

časopis za kritično misel

AN*α*liZA

Društvo za analitično filozofijo in filozofijoo znanosti

01

2023 letnik 27.

AN_αliZA

časopis za kritično misel

AN_αli ZA

časopis za kritično misel

Glavni in odgovorni urednik	Božidar Kante (Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Slovenija)
Tehnična urednika	Jan Perša (Univerza v Mariboru, Univerzitetna založba, Slovenija)
	Tadej Todorović (Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Slovenija)
Oblikovanje ovitka	Jan Perša (Univerza v Mariboru, Univerzitetna založba, Slovenija)
Grafika na ovitku	Koruzni labirint Maribor, Foto: Rene Šešerko, 2022
Grafične priloge	Viri so lastni, razen če ni navedeno drugače.
Vrsta revije	E-revija (on-line)
Dostopno na	https://journals.um.si/index.php/analiza

UREDNIŠKI ODBOR

Smiljana Gartner (Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Slovenija), Maja Malec (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Slovenija), Vojko Strahovnik (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Slovenija), Toma Strle (Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, Slovenija), Borut Trpin (Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Slovenija), Sebastjan Vörös (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Slovenija).

IZDAJATELJSKI SVET

Bojan Borstner (Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Slovenija), David Owens (King's College London, Faculty of Arts & Humanities, UK), Matjaž Potrč (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Slovenija), Marko Uršič (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Slovenija), Matthias Varga von Kibéd (SySt® Institut, Nemčija), Elizabeth Valentine (University of London, Royal Holloway, UK), Bojan Žalec (Univerza v Ljubljani, Teološka fakulteta, Slovenija).

SEDEŽ UREDNIŠTVA

Analiza

Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti

Aškerčeva cesta 2

1000 Ljubljana

e-pošta: info-daf@guest.arnes.si, <https://daf.splet.arnes.si/analiza/>

ZALOŽNIK

Univerza v Mariboru, Univerzitetna založba

Slomškov trg 15, 2000 Maribor, Slovenia

e-pošta: zalozba@um.si, <https://press.um.si/>, <https://journals.um.si/>

ISSN 1408-2969 (tiskana izdaja)

ISSN 2712-4916 (On-line)

Revija je indexirana v: The Philosopher's Index, Ulrich's, Philosophy Documentation Center (International Directory of Philosophy).

Analiza: časopis za kritično misel na leto izide v dveh zvezkih. Cena zvezka v prosti prodaji je 6,00 EUR, za naročnike 4,00 EUR oz. letna naročnina 8,00 EUR (z vključenim DDV). Naročila sprejemamo na naslov uredništva.

Rokopise nam lahko pošljete na elektronski naslov info-daf@guest.arnes.si, kjer jih sprejema glavni in odgovorni urednik revije.



© Univerza v Mariboru, Univerzitetna založba
/ University of Maribor, University Press

Besedilo / Text © avtorji, 2023

Ta revija je objavljena pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva 4.0 Mednarodna. / *This journal is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.*

Uporabnikom je dovoljeno tako nekomercialno kot tudi komercialno reproduciranje, distribuiranje, dajanje v najem, javna priobčitev in predelava avtorskega dela, pod pogojem, da navedejo avtorja izvirnega dela.

Vsa gradiva tretjih oseb v tej knjigi so objavljena pod licenco Creative Commons, razen če to ni navedeno drugače. Če želite ponovno uporabiti gradivo tretjih oseb, ki ni zajeto v licenci Creative Commons, boste morali pridobiti dovoljenje neposredno od imetnika avtorskih pravic.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



*Izid te revije je sofinancirala
Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije*



Javna agencija za znanstvenoraziskovalno
in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije

AN_αli ZA

časopis za kritično misel

Letnik XXVII

Številka 1

December 2023

Prispevek	Stran
-----------	-------

Estetika	1
-----------------	----------

Kant in Schiller: moralni zakon, nagnjenja in vrlina – I. del <i>Moral Law, Inclinations, and Virtue - Part I</i> Božidar Kante	3
--	---

Pripovedna umetnost in terapevtsko samospoznanje <i>Narrative Art and Therapeutic Self-knowledge</i> Mojca Küplen	31
--	----

