, koje se ipak još uvek kreću u okviru široko prihvaćenog ali opštijeg mišljenja“.<sup>146</sup> U takvim situacijama dopustićemo mogućnost da manje „osetljiva“ grupa koja čini „periferiju“ bude „u pravu“, mada ne izgleda da postoji pravilo koje će nam reći da li u nekim konkretnim okolnostima treba dati prednost toj grupi: „Da li ćemo u nekom pojedinačnom slučaju prihvatiti detaljna slaganja među pripadnicima nevelikog jezgra

---

<sup>142</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 83.

<sup>143</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 83.

<sup>144</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 83.

<sup>145</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 83.

<sup>146</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 83-84.

ili opštija slaganja onih sa periferije (ili odbiti da bilo kome damo prednost) zavisi od toga koliko je manjinsko mišljenje potkrepljeno odgovarajućim razmatranjima, a ponekad nemamo dovoljno elemenata da donesemo odluku. Tamo gde ne možemo precizno da odredimo referentnu grupu, ne možemo ni nedvosmisleno odlučiti da li su sudovi unutar jezgra odnosno periferije ispravni ili pogrešni, iako možemo da odbacimo sudove neupućenih (kao što nedvosmisleno možemo reći da lice nije namršteno, pri tom se sporeći oko toga da li se smeši blagonaklono, zlobno ili podrugljivo).<sup>147</sup>

Unekoliko slično rešenje nudi i Džoel Rudinov u svom radu „Boje, kognitivnost i estetika“.<sup>148</sup> Iako se njegovo rešenje neposredno odnosi na boje, ono bi se u osnovi moglo primeniti i ovde. Rudinov, naime, smatra da ne postoje individualno nužni i zajedno dovoljni uslovi za primenu termina za boje. Kriterij ispravnosti sudova kojima različitim objektima pripisujemo boje za njega je dvostruk. Iako se u oba slučaja pozivamo na pripadnost „referentnoj grupi“, ne postoji jedinstven kriterij na osnovu kojeg bismo mogli da odredimo da li neki subjekt pripada ovoj grupi ili ne. Pa ipak, za svakog takvog subjekta će važiti *ili* da pripada većinskoj grupi čiji se članovi međusobno slažu *ili* da pripada eliti „osetljivih“ subjekata. Kao što i sâmo ovo određenje sugerise, nijedan od ovih uslova nije individualno nužan. Ali, nijedan od njih nije ni dovoljan da nekoga učini članom odgovarajuće referentne grupe. Odnos među ovim uslovima je nešto drukčiji. Uzeti zajedno, oni su za Rudinova disjunktivno nužni: onda kada pripisujemo članstvo u referentnoj grupi, bar jedan od tih uslova mora biti zadovoljen.

U standardnim slučajevima (standardnim bar u pogledu pripisivanja boja) kada su oba ova uslova zadovoljena, mišljenje članova takve grupe biće, po Rudinovu, dovoljno merilo ispravnosti odgovarajućih sudova. Šta je, međutim, sa onim

---

<sup>147</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 84.

<sup>148</sup> Joel Rudinow, „Colours, Cognitivity and Aesthetics“, *British Journal of Aesthetics*, 17 (1977), 320-334.

slučajevima kada pripadnici „osetljive“ elite (oni koji prave najviše razlikovanja) nisu u većini? Kojoj grupi u takvoj situaciji treba dati prvenstvo ne može se, smatra Rudinov, utvrditi *a priori*, pošto to zavisi od specifičnih kontekstualnih okolnosti kao što je, recimo, neki praktični interes ili drugi faktori poput potkrepljenosti naučnim rezultatima, itd. „Rekao sam“, kaže Rudinov, „da dovoljnu kvalifikaciju za referentnu grupu predstavljaju maksimalna sposobnost razlikovanja i statistička normalnost uzete zajedno. Tamo gde nema grupe koja je istovremeno osetljiva i normalna, dovoljan uslov da data grupa bude referentna biće ili njena osetljivost ili njena normalnost uz bilo kakve dodatne pomoćne činjenice dovoljno impresivne da nas navedu da tu grupu označimo kao referentnu“.<sup>149</sup>

I kada je reč o bojama i kada je reč o estetičkim svojstvima, Siblijevo shvatanje ima nečeg zajedničkog sa Rudinovljevim stanovištem: mada Sibli ne kaže ništa određenije o tome šta čini nužne odnosno dovoljne uslove za pripadnost referentnoj grupi, postoji izvesna analogija između njegove „periferije“ i Rudinovljeve standardne odnosno normalne grupe. I jednu i drugu grupu (bar kada je reč o bojama) čine normalno osetljivi pripadnici većinske grupe čija razlikovanja možda nisu najsuptilnija ali koji se za uzvrat međusobno uglavnom slažu. Analogija između pripadnika Rudinovljeve „osetljive“ grupe i Siblijeve „elite“ još je očiglednija. I za jednog i za drugog, to je grupa koja pravi najviše razlikovanja.

Iako za to nema direktnih dokaza, nije isključeno da je Rudinova inspirisala neodređenost jedne Siblijeve formulacije. Reč je, naime, o izrazu „*the maximum or most detailed discrimination-agreement*“,<sup>150</sup> koji bi se mogao prevesti kao „*potpuno odnosno što detaljnije slaganje u razlikovanju*“. Ova formulacija do koje je Sibliju, po svemu sudeći, bilo vrlo stalo, krije jednu dvosmislenost o kojoj je već bilo reči u prvom odeljku ovog poglavlja. Nije, naime, sasvim jasno da li je akcenat na slaganju

---

<sup>149</sup> „Colours, Cognition and Aesthetics“, 326.

<sup>150</sup> „Colours“, 57.

ili pak na razlikovanju. Za Siblija je važno i jedno i drugo, ali umesto da ta svojstva razdvoji kako to čini Rudinov i formuliše dvostruki kriterij, on radije bira drugu strategiju. Odnos između većinske i elitne senzibilne grupe za njega više liči na odnos skupa i podskupa. Iako je rešenje koje nudi Rudinov *prima facie* elegantnije, slika koju nam sugeriše Sibli možda više odgovara onome što nalazimo u stvarnoj praksi tumačenja i vrednovanja umetničkih dela.

Između Siblijevog i Rudinovljevog stanovišta izgleda postoji još jedna važna razlika. Čini mi se da Sibli nije bio sklon decizionizmu koji kao da nalazimo u gore citiranoj Rudinovljevoj rečenici. Reč je, naime, o Rudinovljevom stavu da je za kvalifikaciju neke grupe kao referentne dovoljna ili njena „osetljivost“ ili njena normalnost uz *bilo koje dodatno pomoćno svedočanstvo koje je dovoljno impresivno da nas navede* da tu grupu označimo kao referentnu. Odsustvo pravila koje bi nam u svakoj zamislivoj situaciji govorilo da li treba dati prednost „periferiji“ ili „jezgru“ još uvek ne znači da je to čiji sud će biti presudan suštinski stvar slobodne odluke, to jest onoga što nam se čini. Iako ni Rudinov zapravo ne zagovara proizvoljnost ove vrste, on mnogo manje nego Sibli pazi da mu se ne potkrade poneka decizionistička formulacija.

Pošto je Sibliju, o čemu svedoči i ova obazrivost, vrlo stalo da ustanovi odgovarajuću objektivnost estetičkih sudova, njemu je prirodno mnogo teže da se izbori sa najrazornijim skeptičkim prigovorom. Ova primedba kojom se naglašava činjenica da se pripadnici „osetljive“ elite mogu međusobno drastično načelno razilaziti umesto da se razilaze samo kada je reč specifičnijim sudovima, kao da neumitno vodi u bezizlazan relativistički ćorsokak. Pa ipak, izgleda da još uvek nije sve izgubljeno. Priznajući da postoje „notorni slučajevi“ (List ili Wagner) i čineći utoliko koncesiju estetičkom relativizmu, Sibli naglašava činjenicu da su mnogi drugi slučajevi (Sofoklov *Edip*, Šekspirov *Lir* ili tome slično) gotovo van svake sumnje. Među kritičarima, naravno, postoje i oni koji, uprkos viševekovnoj konvergenciji

neosporno pozitivnih sudova o delima kakav je *Kralj Lir*, ipak smatraju da Šekspirove drame ne zadovoljavaju ni elementarne zahteve uverljivosti i da on, uprkos svoj svojoj slavi, nije nikakav majstor u slikanju karaktera.<sup>151</sup> Veliko je pitanje da li Siblijevo stanovište može da odgovori na prigovore ove vrste i da li on *i* ovde, a ne samo kada je reč o bojama, može da se pozove na staru Ostinovu formulu: „dovoljno je dovoljno, to ne znači sve“.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> To, na primer, misli Tolostoj (*O Šekspiru i dramama*).

<sup>152</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 85.

I

Najozbiljnije kritike ove vrste Sibliju je uputio Majkl Tener. U svom radu „Objektivnost i estetika“, koji je objavljen kao odgovor na Siblijev rad, Tener iznosi nekoliko prigovora Siblijevom shvatanju objektivnosti estetičkih svojstava.<sup>153</sup> Tenerova strategija se sastoji u sledećem: on prvo dovodi u pitanje način na koji Sibli argumentiše u prilog objektivnosti boja, ukazujući na slabosti Siblijevog shvatanja o tome šta čini kriterij „objektivne logike“ termina za boje. Budući da za Siblija ne postoje suštinske razlike između „objektivne logike“ termina za boje i „objektivne logike“ estetičkih predikata, Tenerova argumentacija dovodi u pitanje i Siblijevo shvatanje „objektivne logike“ estetičkih svojstava.

Da bi pokazao u kom smislu je Siblijevo stanovište nepotpuno i neadekvatno, Tener uvodi jedan hipotetički scenario, koji Sibli u svojim radovima ne pominje. On nam, naime, sugeriše da zamislimo referentnu grupu „osetljivih“ subjekata određenu kriterijima koje Sibli pominje, „*potpunim odnosno što detaljnijim slaganjem u razlikovanju*“ boja. Kada je reč o bojama, u ovu grupu, kako Tener podrazumeva, spada gotovo čitavo čovečanstvo (*mankind*). Bilo da je njegov primer u ovom pogledu realističan, bilo da to nije slučaj, važno je istaći da je za Tenerov argument od presudnog značaja da je ova grupa određena Siblijevim uslovima za pripadnost referentnoj grupi subjekata. Tek ako ovaj element Tenerovog argumenta istaknemo više nego što je sam Tener bio sklon da to učini, postaje očigledno da njegov argument, kao što ćemo uskoro videti, ima oblik *reductio ad absurdum*.

---

<sup>153</sup> Michael Tanner, „Objectivity and Aesthetics“, *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volume*, 42 (1968), 55-72.



Pripadnici Tenerove ujednačeno osetljive i, po svemu relevantnom, homogene grupe, gotovo bez izuzetka donose iste sudove o tome koje je boje neki predmet. Kako se u najvećem broju slučajeva članovi ovako definisane referentne grupe subjekata mahom slažu, i kako je ta grupa ujednačena i na drugi način, kada je reč o suptilnosti sa kojom njeni pripadnici razlikuju čak i najsličnije nijanse, očigledno je reč o jedinstvenoj referentnoj grupi koja je po svemu reprezentativna. Ovome je potrebno dodati jedan detalj koji suštinski dovodi u pitanje utisak da je reč o neosporno merodavnoj grupi subjekata: mišljenja članova ove grupe sistematski se razlikuju kada je reč o boji supstance određene vrste, tako što se jedna grupa deli na dve, podjednako brojne podgrupe. Za pripadnike jedne od dveju grupa, data supstanca je na primer žuta, dok je za pripadnike druge grupe ta ista supstanca plava.

Nije, dakle, reč o tome da se pripadnici jedne grupe ne slažu sa pripadnicima druge grupe, tako što se njihova mišljenja razlikuju u pogledu boje neke granične nijanse, kao što su, na primer, neke nijanse tirkiznog ili maslinastog. Reč je o situaciji u kojoj pripadnici jedne grupe datu supstancu identifikuju kao žutu i njenu boju ne razlikuju od boje zrele banane, dok pripadnici druge grupe smatraju da je supstanca plava kao policijska uniforma. Ovaj detalj treba posebno istaći da čitalac ne bi bio u zabludi u pogledu fundamentalnosti takvog razilaženja. Situacija bi bila sasvim drukčija ako bi se mišljenja članova ove dve grupe razlikovala u pogledu graničnih nijansi neke boje. Verujem da taj vid neodređenosti, koji je prisutan i u mnogim drugim domenima, ne bi doveo u pitanje objektivnost boja.

Na prvi pogled može delovati da i sam Sibli ima u vidu sličan scenario. Setimo se da nam i on u svom tekstu „Boje“ sugeriše da zamislimo jedan hipotetički scenario koji ima za cilj da testira naše intuicije u pogledu objektivnosti boja. Sibli nam sugeriše da zamislimo situaciju u kojoj se iznenada dogodila drastična fizičko-fiziološka promena: predmeti su svi od reda sistematski promenili boje (nebo je zeleno, trava ljubičasta, rubini plavi, itd), a istovremeno se nešto promenilo u našem

vizuelnom aparatu (ono što nam je ranije izgledalo plavo sada nam izgleda zeleno, ono što nam je ranije izgledalo crveno sada nam deluje plavo, itd).

U jednom smislu te reči, ovaj bizaran događaj ne bi doveo ni do kakve promene u načinu na koji upotrebljavamo termine za boje. Obični ljudi koji ne raspolažu odgovarajućom tehničkom opremom tu promenu ne bi ni primetili, ali bi i jednu i drugu promenu detektovali naučnici: prvu, fizičari, a drugu, biolozi. Iako bi dve promene koje Sibli pominje bile u takvom odnosu da neutrališu jedna drugu, nema nikakve sumnje da bi ih naučnici mogli lako otkriti. U nekom od prethodnih poglavlja posvetila sam se pitanju da li bismo, u svetlu ovakve dvostruke promene, bili prinuđeni da revidiramo način na koji mislimo i govorimo o bojama i da li sama mogućnost da se takva promena dogodi dovodi u pitanje „objektivnu logiku“ termina za boje. Videli smo da Sibli može da odgovori na ovo pitanje u Vajsmanovom duhu.

Na ovom mestu nemam nameru da se vraćam na ovaj Siblijev argument; o tome je dovoljno rečeno ranije. Želim samo da skrenem pažnju na jednu sličnost između njegovog i Tenerovog zamišljenog scenarija. Siblijeva referentna grupa pre dvostruke promene i ta ista grupa posle ove promene, mogle bi se tretirati kao dve grupe. Kad osvetlimo ovu činjenicu i tako dopunimo Siblijev primer, i njegov, a ne samo Tenerov scenario, dovodi u pitanje Siblijevo shvatanje „objektivne logike“ termina za boje. U ovom slučaju imamo dve elite (koje sticajem okolnosti čine isti subjekti pre i posle promene), podjednako brojne i podjednako osetljive. Sudovi pripadnika ovih dveju „elita“ se sistematski razlikuju, kad god treba identifikovati boju ove ili one supstance.

Ono što Siblijev primer razlikuje od Tenerovog je činjenica da se u njegovom zamišljenom scenariju sudovi pripadnika jedne elite sistematski razlikuju od sudova pripadnika druge elite u pogledu praktično svakog predmeta na koji se ti sudovi odnose. Nije, dakle, reč o nekoj specifičnoj klasi objekata oko čije boje se pripadnici elite koji se inače slažu, sistematski razilaze, kao u Tenerovom primeru. Kad imamo u

vidu tu razliku, ostaje nam da odgovorimo na sledeća pitanja: 1) koji od dva scenarija (Siblijev ili Tenerov) fundamentalnije dovodi u pitanje Siblijevo shvatanje „objektivne logike“ termina za boje, a po analogiji i estetičkih termina?; 2) da li ova dva scenarija dovode u pitanje ideju o „objektivnoj logici“ termina na isti način?; 3) kako bi Sibli mogao da odgovori na Tenerov prigovor?

Pođimo redom. Kako se Siblijeva hipotetička situacija razlikuje od Tenerove? Ako referentnu grupu (iz Siblijevog primera) pre promene i istu tu grupu posle promene posmatramo kao dve podelitne grupe, imaćemo dve podjednako brojne, podjednako osetljive i u svemu relevantnom ujednačene grupe. U Tenerovom primeru imamo jednu grupu, i ta grupa se u jednom tipu situacija, kada treba identifikovati boju neke specifične supstance, deli na dve podgrupe. Neslaganja unutar Tenerove grupe tiču se jednog usko određenog domena. Štaviše, ako nikada ne bi došli u situaciju da procenjuju boju date supstance, razlika među članovima Tenerove grupe nikada ne bi bila obelodanjena, mada zbog toga ne bi bila manje stvarna.

Neslaganje između pripadnika jedne Siblijeve grupe i pripadnika druge Siblijeve grupe, za razliku od neslaganja između pripadnika odgovarajućih Tenerovih grupa, tiče se celokupnog razlikovanja boja, to jest razlikovanja svih boja svih obojenih površina koje dati subjekti imaju u iskustvu. Siblijev hipotetički scenario utoliko deluje radikalnije, što stvara utisak da njegov primer na fundamentalniji način dovodi u pitanje objektivnost boja. Pa ipak, kao što smo videli u jednom od prethodnih odeljaka, Sibli spremno rešava ovaj problem.

Između Siblijevog i Tenerovog hipotetičkog scenarija postoji, osim te, još jedna važna razlika. Za razliku od Siblija, Tener se ne trudi da nas obavesti o tome šta je uzrok odnosno šta su uzroci neslaganja oko boje supstance o kojoj je reč. Bez odgovarajućih informacija o tome zašto se, u njegovoj zamišljenoj situaciji, ljudi tako drastično razlikuju kada treba reći koje je boje data supstanca, njegov primer deluje

nepotpuno. Ako bi se, međutim, taj primer dopunio izveštajem o kauzalnoj istoriji ovog fenomena, čini se da bismo Teneru mogli da odgovorimo na dva načina.

Prvo, mogli bismo formulisati neku vrstu vajsmanovskog argumenta: *ako* dođe do takvog neslaganja bićemo, po svemu sudeći, prinuđeni da revidiramo odnos koji imamo prema upotrebi termina za boje i sve drugo što odatle sledi. Dok je neslaganje o kojem Tener govori samo hipoteza, nema razloga za revizionizam odnosno skepticizam impliciran njegovim primerom.

Drugo, mogli bismo reći da je pretpostavka o objektivnosti boja spojiva čak i sa drastičnim neslaganjima sve dok su ta neslaganja relativno malog opsega. Na prvi pogled, takav odgovor deluje kao *ad hoc* rešenje. Taj utisak bi se, međutim, ispostavio kao neosnovan ako bi dati odgovor bio upotpunjen i produbljen nekom održivom teorijom o tome koliko striktno treba shvatati standarde za objektivnost svojstava neke određene vrste. U zavisnosti od toga kojoj vrsti pripada odgovarajuće svojstvo, data teorija bi mogla da predviđa različite uslove koji moraju biti zadovoljeni da bismo rekli da neki termin ima „objektivnu logiku“. Ona bi, recimo, mogla da predviđa *nešto* drukčije uslove za termine koji se odnose na sekundarne kvalitete, u koje spadaju boje, u odnosu na uslove koji čine „objektivnu logiku“ termina za primarne kvalitete, kakvi su oblici. Od ovakve teorije bismo očekivali da dâ neki relativno precizan odgovor na pitanje u kojoj se meri, i na koje se sve načine pripadnici referentne grupe mogu razilaziti, a da to ne dovede u pitanje „objektivnu logiku“ odgovarajućih termina. Čini mi se da nije lako dati zadovoljavajući nearbitraran odgovor na to pitanje.

Ako se posle ovog kratkog ekskursa vratimo sličnostima i razlikama između dva hipotetička scenarija, i precizno odvagamo važnost svake od njih, uočićemo da je Siblijev scenario radikalniji od Tenerovog ne toliko zbog toga što su u njemu neslaganja daleko rasprostranjenija nego u Tenerovom, već iz jednog drugog razloga. U situaciji koju nam Sibli sugeriše da zamislimo, jedna promena neutrališe drugu, bez

ikakvih propratnih bihevioralnih efekata. Pa ipak, kada bi takva fizičko-fiziološka promena bila detektovana, ne bismo bili sigurni šta da mislimo o „pravim“ bojama predmeta koji nas okružuju. To Siblijev prigovor sopstvenom shvatanju objektivnosti boja čini toliko subverzivnim da se teško može zamisliti subverzivniji prigovor njegovoj tezi, osim možda prigovora o inverznom spektru na koji neko ko, kao Sibli, implicitno mada očigledno deli Ostinova epistemološka uverenja, nema obavezu da odgovori. Ako je ovo tačno, jasno je da Siblijev hipotetički scenario na znatno fundamentalniji način dovodi u pitanje tezu o „objektivnoj logici“ termina za boje od Tenerovog scenarija.

Pomalo paradoksalno, u svetlu jedne druge okolnosti, Tenerov scenario deluje daleko realističnije od Siblijevog, i samim tim, čini se, ima veću argumentativnu snagu. U svom već citiranom radu, Rudinov pominje izvesnu supstancu (*fenol-trio-urea*) koja za znatan broj normalnih i senzitivnih subjekta ima izrazito gorak ukus, dok je za ostale ukus ove supstance poput ukusa vode: daleko od toga da je intenzivno gorak, ukus date supstance za njih nije ni po čemu specifičan.<sup>154</sup> Ovaj stvarni primer neosporno liči na Tenerov hipotetički scenario. U svetlu primera koji Rudinov pominje, Tenerov scenario sa bojama dobija na uverljivosti.

Za nas je, međutim, jedino relevantno da odgovorimo na pitanje kako se Tenerov hipotetički scenario može primeniti u estetici i da li on zaista dovodi u pitanje Siblijevo shvatanje „objektivne logike“ estetičkih termina. Na to pitanje Tener u sklopu ovog argumenta ne odgovara i zato je potrebno što pažljivije analizirati strukturu njegovog rasuđivanja. Ali, i pre toga možemo primetiti da bi Tenerov scenario primenjen u estetici delovao mnogo manje uverljivo nego kada je reč o ukusima ili bojama. Ako pođemo od ideje, koja je Teneru bila bliža nego Sibliju, da je ukus, to jest kao sposobnost estetičkog uočavanja, doživljavanja i vrednovanja,

---

<sup>154</sup> „Colours, Cognition and Aesthetics“, 326. Rudinov se na ovom mestu poziva na Džonatana Beneta. Vidi: Jonathan Bennett, „Substance, Reality, and Primary Qualities“, *American Philosophical Quarterly*, 2 (1965), 9.

holistička dispozicija koja angažuje različita znanja i sposobnosti, kao i aspekte naše ličnosti koji nisu ni isključivo ni prevashodno intelektualni, očigledno je da razilaženja u estetici nikada neće biti onako sporadična kao u Tenerovom primeru. Iako je *a priori* lako zamisliti suprotno, subjekti koji se estetički razilaze kada je u pitanju jedna klasa objekata, razilaziće se i u mnogim drugim slučajevima, bar ako imaju dosledan ukus, i bar ako je reč o predmetima koji predstavljaju relativno centralne objekte estetičkog vrednovanja. Pošto će o ovome biti reči kasnije, vratimo se na pitanje strukture Tenerove argumentacije.

Tener pomalo neodređeno govori o celokupnom čovečanstvu, mada je jasno da ima na umu referentnu grupu određenu Siblijevim kriterijima „objektivne logike“ termina za boje. Okolnost da je ovako definisana referentna grupa *istovremeno* većinska grupa (čovečanstvo), predstavlja jednu kontingentnu činjenicu. Tek kada taj aspekt Tenerovog argumenta preciziramo na ovaj način, njegov argument se može direktno suprotstaviti Siblijevoj tezi.

Da bismo, prema Siblijevom shvatanju objektivnosti, utvrdili da li neki termin ima „objektivnu logiku“, potrebno je da odgovorimo na dva pitanja. Potrebno je, naime, da odgovorimo na pitanje (1) da li taj pojam pokušavamo da upotrebljavamo kao pojam koji se odnosi na neko svojstvo, postavljajući, kao deo „logike“ datog pojma, zahtev za slaganjem u primeni i za objašnjenjem kada to slaganje izostane; kao i na pitanje (2) da li, onda kada to činimo, u samoj prirodi stvari nalazimo dovoljno potvrda i opravdanja za ovakvu upotrebu.<sup>155</sup> Kada ih primenimo u estetici, ta pitanja glase: (1), da li estetičke pojmove pokušavamo da upotrebljavamo sa elementima „objektivne logike“, zahtevajući izvesno slaganje i objašnjenja razilaženja i (2), da li nam polazi za rukom da ih tako upotrebljavamo, utoliko što se zaista saglašavamo i nalazimo relevantna objašnjenja kada se razilazimo.<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 80.

<sup>156</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 80.

Tener pokušava da nas ubedi da nas Siblijevo shvatanje objektivnosti, izraženo uslovima pod (1) i (2) obavezuje na tezu da svako postuliranje „objektivne logike“ nekog pojma zahteva postojanje *jedne*, manje ili više centralizovane referentne grupe, kao i na tezu da je svako odstupanje od jednoglasnog suda pripadnika ovakve elite neka vrsta *greške* odnosno anomalije. U scenariju koji Tener opisuje, a čija mogućnost nije logički isključena, postoje dve grupe podjednako osetljivih subjekata čiji su sudovi o tome da li neki konkretan objekat ima ovo ili ono svojstvo inkompatibilni. Ako je nešto žuto kao zrela banana, onda to ne može istovremeno biti plavo kao policijska uniforma. Pošto dva međusobno suprotstavljena suda ne mogu oba biti istinita, jedan od ovih sudova je istinit, a drugi lažan, ili su oba ova suda lažna. Ako je jedan od dva suda istinit, onda je to onaj sud koji odgovara stanju stvari: da objekat o kojem je reč poseduje svojstvo koje mu se tim sudom pripisuje.

U situaciji kakvu Tener opisuje ne bismo mogli odlučiti čijem mišljenju treba dati prednost, a opet ne bismo mogli ni reći da su to dva potpuno subjektivna mišljenja. Pošto distinkcija subjektivno/objektivno, kojom Sibli operiše, kao da nije dovoljna da bismo ispravno opisali datu situaciju, stiče se utisak da se nalazimo pred nemogućim izborom. Tenerov argument, koji polazi od Siblijevih kriterija „objektivne logike“, da bi nas u nekoliko koraka doveo u jednu vrstu filozofskog ćorsokaka, ima formu *reductio ad absurdum*. Tako analiziran, on se, čini mi se, može interpretirati na dva načina, a svaki od njih dovodi u pitanje po jedan element „objektivne“ logike estetičkih pojmova – dakle, i zahtev za slaganjem i zahtev za objašnjenjem razilaženja.

Rudinov smatra da Tenerov argument dovodi u pitanje prvi zahtev i odgovara da bi u takvoj situaciji trebalo prihvatiti kako sud pripadnika jedne tako i sud pripadnika druge grupe (jer su pripadnici ove dve grupe podjednako brojni i podjednako „osetljivi“).<sup>157</sup> Ali, ovaj Tenerov prigovor može se razumeti i tako da se njime dovodi

---

<sup>157</sup> „Colours, Cognition and Aesthetics“, 326-327.

u pitanje drugi element „objektivne“ logike estetičkih pojmova, a ako ga tako razumemo, iz njega sledi da u okviru takvog razilaženja ni jedna ni druga strana ne moraju grešiti, kao što Sibli implicitno pretpostavlja.

Kada ovome dodamo tezu da razilaženja možemo objasniti i kada je reč o stvarima koje su neosporno subjektivne, postavlja se pitanje da li su zahtev da moramo biti u stanju da objasnimo svako razilaženje i mogućnost da se taj zahtev uvek zadovolji zaista distinktivni za pojmove sa „objektivnom“ logikom na kakve misli Sibli. Siblijevo stanovište takođe ostavlja otvorenim kako treba odgovoriti na mnoga druga pitanja koja su u vezi sa ovom temom: kako ćemo prebrojati razlikovanja koja je neko u stanju da napravi?; čak i da to možemo učiniti, da li je ukus sposobnost razlikovanja?; da li oni koji znaju više nužno „vide“ bolje? i tome slično.

Bilo da se složimo sa Tenerovim prigovorima, bilo da to ne učinimo, Siblijevom stanovištu bi se, čini mi se, mogao uputiti jedan mnogo načelniji prigovor. Moglo bi se, naime, reći da Siblijevo preterano insistiranje na inače plodnoj analogiji između boja i estetičkih kvaliteta ima uporište u njegovom manje ili više implicitnom ubedenju da je u estetici moguće ostvariti onaj tip objektivnosti koji se može postići u svakodnevnom životu (a pogotovu u nauci) ili da mu bar treba težiti. Takva objektivnost za Siblija kao da se sastoji u mogućnosti nezavisne odnosno neutralne provere da li neki subjekt pravi određen broj razlikovanja. Stoga on kaže da će se radije opredeliti za bihevioralne testove da li neki subjekt pripada referentnoj grupi nego za pozivanje na idealnog posmatrača, verovatno aludirajući na „dobrog kritičara“ iz Hjumovog ogleada „O merilu ukusa“.<sup>158</sup>

Sposobnost razlikovanja estetičkih svojstava ne možemo testirati na način na koji možemo testirati sposobnost razlikovanja boja (tako što bismo obeležili odgovarajuće

---

<sup>158</sup> *O merilu ukusa*, 65-66.



uzorke i nizom ponovljenih provera utvrdili da li ih subjekt dosledno razvrstava). To je posledica proste činjenice da su umetnička dela jedinstvena, to jest da ne postoje dva identična umetnička dela onako kako postoje dva identična uzorka neke boje. U sferi estetičkog ne možemo sprovesti ovakve provere, jer je to oblast u kojoj ne samo da ponovljivost nije dobrodošla, kako kažu estetički antiesencijalisti,<sup>159</sup> već ona nije u pravom smislu ni prisutna. Ako se saglasimo sa Aristotelovim stavom da u „oblasti ljudskih stvari“ ne možemo tražiti matematičku preciznost, to jest da različite oblasti ispitivanja zahtevaju različite postupke odnosno različite metode, ono što treba da učinimo je da se, više nego što je sam Sibli to bio spreman, posvetimo pitanju šta je ukus i koje sve sposobnosti ova dispozicija obuhvata odnosno podrazumeva. O tome kako bi odgovarajuća dopuna Siblijevog stanovišta, koja bi polazila od ovakve analize, njegovo stanovište učinila plauzibilnijim, biće reči u sledećem odeljku.

Tenerov primer ima za cilj da nam pokaže da je Siblijeva slika o objektivnosti, bar kada je reč o predikatima čija primena nije određena striktnim pravilima i zahteva direktno upoznavanje (*acquaintance*) sa objektom, prilično uprošćena. „Objektivnu logiku“ ovakvih predikata (kakvi su termini za boje ili estetički predikati) Sibli određuje pozivanjem na maksimalno odnosno što veće slaganje u razlikovanju, i na mogućnost da se objasni odstupanje od zajedničkog mišljenja subjekata grupe koja je referentna za tu vrstu stvari. Termini čija upotreba nije određena individualno nužnim i zajedno dovoljnim uslovima, u koje spadaju i termini za boje i estetički termini, poseduju jednu specifičnost u odnosu na termine za čiju upotrebu postoje ovakvi uslovi. Da bismo izbegli semantički decizionizam u pogledu upotrebe ovakvih termina, po svemu sudeći nam ne preostaje ništa drugo do da se pozovemo se na mišljenje subjekata koji su u relevantnom smislu privilegovani u odnosu na ostale.

U prvi mah može izgledati da neki predikati čija upotreba nije određena ovakvim uslovima, ne zahtevaju pozivanje na sud povlašćenih subjekta. Neki Vitgenštajnov

---

<sup>159</sup> Vidi, recimo, „The Role of Theory in Aesthetics“, 27-35.

sledbenik bi, recimo, mogao tvrditi da je dovoljno da objekat kojem pripisujemo neko svojstvo ove vrste deli odgovarajuće sličnosti i srodnosti sa nekim od članova date klase stvari, i da nam ovde nije potreban sud (*judgement*). Ali, ovaj stav sadrži jedan previd: ne postoje jasno definisana pravila na osnovu koji se može odrediti koje sličnosti i srodnosti su relevantne, već nam je potrebno mišljenje pripadnika odgovarajuće referentne grupe. Izgleda da se moramo pozvati na mišljenje ovakvih subjekata kad god pravila primene nekog termina nisu jasno definisana.

Pa ipak, kao što Tenerov primer pokazuje, referentni subjekti mogu da se razilaze u mišljenjima, čak i ako u podjednakoj meri i u potpunosti zadovoljavaju standarde koji ih čine dobrim sudijama. Takve situacije kao da nam otkrivaju da termini za koje ne postoje striktni uslovi primene, nemaju pravu objektivnost. Ako se referentna grupa subjekata u određenim situacijama deli na dve podgrupe, kao u Tenerovom primeru, čini se da je uzaludno insistirati na tome da je supstanca u pogledu čije boje postoje neslaganja kakva Tener opisuje, *zapravo* žuta ili *zaista* plava. Jednako je uzaludno insistirati na tome da jedna od dveju grupa greši. Pod pretpostavkom da pripadnici jedne od dveju grupa nemaju izvesne diskvalifikujuće deformitete ili neku drugu vrstu široko shvaćenih fizičkih smetnji koje bi njihov sud diskreditovala, u situaciji dvostrukog ekvilibrijuma (kako u pogledu „osetljivosti“, tako u pogledu brojnosti), nema načina da nearbitrarno odlučimo ko je u pravu a ko greši.

## II

Tenerov argument deluje još razložnije, ako ga dodatno uopštimo. Suočeni sa očiglednom činjenicom da određene životinje boje vide drukčije nego što ih vide ljudi, a da pri tom nemamo osnova da kažemo da je opažanje bilo jednih bilo drugih bića iskrivljeno odnosno pogrešno, čini se da moramo pristati na neku vrstu

relativizma. Čak i posle ove revizije, sudovi kojima određenim objektima pripisujemo boje (a isto, čini mi se, važi i za druge sekundarne kvalitete), i dalje imaju istinosnu vrednost i mogu biti tačni odnosno pogrešni, ali će oni to biti *i s obzirom na grupu* (u ovom slučaju, biološku vrstu) čiji pripadnik donosi neki ovakav sud. Interpretirani na taj način, sudovi „X je žuto“ i „X je plavo“, gde se X odnosi na isti objekat, mogu istovremeno biti istiniti. „X je žuto“ je, tako, samo skraćeni oblik iskaza „X je žuto za vrstu A“, dok je „X je plavo“ eliptična forma iskaza „X je plavo za vrstu B“. Nije potrebno dodatno naglašavati da čak i u okviru ove interpretacije ima mesta za distinkciju kao što je ispravno/pogrešno. Kao što u svom ogledu „O merilu ukusa“ Hjum dobro primećuje, čovek koji boluje od žutice nije dobar sudija da li je nešto žuto ili nije; postoje određena trajna ili privremena stanja koja čine da nam neka stvar izgleda kao da je ove ili one boje, ukusa ili mirisa, iako to nije slučaj. Nadovezujući se na Hjumovu opasku mogli bismo da kažemo: čovek koji usled neke bolesti ili dejstva droge, supstancu koja je za normalan ljudski vid zelena, vidi kao žutu, greši, čak i ako postoje životinje za koje je data supstanca u normalnim okolnostima žuta. Bilo bi besmisleno reći da je sud ovakvog subjekta ispravan po merilima neke druge biološke vrste, jer sud pripadnika jedne biološke vrste ne može smisleno biti ocenjivan kriterijima za sudove koje donose pripadnici druge biološke vrste.

Verujem da nećemo mnogo pogrešiti ako kažemo da su sekundarni kvaliteti (u koje spadaju i boje) dispozicionalna svojstva ili svojstva koja se ponašaju na način na koji to očekujemo od dispozicionalnih svojstava. Kao prototip dispozicionalnog svojstva uzmimo otrovnost pečurke. Otrovnost pečurke nije njeno inherentno svojstvo kao što je to njen oblik ili njena zapremina. Činjenica da je otrovnost pečurke svojstvo drukčije strukture još uvek ne dovodi u pitanje objektivnost odnosno realnost ovog svojstva. (Svako svojstvo, kakve god da je strukture, jeste „realno svojstvo“ već samim tim što je svojstvo. *Biti svojstvo* nije vrsta predikata koja se može stepenovati.)

Otrovnost pečurke je njeno dispozicionalno, a ne njeno inherentno svojstvo, i to se ogleda u činjenici da neka otrovna pečurka može izrasti i uvenuti a da nikoga u tom periodu nije otrovala. Činjenica da neki objekat poseduje dispozicionalno svojstvo Q, nije njegova dispozicija da poseduje svojstvo Q. Objekat koji poseduje dispozicionalno svojstvo Q, aktualno poseduje to svojstvo. Priroda ovakvih svojstava je takva da ona realno, kao dispozicije, pripadaju svojim nosiocima čak i ako se kao manifestacije dispozicija nikada ne realizuju. Činjenica da je muhara, na koju smo naišli šetajući šumom, otrovna pečurka neće biti dovedena u pitanje ako je uberemo i držeći je, do kraja njenog veka, pod staklenim zvonom izolujemo od znatiželjnih usta svoje dece. Dispozicije se aktualizuju u određenim okolnostima. To da je pečurka neke vrste u ovoj ili onoj meri otrovna za ljude, znači da će se čovek normalnog organizma u normalnim okolnostima (koje isključuju okolnost da je popio protivotrov) otrovati ako je pojede. Ono što je nama posebno važno u vezi sa relativističkim implikacijama Tenerovog primera je činjenica da je dispozicionalnost svojstava *selektivna* dispozicionalnost. Pečurka koja je otrovna *za ljude*, ne mora biti otrovna *za poljske miševe* ili slično. Da li ćemo za neku pečurku reći da je otrovna, zavisi od toga koju životinjsku vrstu imamo u vidu. Jedna ista pečurka može biti otrovna za ljude, a bezopasna za poljske miševe, i u tome nema nikakve protivrečnosti. Ali, ako čovek doživi težak alergijski šok kada pojede vrganj, dok drugima koji su jeli od iste pečurke nije pozlilo, ne bi trebalo da zaključimo da su vrganji otrovni, već da nešto nije u redu sa imunološkim sistemom datog čoveka. Pečurka određene vrste je (u ovoj ili onoj meri) otrovna za ljude ako pod normalnim okolnostima kod ljudi sa normalnim organizmom dovede do trovanja.

Sada je potrebno da se setimo Kantovog argumenta iz devetog odeljka „Analitike lepog“ u kojem on pokušava da pokaže na čemu počiva univerzalno važenje sudova ukusa.<sup>160</sup> Da bi podvukao razliku između sudova o ličnim preferencijama i čistih

---

<sup>160</sup>*Kritika moći suđenja*, §9. Vidi i Malcolm Budd, „The Intersubjective Validity of Aesthetic Judgments“, *British Journal of Aesthetics*, 47 (2007), 333-372.

sudova ukusa koji polažu pravo na opštu saglasnost, u svoju pojmovnu shemu Kant uvodi prosuđivanje predmeta koje se sastoji u „slobodnoj igri“ razuma i uobrazilje. Kada donosimo sudove oblika „X je lepo“, prosuđivanje predmeta X prethodi zadovoljstvu koje se javlja. Zadovoljstvo je neka vrsta nekognitivnog indikatora da su naše saznajne moći u skladnom odnosu i ono ne izostaje kada je odnos razuma i uobrazilje slobodan i harmoničan.

Ono što Kantu daje osnova da tvrdi da sudovi ukusa imaju univerzalno važenje, to jest da važe za druge kao što važe za onoga ko ih izriče, jeste pretpostavka o kognitivnoj uniformnosti koju on pozajmljuje iz svoje prve kritike.<sup>161</sup> Snaga Kantovog argumenta počiva na ideji da svi ljudi dele iste saznajne sposobnosti i da te sposobnosti (koje su definisane funkcionalno) kod svih ljudi operišu na isti način, kako u sazajnom, tako i u estetičkom kontekstu. Da se Kant kojim slučajem predomislio u pogledu teze da svi ljudi imaju u funkcionalnom smislu iste saznajne sposobnosti, i da ju je zamenio idejom da se u ovom pogledu ljudski rod deli na dve grupe kao u Tenerovom primeru, on bi svakako promenio svoj stav u pogledu univerzalnog važenja čistih sudova ukusa. Subjektivna opštost ovakvih sudova bila bi relativizovana s obzirom na grupu kojoj subjekt koji donosi odgovarajući sud pripada (kao što je i sada ta opštost relativizovana na ljudski rod).<sup>162</sup> Ne treba izgubiti iz vida da bi se čak i tada, kao i u prethodnim slučajevima, mogla napraviti razlika između onoga što je ispravno i onoga što nije ispravno. Kant odlazi i korak dalje. Ako je naš sud „Šileov pejzaž *Četiri drveta* je lep“, obojen izvesnim materijalnim, snobovskim ili nekim drugim interesom, jasno je da on, iako je istinit, neće obavezivati druge subjekte.<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> Imanuel Kant, *Kritika čistog uma*, Beograd: Kultura, 1970.

<sup>162</sup> Moralni sudovi važe za sva umna bića (dakle, i za anđele, ako oni postoje), dok sudovi ukusa važe za sva racionalna bića koja su istovremeno čulna, dakle za ljude. Vidi: *Kritika moći suđenja*, §5.

<sup>163</sup> Uporedi: Matthew Kieran, „The Vice of Snobbery: Aesthetic Knowledge, Justification and Virtue in Art Appreciation“, *The Philosophical Quarterly*, 60 (2010), 243-263.

Isto, čini mi se, važi za i Milovo određenje poželjnog iz četvrte glave *Utilitarizma*.<sup>164</sup> Kada se u ovom poglavlju svog etičkog spisa, Džon Stjuart Mil pita kojoj vrsti dokaza podleže princip korisnosti, on se, kao i Hjum u ogledu „O merilu ukusa“, poziva na analogiju sa čulima: „Jedini dokaz koji se može dati za tvrđenje da je jedan predmet vidljiv sastoji se u tome da ga ljudi stvarno vide. [...] Isto tako, jedina evidencija koja se može postići za tvrđenje da je nešto poželjno sastoji se, po mom mišljenju, u tome da ga ljudi stvarno žele.“<sup>165</sup> Retko koja rečenica u novijoj filozofiji je kritikovana u onoj meri u kojoj je to slučaj sa ovom Milovom rečenicom.<sup>166</sup> Izgleda mi da Milu možemo pomoći, ako „dokaz utilitarizma“ posmatramo zajedno sa sledećim rečenicama iz druge glave *Utilitarizma*.