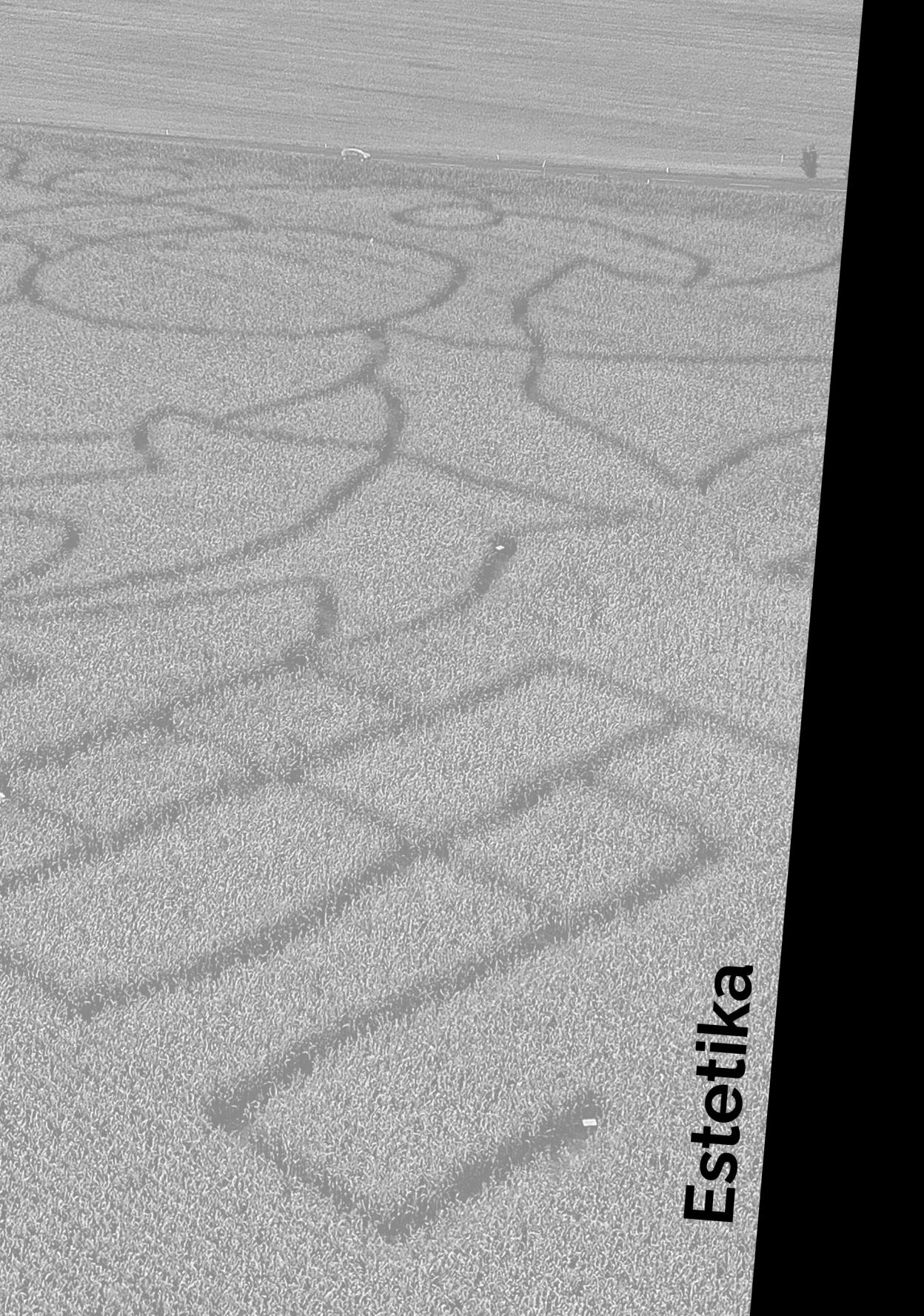
Wittgenstein o etiki in estetiki: neizogibnost etike, estetska drža kot modus srečnega življenja <i>Wittgenstein on Ethics and Aesthetics: The Inevitability of Ethics, Aesthetic Attitude as the Mode of a Happy Life</i> Bojan Žalec	53
---	----

Barvna osvetlitev <i>Chromatic Illumination</i> Matjaž Potrč	67
---	----

Status umetne inteligence v svetu umetnosti <i>The Status of Artificial Intelligence in the World of Art</i> Kristijan Matjašič	77
--	----

Okoljska etika	103
-----------------------	------------

Problem ne-identitete kot problem okoljske etike? <i>The Non-Identity Problem as a Problem of Environmental Ethics?</i> Martin Justin	105
--	-----



Estetika

KANT IN SCHILLER: MORALNI ZAKON, NAGNENJA IN VRLINA – I. DEL

Sprejeto

10. 4. 2023

Pregledano

23. 6. 2023

Izdano

22. 12. 2023

BOŽIDAR KANTEUniverza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Maribor, Slovenija
bozidar.kante@guest.um.si**DOPISNI AVTOR**

bozidar.kante@guest.um.si

Ključne besedeSchiller,
Kant,
lepota,
moralni zakon,
vrlina

Izvilleček Schiller je – v nasprotju s Kantom – v Kailasu lepoto premestil oziroma umestil na področje praktičnega uma. To pomeni, da načelo lepote ni konstitutivno, temveč regulativno, kar z drugimi besedami pomeni, da bi moral vsakdo ugledati lepoto v objektu. Lepota ni po Schillerju nič drugega kot svoboda v pojavu. Težava je, kako določiti, kdaj je nekaj v izkustvu pojav svobode. Schiller je prepričan, da pripisujemo svobodo tistim objektom, ki so samodoločujoči, tistim, ki delujejo zgolj iz samih sebe. Njegovo »objektivno« načelo pomeni »subjektivno univerzalnost«, v tem smislu Schiller ni prišel nič dlje od Kanta, ki tudi zagovarja »subjektivno univerzalnost«. Članek primerja gledišča Schillerja na eni strani in Kanta na drugi strani in zaključí, da je bil Schiller z vidika analiziranega v članku korak pred Kantom, in da je Kant potreboval nekaj let, da je prišel do skoraj istovetnega stališča.

KANT AND SCHILLER: MORAL LAW, INCLINATIONS, AND VIRTUE - PART I

BOŽIDAR KANTE

University of Maribor, Faculty of Arts, Maribor, Slovenia
bozidar.kante@guest.um.si

CORRESPONDING AUTHOR

bozidar.kante@guest.um.si

Accepted

10. 4. 2023

Revised

23. 6. 2023

Published

22. 12. 2023

Abstract Schiller – in contrast to Kant – relocated or situated beauty in the realm of practical reason in *Kallias*. This means that the principle of beauty is not constitutive but rather regulative, which, in other words, implies that everyone should perceive beauty in the object. According to Schiller, beauty is nothing but freedom in appearance. The question is which appearances deserve to be interpreted in this way? Schiller is convinced that we attribute freedom to those objects that are self-determining, those that act solely from themselves. His »objective« principle should be interpreted only in terms of »subjective universality«. In this sense, Schiller does not advance beyond Kant, who also supports »subjective universality«. The article compares the viewpoint of Schiller on one side and Kant on the other and concludes that, based on the analyzed topic, here Schiller was a step ahead of Kant, and it took Kant a few years to arrive at an almost identical position.

Keywords

Schiller,
Kant,
beauty,
moral law,
virtue

1 Uvod

Schiller je – v nasprotju s Kantom – v Kailasu lepoto premestil oziroma umestil na področje praktičnega uma. To pomeni, da načelo lepote ni konstitutivno, temveč regulativno, kar z drugimi besedami pomeni, da bi moral vsakdo ugledati lepoto v objektu. Lepota ni po Schillerju nič drugega kot svoboda v pojavu. To opredelitev je treba razumeti v pomenu, da ta svoboda objektu uma zgolj posojena, da se predmet zdi svoboden, ni pa dejansko svoboden, torej ta analogija med predmetom in formo praktičnega uma ni dejansko svoboda, temveč zgolj svoboda v pojavu, avtonomija v pojavu.

Če pustimo ob strani vprašanje, kako uspešen je bil Schiller pri definiciji objektivnega načela lepote, pa naletimo na drugo težavo, namreč ali je našel kakšno merilo za aplikacijo ali nanašanje tega načela na posamezno sodbo okusa. Težava je, kako določiti, kdaj je nekaj v izkustvu pojav svobode. Schiller je menil, da moramo pojem avtonomije razbrati iz pojavov. Tako se zastavi vprašanje, kateri so tisti pojavi, ki zaslužijo, da se jih razlaga na tak način? Schiller je prepričan, da pripisujemo svobodo tistim objektom, ki so samodoločujoči, tistim, ki delujejo zgolj iz samih sebe.

Sam Schiller meni, da si je treba njegovo »objektivno« načelo razlagati zgolj v pomenu »subjektivne univerzalnosti«, to je, načelo mora biti veljavno za vsako racionalno bitje, ki ima čutnost. Tu se lahko strinjamo s F. Beiserjem, ki pravi, da to samo po sebi ne implicira, da se to načelo nanaša na kakršnokoli značilnost samih objektov. Z zagovarjanjem takega stališča, Schiller ni prišel nič dlje od Kanta, ki tudi zagovarja »subjektivno univerzalnost«. Kasneje Schiller nekoliko spremeni svoje mnenje in naj bi se priklonil empiričnemu realizmu. Empirični realizem preprosto umešča objektivne lastnosti zunaj telesa v intersubjektivni prostor, kar pomeni da so neodvisne od moje empirične zavesti, torej niso odvisne od neke perspektive posameznika. Tako Schillerjevo pojmovanje objektivnih lastnosti, to je, empirični realizem, je kajpada v protislovju s Kantovim stališčem.

Schillerjeva temeljna teza je, da je mogoče izpolnjevati svojo dolžnost in ob tem čutiti ugajanje oziroma zadovoljstvo, ne da bi karkoli odvzeli čistosti moralnega zakona. Sodelovanje oziroma udeležba nagnjenja v svobodnem dejanju ničesar ne dokazuje glede ujemanja tega dejanja z dolžnostjo, nasprotno, Schiller celo meni, da je moralno popolnost človeka mogoče pojasniti ravno z udeležbo nagnjenja pri njegovem moralnem delovanju.

To, da bi se Kant utegnil sprijazniti oziroma dopustiti Schillerjevo »dolžnost iz nagnjenja«, kažejo njegova stališča iz Metafizike mravnosti, kjer vedno bolj in bolj stopa v ospredje estetski značaj. Še posebej je to opazno v odlomkih, kjer razpravlja o »estetskih pred-pojmih« To naj bi bile po Kantu take moralne kvalitete, za katere človek, ki jih nima, tudi nima nobene dolžnosti, da bi si jih pridobil. Mednje sodijo moralno občutje, vest, ljubezen do bližnjega in spoštovanje samega sebe, ki ne prinašajo s seboj nobene obveze. Te ne ležijo v temelju morale kot njeni objektivni pogoji, so zgolj subjektivni pogoji za dovzetnost za pojem dolžnosti. So estetski in vnaprejšnji, vendar naravni položaji duha (predispozicije), da bi jih aficiral pojem dolžnosti. To so pojmi, ki so dejansko vmesni člen med čutnostjo in umom.

Etika vrlin se odvrne od moralnih načel in zavrača prepričanje, da obstaja nekakšen nabor moralnih načel, ki so veljavna v vseh mogočih položajih. Na mesto teh stopijo vrline in ljudje določamo, kaj je prav in kaj ni glede na okoliščine in naše premisleke.