„Bolje je“, kaže Mil na tom čuvenom mestu iz druge glave *Utilitarizma* „biti nezadovoljno ljudsko biće nego zadovoljna svinja; bolje je biti nezadovoljni Sokrat nego zadovoljna budala. I ako svinja ili budala misle drukčije, to je zbog toga što oni to pitanje poznaju isključivo iz svog ugla, dok ga druga strana razume i iz svog i iz suprotnog ugla“.<sup>167</sup> Kad dva citirana mesta posmatramo kao međusobno povezane delove iste celine – Mil bi svojim čitaocima mnogo olakšao da im skrenuo pažnju da tako treba čitati njegov tekst – jasno je da on u „dokazu utilitarizma“ jednako daleko od učenja sofista Protagore kao što su to Platon ili Aristotel. Mada ne postoji dokaz o tome šta je moralno ispravno nezavisan od ljudskog mišljenja o tome šta je moralno ispravno, to još uvek ne znači da je *svaki* čovek u pogledu toga podjednako dobar sudija. U rečima „dok ga druga strana razume i iz svog i iz suprotnog ugla“ krije se neka vrsta kriterija za izdvajanje sudija koje među raznim *de facto* dopadljivim stvarima pouzdano razlučuju ono što treba želiti, od onoga što, uprkos tome što ga

---

<sup>164</sup> John Stuart Mill, *Utilitarianism*, The Floating Press, 2009, IV.

<sup>165</sup> *Utilitarianism*, 64.

<sup>166</sup> Najpoznatiji argument protiv Milovog „dokaza“ iznosi Džordž Edvard Mur. Vidi: *Principia Ethica*, 64-74. Jednu savremenu verziju odbrane Milovog argumenta daje Seir-MekKord: G. Sayre-McCord, „Mill’s ‚Proof’ of the Principle of Utility: A More than Half-Hearted Defense“, *Social Philosophy & Policy*, 18 (2001), 330–60.

<sup>167</sup> *Utilitarianism*, 19.

mnogi žele, ne treba želeći. Kriterij koji Mil ovde ima na umu je, po svemu sudeći, relevantna upoznatost odnosno iskustvo.

Da je Mil o ovim stvarima govorio više i eksplicitnije, ne bi mu se mogli uputiti razni prigovori koji su mu bili upućeni. Da se posvetio pitanju šta čini sudiju u pitanjima morala, njegovo stanovište bi mnogo više, po svojim strukturalnim karakteristikama, ličilo na shvatanje koje formuliše Aristotel u svojoj *Nikomahovoj etici*. Aristotel je s razlogom poseban akcenat stavljao na pojam vrline odnosno pojam vrle osobe. Njemu je, za razliku od Mila, bilo potpuno jasno da kriterij moralne ispravnosti postupka nije i ne može biti neko pravilo, načelo, princip, niti skup takvih principa. Možda neočekivano s obzirom na filozofske poglede njegovog vremena, Aristotelu je bilo jasno da se dobro, odnosno moralno ispravno ne može definisati onako kako on definiše vrlinu u *Nikomahovoj etici*<sup>168</sup> ili tragediju u *Poetici*.<sup>169</sup> Postupak X je za njega moralno ispravan postupak ako je to ono što bi, u odgovarajućim okolnostima, učinila vrlo osoba sa razlozima vrle osobe. Ako ne postoje striktno definisana pravila na osnovu kojih ćemo odrediti da li je neki postupak moralno ispravan odnosno dopustiv, pravila koja važe bez izuzetaka ili sa izuzecima koji se mogu precizno omeđiti, onda je posebno važno što detaljnije odrediti neko drugo, alternativno merilo morala. To merilo je sud čoveka koji poseduje praktičnu mudrost (*phronesis*), jer su svi (ili gotovo svi) njegovi izbori onakvi kakvi treba da budu. Nema nikakve sumnje da se i u oblasti morala, čak i ako ne verujemo u generalističku ideju o etičkim pravilima kao vrhovnom kriteriju, može napraviti razlika između ispravnog i pogrešnog.

U svom ogledu „O merilu ukusa“ Hjum kombinuje jednu vrstu generalističkog pogleda na vrednosti (gde se lepota nekog X određuje pozivanjem na pravila pisanja odnosno zakone kritike) sa aristotelovskim uvidima o sudu referentnih subjekata. Ova

---

<sup>168</sup> Aristotle, *Nicomachean Ethics*, Oxford: Oxford University Press, 2002, 1107a.

<sup>169</sup> Aristotle, *Poetics*, Montreal: McGill-Queen's University Press, 1997, VI, 18.

druga komponenta je za Hjumova verovatno važnija od prve, zbog čega zajednički sud ovakvih subjekata, koje zove dobrim kritičarima, on naziva jedinim istinskim „merilom ukusa“.<sup>170</sup> Pravila pisanja odnosno zakoni kritike imaju ulogu u obrazlaganju estetičkih sudova. Oni su zgodna alternativa zajedničkom sudu dobrih kritičara, na koji iz praktičnih razloga često ne možemo da se pozovemo. Kada ovako postavimo stvari, izgleda da je zajednički sud dobrih kritičara jedino pravo „merilo ukusa“, i da su pomenuta pravila, „merilo ukusa“ u jednom derivativnom smislu: kao rezultat empirijske generalizacije, nijedno od njih ne može drukčije do provizorno odgovarati sudu ovakvih kritičara. Iza Hjumovog nominalnog generalizma krije se *agent-centered* stanovište, u strukturalnom smislu slično Aristotelovom etičkom stanovištu. Kombinujući ova dva elementa (generalizam i *agent-centered* pristup), ovako shvaćeno, Hjumovo estetičko stanovište po svojoj formi podseća na Rosovu etiku *prima facie* dužnosti.<sup>171</sup>

Pa ipak, ovo je donekle uprošćena slika. Odnos ovakvih pravila i zajedničkog suda dobrih kritičara, ostavlja prostor i za nešto drukčiju interpretaciju koju u svom radu „Hjum o merilu ukusa“,<sup>172</sup> formuliše Leon Kojen. Prema ovom tumačenju, zakoni lepote se ne svode na puke empirijske generalizacije, a takve generalizacije, uzgred budi rečeno, ne bi ni mogle da imaju ključno mesto koje im Hjum dodeljuje u svojoj antirelativističkoj argumentaciji.

„Izgleda nam“, kaže Kojen, „da su ovde u pravu oni koji tvrde da se kod Hjumova može govoriti o merilu ukusa u dva različita mada i tesno povezana značenja.“<sup>173</sup> S jedne strane, merilo ukusa se može shvatiti kao nešto što *samo po sebi određuje* ispravnost osećajâ i istinitost sudova koji se tiču umetnosti: u ovom smislu, kao što smo upravo pokazali, merilo ukusa su ‚opšta pravila lepote‘, jer saglasnost s njima

---

<sup>170</sup> *O merilu ukusa*, 66.

<sup>171</sup> David Ross, *The Right and the Good*, Oxford: Oxford University Press, 1930.

<sup>172</sup> Leon Kojen, „Hjum o merilu ukusa“, u: *Umetnost i vrednost*, 153-207.

<sup>173</sup> „Hjum o merilu ukusa“, 194.



određuje da li je takav osećaj ispravan, a sud istinit. S druge strane, merilo ukusa se može shvatiti i kao nešto *na osnovu čega se utvrđuje* koji među više suprotnih osećaja ili sudova treba smatrati ispravnim odnosno istinitim: ako je to ono što imamo u vidu, za Hjuma ne postoji bolje merilo od suda dobrih kritičara o datom delu, pa je sasvim razumljivo što on kaže da zajednički sud takvih ličnosti, gde god se one mogle naći, predstavlja istinsko merilo ukusa i lepote.<sup>174</sup> Mogli bismo, dakle, reći da su 'opšta pravila lepote' *ratio essendi* dobrog i rđavog ukusa, jer da njih nema nijedan iskreno izrečen estetički sud ne bi bio ni više ni manje prihvatljiv od bilo kojeg drugog; a da je zajednički sud dobrih kritičara *ratio cognoscendi* obeju krajnosti ukusa, budući da nam jedni on potpuno pouzdano otkriva kako se izjašnjava dobar, pa samim tim i kako bi se izjasnio rđav ukus.<sup>175</sup> Pored toga što više objašnjava, ova interpretacija naglašava značaj činjenice da je lepota na nekontingentan način povezana sa estetičkim zadovoljstvom i daje posebnu težinu Hjumovom antirelativističkom projektu.

Hjumovo estetičko stanovište, koje on iznosi u ogledu „O merilu ukusa“, sadrži dve centralne i nekoliko sporednih ideja. Jedna od te dve ideje je Hjumovo shvatanje lepote kao dispozicionalnog svojstva predmeta. Mada ovu tezu ne formuliše eksplicitno, i ne razlikuje, bar ne izričito, dispozicionalna od inherentnih svojstava, izgleda da je Hjum, kako sugeriše Kojen, zapravo zastupao neki oblik dispozicionalističkog shvatanja lepote.<sup>176</sup> Ako smo čitajući ogled „O merilu ukusa“ skeptični u pogledu ove interpretacije, sledeće mesto iz *Rasprave o ljudskoj prirodi*, ne ostavlja nikakvu sumnju u pogledu toga šta je lepota za Hjuma. „Lepota je“, kaže ovde Hjum, „takav poredak i sklop delova koji je, bilo zbog primarnog ustrojstva naše prirode, bilo zbog običaja (zahvaljujući kulturnoj tradiciji), bilo zbog čudi

---

<sup>174</sup> *O merilu ukusa*, 66.

<sup>175</sup> „Hjum o merilu ukusa“, 195.

<sup>176</sup> Vidi, recimo, Leon Kojen, „Hjumovo shvatanje lepote“, u: *Umetnost i vrednost*, 121-152, 146.

(zahvaljujući nekoj individualnoj sklonosti), *podoban* da pruži zadovoljstvo i uživanje duši“.<sup>177</sup>

Dodatnom eksplikacijom ovog Hjumovog određenja, pozivanjem na elemente iz njegovog ogleđa „O merilu ukusa“, može se formulisati kriterij koji izdvaja individualno nužne i zajedno dovoljne uslove da predmet X bude lep. Polazeći od formule koju u svom radu daje Entoni Sevil,<sup>178</sup> revidirajući je i otklanjajući teškoće sa kojima se suočio Sevil, Leon Kojen, u svom radu posvećenom Hjumovom shvatanju lepote, iznosi celovito i zaokruženo određenje ovog Hjumovog kriterija: Jedan predmet je lep ako, i samo ako, poseduje određen poredak i sklop delova, i to takav da bi svakome ko bi bio *prikladno nastrojen* i imao *odgovarajući* opažaj datog predmeta, taj predmet pričinio osećaj *osobnog* zadovoljstva, prouzrokovan ovim opažajem.<sup>179</sup>

Iako daje okvir za dispozicionalističko shvatanje lepote, ova formula je, primećuje Kojen, suviše apstraktna i kao takva ne može da figuriše u antirelativističkoj argumentaciji. Potrebno je osvetliti sva četiri aspekta ovako shvaćene lepote: i odgovarajuća svojstva objekta koja pobuđuju estetičko zadovoljstvo, i odgovarajući opažaj predmeta, i zadovoljstvo koje se iz njega rađa, i uslove koji čine dobrog kritičara. Na ovom mestu ne mogu da se upuštam u detaljno razmatranje sva četiri elementa ovako formulisanog kriterija, mada bi u načelu sve njih trebalo eksplicirati tako da postanu što opipljiviji. U kontekstu ovog istraživanja, mislim da je najvažnije precizno navesti uslove u kojima se ova dispozicija aktualizuje, a koji se tiču što trajnih što trenutnih svojstava dobrog kritičara. Potrebno je da ovo određenje bude, s jedne strane, što detaljnije i informativnije, a sa druge, da

---

<sup>177</sup> Prevod preuzet iz teksta „Hjumovo shvatanje lepote“, 133 i 136, zajedno sa pojašnjenjima u zagradi. Kurziv moj.

<sup>178</sup> Anthony Saville, *The Test of Time*, Oxford: Oxford University Press, 1982, 157-161.

<sup>179</sup> „Hjumovo shvatanje lepote“, 144.

ne sadrži skrivene cirkularnosti. Jedino takvo određenje će moći, u meri u kojoj je to uopšte moguće, da odoli relativističkim izazovima.

Dobrog kritičara, kako ga Hjum shvata, izdvaja čitav niz sposobnosti, koje zajedno, kada su prisutne u odgovarajućoj meri, čine da ovakvoj osobi pripišemo ukus. To su, s jedne strane, karakteristike subjekta koje se tiču njegovog trenutnog mentalnog stanja kada prosuđuje lepotu nekog umetničkog dela, kao što su potpuna nepomućenost duha (ili, kako Kojen kaže, emocionalna ravnoteža), pribranost misli (odnosno intelektualna lucidnost) i puna pažnja poklonjena predmetu (to jest, potpuna usredsređenost opažanja).<sup>180</sup> Ako je lepota dispozicionalno svojstvo, kako ju je shvatao Hjum, trenutno mentalno stanje dobrog kritičara odgovara standardnim uslovima u kojima se ispoljava odgovarajuća dispozicija. Ako ovi uslovi nisu ispunjeni, dispozicija se neće manifestovati, kao što se šibica neće zapaliti ako u atmosferi koja je okružuje nema (dovoljno) kiseonika. Ovi uslovi koje Hjum navodi, zajedno sa normalnim spoljašnjim okolnostima, kao i čitavim nizom drugih stvari koje se podrazumevaju, zajedno čine nužan uslov za ispoljavanje date dispozicije.

Hjumu je još više stalo da što preciznije odredi trajne karakteristike dobrog kritičara. Prvo svojstvo ove vrste koji on navodi je istančanost ukusa. „Tamo gde se organi odlikuju takvom izoštrenošću da ne dopuštaju ničemu da im izmakne, i u isti mah takvom tačnošću da opažaju svaki sastojak celine, govorimo“, kaže Hjum u svom ogledu, „o istančanosti ukusa, pa bilo da te reči upotrebljavamo u doslovnom ili u metaforičnom značenju“. <sup>181</sup> Ova distinkcija, koja kao da nešto duguje Dekartovom razlikovanju jasnog i razgovetnog, <sup>182</sup> apsolutno je neophodna da bi naš estetički sud bio adekvatan.

---

<sup>180</sup> „Hjum o merilu ukusa“, 168. Leon Kojen u zagradama nudi savremene sinonime za izraze iz Hjumovog vremena.

<sup>181</sup> *O merilu ukusa*, 57-58.

<sup>182</sup> O jasnosti i razgovetnosti Dekart govori na nekoliko mesta. Vidi posebno drugu i treću meditaciju: Rene Dekart, *Metafizičke meditacije*, Beograd: Zavod za udžbenike, 2012, 23-41.

U prvi mah može izgledati da je istančanost relevantna samo onda kada donosimo estetičke sudove koji su, što implicitno što eksplicitno komparativni, kada je potrebno, da se poslužimo efektnim Kojenovim primerima, razlikovati „istinsku epsku uzvišenost kakvu poseduje Homer, Vergilije ili Milton od bombastičnosti i lažne grandioznosti drugorazrednih epskih pesnika 17. i 18. veka; tragičnu snagu i uzdržanost kakvu poseduju Sofokle ili Rasin od melodramskog patosa i preterivanja svojstvenim tolikim neuspelim tragedijama; neuporediv humor Servantesovog *Don Kihota* od vulgarne komike burleske i farse, itd“.<sup>183</sup> Međutim, istančanost je kritičaru neophodna za donošenje svih estetičkih sudova, bili oni komparativni ili ne, i to kad god on donosi ovakve sudove. Uloga istančanosti u estetičkom prosuđivanju je tolika da nam se, kako primećuje Kojen, može činiti da je posedovanje ovog svojstva u svakom smislu isto što i posedovanje ukusa, i da su ostala svojstva koja Hjum zatim navodi, manje ili više izlišna odnosno da se ona, kada je istančanost prisutna, u ovoj ili onoj meri podrazumevaju.<sup>184</sup>

Budući da navodi još četiri karakteristike dobrog kritičara, a istovremeno istančanost definiše kao da nam je ona i sama dovoljna za estetičko prosuđivanje, u prvi mah deluje da Hjum postupa nedosledno. Međutim, to nije tačno za Hjuma, kao što nije tačno ni za mnoge druge filozofe koji prave slične distinkcije, recimo za Aristotela, koji u svojoj *Nikomahovoj etici* razlikuje pravednost u užem smislu od pravednosti u širem smislu. Pravednost u užem smislu za Aristotela spada u pojedinačne vrline. Ona i sama ima dve manifestacije, distributivnu i korektivnu pravednost.<sup>185</sup> Pravednost u širem smislu Aristotel izjednačava sa vrlinom uopšte.<sup>186</sup> Imajući ovo u vidu, razložno je pomisliti da Hjum želi da napravi razliku između istančanosti u užem i istančanosti u širem smislu.

---

<sup>183</sup> „Hjum o merilu ukusa“, 175.

<sup>184</sup> „Hjum o merilu ukusa“, 176.

<sup>185</sup> *Nicomachean Ethics*, 1130a15-1131a9.

<sup>186</sup> *Nicomachean Ethics*, 1129b27.

Pa ipak, Hjumovo shvatanje, za razliku od Aristotelovog, ne sadrži eksplanatornu „kopču“ – zajednički imenilac – koja bi ovakvo razlikovanje, između užeg i šireg značenja, učinila teorijski važnim i istinski neproizvoljnim. Ono što, na ovaj način, povezuje (karakternu) vrlinu u užem i (karakternu) vrlinu u širem smislu je praktična mudrost (*phronesis*), sposobnost za donošenje moralno *ispravnih* odluka.<sup>187</sup> Budući i sama vrednosno usmerena sklonost, praktična mudrost je apsolutno centralan pojam Aristotelove etike: pozivanjem na ovu dispoziciju, Aristotel definiše karakternu vrlinu i povezuje pojedinačne karakterne vrline formulišući svoju zanimljivu, na prvi pogled paradoksalnu tezu o jedinstvu vrlina.<sup>188</sup> Čak i iz ovog kratkog podsećanja na Aristotela, jasno je da Hjum nije imao u vidu razlikovanje poput onog koje uvodi Aristotel, jer ne bi, ako tako mogu da kažem, imao čime da ga opravda.

Ako je sve ovo tačno, jasno je zašto istančanost za Hjuma, kako Kojen ističe, ne uživa nikakav formalno povlašćen status.<sup>189</sup> Hjumovo razlikovanje između dva smisla istančanosti liči na jednu drugu distinkciju koja se može naći kod Aristotela: razlikovanje prirodne i istinske (karakterne) vrline. Najprostije rečeno, razlika je u tome što ova druga, vrlina u pravom smislu te reči, zahteva svesno i samostalno odlučivanje (da *arhe* postupka bude u delatniku),<sup>190</sup> i odgovarajući stepen praktične mudrosti i psihološke zrelosti, dok prvu mogu imati i deca, koja, kao što znamo, od malena mogu pokazivati znake hrabrosti, velikodušnosti, i slično. Mada to eksplicitno nijedan od njih ne pominje, i Leon Kojen u tumačenju Hjumovog teksta, i sam Hjum, možda su imali u vidu ovu Aristotelovu distinkciju. Tako bar deluje Kojenovo terminološko razlikovanje dve vrste istančanosti koje nalazimo kod Hjuma. „[I]stančanost u smislu Hjumove definicije odsad ćemo“, kaže Kojen, „zvati *istančanim ukusom* ili *savršenim senzibilitetom*; onu istančanost koja je samo jedna odlika dobrog kritičara zvaćemo, naprotiv, *prirodnom istančanošću* ili *normalnim*

---

<sup>187</sup> *Nicomachean Ethics*, 1107a.

<sup>188</sup> *Nicomachean Ethics*, 1144b-1145a.

<sup>189</sup> „Hjum o merilu ukusa“, 176.

<sup>190</sup> *Nicomachean Ethics*, knj. II.6.

*senzibilitetom*“.<sup>191</sup> Ovoj drugoj sposobnosti, kao i Aristotelovoj prirodnoj vrlini, potrebna je odgovarajuća praksa odnosno iskustvo. Ali, da bi naši estetički sudovi bili pouzdani, neophodno je, tvrdi Hjum, da u odgovarajućoj meri posedujemo sposobnost za pravljenje poređenja (bez koje nam iskustvo ne bi moglo biti od koristi), zdrava pamet i sloboda od predrasuda.

U svojoj interpretaciji Hjumovog ogleđa, Kojen ovde čini očiglednim dve stvari koje bi mogle promaći nekome ko čita samo Hjumov tekst. To je, prvo, činjenica da je Hjum, mnogo više nego Kant i drugi tradicionalni estetičari, uzimao u obzir značaj kulturnog i istorijskog konteksta za vrednovanje umetničkih dela.<sup>192</sup> Hjum, dakle, nije pravio grešku na koju je kod Siblija ukazao Volton.<sup>193</sup> On, za razliku od Siblija, očigledno nije smatrao da su estetička svojstva umetničkih dela dostupna opažanju na onako neposredan način kao što su to (mnoga) njihova vanestetička svojstva. Drugo, Hjum je, kako otkriva ova interpretacija, po svemu sudeći, na neki način anticipirao Voltonove pozitivne uvide o kategorijama umetnosti kao žanrovskim i stilskim konvencijama u okviru kojih nastaju umetnička dela.<sup>194</sup> Na to ukazuje i sledeći citat iz Hjumovog ogleđa. „Svako umetničko delo ima i neki cilj ili svrhu na čije postizanje je sračunato; i treba ga smatrati više ili manje savršenim zavisno od toga da li je više ili manje podobno da ostvari taj cilj. Namera besedništva je da uveri, istorije da pouči, poezije da se dopadne posredstvom osećanja i uobrazilje. Te ciljeve moramo stalno imati na umu kada prelistavamo neko delo; i moramo biti u stanju da prosudimo koliko su upotrebljena sredstva primerena svojoj svrsi.“<sup>195</sup>

Već i na osnovu ovog sumarnog izlaganja Hjumovog shvatanja ukusa, jasno je u kojoj meri bi takvo shvatanje unapredilo Siblijevu tezu, i kada je reč o uočavanju estetičkih svojstava, i kada je reč o estetičkoj objektivnosti. Jer, što se tiče prvog,

---

<sup>191</sup> „Hjum o merilu ukusa“, 182.

<sup>192</sup> „Hjum o merilu ukusa“, 183.

<sup>193</sup> Vidi poslednji odeljak prvog poglavlja.

<sup>194</sup> „Categories of Art“.

<sup>195</sup> *O merilu ukusa*, 64.

Hjum uzima u obzir činjenice u vezi sa stvarnom kritičkom praksom i formuliše pet uslova koji čine dobrog kritičara. Budući da do tih uslova dolazimo empirijskim putem, Hjumova lista je podložna reviziji i može biti korigovana ako se za to pojave pravi razlozi. Iako logički nije isključeno da se neće pojaviti razlozi koji će nas naterati da preispitamo, i ako treba, modifikujemo, pa čak i odbacimo Hjumove uslove, takvi razlozi se još nisu pojavili, pa apriorni skepticizam deluje neosnovano. Jasno je da ovakav ostinovsko-vajsmanovski pristup ne bi zadovoljio dogmatske pristalice estetičkog relativizma, ali sa takvima je i nemoguće i nepotrebno polemisati.

Mislim da bi Sibliju, s obzirom na epistemološke okvire njegovog stanovišta, mogao biti blizak Hjumov empiristički pristup. On je pogrešio što je više naginjao Kantovom pojednostavljenom, u osnovi perceptualističkom modelu uočavanja estetičkih svojstava, umesto da svoj uzor nađe u Hjumu. Zahvaljujući preciznosti i eksplicitnosti sa kojom je formulisano, Hjumovo stanovište je više nego uverljivo. Ono poseduje istinsku plauzibilnost, koju bi posvedočio mnogo koji sofisticiran poznavalac umetnosti odnosno književni kritičar.<sup>196</sup> Ova karakteristika Hjumovog shvatanja je njegovo glavno oružje protiv relativizma. Neko ko bi sporio da je lepo ono što Hjumovi dobri kritičari smatraju lepim, morao bi da dovede u pitanje Hjumovih pet uslova koji čine dobrog kritičara. Čini se da to nije nimalo jednostavno učiniti i da je, posle svega što je rečeno, teret dokaza na relativistima. Dok Siblijevo shvatanje ukusa ne zamenimo Hjumovim mnogo razrađenijim stanovištem, on očigledno nije u tako povoljnoj poziciji.

---

<sup>196</sup> „Čovekom od istančanog ukusa ili dobrim književnim sudijom“, Bogdan Popović, da navedem samo jedan primer, smatra subjekta koji poseduje sledeća svojstva: 1) Od prirode nežno, istančano osećanje; 2) živa, plastična mašta; 3) potpuno opšte obrazovanje; 4) poznavanje velikog broja književnih dela; 5) književno poznavanje jezika; 6) pravilan sud; 7) stručno obrazovanje, to jest poznavanje metrike, poetike i retorike, s njihovim posebnim pojmovima i tehničkom terminologijom; 8) duboko poznavanje čoveka; 9) vrlo veliko iskustvo života. Navedeni uslovi veoma liče na Hjumove uslove za dobrog kritičara. Vidi: Leon Kojen, *U traženju novog*, Beograd: Čigoja, 2015, 159.

Braneći Siblijevu tezu o objektivnosti estetičkih sudova od antirealističkih prigovora, nekoliko puta sam isticala da je teret dokaza na onima koji dovode u pitanje ovu tezu. Ovakvi kritičari Siblijevog stanovišta od Siblija traže „neutralan“ i „objektivan“ dokaz da estetička svojstva „realno“ postoje. Iako ne kažu u čemu bi takav dokaz trebalo da se sastoji, oni, po svemu sudeći, pretpostavljaju da imaju pravo da insistiraju na tome, pošto smatraju da nam je Sibli taj dokaz uskratio i da način na koji on govori o estetičkim svojstvima nema pravo pokriće. Njima bi se, međutim, moglo postaviti pitanje zašto bi teret dokaza ovde morao biti na Sibliju: zašto bi iz činjenice da nije „neutralno“ i „objektivno“ dokazano da estetička svojstva „realno“ postoje sledio bilo kakav antirealistički zaključak?

Iako bi mogao da pomogne braniocima estetičkog realizma, utoliko što bi ih oslobodio jednog bremena, ovaj argument ne bi zaista ubedio one koji pripadaju suprotnom taboru. Ali, kada Siblijevo „merilo ukusa“, koje se sastoji u „*potpunom ili što detaljnijem slaganju u razlikovanju*“, zamenimo Hjumovim uslovima za dobrog kritičara, imamo pravo da očekujemo da će se situacija promeniti i na jednoj i na drugoj strani linije spora. Verujem da bi mnogi relativisti promenili mišljenje u svetlu Hjumove antirelativističke argumentacije koja, doduše, dobija svoju pravu formu i punu snagu tek kada se adekvatno interpretira.<sup>197</sup> Razume se, uvek ima i onih koji veruju da je „argumentacija [...] potrebna kada hoće da se razori ono što vidimo i da se pokaže da je istina negde drugde“,<sup>198</sup> ali oni do argumenata zapravo ne drže mnogo.

---

<sup>197</sup> Sam Hjum piše pomalo eliptičnim književnim jezikom, pa nije lako uočiti korake u njegovoj argumentaciji.

<sup>198</sup> Jovan Hristić, „Neprolazna čar predsokratovaca“, u: *Izabrani eseji*, Beograd: Srpski PEN centar, 2005, 241-248, 247.



### III

U prvom odeljku ovog poglavlja izložila sam Tenerov osnovni prigovor Siblijevom shvatanju objektivnosti estetičkih sudova, zaoštravajući taj argument do forme *reductio ad absurdum*. Mislim da je taj prigovor najjači od tri argumenta koje Tener iznosi i, ne računajući Siblijev sopstveni argument koji on iznosi u radu „Boje“, verovatno najjači argument koji je Siblijevom stanovištu upućen. Pošto sam ukazala na sličnosti i razlike između ova dva argumenta, ostavljajući otvorenim koji od njih ima veću snagu, na početku sledećeg odeljka ukazala sam na činjenicu da relativnost o kojoj Tener govori nije samo konstrukt u jednom zamišljenom scenariju, već da je ona zastupljena u različitim oblastima. Ispostavilo se da dispozicionalnost svojstava koja sam razmatrala (biti neke određene boje, biti otrovan, biti lep, biti poželjan), i onaj tip relativnosti koji dopušta takva dispozicionalna struktura, ne isključuje mogućnost konzistentnog i smislenog razlikovanja ispravnog od pogrešnog pripisivanja ovakvih svojstava. Iako i ovaj argument, čini mi se, ima izvesnu težinu, izgleda mi da Hjumovo shvatanje dobrog kritičara daje neuporedivu prednost estetičkim realistima.

Kad imamo u vidu Siblijevu slikovitu analogiju sa jezgrom i periferijom, jasno je zašto je Tener imao utisak da nas dva uslova za „objektivnu logiku“ termina koje Sibli formuliše, obavezuju na tezu da mora postojati jedna i samo jedna referentna grupa „osetljivih“ subjekata, kao i na tezu da je svako odstupanje od suda koji jednoglasno donose pripadnici ove grupe, greška. Ma koliko ovaj utisak bio razumljiv, čini mi se da Siblijevo stanovište dopušta i manje striktno standarde objektivnosti kada je reč o estetičkim sudovima. Pošto pokušam da pokažem koji aspekti Tenerove kritike mi izgledaju najozbiljniji i najodrživiji, ponudiću jednu moguću eksplikaciju Siblijevog stanovišta kojom bi i Tener mogao biti zadovoljan, ili bi bar trebalo da bude zadovoljan.

Ono što mi se u Tenerovoj argumentaciji čini najodrživije je njegovo podozrenje prema Siblijevoj tendenciji da ukus definiše kao sposobnost za pravljenje što većeg broja estetičkih distinkcija. Iako ovakvo bihevioralno, relativno besadržajno i vrednosno neutralno određenje ukusa ima jak prizvuk objektivnosti, sposobnost koju Sibli ima u vidu nema mnogo zajedničkog sa ukusom kako se o ovoj sposobnosti govori u kritici i teoriji umetnosti. U ovim kontekstima, u kojima se pojam ukusa javlja u svom žižnom značenju i najčistijem obliku, ukus se ne može definisati nezavisno od činjenice da je ova sposobnost *differentia specifica* dobrog kritičara. Kao što za nekoga ko razlikuje i tačno identifikuje 56 tipova turbo-folka (od bugarskog i grčkog, pa sve do iranskog), ne bismo rekli da je dobar muzički kritičar – za to je potrebno da ima neka druga, i relevantnija i konvencionalnija znanja i sposobnosti – tako ovakvoj osobi ne bismo pripisali ukus.

U prvom poglavlju, koje je bilo posvećeno odnosu estetičkih i vanestetičkih kvaliteta, odnosno uočavanju estetičkih svojstava, videli smo da je Siblijeva tendencija da pomalo pojednostavljeno razume način na koji uočavamo estetička svojstva, a pre svega estetička svojstva umetničkih dela, posledica njegove težnje da dâ što obuhvatnije jedinstveno shvatanje odnosa estetičkog i vanestetičkog; shvatanje koje bi na potpuno isti način, neselektivno moglo da objasni odnos estetičkih i vanestetičkih svojstva, gde god se ta svojstva javljaju, i koje ne bi pravilo nikakvu razliku između odnosa ove dve vrste svojstava u umetničkim delima, i njihovog odnosa izvan umetnosti.

Čini mi se da je ista ta sklonost ka što obuhvatnijim objašnjenjima, koja treba da budu podjednako primenljiva na umetnička dela, različite vanumetničke artefakte i prirodne objekte, Siblija navela da ponudi onako neinformativno određenje ukusa. Kada to imamo u vidu, jasno je zašto Sibli nije mogao da ponudi neko iole razrađenije shvatanje ukusa, nalik na shvatanje ukusa koje iznosi Hjum u svom ogledu „O merilu ukusa“. Nijedno sadržajnije shvatanje ukusa ne bi moglo da se

primeni na sve ono što za Siblija predstavlja relevantan domen istraživanja. Pošto nije želeo da se odrekne pretenzije na sveobuhvatnost, Sibli nije uspeo čak ni da postavi, a kamoli da odgovori na važna i intelektualno izazovna pitanja u vezi sa specifičnostima estetičkih svojstava i estetičkih sudova o umetničkim delima.

Mada je o tome nezahvalno spekulirati, sklonost ka sveobuhvatnosti nije jedini razlog iz kojeg se Sibli trudio da manje ili više eksplicitno ignoriše, ako ne i nipodaštava svoje filozofske pretke, Hjumova i Kanta. S obzirom na strujanja u etici i estetici njegovog vremena, blisko je pameti da je Sibli imao dodatne averzije prema ideji idealnog posmatrača. U vreme kada je Sibli pisao, nekome ko bi se pozvao na idealnog ili prikladno nastrojenog posmatrača dobrog ukusa, odmah bi bila upućena primedba za murovski intuicionizam. Glavna teza ovakvih, po pravilu nekognitivistički nastrojenih kritičara, otprilike glasi: sposobnost o kojoj Sibli govori je misteriozna, pa čak i opskurna, ništa manje nego navodna estetička svojstva o čijem ontološkom statusu nemamo prava svedočanstva. Druga primedba koja se može uputiti Siblijevom shvatanju ukusa je primedba za cirkularnost. U četvrtom odeljku prvog poglavlja pokušala sam da pokažem kako bi se na jednu verziju ovog prigovora, koja dolazi od Kejbira, moglo odgovoriti iz ugla samog Siblijevog stanovišta. Pa ipak, odgovor koji tu dajem, ne mora da zadovolji čitaoca koji sa Siblijem već ne deli određene pretpostavke.

Pozivanjem na Hjumovo shvatanje dobrog kritičara, Siblijeva pozicija bi se mogla ojačati u obe ove ravni. Hjumovom shvatanju dobrog kritičara se, naime, ne može uputiti primedba za murovski intuicionizam. Ukus, kako ga Hjum određuje, nije nikakva misteriozna sposobnost već jedna kompleksna dispozicija koja stavlja u dejstvo različite sposobnosti i znanja. Štaviše, zahvaljujući tome, Hjumovom shvatanju se ne može uputiti primedba da je cirkularno. Lepota, shvaćena dispozicionalistički, delimično se određuje pozivanjem na sud dobrog kritičara, ali se ukus ne definiše naprosto (samo) kao sposobnost da se uoči ono što je lepo, već se

nudi detaljna analiza svih sposobnosti i znanja koja su nam potrebna da bismo mogli donositi adekvatne sudove o tome šta je lepo, a šta nije.<sup>199</sup> Ranije sam napomenula da Hjumovo estetičko stanovište ima određene strukturalne sličnosti sa Aristotelovom etikom vrline. I jedno i drugo stanovište spada u *agent-centered* stanovišta;<sup>200</sup> ni jednom ni drugom se ne može s pravom uputiti prigovor da je cirkularno, iako *prima facie* može delovati da su ovakve primedbe razložne. Dok se Hjum definišući dobrog kritičara poziva na jedan splet sposobnosti i znanja, Aristotel se definišući vrlu osobu poziva na vrlinu kao sklonost da se bira koja se drži sredine u odnosu na nas, određene razlogom, onako kako bi to učinio čovek koji poseduje *praktičnu mudrost*.<sup>201</sup>

Za razliku od nekog *stricto sensu* generalističkog stanovišta, ni Aristotelovo ni Hjumovo stanovište nas ne obavezuje na jedan, i samo jedan, ispravan odgovor na pitanje šta u nekoj situaciji treba učiniti odnosno da li neko delo poseduje ovo ili ono estetičko svojstvo. U prvom slučaju, to je zajemčeno ne samo određenjem vrline kao sredine u odnosu na nas, za koju Aristotel izričito podvlači da nije uvek ista, fiksna aritmetička sredina između krajnosti, već i nečim što bi se anahronično moglo nazvati osoben stil života. Činjenica da vrlina nije aritmetička sredina dopušta da i siromašan čovek, ako ima bar nešto što bi se moglo dati, može da bude velikodušan, pa čak i velikodušniji od nekoga ko je imućan. Siromašni čovek će biti velikodušniji ako, proporcionalno sredstvima kojima raspolaže, daje više (pod pretpostavkom da su svi

---

<sup>199</sup> Vidi: Noel Carroll, „Hume’s Standard of Taste“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43 (1984), 181-194; Jeffrey Wieand, „Hume’s Two Standards of Taste“, *The Philosophical Quarterly*, 34 (1984), 129-142. James Shelley, „Hume’s Double Standard of Taste“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51 (1994), 437-445; James Shelley, „Hume and the Nature of Taste“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56 (1998), 29-38.

<sup>200</sup> Distinkciju između *act-centered* i *agent-centered* pristupa u etici uvodi Džulija Anas. Vidi: Julia Annas, *The Morality of Happiness*, New York: Oxford University Press, 1993. O etici vrline kao *agent-centered* etici, vidi, na primer, Daniel C. Russel, „Agent-Based Virtue Ethics and the Fundamentality of Virtue“, *American Philosophical Quarterly*, 45 (2008), 329-348; Liezl van Zyl, „Agent-Based Virtue Ethics and the Problem of Action Guidance“, *Journal of Moral Philosophy*, 6 (2009), 50-69.

<sup>201</sup> *Nicomachean Ethics*, 1107a. Prevod Leona Kojena.

uslovi za to ispunjeni, da se time pomaže osobi kojoj treba pomoći, da onaj koji daje time ne ugrožava svoju egzistenciju, itd). Osim toga, ljudi istog materijalnog statusa mogu, u zavisnosti od svoje životne filozofije, biti velikodušni u podjednakoj meri, ali na različite načine: prvi, individualista, tako što će svoju pomoć raspodeliti na mali broj ljudi kojima će znatno pomoći, a drugi, kolektivista, tako što će pomalo pomoći mnogima. Izbor za jedno ili drugo može da zavisi od najrazličitijih faktora, recimo od toga kako ovakvi subjekti procenjuju domet posledica svojih postupaka, i tome slično.

Na sličan način, ljudi podjednako dobrog ukusa mogu imati različite afinitete u zavisnosti od životne dobi, kulture kojoj pripadaju, pola, pa čak i nekih idiosinkratskih osobnosti. „Uprkos svim našim naporima“, kaže na jednom mestu Hjum, „da utvrdimo merilo ukusa i izmirimo nesaglasne predstave ljudi, još uvek ostaju dva izvora razilaženja, koja svakako nisu dovoljna da izbrišu sve granice između lepote i ružnoće, ali će često dovesti do razlika u stepenu našeg odobravanja ili osude. Jedan od njih su različite naravi pojedinih ljudi; a drugi, posebni običaji i verovanja naše zemlje i vremena. Opšta načela ukusa istovetna su za ljudsku prirodu: kada se ljudi razilaze u svojim sudovima, po pravilu će se otkriti neki nedostatak ili izopačenje njihovih moći, koji potiče od predrasude, od nedovoljnog iskustva, ili od nedovoljne istančanosti: i tu postoji valjan razlog da damo za pravo jednom ukusu, a da osudimo drugi. Ali, kada se unutrašnje ustrojstvo i spoljašnji položaj razlikuju, a ni jednoj ni drugoj strani se ne može ništa zameriti, pa nema nikakvog osnova da nekoj od njih damo prvenstvo: u tom slučaju neizbežno je da se sudovi u određenoj meri razlikuju, i uzaludno je tražiti merilo kojim bismo mogli da izmirimo suprotne osećaje.“<sup>202</sup>

„Na samom kraju oglada o ukusu“, kaže Leon Kojen tumačeći ovo mesto, „Hjum pravi jednu koncesiju relativizmu koja je praktično veoma važna ali, koliko nam se

---

<sup>202</sup> *O merilu ukusa*, 68-69.

čini, ne unosi nikakve bitne izmene u njegovo stanovište. Uzmimo veliku i prilično heterogenu klasu estetičkih sudova koju ujedinjuje jedino okolnost da svaki takav sud sadrži neko eksplicitno vrednosno poređenje: to, dakle, može biti sud da je određeno delo (pesma, slika, kompozicija, itd) *lepše* od nekog drugog; da je određeni autor (pesnik, slikar, kompozitor, itd) *bolji* od nekog drugog; da je određeni žanr (ep, tragedija, komedija, satira, itd) *viši* od nekog drugog; da je određeni kvalitet (epska uzvišenost, tragična snaga, melodramski patos, itd) *vredniji* od nekog drugog, itd. Mислеći na ovakva poređenja, Hjum tvrdi da često ne postoji toliko saglasnosti među dobrim kritičarima da bismo mogli da kažemo koji je od dvaju suprotnih iskaza ove vrste istinit a koji lažan. [...] Nedoumice ove vrste najprirodnije se“, zaključuje Kojen, „otklanaju ako kažemo da na takva pitanja nema odgovora, jer vrednosti dvaju umetničkih dela (a pogotovu dvaju žanrova, dvaju kvaliteta, itd) u mnogim slučajevima uopšte nisu samerljive veličine“.<sup>203</sup>

Ako sledimo Hjuma, legitiman ustupak estetičkim relativistima važiće, dakle, samo u određenim uslovima, kao što se vidi na sledećim mestima koja sam posebno označila kurzivom: „Za svakoga ko bi želeo da tvrdi da su Ogilbi i Milton, ili Banijan i Edison, jednaki po uglađenosti i talentu“, kaže Hjum u svom ogledu, „smatralo bi se da brani ništa manju ludost nego da je rekao da je neki krtičnjak visok kao Tenerifa ili neko jezerce veliko kao okean. Mada ima ljudi koji daju prednost Ogilbiju ili Banijanu, niko ne obraća pažnju na takav ukus; a osećaj ovih tobožnjih kritičara bez ustezanja proglašavamo neozbiljnim i smešnim. Načelo prirodne jednakosti ukusâ tada se potpuno zaboravlja, i dok ga priznajemo u nekim slučajevima, gde nam predmeti izgledaju *približno jednaki*, ono deluje kao nastran paradoks, ili još bolje kao očigledna besmislica, tamo gde se porede predmeti *toliko nesrazmerni* jedan drugom.“<sup>204</sup>

---

<sup>203</sup> „Hjum o merilu ukusa“, 196.

<sup>204</sup> *O merilu ukusa*, 52. Moj kurziv.