Večina Kantovih interpretov vztraja, da nikakršna nagnjenja, želje ali čustva ne morejo omajati in spodkopati neomajne in neomejene veljave moralnega zakona (kategoričnega imperativa). In vendar začne sam Kant v Nauku o vrlini razmišljati o tej neomajnosti in rahljati njegov jekleni prijem. Tisto, kar zna biti za nekoga mogoče presenetljivo, je, da je sam Kant dopuščal možnost antropološke razsežnosti kategoričnega imperativa, kar kajpada ne pomeni, da moramo iskati moralo v praksi; ne, morala ima vnaprej določeno, kaj je zanjo pomembno in bistveno. Pa vendar, če je morala antropološki konstrukt, to hkrati pomeni, da mora upoštevati, da ima pred sabo končno racionalno bitje, ki se ob hkratnem zavedanju moralnega zakona kljub temu lahko odloči, da bo delovalo na podlagi svojih nagnjenj. Kantovo stališče iz Metafizike mravnosti je zelo podobno, če že ne istovetno, s Schillerjevim iz O milini in dostojanstvu, kjer se zdi, da Schiller zagovarja etiko vrlin. Vendar ne smemo prehitro sklepati, da Schiller daje prednost vrlini moralnim načelom. Schiller še vedno daje prednost moralnemu načelu, saj edino to lahko nastopa v vlogi zakonodajalca, medtem ko ima vrлина bolj nalogo, da to načelo udejanja.

Zdi se, da je bil Schiller tudi tukaj korak pred Kantom, in je Kant potreboval nekaj let, da je prišel do skoraj istovetnega stališča.

2 Kalias ali o lepoti

Prva razhajanja med Kantom in Schillerjem izvirajo že iz pisem, ki jih je Schiller pošiljal svojemu prijatelju Körnerju, ki so znana pod imenom *Kalias ali o lepoti* oziroma *Kaliasova pisma*, iz katerih je razvidno, da se strinja s Kantom, da estetskim sodbam ne moremo pripisati kognitivnih razsežnosti, da torej to niso nikakršne forme spoznanja nekega objekta in jih je treba ločevati od kakršnihkoli sodb teoretičnega uma. Kant je iz tega izpeljal sklep, da ni možno nikakršno objektivno načelo lepote, Schiller pa meni, da je Kantov sklep preprosto *non sequitur*, da torej logično ne sledi iz prejšnjih Kantovih premis. Tu je mišljeno predvsem Kantovo protislovno stališče iz *Kritike razsodne moči*, kjer Kant po eni strani trdi, da estetskega izkustva ni mogoče imeti brez občutja ugodja, »ki ne označuje čisto ničesar v objektu« (Kant, 1999: 43), saj v ugodju subjekt čuti zgolj samega sebe, kot ga pač zadevajo predstave, po drugi strani pa zahteva, ker je estetska sodba podobna logični, da je mogoče predpostaviti, da velja za vsakogar; to je torej zahteva po veljavnosti za vsakogar, »brez občosti, utemeljene v objektih, se pravi, s to sodbo mora biti povezana zahteva po subjektivno občosti« (Kant, 1999: 52). Videti je, kot da sta si dve trditvi v navzkrižju: kako zagotoviti univerzalno veljavnost za vsakogar, če estetska sodba zadeva zgolj občutje tistega, ki na primer zaznava in gleda neko sliko in sodi, da je slika lepa, če pa se ta gledalec ne nanaša sploh na ničesar na sliki? Tega soglasja oziroma veljavnosti za vse vsekakor ni mogoče doseči preprosto z opisovanjem lastnosti občutka, ki ga je vzbudil neki objekt. Schiller je izhajal iz stališča, da podajanje razlogov za neko estetsko sodbo ne vključuje zgolj podrobnih določitev značilnosti oziroma lastnosti samega izkustva, temveč tudi lastnosti tistega objekta, ki to izkustvo vzbudi (glej tudi Beiser, 2005: 49–53). Drugi del razlage se skriva v Schillerjevem pismu Körnerju z dne 18. februarja 1793. Tu Schiller očita Kantu, da je neupravičeno pomešal dve stvari: ena stvar je, če postavimo pojem lepega, druga pa, če trdimo, da občutimo ugodje zaradi tega pojma. Ugajati preko pojma predpostavlja ta pojem, še preden vznikne v duhu občutek ugodja, kot se to dogaja tudi s pojmi popolnosti, resnice in moralnosti. Lahko se strinjamo s Kantom, da občutje ugodja v lepoti ne zahteva, da imamo pojem lepega in da je odločilni test za vrednost kateregakoli estetskega objekta izkustvo, vendar nas to ne obvezuje, da ne more biti nobenega objektivnega pojma lepote. In ravno v tem zadnjem se Schiller razlikuje od Kanta.