Ovo mesto bi se moglo razumeti na još jedan način. Moglo bi se, naime, tvrditi da Hjum ovde pravi koncesiju relativizmu utoliko što ostavlja ličnom ukusu dobrog kritičara da dà *prednost* jednom ili drugom od dva umetnička dela *približne* vrednosti, o kojoj među kritičarima postoji konsenzus. Dobar primer su Džejmsovi romani *Zlatni pehar* i *Krila golubice* ili *Stražilovo* i *Lament nad Beogradom* Miloša Crnjanskog: bilo da damo prednost prvom Džejmsovom romanu u odnosu na drugi, bilo da postupimo suprotno (a isto važi i za Crnjanskog), čini mi se da nećemo mnogo pogrešiti. Tako shvaćen, ustupak relativistima izgleda manji nego u interpretaciji koju predlaže Leon Kojen. Taj ustupak se tiče *stepena* u kojem ćemo nekom umetničkom delu pripisati estetičku vrednost, s obzirom na neko drugo delo, što se često ne može odrediti drukčije nego ordinalno. Štaviše, ta teza bi se mogla generalizovati tako da se odnosi i na sudove koji nisu (eksplicitno) poredbeni.

Sibli bi, čini mi se, u duhu ovog Hjumovog kompromisa sa relativistima, bilo da taj kompromis shvatimo na prvi, bilo da ga shvatimo na drugi način, mogao da napravi i značajan ustupak Teneru, a da ne dovede u pitanje ideju o merilu ispravnosti estetičkih sudova i ideju da estetička svojstva realno postoje. Pa ipak, ni Sibli to ne bi mogao učiniti ako ne bi bio spreman da prihvati ideju o estetičkim svojstvima koja su „relativna“ s obzirom na grupu kojoj referentan subjekt pripada. U svojim esejima „Patron i šafran“ i „Rusi i njihovi pogledi“ Virdžinija Vulf divno govori o tome na koji način različite vrste književnosti zahtevaju različitu publiku.<sup>205</sup> Ako nam dispozicionalnost estetičkih svojstva deluje prihvatljivo, zar ne možemo iskoristiti mogućnost koju nam pruža sama struktura dispozicionalnih svojstava da još malo relativizujemo estetička svojstva?

Čini mi se da to možemo učiniti, a da ne dovedemo u pitanje njihov ontološki status, samo pod pretpostavkom da su sledeći uslovi zadovoljeni. Pre svega, mora biti jasno da subjekt koga smatramo referentnim neosporno zadovoljava uslove za dobrog

---

<sup>205</sup> Virdžinija Vulf, *Eseji*, Beograd: Nolit, 1956, 112-130.

kritičara. Kao što kaže Hjum, „kada kritičar ne poseduje istančanost, on sudi ne praveći nikakve razlike, a na njega utiču samo grublji i očigledniji kvaliteti predmeta: nijanse pak ostaju neprimećene i zanemarene. Kada mu ne pomaže iskustvo, njegov sud zbrkan je i nesiguran. Kada se ne služi nikakvim poređenjem, predmet njegovog dopadanja su najbeznačajnije lepote, koje bi pre trebalo nazvati nedostacima. Kada se nalazi pod uticajem predrasude, svi njegovi prirodni osećaji bivaju izvitopereni. Kada mu nedostaje zdrava pamet, on nije kadar da uoči lepote zamisli i rasuđivanja, a one su najizvrsnije i najviše.“<sup>206</sup>

Drugo, ovako određen dobar kritičar mora suditi *konzistentno*. (Zanimljivo je da ni Hjum ne pominje konzistentnost estetičkog prosuđivanja, kao što ni Aristotel ne pominje moralni integritet: ako stavimo na stranu istorijske razloge, možda je to stoga što i jedan i drugi podrazumevaju da će kako dobar kritičar tako i čovek vrline, samim tim što zadovoljavaju uslove koji ih kvalifikuju kao referentne, posedovati odgovarajuću vrstu doslednosti.) Kao što je već rečeno, dva po svemu podjednako dobra kritičara neće se razilaziti samo u jednom slučaju, već u čitavom nizu slučajeva, budući da je ukus holistička sposobnost. U jednom smislu te reči, estetički sudovi koje smo doneli u prošlosti obavezuju nas u pogledu estetičkih sudova koje ćemo doneti u budućnosti. A opet, uprkos opravdanom zahtevu da dobar kritičar sudi konzistentno, svaki čovek (za dobre kritičare to je imperativ) ima pravo, i treba da se razvija i da menja svoje stavove.<sup>207</sup> Dobru ilustraciju toga daju mesta u kritičkim esejima T.S. Eliota na kojima on objašnjava kako je promenio stav o Šekspiru i o Geteu.<sup>208</sup>

Do sada smo detaljno razmatrali prvu Tenerovu primedbu Siblijevom stanovištu. Tener uvodi hipotetičku situaciju u kojoj se referentna grupa subjekata deli na dve

---

<sup>206</sup> *O merilu ukusa*, 65.

<sup>207</sup> Uporedi: Jerrold Levinson, „Artistic Worth and Personal Taste“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68 (2010), 225-233, 228.

<sup>208</sup> T.S. Eliot, „Svrha poezije i svrha kritike“, u: T.S. Eliot, *Izabrani tekstovi*, Beograd: Prosveta, 1963, 132-152, 138; „Gete kao mudrac“, u: *Izabrani tekstovi*, 343-366, 346 i 347.



podjednako brojne i podjednako osjetljive podgrupe. Ova primedba se pre svega tiče Siblijevog kriterija „objektivne logike“ termina za boje. Druga Tenerova kritika Siblijevog stanovišta odnosi se na analogiju između boja i estetičkih svojstava. Ako prihvatimo Siblijevu tezu da estetička svojstva počivaju na drugim opazajnim kvalitetima i da nema promene u estetičkom bez promene u vanestetičkom, postupak na osnovu kojeg procenjujemo da li neki subjekt pravi neko estetički relevantno razlikovanje neće imati mnogo zajedničkog sa postupkom za testiranje njegove sposobnosti da razlikuje boje.

Pošto se dve stvari ne mogu razlikovati samo u pogledu estetičkih svojstava, nečiju sposobnost razlikovanja estetičkih kvaliteta ne možemo testirati nezavisno od testiranja njegove sposobnosti razlikovanja vanestetičkih kvaliteta na kojima ova svojstva počivaju. S obzirom da su boje prosti kvaliteti, osjetljivost na boje možemo testirati i nezavisno od testiranja sposobnosti razlikovanja drugih svojstava iste opazajne vrste. Ništa slično ne važi za estetičke kvalitete.

Navodna estetička razlika između dva objekta bi se, u skladu s tim, mogla svesti na 1) vanestetičke razlike tih objekata i 2) činjenicu da dati subjekt pozitivno reaguje na vanestetička svojstva prvog objekta, a negativno na vanestetička svojstva drugog objekta ili obrnuto. Tobožnje estetičke razlike među predmetima svodile bi se, dakle, na njihove vanestetičke razlike i naše afektivne reakcije na ova svojstva. Ne postoje stvarne razlike zasnovane na estetičkim svojstvima, a postulirajući estetička svojstva, ljudi pokušavaju da opravdaju svoje sudove koji su suštinski zasnovani na afektivnim reakcijama, da im daju objektivnost koju oni nemaju. Estetička svojstva ne počivaju na vanestetičkim svojstvima – glasi skeptički prigovor – ona zapravo i ne postoje.

Prednost estetičkog antirealizma sastoji se u tome što je to stanovište, bar u jednom smislu, jednostavnije od Siblijevog stanovišta. Estetički antirealizam 1) ne „unosí“ estetička svojstva u „metafizički inventar sveta“; i, za razliku od Siblijevog stanovišta, 2) ne podrazumeva takozvano „estetičko čulo“, „estetičku intuiciju“

odnosno ukus.<sup>209</sup> Ovakvi razlozi, čini mi se, imaju neku težinu samo onda kada su dve konkurentske teorije u jednakoj meri potkrepljene „iskustvom“. Uprkos svim primedbama koje joj mogu biti upućene, i sama Siblijeva teza o „objektivnoj logici“ estetičkih sudova, dovoljna je da naruši ovaj ekvilibrijum u korist estetičkog realizma. Kada Siblijevo shvatanje ukusa zamenimo Hjumovim učenjem o dobrom kritičaru, stvarna ili tobožnja jednostavnost ostaje to što jeste i nema nikakav dodatni potencijal.

Bilo da sam ovde u pravu, bilo da to nije slučaj, čini mi se da Tener jednu stvar nije dobro razumeo. Tener ispravno uočava da oni koji sami nemaju ukusa ne mogu testirati ukus drugih ljudi. Pored toga, on veruje da se estetička svojstva u tom smislu razlikuju od boja. Sposobnost razlikovanja boja navodno mogu testirati i ljudi koji imaju ahromatski vid. Tener smatra da postoji suštinska disanalogija između boja i estetičkih kvaliteta: dok su boje prosta svojstva, estetička svojstva su supervenijentni geštalt kvaliteti. Iz te važne razlike, koja sama po sebi nije sporna, kao da sledi da nečije viđenje boja možemo testirati čak i ako sami imamo ahromatski vid, dok nečiji „ukus“ odnosno estetičku osetljivost ne možemo testirati ako i sami nemamo ovu sposobnost razvijenu u nekom zadovoljavajućem stepenu. Tener misli da je tako budući da, prema tezi supervenijencije, estetičke razlike uvek povlače i druge razlike. Teza supervenijencije, naime, podrazumeva da nema razlike u estetičkom bez razlike u vanestetičkom. Iz toga Tener, izgleda, izvodi zaključak da subjekti koji testiraju nečiju estetičku osetljivost moraju i sami, bar u izvesnoj meri, posedovati ovu sposobnost.

Ako tako zaključuje, Tener svakako greši. Činjenica da oni koji testiraju „ukus“ drugih ljudi, moraju i sami donekle posedovati ovu sposobnost ne proizlazi iz činjenice da su estetički kvaliteti supervenijentna svojstva (makar ne direktno), već iz

---

<sup>209</sup> Nešto slično tvrdi Džozef Margolis. Vidi: Joseph Margolis, „Sibley on Aesthetic Perception“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 25 (1966), 155-158.

činjenice da se estetička svojstva uvek javljaju kao *determinate* određenih *determinabilija*. Siblijev tekst kao da sugeriše da u estetici možemo sprovoditi takozvane „neutralne“ testove poput opisanog testa za viđenje boja. Ne samo da se takvi testovi u estetici ne mogu konstruisati, nego je ta ideja sporna i kada je reč o bojama.<sup>210</sup> Ne treba, međutim, izgubiti iz vida jednu stvar. Takvi testovi su u estetici nemogući jer se *determinata* određenog estetičkog kvaliteta uvek javlja na osoben, neponovljiv način.

Tragična snaga Šekspirovog *Otela* nije isto što i tragična snaga *Ane Karenjine*, ali ona nije nerazlučiva ni od tragične snage *Kralja Lira* ili *Hamleta*. To što možemo govoriti o specifičnom patosu Šekspirovih tragedija ne dovodi u pitanje tezu da je tragična snaga njegovih tragedija, posmatrana uopšteno, samo *determinabilija* neponovljivih *determinata* koje su, uvek na jedinstven način, realizovane u pojedinačnim delima. Činjenica da se estetička svojstva u pojedinačnim umetničkim delima javljaju kao neponovljive *determinate* ima za posledicu nemogućnost sprovođenja bihevioralnih testova, kakve Sibli ima u vidu. Testovi za utvrđivanje estetičke osetljivosti koji bi bili analogni bihevioralnim testovima za dijagnostikovanje ahromatizma, proveravali bi doslednost u razvrstavanju određenih uzoraka, a to podrazumeva ponovljivost. Kada je reč o bojama, ponovljivost nije sporna: mada se boje, kao i estetička svojstva, uvek javljaju kao *determinate* određenih *determinabilija*, određena, jasno specifikovana, *determinata* neke boje (recimo, zeleno 165), može se javiti nebrojeno mnogo puta.

Na neodrživost onakvih bihevioralnih testova za utvrđivanje estetičke osetljivosti, na kakve je Sibli, po svemu sudeći, računao, ukazuje i Julijana Korina Vajda. Umesto da se pozove na Džonsonovu razliku između *determinabilija* i *determinata*,<sup>211</sup> koju Sibli, u drugom kontekstu, pominje u svom radu „Partikularnost,

---

<sup>210</sup> Vidi „Colours, Cognition and Aesthetics“, 332.

<sup>211</sup> *Logic*, Part I, „Introduction“, xxxv.

umetnost i vrednovanje“;<sup>212</sup> Korina Vajda, na svoj način, ukazuje na suštinsku disanalogiju između boja i estetičkih svojstava. Ta razlika, tvrdi Vajda, postaje očigledna kada upotrebu termina za boje odnosno upotrebu estetičkih termina unapredimo i razvijemo onako kako je to prirodno za termine prve odnosno termine druge vrste.<sup>213</sup> Umesto razlikovanja boja, u tom slučaju će nas interesovati razlikovanje određenih nijansi, a umesto razlikovanja opštijih estetičkih svojstava, zanimaće nas specifični estetički kvaliteti onako kako se javljaju u pojedinačnim umetničkim delima. Tek kada na taj način promenimo perspektivu, bićemo, kako sugeriše Korina Vajda, u prilici da u punoj meri sagledamo sličnosti i razlike između boja i estetičkih svojstava.

Uprkos analogiji između boja i estetičkih svojstava, činjenici da ni termine za boje ni estetičke termine ne upotrebljavamo u svetlu nužnih i dovoljnih uslova njihove primene, u estetici ne možemo sprovesti bihevioralne testove, poput onih za otkrivanje ahromatizma. To je stoga što estetički kvaliteti, u svojim konkretnim javljanjima, nisu nerazlučivi na način na koji su nerazlučive jasno određene nijanse boja. Konkretno, živopisnost jednog pejzaža nije nerazlučiva od živopisnosti drugog pejzaža, na način na koji je crveno 352 nerazlučivo od crvenog 352. Drugim rečima, da se nadovežem na pronicljivu tezu Korine Vajde, estetički kvaliteti se u svakom umetničkom delu javljaju na jedinstven način, pa nema ponovljivosti koja je neophodna za bihevioralne testove kakve je Sibli imao na umu. To naravno ne isključuje mogućnost da nečiji ukus stavimo na probu, ali onda i sami, bar u određenoj meri, moramo posedovati ovu sposobnost.

---

<sup>212</sup> „Particularity, Art and Evaluation“, 88-103.

<sup>213</sup> Iuliana Corina Vaida, „The Quest for Objectivity: Secondary Qualities and Aesthetic Qualities“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56 (1998), 273-289, 286.

#### IV

Protiv ideje da se estetički pojmovi odnose na realna svojstva stvari, još od vremena Hjuma i Kanta iznose se različiti argumenti. Od mnogobrojnih radova o objektivnosti u estetici, koji su manje ili više inspirisani Siblijevim opaskama, najveću pažnju posvetila sam radu Majkla Tenera. Njegov rad Siblijevu tezu dovodi u pitanje na neuporedivo dublji način od ostalih radova na istu temu, recimo od rada Izabel Hangerlend, koja zastupa stav da se u estetici ne može povući razlika između toga kakvo je nešto i toga kako nešto izgleda, što već i *prima facie* deluje sporno.<sup>214</sup> Kada ovako povoljno sudim o Tenerovom radu, pre svega imam na umu njegov prvi argument, po kojem se Tener izdvaja od ostalih kritičara Siblijeve teze. Drugi Tenerov argument u osnovi je generičkog tipa i predstavlja osnovno oružje antirealista, to jest rešenje kojem oni najčešće pribegavaju.

U svom skorašnjem radu „Da li estetički realizam može da počiva na zdravorazumskoj psihologiji?“<sup>215</sup> objavljenom u časopisu *Monist*, Florijan Kova i Nikolas Pejn dovode u pitanje opaske koje estetički realisti u ovom ili onom obliku nude kao odgovor na ovaj prigovor. Prebacujući teret dokaza na antirealističku stranu, realisti, naime, često ističu da je suprotstavljeno stanovište „neprirodno“, to jest da nije u skladu sa uobičajenom jezičkom praksom. Realisti se ponekad pozivaju na uobičajene zdravorazumske intuicije koje, čini mi se, daju za pravo njihovom stanovištu. Kova i Pejn smaraju da zdravorazumske intuicije o „objektivnoj logici“ estetičkih termina, a posredno i o ontološkom statusu estetičkih svojstava nisu onako jedinstvene kako estetički realisti vole da misle.

---

<sup>214</sup> Isabel Creed Hungerland, „Once Again, Aesthetics and Non-Aesthetic“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26 (1968), 285-295.

<sup>215</sup> Florian Cova i Nicolas Pain, „Can Folk Aesthetics Ground Aesthetic Realism?“, *The Monist*, 95 (2012), 241-263.

Za razliku od Tenera i drugih Siblijevih sagovornika u sporu oko objektivnosti, Kova i Pejn taj svoj stav tretiraju kao naučnu, psihološku hipotezu, i pokušavaju da ga potkrepe empirijskim svedočanstvom. U tu svrhu oni formulišu upitnik koji navodno meri stepen proto-filozofskih realističkih intuicija u pogledu estetičkih termina, kod običnog (nasuprot ekscentričnom), civilizovanog i relativno obrazovanog sveta: pariske studentske populacije. Daleko bi me odvelo kada bih na ovom mestu pokušala da razmotrim stvarni značaj i sve implikacije njihovog istraživanja. To bi mogla biti tema zasebnog rada iz filozofske estetike kakvu poznajemo ili jedne oblasti koja sa filozofskom estetikom ima manje sličnosti nego što njeni rodonačelnici i pobornici vole da veruju, a to je empirijska odnosno eksperimentalna filozofska estetika.

Da bi mi bilo jasnije kako Kova i Pejn razmišljaju, pokušala sam da zauzmem njihovu tačku gledišta i da prođem kroz sve korake njihovog istraživanja. Na osnovu opisa koji ovi filozofi-psiholozi daju u svom radu, formulisala sam upitnik po uzoru na njihov. Moj upitnik, kao i njihov, sadrži četiri grupe pitanja (i jedno dodatno pitanje o moralnom statusu korupcije, koje sam dodala iz čiste znatiželje): u prvoj grupi se pominju umetnička dela, u drugoj objekti iz prirode, u trećoj muškarci, žene i deca, a u četvrtoj, kontrolnoj, grupi opšte poznate naučne činjenice i analitičke istine. Radi ilustracije, navešću neka od tih pitanja:<sup>216</sup>

1. Dušica i Lisjen su se upoznali na „Sziget“ festivalu. Zajedno odlaze u Beč. Šetajući se „Leopoldom“ (muzej), zaustavljaju se pred Šileovim pejzažom *Četiri drveta*. Dušica kaže: „Kako je lepo!“, a Lisjen odgovara: „Ne. Definitivno nije lepo.“

2. Dušica i Lisjen su se upoznali na „Sziget“ festivalu. Putuju u Holandiju, na izložbu lala. Dok prolaze pored jedne leje, Dušica kaže: „Kako su lepe crne lale!“. Lisjen odgovara: „Ne, definitivno nisu lepe.“

---

<sup>216</sup> Ponuđene konstatacije zajedno sa opcijama od kojih se ispitanik opredeljuje za jednu, u upitnicima obično zovemo pitanjima, mada često, kao i u ovom slučaju, dati upitnik ta pitanja sadrži samo implicitno.

3. Dušica i Lisjen su se upoznali na „Sziget“ festivalu. Razgovaraju o muzici. Dušica kaže: „Muzika Luisa Armstronga je definitivno bolja od muzike Ledi Gage.“ „Ne“, kaže Lisjen, „sasvim je suprotno.“

4. U euklidskoj geometriji zbir uglova u trouglu je 180 stepeni.

5. Ingrid Bergman je lepša od Merlin Monro.

Za pitanja koja imaju oblik kao naša pitanja pod jedan, dva i tri, ponuđena su četiri moguća odgovora, od kojih ispitanik treba da zaokruži onaj koji smatra tačnim:

1. Jedno od njih je u pravu.

2. Oboje su u pravu.

3. Oboje greše.

4. Ni Dušica ni Lisjen nisu u pravu niti greše. Nema smisla govoriti o tome da je neko u pravu, a da neko greši u ovoj situaciji.

Za pitanja koja imaju oblik kao naša pitanja pod četiri i pet, ponuđena su tri moguća odgovora:

1. Tačno.

2. Netačno.

3. Nijedno od toga dvoga, jer to zavisi od našeg afiniteta.

Kova i Pejn su svoj upitnik dali grupi od dvadesetak studenata, verujući da će takvo istraživanje konkluzivno odlučiti da li estetički realisti imaju pravo da se pozivaju na zdravorazumske intuicije i uobičajenu jezičku praksu: ako bi većina ispitanika zaokružila poslednji od ponuđenih odgovora, to bi, po njihovom mišljenju, dokazalo da zdravorazumske intuicije nisu realističke, ili slabije, nisu jedinstvene u

pogledu estetičkog realizma. Ja sam, sa svoje strane, analogan upitnik dala jednoj grupi svojih studenata (28 ispitanika), bez pretpostavki i ambicija te vrste. To sam učinila ne toliko da bih proverila rezultate njihovog istraživanja, niti pak razlike u načinu na koji razmišljaju mladi u Beogradu i Parizu, koliko da bih proverila utisak da sa takvom vrstom istraživanja nešto fundamentalno nije u redu.

Mada tome ne pridajem veliki značaj, dovoljno je bilo nekoliko časova o Kantovoj „Analitici lepog“, čija je glavna ideja mogućnost davanja antirelativističkog argumenta za univerzalno važenje sudova ukusa, da moji studenti, koji su, za razliku od pariskih ispitanika, imali te časove, budu manje skloni subjektivizmu. Kova i Pejn bi na to verovatno odgovorili da studenti koji su imali takve časove nisu više reprezentativni ispitanici. Pa ipak, ako je relativna upućenost te vrste u ovom slučaju diskvalifikujući faktor, onda nam za to treba dodatno obrazloženje. Obim ovog rada mi, nažalost, ne dopušta da izložim sve zaključke i naravoučenija do kojih sam došla analizirajući rezultate svog malog istraživanja. Stoga ću izdvojiti samo tri (hipo)teze, od kojih svaka može biti predmet zasebne diskusije:

1. Ako odgovore analiziramo na nivou pojedinačnih upitnika, uočava se nezanemarljiva nedoslednost u okviru istih kategorija (recimo, kategorije umetničkih dela), što sugeriše da ispitanici nemaju promišljene, relativno stabilne intuicije o objektivnosti u estetici. Pošto se „*sensus communis*“, ni u aktuelnoj upotrebi kao „zdrav razum“, a ni etimološki,<sup>217</sup> ne odnosi na zbrkane i sasvim provizorne utiske, ispitanike koji su na ovaj način inkonzistentni treba isključiti kao nerepresentativne. Kada se estetički realisti pozivaju na uobičajenu upotrebu estetičkih termina, oni podrazumevaju žižnu upotrebu ovih reči u kontekstima u kojima se te reči javljaju u svom osnovnom značenju, naime u kritičkoj praksi.

---

<sup>217</sup>Vidi, na primer, Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1978, 45-57.



2. Intuicije ispitanika variraju u zavisnosti od toga da li su im konkretni primeri koji se javljaju u pitanjima poznati ili ne, i da li prema njima imaju neku vrstu afektivnog odnosa, stava ili slično.

3. Primeri sa komparativnim sudovima, kao u našem pitanju pod rednim brojem tri, često su (kao što je i kod nas, po uzoru na upitnik Kove i Pejna, slučaj) u jednom smislu neuporedivi odnosno nesamerljivi. To otvara pitanje da li je upotreba odgovarajućih estetičkih kvalifikacija, koje se u takvim pitanjima javljaju, predikativna ili atributivna odnosno da li se pitanje pod tri može interpretirati tako da znači: da li je muzika Luisa Armstronga bolja *u svojoj vrsti* nego što je to muzika Ledi Gage *u svojoj*?

Pre nego što uvedem još jednu liniju Tenerove kritike Siblijevog stanovišta, želim samo da primetim da je u etici odnos snaga između realista i antirealista nešto drukčiji. Tu ne moramo da vagamo između tobožnje jednostavnosti, s jedne strane, i zdravorazumskih intuicija, sa druge: uprkos tome što njihovo stanovište „ne umnožava entitete“, etički antirealisti nam duguju rešenje Frege-Gičovog problema, bez kojeg nijedno metaetičko stanovište nema pravih izgleda na uspeh, budući da ne može da objasni mogućnost praktičnog rasuđivanja.<sup>218</sup>

Treća linija Tenerove kritike Siblijevog stanovišta tiče se strukture razilaženja u pogledu estetičkih sudova. Čak se i pripadnici elite po senzibilitetu i iskustvu, ističe Tener, razilaze na više nivoa zato što su iole vredna umetnička dela, po pravilu, složena i „operišu na određenoj dubini“. Ukus, kako on s pravom tvrdi, uključuje i objedinjuje više različitih, a međusobno povezanih sposobnosti nego što se to činilo Sibliju. Estetička razilaženja često nisu samo estetička nego su istovremeno i kulturna, moralna, itd. U skladu s tim se postavlja pitanje šta elitu izdvaja kao elitu. Dve elite – jedna izdvojena na osnovu vrednovanja i pripisivanja vrednosnih

---

<sup>218</sup> O tome sam detaljnije govorila u radu „Projektivizam i kvazi-realizam Sajmona Blekberna“, *Theoria*, 57 (2014), 87-100.

estetičkih svojstava, a druga na osnovu tumačenja i pripisivanja svojstava poput „tragičnog“, „životopisnog“, „sentimentalnog“, „psihološki uverljivog“, itd – ne moraju biti ekstenzionalno ekvivalentne,<sup>219</sup> kao što nam pokazuje slučaj tumačenja odnosno vrednovanja Šekspirovih drama. Tener je, takođe, u pravu kad kaže da je vrlo teško proceniti stepen estetičkog razilaženja i da se izlažemo riziku da pogrešimo ako u tom pogledu želimo da budemo vrlo precizni.

„U jednom Šekspirovom komadu“, kaže na jednom mestu T.S. Eliot, „naći ćete nekoliko slojeva značenja. Za najneobrazovanije slušaoce postoji zaplet, za misaonije ličnost i sukob ličnosti, za književno obrazovanije reči i sklop rečenica, za muzikalnije ritam, za slušaoce veće osetljivosti i razumevanja ono značenje koje se postepeno otkriva. Ne smatram da se publika može ovako jasno izdiferencirati, već pre da svi ovi elementi skupno deluju na senzibilitet pojedinih gledalaca, čak i kada se oni nalaze na raznim stepenima svesti. Gledaocu ma kog od ovih stepena ne smeta prisustvo onoga što on ne razume, ili onoga što ga ne zanima. Jednim prostim primerom mogu da objasnim ovo o čemu govorim.

Jednom sam prilikom zamislio i skicirao par scena za neki komad u stihovima. Namera mi je bila da stvorim jednu ličnost čiji će senzibilitet i inteligencija biti na stupnju najsenzitivnijih i najinteligentnijih ljudi u publici; ono što on govori trebalo je da bude upućeno njima kao i ostalim ličnostima u komadu – ili tačnije, ovim drugima koji je trebalo da budu materijalno, bukvalno nastrojeni, bez vizija, ali svesni da ih osluškuju oni prvi. Trebalo je da postoji izvesno razumevanje između ovog protagoniste i jednog malog dela publike, dok bi ostali gledaoci delili replike drugih

---

<sup>219</sup> Upredi sa Levinsonovim razlikovanjem opazajne „osetljivosti“ i „osetljivosti“ u stavu. Jerrold Levinson, „Aesthetic Properties, Evaluative Force, and Differences of Sensibility“, u: Jerrold Levinson, *Contemplating Art*, Oxford: Clarendon Press, 2006, 315-335, 331.

ličnosti u komadu. Možda sve ovo deluje isuviše promišljeno, ali čovek mora da eksperimentiše onako kako zna i ume.<sup>220</sup>

Kao što ovaj citat pokazuje, umetnička dela, a pre svega ona od njih koja se odlikuju izuzetnom vrednošću, često su složene i slojevite tvorevine. Neslaganja oko njihove vrednosti, shodno tome, uključuju više faktora nego što nam se isprva možda čini. To je još jedan od razloga u prilog tezi da razilaženja u estetici nikad nisu onako sporadična i izolovana kao što Tenerov hipotetički slučaj sa bojama implicitno sugerije,<sup>221</sup> nego su upravo onako kompleksna kao što, nešto kasnije, i sam Tener ističe.<sup>222</sup> Kada je reč o moralnim faktorima koji utiču na razilaženja među ljudima, situacija je posebno složena. Bazične moralne intuicije, zajedno sa odgovarajućim intelektualnim i afektivnim dispozicijama od kojih te intuicije zavise, duboko su ukorenjene u ljudskoj ličnosti. Verujem da one, zajedno sa intelektualnim sposobnostima koje Hjum navodi, čine okosnicu na kojoj čovek formira svoj ukus.

Ko ne poseduje snažnu pamet ne može, kaže Hjum, biti dobar kritičar jer neće biti u stanju da shvati lepote zamisli, a one su najuzvišenije i najlepše.<sup>223</sup> Slično se, čini mi se, može reći i za praktičnu mudrost (*phronesis*): ako nam nedostaje sposobnost da od situacije do situacije procenjujemo šta je moralno ispravno, a šta moralno pogrešno, nećemo ispravno razumeti moralne poente onih umetničkih dela koja takve poente sadrže, pa nećemo do kraja razumeti ni njihov smisao. Ali, postoji nešto još fundamentalnije od čega delom zavisi i sama ova sposobnost, a onda i sve ono što njeno ispravno funkcionisanje dalje uslovljava. To je o široko shvaćena emotivna strana naše ličnosti, a pre svega o ono što Englezi tradicionalno zovu simpatijom. Ako nam nedostaje odgovarajući afektivni potencijal, to jest ako naša osećajnost nije dovoljno razvijena ili je, u nekom smislu, devijantna (kao kod

---

<sup>220</sup> „Svrha poezije i svrha kritike“, *Izabrani tekstovi*, 148-149.

<sup>221</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 58.

<sup>222</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 59.

<sup>223</sup> *O merilu ukusa*, 64-65.

psihopatskih ličnosti), jasno je da nećemo biti u stanju da ispravno doživimo, pa ni da adekvatno ocenimo mnoga umetnička dela.

Dovoljno je setiti se šta Aristotel u *Poetici* govori o specifično tragičkim efektima (strahu i sažaljenju), da bi postalo očigledno da su subjekti kojima u emotivnoj ravni nešto suštinski nedostaje onemogućeni da ispravno shvate, na primer, Euripidovu *Ifigeniju na Aulidi* ili Sofoklovu *Antigonu*. Odnos koji imamo sa umetničkim delima, po principu pozitivne povratne sprege, zauzvrat neguje i oplemenjuje ove naše sklonosti i sposobnosti.<sup>224</sup> Hjum bi se svakako složio da je za estetičko prosuđivanje književnih dela, ispravno funkcionisanje ovih sposobnosti podjednako neophodno kao što je to dobar vid ili sluh u slučaju vizuelnih umetnosti odnosno muzike, a to ni Sibli, čini mi se, ne bi dovodio u pitanje.

Pa ipak, ispravnom moralnom osećanju, ako tako mogu da nazovem tu vrstu „osetljivosti“, Hjum kao da je davao nešto centralnije mesto među onim sposobnostima koje, kao vid i sluh, striktno gledano ne čine ukus, ali su preduslovi ispravnog funkcionisanja ove kompleksne dispozicije. Na jednom mestu u ogledu „O merilu ukusa“ Hjum se dotiče ovog pitanja. Zaključujući svoju antirelativističku argumentaciju, on navodi nekoliko faktora koji dovode do takozvanih „nedužnih“ neslaganja. Ove faktore Hjum deli na individualne i kulturološke.<sup>225</sup> Dob, lične sklonosti, religiozna i spekulativna uverenja (pod kojima podrazumeva filozofska i naučna verovanja u širem smislu te reči), mogu da dovedu do razilaženja u estetičkom suđenju čak i kod subjekata koji su inače po svemu reprezentativni kritičari. Hjum

---

<sup>224</sup> Na jednom mestu u svojoj knjizi *U traženju novog*, Leon Kojen kaže: „Korist od književnosti, naime, ako joj pridemo sa razumevanjem, nije samo sazajne vrste: ništa toliko kao književnost ne oplemenjuje naša osećanja i ne otvara naše moralne vidike, podstičući nas – ako smo za to uopšte sposobni – da se sa svojim ciljevima i pobudama uzdignemo iznad običnog tesnogrudog egoizma.“ (*U traženju novog*, 138). Par stranica kasnije on nudi i objašnjenje kako je to moguće: „Književnost ne bi mogla tako snažno da deluje na nas ni u sazajnoj ni u moralnoj ravni da nam istovremeno ne pruža čista i profinjena zadovoljstva.“ (*U traženju novog*, 147).

<sup>225</sup> *O merilu ukusa*, 69-74.

ističe da moralne razlike, za razliku od religijskih, ne treba ubrajati u „nedužne“ razlike.

Hjum ovde verovatno misli na suštinske moralne razlike u koje ne spada ranije pomenuta razlika između osobe čija se velikodušnost ispoljava na jedan način i osobe čija se velikodušnost ispoljava na drugi način, i tome slično. Ovakve razlike odražavaju osoben stil života, pa bi ih Hjum, po svemu sudeći, ubrajao u „nedužne“ razlike. Ako je, međutim, ideja koja prožima neko umetničko delo, *nedvosmisleno* za moralnu osudu, kao što je svakako slučaj sa *Trijumfom volje* Leni Rifenštal,<sup>226</sup> a dobrim delom i sa *Plodovima zemlje* Knuta Hamsuna, onda to, po Hjumovom mišljenju, umanjuje vrednost datog dela. Ovo je još očiglednije u slučaju onih dela koja izazivaju zgražavanje i koja, budući da sadrže nešto bestijalno, izlaze izvan okvira ljudskog. Pa ipak, kada je reč o moralu, ono što *nama* deluje neprihvatljivo, ne mora biti neprihvatljivo *drugim ljudima*, čak i kada nam se utisak o tome da je nešto nedvosmisleno za moralnu osudu ili pohvalu javlja, kao što je često slučaj, sa velikom snagom i jasnoćom. To još uvek, naravno, ne znači da u ovoj sferi možemo mirne savesti biti relativisti. (Naprotiv, u moralu je bar jednako važno kao u estetici, i zapravo još važnije pokazati da relativisti nisu u pravu.) Ali, upečatljivost sa kojom nam se moralne intuicije javljaju, a da pri tom nisu ni nepogrešive ni nepodložne reviziji, čini da moramo posebno pažljivo, i sa izvesnim rezervama i prema svom i prema tuđem mišljenju, pristupati ovim pitanjima.

Moralnoj prihvatljivosti odnosno neprihvatljivosti kao relevantnom faktoru u procenjivanju vrednosti umetničkog dela, od savremenih autora, Kendal Volton

---

<sup>226</sup> U estetičkoj literaturi postoji otvorena rasprava o odnosu različitih etičkih i estetičkih pitanja, a *Trijumf volje* je jedan od češće korišćenih primera. Vidi više u: Noël Carroll, „Moderate Moralism“, *British Journal of Aesthetics*, 36 (1996), 233–238; James C. Anderson i Jeffrey T. Dean, „Moderate Autonomism“, *British Journal of Aesthetics*, 38 (1998), 150–166; Berys Gaut, „The Ethical Criticism of Art“, u: Jerrold Levinson (ur), *Aesthetics and Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press, 182–203; George Dickie, „The Triumph in *Triumph of the Will*“, *British Journal of Aesthetics*, 45 (2005), 151–156. Za jedno novije razmatranje sličnosti između etike i estetike vidi: Aaron Ridley, „Why Ethics and Aesthetics Are Practically the Same“, *The Philosophical Quarterly*, 66 (2016), 102–121.

pridaje posebnu pažnju. „*Estetička vrednost*“, kaže Volton u svom radu posvećenom estetičkoj vrednosti, „očigledno će biti u nekoj vezi sa sposobnošću da se proizvede estetičko zadovoljstvo. Ali radije nego da je definišem prosto kao tendenciju da se izazove estetičko zadovoljstvo, ili da se to učini kod pogodno nastrojenih ili pozicioniranih posmatrača, moj predlog je da mora, da bi nešto imalo estetičku vrednost, postojati izvesna *prihvatljivost (propriety)* u tome što nam ta stvar pričinjava zadovoljstvo; mora biti razložno ili podesno ili mora imati smisla da tako bude. Ostavljam po strani pitanje kako da se ta prihvatljivost analizira. Kao model uzmimo humor. Čak i kada nešto kod svih nas izaziva smeh, ipak možemo reći da to nije smešno zato što se tome ne treba smeјati – jer je neukusno, rasističko, itd.“<sup>227</sup> Pošto insistira na uslovu (moralne prihvatljivosti), čini se da Volton, kada definiše estetičku vrednost, pre svega ima u vidu određene umetničke rodove kao što su književnost ili film. Verovatno je preterano pretpostaviti da je ova prihvatljivost neka vrsta kontingentno nužnog uslova, koji mora biti zadovoljen kad god delo uopšte može biti procenjivano s moralne tačke gledišta, kao što Volton, po svemu sudeći, pretpostavlja. Pa ipak, uzeti, na neki slabiji način, u obzir i ovu dimenziju, onda kada se ona javlja, deluje razložno.

Na jednom simpozijumu posvećenom fikcionalnosti, Volton je zastupao stav da postoji principijelna razlika između situacije u kojoj nam autor predočava zamišljeni svet, manje (klasičan roman) ili više (distopija) činjenički udaljen od aktualnog sveta, i situacije u kojoj nam autor sugerise da zauzmemo etičku perspektivu koja je drastično različita od moralne tačke gledišta koje se inače držimo, i koja je, pri tom, za nas moralno neprihvatljiva.<sup>228</sup> Inspirisan Hjumovim razmatranjima sa kraja ogleđa *O merilu ukusa*, Volton pokušava da odgovori na pitanje zašto postoji ova principijelna razlika, to jest zašto ne možemo da se uživimo u fikcionalne svetove

---

<sup>227</sup> Kendall Walton, „How Marvelous! Toward a Theory of Aesthetic Value“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51 (1993), 499-510, 506. (Prevod iz neobjavljenog rada Leona Kojena).

<sup>228</sup> Kendall Walton, „Morals in Fiction and Fictional Morality“, u: *Marvelous Images: On Values and the Arts*, Oxford: Oxford University Press, 2008, 27-46, 31.

koji u moralnom smislu jako odudaraju od uobičajenih moralnih intuicija, recimo svet u kojem bi bilo opravdano ubiti nevinog čoveka iz čiste zabave. Smeštajući ovo pitanje, koje je intrigiralo još Hjuma, u savremenu debatu oko fikcionalnosti, Volton, naime, nastoji da odgonetne zašto takva izvitoperenja, za razliku od naučno-fantastičnih elemenata ili slično, smatramo manama umetničkih dela koja ih sadrže.

Voltonovu tezu koja ukazuje na asimetriju između činjenički i moralno udaljenih svetova, u simpozijumskom radu istog naslova kritikovao je Majkl Tener. Pitanje univerzalnih moralnih intuicija Tenera je interesovalo ništa manje od pitanja objektivnosti estetičkih sudova, i kao što je sa Siblijem polemisao u radu „Objektivnost i estetika“ o objektivnosti u estetici, tako je sa Voltonom polemisao u tekstu „Moral u fikciji i fikcionalna moralnost“ o objektivnosti u moralu.<sup>229</sup> Polazeći od pretpostavki sličnih onima koje je imao u debati sa Siblijem, Tener dovodi u pitanje tezu da ljudi dele manje ili više uniformne zdravorazumske intuicije o tome šta je moralno ispravno odnosno neispravno, koju pripisuje Voltonu. Između stava koji Tener u ovom radu zastupa, i Kovine i Pejnovе argumentacije postoji očigledna sličnost. Volton se implicitno poziva na zdravorazumske moralne intuicije sa pretpostavkom da su one uniformne, a mogli bismo dodati, i neupitne, i na to, po Tenerovom mišljenju, nema pravo, jednako kao što, po Kovinom i Pejnovom mišljenju, nemamo pravo da se pozivamo na tobože uniformne zdravorazumske intuicije o objektivnosti estetičkih svojstava.

Daleko bi me odvelo ako bih na ovom mestu pokušala da se upustim u razmatranje važnih i interesantnih pitanja u vezi sa objektivnošću etičkih sudova odnosno ontološkim statusom etičkih svojstva. Želim samo da napomenem da moje intuicije, u vezi sa ovim metaetičkim pitanjima, idu u istom antirelativističkom smeru kao i u estetici, te da se slažem sa sjajnom opaskom Džona MekDauela da vrlina,

---

<sup>229</sup> Michael Tanner, „Morals in Fiction and Fictional Morality“, *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, 68 (1994), 51-66.

pored toga što izaziva naše odobravanje, to odobravanje i *zaslužuje*.<sup>230</sup> Zahvaljujući svojoj velikoj ubedljivosti, već i sama ta opaska predstavlja svojevrstan argument u prilog moralnom objektivizmu. Neko ko bi želeo da polemiše sa etičkim relativistima, mogao bi to da čini onako kako sam pristupila pitanju objektivnosti u estetici. Po uzoru na dispozicionalističko shvatanje estetičkih svojstava, moglo bi se, naime, formulisati dispozicionalističko shvatanje etičkih svojstava, s tom razlikom što bi u sferi morala postojala samo jedna grupa referentnih subjekata – vrlih osoba određenih preko pojma vrline, pozivanjem na ideju praktične mudrosti (*phronesis*) kako je definiše Aristotel u drugoj knjizi *Nikomahove etike*.<sup>231</sup>

Verujem da bi tako shvaćena etička svojstva bila, već samom svojom formom, rezistentnija na relativističke napade od estetičkih svojstava. Iako srećan (*eudaimon*) život, to jest život vredan življenja, dopušta različite životne aranžmane, verujem da se u etici nikada neće dogoditi scenario koju Tener opisuje u svom prvom prigovoru Siblijevom shvatanju estetičke objektivnosti. Drugim rečima, smatram da nikada nećemo biti suočeni sa situacijom u kojoj dve aristotelovski određene vrle osobe imaju (sasvim) suprotne stavove o tome šta je moralno obavezno, dopušteno ili zabranjeno. Zahvaljujući toj činjenici i čuvenom prigovoru Pitera Giča upućenom etičkim nekognitivistima,<sup>232</sup> metaetički realisti se nalaze u mnogo jednostavnijoj poziciji od estetičkih realista. Ideja da u moralu ima manje mesta za određene ustupke relativistima ima svoju posledicu i na logička svojstva etičkog odnosno estetičkog vrednovanja. Izgleda da u etici, za razliku od estetike, odgovarajući faktori poseduju određena manje ili više fiksna usmerenja.

---

<sup>230</sup> „Values and Secondary Qualities“, 145.

<sup>231</sup> *Nicomachean Ethics*, 1107a.

<sup>232</sup> „Assertion“, 449-465. Vidi, još i: M.E. Kalderon, „Moral Fictionalism, the Frege-Geach Problem, and Reasonable Assertion“, *Analysis*, 68 (2008), 133-143.