V *Kaliasu* Schiller predlaga, da je njegova teorija lepote četrta možna oblika, kako razložiti lepoto, ki jo je mogoče pojasniti objektivno ali subjektivno, in sicer bodisi čutno subjektivno (Burke in drugi) bodisi subjektivno racionalno (Kant) bodisi racionalno objektivno (Baumgarten, Mendelssohn in drugi, ki zagovarjajo popolnost) bodisi čutno objektivno (sem se uvršča sam Schiller). Zakaj je popolnost zavzela tako osrednje mesto pri nekaterih filozofih? Schiller vidi razlog za to v okoliščini, da večina lepote izkustva niso povsem svobodne lepote, temveč logična bitja, ki sodijo pod pojem smotrnosti, kot na primer vsa umetniška dela in večina lepote narave, da je torej ta okoliščina zavedla vse tako, da so lepoto postavili v vizualno, to je čutno, popolnost, kar je pomenilo, da je prišlo do zamenjave med logično dobrim in lepoto. Schiller sicer pripisuje zaslug, da je naredil nekaj koristnega, ko je ločil logično od estetskega, vendar se mu zdi, da je v celoti zgrešil pravo pojmovanje lepote, saj se lepota pokaže v svojem največjem sijaju ravno pri premagovanju logične narave svojega objekta. Kako ga torej lahko premaga, če pa ni nobenega upora? »Kako lahko podeli popolnoma brezoblični snovi njeno obliko? Vsaj prepričan sem, da je lepota zgolj forma neke forme in da mora biti tisto, kar imenujemo njena snov, popolnoma oblikovana snov. Popolnost je oblika snovi, lepota pa je oblika te popolnosti; torej je ta do lepote v odnosu, kot je snov do forme« (Schiller, *Kalias*, 25. januar 1793).

Toda Schiller tako kot Kant poskuša vzpostaviti oziroma dokazati objektivno načelo lepote s pomočjo transcendentalne dedukcije, ki jo tudi napove v že omenjenem pismu Körnerju, ko pravi, da bo to načelo upravičil tako, da je popolnoma apriorno in da izhaja iz narave uma. Poudarja, da je izvor raznoterosti predstav čutnost, za povezavo teh raznoterih predstav pa skrbi um, kajti um je zmožnost oziroma moč povezovanja. Če torej čutnost daje mnogovrstne povezave, jim poskuša um podeliti njihovo formo, jih torej povezati po svojih zakonih. Forma uma je način izražanja njegove moči povezovanja. Obstajata dva različna glavna izraza te povezujoče moči, torej ravno tako tudi dve glavni formi uma. Um povezuje bodisi predstav s predstavo v spoznanje (teoretični um) bodisi predstave z voljo do delovanja (praktični um).

Tu je treba opozoriti, da Schiller dejansko pripisuje umu tako vlogo, kakršno igra razum v *Kritiki čistega uma*, kjer je razum tisti, ki ima povezovalno moč oziroma zmožnost. Iz tega gre sklepati, da ima um pri Schillerju veliko širši pomen od Kantovega razuma, ki je omejen zgolj na povezovanje predstav, ki jih ponuja čutnost. Na primer, pri Schillerju um povezuje predstave celo z voljo, to je neko

zmožnostjo. Tako pojmovanje uma Schillerju omogoča, da potegne vse vrste sodbe znotraj splošnega področja uma (prim. Beiser, 2005: 59).

Vsaka forma uma ima potem dve vrsti materije: teoretični razum nanaša svojo obliko na predstave, ki se lahko razdelijo na neposredne (zor) in posredne (pojem). Prve so dane s čutom, druge s samim umom (čeprav ne brez sodelovanja čuta). V prvih, zorih, je naključno, ali se ujemajo s formo uma; v pojmih je to nujno, če se nočejo ukiniti. Torej se um tukaj ujema s svojo formo; tam je presenečen, ko naleti nanjo.

Praktični um pa nanaša svoje forme na dejanja, ki so bodisi svobodna bodisi nujna. Praktični razum zahteva od prvih ravno to, kar teoretični razum zahteva od pojmov. Ujemanje svobodnih dejanj s formo praktičnega razuma je torej nujno; ujemanje nesvobodnih dejanj s to formo je naključno.

Tako bi se bolje in pravilneje izrazili, če bi tiste predstave, ki ne izvirajo iz teoretičnega uma, pa se kljub temu ujemajo z njegovo formo, poimenovali posnemanja pojmov, dejanja, za katera ne moremo reči, da izvirajo iz praktičnega uma, pa se vseeno ujemajo z njegovo formo, pa lahko poimenujemo posnemanja svobodnih dejanj, obe vrsti pa sta posnemanja (analogoni) uma. Tako, na primer, delovanje volje ne more biti analogon svobode, temveč mora biti dejansko svobodno.

Recimo, da nam je dana predstava nekega zora in si um še vedno želi odkriti, ali se ta zor ujema z njegovo formo. Potem mora um (regulativno, ne pa konstitutivno) dodeliti dani predstavi izvor iz teoretičnega uma, da jo lahko presodi z umom. Tako sam um vnese v dani predmet neki smoter in odloči, ali se ta predmet obnaša v skladu s tem smotrom. Od Körnerja pričakuje, da bo presenečen, ker pod rubriko teoretičnega uma ne bo več našel (kot pri Kantu) lepote. Tja po njegovem mnenju ne sodi, ker je popolnoma neodvisna od pojmov in ker jo gre iskati v družini uma, nam preostane le še praktični um: »Praktični um abstrahira od vsega spoznanja in ima opraviti zgolj določitvami volje, z notranjimi delovanji. Praktični um in določitve volje iz golega uma so eno. Forma praktičnega uma je neposredna povezava volje s predstavami uma, torej izključitev vsakega zunanega temelja določitve, kajti volja, ki ni določena z golo formo praktičnega uma, je določena od zunaj, materialno, heteronomno. Privzeti ali posnemati formo praktičnega uma torej pomeni zgolj: biti določen ne od zunaj, ampak sam s seboj, avtonomno ali pa se tako zdeti« (Schiller, 8. februar 1793).