U prethodnim odeljcima sam razmotrila tri Tenerova argumenta protiv Siblijevog shvatanja objektivnosti estetičkih sudova i pokušala da odgovorim na ove prigovore. Način na koji sam to učinila sugerisao je da Siblijevo kognitivističko i realističko stanovište treba delom revidirati, a delom dopuniti Hjumovim (ili bar hjumovskim) shvatanjem dobrog kritičara. Nastojala sam da ovo novo, hibridno shvatanje objektivnosti estetičkih sudova formulišem u što eksplicitnijem obliku. Specifičnost takvog pristupa (ono što je za taj pristup distinktivno) postaje još očiglednija kada ga uporedimo sa aktuelnim pristupima objektivnosti estetičkih sudova.

Čini mi se da nećemo mnogo pogrešiti ako kažemo da postoje dva reprezentativna, a međusobno različita načina na koja se danas razmatra pitanje objektivnosti estetičkih sudova, od kojih je se jedan manje, a drugi više oslanja na Siblijev pristup ovim pitanjima. Jedan od njih je empirijski pristup Kove i Pejna, koji sam ilustrovala u prethodnom odeljku. Ako sudimo po njihovom istraživanju, može nam se učiniti da je savremena estetika tokom svog razvoja „doživela“ velike metodološke transformacije.<sup>233</sup> Pa ipak, način na koji ova dva autora pristupaju estetičkim problemima, danas nije i jedini. Još uvek je ne samo aktuelan, nego i aktuelniji, konvencionalni analitički pristup estetičkim pitanjima, kako ga je u svojim radovima postavio Frenk Sibli. U jednoj skorašnjoj debati, problem objektivnosti estetičkih sudova odnosno realnosti estetičkih svojstava, tretira se u osnovi onako kako su se prema tom problemu odnosili Sibli, Tener i Rudinov. To je debata između Alana Goldmana i Džerolda Levinsona, koju ova dva filozofa, zajedno sa drugima

---

<sup>233</sup> Vidi, takođe, Richard Kamber, „Experimental Philosophy of Art“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69 (2011), 197-208.

koji su se u međuvremenu uključili, vode već više od dvadeset godina.<sup>234</sup> Ova razmatranja dobila su formu eksplicitne debate 1993. godine, sa Goldmanovim radom koji nosi naziv „Realizam u pogledu estetičkih svojstava“.<sup>235</sup>

Ako debatu između Goldmana i Levinsona uporedimo sa debatom između Siblija i Tenera, primetićemo da i ova novija debata o objektivnosti u estetici uzima kao svoju centralnu temu mogućnost razilaženja unutar „osetljive“ elite. Ni zagovornici ni protivnici ideje o objektivnosti estetičkih sudova danas ne polaze od pretpostavke da o ukusima ne treba raspravljati i da je, kada je reč o estetičkim svojstvima, svako podjednako dobar sudija. U tom smislu, Goldman i Levinson počinju svoju debatu tamo gde su je Tener i Sibli okončali. Debata između Goldmana i Levinsona je, ako tako mogu da kažem, još uža od debate između Tenera i Siblija. Uvodeći svoj scenario o razilaženju unutar elite Siblijevih „osetljivih“ subjekata, Tener prelazi sa vrednosnog relativizma na relativizam u pogledu supstantivnih estetičkih svojstava, da bi na kraju i sasvim eksplicitno postavio pitanje da li je elita koja vrednuje umetnička dela ista ona elita koja im pripisuje (supstantivna) estetička svojstva. Goldman, koji sa Tenerom deli relativističke intuicije, sve vreme, kao i Levinson, ima na umu samo supstantivna estetička svojstva.

---

<sup>234</sup> Alan H. Goldman, „Aesthetic Qualities and Aesthetic Value“, *The Journal of Philosophy*, 87 (1990), 23-37; Eddy Zemach, „Real Beauty“, *Midwest Studies in Philosophy*, 16 (1991), 249-265; Alan H. Goldman, „Realism about Aesthetic Properties“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51 (1993), 31-37; Carol S. Gould, „The Reality of Aesthetic Properties: A Response to Goldman“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52 (1994), 349-351; Jerrold Levinson, „Being Realistic about Aesthetic Properties“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52 (1994), 351-354; Alan H. Goldman, „Reply to Gould and Levinson on Aesthetic Realism“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52 (1994), 354-356; Alan H. Goldman, *Aesthetic Value*, Boulder, CO: Westview Press, 1995; Alan H. Goldman, „There Are No Aesthetic Principles“, u: Matthew Kieran (ur), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Malden, MA: Blackwell, 2005, 299-312. Jerrold Levinson, „Aesthetic Properties, Evaluative Force, and Differences of Sensibility“, 315-335; Derek Matravers i Jerrold Levinson, „Aesthetic Properties“, *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, 79 (2005), 191-227; Stephanie Ross, „When Critics Disagree: Prospects for Realism in Aesthetics“, *The Philosophical Quarterly*, 64 (2014), 590-618.

<sup>235</sup> „Realism about Aesthetic Properties“, 31-37.

Ako pažljivo pogledamo, videćemo da se pripadnici elitnih grupa u Levinsonovoj i Goldmanovoj debati razilaze u pogledu pripisivanja estetičkih svojstava koja počivaju na istoj vanestetičkoj osnovi, kao što su kitnjasto i živopisno. Goldman i Levinson polaze od ovakvih primera očigledno podrazumevajući da će se spor između estetičkih relativista i estetičkih antirelativista, odnosno između estetičkih realista i estetičkih antirealista prelomiti na tom mestu. Mada to ne kažu eksplicitno, oni iz svoje rasprave isključuju slučajeve u kojima pripadnici jedne grupe za neku određenu sliku kažu da je živopisna i dinamična, dok pripadnici druge grupe tvrde da je monotona i beživotna. To očigledno nije vrsta spora koja se vodi (i koja se može voditi) između pripadnika dve podgrupe unutar „osetljive“ elite. Ali, zašto je tako?

Ako je Sibli u pravu da primena estetičkih pojmova nije stvar mehaničkog sleđenja pravila, sa čime se slažu i ova dva filozofa, to još uvek ne znači da upotreba estetičkih termina nije ni na koji način regulisana pravilima. Pristati na takav stav značio bi prihvatiti semantički decizionizam, tezu da reči mogu da znače šta god odlučimo ili poželimo da znače. Stoga Sibli svoju glavnu tezu da upotreba estetičkih termina nije regulisana striktnim pravilima i da nam je za to potreban ukus, s dosta razloga, u jednom pogledu ograničava: mada se ne mogu navesti pozitivni, logički dovoljni uslovi ove vrste, postoje izvesni negativni uslovi za primenu estetičkih pojmova. Tako mogu postojati opisi u kojima se pominju samo vanestetički termini, koji isključuju primenu određenog estetičkog predikata.<sup>236</sup> Zahvaljujući tome, jasno je da monohromna slika ne može biti živopisna, kao što je jasno da „kompozicija“ 4'33" Džona Kejdža, koja se sastoji od četiri minuta i trideset i tri sekunde tišine, ne može biti dinamična ili uzbudljiva, ili bar ne može biti dinamična ili uzbudljiva onako kako to mogu biti kompozicije koje imaju neki tonski sadržaj.

---

<sup>236</sup> Ovo važi samo ako je vanestetički opis predmeta potpun, jer u protivnom neka druga vanestetička svojstva predmeta, naime ona koja nisu pomenuta, mogu da opravdaju datu estetičku deskripciju.

Nadovezujući se na Siblijevu opasku, mogli bismo da kažemo da je reč o jednoj analitičkoj istini, to jest nečemu što je istina na osnovu značenja odgovarajućih reči, a ako je tako, odmah možemo isključiti sve scenarije u kojima se pripadnici ovakvih podgrupa razilaze tako što za istu sliku jedni kažu da je živopisna i dinamična, a drugi da je monotona i beživotna. Ako je Sibli u pravu da postoje negativni uslovi primene estetičkih termina, u ovom slučaju će pripadnici jedne od dveju grupa očigledno grešiti. Štaviše, pošto greška te vrste pokazuje da oni ne razumeju značenja odgovarajućih reči, to će ih, po svoj prilici, diskvalifikovati kao pripadnike „osejtjive“ elite. U prethodnim odeljcima smo videli da se spor između pripadnika takve elite može voditi na različitim poljima, kako u pogledu vrednovanja, tako i u pogledu pripisivanja određenih estetičkih kvaliteta. Sada smo naišli na jednu vrstu razilaženja koje nije karakteristično za unutarelitna neslaganja. Takvo razilaženje, naprotiv, ukazuje da jedna od dveju grupa zapravo nije elitna. Ovde, dakle, vidimo da nije svaka vrsta estetičkog razilaženja *a priori* legitimna, što priznaju i savremeni relativisti.

Druga, markantnija razlika između Tenerove i Siblijeve, i Goldmanove i Levinsonove debate tiče se pristupa problemu objektivnosti. Dok Sibli, a sa njim i Tener, problemu objektivnosti pristupa ispitujući šta određuje istinosnu vrednost estetičkih sudova odnosno da li ovakvi sudovi mogu biti istiniti ili lažni, Goldman i Levinson tom pitanju pristupaju prvenstveno, mada ne isključivo, iz metafizičke perspektive, pitajući se kakav je *tačno* ontološki status estetičkih svojstava. Njih dvojica se tako svojim opaskama nadovezuju na prvu siblijevsku debatu oko objektivnosti estetičkih sudova, koju sam ilustrovala u četvrtom odeljku prvog poglavlja. Goldmanova teza bi se tako, u neku ruku, mogla uporediti sa Brojlsovim i Štalovim idejama. Pa ipak, ogrešili bismo se o Goldmana kada bismo zanemarili ne samo razrađenost nego i sofisticiranost njegovog pozitivnog shvatanja estetičkih svojstava.

Pre nego što eksplicitno pređem na debatu između Goldmana i Levinsona, gde će se to jasno videti, hoću da kažem još nešto o Sibliju. Kao što smo videli u četvrtom odeljku prvog poglavlja, Sibli je izgleda birao na čije primedbe je umesno odgovoriti (pa je odgovorio Švajceru), a na čije primedbe je bolje ljubazno ne odgovoriti (pa nije odgovorio Brojlsu, Štalu i Kejzbiru). Uprkos tome, Sibli je, po svemu sudeći, bar donekle uzeo u obzir primedbe koje su mu bile upućene iz antirealističkog estetičkog tabora, ali mu, iz nekog razloga nije odgovaralo (ili nije smatrao prikladnim) da se sa ovim svojim kritičarima obračunava na metafizičkom terenu. Kao i za Kanta, za Siblija je pitanje objektivnosti u estetici pitanje o tome da li sudovi ukusa imaju univerzalno važenje. Pa ipak, dok Kant (bar nominalno i *prima facie*) zastupa jednu vrstu kognitivističkog antirealizma, Sibli smatra da su estetička svojstva na koja se ovakvi sudovi odnose realna svojstva predmeta. Zato se Sibli, za razliku od Kanta koji je u mnogome na njega uticao, usuđuje da govori o objektivnosti estetičkih sudova, dok Kant bira slabiju formulaciju „subjektivna opštost“. Siblijev „stidljivi“ pandan ovom Kantovom izrazu je „objektivna logika estetičkih termina“. Uprkos njegovoj obazrivosti, nema nikakve sumnje da je Sibli bio estetički realista: ne samo da je smatrao da estetička svojstva realno postoje, već nam je i rekao na koji način ona, po njegovom mišljenju, postoje.

Debata oko estetičke objektivnosti, koju su inspirisali Siblijevi radovi, razvijala se u dva pravca, i nijedan od njih još uvek nije dosegao svoju krajnju tačku. Pripadnike jedne frakcije tog spora pre svega zanima pitanje da li su estetički *sudovi* objektivni, dok druge prvenstveno interesuje koliko je održiva „Siblijeva teza“ da estetička *svojstva* počivaju na vanestetičkim svojstvima na način anomičke supervenijencije, i da su ta svojstva utoliko objektivna.<sup>237</sup> Pošto je pitanje da li su estetički sudovi objektivni (bar za one koji ne veruju u neku vrstu kognitivističkog antirealizma)

---

<sup>237</sup> Važno je napomenuti da ima i onih koje teza estetičke supervenijencije interesuje nezavisno od spora o objektivnosti u estetici. Dobar primer je Gregori Kari. Vidi: Gregory Currie, „Supervenience, Essentialism and Aesthetic Properties“, *Philosophical Studies*, 58 (1990), 243-257.

neraskidivo povezano sa pitanjem da li su estetička svojstva objektivna svojstva, pripadnost jednoj ili drugoj frakciji je zapravo stvar stepena. Pod tim uslovom, Tener i Rudinov pripadaju prvoj, a Goldman i Levinson drugoj frakciji.

Ako bismo Siblijev uticaj na savremenu estetiku merili ne po tome koliko su njegove ideje eksplicitno prihvatane odnosno preispitivane, već po tome koliko su one prećutno usvajane kao nešto manje ili više neupitno, teško je preceniti njegov značaj za savremenu estetiku. Pored Siblijeve ideje o određenim nužnim uslovima za primenu estetičkih pojmova, takav status za Goldmana i Levinsona ima i Siblijeva teza da estetička svojstva počivaju na vanestetičkim svojstvima, da su ona neka vrsta emergentnih geštalt kvaliteta. Od vremena kada su objavljeni Siblijevi radovi o objektivnosti estetičkih sudova, dosta toga se dogodilo u savremenoj estetici. Jedna od važnijih ideja koja se pojavila bila je teza da su estetički kvaliteti (a pre svega estetička vrednost) dispozicionalna svojstva objekata kojima ih pripisujemo. Tu korisnu i važnu ideju, koja nam je od neprocenjivog značaja i za razumevanje modernog shvatanja lepote, usvajaju i Levinson i Goldman.

Pažljiv čitalac može pomisliti da u mom pozivanju na Hjumove estetičke ideje u kontekstu razmatranja objektivnosti estetičkih sudova, postoji jedna lakuna koja se ne da zanemariti. Govoreći o Siblijevom shvatanju objektivnosti estetičkih sudova, ja se pozivam na Hjumovo shvatanje dobrog kritičara kao na ideju koja je Sibliju neophodna da bi mogao da brani tezu o objektivnosti estetičkih sudova. Hjum ovom idejom dopunjuje i eksplicira svoje shvatanje lepote kao dispozicionalnog svojstva. Mada estetička svojstva stalno poredi sa bojama (koje manje-više tretira kao dispozicionalna svojstva), Sibli, za razliku od Hjuma, nigde eksplicitno ne tvrdi da estetička svojstva imaju dispozicionalni karakter.

Na takvu primedbu može se odgovoriti na sledeći način. Dok ideja da je lepota (ili neki drugi vrednosni odnosno supstantivni estetički kvalitet) dispozicionalno svojstvo predmeta zahteva od nas da odredimo uslove koji čine dobrog kritičara,

obrnuto nije slučaj. Ideja o dobrom kritičaru se može kombinovati i sa drukčijim shvatanjem estetičkih svojstva, kao što je recimo shvatanje da estetička svojstva imaju emergentni karakter. Ukus (dobrog kritičara) nam je, da se vratimo Sibliju, potreban iz drugog razloga: ne zato što su estetički kvaliteti (nužno) dispozicionalna svojstva, već zbog toga što odnos estetičkih i vanestetičkih svojstava nije (u potpunosti) zakonomeran, odnosno što upotreba estetičkih termina nije određena (striktnim) pravilima.

Kad jednom usvojimo tezu da estetička svojstva počivaju na vanestetičkim svojstvima bez mogućnosti da se na njih svedu, nije lako dalje spekulirati o prirodi estetičkih svojstava *en generale*. Ovo polje je toliko heterogeno da je veliki uspeh napraviti iscrpnu i eksplanatorno adekvatnu klasifikaciju ovakvih svojstava, a kamoli precizno odrediti kakva je njihova priroda. Prilično je jasno da su neka od tih svojstava dispozicionalna svojstva. Kada je govorio o strahu i sažaljenju kao karakterističnim efektima tragedije, Aristotel je, čini mi se, manje ili više svesno sugerisao ovakvo shvatanje tragičnog, a slično bi se moglo reći i za komično kao kvalitet. Neke druge estetičke kvalitete kao što je životna verodostojnost ili psihološka uverljivost, a pogotovu upečatljivost detalja, nećemo tako lako moći da uklopimo u ovu shemu. Pa ipak, treba imati u vidu da dispozicionalnost može imati različite vidove i da dispozicionalnost nekog svojstva ne mora biti *prima facie* očigledna. Ali, ako su estetička svojstva sekundarni odnosno tercijarni kvaliteti, kako sugeriše Siblijeva analogija sa bojama, onda su sva ona dispozicionalna u jednom opštijem smislu.

Već iz ovoga što je do sada rečeno, a o čemu bi se moglo i detaljnije govoriti, jasno je da Goldman i Levinson polaze od nekih zajedničkih pretpostavki. Pošto smo načelno osvetlili u čemu se te pretpostavke sastoje, lakše ćemo uočiti razlike među njihovim shvatanjima. Svoj rad o estetičkom realizmu, koji nosi naziv „Realizam u pogledu estetičkih svojstava“, Goldman započinje jednim pronicljivim zapažanjem.

On, naime, ističe da spor između realista i antirealista neće odlučiti<sup>238</sup> mera stvarnog slaganja odnosno neslaganja u pripisivanju estetičkih predikata, već eksplanatorna snaga suprotstavljenih stanovišta, i odmah zatim iznosi stav koji određuje njegovo stanovište: antirealisti, kaže Goldman, mogu bolje da objasne slučajeve koji (navodno) dovode u pitanje estetički antirealizam, nego što realisti mogu da objasne slučajeve koji predstavljaju problem za njihovo, to jest realističko stanovište. Za estetički realizam, to su, tvrdi Goldman, slučajevi u kojima se razilazimo, dok su za estetički antirealizam, to slučajevi u kojima se slažemo. Prema tome, ističe Goldman, estetički antirealisti su u eksplanatornoj prednosti u odnosu na estetičke realiste i njihovo stanovište je, samim tim, održivije.<sup>239</sup>

Osnovna Goldmanova zamisao da je eksplanatorna snaga relevantan faktor za to kojem stanovištu treba dati prednost, deluje razložno. Sa njom bi, štaviše, i Sibli mogao da se složi, pošto je i sam nešto slično podrazumevao: puka činjenica da se u ovoj ili onoj meri slažemo kada donosimo estetičke sudove, za njega (prema našoj interpretaciji) nije ni nužan ni dovoljan uslov „objektivne logike“ estetičkih pojmova. Od proste činjenice u kojoj se meri slažemo odnosno razilazimo kada je reč o estetičkim sudovima, mnogo je važnije kako objasniti zašto je to slučaj. Ovo pitanje je posebno relevantno ako ga primenimo na slaganje odnosno razilaženje unutar „osetljive“ elite.

Pa ipak, Goldmanova teza je, u obliku u kojem je on iznosi, suviše zaoštrena. Pretendujući da nas već na početku rada ubedi da su antirealisti u pravu, Goldman odlazi predaleko i zapravo pretpostavlja ono što tek treba da dokaže. Estetički realisti nam duguju odgovor na Tenerove prigovore i tu, čini mi se, mogu da naprave izvesne ustupke relativistima, a da svoje stanovište ne dovedu u pitanje. Oni, na primer, mogu

---

<sup>238</sup> Možda je reč „odlučiti“, koju Goldman upotrebljava, suviše jaka u ovom kontekstu, s obzirom na činjenicu da pozivanje na veću eksplanatornu snagu nekog shvatanja, samo po sebi, još uvek ne dokazuje istinitost tog shvatanja.

<sup>239</sup> „Realism about Aesthetic Properties“, 31.



da kažu da su estetički kvaliteti dispozicionalna svojstva umetničkih dela, koja se javljaju određenoj, jasno specifikovanoj, klasi subjekta. Estetički antirealisti nam duguju odgovor na pitanje kako objasniti činjenicu da uobičajena kritička praksa počiva, između ostalog, na pretpostavci da estetički sudovi imaju istinosnu vrednost i da su estetički kvaliteti realna svojstva. Iz takve perspektive, pobeda estetičkih antirealista nije zagantovana već na samom početku, pre eksplicitnog odmeravanja snaga ova dva stanovišta.

Pošto činjenica da jedno od suprotstavljenih stanovišta ima veću eksplanatornu snagu ne dokazuje konkluzivno plauzibilnost tog shvatanja, Goldman, s razlogom, uvodi još jedan argument u prilog svom, antirealističkom shvatanju, argument koji (bar po svojoj formi) ima za cilj da konkluzivno dokaže da su antirealisti u pravu. On formuliše jedan polisilogizam koji ilustruje srž njegovog antirealističkog stanovišta. (1) Ako, kaže Goldman, izričući estetičke sudove objektima pripisujemo realna svojstva, i (2) ako je, pored toga, njihova vrednosna komponenta suštinska za to da budu sudovi kakvi jesu, i (3) ako vrednosti postoje samo u odnosu na želje, potrebe, preferencije ili reakcije subjekata koji vrednuju, (4) onda se vrednosna estetička svojstva moraju sastojati u složenim odnosima između tih objektivnih (obično formalnih) svojstava na kojima, po realistima, estetička svojstva počivaju i vrednosnih reakcija pripadnika relevantne klase posmatrača ili kritičara. Ali, (5) ako su vrednosne reakcije delimično konstitutivne za estetička svojstva, (6) onda izgleda da iščezava razlika između načina na koji se objekti i njihova estetička svojstva pojavljuju odgovarajućim subjektima i onoga što ti objekti i ta svojstva zaista jesu, a ta razlika je centralna za realiste.<sup>240</sup>

Po svojoj formi, ovaj argument podseća na Brojlsov argument, kako smo ga interpretirali u četvrtom odeljku prvog poglavlja. Brojls polazi od Siblijeve teze da (1) ne postoje dovoljni vanestetički uslovi za primenu estetičkih pojmova. Iz toga on

---

<sup>240</sup> „Realism about Aesthetic Properties“, 32.

izvodi zaključak da (2) nijedan vanestetički opis ne može da opravda primenu određenog estetičkog pojma. Odatle, nastavlja Brojls, sledi da (3) estetičke opaske, budući da ih ne možemo opravdati vanestetičkim opaskama (koje Brojls izjednačava sa deskriptivnim iskazima), ni same nisu deskriptivne, pa se (4) ne odnose na realna svojstva objekata.<sup>241</sup> Ovim svojim argumentom Brojls pokušava da pokaže da iz Siblijeve teze da ne postoje dovoljni uslovi za primenu estetičkih pojmova sledi da estetička svojstva ne postoje. Jedino što iz prve teze (*ordo cognoscendi*) možemo zaključiti je da ne postoje zakonomerni odnosi između vanestetičkih i estetičkih svojstava, ali ne i to da ova druga ne postoje. Da bi mogao da izvede zaključak koji zapravo ne sledi iz Siblijeve teze od koje polazi, Brojls prećutno uvodi nekoliko premisa, od kojih je najvažnija teza da pojmovi za koje ne postoje dovoljni uslovi primene nisu deskriptivni (odnosno činjenični), to jest da se ne odnose na objektivna svojstva stvari. Ova sporna pretpostavka je Brojlsu apsolutno neophodna da bi mogao da izvede antirealistički zaključak koji, po obrascu *reductio ad absurdum*, navodno sledi iz Siblijeve teze da ne postoje dovoljni uslovi za primenu estetičkih pojmova.

Uvodeći ovu tezu, koju Sibli ne samo da nije zastupao, nego bi mu, besumnje bila neprihvatljiva, ako ne i bizarna, Brojls pretpostavlja ono što tek treba da dokaže. Slično postupa i Goldman. Da bi mogao da izvede antirealistički zaključak, izražen tezom (6), on mora da uvede teze (2) i (3), odnosno tezu (5), od kojih svaka može biti predmet spora. To je posebno tačno za tezu (3) prema kojoj vrednosti postoje samo u odnosu na želje, potrebe, preferencije ili reakcije subjekata koji vrednuju. Čak i da tezu (2), prema kojoj svaki estetički sud ima izvesnu vrednosnu dimenziju, uzmemo na veru, čini mi se da nemamo nikakvog razloga da prihvatimo tezu (3). Ova pretpostavka gubi svaku ubedljivost kada je, recimo, uporedimo sa MekDauelovom tezom da vrlina, a isto važi i za estetičku vrednost, *zaslužuje* odobravanje, pored toga

---

<sup>241</sup> Vidi četvrti odeljak prvog poglavlja.

što ga izaziva. No, uprkos tome, ni MekDauelova teza nije *a priori* izuzeta od svakog preispitivanja.

Čak iako pretpostavimo, što ne moramo učiniti, da sva estetička svojstva imaju vrednosni aspekt, taj aspekt se za Goldmana iscrpljuje u estetičkom vrednovanju, koje za njega, kao takvo ima subjektivan karakter i svodi se na izražavanje ličnih želja, potreba, preferencija i reakcija.<sup>242</sup> Koren problema je, čini mi se, u tome što Goldman nije dobro razumeo prirodu relacionih odnosno dispozicionalnih svojstava. Dispozicionalnost ili, kako to subjektivistički nastrojeni filozofi vole da kažu, zavisnost od reakcije, čuva objektivnost estetičkih svojstava umesto da, kako Goldman pogrešno veruje, tu objektivnost rastače. To je stoga što dispozicionalnost ovih svojstava uvek podrazumeva manje-više jasno određene uslove u kojima se dispozicija ispoljava, a koji se tiču (a) trenutnih uslova opažanja odnosno ispravnog primanja estetičkih kvaliteta i (b) prikladne nastrojenosti subjekta. Iako su estetičke reakcije na nekontingentan način povezane sa estetičkom vrednošću, pa i sa estetičkim svojstvima (bar ako ih shvatimo kao dispozicionalna svojstva), to još uvek ne znači da estetičke reakcije delimično ili u potpunosti konstituišu ove kvalitete.<sup>243</sup> Naprotiv, ako estetičku vrednost shvatimo dispozicionalistički, osoben estetički doživljaj je, po svemu sudeći, *ratio cognoscendi* estetičke vrednosti, dok je estetička vrednost *ratio essendi* estetičkog doživljaja.

Pošto je formulisao svoj antirealistički polisilogizam, sasvim neočekivano i zapravo paradoksalno, Goldman već u sledećem pasusu iznosi stav da činjenica da estetička svojstva imaju relacioni karakter ne dokazuje da je realizam u pogledu

---

<sup>242</sup> Vidi i: „Aesthetic Qualities and Aesthetic Value“, 24.

<sup>243</sup> Uporedi: John McDowell, „Aesthetic Value, Objectivity and the Fabric of the World“ i „Values and Secondary Qualities“, oba u John McDowell, *Mind, Value and Reality*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998, 112-150. Vidi takođe Nick Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001; Elizabeth Zeron Compton, „Varieties of Response-Dependence: A Critique of Zangwill“, *American Society for Aesthetics Graduate E-Journal*, 1 (2008/2009), 1-7.

estetičkih svojstava neodrživ.<sup>244</sup> Realisti samo treba da specifikuju klasu standardnih odnosno idealnih posmatrača ili kritičara i uslove u kojima se estetička svojstva pojavljuju onakva kakva zaista jesu. Ono što Goldman ovde govori očigledno odgovara Hjumovim uslovima pod kojima se lepota manifestuje: ti uslovi takođe podrazumevaju da sve bude u redu sa trenutnim okolnostima opažanja, razumevanja ili ispravnog primanja, ali i sa trajnim karakteristikama subjekta koji procenjuje dati objekat.

Ni Goldman, kao ni mnogi pre njega, ne smatra izlišnim da ovde ukaže na analogiju sa opažanjem boja i uopšte sekundarnih kvaliteta, koja vodi poreklo od Hjuma. I on, kao i Hjum, podrazumeva da se u takvom opažanju odnosno sudovima koji iz njega proishode može napraviti razlika između ispravnog i pogrešnog. Ono što znatno otežava posao zastupnika estetičkog realizma, jeste činjenica da nije nimalo lako na neproizvoljan način specifikovati uslove koje dobar kritičar mora da zadovolji. Da bi pokazao da je ova realistička strategija problematičnija nego što na prvi pogled deluje, Goldman svoju argumentaciju razvija kritikujući teze Edija Zemaha, pobornika estetičkog realizma.

Centralna Zemahova teza glasi da su subjekti koji imaju više iskustva i obrazovanja, bolje sudije.<sup>245</sup> Tako su, na primer, poznavaoци ozbiljne muzike oni koje treba pitati za mišljenje kada je reč o Betovenovim ili Mocartovim kompozicijama. Iskustvo i određen stepen stručnosti je ono što poznavaoциma daje prednost u odnosu na laike. Zemah daje i obrazloženje zašto je tako.<sup>246</sup> U situaciji u kojoj se poznavaoци ne slažu sa laicima – prvi, za razliku od drugih, cene Betovenove simfonije – moći ćemo da tvrdimo da laici greše. To ćemo, zatim, moći da objasnimo činjenicom da laici nemaju odgovarajuće iskustvo i obrazovanje (što se, mada Zemah to ne pominje, očigledno mora nezavisno utvrditi). Ako pretpostavimo da u ovoj situaciji poznavaoци

---

<sup>244</sup> „Realism about Aesthetic Properties“, 32.

<sup>245</sup> „Real Beauty“, 256.

<sup>246</sup> „Real Beauty“, 257.

greše, izgleda da nećemo moći da ponudimo (podjednako) adekvatno objašnjenje zbog čega je tako. U skladu sa Zemahovom tezom, zaključuje Goldman, klasu dobrih kritičara izdvajamo pozivanjem na teoriju koja najbolje (ili bar bolje od drugih teorija) objašnjava celokupnu klasu estetičkih reakcija.<sup>247</sup>

Pa ipak, ma koliko nam delovalo samoočigledno da iskustvo i stručnost u slučaju razilaženja daju principijelnu prednost sudu subjekata koje odlikuju, Goldman nam sugeriše da uzmemo u obzir činjenicu da neki ljudi iskreno veruju u suprotno: spontana, prirodna, teorijski neopterećena estetička reakcija je ono što je istinski merodavno, a sve ostalo je snobizam. Ako, na primer, uzmemo naturalistički portret, koji je to što jeste i ništa više, deluje da će čak i dete, koje ništa ne zna o umetnosti, biti dobar sudija da li je data slika dobra. Jer, ako pored slike stavimo model ili fotografiju modela, i dete će, po svemu sudeći, moći da proceni da li je portret veran ili nije. Ali, ako treba proceniti estetičku vrednost jednog kubističkog akta, navedena opaska deluje krajnje neuverljivo. Ona zapravo nije tačna ni za slučajeve prve vrste.

Pod pretpostavkom da je Volton bio u pravu kada je tvrdio da estetička svojstva umetničkih dela ne opažamo onako direktno kao njihova vanestetička svojstva, i da umetnička dela uvek posmatramo smeštajući ih u određenu kategoriju, jasno je da moramo, od slučaja do slučaja, u manjoj ili većoj meri biti upućeni u stilske i žanrovske konvencije u kojima je delo stvarano. Džerold Levinson na jednom mestu izdvaja tri ovakva uslova: kontekst stvaranja, uključujući i mesto datog dela u umetnikovom opusu, mesto tog dela u kulturnoj sredini kojoj ono pripada, i njegov odnos sa postojećom tradicijom odnosno tradicijama.<sup>248</sup> Ovakvih situacionih faktora svakako ima još. Daleko bi me odvelo da se na ovom mestu upuštam u istraživanje šta sve moramo znati da bismo mogli ispravno da identifikujemo i vrednujemo

---

<sup>247</sup> „Realism about Aesthetic Properties“, 32.

<sup>248</sup> „Being Realistic about Aesthetic Properties“, 351.

estetička svojstva umetničkih dela, ali sam sigurna da Hjumova lista sposobnosti i znanja može samo da se proširi.

Zemah deli zajedničko polazište svih estetičkih realista, tezu da nisu svi subjekti podjednako dobri kritičari kada treba prosuditi estetičku vrednost nekog umetničkog dela. Povlačenje razlike između upućenih subjekata i onih koji to nisu možemo, kao što smo videli, dodatno opravdati razlozima koji se tiču plauzibilnosti objašnjenja zbog čega dolazi do razilaženja. Pored eksplanatorne snage, estetički realizam ima, po Zemahovom mišljenju, još jednu „naučnu“ prednost u odnosu na suprotno antirealističko stanovište, naime prediktivni potencijal. Ako pretpostavimo da su estetički kvaliteti realna svojstva umetničkih dela, onda, smatra Zemah, možemo davati predviđanja koja će se vrsta umetničkih dela dopadati odgovarajućim subjektima. Pa ipak, ta vrsta (često provizornih) predviđanja dostupna je, kako primećuje Goldman, i estetičkim antirealistima. Ona ne podrazumeva da „inventar sveta“ sadrži estetičke entitete.

Argument na koji je Zemah polagao možda najviše nade tiče se glavne teškoće sa kojom estetički realisti moraju da izađu na kraj: činjenice da se čak i pripadnici „osetljive“ elite ponekad međusobno razilaze kada donose sudove o tome koja estetička svojstva poseduje neko umetničko delo. On argumentiše protiv antirealističke teze pokušavajući da podrije premisu, od koje antirealisti polaze, da su čak i sudovi pripadnika referentne estetičke grupe neretko neusaglašeni. Zemah smatra da ovu pretpostavku, koja je u priličnoj meri potkrepljena stvarnim svedočanstvima, može dovesti u pitanje bez oslanjanja na empirijske podatke, statistiku, itd. Njegova tačka gledišta je utoliko dijametralno suprotna polazištu Kove i Pejna.

Značenje opservacionih termina, sugeriše Zemah, možemo naučiti jedino tako što ćemo usvojiti na koje se objekte i na koja se svojstva ti termini ispravno

primenjuju.<sup>249</sup> Da bismo mogli da naučimo kako da upotrebljavamo ove termine, mora postojati određena mera saglasnosti u pogledu paradigmatičnih slučajeva njihove primene. Pošto, nastavlja Zemah, upotrebljavajući estetičke termine pripisujemo opažljiva svojstva, nije tačno da postoji radikalno razilaženje u pogledu načina na koji ih primenjujemo, kao što antirealisti veruju. Pošto se ovakva saglasnost zahteva da bi estetički termini mogli da imaju stabilno značenje, antirealistička pozicija se ispostavlja kao samoprotivrečna i nekoherentna.<sup>250</sup>

Kritikujući ovu Zemahovu suviše zaoštrenu tezu, Goldman poseže za standardnim antirealističkim argumentom: mera slaganja, kaže on, može biti dovoljna da obezbedi stabilno značenje estetičkim terminima, ali ne i da osigura ontološki status estetičkim svojstvima.<sup>251</sup> Drugim rečima, činjenica da estetički pojmovi imaju „objektivnu logiku“ ne dokazuje da estetička svojstva realno postoje. U ovom i prethodnom poglavlju ponudila sam nekoliko što jačih što slabijih odgovora na ovu primedbu. Stoga ću, umesto da se zadržavam na tome, uraditi nešto drugo.

Pošto sam pokušala da pokažem kako bi se na Goldmanove antirealističke argumente moglo odgovoriti iz ugla prethodnih razmatranja, želim da kažem nešto o Levinsonovom odgovoru na te argumente. Levinsonova strategija se, kao što ćemo videti, po svom osnovnom nastrojenju unekoliko razlikuje od strategije koje sam se držala nastojeći da Siblijevo objektivističko stanovište odbranim od relativističkih prigovora. Pa ipak, Levinsonovo shvatanje estetičkih svojstava nije inkompatibilno sa siblijevsko-hjumovskim objektivizmom koji ovde zastupam, već štaviše predstavlja jednu moguću razradu Siblijevog shvatanja estetičkih svojstava.

U svom radu „Biti realističan u pogledu estetičkih svojstava“, u kojem polemish sa Goldmanom, Levinson prvo razmatra drugu premisu drugog Goldmanovog

---

<sup>249</sup> „Real Beauty“, 252.

<sup>250</sup> „Real Beauty“, 252.

<sup>251</sup> „Realism about Aesthetic Properties“, 34.

argumenta, kako smo ga gore predstavili. Prema toj premisi, vrednosna komponenta estetičkih sudova je njihovo suštinsko svojstvo.<sup>252</sup> Levinsonova argumentacija kao da ima sledeću strukturu. Pozivajući se na tročanu podelu estetičkih pojmova koju Sibli uvodi u svom radu „Partikularnost, umetnost i vrednovanje“,<sup>253</sup> Levinson prvo negira ovu Goldmanovu pretpostavku, i slaže se sa Siblijem da se estetički sudovi u tom pogledu među sobom razlikuju. On zatim razmatra situaciju u kojoj bi bilo tačno da svi estetički sudovi imaju vrednosnu dimenziju, na način na koji Goldman to predviđa, i pokazuje da ni tada objektivnost estetičkih sudova ne bi bila dovedena u pitanje, ako ispravno shvatimo prirodu estetičkih svojstava.

Levinson prvo govori o estetičkim terminima koji su potpuno, ili gotovo potpuno, vrednosni. Oni, drugim rečima, imaju zanemarljivu deskriptivnu dimenziju ili je nemaju uopšte. Jedino što ovim terminima činimo je da ukazujemo ili na stepen estetičke vrednosti određenog objekta ili na to koliko nam se dopada način na koji nas dati predmet aficira. Iako priznaje da postoje estetički termini koji imaju (gotovo) isključivo vrednosnu funkciju, kao što su „divno“, „izvrsno“, „osrednje“ i „slabo“, Levinson smatra da ovo ne važi za veliku većinu estetičkih termina. Većina estetičkih termina je takva da ih subjekt može primenjivati a da pri tom (striktno govoreći) ne implicira ništa o vrednosti dela odnosno o vlastitim preferencijama. Takvi su termini za formalna svojstva kao, na primer, „uravnoteženo“, „haotično“, „celovito“, ekspresivne kvalitete („melanholično“ i „veselo“), oni koji su metaforični, ali nisu psihološki, kakvi su, recimo „prefinjeno“ i „krhko“ i tipično estetički termini – „ljupko“, „kitnjasto“ i „drečavo“.<sup>254</sup> Ponekad se, kaže Levinson, sugerše da estetički termini, uključujući i ove pomenute, imaju „mešovit karakter“, utoliko što imaju i vrednosnu i deskriptivnu dimenziju. Primenjujući takve termine mi istovremeno

---

<sup>252</sup> „Realism about Aesthetic Properties“, 32.

<sup>253</sup> „Particularity, Art, and Evaluation“, 91-92.

<sup>254</sup> „Being Realistic about Aesthetic Properties“, 351-352.



tvrdimo da odgovarajući objekat poseduje određeno svojstvo i da je estetički vredan zato što ga poseduje.<sup>255</sup>

Pa ipak, po Levinsonovoj proceni, većina estetičkih termina je čisto deskriptivna: čak i kada izgleda da ovakvi termini imaju određene, pozitivne ili negativne vrednosne implikacije, taj vrednosni prizvuk dolazi otuda što su ovakvi termini u određenom periodu figurisali u (pozitivnim odnosno negativnim) estetičkim kanonima. Ali, takva vrednosna implikacija bi se, kaže Levinson, mogla opovrći bez ikakvih semantičkih anomalija. Ovakvo opovrgavanje, drugim rečima, ne bi imalo nikakvih posledica po značenje odgovarajućih termina. Dokaz tome je činjenica da za nešto možemo reći da je estetički vredno *zbog toga* što je kitnjasto, dok za nešto drugo tvrdimo da je estetički vredno *uprkos tome* što je kitnjasto.

Ovo, zaključuje Levinson, sugeriše da reći za nešto da je kitnjasto ne znači doneti vrednosni sud ili izraziti svoju preferenciju, već da je *biti kitnjast* zapravo način na koji se data stvar pojavljuje (nezavisno od bilo kakve vrednosne ocene). Da bi istakao specifičnost estetičkih svojstava, u svom radu „Estetička svojstva, evaluativna snaga i razlike u osetljivosti“, Levinson estetička svojstva poredi sa bojama: dok su boje, *vizuelni* načini pojavljivanja, estetička svojstva su *fenomenalni* načini pojavljivanja.<sup>256</sup> I boje i estetička svojstva imaju manifestni karakter i razlikuju se od odgovarajućih dispozicija na kojima počivaju, s tom razlikom što su boje, za Levinsona, proste manifestacije, dok su estetička svojstva kompleksne fenomenalne konfiguracije. Mada estetička svojstva ne shvata kao dispozicije već pre kao manifestacije odgovarajućih dispozicija,<sup>257</sup> Levinsonu je jasno da i takvo određenje estetičkih svojstava zahteva specifikovanje uslova koji čine dobrog kritičara.

---

<sup>255</sup> „Being Realistic about Aesthetic Properties“, 352.

<sup>256</sup> „Aesthetic Properties, Evaluative Force, and Differences of Sensibility“, 320.

<sup>257</sup> „Aesthetic Properties, Evaluative Force, and Differences of Sensibility“, 320. Vidi takođe: „What Are Aesthetic Properties?“. Uporedi: Colin McGinn, „Another look at Color“, *The Journal of Philosophy*, 93 (1993), 537-553.

Umesto da formuliše vlastito shvatanje dobrog kritičara, on se, što je sasvim legitimno, što implicitno što eksplicitno poziva na hjumovsko shvatanje dobrog kritičara, kojem dodaje neke savremene uvide o različitim kontekstualnim i kategorijalnim faktorima koji utiču na karakter estetičkih svojstava umetničkih dela.<sup>258</sup> Pa ipak, Levinsonu je glavni cilj da što preciznije odredi prirodu estetičkih svojstava. Ali, ta analiza u sklopu njegove argumentacije ima i dodatni, podjednako važan, ako ne i važniji, cilj. Kada estetička svojstva shvatimo na način na koji ih Levinson shvata, otvara se, kao što ćemo uskoro videti, još jedan put za odbranu ideje o estetičkoj objektivnosti.

Pošto je izneo svoj stav da su tipična estetička svojstva kao što je *biti kitnjast* ili *biti ljubak* u suštini (ili svojim glavnim aspektom) načini pojavljivanja, Levinson ističe da tezu da estetička svojstva poseduju ovu deskriptivnu dimenziju ne bismo mogli da osporimo, čak ni ako bismo prihvatili Goldmanov stav da svi estetički sudovi/termini/svojstva imaju vrednosnu dimenziju koju im Goldman pripisuje. Ako bismo, zarad argumenta, sve estetičke sudove/termine/svojstva shvatali na taj način, oni bi, prema rešenju koje nudi Levinson, i dalje imali jednu čisto deskriptivnu, ali suštinski estetičku dimenziju. Ta dimenzija, po Levinsonovom mišljenju, predstavlja jezgro svakog estetičkog svojstva, a sastoji se u emergentnom, holističkom efektu koji dati objekat ima na prikladno nastrojene odnosno adekvatno informisane posmatrača. Ako se doslovno držimo Levinsonovog teksta, ova deskriptivna dimenzija estetičkih termina je emergentni, holistički utisak koji takav posmatrač ima kada dati objekat percipira na odgovarajući način.<sup>259</sup>

Ti utisci su za njega nešto objektivno, bez obzira što pripadaju psihološkom domenu. Ako, kaže Levinson, ne pretpostavimo da postoje fundamentalni estetički utisci, takvi da se mogu razlikovati od subjektivnih preferencija, teško je objasniti o

---

<sup>258</sup> „Being Realistic about Aesthetic Properties“, 353.