Kaj je Schiller dosegel, ko je lepoto premestil oziroma umestil na področje praktičnega uma? To pomeni, da načelo lepote ni konstitutivno, temveč regulativno, kar z drugimi besedami pomeni, da bi moral vsakdo ugledati lepoto v objektu.

Če je dejanje volje tisto, na kar se nanaša forma praktičnega uma, potem zgolj določa, kaj je; pove, ali je dejanje to, kar hoče in bi moralo biti. Take vrste je vsako moralno dejanje. Takoj ko um prepozna neko dejanje kot dejanje čiste volje, je samoumevno, da se ujema s formo praktičnega uma in je z njo identično.

Če predmeta, na katerega praktični razum nanese svojo formo, ni ustvarila volja ali praktični um, potem praktični um ravna z njim enako kot teoretični um z zori, ki kažejo podobnost [*Vernunftähnlichkeit*] z umom. Predmetu (regulativno in ne, kot pri moralni presoji, konstitutivno) posodi sposobnost samodoločanja, voljo, in ga nato obravnava pod formo te njegove podeljene volje (ne svoje volje, saj bi sicer sodba postala moralna). Pove namreč o njem, ali je to, kar je, po svoji čisti volji, to je po svoji samodoločujoči moči; kajti čista volja in oblika praktičnega razuma sta eno.

Potem v pismu sledi besedilo, ki se konča z slavnim rekom, da je lepota svoboda v pojavu, ki ga bom tu navedel v celoti: »Od dejanja volje ali moralnega dejanja se imperativno zahteva, da obstaja po čisti obliki razuma; od naravnega učinka pa se (ne zahteva), temveč želi, da je sam po sebi, da kaže avtonomijo. (Vendar je treba tukaj še enkrat pripomniti, da praktični um od takšnega predmeta nikakor ne more terjati, da obstaja po njem, namreč po praktičnem umu; kajti tedaj ne bi bil sam po sebi, ne bi bil avtonomen, ampak bi bil določen preko nečesa zunanjega [ker je vsako določanje z umom do njega v odnosu kot nekaj zunanjega, kot heteronomija], torej bi bil določen s tujo voljo). Čista samodoločitev sploh je oblika praktičnega uma. Če torej deluje umno bitje, mora delovati iz čistega uma, če naj pokaže čisto samodoločanje. Če deluje golo naravno bitje, mora delovati iz čiste narave, če naj pokaže čisto samodoločanje; kajti sebstvo naravnega bitja je narava. Če pa praktični um pri obravnavi naravnega bitja odkrije, da je določeno samo po sebi, mu tako pripiše (kot teoretični um v enakem primeru zoru podeli podobnost umu) podobnost svobodi [*Freiheitähnlichkeit*] ali na kratko svobodo. Ker pa je ta svoboda objektu uma zgolj posojena, ker torej ne more biti nič svobodno kot zgolj nadčutno in sama svoboda kot taka ne more nikoli spadati v čute – skratka – ker gre tu zgolj za to, da se predmet zdi svoboden, ni pa dejansko svoboden, torej ta analogija med predmetom in formo praktičnega uma ni dejansko svoboda, temveč zgolj svoboda

v pojavu, avtonomija v pojavu. ... Lepota ni nič drugega kot svoboda v pojavu» (Schiller, 8. februar 1793).

Če torej gledamo na naravne pojave tako, da od njih terjamo zgolj svobodo, da torej zgolj ugotavljamo, ali so to, kar so, zgolj po svoji naravi, je tako presojanje možno le s pomočjo praktičnega uma, in to zato, ker pojem svobode lahko najdemo zgolj na področju praktičnega uma. Če se torej predmet v čutnem svetu kaže kot določen zgolj sam od sebe in na njem ni mogoče zaslediti nobenega vpliva snovi ali smotra, bomo o njem sodili, da je analogon določitve čiste volje, nikakor pa ne njeno delo.

Svoboda v pojavu ni nič drugega kot samodoločanje na predmetu, kolikor se razkrije v zoru.

Če ne moremo najti osnove za to, ne zunaj oblike niti z razumom, se zdi forma svobodna. Če bi razum dovolil iskanje vzroka, bi ga morali najti zunaj predmeta, saj je lahko bodisi določen s pojmom bodisi z naključjem, vendar pa obe možnosti pomenita, da je forma heteronomno povezana z objektom. Zato lahko postavimo naslednje načelo: objekt v zoru velja za svoboden, kadar njegova forma ne sili reflektirajočega razuma k iskanju razloga. Torej, lepo pomeni formo, ki pojasnjuje samo sebe; samopojasnitev pa tukaj pomeni pojasnitev brez pomoči pojma.