<sup>259</sup> „Being Realistic about Aesthetic Properties“, 352.

čemu kompetentni kritičari raspravljaju. U estetičkom razilaženju se ne radi o tome da se nekom takvom kritičaru dopada određen *sklop linija i boja*, kao što tvrdi Goldman,<sup>260</sup> dok se drugom taj sklop ne dopada. Pre će biti da taj sklop (kao celina) na obojicu ima *isti celovit efekat*, koji oni registruju kao isti fenomenalni geštalt, ali ga različito afektivno doživljavaju.<sup>261</sup> Ove razlike se mogu javiti ne samo na intersubjektivnom, već i na intrasubjektivnom planu. Da bi to ilustrovao, Levinson navodi primer iz sopstvenog iskustva. Dok je u mladosti voleo Čajkovskog (ili preciznije, kraj njegove *Četvrte simfonije*), kasnije su mu preferencije otišle u drugom smeru. Pa ipak, muzički fenomenalni geštalt koji počiva na tonovima te deonice nije se (za njega) promenio. Taj geštalt je, na kraju krajeva, ono što čini estetički *identitet* završnog segmenta ove muzičke kompozicije.

Koliko god je njegovo shvatanje estetičkih svojstava sofisticirano, Levinsonova ideja je zapravo jednostavna: da bismo se mogli raspravljati o nečemu moramo imati na umu istu stvar, inače rasprava nema mnogo smisla. Ovo je bilo jasno Džonu Rolsu kada je razlikovao pojam (*concept*) neke stvari i shvatanje (*conception*) neke stvari,<sup>262</sup> Platonu kada je nastojao da odgovori na pitanje kako najispravnije shvatiti neki pojam, itd, i kao što uostalom svima treba da nam bude jasno. Prethodni pasusi prikazuju srž Levinsonovog ljubaznog odgovora antirealistima. Taj odgovor je u možda najbolji primer do koje mere su estetički objektivisti spremni da uvažavaju subjektivističke intuicije i, čini mi se, krajnja tačka do koje oni mogu da odu, a da ne napuste svoje stanovište.

Pa ipak, činjenica da je Levinson kompromisnog duha, još uvek ne znači da je njegovo stanovište slično Goldmanovom, koliko god Goldman insistirao na tome da

---

<sup>260</sup> „Being Realistic about Aesthetic Properties“, 354

<sup>261</sup> „Being Realistic about Aesthetic Properties“, 352. Vidi takođe: „Aesthetic Properties, Evaluative Force, and Differences of Sensibility“, 317-320.

<sup>262</sup> John Rawls, *A Theory of Justice*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, 9.

među njima i nema velike razlike.<sup>263</sup> Za Goldmana su estetička svojstva naše reakcije na određene strukturalne konstelacije odnosno apstraktne relacije vanestetičkih svojstava,<sup>264</sup> i samo to. Iako nominalno tvrdi da su estetički kvaliteti relaciona svojstva, od njihovog ontološkog statusa ne ostaje ništa kada se ta svojstva izjednače sa našim reakcijama odobravanja odnosno neodobravanja. To je, kako ispravno primećuje Levinson, zato što, po Goldmanovom mišljenju, postoje direktno opažljiva svojstva umetničkih dela koja su nam svima u principu dostupna, i naše reakcije na njih, ali ništa *između* toga dvoga. Za Goldmana, drugim rečima, nema ničega između „objektivnih formalnih svojstava datih umetničkih dela“ i „vrednosnih reakcija na ova svojstva“.<sup>265</sup> Goldman, ističe Levinson, nije uočio da postoje manifestna svojstva višeg reda, koja imaju estetički karakter, i koja počivaju na formalnim i opažajnim (odnosno čulnim) kvalitetima objekata. Ova svojstva isto identifikuju pripadnici svih tabora u estetičkim sporovima, ali na njih reaguju na različite načine.<sup>266</sup>

Već od Hjuma smo mogli da naučimo da lepota, ako je to što jeste, nije i ne može biti u oku posmatrača. Po svoj prilici se, dakle, nalazimo pred izborom: ili ćemo reći da lepota ne postoji, ili ćemo priznati da ona postoji realno, kako se jedino i može postojati. To je još jasnije za supstantivna estetička svojstva o kojima Goldman i Levinson diskutuju. U ovom pogledu, stvarnost ne trpi kompromise. Nešto ili postoji ili to nije slučaj. Ne možemo da kažemo, kao što insistira Goldman, pružajući tobože ruku estetičkim realistima: objektivnost nekog (relacionog) svojstva se može stepenovati u zavisnosti od toga u kojoj meri to svojstvo zavisi od naših reakcija.<sup>267</sup>

Pošto sam ukratko ilustrovala kako se posle Siblija razvijala debata o objektivnosti estetičkih sudova odnosno realnosti estetičkih svojstava, hoću da kažem

---

<sup>263</sup> „Reply to Gould and Levinson on Aesthetic Realism“, 355.

<sup>264</sup> „Aesthetic Qualities and Aesthetic Value“, 26.

<sup>265</sup> Levinson ukazuje na sledeće mesto u Goldmanovom radu: „Realism about Aesthetic Properties“, 34.

<sup>266</sup> „Being Realistic about Aesthetic Properties“, 354.

<sup>267</sup> „Reply to Gould and Levinson on Aesthetic Properties“, 356.

još dve stvari o odnosu između Levinsonovog i Siblijevog shvatanja estetičkih pojmova odnosno estetičkih svojstava. Prva se tiče jednog elementa Siblijevog shvatanja odnosa estetičkog i vanestetičkog. Sibli je verovao da postoje negativni vanestetički uslovi za primenu estetičkih pojmova, to jest nužni uslovi da bi neki objekat imao ovo ili ono estetičko svojstvo. Tu Siblijevu ideju su, jedan više, a drugi manje doslovno, usvojili i Goldman i Levinson.<sup>268</sup> Levinson, međutim, ovoj ideji pristupa unekoliko revizionistički: „Kakvu god vrednosnu snagu ili značenje da sadrže [estetički] termini koje smo upravo razmatrali, postoje čisto deskriptivna ograničenja za njihovu primenu [...] a takva ograničenja postavljaju određeni fenomenalni utisci ili efekti koji odgovaraju datim terminima, a ne disjunkcije skupova strukturalnih svojstava na kojima ova svojstva počivaju“.<sup>269</sup> Iako Levinson na ovom mestu polemše sa Goldmanom, a ne sa Siblijem, Sibli je govoreći o negativnim uslovima za primenu estetičkih termina imao na umu vanestetička svojstva na kojima estetička svojstva počivaju. To naravno ne znači da Sibli ne bi pristao da svoje stanovište koriguje u skladu sa ovom ili nekom drugom Levinsonovom opaskom.

Pa ipak, prilično sam sigurna da Sibli to ne bi učinio. Štaviše, mislim da Levinson kod njega ne bi prošao ništa bolje od Voltona, i da je tu manje-više irelevantno to što ga Volton kritikuje, a Levinson podržava. (Voltonov rad „Kategorije umetnosti“, s pravom je digao veliku prašinu kada se pojavio, a Sibli na njega, suprotno svim očekivanjima, uopšte nije reagovao.) Premda bi Sibli Levinsonove radove mogao smatrati, s jedne strane, krajnje pronicljivim, a sa druge, nenametljivim i nepretencioznim (ovo prvo je mogao misliti i za „Kategorije umetnosti“), čini mi se da to nije vrsta filozofije koja bi njemu bila istinski bliska.

---

<sup>268</sup> „Being Realistic about Aesthetic Properties“, 352-353; „Realism about Aesthetic Properties“, 34.

<sup>269</sup> „Being Realistic about Aesthetic Properties“, 352-353. Kraj rečenice sam prevela malo slobodnije. Levinson doslovno kaže: „disjunkcije skupova strukturalnih svojstava koji mogu služiti kao njihovi uslovi pojavljivanja“.

Mada ovaj svoj utisak ne mogu (do kraja) da opravdam – stvari te vrste nisu podložne dokazu – pokušaću bar da objasnim zašto mi tako izgleda.

Kada uzmemo sve u obzir, Sibli je bio nezavisnog duha koliko se poželeti može. Pa ipak i on je, kao i drugi, bio pod određenim uticajima. U ovoj tezi sam nekoliko puta uzgred pomenula da je Sibli u ovom ili onom pogledu bio, s jedne strane, pod uticajem Vajsmana i Ostina, a sa druge, pod uticajem Kanta i Hjuma (Hjuma, nažalost, nedovoljno). Taj aspekt Siblijevog stanovišta nisam stavljala u prvi plan, zato što on u Siblijevom slučaju nije pretežan. Ali, i nagoveštaj tih uticaja je dovoljan za sledeću spekulaciju.

Mada je, kao što sam rekla, Sibli u mnogo kom pogledu bio inspirisan Kantovom estetikom, i to verovatno više nego što je bio svestan, u jednom važnom aspektu on se gotovo sigurno ne bi složio sa Kantom. Reč je o ključnoj ideji Kantove estetike, tezi o „slobodnoj igri“ razuma i uobrazilje. Ta ideja suštinski pripada onoj vrsti mentalizma koji je, kao što znamo, bio neprihvatljiv u tradicionalnoj analitičkoj filozofiji. Daleko od toga da u Siblijevo vreme nije bilo analitički orjentisanih filozofa koji su govorili o estetičkom doživljaju. Dobar primer je Monro Berdli, sa kojim je Sibli polemisao na drugu temu.<sup>270</sup> Mada u pogledu estetičkog vrednovanja stvari stoje suprotno, Sibli je ovde izgleda bio konvencionalniji od Berdlija: njemu je čak i ideja „idealnog kritičara“ bila neprihvatljiva, pa se, kao što smo videli, zalagao za bihevioralne testove kao kriterij estetičke objektivnosti. Kao što u svom radu o objektivnosti na jednom mestu parafrazira Ostinovu krilaticu „dovoljno je dovoljno“ (to ne znači sve),<sup>271</sup> na pitanje šta misli o Levinsonovom rešenju, Sibli bi, s Vitgenštajnom, mogao da kaže: „Utisak o vagi nije vaga na kojoj se mere utisci“.<sup>272</sup> Ali, verovatno ne bi

---

<sup>270</sup> „General Criteria and Reasons in Aesthetics“.

<sup>271</sup> „Objectivity and Aesthetics“, 85.

<sup>272</sup> *Filosofska istraživanja*, §259.

rekao ništa, već bi slegao ramenima i pomislio: „Jednom unutrašnjem doživljaju potrebni su spoljašnji kriteriji.“<sup>273</sup>

---

<sup>273</sup> *Filosofska istraživanja*, §580.

I

Strujanja u ranoj analitičkoj estetici obeležilo je nekoliko debata, koje ni do danas nisu okončane. Jedna od njih ticala se mogućnosti definisanja pojma umetničkog dela.<sup>274</sup> Predmet druge bilo je pitanje da li razlozi koje navodimo u prilog vrednosnim estetičkim sudovima podležu uopštavanju, to jest da li je moguće formulisati univerzalne estetičke kanone. Predmet trećeg, nešto novijeg i nešto specifičnijeg estetičkog spora je pitanje u kojoj meri semantičke namere autora određuju smisao književnog teksta.<sup>275</sup> Ako ovome dodamo metaestetička pitanja koja se tiču ontološkog statusa estetičkih svojstava odnosno estetičke vrednosti i načina na koji ih uočavamo,<sup>276</sup> to su centralna pitanja kojima se bavi današnja estetika.

---

<sup>274</sup> Debata započinje Vajcovim tekstom „The Role of Theory in Aesthetics“, 1956. godine, i razvija se čitavim nizom tekstova. Za najreprezentativnija rešenja vidi, na primer: Jerrold Levinson, „Defining Art Historically“, *British Journal of Aesthetics*, 19 (1979), 232-250; Stephen Davies, *Definitions of Art*, Ithaca: Cornell University Press, 1991; Berys Gaut, „Art as a Cluster Concept“, u: Noel Carroll (ur), *Theories of Art Today*, Madison: University of Wisconsin Press, 2000, 25-45; Berys Gaut, „The Cluster Account of Art Defended“, *British Journal of Aesthetics*, 45 (2005), 273-288; Kathleen Stock i Katherine Thomson-Jones, *New Waves in Aesthetics*, London: Palgrave Macmillan, 2008; Thomas Adajian, „On the Prototype Theory of Concepts and the Definition of Art“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63 (2005), 231-236; Thomas Adajian, „Defining Art“, u: Anna Christina Ribeiro (ur), *Continuum Companion to Aesthetics*, London: Continuum, 2012, 39-56; Stephen Davies, „Defining Art and Artworlds“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73 (2015), 375-384.

<sup>275</sup> Vidi, na primer: Gary Iseminger, 1996 „Actual Intentionalism vs. Hypothetical Intentionalism“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54 (1996), 319-326; Stephen Davies, „Author’s Intention, Literary Interpretation, and Literary Value“, *British Journal of Aesthetics*, 46 (2006), 223-247. Jerrold Levinson, „Hypothetical Intentionalism: Statements, Objections and Replies“, u: *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, 302-314; Jerrold Levinson, „Defending Hypothetical Intentionalism“, *British Journal of Aesthetics* 50 (2010), 139-150; Stephen Davies i Robert Stecker, „The Hypothetical Intentionalist’s Dilemma: A Reply to Levinson“, *British Journal of Aesthetics* 50 (2010), 307-312.

<sup>276</sup> Sledeći radovi, pisani u periodu od gotovo četrdeset godina, daju dobru ilustraciju različitih pozicija unutar pomenute debate: Peter Kivy, *Speaking of Art*, Martinus Nijhoff: The Hague, 1973, 61-83; Paisley Livingston, „On an Apparent Truism in Aesthetics“, *British Journal of Aesthetics*, 43 (2003),



Glavna tema ovog poglavlja je problem estetičkog vrednovanja, a specifičnija pitanje koje uslove kritički razlog mora zadovoljiti da bismo ga smatrali adekvatnim i, posebno, da li takav razlog mora biti podložan uopštavanju. Ono što stoji iza ove nedoumice je, kako ćemo videti, pitanje koji vid konzistentnosti odlikuje estetičko vrednovanje. Ako krenemo od pretpostavke da je estetičko vrednovanje racionalna aktivnost,<sup>277</sup> očigledno je da takva aktivnost mora biti konzistentna: odgovoriti na pitanje o kakvoj konzistentnosti je reč, znači odgovoriti na pitanje koja (ako ijedna) vrsta opštosti karakteriše kritičke razloge. Pošto je ova teza posvećena Siblijevoj estetici, nastojaću da što preciznije odredim Siblijevo shvatanje opštosti kritičkih razloga.

Mada to ne mora biti *prima facie* očigledno, pristup estetičkom vrednovanju kojeg ću se ovde držati podrazumeva jednu vrstu opredeljenja. Odgovor na pitanje šta je osobeno za sudove oblika „X je estetički vredno“ odnosno sudove oblika „X je dobar roman/slika/kompozicija“ možemo, kako primećuje Leon Kojen, „tražiti u dva pravca, bilo tako što ćemo ispitivati same estetičke sudove bilo, obrnuto, tako što ćemo ispitivati svojstva umetničkih dela kojima ih tipično podržavamo. Ako se opredelimo za prvi pristup, naš cilj će biti da pokažemo da estetički sudovi imaju formalna obeležja koja ih suprotstavljaju vrednosnim sudovima druge vrste, nezavisno od svojstava na koja se tipično pozivamo kada tvrdimo da je X dobra pesma (slika, kompozicija, itd) ili, sasvim uopšteno, dobro umetničko delo. Ako se, naprotiv, opredelimo za drugi pristup, cilj će nam biti da pokažemo da se donoseći estetičke sudove isključivo ili bar prvenstveno, pozivamo na svojstva određenog tipa i da je to ono što je specifično za određenu tačku gledišta, dok po formalnim obeležjima ne moraju postojati nikakve značajnije razlike između estetičkih i nekih

---

260-278; Kendall Walton, *Marvelous Images: On Values and the Arts*, Oxford: Oxford University Press, 2008; Peter Lamarque, *Work and Object*, Oxford: Oxford University Press, 2010; Caj Strandberg, „A Structural Disanalogy Between Aesthetic and Ethical Value Judgements“, *British Journal of Aesthetics*, 51 (2011), 51-67.

<sup>277</sup> Uporedi: Peter Kivy, „Aesthetics and Rationality“, 51-57.

drugih vrednosnih sudova. I jedan i drugi pristup dobro su poznati u istoriji estetike, a spor među njima – kao i spor među analognim pristupima u moralnoj filozofiji – teško da bi se mogao smatrati definitivno okončanim. No, to ipak ne znači da oba pristupa deluju podjednako privlačno za nekoga ko se odrekao monističkih predubeđenja karakterističnih za najveći deo tradicionalne estetike. Naprotiv, čim uzmemo u obzir svu raznovrsnost oblikâ i kvalitetâ kojima se odlikuju pojedine umetnosti, a pogotovu umetnost u celini, prvi pristup mora nam se učiniti daleko prirodnijim od drugog: jer, ako ova raznovrsnost oblikâ i kvalitetâ nije samo neka vrsta privida, izgleda daleko verovatnije da će nam poći za rukom da nađemo nešto specifično za sam sud da je X dobro umetničko delo nego da ćemo bez proizvoljnosti, čak i približno uspeti da ograničimo klasu svojstava kojima se taj sud može podržavati<sup>278</sup>.

Problemu estetičkog vrednovanja i mestu kritičkih razloga u okviru ove aktivnosti, pristupiću iz ugla prvog od dva stanovišta koja pominje Leon Kojen, vodeći se razlozima koji su usloveli i njegov izbor. Taj pristup, čini mi se, dopušta različite načine da iz ugla pojmovne analize pristupimo estetičkom vrednovanju. On, tako, nije monistički ni u metodološkom smislu. U skladu sa pristupom za koji ću se ja opredeliti, prvo je potrebno odgovoriti na pitanje šta znači reći da je neko delo estetički vredno. Čini mi se da je prilično jasno, i gotovo da je trivijalno, da se estetičko vrednovanje sastoji u pripisivanju estetičke vrednosti, to jest u tvrđenju da dato delo poseduje estetičku vrednost.

Pa ipak, ne bi bilo tačno reći da su estetičari u pogledu toga jednoglasni. Estetički antirealisti se, tako, ne slažu sa ovom konstatacijom. Za njih vrednovanje nije pripisivanje takozvanih objektivnih svojstava datim predmetima, već izražavanje pozitivnog ili negativnog stava prema objektu, odnosno odgovarajuća vrsta preskripcije. Postoje i oni koji se sa ovom, naizgled tautološkom konstatacijom ne

---

<sup>278</sup> „Estetički kanoni i kritički razlozi“, 7-8.

slažu iako veruju da estetički sudovi imaju istinosnu vrednost. Po njihovom mišljenju, ovakvim sudovima ne tvrdimo ništa o objektu na koji se sud eksplicitno odnosi, već samo to da imamo određenu vrstu doživljaja kada taj predmet posmatramo, to jest da nas on na izvestan način aficira. Pošto isti predmeti mogu imati različite efekte na različite ljude, istinosna vrednost odgovarajućih sudova će varirati u zavisnosti od toga ko dati sud izriče. Pripadnike ove metaestetičke pozicije, stoga, često nazivaju relativistima.<sup>279</sup>

Čini mi se da razlike u ontološko-epistemološkim polazištima ova tri stanovišta ne moraju podrazumevati različita objašnjenja kako dolazimo do estetičkih vrednosnih sudova. Ali, da li se one odražavaju na kritičke razloge koje navodimo u prilog tim sudovima? Prema estetičkim antirealistima, kritičke razloge ne navodimo da bismo opravdali svoj vrednosni sud i ponudili argument u prilog njegovoj istinitosti, pošto, kako oni veruju, i nije reč o pravim iskazima, već o skrivenim ekspresijama i preskripcijama. Iz njihove perspektive, vrednosni sud je logički potpun, to jest ne zahteva obrazloženje, bar ne ono koje dajemo sa tim ciljem. Ipak, iz praktičnih razloga može biti neophodno da se takav razlog ipak dâ, jer ubedljivost subjekata koji izriču takve sudove često počiva na pretpostavci slušaoca da je reč o nečemu opšte važećem i intersubjektivnom, što treba potkrepiti odgovarajućim razlozima koji se tiču objekta. Ako, pak, verujemo da se vrednosnim estetičkim sudom tvrdi samo to da subjekt koji ga izriče ima određenu vrstu doživljaja, te ako takav sud nema intersubjektivno važenje, ne vidi se zašto bismo od ovakvog suda zahtevali da bude obrazložen: dovoljno je da on bude iskreno izrečen. Ako, nasuprot i jednima i drugima, a u skladu sa tezom iz prethodnog poglavlja, verujemo da su estetički sudovi objektivni, onda ti sudovi moraju biti podržani odgovarajućim razlozima.

---

<sup>279</sup> „Can Folk Aesthetics Ground Aesthetic Realism?“

Pod pretpostavkom da je argumentacija u prilog objektivnosti estetičkih sudova iznesena u prethodnom poglavlju održiva, i da su vrednosni estetički sudovi nešto povrh izveštaja o ličnim preferencijama, lako ćemo se složiti i sa tezom da kritički razlozi koje navodimo u prilog ovakvim sudovima moraju ukazivati na takozvana realna svojstva objekata o kojima je reč, i da je to nužan uslov adekvatnosti jednog kritičkog razloga. Preciznije rečeno, „relevantni razlozi ovde se svakako moraju odnositi na samo umetničko delo i njegove kvalitete, a ne na spoljašnje okolnosti ovako ili onako vezane za njegov nastanak i delovanje.“<sup>280</sup> „[O]kolnosti u kojima je Flober napisao *Sentimentalno vaspitanje*, Džordž Eliot *Midlmarč* ili Tolstoj *Anu Karenjinu*, odnosno mesto tih romana u evoluciji romanesknog žanra, ne mogu nam reći ništa o tome zašto te knjige tako duboko deluju na nas“.<sup>281</sup> Ali, činjenica da se neki razlog odnosi na svojstva odgovarajućeg dela, sama po sebi, nije dovoljna da jedan ovakav razlog učini adekvatnim kritičkim razlogom. Očigledno je da takav razlog mora da specifikuje svojstva objekta koja su u dubljoj vezi sa njegovom estetičkom vrednošću, to jest svojstva zbog kojih je objekat takav da u nama budi estetičko zadovoljstvo. Ali, takav razlog mora istovremeno zadovoljiti još dva uslova: istinitost i interpretativnu prihvatljivost. Kako Leon Kojen pokazuje u svom radu „Istina, interpretacija i vrednovanje“, ovo su dva logički nezavisna uslova.<sup>282</sup>

Jasno je da je svaki od ova tri uslova (relevantnost, istinitost i interpretativna prihvatljivost) nužan da bi kritički razlog bio adekvatan. Pitanje je, međutim, da li su ti uslovi, onda kada su ispunjeni, zajedno dovoljni da jedan razlog učine adekvatnim. Među savremenim estetičarima postoje i oni koji, ne razmatrajući ova tri uslova, pa samim tim ni njihovu dovoljnost, adekvatnost kritičkih razloga vide u nečemu drugom. Pripadnici ovog tabora, koje iz očiglednih razloga zovu generalistima, smatraju da kritički razlozi moraju biti opšti da bi bili adekvatni. Najznačajniji među

---

<sup>280</sup> „Istina, interpretacija i vrednovanje“, 44.

<sup>281</sup> *U traženju novog*, 152.

<sup>282</sup> „Istina, interpretacija i vrednovanje“, 41-76.

njima su Monro Berdсли i Frenk Sibli. Komentarišući Berdслиjev rad „O opštosti kritičkih razloga“,<sup>283</sup> Sibli napominje da se slaže sa Berdслиjem da razlozi (a estetički razlozi tu nisu izuzetak) moraju biti opšti da bi mogli biti konzistentni. Tezu da ne postoji nijedan razlog u prilog vrednosti nekog umetničkog dela koji ne bi mogao biti razlog protiv vrednosti nekog drugog dela, oba ova filozofa smatraju pogrešnom.<sup>284</sup> Pa ipak, oni su protivnici ovakvog estetičkog partikularizma iz različitih razloga. Berdсли zato što veruje da izvesne formalne karakteristike (jedinstvo, složenost i intenzitet regionalnih kvaliteta odnosno izražajnost) uvek, to jest bez izuzetka, doprinose vrednosti umetničkog dela u kojem se javljaju;<sup>285</sup> Sibli zato što smatra da jedan od ta dva razloga u najmanju ruku ne bi mogao da bude potpun. U skladu sa Siblijevim stanovištem, jedan od dva razloga bi, naime, ili bio lažan ili bi zahtevao neku vrstu eksplikacije odnosno objašnjenja.

Međutim, ni razliku između Siblijeve i Berdслиjeve pozicije, ni specifičnost Siblijeve, pomalo paradoksalne pozicije, ne možemo do kraja razumeti ako ne uzmemo u obzir način na koji kritički razlozi funkcionišu u stvarnom procesu estetičkog vrednovanja. Da bi se to postiglo, kritičke razloge je potrebno dovesti u vezu sa odgovarajućim estetičkim kanonima, i na konkretnim primerima ispitati da li ti razlozi generišu odgovarajuće kanone. Dobar primer ovakvog pristupa predstavlja rad „Estetički kanoni i kritički razlozi“ Leona Kojena. Da bi takvom istraživanju, koje ima naglašen empirijski karakter, pristupio što sistematičnije, Kojen prvo opseg svog razmatranja sužava na jednu umetnost, književnost, i specifičnije na jedan književni žanr, roman. Bez obzira na veliku heterogenost umetničkih dela, priroda razmatranja ove vrste je takva da će sve što važi za jedan žanr umetničkih dela važiti i za bilo koji drugi. U ovom smislu, razmatranje opštosti kritičkih razloga nema onu vrstu

---

<sup>283</sup> Monroe Beardsley, „On the Generality of Critical Reasons“, *Journal of Philosophy* 59 (1962), 477-486.

<sup>284</sup> Ovo je glavni razlog iz kojeg je Sibli sebe smatrao genralistom. Vidi: „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, 104.

<sup>285</sup> „On the Generality of Critical Reasons“, 485.

ograničenja koju, recimo, ima pitanje odnosa semantičkih namera autora i smisla umetničkog dela, jer se ono ne može sa istom adekvatnošću primeniti na sve umetničke žanrove.

Kojen zatim formuliše sopstvenu klasifikaciju estetičkih svojstava na koja se pozivamo obrazlažući vrednosne sudove kao što je „Tolstojeva *Ana Karenjina* je dobar roman“, „Čehovljev *Paviljon br. 6* je odlična novela“, *Bespuće* Veljka Milićevića je izvanredna priča“ i tome slično. Među ovim svojstvima književnih dela Kojen razlikuje ekspresivne i analitičke kvalitete, ali u estetički relevantna svojstva ubraja i ona za čije uočavanje moramo prekoračiti unutrašnji pristup književnom delu.<sup>286</sup> U ekspresivne kvalitete, koji određuju dominantnu tonalnost teksta, tako, recimo spadaju tragična snaga, komična vitalnost i epska obuhvatnost, dok se individualizovanost likova, upečatljivost detalja i motivisanost radnje ubrajaju u analitičke kvalitete. Kao primere svojstava treće grupe, čija se estetička relevantnost ponekad dovodi u pitanje, Kojen navodi životnu verodostojnost, psihološku uverljivost i moralnu istančanost.<sup>287</sup> Neosporno je da se u obrazlaganju vrednosnih estetičkih sudova pozivamo na svojstva koja pripadaju bilo jednoj, bilo drugoj, bilo trećoj grupi. Činjenica da svojstva treće grupe uočavamo na nešto drukčiji način (bar u kontekstu vrednovanja) ne dovodi u pitanje estetičku relevantnost ovih svojstava. Ta relevantnost je zajemčena samom kritičkom praksom, koja ne pravi principijelnu razliku između suda kojim se, recimo, tvrdi da je *Ana Karenjina* dobar roman u svetlu svoje epske obuhvatnosti i suda kojim se tvrdi da je *Ana Karenjina* dobar roman zahvaljujući svojoj životnoj verodostojnosti.

Mada ovu tezu ne razmatra direktno, jasno je da Kojen estetičko vrednovanje shvata na kognitivistički način. On, naime, po svemu sudeći, podrazumeva da se estetičko vrednovanje sastoji u pripisivanju estetičke vrednosti. Kada imamo u vidu

---

<sup>286</sup> „Estetički kanoni i kritički razlozi“, 15.

<sup>287</sup> „Estetički kanoni i kritički razlozi“, 15.

Kojenove radove posvećene Hjumovoj estetici, čini mi se da nećemo mnogo pogrešiti ako pretpostavimo da je estetička vrednost za njega, poput lepote za Hjuma, dispozicionalno svojstvo umetničkog dela. Za nas je možda još važnija činjenica da su kritički razlozi za Kojena iskazi koji se tiču realnih svojstava objekta vrednovanja i da su oni istiniti i lažni u zavisnosti od toga da li dati objekat zaista poseduje odgovarajuće svojstvo. Primenjeno na romane, estetičko vrednovanje, tako, ima sledeću strukturu:

(1) Ovaj roman je dobar... (vrednosni sud)

(2) ...zato što poseduje kvalitet K. (kritički razlog)<sup>288</sup>

Na ovom mestu se može povući razlika između estetičkog generalizma i estetičkog partikularizma. Ako dele kognitivističke intuicije, to jest veruju u objektivnost estetičkih sudova koji su sadržani u razlozima kao što je (2) – što nije uvek slučaj<sup>289</sup> –pristalice estetičkog generalizma i pristalice estetičkog partikularizma mogu se složiti da estetičko vrednovanje sadrži korake (1) i (2). Predmet njihovog razilaženja je pitanje da li se kritički razlozi kao što je (2) oslanjaju na (oslabljene) estetičke kanone oblika:

(3) Svaki roman koji poseduje kvalitet K je utoliko dobar. (estetički kanon)<sup>290</sup>

Braneći tezu da se kritički razlozi nikad ne oslanjaju na kanone kao što je (3), Kojen pokazuje kako se čak i za ovako oslabljene pro tanto kanone, koji ne određuju nužne i dovoljne uslove da neko umetničko delo bude estetički vredno, lako mogu pronaći ubedljivi kontraprimeri. Ako je K životna verodostojnost, motivisanost radnje ili individualizovanost likova, jasno je da kanon (3) neće važiti za romane apsurdna

---

<sup>288</sup> „Estetički kanoni i kritički razlozi“, 12.

<sup>289</sup> Uporedi: Arnold Isenberg, „Critical Communication“, *Philosophical Review* 58 (1949), 330–344. Vidi i: Joe Zeccardi, „Rethinking Critical Communication“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68 (2010): 367-377.

<sup>290</sup> „Estetički kanoni i kritički razlozi“, 13.

kao što je Kafkin *Proces*, ali od toga neće biti izuzeti ni kanoni koji se pozivaju na apstraktnije formalne kvalitete.<sup>291</sup> Ideja o estetičkim kanonima, bilo da se u njima pominju specifičnija estetička svojstva odnosno ona svojstva koja Sibli zove vrednosnim svojstvima (merit properties), bilo da oni ukazuju na apstraktnije formalne kvalitete, kao što su jedinstvo ili složenost, kada je suočimo sa očiglednim kontraprimerima, ne može se braniti legitimnom argumentacijom.

## II

U svom nevelikom opusu, Frenk Sibli je samo jedan rad posvetio kritičkim razlozima i prirodi estetičkog vrednovanja. To je njegov rad iz 1983. koji nosi naziv „Opšti kriteriji i razlozi u estetici“.<sup>292</sup> Za razliku od drugih Siblijevih radova koje smo razmatrali u prethodnim poglavljima, ovaj njegov rad je, po opštem mišljenju, nedovoljno jasan i pomalo paradoksalan. Pa ipak, imajući u vidu činjenicu da je on napisan za određenu priliku, u čast Monroa Berdslija,<sup>293</sup> i da se Sibli toj tematici nije vraćao, u ovakvoj oceni, čini mi se, ne treba biti prestrog. O estetičkom vrednovanju Sibli ne kaže ni približno onoliko koliko govori o odnosu estetičkog i vanestetičkog i problemu objektivnosti estetičkih sudova, i njegove ideje o opštosti kritičkih razloga ostale su u mnogome nerazvijene. Štaviše, ostali radovi koje je Sibli napisao ne mogu nam, kao što bi se moglo očekivati, mnogo pomoći da razrešimo interpretativne dileme pred koje nas ovaj rad stavlja.

Ne samo da je tematika ovih radova drukčija, nego i sam Sibli u njima ističe da se ono o čemu govori i ono što tvrdi ne odnosi nužno na vrednosne estetičke sudove

---

<sup>291</sup> „Estetički kanoni i kritički razlozi“, 21.

<sup>292</sup> „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, 104-118.

<sup>293</sup> Tekst je izvorno objavljen u: John Fisher, ed., *Essays on Aesthetics: Perspectives on the Work of Monroe C. Beardsley*, Philadelphia: Temple University Press, 1983, 3-20.



(*verdicts*), i ostavlja otvorenim kako bi se zaključci do kojih u ovim svojim radovima dolazi mogli primeniti na pitanje estetičke vrednosti i estetičkog vrednovanja.<sup>294</sup> To je jedan od razloga iz kojih ću Siblijevom tekstu posvećenom opštosti kritičkih razloga pristupiti kao nezavisnoj celini. Uprkos ovoj ogradi, nema nikakve sumnje da postoji nekoliko opštih pretpostavki koje Sibli nikada nije dovodio u pitanje i koje čine neku vrstu smisaone pozadine na kojoj on raspravlja o različitim estetičkim pitanjima. Takva je, recimo, teza da postoji razlika između estetičkog i vanestetičkog, da se ta razlika određuje pozivanjem na pojam ukusa, odnosno ideja da estetička svojstva objekata počivaju na njihovim vanestetičkim svojstvima. Imajući to u vidu, pokušaću da što pažljivije pristupim samom Siblijevom tekstu.

Na samom početku svog rada „Opšti kriteriji i razlozi u estetici“, Sibli se nedvosmisleno izjašnjava za estetički generalizam. Napominjući da je Berdqli, tokom čitave svoje karijere, zastupao tezu da kritički razlozi mogu biti i jesu opšti, Sibli ističe da se uvek slagao i da se i dalje slaže sa ovim Berdqlijevim stavom.<sup>295</sup> Iako će se prema Berdqlijevom shvatanju odnositi u mnogome kritički, Sibli nam odmah daje do znanja da je načelno, ali i suštinski na Berdqlijevoj, generalističkoj strani. Njih dvojica su tako protivnici partikularističkog stanovišta da kritički razlozi koje navodimo u prilog estetičkim sudovima nikada ne podležu uopštavanju.<sup>296</sup>

Pa ipak, Berdqli i Sibli zastupaju dve različite vrste generalizma. Berdqli jasno izdvaja tri karakteristike koje, po njegovom mišljenju, uvek doprinose vrednosti umetničkog dela u kojem se javljaju i nikad toj vrednosti ne oduzimaju.<sup>297</sup> To su jedinstvo, složenost i intenzitet regionalnih kvaliteta (ili, kako Kojen kaže, izražajnost),<sup>298</sup> koje on naziva primarnim (pozitivnim) kriterijima estetičke

---

<sup>294</sup> „Aesthetic and Non-Aesthetic“, 34.

<sup>295</sup> „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, 104.

<sup>296</sup> „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, 104.

<sup>297</sup> „On the Generality of Critical Reasons“, 485.

<sup>298</sup> „Estetički kanoni i kritički razlozi“, 30.

vrednosti.<sup>299</sup> Primarne (pozitivne) kriterije estetičke vrednosti karakteriše činjenica da svako povećanje u nekoj od ovih kategorija, bez smanjenja u druge dve, uvek rezultira povećanjem vrednosti umetničkog dela. Jedinstvo, složenost i intenzitet regionalnih kvaliteta (odnosno izražajnost) su tako, kaže Berdli, „sigurni“ (safe) kriteriji estetičke vrednosti.

Reći da su primarni (pozitivni) kriteriji estetičke vrednosti „sigurni“, prosto znači reći da će oni, u svakom svom javljanju (uvek) doprineti vrednosti odgovarajućeg umetničkog dela. Oni su to u kontrastu sa specifičnijim, supstantivnim svojstvima na koja se obično pozivaju kritičari da bi potkrepili svoje sudove. Ovakva specifičnija svojstva su „rizična“ (risky),<sup>300</sup> jer nekad doprinose a nekad oduzimaju estetičkoj vrednosti dela u kojima se javljaju. Svojstva koja su ovom smislu „rizična“, Berdli zove sekundarnim (pozitivnim) kriterijima estetičke vrednosti. Da bi nam što jasnije predočio šta za njega znači biti sekundaran kriterij estetičke vrednosti, Berdli ova „rizična“ svojstva definiše na sledeći način. „Svojstvo X je sekundaran (pozitivni) kriterij estetičke vrednosti ako postoji neki skup drugih svojstava takvih da, kad god su ona prisutna, dodati ili uvećati X uvek dovodi do uvećanja u jednom ili više primarnih kriterija“.<sup>301</sup>

Već iz ovog određenja sekundarnih kriterija estetičke vrednosti, vidi se kakav je njihov odnos sa primarnim kriterijima estetičke vrednosti. Berdli se potrudio da obe svoje definicije (kako definiciju primarnih, tako i definiciju sekundarnih kriterija estetičke vrednosti) donese u što preciznijem obliku. Način na koji on definiše primarne kriterije ne ostavlja nikakve sumnje da je on pristalica estetičkih kanona. Bitna razlika između Berdlijevog i Siblijevog stanovišta sastoji se u tome što Sibli

---

<sup>299</sup> Monroe Beardsley, „Aesthetics and the Classification of Critical Reasons“, *Art Education*, 20 (1967), 18; „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, 105.

<sup>300</sup> Monroe Beardsley, „The Discrimination of Aesthetic Enjoyment“, *British Journal of Aesthetics*, 2 (1963), 297.

<sup>301</sup> „On the Generality of Critical Reasons“, 485. Prevod preuzet iz: „Estetički kanoni i kritički razlozi“, 29.

nije pobornik ovakvih kanona. Pa ipak, i on kao i Berdoli veruje u ideju o estetičkoj polarnosti.

Dok Berdoli izdvaja tri formalna kvaliteta koja u svakom svom javljanju doprinose estetičkoj vrednosti, i utoliko uvek imaju pozitivnu vrednosnu polarnost, primarne kriterije estetičke vrednosti Sibli nalazi među specifičnijim svojstvima kao što su tragična snaga, komična vitalnost, sentimentalnost, melodramski patos. Kvalitete koji imaju ovakvu pozitivnu (tragična snaga i komična vitalnost) odnosno negativnu (sentimentalnost i melodramski patos) vrednosnu polarnost, Sibli naziva vrednosnim svojstvima (merit properties). Umesto da tvrdi da se pozivanjem na njih mogu formulirati pozitivni odnosno negativni pro tanto kanoni („Svaka drama koja poseduje tragičnu snagu je utoliko dobra“, „Svaki roman koji je sentimental je utoliko rđav“, itd), Sibli tvrdi da ovakva svojstva imaju inherentnu vrednosnu polarnost. Takvi kvaliteti imaju *tout court* odnosno *in vacuo* pozitivan odnosno negativan vrednosni predznak. Posedovanje svakog takvog svojstva predstavlja, u zavisnosti od njegove inherentne polarnosti, *prima facie* razlog u prilog estetičkoj vrednosti dela u kojem se javlja, ili *prima facie* razlog da odgovarajućem delu tu vrednost odričemo.

Pa ipak, ovakva svojstva, kako ispravno primećuje Sibli, u konkretnim umetničkim delima stupaju u međusobne odnose sa nepredvidljivim ishodom i u takvim interakcijama mogu da promene, pa čak i da potpuno obrnu, svoju vrednosnu polarnost. Tek ovaj poslednji element Siblijevog shvatanja, ideja da vrednosna svojstva stupaju u međusobne interakcije sa nepredvidljivim ishodom, koju Sibli objašnjava isticanjem da umetnička dela spadaju u organske celine, isključuje mogućnost da je Sibli bio pobornik ideje o estetičkim kanonima. Ovde ne treba izgubiti iz vida da sama teza o uzajamnoj interakciji vrednosnih svojstava odnosno interakciji tih svojstava sa drugim svojstvima koje dato delo poseduje (ako ne pretpostavimo da je ishod takvih interakcija nepredvidljiv), ne dokazuje da je

generalizam neodrživ. Veliki uspeh svojih ideja i Sibli i Berdсли duguju upravo činjenici da su i jedan i drugi u okviru svojih stanovišta našli mesto za lako uočljivu činjenicu da svojstva jednog umetničkog dela stupaju u međusobne odnose. To što je pobornik kanona, Berdслиju ne smeta da već i u svojim određenjima tu okolnost ne samo uvaži, već na preliminarnan način, i objasni.

Štaviše, verovatno najubedljiviji element Berdслиjevog shvatanja o primarnim i sekundarnim kriterijima estetičke vrednosti tiče se njihovog međusobnog odnosa. Berdсли je, naime, dobro uočio da supstantivna estetička svojstva kao što su životna verodostojnost nekog romana, melanholičnost neke kompozicije, živopisnost neke slike, monumentalnost neke građevine i slično, doprinose vrednosti odgovarajućeg umetničkog dela posredno. Oni to, primećuje Berdсли, čine tako što doprinose bilo jedinstvu dela, bilo njegovoj složenosti, bilo intenzitetu regionalnih kvaliteta koji se u tom delu javljaju, bilo nekoj kombinaciji ovih svojstava, a da pri tom ne oduzimaju onim primarnim kriterijima estetičke vrednosti kojima ne doprinose.<sup>302</sup>

Upečatljivost detalja na poznatom biblijskom triptihu *Poslednji sud* Hieronimusa Boša, tako, doprinosi složenosti ove slike, a ne oduzima njenom jedinstvu i izražajnosti. Epska obuhvatnost Balzakovih *Izgubljenih iluzija* doprinosi složenosti i izražajnosti ovog romana, a ne narušava njegovo jedinstvo. Karakterna nijansiranost ženskih likova u delima Henrija Džejmsa, *Vašington Skver*, *Zlatni pehar* i *Portret jedne leđi*, doprinosi izražajnosti, istančanosti i dubini, i utoliko složenosti, a ne narušava njihovo jedinstvo. Fantastični elementi u *Nosorogu* Ežena Joneska doprinose složenosti i izražajnosti, a ne narušavaju njegovo jedinstvo. Refren „Lutam još, vitak...“ koji se ponavlja osam puta u pravilnim razmacima u poemi *Stražilovo* Miloša Crnjanskog, doprinosi njenom jedinstvu i izražajnosti, a ne oduzima

---

<sup>302</sup> „On the Generality of Critical Reasons“, 484-485.

složenosti. Isto važi i za stihove „U sobi žene tamo-amo hode/O Mikelandelu razgovore vode“ u Eliotovom *Prufroku*.<sup>303</sup>

Uprkos svojoj eksplanatornoj snazi kada je reč o odnosu tri formalna kvaliteta i specifičnijih svojstava na koja se kritičari pozivaju u estetičkom vrednovanju, Berdsljevo stanovište ima jednu veliku slabost, koja, kada uzmemo u obzir sve njene implikacije, suštinski dovodi u pitanje održivost njegovog shvatanja. Berdsljevi kanoni prema kojima je svako umetničko delo koje je jedinstveno/složeno/izražajno utoliko dobro, deluju održivo zahvaljujući svojoj krajnjoj neodređenosti. Kanoni ove vrste su praktično neopovrgljivi, ali iz pogrešnih razloga: ne zato što je, zbog prirode ovih svojstava ili iz nekog drugog razloga, nemoguće naći kontraprimere poput onih na koje se pozivaju partikularisti kada dovode u pitanje specifičnije kanone, već zato što, zbog njihove krajnje uopštenosti, nismo sigurni u kom domenu takve kontraprimere treba tražiti.

Važna činjenica na koju već i Sibli, kritikujući Berdslija, ukazuje je okolnost da su jedinstvo i složenost svojstva drugog reda,<sup>304</sup> a to je drugi glavni faktor koji doprinosi njihovoj neodređenosti. Jedinstvo odnosno složenost umetničkim delima uvek pripisujemo sa određene tačke gledišta, imajući u vidu ova ili ona njihova svojstva, a nikada u apsolutnom smislu.<sup>305</sup> Ako je tako, jasno je da Berdslji mora da se obračuna sa jednom velikom teškoćom, koje on, po svemu sudeći, nije bio (do kraja) svestan. Iako bi on na ovaj prigovor verovatno pokušao da odgovori insistirajući na tome da je reč o estetički relevantnom jedinstvu odnosno estetički relevantnoj složenosti, to bi bilo samo privremeno i prividno rešenje, jer se čak ni oslabljeni kanoni kao što je: „Svaki roman koji poseduje estetički relevantno jedinstvo je utoliko

---

<sup>303</sup> Slične primere navodi u svom radu Leon Kojen. Uporedi: „Estetički kanoni i kritički razlozi“, 30-31. Ja se ovde, kao i on u svom radu, uglavnom držim primera iz književnosti (i to pre svega prozne književnosti), a ostavljam otvorenim kako bi se data analiza mogla primeniti na druge umetnosti.

<sup>304</sup> „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, 110.

<sup>305</sup> Vidi: „Estetički kanoni i kritički razlozi“, 36.

dobar“ ili „Svaki roman koji poseduje estetički relevantnu složenost je utoliko dobar“, ne mogu „nedvosmisleno primenjivati u estetičkom vrednovanju“.<sup>306</sup>

„Opšte je mesto“, kaže Leon Kojen ukazujući na ovu činjenicu, „da neko umetničko delo, bez obzira kojoj kategoriji pripadalo, možemo posmatrati na više različitih i međusobno nespojivih načina. Tako, jedan roman možemo pre svega videti kao izraz nekog manje ili više implicitnog osećanja života, ili, obrnuto, kao izraz nekog eksplicitno usvojenog ideološkog stanovišta; kao svedočanstvo o dobro poznatim prilikama piščevog vremena ili, obrnuto, kao dokument o skrivenim stranama njegovog unutrašnjeg života; kao tematsku strukturu u kojoj se kombinuju određena značenja ili, obrnuto, kao sižejni sklop čiji je identitet nezavisan od svakog značenja; kao jezičku konstrukciju podložnu specifično literarnim zakonitostima ili, obrnuto, kao narativnu konstrukciju podložnu opštim zakonitostima pripovedanja, itd“.<sup>307</sup> Da li je neka od ovih perspektiva estetički relevantna, i da li je ona prikladna u nekom konkretnom slučaju ne možemo otkriti na aprioran način, razmišljajući o Berdsljevim primarnim kriterijima estetičke vrednosti. Kada jedinstvo odnosno složenost posmatramo u ravni pojedinačnih umetničkih dela, lako ćemo uvideti da su neslaganja oko ovih svojstava među kritičarima još veća nego kada je reč o svojstvima kao što je tragična snaga, melodramski patos, pojednostavljenost likova ili slično. U ovom slučaju predmet spora je ne samo to da li jedinstvo odnosno složenost zaista doprinosi vrednosti nekog konkretnog dela, već i to da li je dato delo istinski jedinstveno odnosno složeno.

---

<sup>306</sup> „Estetički kanoni i kritički razlozi“, 37.

<sup>307</sup> „Estetički kanoni i kritički razlozi“, 37.

### III

Mada o tome sveukupno ne kaže mnogo, Sibli je na početku svog rada možda najodređeniji kada je reč o stavovima koje deli sa Berdslijem. On tu eksplicitno kaže da se slaže sa Berdslijem u pogledu jedne stvari. Tezu da ne postoji nijedan razlog u prilog vrednosti nekog umetničkog dela koji ne bi mogao biti razlog protiv vrednosti nekog drugog dela, i on, kao i Berdli, smatra pogrešnom.<sup>308</sup> Pa ipak, to mesto nam ne govori dovoljno. Za razliku od Berdslijevo stanovišta koje je nedvosmisleno generalističko, i koje je, uzgred budi rečeno, verovatno najsofisticiranije shvatanje te vrste, Siblijevo stanovište kod interpretatora konstantno izaziva nedoumice i zabune.<sup>309</sup>

Sibli smatra da je Berdslijev način da argumentiše u prilog opštosti kritičkih razloga, s jedne strane, suviše smeo, a da s druge, ne pravi neka važna razlikovanja. Pošto je uveo Berdslijevu podelu na primarne i sekundarne (pozitivne) kriterije estetičke vrednosti, i objasnio u kom smislu su prvi „sigurni“, a drugi „rizični“, Sibli kaže da „rizična“ svojstva mogu postati „sigurna“ ako se (na odgovarajući način) povežu sa primarnim kriterijima estetičke vrednosti. Svako od gore navedenih svojstava (upečatljivost detalja, epska obuhvatnost, karakterna nijansiranost, fantastični elementi, javljanje određenih refrena) je, tako, samo po sebi „rizično“, iako je svako od njih, zahvaljujući svojoj vezi sa primarnim kriterijima, „sigurno“ u konkretnom umetničkom delu. Iako načelno „rizična“, svojstva koja predstavljaju sekundarne kriterije estetičke vrednosti, mogu, po svemu sudeći, biti kontekstualno

---

<sup>308</sup> „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, 104.

<sup>309</sup> Od novije literature vidi, recimo, spor između Ane Bergvist i Kler Kirvin: Anna Bergqvist, „Why Sibley Is Not a Generalist After All“, *British Journal of Aesthetics*, 50 (2010), 1-14; Claire Kirwin, „Why Sibley Is (Probably) Not a Particularist After All“, *British Journal of Aesthetics*, 51 (2011), 201-212.

„sigurna“, a svako takvo svojstvo će to i biti, ako doprinosi bar jednom primarnom kriteriju estetičke vrednosti, a ne oduzima ostalima. Berdsljevi primarni kriteriji estetičke vrednosti izgleda nemaju ovaj dvojni karakter: oni su uvek „sigurni“.

O Siblijevom shvatanju Berdsljevih sekundarnih kriterija moglo bi se spekulirati. Čini mi se da se samom Berdslju ne bi dopala Siblijeva opaska u kojoj on tvrdi da „rizični“ kvaliteti mogu postati „sigurni“ odgovarajućim povezivanjem sa „sigurnim“ kvalitetima. Mislim da bi se Berdslji držao podele na „sigurne“ i „rizične“ kvalitete kao koekstenzivne sa podelom na primarne i sekundarne kriterije, i da se ne bi složio sa Siblijevom opaskom da „rizična“ svojstva mogu promeniti svoj karakter u konkretnim umetničkim delima. Pa ipak, ta opaska nam otkriva u kojoj Berdsljevoj ideji je Sibli našao inspiraciju za svoju tezu da *tout court*, to jest inherentno pozitivna odnosno negativna svojstva u pojedinačnim umetničkim delima mogu da promene svoju vrednosnu polarnost.

Da bi motivisao uvođenje podele na inherentno pozitivna i inherentno negativna svojstva, koja predstavlja jezgro njegovog stanovišta, Sibli prvo kritikuje Berdsljevu tezu o primarnim i sekundarnim kriterijima estetičke vrednosti. Navođenjem primera, Sibli u prvom redu nastoji da pokaže da Berdslji ovu razliku povlači na pogrešnom mestu. Podižući jedinstvo, složenost i intenzitet regionalnih kvaliteta (izražajnost) na pijedestal estetičke vrednosti, Berdslji sva druga svojstva umetničkih dela – Sibli pre svega misli na specifičnije kvalitete na koje se kritičari obično pozivaju – u neku ruku, međusobno izjednačava.

Berdslji, štaviše, ne može da napravi razliku između slučajeva u kojima neko *tout court*, to jest *in vacuo* pozitivno svojstvo doprinosi vrednosti dela od slučajeva u kojima neko takvo svojstvo umanjuje vrednost dela. I obrnuto, Berdslji ne razlikuje slučajeve u kojima neko *in vacuo* negativno svojstvo umanjuje vrednost dela od slučajeva u kojima neko takvo svojstvo doprinosi vrednosti dela u kojem se javlja.



Problem sa kojim se na ovom mestu izgleda suočavamo je pitanje zašto u određenim slučajevima dolazi do obrtanja inherentne polarnosti vrednosnih svojstava.

Sibli je, čini mi se, bio nezadovoljan Berdslijevim stanovištem između ostalog i stoga što ono ne može da ponudi neki specifičan odgovor na ovo pitanje. Dok bi Siblija samo takav odgovor mogao zadovoljiti, Berdslijevo stanovište ima resurse da nam ponudi jedino generički odgovor na pitanje da li je neko specifično svojstvo (kao što je tragična snaga ili psihološka uverljivost), u nekom konkretnom delu prednost ili nedostatak, odgovor koji bi polazio od njegovog shvatanja primarnih i sekundarnih kriterija estetičke vrednosti.

Pošto Berdсли smatra da postoje tri (i samo tri) primarna kriterija estetičke vrednosti, čini mi se da se on i ne bi osećao obaveznim da formuliše posebnu vrstu objašnjenja za slučajeve u kojima ovakvi specifičniji kvaliteti tobože obrću svoju vrednosnu polarnost. Ta ideja Berdsliju, po svemu sudeći, ne bi bila bliska jer ona podrazumeva da ova svojstva imaju određenu vrednosnu polarnost posmatrana *tout court*, to jest *in vacuo*. Berdсли, kao što smo videli, uopšte ne operiše ovakvim kategorijama. Za njega tri primarna kriterija estetičke vrednosti u svakom svom javljanju (a ne *in vacuo*) doprinose vrednosti dela, dok polarnost specifičnijih svojstva nije ni na koji način predodređena, te stoga nema smisla govoriti o njenom obrtanju.

Pomalo paradoksalno, sâmo Siblijevo stanovište se upravo na ovom mestu suočava sa jednom velikom teškoćom. Potreba za posebnom vrstom objašnjenja u slučajevima na koje Sibli ukazuje, očigledno je posledica (implicitnog) prihvatanja ideje da svojstva kao što je tragična snaga ili životna verodostojnost postoje na dva umesto na jedan način. Iako to, iz razumljivih razloga, ne tvrdi eksplicitno, Sibli nam daje osnova da verujemo da njegova vrednosna svojstva postoje kao svojstva pojedinačnih umetničkih dela, ali i po sebi, to jest nezavisno od bilo kog umetničkog dela. Posmatrana na ovaj drugi način, to jest *in vacuo*, van svakog konteksta, ta svojstva imaju određenu inherentnu vrednosnu polarnost. Kada ovako postavimo

stvari, jasno je da neko kao Sibli ne bi mogao eksplicitno da iznese takvu ontološku besmislicu. Jer, i njemu je kao i nama jasno da ovakva svojstva postoje samo na jedan način, u umetničkim delima u kojima se javljaju.

U svom radu posvećenom Sibliju i Berdслиju, Džordž Diki pokušava da ovde pomogne Sibliju.<sup>310</sup> Dikijeva strategija se sastoji u sledećem. On prvo daje određenje primarnih pozitivnih kriterija estetičke vrednosti, koje bi, kako nas uverava, i Sibli mogao da prihvati. Prema ovom određenju, „jedno svojstvo je primaran pozitivni kriterij estetičke vrednosti ako je svojstvo umetničkog dela i ako je vredno izolovano od drugih svojstava“.<sup>311</sup> Polazeći od ovakvog pojma primarnih kriterija estetičke vrednosti, Diki razvija shvatanje primarnih kriterija koje je zdravorazumski prihvatljivije od prethodnog, i bar *prima facie* ne sadrži sporne ontološke pretpostavke. On nastoji da objasni šta znači reći da neko svojstvo poseduje estetičku vrednost uzeto *in vacuo* ili „izolovano“ od drugih svojstava umetničkog dela. Posmatrati neko svojstvo kao kvalitet koji ima određenu vrednosnu polarnost *in vacuo* znači, sugeriše Diki, posmatrati ga kao da je svojstvo nekog umetničkog dela koje ima samo jedno vrednosno svojstvo.<sup>312</sup> Iako je Dikijevo rešenje za nijansu bolje od gore iznesenog shvatanja, i njegovo rešenje je zapravo suštinski neprihvatljivo. „Čim prihvatimo“, kako kaže Kojen, „da su umetnička dela uvek ‚organske celine‘, a Diki nam ne kaže zašto to ne bismo učinili, jasno je da svako umetničko delo mora posedovati više od jednog ‚vrednosnog‘ svojstva ili svojstva koje utiče na njegovu estetičku vrednost: a ako je tako, ideja o umetničkom delu koje ima samo jedno ‚vrednosno‘ svojstvo isto je toliko nejasna i neodrživa koliko i Siblijeva ideja o svojstvima koja *in vacuo* poseduju inherentnu estetičku polarnost.“<sup>313</sup>

---

<sup>310</sup> George Dickie, „Beardsley, Sibley, and Critical Principles“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46 (1987), 229-237.

<sup>311</sup> „Beardsley, Sibley, and Critical Principles“, 232.

<sup>312</sup> „Beardsley, Sibley, and Critical Principles“, 232.

<sup>313</sup> „Estetički kanoni i kritički razlozi“, 27.

Među interpretatorima Siblijevog teksta vlada razilaženje u pogledu toga da li se teza o inherentnoj vrednosnoj polarnosti, prema kojoj određena svojstva umetničkih dela imaju pozitivnu odnosno negativnu polarnost *tout court* ili *in vacuo*, može braniti na neki plauzibilan način. Oni koji ostaju pri tom stavu, suštinski pripadaju generalističkom taboru: koliko god njihove teze bile slabe, one su strukturalno gledano generalističke. Međutim, postoje i oni koji ne veruju da se ova teza može braniti nekom legitimnom argumentacijom, mada veruju u (načelnu) plauzibilnost Siblijeve teze. U tu grupu filozofa spada Džon Bender koji u svom radu „Opšti ali ‚opovrgljivi‘ razlozi u estetici“ pokazuje kako bi se Siblijevo stanovište moglo braniti polazeći od teze o *prima facie* razlozima.<sup>314</sup>

Bender pretpostavlja da postoji primetna, premda „oboriva“, empirijska tendencija da delima koja poseduju instance onih svojstava koje Sibli smatra vrednosnim svojstvima, kao što je, na primer, tragična snaga ili komična vitalnost (dijahronijski i sinhronijski gledano), pripisujemo estetičku vrednost.<sup>315</sup> Čini se da postoji neka vrsta pozitivne korelacije između javljanja ovih svojstava i estetičke vrednosti, zbog čega, na primer, sud „X poseduje tragičnu snagu“ predstavlja *prima facie* razlog da kažemo da je delo koje poseduje ovo svojstvo estetički vredno. Izgleda mi da nam oslanjanje na ovakve razloge, čak i da je moguće izračunati verovatnoću da dato svojstvo u nekom konkretnom delu bude prednost a ne nedostatak (a ne vidim kako bi se to moglo učiniti), ne može mnogo pomoći kada treba odgovoriti na pitanje da li je neko takvo svojstvo u datom slučaju prednost ili nedostatak. Sve što ta teza može da učini je da nam objasni kako je došlo do toga da Sibli pomisli da neka svojstva imaju inherentnu vrednosnu polarnost. Reč je, naime, o klasičnoj asocijaciji.

---

<sup>314</sup> John Bender, „General but Defeasible Reasons in Aesthetic Evaluation: The Particularist/Generalist Dispute“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53 (1995), 379-392.

<sup>315</sup> „General but Defeasible Reasons in Aesthetic Evaluation: The Particularist/Generalist Dispute“, 386.

Možda bi se Sibliju moglo pomoći na jedan, sasvim drukčiji način. Možda bi se namesto njegove teze o inherentnoj vrednosnoj polarnosti posmatranoj *in vacuo*, mogla formulirati teza koja bi primenjena na pojedinačna svojstva glasila otprilike ovako: životna verodostojnost je sama po sebi inherentno pozitivno svojstvo naturalističkih romana, psihološka uverljivost i moralna istančanost su same po sebi inherentno pozitivna svojstva romana naravi, i tome slično. Reći da X, recimo, poseduje igre rečima *tout court* ne sadrži, kaže Sibli, nikakvu vrednosnu implikaciju.<sup>316</sup> Nasuprot tome, i životna verodostojnost odnosno psihološka uverljivost i moralna istančanost, s obzirom na odgovarajuće romaneskne žanrove, kao da *tout court* sadrže pozitivnu vrednosnu implikaciju. Kada stvari postavimo na ovaj način, čime Sibli ne bi morao da bude zadovoljan, jedno isto svojstvo bi, u principu, moglo da bude *tout court* neutralno, s obzirom na određenu kategoriju umetničkih dela, *tout court* pozitivno, s obzirom na neku drugu takvu kategoriju, a *tout court* negativno, s obzirom na treću. Ta intervencija bi podrazumevala da izraz *tout court* (odnosno izraz *in vacuo*), bar u izvesnom smislu shvatimo kao relativan a ne kao apsolutan pojam, kako ga je Sibli verovatno shvatao.<sup>317</sup>

S obzirom na nesrećnu okolnost da nam Sibli ne govori mnogo o tome šta je distinktivno za njegovo stanovište, čini mi se da je uputno što pažljivije razmotriti način na koji on kritikuje Berdslijevu tezu. Razložno je verovati da će nam Siblijeve negativne opaske pomoći da konstruišemo odnosno rekonstruišemo one elemente Siblijevog stanovišta o kojima nas on ne izveštava. U prvom koraku kritike Berdsljevog stanovišta Sibli ukazuje na jednu važnu asimetriju. On, naime, tvrdi da je prisustvo igara rečima inherentno neutralno svojstvo, dok je tragična snaga inherentno pozitivno svojstvo.

---

<sup>316</sup> „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, 105.

<sup>317</sup> Stanovište slično ovom formuliše u svom radu Stiven Dejvis. Vidi: Stephen Davies, „Replies to Arguments Suggesting that Critics’ Strong Evaluations Could Not Be Soundly Deduced“, u: *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford: Oxford University Press, 2007, 207-224.

Ako je Sibli ovde u pravu, Berdsljeva teorija nema eksplanatorni potencijal da objasni razliku između razloga u kojima se pozivamo na *tout court* neutralna svojstva i razloga u kojima se pozivamo na *tout court* pozitivne kvalitete. Njegovo stanovište, što je još važnije, ne može da objasni ni razliku između razloga u kojima se pozivamo na *tout court* pozitivna svojstva, i razloga u kojima se pozivamo na *tout court* negativna svojstva, koja su, sticajem okolnosti u datom delu prednost a ne nedostatak, kao što je recimo slučaj sa razlogom „Dikensova Priča o dva grada je dobar roman između ostalog i zahvaljujući autentičnosti svog melodramskog patosa“. Primeri poput ovog pokazuju da su ona svojstva koja Sibli smatra inherentno negativnim, kao što su, pojednostavljenost likova, sentimentalnost, melodramski patos, itd, u konkretnim delima ponekad prednost, umesto da budu nedostatak. U tim slučajevima, oni doprinose vrednosti datog umetničkog dela i, kako bi rekao Hjum, budući da se dopadaju, ne mogu biti mane.<sup>318</sup>

Treba imati u vidu da ono što smo rekli ne implicira da Berdсли ne može da objasni zašto javljanje metafora odnosno igara rečima ili, mogli bismo dodati, zastupljenost dugačkih/kratkih rečenica, pripovedanje u prvom/trećem licu ili slično, u nekim slučajevima doprinose vrednosti dela. Berdсли bi to mogao da učini tako što bi pokazao da dato svojstvo ove vrste u takvim svojim javljanjima doprinosi bar jednom od tri primarna kriterija estetičke vrednosti, ne oduzimajući ostalima. Na isti način, Berdсли može da objasni zašto su melodramski efekti u Priči o dva grada prednost a ne nedostatak.

Ono što Berdсли na osnovu svoje teorije izgleda ne može da objasni je intuitivna razlika koja postoji između (1) razloga u kojem, recimo, tvrdimo da je *Stražilovo* Miloša Crnjanskog odlična poema između ostalog zahvaljujući svojoj lirskoj čistoti, (2) razloga u kojem, na primer, tvrdimo da igre rečima nešto doprinose Šekspirovim

---

<sup>318</sup> *O merilu ukusa*, 54.

dramama i (3) razloga u kojem tvrdimo da melodramski efekti u Priči o dva grada predstavljaju vrlinu a ne manu. Ove klase slučajeva Sibli tretira zasebno.

U slučajevima prve vrste, u kojima se, po pretpostavci, pozivamo na svojstva koja su inherentno pozitivna, Sibli kao da podrazumeva da je razlog koji dajemo, u izvesnom smislu, potpun. To još ne znači da se on ne može dovesti u pitanje, već samo to da nam (za ovaj mah, u trenutku davanja razloga) nije potrebno dalje objašnjenje. U drugom slučaju potrebno je (istovremeno) imati i neko dodatno objašnjenje (linking explanation). U trećem slučaju treba objasniti kako je došlo do toga da jedno inherentno negativno svojstvo obrne svoju polarnost (reversing explanation).

Radi potpunosti, nije na odmet spomenuti da u prvu grupu spadaju i razlozi kojima se tvrdi da je određeno inherentno negativno svojstvo mana u nekom konkretnom umetničkom delu. Tako, na primer, možemo kazati: „Izrazita stereotipnost pojedinih likova u Balzakovim romanima odnosno sklonost ka jednoj vrsti pojednostavljene sentimentalnosti, oduzima vrednosti romana kao što je *Čiča Gorio*. Jedna opaska u kojoj Balzak za Gorioa kaže da je „Hristos očinstva“ dobro ilustruje obe ove tendencije koje umanjuju vrednost Balzakovih romana, mada – što je redak slučaj te vrste – od njih lako možemo apstrahovati i uživati u onome što je kod Balzaka dobro. Inherentna vrednosna polarnost odgovarajućeg svojstva se u ovom slučaju podudara sa vrednosnom polarnošću instance tog svojstva u konkretnom umetničkom delu, s tim što je, nasuprot lirskoj čistoti *Stražilova*, ovde reč o negativnom svojstvu.

U drugu grupu, pored razloga gore pomenute vrste, spadaju i oni koji pominju inherentno neutralna svojstva koja oduzimaju vrednosti nekog konkretnog dela. U treću, Sibliju najinteresantniju grupu, spadaju slučajevi u kojima dolazi do obrtanja vrednosne polarnosti datog svojstva. To se naravno ne odnosi samo na slučajeve u kojima se neko inherentno negativno svojstvo ispostavlja kao prednost u određenom

umetničkom delu, već i za ona u kojima izvesno inherentno pozitivno svojstvo u konkretnom slučaju postaje mana, kao što je to, recimo, izrazita, a neadekvatna prefinjenost stila u nekim delovima Džeјmsovog romana *Okretaji zavrtnja*.

#### IV

Koristeći se poznatim retoričkim sredstvima, Sibli sada stvari dodatno zaoštrava i kaže: ako ovakva svojstva (tragična snaga, komična vitalnost, ljupkost (grace), elegantnost), nisu nosioci (grounds) estetičke vrednosti, to jest ako estetička vrednost ne počiva na njima, ne vidim na čemu bi ona uopšte mogla da počiva.<sup>319</sup> Da bi objasnio kako razumeti ovu ontološku pretpostavku, on kaže da su ovi pojmovi kao „pošten“ i „savestan“ u etici. Kao što za nekog čoveka kažemo da je moralan u svetlu toga što poseduje ovakve vrline i da na njima moralna ispravnost počiva, bar ako je ovo poređenje na mestu, isto možemo reći za Siblijeva vrednosna svojstva (merit properties), koja imaju inherentnu (pozitivnu) vrednosnu polarnost. Ovaj potez Sibliju omogućava da odmah zatim kaže da ne možemo smisleno (intelligibly) *tout court* reći: „Ovo delo je rđavo zato što je ljupko“ ili „Ovo delo je dobro zato što je drečavo“.<sup>320</sup> Mada Siblijevi primeri nisu najbolji, i mada je njegova formulacija prejaka, jasno je šta on hoće da kaže. Mi ne možemo bez daljnjeg, naprosto reći, na primer, „Ova slika je rđava zato što je živopisna“ ili „Ova pesma je dobra zato što obiluje opštim mestima“.<sup>321</sup> Takvi iskazi su (onda kada su istiniti), ništa manje istiniti

---

<sup>319</sup> „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, 105.

<sup>320</sup> „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, 106.

<sup>321</sup> Ovo mesto, kao i već pomenuto Siblijevo negiranje teze da ne postoji razlog u prilog vrednosti nekog dela koji ne može biti razlog protiv vrednosti nekog drugog dela, kao da sugeriše da je Sibli, uprkos svim ogradama, bio sklon estetičkim kanonima. Iako opravdan, čini mi se da je taj utisak porgešan, i da Sibli i ovde i tamo samo želi da tvrdi da mi ne možemo prosto, bez dodatnog obrazloženja, izneti neki ovakav razlog. Nije, dakle, reč o tome da ovakvi razlozi ne mogu biti istiniti, već o tome da njima, kao što ćemo uskoro videti, nedostaje jedan vid potpunosti.

od iskaza kao što je „*Ana Karenjina* je dobar roman između ostalog zahvaljujući svojoj tragičnoj snazi“ ili „*Orkanski visovi* su rđav roman, između ostalog, zbog toga što je protagonista, Hitklif, psihološki krajnje neuverljiv“. Pa ipak, njima kao da je, za razliku od ovih drugih, potrebna neka vrsta dodatnog potkrepljenja.

U svom radu „Estetički principi“, Oliver Konoli i Bašar Hajdar sugerišu da Sibli postulira jednu vrstu asimetrije između vrednosnih svojstava, sa jedne, i svojstava koja nisu vrednosna, sa druge strane.<sup>322</sup> Kada se polarnost vrednosnog suda podudara sa inherentnom vrednosnom polarnošću svojstva na koje se u kritičkom razlogu pozivamo, nije nam potrebno dalje objašnjenje odnosno obrazloženje. Onda kada se u kritičkom razlogu pozivamo na neko svojstvo koje nema inherentnu vrednosnu polarnost („Ova melodija je divna zato što je tako brza“, ili „Ova čaša je lepa zato što je tako tanka“ ili slično), dužni smo da ponudimo i neko dalje objašnjenje (linking explanation). To takođe moramo učiniti i kada se pozivamo na vrednosno svojstvo koje u ovom slučaju obrće svoju vrednosnu polarnost: „Vrednosti Šekspirove komedije *Mletački trgovac* oduzimaju bizarni, tragični elementi.“ U ovom slučaju je potrebno dati objašnjenje zašto je došlo do promene polarnosti tragične snage (reversing explanation). Pa ipak, ovi autori dovode u pitanje utemeljenost datog razlikovanja: i u slučajevima kao što je „*Ana Karenjina* je dobar roman između ostalog zahvaljujući svojoj tragičnoj snazi“ ili „*Orkanski visovi* su rđav roman, između ostalog, zbog toga što je protagonista, Hitklif, psihološki krajnje neuverljiv“, subjekt koji izriče takav sud mora biti u prilici da dà objašnjenje zašto svojstvo na koje ukazuje doprinosi odnosno oduzima vrednosti odgovarajućeg dela. On, drugim rečima, mora moći da ponudi i neke dodatne razloge odnosno da odgovori na kritičke izazove.

---

<sup>322</sup> Oliver Conolly i Bashar Haydar, „Aesthetic Principles“, *British Journal of Aesthetics*, 43 (2003), 114-125.



Ako su Konoli i Hajdar ovde u pravu, Siblijevo razlikovanje nije dobro utemeljeno kao razlikovanje između dve vrste logički različitih razloga. Pa ipak, čini mi se da je neosporno da izvesna razlika postoji, ako ne u logičkoj, onda svakako u psihološkoj ili semantičkoj ravni. Moguće je da to da li ćemo neki kritički razlog smatrati potpunim zavisi od empirijskih činilaca koje se tiču toga koliko našem sagovorniku neki takav razlog deluje ubedljivo. Zahtev da damo dodatno objašnjenje može biti posledica činjenice da naš sagovornik očekuje da navedemo neko svojstvo koje je standardno pozitivno za tu kategoriju.

Čak i ako je to sve što ostaje od Siblijevog razlikovanja, ono još uvek ima izvesnu ubedljivost. Bilo da je Sibli ispravno shvatio u čemu se tačno sastoji razlika između tri klase slučajeva (a posebno prve i treće), bilo da nije tako, čini mi se da se moramo složiti da izvesna razlika između potpunih i nepotpunih razloga, na nekom nivou zaista postoji. Iako Sibli, iznoseći ovu tezu, pre svega polemiše sa Berdslijem, važno je uočiti da i partikularisti imaju obavezu da objasne ovu asimetriju, sve i da je reč o jednoj kontingentnoj psihološkoj činjenici.

U sledećem odeljku ću ponuditi jednu moguću razradu ove Siblijeve ideje. Ali, već ovde želim da skrenem pažnju da potpunost o kojoj je bilo reči treba razlikovati od logičke potpunosti razloga, kako o njoj govori Leon Kojen.<sup>323</sup> Jer, razlozi mogu biti potpuni u Kojenovom smislu, a da ne budu potpuni na ovaj način. Možda bismo ovu vrstu potpunosti na koju kao da ukazuje Sibli, mogli zvati eksplanatornom potpunošću kritičkih razloga, ali to je sada manje važno. Od razlike između ovih dveju vrsta potpunosti, u kontekstu ovog razmatranja, mnogo je važnija njihova sličnost koja se sastoji u činjenici da ni jedna ni druga vrsta potpunosti ne podrazumeva uopštivost kritičkih razloga. To je ono što je, uprkos svim razlikama, zajedničko za Siblija i partikulariste.

---

<sup>323</sup> „Estetički kanoni i kritički razlozi“, 13.

Siblijevska potpunost kritičkih razloga, dakle, ne podrazumeva da polazeći od ovih razloga možemo formulisati estetičke kanone kao što je kanon „Svaki roman koji poseduje tragičnu snagu je utoliko dobar“. Sibli, za razliku od Berdslija, očigledno nije verovao da su ovakvi pro tanto kanoni održivi čak ni za neku privilegovanu klasu svojstava. Pošto mu je bilo jasno da svaki takav kanon važi osim onda kada nije tako, ne čudi što on ni na jednom mestu ne formuliše neki kanon te vrste. Sibli je, po svemu sudeći, odmah odbacio ideju da bi nas detaljno ispitivanje određenog žanra moglo dovesti do nekog oborivog (defeasible) pro tanto kanona koji bi, pored osnovne formulacije, sadržao i spisak uslova pod kojima dati princip ne važi. Sibliju je, naravno, bilo jasno da se takvi uslovi ne mogu iscrpno pobrojati, a istovremeno je shvatao koliko je besmisleno prosto reći: „Osim kada se tragična snaga kombinuje s drugim kvalitetima tako da predstavlja nedostatak, svaki roman koji je poseduje je utoliko dobar“.<sup>324</sup>

Pored toga što ističe u čemu Berdsli greši kada formuliše svoje stanovište o pro tanto kanonima, Sibli nam otkriva i kako je do ove greške došlo. On, naime, podozreva, i verovatno je u tome u pravu, da je Berdsli razmišljao na sledeći način. (1) Da bi bili adekvatni, ili kako Sibli kaže, istinski, kritički razlozi moraju biti opšti. (2) Da bi takvi razlozi bili opšti oni moraju biti konzistentni. (3) Konzistentnost podrazumeva fiksnu vrednosnu polarnost.<sup>325</sup> Prema tome, ako je činjenica da neko delo poseduje određeno svojstvo razlog u prilog vrednosti tog dela, onda se ne može formulisati razlog protiv vrednosti nekog dela koji bi ukazivao na to isto svojstvo. Ako je razmišljao na ovaj način, izgleda da je Berdsli verovao da postoje samo tri vrste istinskih kritičkih razloga: oni u kojima se pozivamo na ovaj ili onaj vid jedinstva, oni u kojima se pozivamo na ovaj ili onaj vid složenosti, i oni u kojima se pozivamo na intenzitet ovog ili onog regionalnog kvaliteta. Ovi razlozi su istinski

---

<sup>324</sup> Primer Leona Kojena koji pokazuje koliko su ovakvi kanoni besmisleni. Vidi: „Estetički kanoni i kritički razlozi“, 25.

<sup>325</sup> „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, 106.

budući da su „sigurni“. Svi ostali iskazi koje navodimo u prilog svojim vrednosnim sudovima, kao da mogu da steknu taj status tek ako ih povežemo sa ovim svojstvima.

Sibli odriče da nas opštost odnosno konzistentnost kritičkih razloga obavezuje na tezu da primarni kriteriji estetičke vrednosti (a za njega su to specifičnija vrednosna svojstva) imaju fiksnu vrednosnu polarnost, to jest vrednosnu polarnost koja se, ne menjajući svoj karakter, u svakom umetničkom delu ispoljava na isti način. Ne samo da ne dovodi u pitanje očiglednu činjenicu da neko svojstvo kao što je tragična snaga ili komična vitalnost, od slučaja do slučaja može biti i prednost i nedostatak; Sibli tu činjenicu može i da objasni, pozivanjem na jedno jednako prirodno zapažanje. Vrednosna svojstva (merit properties) se kombinuju sa nepredvidljivim ishodom zato što umetnička dela spadaju u organske celine.

Činjenica da organske celine nisu mehaničke, to jest proste sume svojih elemenata, odražava se i na njihov vrednosni aspekt. Svojstvo koje poseduje inherentno pozitivnu vrednosnu polarnost (kao što je tragična snaga), može se, kao u *Mletačkom trgovcu* na jedan način, a u *Magbetu* na drugi, na neuspeo način kombinovati sa komičnom vitalnošću, koja je takođe *tout court*, to jest *in vacuo* pozitivno svojstvo. Bilo bi pogrešno zaključiti da ova dva ekspresivna kvaliteta predstavljaju antipod jedan drugome i da se zato ne mogu kombinovati sa povoljnim ishodom. Dovoljno je ukazati na Šekspirovog *Hamleta*, u kojem komični elementi dodatno ističu tragične efekte, tako da to doprinosi vrednosti drame, da bi postalo jasno da jednostavna objašnjenja kao što je „komično ne ide s tragičnim“ imaju manje izgleda na uspeh nego što nam se na prvi pogled možda čini.

Sledeći Siblijev korak sadrži jednu metodološku sličnost sa njegovim pokušajem da što preciznije odredi specifičnost estetičkih pojmova, o kojem sam govorila u prvom poglavlju.<sup>326</sup> Pošto estetička svojstva za Siblija počivaju na vanestetičkim

---

<sup>326</sup> Vidi drugi odeljak prvog poglavlja.

svojstvima objekta bez mogućnosti da se na njih svedu, potrebna nam je posebna sposobnost za uočavanje, to jest ispravno primanje ovih svojstava. Videli smo da Sibli ovu sposobnost identifikuje kao ukus,<sup>327</sup> kao i da tu sposobnost treba shvatiti nešto drukčije nego što je Sibli shvata. Da bi dodatno osvetlio prirodu estetičkih pojmova, Sibli ih poredi sa takozvanim „oborivim“ pojmovima i pojmovima za lične osobine kao što su, na primer, „inteligentan“ i „lenj“.

Govoreći o vrednosnim svojstvima (merit properties), Sibli na ovom mestu čini nešto slično. Da bi istakao u čemu Berdoli, po njegovom mišljenju, greši i ilustrovao stav da bazični kriteriji estetičke vrednosti nemaju fiksna vrednosna usmerenja, Sibli insistira na jednom kontrastu, disanalogiji između organskih celina, u koje spadaju i umetnička dela, i drugih stvari koje to očigledno nisu. Kao primer ovog drugog, Sibli navodi pojam noža, a umesto noža mogao je uzeti i bilo koji drugi artefakt stvoren da posluži određenoj svrsi. Za svaki pojam te vrste moguće je dati funkcionalno određenje.

Kao što su to davno uočili još Platon i Aristotel, odgovor na pitanje kada je neka stvar ove vrste dobra (kada ćemo za neki nož reći da je dobar), zavisi od toga koja svojstva su distinktivna za datu vrstu stvari. Funkcija (ili kako to oni kažu, *ergon*) noža je da seče, a za neki nož ćemo reći da je dobar ako dobro seče. Kako Sibli ističe naglašavajući kontrast između ovakvih svojstava i svojih vrednosnih svojstava, činjenica da neki nož (ili bar nož određene vrste) dobro seče uvek će ići u prilog tome da je taj nož dobar, to jest da je dobar kao nož. Pored ovog, mogu se navesti i druga svojstva: činjenica da se nožem lako barata uvek će ići u prilog tome da za njega kažemo da je dobar nož, kao što će njegova izuzetna krhkost uvek ići protiv toga. Ovde uočavamo određena fiksna usmerenja, dok ništa slično, kao što smo ranije videli, ne važi za vrednosna svojstva, kako ih Sibli shvata. Budući da su umetnička

---

<sup>327</sup> Vidi drugi odeljak trećeg poglavlja.

dela organske celine, takva svojstva se međusobno kombinuju sa nepredvidljivim ishodom.

Pa ipak, za estetičku vrednost, kako Sibli ističe, ne važi ni ono što važi za institucionalne aranžmane i druge stvari na koje se odnose takozvani „oborivi“ pojmovi (*defeasible concepts*),<sup>328</sup> o kojima je više reči bilo ranije.<sup>329</sup> Za takve pojmove, kako smo videli, postoje uslovi koje smo zvali „situaciono“ dovoljnim uslovima primene. Tipičan primer „oborivog“ pojma je, recimo, pojam (punovažnog) ugovora. Činjenica da je ugovor krivotvoren uvek predstavlja razlog da za njega kažemo da nije punovažan. Pojmove ovakve strukture Sibli, sledeći Harta,<sup>330</sup> zove „oborivim“ pojmovima zato što je za njih moguće formulisati određene uslove u kojima pojam neće biti primenljiv. Uprkos svim različitostima između pojmova kao što je pojam noža, s jedne strane, i „oborivih“ pojmova, sa druge, oni poseduju jednu sličnost koja ih suprotstavlja pojmu estetičke vrednosti, kako ga shvata Sibli. Ona se sastoji u činjenici da vrednosna svojstva, na kojima estetička vrednost počiva, mogu u pojedinačnim delima da obrnu svoju vrednosnu polarnost.

Sibli posebno insistira na činjenici da sukobe vrednosnih svojstava u pojedinačnim delima ne treba shvatiti kao slučajeve u kojima je jedno svojstvo nadvladalo drugo, tako da je nadvladano svojstvo sačuvalo svoju vrednosnu polarnost. Po tome se vidi da Sibliju nije bio blizak standardni tip generalizma, koji podrazumeva estetičke kanone. Kao što je u svojim ranim radovima podrazumevao da moramo da se osvedočimo da li neki objekat poseduje ovo ili ono svojstvo, tako on i ovde tvrdi da je potrebno videti, odnosno proceniti da li je neko vrednosno svojstvo u konkretnom umetničkom delu prednost ili nedostatak. Čini se da nam je za ovo takođe potreban ukus, pa je pomalo iznenađujuće što Sibli govoreći o estetičkom vrednovanju ne pominje ovu sposobnost.

---

<sup>328</sup> „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, 107.

<sup>329</sup> U drugom odeljku prvog poglavlja.

<sup>330</sup> „The Ascription of Responsibility and Rights“, 171-194.

Kao što nam je ukus neophodan da bismo uočili specifična estetička svojstva (živopisnost nekog pejzaža, ljupkost nekog pokreta, tragičnost sudbine nekog junaka, upečatljivost detalja na nekom portretu, itd) i doneli odgovarajući sud, ova sposobnost nam je potrebna za donošenje vrednosnih estetičkih sudova: „Kostićeva *Santa Maria della Salute* je izuzetna lirska pesma“, ili „Poslednja strofa pesme *Santa Maria della Salute* je neuporedivo slabija od prethodnih“, i tome slično.

Siblijeve opaske o umetničkim delima kao organskim celinama, navele su Anu Bergvist da formuliše interpretaciju prema kojoj je Sibli samo deklarativno generalista, dok je zapravo partikularista i holista. U prvi plan Siblijevog stanovišta, ona stavlja tezu da ono što je razlog u jednom slučaju, ne mora biti razlog u drugom slučaju.<sup>331</sup> Pa ipak, Sibli već na početku svog rada „Opšti kriteriji i razlozi u estetici“ eksplicitno ističe da se sa tim ne slaže.<sup>332</sup> Nije lako pokazati kako se taj Siblijev stav može uskladiti sa ostatkom njegovog stanovišta, pre svega sa idejom da su umetnička dela organske celine.<sup>333</sup> Međutim, ako je Sibli sebe smatrao protivnikom partikularizma, dok nismo iscrpli sve interpretativne mogućnosti, nemamo prave razloge da pretpostavimo da je slučaj upravo suprotno.