Tako se forma zdi svobodna, če ne najdemo vzroka za to ne zunaj nje niti če nas razum ne spodbudi k iskanju. Če bi razum spodbudil iskanje vzroka, bi ga nujno moral najti zunaj predmeta, saj mora biti bodisi določen z razumom bodisi z naključjem, vendar obe možnosti pomenita heteronomijo v zvezi z objektom. Lahko bi torej postavili naslednje načelo: predmet se v zaznavi predstavi kot svoboden, kadar njegova forma ne spodbudi reflektirajočega razuma k iskanju vzroka. Torej, lepo pomeni forma, ki se samo po sebi pojasni; samo po sebi pojasniti pa tu pomeni, da se pojasni brez pomoči pojma. Trikotnik se samo po sebi pojasni, vendar samo z uporabo pojma. Zvitka se samo po sebi pojasni brez posredovanja pojma: »Lepo je, se lahko tudi reče, forma, ki ne zahteva *nobene pojasnitve*, ali tudi taka, da se *pojasni brez pojma*« (Schiller, 18. februar 1793).

Ob tem je zanimivo in poučno Schillerjevo stališče, ki se nanaša na odnos med moralo in estetiko, natančneje, na odnos med moralo in lepoto. Umetnik oziroma pesnik se ne more izgovarjati za pomanjkanje lepote v svojih pesmih z moralnimi intencami, prisotnimi v teh pesmih. Kje je razlog za tako stališče? Schiller meni, da

se lepota vsakokrat nanaša na praktični um, ker svoboda ne more biti pojem teoretičnega uma, in se torej nanaša zgolj na formo, ne pa na materijo, moralni smoter pa sodi k materiji. Praktični um zahteva samodoločanje. Samodoločanje umnega je čista določitev uma, je moralnost. Po drugi strani je samodoločanje čutnega čista določitev narave, lepota. Ko formo ne-umnega določa um, je njena naravna določitev podvržena prisili, in lepota ne more vznikniti. V takšnih primerih je rezultat produkt, ne analogija, učinek, ne posnemanje uma. To je zato, ker posnemanje nečesa pomeni, da imata posnemajoči in posnemano skupno zgolj formo, ne pa tudi vsebine ali snovi.

Ker svobode torej ni mogoče odkriti oziroma zaznati v čutnem svetu, je mogoče sklepati na njeno prisotnost zgolj s pomočjo negativnih dejavnikov, kako dejansko določiti oziroma ugotoviti, kdaj nekega objekta ne določajo zunanji vzroki? Schillerjev odgovor na to vprašanje je zapleten; sam meni, da je na to mogoče podati dva odgovora. Prvič, razum je treba spodbosti, da razmišlja o formi objekta, zgolj o formi, saj ima razum opraviti zgolj s formo subjekta. Razum pa lahko opravlja svoj posel zgolj v skladu s pravili. Forma, ki kaže na pravilo, je podobna umetnosti ali tehnična. Objekt se zdi svoboden zgolj v primeru, če deluje v skladu s svojo lastno formo. Ker pa je forma objekta njegova narava, se mora zdeti, da deluje zgolj v skladu s svojo lastno naravo. Tako pridemo do drugega načela lepote: svoboda pojave je lahko osnova svobode, vendar je tehnika nujni pogoj za našo predstavo svobode: »Lepota je narava v umetniškosti« (Schiller, 23. februar 1793).

Ko Schiller opredeli pojem narave in njegovo nedvoumno razumevanje, omeni, da mu je pojem narave bolj pri srcu kot pojem svobode, in sicer zato, ker hkrati označuje področje čutnega, na katerega se omejuje lepo, in poleg pojma svobode ravno tako tudi nakazuje njeno sfero v čutnem svetu. Narava je, postavljena proti tehniki, tisto, kar je samo po sebi, umetnost pa je, kar je določeno s pravilom. Narava v umetniškosti je tisto, kar si samo daje pravilo – tisto, kar je po svojem lastnem pravilu (svoboda v pravilu, pravilo v svobodi). Z naravo stvari so tu mišljene bistvene lastnosti, zaradi katerih je stvar to, kar je. Ko neka stvari sledi svoji naravi, se določa skozi svojo naravo in tako pri tem določanju odpadejo vse tisto, kar je od te stvari različno, kar je za samo stvar naključno in si lahko odmislimo, ne da bi s tem prizadeli njeno bistvo. Tako torej, ko omenimo naravo neke stvari, odpadejo tudi vse tiste lastnosti, ki jih neka stvar deli z drugimi stvarmi, čeprav bi brez teh lastnosti ta stvar celo nehala obstajati, ker niso del njene narave. Schiller daje primer gravitacije in pravi, da v naravo neke stvari lahko prištevamo zgolj tisto težo, ki prinese

specifičnost nekemu objektu. Takoj ko gravitacija deluje kot neka splošna sila narave, gledamo nanjo kot na tujo silo, na njene učinke pa kot na heteronomne.

Tehnična forma, v primerjavi s katero štejemo vse, kar ne sodi vanjo oziroma kar ji je zunanje in prisilno, kajpada vpliva na neko stvar, vendar to še ne pomeni, da je stvar, ki jo določa tehnika, čisto tehnična: »Sama tehnika se mora spet zdeti določena po naravi stvari, ki se lahko imenuje prostovoljni konsenz stvari z njeno tehniko. Tu se torej narava stvari spet razlikuje od svoje tehnike, ki je vendarle bila kratko pred tem razglašena za identično z njo. Toda to nasprotje je zgolj navidezno. Nasproti zunanjim določitvam se tehnična forma stvari vede kot narava, toda nasproti notranjemu bistvu stvari se lahko tehnična forma lahko spet vede kot nekaj zunanjega in tujega« (Schiller, 23. februar 1793). Ta navedek Schiller podkrepi in ponazori s primerom vrtnarja, ki obrezuje drevo v obliki kroga in opozori, da narava kroga zahteva nekaj, kar nasprotuje naravi drevesa, saj tako rekoč stori silo, njegovi »osebnosti«. V tem primeru je tehnika nekaj tujega, kar ne nastane iz same stvari, kar ne pride vanjo iz njene notranjosti, temveč od zunaj in za samo stvar ni nujno in prirojeno, temveč ji je pridodano in naključno. V tem pomenu je narava notranje načelo eksistence stvari in je mogoče nanjo gledati kot na temelj njene forme, ta forma pa mora biti v pravem pomenu besede samodoločujoča in samodoločena; ne potrebuje zgolj avtonomije, temveč tudi heautonomijo. Kako je z lepoto v umetnosti, ki nikoli nima te heautonomije?