Nezavisno od toga da li je Ana Bergvist u pravu kada tvrdi da je Sibli neosporno partikularista, njena interpretacija potencijalno dodaje jedan važan i zanimljiv element razumevanju Siblijevog stanovišta. Ana Bergvist se slaže sa Siblijem da Berdсли nije bio u pravu kada je verovao da postoji principijelna razlika između tri svojstva koja je smatrao primarnim (pozitivnim) kriterijima estetičke vrednosti i svih ostalih svojstava koje delo poseduje.<sup>334</sup> Umesto ove podele, Sibli, kao što smo videli, sugeriše distinkciju na vrednosna svojstva, s jedne strane, i sve druge kvalitete, sa

---

<sup>331</sup> „Why Sibley Is Not a Generalist after All“, 4-5.

<sup>332</sup> „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, 104-105.

<sup>333</sup> „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, 107.

<sup>334</sup> Sva takva svojstva su za Berdслиja sekundarni kriteriji estetičke vrednosti.

druge.<sup>335</sup> Do ove tačke naša interpretacija se podudara sa interpretacijom Ane Bergvist. Ona, međutim, nastavlja dalje sugerišući da je Sibli osetio potrebu da pokaže da u estetičkom vrednovanju estetička svojstva na koja se pozivamo kada obrazložimo vrednosne sudove imaju u jednom smislu privilegovan status u odnosu na ostala svojstva umetničkih dela. Tako ona razume mesto na kojem Sibli, kritikujući Berdslia, ističe da Berdli u okviru svog stanovišta ne može da napravi razliku između razloga u kojem tvrdimo da je neko delo dobro zato što, recimo, poseduje tragičnu snagu i razloga u kojem, na primer, tvrdimo da je neko delo dobro zato se u njemu javljaju igre rečima. Polazeći od pomenute pretpostavke, Ana Bergvist tvrdi da je Siblijevo stanovište plauzibilnije i od generalističke teze koju nudi Berdli, i od etičkog *par excellence* partikularizma Džonatana Densija.<sup>336</sup> Dok Densi, polazeći od svog shvatanja, uopšte ne može da povuče principijelnu razliku između etičkog i vanetičkog,<sup>337</sup> Berdli analognu razliku u estetici povlači na pogrešnom mestu. I jedan i drugi, za razliku od Siblija, prave grešku koju ona zove greškom „izravnavanja“ etičkog odnosno estetičkog „pejzaža“.<sup>338</sup>

Ana Bergvist, po svemu sudeći, podrazumeva ili da se klasa vrednosnih svojstava dobrim delom podudara sa klasom estetičkih svojstava (najverovatnije tako što vrednosna svojstva mahom spadaju u estetička svojstva), ili da su ove dve klase koekstenzivne. Veliko je pitanje da li je Sibli nameravao da implicira ovu dodatnu tezu, koja mu nije neophodna da bi kritikovao Berdslia i uveo svoje shvatanje bazičnih kriterija estetičke vrednosti. Ni u jednom svom radu on ove dve vrste svojstava ne dovodi u vezu na tako eksplicitan način. Pa ipak, primeri koje Sibli navodi da bi ilustrovao kakva svojstva smatra vrednosnim svojstvima, mogu nas navesti da ovo pomislamo.

---

<sup>335</sup> Vidi, na primer, „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, 109.

<sup>336</sup> Vidi: Jonathan Dancy, *Ethics without Principles*, Oxford: Oxford University Press, 2004.

<sup>337</sup> Ovakvu kritiku formuliše Margaret Litl. Vidi: Margaret Little, „Moral Generalities Revisited“, u *Moral Particularism*, Margaret Little i Brad Hooker (ur), Oxford: Oxford University Press, 2000, 276-304.

<sup>338</sup> „Why Sibley Is Not a Generalist after All“, 5-11.

Do sada smo videli da se razlika između *par excellence* partikularizma i Siblijevog „generalizma“ može tražiti na nekoliko različitih nivoa. Pošto se Sibli slaže sa partikularistima da se u donošenju vrednosnih estetičkih sudova ne pozivamo na pravila ili kanone, ovu distinkciju očigledno ne možemo povući u ravni prosuđivanja, to jest donošenja vrednosnih sudova. Podsećajući nas na svoju tezu da primena estetičkih pojmova nije u pravom smislu određena pravilima, o kojoj smo detaljno govorili u prvom poglavlju, Sibli ističe da i ovde, samo na drugom nivou, važi isto.<sup>339</sup> Ne postoje, kaže on, mehanička pravila ili procedure za odlučivanje koja svojstva doprinose vrednosti dela, a koja joj oduzimaju, već nam je za to potreban sud.<sup>340</sup> Sibli, dakle, nije, ako tako mogu da kažem, inferencijalistički generalista. Neki smatraju da je dilema oko toga kakva je priroda njegovog stanovišta, time uglavnom rešena. Prema ovakvom gledištu, razlika između generalista i partikularista se sastoji u tome što prvi smatraju da se u donošenju vrednosnih sudova oslanjamo na kanone ove ili one vrste, dok drugi to odriču. Budući da Sibli to odriče, izgleda da on spada u partikulariste.

## V

Ako se opredelimo za partikularističku interpretaciju Siblijevog stanovišta,<sup>341</sup> prosto ćemo odbaciti Siblijeve teze o *in vacuo*, *tout court* odnosno inherentnoj vrednosnoj polarnosti takozvanih vrednosnih svojstava. Ne samo da te teze Siblijevo stanovište čine debalansiranim, pa čak i nekoherentnim; Dikijev pokušaj da odbrani Siblijevu tezu o dualnoj prirodi vrednosnih svojstva, pokazao je koliko su kategorije „*in vacuo*“, „*tout court*“ i „inherentno“, kako ih Sibli uvodi, ne samo nepotrebne, već

---

<sup>339</sup> „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, 107.

<sup>340</sup> „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, 108.

<sup>341</sup> Takva interpretacija se može i značajno razlikovati od interpretacije Ane Bergvist.



i neodržive. Ovakva odluka sa sobom nosi brojne prednosti. Ako je Sibli partikularista i kada je reč o vrednosnim estetičkim sudovima, a ne samo kada je reč o specifičnijim odnosno supstancijivnim estetičkim sudovima, otvaraju se razne mogućnosti da se Siblijevo stanovište uobliči kao jedinstvena celina. Tako shvaćen, Sibli bi u metodološkom smislu bio dosledan svojoj ideji ukusa. U prethodnim poglavljima pokušala sam da pokažem u kom smislu bi Siblijevo shvatanje ukusa trebalo eksplicirati, korigovati i upotpuniti. Braneci Siblija od Švajcerovih primedbi, u prvom poglavlju sam istakla da nam je ukus potreban ne samo za uočavanje estetičkih svojstava, već i za uočavanje onih svojstava koja su estetički relevantna, i da je i Sibli to podrazumevao. Zatim sam, pozivanjem na Voltonovu tezu o kategorijama umetnosti, kritikovala Siblijevo perceptualističko shvatanje ukusa. Interpretacija prema kojoj je Sibli vrednosni partikularista, zahtevala bi da delatnost ukusa proširimo i na domen estetičkog vrednovanja.

Tako bismo dobili jedno zaokruženo shvatanje prema kojem je ukus, da se poslužim jednom opaskom Teda Koena, ne samo sposobnost da nešto uočimo, već i sposobnost da nešto osetimo i vrednujemo.<sup>342</sup> Hjumovo shvatanje ukusa, koje je Sibliju potrebno da bi mogao odbraniti tezu o objektivnosti estetičkih sudova, mu je i ovde neophodno. Ideja da estetička vrednost počiva na pozitivnim vrednosnim svojstvima, mogla bi se razumeti po ugledu na „Siblijevu tezu“ da estetička svojstva počivaju na vanestetičkim svojstvima na način anomičke supervenijencije. Tako bi ne samo u epistemološkoj, već i u ontološkoj ravni postojao izvestan izomorfizam između odnosa estetičkih i vanestetičkih svojstava, s jedne strane, i vrednosnih svojstava i estetičke vrednosti, sa druge. Hipoteza o takvom izomorfizmu bi nas prirodno dovela do pitanja o tome da li postoje neki negativni odnosno nužni uslovi primene termina za estetičku vrednost. Takvo stanovište bi se onda moglo

---

<sup>342</sup> „Aesthetic/Non-Aesthetic and the Concept of Taste“, 149.

kontrastirati stanovištu Marsije Fridman, sa kojim bi delilo određene sličnosti i razlike, itd.<sup>343</sup>

No, istina je da je Sibli sebe deklarativno svrstavao u generaliste i da je uveo ne jedan, nego tri zbunjujuća termina – *tout court*, *in vacuo*, inherentno – da istakne u kojoj je meri protivnik estetičkog partikularizma. Stoga ću poslednjih nekoliko stranica posvetiti pitanju: (1) da li je ove termine moguće razumeti na nešto drukčiji i održiviji način nego što ih je razumeo Džordž Diki, a da se pri tom sačuva teza o obrtanju vrednosne polarnosti i (2) da li, ako tu tezu nije moguće braniti, išta ostaje od Siblijevog „generalizma“?

Pa ipak, radi potpunosti, želim da ukažem na jedan mogući način da Siblijevo stanovište interpretiramo nezavisno od distinkcije generalizam/partikularizam, kako je gore određena. To tumačenje polazi od već pomenutog mesta u Siblijevom tekstu gde on, kritikujući Berdslija, kaže da iskaz „X sadrži brojne igre rečima“ nema nikakvu vrednosnu implikaciju, za razliku od iskaza „X poseduje tragičnu snagu“.<sup>344</sup> Ovo mesto, samo po sebi, daje mogućnost da Siblija shvatimo kao zastupnika teze o pro tanto kanonima, to jest da tvrdimo da je za njega tragična snaga uvek, gde god da se javi, prednost, a da nikad nije nedostatak. Sibli i sâm odbacuje takvo shvatanje, pa nam, po svemu sudeći, ostaje da implikaciju koju pominje shvatimo drukčije.

Prema jednoj ovakvoj interpretaciji, na koju su me inspirisale ideje Nika Zengvila,<sup>345</sup> iskazi koji konstituišu potpune kritičke razloge, kako ih Sibli shvata, imaju određene, pozitivne ili negativne, konverzacione implikacije.<sup>346</sup> Kada u skladu sa tim, na primer, kažemo: „*Žerminal* Emila Zole je životno verodostojan roman“ ili „Čehovljev *Paviljon br.6* je filozofski duboka, a psihološki istančana novela“, mi, po svemu sudeći, tvrdimo da pomenuta književna dela imaju svojstva koja im

---

<sup>343</sup> Uporedi: „The Myth of the Aesthetic Predicate“.

<sup>344</sup> „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, 105.

<sup>345</sup> „The Beautiful, The Dainty and The Dumpy“.

<sup>346</sup> Vidi: „Logic and Conversation“, u: *Studies in the Way of Words*, 22-40.

pripisujemo, ali pored toga kao da dajemo do znanja da su ona zbog toga što ih poseduju i estetički uspela odnosno estetički vredna. Postojanje ovih konverzionih implikacija može se objasniti jednim aspektom Benderove teze o opštim ali „oborivim“ kritičkim razlozima, odnosno empirijskim tendencijama: činjenica da su se svojstva kao što je tragična snaga ili motivisanost radnje, po pravilu, to jest relativno često javljala u dramama odnosno romanima velike vrednosti, stvorila je ovu vezu, neku vrste arhetipske semantičke sinapse između pojmova vrednosnih svojstava i pojma estetičke vrednosti.

Kada ovako postavimo stvari, možemo objasniti zašto je Sibli smatrao da neki kritički razlozi, za razliku od drugih, govore dovoljno i sami po sebi. To su očigledno razlozi koji ukazuju na svojstva čije pripisivanje ima vrednosno pozitivne konverzione implikacije, gde su ove sinapse vrlo snažne; svojstva koja su se relativno često, relativno markantno i relativno reprezentativno javljala u paradigmatično dobrim, rđavim ili osrednjim umetničkim delima, to jest onim umetničkim delima koja se često navode za primer. U svakom kritičkom dijalogu u kojem se neki ovakav razlog javlja, sagovornik koji dovodi u pitanje odgovarajući vrednosni sud uvek može da traži dodatno razjašnjenje ili da taj sud dovede u pitanje ukazujući na nekonzistentnost tog razloga sa razlozima koje dajemo u drugim analognim slučajevima. Ovakvim paralelama dijalog se sa konkretnog dela o kojem je reč, podiže na jedan opštiji, komparativni plan. Racionalnost estetičkog vrednovanja tu u mnogome zavisi od doslednosti sa kojom govornik obrazlaže svoje vrednosne sudove.

Na ovom mestu ne mogu da ulazim u detaljna razmatranja kako preciznije treba razumeti ovakve konverzione implikacije. Za nas je jedino važno da će za konverzione implikacije ovog tipa važiti ono što važi za konverzione implikacije uopšte, naime da ih subjekt može eksplicitno negirati, a da se time ne odrekne svoje početne tvrdnje. Nema nikakve sumnje da se sasvim smisleno može reći: „*Žerminal*

Emila Zole je životno verodostojan roman, ali time ne tvrdim da je zbog toga estetički uspeo odnosno estetički vredan.“

Pošto sam pokazala kako bi se Siblijevo stanovište moglo razumeti na partikularistički način, bilo da polazimo od interpretacije Ane Bergvist, bilo da se držimo samo Siblijevog teksta, sugerisala sam kako bi se njegovo shvatanje moglo razumeti polazeći od teze o konverzacionim implikacijama. Iako ta interpretacija ima određeno uporište u Siblijevom tekstu, čini mi se da pozivanjem na nju razliku između eksplanatorno potpunih i eksplanatorno nepotpunih razloga možemo da povučemo u semantičkoj i psihološkoj, ali ne i u logičkoj ravni. Drugim rečima, interpretacija pozivanjem na konverzacione implikacije, naročito ako je dopunimo odgovarajućim elementima Benderovog shvatanja, može da objasni zbog čega imamo utisak da neki razlozi govore i sami za sebe, to jest da su oni eksplanatorno potpuni. Otići dalje od toga i tvrditi da su ti razlozi neupitni ili čak neopovrgljivi, bilo bi besmisleno.

Na kraju prethodnog, i na početku ovog odeljka videli smo kakvom argumentacijom se može braniti teza da je Sibli partikularista. Budući da negira Berdslijevu tezu da određena svojstva uvek doprinose vrednosti umetničkog dela, jasno je da Sibli nije bio zastupnik estetičkih kanona. Iz toga, po svemu sudeći, sledi da on nije bio *par excellence* generalista. Da li to znači da bi Sibli morao da se odrekne svih generalističkih elemenata svog stanovišta? Mislim da ovo pre svega zavisi od toga da li je moguće zastupati neku jaču tezu o eksplanatornoj potpunosti kritičkih razloga, prema kojoj ta potpunost ne počiva na klimavim temeljima naših uobičajenih utisaka i intuicija, niti je prosto posledica konverzacionih implikacija. Obe ove teze (kako psihološka, tako i semantička), mogu se u potpunosti razumeti u partikularističkom ključu, bez ikakvog pozivanja na generalističke elemente. Ali, ako postoji logička razlika između eksplanatorno potpunih i eksplanatorno nepotpunih

razloga, opštost kritičkih razloga bi se možda mogla braniti pozivanjem na njihovu eksplanatornu potpunost umesto pozivanjem na kanone.

Pre nego što pokažem kako bi se to moglo učiniti, želim ukratko da pomenem dva reprezentativna generalistička stanovišta koja su, svako na svoj način, nastala pod uticajem Siblijevog shvatanja. Prvo od njih je stanovište koje na više mesta zastupa Džordž Diki. Dikijevo stanovište je nedvosmisleno generalističko utoliko što polazi od teze o estetičkim pro tanto kanonima, s tim što on, kao i Sibli, uzima u obzir činjenicu da svojstva umetničkih dela stupaju u međusobne odnose. U skladu sa svojom sugestijom kako bi se Siblijeva teza o inherentnoj vrednosnoj polarnosti mogla formulirati tako da se izbegne postuliranje nerazumljive i neprihvatljive ideje da vrednosna svojstva postoje na dva načina – po sebi i nezavisno od svakog konteksta, i kao svojstva konkretnih umetničkih dela – Diki nudi sledeće primere (pozitivnih) umetničkih principa:

(1) Elegancija jednog umetničkog dela (izolovana od drugih svojstava tog dela) je uvek pozitivna.

(2) Jedinstvo jednog umetničkog dela (izolovano od drugih svojstava tog dela) je uvek pozitivno.

(3) Životna verodostojnost jednog umetničkog dela (izolovana od drugih svojstava tog dela) je uvek pozitivna.<sup>347</sup>

U trećem odeljku ovog poglavlja, videli smo da Dikijeva odbrana teze o dualnoj prirodi vrednosnih svojstava, koja kao da proističe iz Siblijeve teze da izvesna svojstva umetničkih dela imaju određenu (pozitivnu ili negativnu) polarnost posmatrana *in vacuo*, to jest *tout court*, nije mnogo plauzibilnija od same te teze. No, čak i ako prihvatimo da se o vrednosnim svojstvima može govoriti nezavisno od

---

<sup>347</sup> George Dickie, *Evaluating Art*, Philadelphia: Temple University Press, 1988, 158-159.

njihovih pojedinačnih instanci, što bi se možda moglo učiniti ako bismo o njima govorili kao o determinabilijama koje imaju određene vrednosne dispozicije, pitanje je da li Dikijevi principi mogu imati inferencijalnu ulogu, koju im je on namenio.

Da bih učinila što očiglednijim kako Diki razume proces estetičkog vrednovanja, navešću u celini jedan primer estetičkog prosuđivanja, kako ga on shvata:

1. Elegancija jednog umetničkog dela (izolovana od drugih svojstava tog dela) je uvek pozitivna.

2. Ovo umetničko delo je elegantno u određenoj meri.

3. Jedinstvo jednog umetničkog dela (izolovano od drugih svojstava tog dela) je uvek pozitivno.

4. Ovo umetničko delo poseduje jedinstvo u određenoj meri.

5. Životna verodostojnost jednog umetničkog dela (izolovana od drugih svojstava tog dela) je uvek pozitivna.

6. Ovo umetničko delo je životno verodostojno u određenoj meri.

7. Pozitivna svojstva ovog umetničkog dela se dobro kombinuju i ne umanjuju se međusobno.

8. Dakle, ovo delo je u vredno u određenoj meri.<sup>348</sup>

Kako je dobro primetio Džejms Šeli u svom radu „Karakter i uloga principa u vrednovanju umetničkih dela“,<sup>349</sup> kada uvažimo činjenicu da su umetnička dela organske celine, na koju nam ukazuje Sibli, i koju i sâm Diki očigledno prihvata (vidi tačku sedam), nije jasno kako nam principi izraženi premisama 1, 3 i 5, mogu pomoći

---

<sup>348</sup> *Evaluating Art*, 160.

<sup>349</sup> James Shelley, „The Character and Role of Principles in the Evaluation of Art“, *British Journal of Aesthetics*, 42 (2002), 37-51.

kada prosuđujemo vrednost nekog umetničkog dela. Nadovezujući se na opasku Džejmsa Šelija, mogli bismo da kažemo da se ono što Diki ovde tvrdi može svesti na besmislene i prazne kanone kao što je kanon: „Osim kada se tragična snaga kombinuje s drugim kvalitetima tako da predstavlja nedostatak, svaki roman koji je poseduje je utoliko dobar“.<sup>350</sup> Sibli je, kao što smo videli, bio dovoljno pronicljiv da takav kanon ne formuliše. Dikijevo stanovište nam, po svemu sudeći, ne daje odgovor do kojeg nam je najviše stalo: pod kojim uslovima se neko vrednosno svojstvo (recimo tragična snaga) kombinuje sa drugim svojstvima sa pozitivnim, a kada sa negativnim ishodom? Iako bismo od zastupnika ovakvih kanona imali pravo da očekujemo neki informativan odgovor na to pitanje, ne čudi što ga Diki ne daje. Imajući u vidu raznovrsnost umetničkih dela, a pre svega njihovu složenost, mali su izgledi da se dâ neki univerzalan odgovor ove vrste.

Polemišući sa Anom Bergvist, u svom radu „Zašto Sibli (verovatno) nije bio partikularista?“, Kler Kirvin tvrdi da shvatanje umetničkih dela kao organskih celina ne isključuje mogućnost da opšti principi igraju određenu ulogu u estetičkom vrednovanju. „Na više mesta u svom radu ‚Opšti kriteriji i razlozi u estetici‘, Sibli“, ističe Kler Kirvin, „naglašava da je sud onoga ko vrednuje jedno umetničko neodvojiv deo tog vrednovanja. Izgleda da se na tome temelji Siblijevo odbacivanje algoritamskih (mehaničkih) procedura odlučivanja – a to nije isto što i odbacivanje opštih principa u oblasti estetičkih sudova. Zapravo, izgleda da je Siblijevo stanovište kompatibilno sa tvrdnjom da postoje opšti principi koji igraju ulogu u estetičkom vrednovanju, ali da ovi principi zahtevaju dobar sud – ‚ukus‘ – onoga ko prosuđuje, kako bi bili ispravno primenjeni“.<sup>351</sup> Ona sugerise da Sibli prosto želi da kaže da postoji neizbežan element prosuđivanja koji igra ulogu u vrednovanju umetničkih

---

<sup>350</sup> Već pomenuti primer Leona Kojena koji pokazuje koliko su ovakvi kanoni besmisleni. Vidi: „Estetički kanoni i kritički razlozi“, 25.

<sup>351</sup> „Why Sibley Is (Probably) Not a Particularist After All“, 206.

dela a to, po njenom mišljenju, može biti kompatibilno sa generalističkim stanovištem.<sup>352</sup>

Kler Kirvin nastoji da pokaže da Sibli zastupa jedan tip holizma koji ne implicira da je on partikularista.<sup>353</sup> Da bi to postigla, ona prvo formuliše tezu H<sub>1</sub> i tezu H<sub>2</sub> i tako razlikuje dve vrste holizma:

(H<sub>1</sub>) Svojstvo koje je u jednom slučaju razlog uopšte ne mora biti razlog, ili može biti suprotan razlog u nekom drugom slučaju, i nikada ne postoje nikakvi opšti principi koji upravljaju time kako će se ono što je razlog u jednoj instanci ponašati u nekoj drugoj instanci.

(H<sub>2</sub>) Svojstvo koje je u jednom slučaju razlog uopšte ne mora biti razlog, ili može biti suprotan razlog u nekom drugom slučaju, ali ponekad postoje neki opšti principi koji određuju kako će se ono što je razlog u jednoj instanci ponašati u nekoj drugoj instanci.<sup>354</sup>

Kako bi argumentisala u prilog tvrdnji da je Sibliju bila bliža teza H<sub>2</sub> nego teza H<sub>1</sub>, Kler Kirvin se poziva na jedno često citirano, i prilično zbujujuće mesto u Siblijevom tekstu. „[A]ko kritičar“, kaže ovde Sibli, „zaista odluči da komični elementi predstavljaju nedostatke u [nekom konkretnom] delu, on može dati savršeno opšti razlog. Delo, koje bi inače moglo biti odlično zbog svoje tragične snage, kvare određeni (inherentno pozitivni) komični elementi koji razvodnjavaju i slabe (inherentno pozitivnu) tragičnu snagu; ili obrnuto“.<sup>355</sup> Kler Kirvin se slaže sa tezom da svojstva na koja se pozivamo formulišući kritičke razloge mogu da promene svoju polarnost, ali ističe da u tome mora postojati nekakav red ili, kako ona kaže, metod:

---

<sup>352</sup> „Why Sibley Is (Probably) Not a Particularist After All“, 207.

<sup>353</sup> Sibli, naravno, može biti partikularista po drugom osnovu. Čini mi se da je to razlog iz kojeg se Kler Kirvin ograđuje rečju „verovatno“ u nazivu svog teksta.

<sup>354</sup> „Why Sibley Is (Probably) Not a Particularist After All“, 208.

<sup>355</sup> „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, 108 (kurziv Kler Kirvin).



ako ta svojstva u nekom pojedinačnom slučaju promene svoju vrednosnu polarnost, za to postoje „savršeno opšti razlozi“.<sup>356</sup>

Iako je rad Kler Kirvin zanimljiv i relevantan na različite načine, mislim da ona jednu stvar nije dobro razumela. Na mestu na kojim govori o obrtanju vrednosne polarnosti, Sibli nam, kao što sam već pomenula, kaže da nije reč o standardnom slučaju „oborivosti“,<sup>357</sup> gde dolazi do prevage polarnosti jednih svojstava nad polarnošću drugih svojstava. Kada tu tezu uzmemo zajedno sa njegovom tezom da se svojstva umetničkih dela kombinuju sa nepredvidljivim ishodom, jasno je da Sibliju ne bi bila bliska teza H<sub>2</sub>. U drugom odeljku prvog poglavlja, detaljno sam govorila o tome kako Sibli razlikuje sud (judgement) od ukusa. Sud, koji bi se mogao uporediti sa Kantovom odredbenom moći suđenja, razlikuje se od ukusa pre svega po tome što se ukus ne rukovodi pravilima.<sup>358</sup> Mislim da je Sibli imao na umu ukus, a ne sud (judgement) kada je govorio o neizvesnom ishodu kombinovanja estetičkih svojstava, odnosno obrtanju estetičke polarnosti.

Da bi to bilo jasnije, podsetimo se za trenutak mesta na kojem smo govorili o Siblijevom nastojanju da specifičnost estetičkih pojmova osvetli poredeći ih sa „oborivim“ pojmovima i pojmovima za lične osobine, kao što su „inteligentan“ i „lenj“. „Zajedničko za pojmove koje Sibli poredi sa estetičkim pojmovima je to da svojstva zbog kojih ih primenjujemo ili ne primenjujemo uvek,“ kao što smo rekli, „nedvosmisleno idu u prilog ili protiv njihove primene. Činjenica da je ugovor krivotvoren uvek predstavlja razlog da za njega kažemo da nije punovažan, kao što činjenica da neko uspešno rešava ozbiljne matematičke probleme, nezavisno od ostalih okolnosti, uvek ide u prilog tvrdnji da za njega kažemo da je inteligentan. Ni

---

<sup>356</sup> „Why Sibley Is (Probably) Not a Particularist After All“, 211.

<sup>357</sup> Bender je, na primer, to uočio. On smatra da je Siblijev rad relevantan i nezavisno od konteksta estetičkog vrednovanja, jer on, pored dve standardne, uočava još jednu vrstu „oborivosti“. Vidi: „General but Defeasible Reasons in Aesthetic Evaluation: The Particularist/Generalist Dispute“, 381.

<sup>358</sup> Čini mi se da je Sibli ovde, kao i na mnogim drugim mestima, pod očiglednim uticajem Kantove „Analitike lepog“.

primena ‚oborivih‘ pojmova ni primena pojmova kao što su ‚inteligentan‘ i ‚lenj‘ nije stvar mehaničkog sleđenja pravila, već zahteva sud (*judgement*) o tome da li je u datom slučaju pojam primenljiv. Slično tome, primena estetičkih pojmova zahteva ukus. Uprkos ovim sličnostima, primena estetičkih pojmova se na još radikalniji način opire pravilima“.<sup>359</sup>

Isto, čini mi se, važi i kada je reč o estetičkom vrednovanju. Da li je izvesno svojstvo u određenom umetničkom delu prednost ili nedostatak, i da li dato umetničko delo poseduje estetičku vrednost, bar ako se svojstva umetničkih dela kombinuju sa nepredvidljivim ishodom, očigledno prosuđujemo od slučaja do slučaja, te nam nije dovoljan sud (*judgement*), nego nam je potreban ukus. Štaviše, pošto to prosuđivanje, ništa manje od pripisivanja estetičkih svojstava zahteva poznavanje određenih stilskih i žanrovskih konvencija,<sup>360</sup> relevantnog istorijskog, a možda i intencionalnog konteksta, potreban nam je ukus, kako o njemu govori, ne Sibli, nego Hjum. Pa ipak, bilo bi nepravедno prema Sibliju oglušiti se o činjenicu da je on u svojim kasnijim radovima o objektivnosti u estetici donekle revidirao svoje uprošćeno shvatanje uočavanja estetičkih kvaliteta, kojeg se držao u ranim radovima.

No, vratimo se na generalistička stanovišta. Stanovište koje sa Dikijevim shvatanjem deli strukturalne sličnosti, formuliše u svojoj knjizi *Filozofski pogledi* na umetnost Stiven Dejvis.<sup>361</sup> Za razliku od drugih zastupnika estetičkih kanona, Dejvis je shvatio da je tezu o estetičkim kanonima mnogo lakše braniti kada je primenimo na pojedinačne žanrove umetničkih dela, nego na umetnička dela uopšte. Kombinujući ovaj pristup sa Berdsljjevim shvatanjem o primarnim kriterijima estetičke vrednosti, Dejvis kaže: „Monotematizam je vrlina utoliko što doprinosi jedinstvu stavova u

---

<sup>359</sup> Vidi prvi deo ovog rada.

<sup>360</sup> Ovde treba da se setimo Voltonove ideje o kategorijama umetnosti i njegove kritike Siblijevog u osnovi perceptualističkog modela uočavanja estetičkih svojstava.

<sup>361</sup> *Philosophical Perspectives on Art*. Vidi posebno: „Replies to Arguments Suggesting that Critics’ Strong Evaluations Could Not Be Soundly Deduced“, 207-224.

Hajdnovim simfonijama, dok je tematsko bogatstvo vrlina u Mocartovim simfonijama utoliko što doprinosi razvoju kontrasta i raznovrsnosti.<sup>362</sup>

Kako bismo Dejvisovo stanovište mogli da uporedimo sa Dikijevim, pogledajmo kako, po njegovom mišljenju, izgleda proces estetičkog vrednovanja. Do zaključka kojim se nekom konkretnom delu pripisuje estetička vrednost (kao delu određenog umetničkog žanra), dolazimo, sugeriše Dejvis, polazeći od premisa (1<sup>“</sup>), (2<sup>“</sup>) i (3<sup>“</sup>):

(1<sup>“</sup>) p doprinosi vrednosti romantičarskih simfonija; (2<sup>“</sup>) ova romantičarska simfonija ima svojstvo p; i (3<sup>“</sup>) pored p-a, ova romantičarska simfonija ima i druga svojstva koja doprinose vrednosti romantičarskih simfonija, a nema svojstva koja oduzimaju njihovoj vrednosti; dakle, (4<sup>“</sup>) ovo je dobra romantičarska simfonija.<sup>363</sup>

Kada Dejvisovo stanovište uporedimo sa Dikijevim, odmah možemo uočiti dve važne razlike. Prvo, Dejvisova teza se odnosi na umetnička dela koja pripadaju pojedinačnim umetničkim žanrovima, dok se Dikijeva teza odnosi na umetnička dela uopšte. Drugo, Dejvisova analiza estetičkog vrednovanja ne sadrži premisu koja bi odgovarala Dikijevoj premisi broj sedam. To znači da Dejvis, za razliku od Dikija, ne uzima u obzir činjenicu da se svojstva umetničkih dela kombinuju sa nepredvidljivim ishodom. On, takođe, očigledno ne veruje u tezu o obrtanju vrednosne polarnosti. Sudeći po gore citiranom estetičkom silogizmu, estetičko vrednovanje je za njega, kako bi Sibli rekao, tipičan slučaj „oborivosti“. Mada je o tome nezahvalno spekulirati, Dejvisovo stanovište je, stoga, verovatno još dalje od Siblijevog shvatanja, nego što je to Dikijevo stanovište.

Po mom mišljenju, Sibli je, kao što sam pokušala da pokažem, de facto partikularista. To za mene znači da on ne veruje da se donoseći sudove oblika „X je

---

<sup>362</sup> „Replies to Arguments Suggesting that Critics’ Strong Evaluations Could Not Be Soundly Deduced“, 222.

<sup>363</sup> „Replies to Arguments Suggesting that Critics’ Strong Evaluations Could Not Be Soundly Deduced“, 223. (Dejvisov kurziv)

dobro umetničko delo“ ili „X je dobar roman“, pozivamo na bilo kakve estetičke kanone. On, drugim rečima, nije inferencijalistički generalista. Štaviše, ja ne mislim kao Džejms Šeli da se, prema Siblijevom shvatanju, u obrazlaganju odnosno potkrepljivanju svojih vrednosnih sudova pozivamo na opšte principe odnosno pravila. Mislim da se Siblijevo shvatanje estetičkog vrednovanja, pa i njegovo shvatanje estetičke vrednosti, za koju on kaže da počiva na vrednosnim svojstvima, može koherentno povezati sa njegovim shvatanjem estetičkih svojstava iznetim u radovima „Estetički pojmovi“ i „Estetičko i vanestetičko“. Pa ipak, sve to još uvek ne može da nam objasni intuitivnu razliku između one vrste razloga koje sam, u nedostatku boljeg termina, nazvala eksplanatorno potpunim razlozima i razloga koje treba dopuniti nekim dodatnim objašnjenjem. Oslanjanje na Dikijevo odnosno Dejvisovo stanovište nam, takođe, ne može pomoći. Shvatiti njihove teze kao dve moguće razrade Siblijevog stanovišta, značilo bi prihvatiti da je Sibli bio pristalica, a ne protivnik kanona, što nije istina.

Moj predlog je sledeći. Kada ga posmatramo kao celinu, Siblijevo stanovište, pored partikularističkih elemenata o kojima sam iscrpno govorila, čini mi se, sadrži i četiri ili pet generalističkih elemenata: (1) tezu o *in vacuo*, *tout court* odnosno inherentnoj vrednosnoj polarnosti vrednosnih svojstava, (2) tezu o eksplanatornoj potpunosti kritičkih razloga, (3) tezu da termini za vrednosna svojstva imaju vrednosno pozitivne konverzacione implikacije i (4) tezu da estetička vrednost počiva na vrednosnim svojstvima. Ovim tezama bi Bender, čini mi se, dodao i (5) tezu o *prima facie* razlozima. Svakoju od tih teza, uključujući i dodatnu, petu tezu, posvetila sam određenu pažnju. Sada me interesuje odnos prve i druge teze, a o ostalim tezama neću više govoriti. Izgleda mi da održivost razlikovanja eksplanatorno potpunih i eksplanatorno nepotpunih razloga ne podrazumeva istinitost teze da određena svojstva umetničkih dela imaju inherentnu vrednosnu polarnost. Verujem da druga teza ne počiva na prvoj, i da se one mogu razmatrati nezavisno jedna od druge. Pa ipak, prva teza, bar dok se za nju ne ponudi neka nova interpretacija, ne može da se

uskлади sa partikularističkim elementima Siblijevog stanovišta. A opet, ako odbacimo prvu tezu u korist teze o organskim celinama i slično, kako da objasnimo razliku između eksplanatorno potpunih i eksplanatorno nepotpunih razloga kao logičku razliku između dve vrste razloga?

Ako ne želimo da se odrekemo i ove teze, Siblijevom stanovištu je, očigledno, potrebna izvesna dopuna. Možda se ti dodatni elementi mogu konstruisati pozivanjem na razliku između predikativnog i atributivnog pripisivanja estetičke vrednosti. U svom sjajnom radu „Estetički sudovi: kamenčići, lica i polja smeća“, koji nije objavio za života,<sup>364</sup> Sibli, s jedne strane, preispituje ovu distinkciju koju je uveo Piter Gič,<sup>365</sup> a s druge, zastupa tezu da termine za estetičku vrednost često koristimo atributivno. Načelna razlika između predikativnog i atributivnog, koja nam je ovde dovoljna, najbolje se može opisati primerima. Ja mogu da kažem „X je golubije plavo“ i da me sagovornik potpuno razume iako ne zna kojoj vrsti stvari X pripada. (Jedina nedoumica koju moj sagovornik može da ima, tiče se tačne nijanse date boje). Ako, pak, kažem: „X je veliko“, sagovornik me neće do kraja razumeti ako mu ne kažem kojoj vrsti stvari pripada pomenuto X. Bar u jednoj svojoj upotrebi pridev „velik“ pripisujemo tako da taj pridev ne može samostalno da stoji na mestu logičkog predikata, već mu je potrebna dopuna koja specifikuje u koju vrstu stvari svrstavamo X kada kažemo da je veliko. Jer, i najveći miš je manji od najmanjeg slona. Relativnost atributivnog pripisivanja počiva na činjenici da kad god na ovaj način koristimo prideve uvek podrazumevamo neku referentnu grupu s obzirom na koju određujemo da li datom X-u treba ili ne treba pripisati odgovarajuće svojstvo.

Kada imamo u vidu činjenicu da je pojam estetičke vrednosti transkategorijalan pojam, to jest da se odnosi na različite kategorije entiteta, izgleda da estetička vrednost jedne pesme, bar kada je reč o svojstvima na kojima ta vrednost počiva, neće

---

<sup>364</sup> Frank Sibley, „Aesthetic Judgements: Pebbles, Faces, and Fields of Litter“, 176-189.

<sup>365</sup> P.T. Geach, „Good and Evil“, *Analysis*, 17 (1956), 33-42.

imati mnogo zajedničkog sa estetičkom vrednošću nekog portreta. Stoga je možda razložno verovati da svaki umetnički žanr, bar u izvesnoj meri, nameće neke manje ili više određene zahteve koje neko delo unutar tog žanra mora zadovoljiti da bi bilo estetički vredno.<sup>366</sup>

Isto važi i za najopštiju kategoriju umetnosti, naime kategoriju umetničkih dela. Ako, na primer, Cvajgovu knjigu *Balzak* posmatramo kao klasičan roman poput samih Balzakovih romana, te dakle, kao umetničko delo, standardi životne verodostojnosti, kao i to u čemu se ta verodostojnost sastoji razlikovaće se od slučaja u kojem tu knjigu posmatramo kao biografiju, pa samim tim, kao vanumetničko štivo. Dok u prvom slučaju nije sasvim lako odrediti šta sve mora biti tačno da bi neko delo bilo životno verodostojno, a samim tim i u kojoj meri je ovaj kvalitet ostvaren, u drugom slučaju životna verodostojnost će biti ostvarena već samim tim što Cvajg nije krivotvorio činjenice iz Balzakovog života, ako to nije činio, i što je u svoju knjigu uključio one među njima koje su najvažnije i najreprezentativnije. Pošto estetičku vrednost pripisujemo u svetlu supstantivnih estetičkih kvaliteta kao što je životna verodostojnost, razumno je pretpostaviti da će i to u kojoj meri neko delo poseduje estetičku vrednost zavisiti bar delom od toga kojoj kategoriji dato delo pripada.

Ako bi ta ideja razrađena u svim pojedinostima delovala podjednako održivo, izgleda da bi se Voltonova teza o kategorijama umetnosti, o kojoj smo govorili u prvom poglavlju, mogla ekstrapolirati i na estetičku vrednost. U tom slučaju tezom o kategorijama umetnosti bi se podrazumevalo i više od toga da supstantivna estetička svojstva nekog objekta ne uočavamo direktno, već s obzirom na kategoriju kojoj dati objekat pripada. Naime, Voltonovom tezom bi se tvrdilo i to da estetičku vrednost pripisujemo smeštajući dati objekat u odgovarajuću kategoriju. Ideja da estetička vrednost, a ne samo ona svojstva na kojima ta vrednost počiva, zavisi od kategorije

---

<sup>366</sup> Ova transkategorijalnost ne dovodi u pitanje jedinstvenost pojma estetičke vrednosti, bar ako estetičku vrednost odredimo kao dispozicionalno svojstvo.

kojoj dato delo pripada u skladu je sa savremenim dispozicionalističkim shvatanjem estetičke vrednosti, prema kojem je jedno umetničko delo estetički vredno ako i samo ako, budući upoznato na kanonski način, izaziva kod prikladno nastrojenog subjekta određen doživljaj ili reakciju.<sup>367</sup>

Sâmom Voltonu ideja o atributivnoj upotrebi pojmova koji se odnose na svojstva umetničkih dela, nije bila strana. On se i sâm implicitno poziva na distinkciju atributivno/predikativno kada objašnjava šta za njega znači pripadnost kategoriji.<sup>368</sup> U svom radu posvećenom atributivnoj odnosno predikativnoj upotrebi termina kojima izražavamo estetičku vrednost, Sibli je, mada to ne pominje, po svemu sudeći bio nadahnut Kantovim razlikovanjem slobodne i pridodate lepote.<sup>369</sup> Pošto je za Kanta centralan slučaj estetičkog prosuđivanja, prosuđivanje lepote nekog prirodnog objekta, kao što je ruža, Sibli nažalost uopšte ne govori o estetičkoj vrednosti umetničkih dela. Sa te strane, Siblijev rad nam ne može (direktno) biti od koristi. Nešto drugo ipak može da nam pomogne, a to je činjenica da on, u tom radu, atributivnost objašnjava preko komparativnosti i kao da podrazumeva da su vrednosni estetički sudovi (bar onda kada je odgovarajući termin za estetičku vrednost upotrebljen atributivno), implicitno komparativni. Kada ovo primenimo na pitanje koje nas ovde interesuje, to znači da pripisujući estetičku vrednost nekom delu, dato delo implicitno poredimo sa delima odgovarajuće vrste.

Ova ideja kao da je bila bliska i Hjumu: kada iskustvo i sposobnost za pravljenje poređenja ubraja u uslove koji čine dobrog kritičara, on ima na umu sve, a ne samo komparativne estetičke sudove. To znači da su svi estetički sudovi u nekom smislu komparativni. Ta relativnost koja je uključena u ideju o kategorijama umetnosti i atributivnoj upotrebi termina za estetičku vrednost, bila bi, kao što je i bila,

---

<sup>367</sup> Generičko određenje pojma estetičke vrednosti koje je Leon Kojen dao na svojim predavanjima. Vidi i: „How Marvelous! Toward a Theory of Aesthetic Value“.

<sup>368</sup> „Categories of Art“, 209.

<sup>369</sup> Vidi: *Kritika moći suđenja*, §16.

neprihvatljiva Platonu<sup>370</sup> ili nekome ko bi smatrao da je pojam lepote u Angerovom smislu apsolutan pojam.<sup>371</sup> Iako to svakako nije sve što se može reći o estetičkom vrednovanju, ako malo razmislimo, lako ćemo se složiti sa Hjumom da što više umetničkih dela poznajemo i što bolje poznajemo određenu kategoriju umetničkih dela, to će naš sud o vrednosti umetničkog dela koje pripada datoj kategoriji biti kako pouzdaniji, tako i precizniji, a mi ćemo u njega biti sigurniji.

Ne želim da sugerišem da je za odgovor na pitanje da li je neko umetničko delo estetički vredno dovoljno da znamo kojoj kategoriji dato delo pripada: za pripisivanje estetičke vrednosti važno je kako nas dato delo aficira i šta u nama budi kada ga posmatramo na pravi način, smeštajući ga u odgovarajuću kategoriju. Isto tako, ne smatram da se pozivanjem na atributivnu upotrebu termina za estetičku vrednost i kategorije umetnosti, može iscrpno objasniti priroda estetičke vrednosti i estetičkog vrednovanja. Pa ipak, čini mi se očiglednim da je ova činjenica značajna.

Za nas je ona relevantna utoliko što može da nam pomogne da odgovorimo na pitanje na čemu počiva razlika između eksplanatorno potpunih i eksplanatorno nepotpunih razloga. Kada, na primer, kažem, „*Razum i osećajnost* je dobar roman između ostalog zahvaljujući svojoj moralnoj istančanosti“, taj razlog je eksplanatorno potpun zato što je taj kvalitet (naime, moralna istančanost) ono što se očekuje od romana naravi, u koje spada ovaj roman. Nijedan upućen i sofisticiran subjekt, nijedan dobar kritičar ovde ne bi mogao da pita kakve veze ima moralna istančanost sa romanima ove vrste. Sasvim drukčije bi bio ako bih svoj pozitivan sud o nekom romanu ove vrste obrazlagala razlozima koji se tiču opisnih digresija ili filozofskih opservacija. Tada bi svaki dobar kritičar s pravom mogao da zatraži dodatno objašnjenje ili obrazloženje. Ako ovo nije dovoljno da se razlika između eksplanatorno potpunih i eksplanatorno nepotpunih razloga povuče u logičkoj ravni,

---

<sup>370</sup> Vidi, na primer: Plato, *Phaedo*, 100d-102b, u: Plato, *Complete Works* (ur John M. Cooper), Indianapolis: Hackett Publishing Co, 1998.

<sup>371</sup> Peter Unger, „A Defense of Skepticism“, *Philosophical Review*, 80 (1971), 198-218.



onda ovu razliku nećemo povući u toj ravni, pošto ja ne nameravam da odem korak dalje i, poput Dejvisa, tvrdim da je određeno svojstvo uvek i inherentno pozitivno u određenoj kategoriji. Jedino što želim da tvrdim je da je neko takvo svojstvo, recimo bavljenje moralnim pitanjima u Voltonovom smislu standardno za određenu kategoriju književnih dela, recimo kategoriju romana naravi i da, zato što je tako, moralnu istančanost smatramo poželjnim svojstvom u datoj kategoriji.

Mada se nadam da u svemu ovome ima nešto istine, nije isključeno da ništa posle rečenice „Moj predlog je sledeći“, (v. gore s. 217) ne stoji. U tom slučaju, zadržaću se na tezi da je Sibli *de facto*, to jest *in situ* bio partikularista, a da je samo *in vacuo* bio generalista. To bi, kako sam pokazala, elegantno moglo da se poveže sa Siblijevim shvatanjem estetičkih pojmova i odnosa estetičkog i vanestetičkog. Pa ipak, nešto me je teralo da nastavim sa ispitivanjem jednog generalističkog aspekta Siblijevog stanovišta onako kako mu drugi nisu pristupali. Na čitaocu je da proceni da li je to jedna vrsta vitgenštajnovske „žudnje za opštošću“, ili nešto sasvim suprotno – činjenica da „elegancija nije ono čemu težimo“.<sup>372</sup>

---

<sup>372</sup> Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*, Oxford: Blackwell Publishers, 1958, 19.

## Zaključak

Ova teza je posvećena različitim metafizičkim, epistemološkim i semantičkim pitanjima koja se javljaju u okviru savremene analitičke estetike, a koja je u svom nevelikom opusu pokrenuo Frenk Sibli. Njeno prvo poglavlje tiče se Siblijevog shvatanja odnosa estetičkih i vanestetičkih pojmova/sudova/svojstava. Kao što smo imali prilike da vidimo, Sibli estetičke pojmove definiše kao pojmove za čiju nam je ispravnu primenu potreban ukus. Pojam ukusa igra apsolutno centralno mesto u Siblijevom shvatanju estetičkog. Pozivanjem na ovaj pojam određuju se ne samo estetički pojmovi odnosno termini, već i estetički sudovi i estetička svojstva odnosno kvaliteti. Estetički sudovi su, tako, sudovi koje donosimo uz pomoć ukusa, a estetički kvaliteti, svojstva koja „opažamo“ ukusom. Ukus je, za Siblija, *differentia specifica* estetičkog.

Kako estetička svojstva počivaju na vanestetičkim svojstvima bez mogućnosti da se na njih svedu, za primenu estetičkih pojmova ne postoje jasno definisani, logički dovoljni vanestetički uslovi primene. To je direktna posledica činjenice da je odnos estetičkih i vanestetičkih svojstava anomičkog karaktera. Estetička svojstva su zapravo emergentni geštalt kvaliteti koji superveniraju nad vanestetičkim svojstvima. Sibli veruje u tezu da nema promene u estetičkom bez promene u vanestetičkom: ta teza podrazumeva da se dva objekta ne mogu razlikovati samo u estetičkom pogledu. Pa ipak, Sibli ne isključuje da različite konstelacije vanestetičkih svojstava mogu biti nosioci istih estetičkih kvaliteta, niti negira da iste kombinacije vanestetičkih svojstava (shvaćenih kao *determinabilije* a ne kao *determinate*) mogu rezultirati različitim estetičkim geštaltima. Stoga nam je potrebna određena sposobnost da od slučaja do slučaja procenimo odnosno uočimo da li dati objekat poseduje ovo ili ono estetičko svojstvo. Ta sposobnost je ukus.

Da bi osvetlio specifičnost estetičkih pojmova (a samim tim i prirodu odnosa između estetičkih i vanestetičkih svojstava), Sibli estetičke pojmove/terme poredi sa pojmovima za lične osobine i sa takozvanim „oborivim“ (*defeasible*) pojmovima, čija upotreba takođe nije u pravom smislu regulisana pravilima, to jest nije regulisana pravilima onako kako je regulisana primena nekih matematičkih pojmova. Za pojmove ličnih osobina, kao što su „inteligentan“ i „lenj“, tako, ne postoji skup individualno nužnih i zajedno dovoljnih uslova primene. Pa ipak, u slučaju ovakvih pojmova, za razliku od estetičkih pojmova, postoje opisi koji stavljaju van svake sumnje da je odgovarajući pojam ispravno primeniti. „Oborivi“ pojmovi, opet, imaju ono što smo nazvali situaciono dovoljnim uslovima primene: takve pojmove odlikuje činjenica da u određenim situacijama, onda kada smo isključili (relevantne) „obarajuće“ faktore, mogu postojati dovoljni uslovi njihove ispravne primene (čije će važenje biti ograničeno na dati slučaj).

Sibli zastupa tezu da se estetički pojmovi još radikalnije opiru pravilima i od pojmova prve i od pojmova druge vrste. Ovoj kontrastnoj grupi pojmova bi se mogli dodati i pojmovi koji imaju strukturu „porodičnih sličnosti“, pošto ni za njih ne postoje individualno nužni i zajedno dovoljni uslovi primene, ali je, kao što sam pokušala da pokažem, strukturu svih ovih pojmova potrebno dodatno specifikovati da bi se videlo kako se tačno estetički pojmovi razlikuju od ovakvih pojmova. Budući da je Siblijevo stanovište u mnogim svojim aspektima programskog karaktera, takva dodatna analiza ukazala je i na nekoliko nedoumica od kojih je glavna pitanje da li Sibli uslove za primenu estetičkih termina ne slabi suviše i time, suprotno duhu svoje estetike, otvara vrata jednoj vrsti decizionizma. Pa ipak, bilo bi pogrešno tvrditi da, po Siblijevom mišljenju, ne postoje nikakvi logički uslovi za primenu estetičkih termina: za njihovu ispravnu upotrebu, kako ističe Sibli, postoje negativni odnosno nužni uslovi.

U narednim odeljcima ovog poglavlja Siblijevo shvatanje odnosa estetičkog i vanestetičkog prvo sam poredila sa stanovištem Marsije Fridman, Pitera Kajvija i Monroa Berdslija, da bih zatim njegovo shvatanje estetičkih pojmova odnosno estetičkih svojstva pokušala da odbranim što od supstantivnih što od metodoloških prigovora koji dolaze od Brojlsa, Štala, Kejbira i Švajcera. Završni odeljak ovog poglavlja posvećen je kritikama Siblijevog shvatanja estetičkog koje su, po mom mišljenju, najozbiljnije. To je kritika koja dolazi od Teda Koena, a koja se tiče utemeljenosti distinkcije estetičko/vanestetičko i kritika koja dolazi od Kendala Voltona, prema kojoj je Siblijev model uočavanja estetičkih svojstava više nego uprošćen. Dok sam na prvu kritiku, u Siblijevo ime, pokušala da odgovorim, kada je reč o drugoj, priklonila sam se kako Voltonovoj kritici, tako i njegovom pozitivnom shvatanju o kategorijama umetnosti.

Sledeća dva poglavlja teze posvetila sam pitanju objektivnosti estetičkih sudova/svojstava. Braneći tezu da su estetički sudovi objektivni odnosno da estetička svojstva realno postoje, Sibli uspostavlja analogiju između estetičkih svojstava i boja. Ni estetičke pojmove, ni termine za boje ne primenjujemo u svetlu logički dovoljnih uslova njihove ispravne upotrebe. I u jednom i u drugom slučaju moramo da se osvedočimo da li objekat o kojem govorimo zaista poseduje svojstvo koje mu pripisujemo. Pa ipak, između boja i estetičkih svojstava postoje i značajne razlike, koje možda i pretežu nad sličnostima. Dok su boje prosta svojstva, estetički kvaliteti su kompleksni geštalti, što za posledicu ima činjenicu da estetičke termine, za razliku od termina za boje, primenjujemo u svetlu vanestetičkih svojstava na kojima dato estetičko svojstvo počiva.

Siblijeva strategija za odbranu estetičke objektivnosti ima izrazite strukturalne sličnosti sa Hjumovim antirelativističkim projektom: i jedno i drugo stanovište suštinski pripada *agent-centered* shvatanjima. Pa ipak, Sibli je izričito odbio da se pozove na ideju dobrog kritičara odnosno idealnog posmatrača, i umesto toga se

opredelio za jednu vrstu estetičkog biheviorizma. „Merilo ukusa“, ono na osnovu čega sudovi ukusa imaju „objektivnu logiku“ za njega je „potpuno odnosno što detaljnije slaganje u razlikovanju“. Imajući u vidu tadašnja dešavanja u metaetici, on je verovatno naslućivao da bi neko istinski hjumovsko stanovište o objektivnosti estetičkih sudova, bilo izloženo kritici za intuicionizam, pa i cirkularnost. Kao što sam pokušala da pokažem, takve kritike ne bi imale pravog osnova. Međutim, činjenica da Hjumovo učenje o dobrom kritičaru odoleva ovim prigovorima nije dovoljna da se Sibli ili bilo ko drugi prikloni njegovom stanovištu. Pa ipak, u svetlu jedne druge okolnosti, čini se da je Sibli imao razloga da to učini.

Iako estetička svojstva nisu ništa manje stvarna nego boje, sposobnost razlikovanja estetičkih svojstava ne možemo testirati na način na koji kao da možemo testirati sposobnost razlikovanja boja (tako što bismo obeležili odgovarajuće uzorke i nizom ponovljenih provera utvrdili da li ih subjekt dosledno razvrstava), zato što se estetička svojstva uvek javljaju kao jedinstvene, to jest neponovljive *determinate* svojih *determinabilija*. Odatle sledi da ne postoje takozvani „neutralni“ testovi za utvrđivanje estetičke „osetljivosti“ na način na koji izgleda postoje neutralni testovi za utvrđivanje ahromatizma. Iako je Siblijeva analogija sa bojama u mnogome plodna, ovde čini mi se, moramo ići drugim putem, a imajući u vidu njegove uslove za dobrog kritičara, najprirodniji odgovor koji se nameće je Hjumov.

Svako ko ozbiljno namerava da brani tezu o objektivnosti u estetici, bilo kao kognitivističku tezu o objektivnosti estetičkih sudova, bilo kao realističko shvatanje o postojanju estetičkih svojstava, po svoj prilici, mora da se obračuna sa prigovorom koji u jednom ili drugom vidu zastupaju praktično svi estetički antirealisti, i koji se svodi se na ideju da je njihovo stanovište jednostavnije budući da u „ontološki inventar sveta“ ne uvodi misteriozne nepostojeće entitete. Na ovu vrstu okamovske opaske, oni bi, tvrdila sam, mogli da se pozovu samo u situaciji empirijskog ekvilibrijuma između dva suprotstavljena stanovišta, što, po svemu sudeći, ne

odgovara stanju stvari. Mislim da je, u ovoj situaciji, teret dokaza na antirealistima, pošto oni diktiraju metodološke standarde tražeći od suprotne strane neutralan dokaz o postojanju estetičkih svojstava, a da pri tom ne kažu u čemu bi takav dokaz trebalo da se sastoji. Situacija za estetičke realiste odnosno objektiviste, nažalost, nije tako povoljna kao za zastupnike analognih etičkih stanovišta jer se u estetici ne možemo (sa istom ubedljivošću) pozvati na pronicljiv argument Pitera Giča koji dovodi u pitanje čak i načelnu plauzibilnost etičkog nekognitivizma.

Pa ipak, odnos snaga se značajno menja kada Siblijevo stanovište dopunimo dispozicionalističkim shvatanjem estetičkih svojstava, po uzoru na Hjumovo shvatanje lepote, kako ga razume Leon Kojen, odnosno Hjumovo učenje o dobrom kritičaru, koje je ovom shvatanju komplementarno. Sada antirealisti treba da ospore čitav niz međusobno povezanih i empirijski zasnovanih stavova, a pre svega ideju o dobrom kritičaru. Štaviše, Hjumova analiza dobrog kritičara dopušta revizije i izmene, i ne moramo je u načelu odbaciti čak i ako se pokaže, što niko do sada nije uspeo, da neki od Hjumovih uslova za dobrog kritičara zapravo ne stoje.

Antirelativistička strategija koje sam se držala u ovoj tezi, prirodno me je vodila ka tezi da i supstantivni estetički kvaliteti, a ne samo lepota odnosno estetička vrednost, imaju relacioni odnosno dispozicionalni karakter. To ne dovodi pitanje Siblijevu tezu da su estetička svojstva emergentni geštalt kvaliteti, koja se, da bi bila istinski održiva, mora revidirati i dopuniti Voltonovim idejama o kategorijama umetnosti, kao i drugim kontekstualnim i interpretativnim elementima. Ova ideja je kompatibilna, pa i komplementarna sa idejom da su estetički kvaliteti dispozicionalna svojstva. Ako nas interesuje odnos estetičkih i vanestetičkih svojstava, i pitanje u kojoj se meri estetički pojmovi opiru striktnim pravilima primene, veći akcenat ćemo staviti na prvu tezu. Ako je naš cilj da argumentišemo u prilog objektivnosti estetičkih sudova, veći akcenat ćemo, bar ako idemo hjumovskim putem, staviti na drugu tezu.

Četvrto poglavlje ove teze posvećeno je jednom, po opštem mišljenju, centralnom aspektu racionalnosti estetičkog vrednovanja. Taj aspekt estetičkog vrednovanja odnosi se na pitanje da li su kritički razlozi koje navodimo u prilog estetičkim sudovima podložni uopštavanju. Drugim rečima, on se tiče pitanja da li se kritički razlozi oblika „Umetničko delo (roman, slika, kompozicija, itd) X je estetički vredno između ostalog zato što sadrži kvalitet K“, mogu uopštiti do (oslabljenih) *pro tanto* kanona tipa: „Svako umetničko delo (roman, slika, kompozicija, itd) je estetički vredno u meri u kojoj sadrži kvalitet K“. Siblijevo nominalno generalističko stanovište razlikuje se od ostalih generalističkih stanovišta po tome što Sibli, za razliku od drugih zastupnika ovog stanovišta, a pre svega za razliku od Monroa Berdslija, ne podrazumeva da su kritički razlozi u ovom smislu uopštivi. Teškoće sa Siblijevim shvatanjem kritičkih razloga ne tiču se samo detaljâ njegovog stanovišta. Iako Sibli eksplicitno ističe da je generalista, daleko je od jasnog kakva je načelna orijentacija Siblijevog učenja o inherentnoj vrednosnoj polarnosti vrednosnih svojstva. Kao rezultat razmatranja koja sam u ovom poglavlju sprovela, ispostavilo se da je Siblijevo stanovište, suprotno svim očekivanjima, suštinski partikularističko.

Kada uvedemo ideju da su umetnička dela organske celine, na kojoj Sibli s pravom insistira, i da se njihova svojstva kombinuju sa nepredvidljivim ishodom, gde se polarnost ovih svojstva obrće, ne vidi se kako bi se ideja o *tout court, in vacuo* odnosno inherentnoj vrednosnoj polarnosti određenih svojstava umetničkih dela, mogla braniti nekom iole plauzibilnom argumentacijom. Ne želeći da odbacim generalistički aspekt Siblijevog stanovišta pre nego što ispitam svaki njegov element, zastupala sam tezu da je od pet generalističkih elemenata Siblijevog stanovišta, najizglednija njegova teza o eksplanatornoj potpunosti kritičkih razloga, kako sam je nazvala. Pošto sam ponudila partikularističku interpretaciju Siblijevog stanovišta, ostatak ovog poglavlja posvetila sam pitanju u čemu se ovakva potpunost sastoji, koliko je ona održiva, i na čemu počiva. Pa ipak, okviri ovog rada, omogućili su mi da dam samo nacrt jednog shvatanja eksplanatorne potpunosti kritičkih razloga, koje

bi bilo u duhu Siblijevog stanovišta. Pitanje koliko je takvo shvatanje samo po sebi plauzibilno, ostaje za neko drugo razmatranje.



## *Bibliografija*

Adajian, Thomas 2005. „On the Prototype Theory of Concepts and the Definition of Art“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63: 231–236.

Adajian, Thomas 2012. „Defining Art“, *Continuum Companion to Aesthetics*, London: Continuum, 39–56.

Annas, Julia 1993. *The Morality of Happiness*, New York: Oxford University Press.

Anderson, James C. i Dean, Jeffrey T. 1998. „Moderate Autonomism“, *British Journal of Aesthetics*, 38: 150–166.

Aristotle 1997. *Poetics*, Montreal: McGill-Queen’s University Press.

Aristotle 2000. *Nicomachean Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press.

Beardsley, Monroe 1962. „On the Generality of Critical Reasons“, *The Journal of Philosophy*, 59: 477–486.

Beardsley, Monroe 1963. „The Discrimination of Aesthetic Enjoyment“, *British Journal of Aesthetics*, 2: 291-300.

Beardsley, Monroe 1967. „Aesthetics and the Classification of Critical Reasons“, *Art Education*, 20: 17-20.

Beardsley, Monroe 1974. „The Descriptivist Account of Aesthetic Attributions“, *Revue internationale de philosophie*, 28: 336-352.

Bender, John 1995. „General but Defeasible Reasons in Aesthetic Evaluation: The Generalist/Particularist Dispute“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53: 379–392.

Bender, John 1996. „Realism, Supervenience and Irresolvable Aesthetic Disputes“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54: 371-381.

Bennett, Jonathan 1965. „Substance, Reality, and Primary Qualities“, *American Philosophical Quarterly*, 2: 1-17.

Bergqvist, Anna 2010. „Why Sibley Is Not a Generalist After All“, *British Journal of Aesthetics*, 50: 1-14.

Blackburn, Simon 1984. *Spreading the Word*, Oxford: Clarendon Press.

Blackburn, Simon 1993. *Essays in Quasi-Realism*, Oxford: Oxford University Press.

Brady, Emily i Levinson, Jerrold (ur) 2001 *Aesthetic Concepts: Essays After Sibley*, Oxford: Oxford University Press.

Brenner, W. H. 2015. „From Inverted Spectra to Colorless Qualia: A Wittgensteinian Critique“, *Philosophical Investigations*, 38: 360–381.

Broiles, David R. 1964. „Frank Sibley’s ‚Aesthetic Concepts’“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 23: 219-225.

Budd, Malcolm 2001. „The Pure Judgement of Taste as an Aesthetic Reflective Judgement“, *British Journal of Aesthetics*, 41: 247–260.

Carroll, Noël, 1984. „Hume’s Standard of Taste“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43: 181-94.

Carroll, Noël 1996. „Moderate Moralism“, *British Journal of Aesthetics*, 36: 233–238

Carroll Noël (ed.) 2000. *Theories of Art Today*, Madison: University of Wisconsin Press.

Casebier, Allan, 1973. „The Alleged Special Logic of Aesthetic Terms“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31: 357-364.

Cohen, Ted, 1973, „Aesthetic/Non-Aesthetic and the Concept of Taste“, *Theoria*, 39: 113–52.

Conolly, Oliver i Haydar, Bashshar 2003. „Aesthetic Principles“, *British Journal of Aesthetics*, 43: 114-125.

Cova, Florian i Pain, Nicolas 2012. „Can Folk Aesthetics Ground Aesthetic Realism?“, *The Monist*, 95: 241-263.

Currie, Gregory 1990. „Supervenience, Essentialism and Aesthetic Properties“, *Philosophical Studies*, 58: 243-257.

- Dancy, Jonathan 2004. *Ethics without Principles*, Oxford: Oxford University Press.
- Davidson, Donald 1980. *Essays on Actions and Events*, Oxford: Clarendon Press.
- Davidson, Donald 1980. „Mental Events“, *Essays on Actions and Events*: 207-224.
- Davies, Stephen 1991. *Definitions of Art*, Ithaca: Cornell University Press.
- Davies, Stephen 2006. „Author’s Intention, Literary Interpretation, and Literary Value“, *British Journal of Aesthetics*, 46: 223-247.
- Davies, Stephen 2007. *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford: Oxford University Press.
- Davies, Stephen 2007. „Replies to Arguments Suggesting that Critics’ Strong Evaluations Could Not Be Soundly Deduced“, u: *Philosophical Perspectives on Art*, 207-224.
- Davies, Stephen i Stecker, Robert 2010. „The Hypothetical Intentionalist’s Dilemma: A Reply to Levinson“, *British Journal of Aesthetics*, 50: 307-312.
- Davies, Stephen 2015. „Defining Art and Artworlds“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73: 375-384.
- Dekart, Rene 2013. *Metafizičke meditacije*, prev. Ivan Vuković, Beograd: Zavod za udžbenike.

DeRose, Keith 1995. „Solving the Skeptical Problem“, *Philosophical Review*, 104: 1-52.

Dickie, George 1987. „Beardsley, Sibley, and Critical Principles“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46: 229-237.

Dickie, George 1988. *Evaluating Art*, Philadelphia: Temple University Press.

Dickie, George 2005. „Iron, Leather and Critical Principles“, u: *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*: 313-326.

Dickie, George 2005. „The Triumph in *Triumph of the Will*“, *British Journal of Aesthetics*, 45: 151-156.

Dorsch, Fabian 2013. „Non-Inferentialism about Justification – The Case of Aesthetic Judgments“, *The Philosophical Quarterly*, 63: 660-682.

Eliot, T.S. *Izabrani tekstovi*, Beograd: Prosveta.

Eliot, T.S. 1963. „Svrha poezije i svrha kritike“, u: *Izabrani tekstovi*, 123-152.

Eliot, T.S. 1963. „Gete kao mudrac“, u: *Izabrani tekstovi*, 343-366.

Fisher, John ed., 1983. *Essays on Aesthetics: Perspectives on the Work of Monroe C. Beardsley*, Philadelphia: Temple University Press.

Freedman, Marcia P. 1968. „The Myth of Aesthetic Predicate“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 27: 49-55.

- Frege, Gottlob 1951. „On Concept and Object“, *Mind*, 60: 168-180.
- Gadamer, Hans Georg 1978. *Istina i metoda*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Gaut, Berys 1998. „The Ethical Criticism of Art“, *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, 182-203.
- Gaut, Berys 2000. „Art’ as a Cluster Concept“, u *Theories of Art Today*, 25-44.
- Gaut, Berys 2005. „The Cluster Account of Art Defended“, *British Journal of Aesthetics*, 45: 273-288.
- Geach, P.T. 1956. „Good and Evil“, *Analysis*, 17: 33-42.
- Geach, P. T. 1960. „Ascriptivism“, *The Philosophical Review*, 69: 221-225.
- Geach, P. T. 1965. „Assertion“, *The Philosophical Review*, 74: 449-465.
- Goldman, Alan H. 1990. „Aesthetic Qualities and Aesthetic Value“, *The Journal of Philosophy*, 87: 23-37.
- Goldman, Alan H. 1993. „Realism about Aesthetic Properties“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51: 31-37.
- Goldman, Alan H. 1994. „Reply to Gould and Levinson on Aesthetic Realism“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52: 354-356.

Goldman, Alan H. 1995. *Aesthetic Value*, Boulder, CO: Westview.

Goldman, Alan H. 2005. „There Are No Aesthetic Principles“, *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*: 299-312.

Gould, Carol S. 1994. „The Reality of Aesthetic Properties: A Response to Goldman“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52: 349-351.

Grice, Paul 1989. „Logic and Conversation“, u: Paul Grice, *Studies in the Way of Words*, Cambridge, MA: Harvard University Press: 22-40.

Hare, R.M. 1952. *The Language of Morals*, Oxford: Clarendon Press.

Hart, H.L.A. 1951 „The Ascription of Responsibility and Rights“, u: *Logic and Language*: 171-194.

Hick, Darren Hudson 2012. „Aesthetic Supervenience Revisited“, *British Journal of Aesthetics*, 52: 301-316

Hjum, Dejvid 1991. *O merilu ukusa*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Hopkins, Robert 2006. „Critical Reasoning and Critical Perception“, u *Knowing Art: Essays in Aesthetics and Epistemology*: 137-154.

Hristić, Jovan 2005. *Izabrani eseji*, Beograd: Srpski PEN centar.

Hristić, Jovan 2005. „Neprolazna čar predsokratovaca“, u: Jovan Hristić, *Izabrani eseji*, 241-248.

Hungerland, Isabel Creed 1968. „Once Again, Aesthetics and Non-Aesthetic“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26: 285-295.

Iseminger, Gary 1996. „Actual Intentionalism vs. Hypothetical Intentionalism“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54: 319-326.

Isenberg, Arnold 1949. „Critical Communication“, *Philosophical Review* 58: 330–344.

Johnson, W.E. 1921. *Logic*, Cambridge: Cambridge University Press.

Jovanović, Monika 2011. „Vitgenštajnova ideja porodičnih sličnosti i Vajcov decizionizam u estetici“, *Filozofski godišnjak* 24: 45-74.

Jovanović, Monika 2014. „Projektivizam i kvazi-realizam Sajmona Blekberna“, *Theoria*, 57: 87-100.

Kalderon, M.E. 2008. „Moral Fictionalism, the Frege-Geach Problem, and Reasonable Assertion“, *Analysis* 68: 133-143.

Kamber, Richard 2011. „Experimental Philosophy of Art“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69: 197-208.

Kant, Imanuel 1970. *Kritika čistog uma*, Beograd: Kultura.



Kant, Imanuel 1991. *Kritika moći suđenja*, Beograd: BIGZ.

Kennick, William E. 1958. „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?“, *Mind*, 67: 317-334.

Kieran, Matthew (ed.) 2005. *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, London: Blackwell.

Kieran, Matthew i Lopes, Dominic McIver (ur) 2006. *Knowing Art: Essays in Aesthetics and Epistemology*, Dordrecht: Springer.

Kieran, Matthew 2010. „The Vice of Snobbery: Aesthetic Knowledge, Justification and Virtue in Art Appreciation“, *The Philosophical Quarterly*, 60: 243-263.

Kirwin, Claire 2011. „Why Sibley Is (Probably) Not a Particularist After All“, *British Journal of Aesthetics* 51: 201-212.

Kivy, Peter 1973. *Speaking of Art*, Nijhoff: The Hague.

Kivy, Peter 1975. „Aesthetics and Rationality“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34: 51-57.

Kojen, Leon 1989. *Umetnost i vrednost*, Beograd: Filip Višnjić.

Kojen, Leon 1989. „Estetički kanoni i kritički razlozi“, u: *Umetnost i vrednost*, 7-40.

Kojen, Leon 1989. „Istina, interpretacija i vrednovanje“, u: *Umetnost i vrednost*, 41-76.

Kojen, Leon 1989. „Hjumovo shvatanje lepote“, u: *Umetnost i vrednost*, 121-152.

Kojen, Leon 1989. „Hjum o merilu ukusa“, u: *Umetnost i vrednost*, 153-205.

Kojen, Leon 2015. *U traženju novog*, Beograd: Čigoja.

Kripke, Saul 1980. *Naming and Necessity*, Oxford: Basil Blackwell.

Lamarque, Peter 2010. *Work and Object*, Oxford: Oxford University Press.

Leon, Maria Jose Alcaraz „The Rational Justification of Aesthetic Judgment“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66 (2008), 291-300.

Levinson, Jerrold 1979. „Defining Art Historically“, *British Journal of Aesthetics*, 19: 232-250.

Levinson, Jerrold 1994. „Being Realistic about Aesthetic Properties“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52: 351-354.

Levinson, Jerrold (ur) 1998. *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge: Cambridge University Press.

Levinson, Jerrold 2006. *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford: Clarendon Press.

Levinson, Jerrold 2006. „Hypothetical Intentionalism: Statements, Objections and Replies“, u: *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, 302-314.

Levinson, Jerrold 2006. „Aesthetic Properties, Evaluative Force, and Differences of Sensibility“, u: *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, 315-335.

Levinson, Jerrold 2006. „What are Aesthetic Properties?“, u: *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, 336-351.

Levinson, Jerrold 2010. „Defending Hypothetical Intentionalism“, *British Journal of Aesthetics*, 50: 139-150.

Levinson, Jerrold 2010. „Artistic Worth and Personal Taste“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68: 225-233.

Lind, Richard 1985. „A Microphenomenology of Aesthetic Qualities“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43: 393-403.

Little, Margaret i Hooker, Brad (ur) 2000. *Moral Particularism*, Oxford: Oxford University Press.

Little, Margaret 2000. „Moral Generalities Revisited“, u: *Moral Particularism*, 276-304.

Livingston, Paisley 2003. „On an Apparent Truism in Aesthetics“, *British Journal of Aesthetics*, 43: 260-278

Logan, J.F. 1967. „More on Aesthetic Concepts“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 25: 401-406.

Lyas, Colin 1996. „Frank Sibley: In Memoriam“, *British Journal of Aesthetics* 36, 345-355.

MacKinnon, John E., 2001. „Heroism and Reversal: Sibley on Aesthetic Supervenience“, *Aesthetic Concepts: Essays After Sibley*, 81-99.

MacKinnon, John E. 2001. „Aesthetic Supervenience: For and Against“, *British Journal of Aesthetics*, 41: 59-75.

Margolis, Joseph 1966. „Sibley on Aesthetic Perception“, *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 25: 155-158.

Matthews, Robert 1970. „Traditional Aesthetics Defended“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 38: 39-50.

Matravers, Derek i Levinson, Jerrold 2005. „Aesthetic Properties“, *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, 79: 191-227.

McDowell, John 1998. *Mind, Value and Reality*, Cambridge: Harvard University Press.

McDowell, John 1998. „Aesthetic Value, Objectivity and the Fabric of the World“, u: *Mind, Value and Reality*, 112-130.

McDowell, John 1998. „Values and Secondary Qualities“, u: *Mind, Value and Reality*, 131-150.

McGinn, Colin 1993. „Another look at Color“, *The Journal of Philosophy* 93: 537-553.

Meskin, Aaron 2006. „Solving the Puzzle of Aesthetic Testimony“, u *Knowing Art: Essays in Aesthetics and Epistemology*, 109-124.

Meskin, Aaron i Robson, Jon 2015. „Taste and Acquaintance“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73: 127-139.

Mill, John Stuart 2009. *Utilitarianism*, The Floating Press.

Miller, Alexander 2013. *Contemporary Metaethics: An Introduction*, Cambridge: Polity Press.

Miller, Richard, 1998. „Three Versions of Objectivity: Aesthetic, Moral, and Scientific“, *Aesthetics and Ethics*: 26–58.

Moore, George Edward 1922. *Principia Ethica*, New York: Cambridge University Press.

Mothersill, Mary 1984. *Beauty Restored*, Oxford: Clarendon Press.

Nowell-Smith, P. H. 1954. *Ethics*, Harmondsworth: Penguin Books.

Nozick, Robert 1981. *Philosophical Explanations*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Plato, 1998. *Complete Works* (ur John M. Cooper), Indianapolis: Hackett Publishing Co.

Plato, 1998. *Phaedo, Complete Works*.

Putnam, Hillary 1973. „Meaning and Reference“, *The Journal of Philosophy*, 70: 699–711.

Rawls, John 1999. *A Theory of Justice*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Ribeiro, Anna Christina (ur) 2012. *Continuum Companion to Aesthetics*, London: Continuum.

Ridley, Aaron 2016. „Why Ethics and Aesthetics Are Practically the Same“, *The Philosophical Quarterly*, 66: 102-121.

Ross, David 1930. *The Right and the Good*, Oxford: Oxford University Press.

Ross, Stephanie 2014. „When Critics Disagree: Prospects for Realism in Aesthetics“, *The Philosophical Quarterly*, 64: 590-618.

Rudinow, Joel 1977. „Colours, Cognitivity and Aesthetics“, *British Journal of Aesthetics*, 17: 320-334.

Russel, Daniel C. 2008. „Agent-Based Virtue Ethics and the Fundamentality of Virtue“, *American Philosophical Quarterly*, 45: 329–48.

Ryle, Gilbert i Flew, A.G.N. (ur) 1951. *Logic and Language, First Series*, Oxford: Blackwell 1951,

Ryle, Gilbert 1949. *The Concept of Mind*, New York: Routledge.

Ryle, Gilbert 1953. *Dilemmas: The Tarner Lectures*, Cambridge: Cambridge University Press.

Saville, Anthony 1982. *The Test of Time*, Oxford: Oxford University Press.

Sayre-McCord, G. 2001. „Mill’s ‚Proof’ of the Principle of Utility: A More than Half-Hearted Defense“, *Social Philosophy & Policy*, 18: 330–60.

Schwyzler, H.R.G. 1963. „Sibley’s ‚Aesthetic Concepts’“, *The Philosophical Review*, 72: 72-78.

Searle, John 1959. „On Determinables and Resemblance, II“, *Proceedings of the Aristotelian Society (Supplementary Volume)* 33: 141–158.

Shelley, James 1994. „Hume’s Double Standard of Taste“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51: 437-445.

Shelley, James 1998. „Hume and the Nature of Taste“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56: 29-38.

Shelley, James 2002. „The Character and Role of Principles in the Evaluation of Art“, *British Journal of Aesthetics* 42: 37-51.

Sibley, Frank 2001. *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press.

Sibley, Frank 2001. „Aesthetic Concepts“, *Approach to Aesthetics*: 1-23.

Sibley, Frank 2001. „Aesthetic and Non-Aesthetic“, *Approach to Aesthetics*: 33-52.

Sibley, Frank 2001. „Colours“, *Approach to Aesthetics*: 54-70.

Sibley, Frank 2001. „Objectivity and Aesthetics“, *Approach to Aesthetics*: 71-88.

Sibley, Frank 2001. „Particularity, Art and Evaluations“, *Approach to Aesthetics*: 88-104.

Sibley, Frank 2001. „General Criteria and Reasons in Aesthetics“, *Approach to Aesthetics*: 104-119.

Sibley, Frank 2001. „Originality and Value“, *Approach to Aesthetics*: 119-134.

Sibley, Frank 2001. „Adjectives, Predicative and Attributive“, *Approach to Aesthetics*: 154-175.

Sibley, Frank 2001. „Aesthetic Judgements: Pebbles, Faces and Fields of Litter“, *Approach to Aesthetics*: 176-189.

Sibley, Frank 2001. „Some Notes on Ugliness“, *Approach to Aesthetics*: 190-206.



Sibley, Frank 2001. „Tastes, Smells and Aesthetics“, *Approach to Aesthetics*: 207-255.

Shoemaker, Sydney 1982. „The Inverted Spectrum“, *Journal of Philosophy*, 79: 357-381.

Sosa, Ernest 1999. „How Must Knowledge Be Modally Related to What Is Known?“, *Philosophical Topics*, 26: 373-384.

Stahl, Gary 1971. „Sibley's „Aesthetic Concepts“: An Ontological Mistake“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*: 385-389.

Stevenson, C.L. 1963. *Facts and Values: Studies in Ethical Analysis*, New Haven: Yale University Press.

Stevenson, C.L. 1963. „Persuasive Definitions“, in: *Facts and Values: Studies in Ethical Analysis*: 32-54.

Stock, Kathleen i Thomson-Jones, Katherine 2008. *New Waves in Aesthetics*, London: Palgrave Macmillan.

Strandberg, Caj 2011. „A Structural Disanalogy Between Aesthetic and Ethical Value Judgements“, *British Journal of Aesthetics* 51: 51-67.

Tanner, Michael 1968. „Objectivity in Aesthetics“, *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volume*, 42: 55-72.

Tanner, Michael 1994. „Morals in Fiction and Fictional Morality“, *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, 68: 51-66.

Tolstoj, L.N. 1986. *O Šekspiru i drami*, Beograd: Hipnos.

Unger, Peter 1971. „A Defense of Skepticism“, *Philosophical Review* 80: 198-218.

Vaida, Iuliana Corina 1998. „The Quest for Objectivity: Secondary Qualities and Aesthetic Qualities“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56: 273-289.

van Zyl, Liezl 2009. „Agent-Based Virtue Ethics and the Problem of Action Guidance“, *Journal of Moral Philosophy*, 6: 50–69.

Vitgenštajn, Ludvig 1980. *Filosofska istraživanja*, Beograd: Nolit.

Vulf, Virdžinija 1956. *Eseji*, Beograd: Nolit.

Waismann, Friedrich 1945. „Verifiability“, *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, 19: 119-150.

Walton, Kendall 1970. „Categories of Art“, *The Philosophical Review*, 79: 334–367.

Walton, Kendall 1993. „How Marvelous!: Towards a Theory of Aesthetic Value“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51: 499–510.

Walton, Kendall 1994. „Morals in Fiction and Fictional Morality“, *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, 68: 27-50.

Walton, Kendall 2008. *Marvelous Images: On Values and the Arts*, Oxford: Oxford University Press.

Weitz, Morris 1956. „The Role of Theory in Aesthetics“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15: 27-35.

Wieand, Jeffrey 1984. „Hume's Two Standards of Taste“, *The Philosophical Quarterly* 34: 129-142.

Wittgenstein, Ludwig 1958. *The Blue and Brown Books*, Oxford: Blackwell Publishers.

Zangwill, Nick, 1995. „The Beautiful, The Dainty and the Dumpy“, *British Journal of Aesthetics* 35: 317–329.

Zangwill, Nick 2001. *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

Zeccardi, Joe 2010. „Rethinking Critical Communication“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68: 367-377.

Zemach, Eddy, 1991. „Real Beauty“, *Midwest Studies in Philosophy*, 16: 249-265.

Zeron Compton, Elizabeth 2008. „Varieties of Response-Dependence: A Critique of Zangwill“, *American Society for Aesthetics Graduate E-Journal*, 1: 1-7.

### *Biografija autora*

Monika Jovanović je rođena 11.12.1984. u Beogradu. Filozofski fakultet, smer filozofija, završila je u Beogradu 2010. godine sa prosečnom ocenom 9,76, gde je iste godine upisala doktorske studije. Od 2010. godine radi na Odeljenju za filozofiju svog matičnog fakulteta – prvo kao saradnik u nastavi, a potom, od 2011. do danas kao asistent na predmetima: Estetika 1, Estetika 2, Etika, Filozofija i književnost, Problemi savremene estetike, Uvod u filozofiju, Filozofija i metodologija nauke i Opšta metodologija nauka. Učestvovala je na nekoliko međunarodnih konferencija (Mančester, Luven, Beč, Budimpešta) i objavila sledeće radove: (1) „Consistency, Conversational Implicatures and the Generality of Critical Reasons“, *Facta Universitatis, Series: Philosophy, Sociology, Psychology and History*, University of Niš, 14(1), 2015, 29-40. (u napomeni uz rad piše da je napisan u okviru projekata OI 179013 i III 47023. Reč je o uredničkoj grešci. Rad je rezultat samostalnog istraživanja), (2) „The Thread and the Chain: “Family Resemblances” and the Possibility of Non-Essentialist Conceptual Structure“, in Andras Benedek and Kristof Nyiri (eds.), *Visual Learning, vol. 5: Beyond Words – Pictures, Parables, Paradoxes*, (Frankfurt/M: Peter Lang Verlag, 2015, 223-230, (3) „Seeing Paintings as they Are: Cognitivity of Aesthetic Qualities“, in Andras Benedek and Kristof Nyiri (eds.), *Visual Learning, vol. 4: The Power of the Image – Emotion, Expression, Explanation*, Frankfurt/M: Peter Lang Verlag, 2014, 123-130, (4) „Projektivizam i kvazi-realizam Sajmona Blekberna“, *Theoria*, Beograd, 57(1), 2014, 87-100, (5) „Namere i interpretacija“, *Theoria*, Beograd, 56(4), 2013, 33-46, (6) „Aesthetic Judgements and Critical Reasons“, *Theoria*, Beograd, 55(4), 2012, 69-75, (7) „Vrlina i eudaimonia u filozofiji morala Rozalind Hersthaus“, *Theoria*, Beograd, 54(1), 2011, 37-50, (8) „Vitgenštajnova ideja porodičnih sličnosti i Vajcov decizionizam u estetici“, *Filozofski godišnjak*, 24, 2011, 45-74.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Моника Јовановић

број индекса 0F090016

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„ЕСТЕТИЧКИ ПОЈМОВИ, ОБЈЕКТИВНОСТ И ВРЕДНОВАЊЕ: УЛОГА УКУСА  
У СИБЛИЈЕВОЈ ЕСТЕТИЦИ“

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 30.05.2016.

Моника Јовановић

Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Моника Јовановић

Број индекса 06030016

Студијски програм Филозофија

Наслов рада ЕСТЕТИЧКИ ПОЈНОВИ, ОБЈЕКТИВНОСТ И ВРЕДНОВАЊЕ: УЛОГА УКУСА У СИБЛИТЕВОЈ  
ЕСТЕТИЦИ

Ментор Проф. др Живан Лазовић

Потписани/а Моника Јовановић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 30.05.2016.

Моника Јовановић

Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„ЕСТЕТИЧКИ ПРОДОВЧ, ОБРЕСТИВНОСТ И ВРЕДНОВАЊЕ: УЛОГА УКУСА У  
СИМБЛИЈЕВОЉ ЕСТЕТИЦИ“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 30.05.2016.

Момчило Јевановић