Schiller se ob odgovoru na to vprašanje spomni na znameniti 45. paragraf Kantove tretje *Kritike*, *Kritike razsodne moči*, v kateri naleti na idejo, za katero pravi, da je izjemno plodna in da dejansko dobi pravo razlago šele z njegovo, to je Schillerjevo, teorijo. Kantova ideja je, da se moramo pri umetniškem izdelku »zavedati, da je umetnost, ne pa narava, kljub temu pa se mora smotrnost v njegovi formi zdeti svobodna od sleherne prisile, ki jo nalagajo poljubna pravila, tako, kakor da bi šlo za produkt gole narave ... Smotrnost v produktu lepih umetnosti se torej, če je namerna, vendarle ne sme kazati kot namerna. Drugače rečeno, lepe umetnosti morajo biti *videti* kot narava, tusi če se zavedamo, da so umetnosti produkt umetnosti pa se prikazuje kot narava takrat, kadar lahko sicer v njem odkrijemo *natančnost* v ujemanju s pravili, ki edina omogočajo, da produkt postane to, kar mora biti« (Kant, 1999: 146–147).

Skratka, lepota umetniškega dela je nekaj naravnega, je nekaj, kar je samo od sebe, vendar pa mora hkrati izgledati, kot da se ravna po pravilu. To dvojje je mogoče združiti zgolj na en način: ravnaj se po pravilu, ki si ga daješ sam. Vendar tehnika in svoboda nista enakovredni, saj imata drugačen odnos do lepote. Po eni strani je svoboda sama po sebi temelj lepote, tehnika pa je le temelj naše predstave o svobodi. Tehnika namreč prispeva k lepoti le toliko, kolikor vzbuja predstave o svobodi.

Pri Schillerju avtonomija in heautonomija nista v navzkrižju: avtonomija zadeva odnose nekega objekta do drugih objektov, heautonomija pa odnos objekta do svoje lastne narave oziroma forme. Körner je Schillerja glede heautonomije opozoril, da nima smisla govoriti, da narava ali forma izvira iz samega objekta, ko je ta narava že njegovo bistvo oziroma značilnost.

Če pustimo ob strani vprašanje, kako uspešen je bil Schiller pri definiciji objektivnega načela lepote, pa naletimo na drugo težavo, namreč ali je našel kakšno merilo za aplikacijo ali nanašanje tega načela na posamezno sodbo okusa. Težava je, kako določiti, kdaj je nekaj v izkustvu pojav svobode. Schiller je menil, da moramo pojem avtonomije razbrati iz pojavov. Tako se zastavi vprašanje, kateri so tisti pojavi, ki zaslužijo, da se jih razlaga na tak način? Schiller je prepričan, da pripisujemo svobodo tistim objektom, ki so samodoločujoči, tistim, ki delujejo zgolj iz samih sebe. Toda kako to ugotoviti? Na to ga je opozarjal Körner. Schiller je sprejemal Körnerjevo kritiko in se je zavedal, da njegovo načelo lepote vsebuje sam um, da pa ni popolnoma nič povedal o samih objektih. Beiser, na primer, ugotavlja naslednje: »v pismu 8. februarja je bil Schiller prepričan, da je imel 'objektivno' načelo zgolj v pomenu 'subjektivne univerzalnosti', to je, načelo mora biti veljavno za vsako racionalno bitje, ki ima čutnost. Samo po sebi to ne implicira, da se to načelo nanaša na kakršnokoli značilnost samih objektov« (Beiser, 2005: 69). Z zagovarjanjem takega stališča, Schiller ni prišel nič dlje od Kanta, ki tudi zagovarja »subjektivno univerzalnost«. V pismih Körnerju s kasnejšem datumom poskuša razbliniti urok »subjektivne univerzalnosti«; tako, na primer, v pismu 23. februarja 1793 že oblikuje novo, spremenjeno stališče, saj pravi, da je svobodo pojavom mogoče pripisati zgolj v primeru, če se nanaša na lastnosti objektov, ki jim ostajajo »tudi tedaj, ko je predstavljajoči subjekt popolnoma odmišljen«. Tako Schillerjevo stališče bi lahko razglasili za naivni realizem, po katerem tisto, kar se pojavlja našim čutom, obstaja tudi tedaj, ko ga ne zaznavamo, kar bi v Kantovih okvirih pomenilo, da enačimo pojave s stvarmi na sebi, torej naj bi šlo za nekakšno vrsto transcendentalnega realizma, kar bi bilo sicer v nasprotju s Schillerjevim transcendentalnim idealizmom.

Beiser meni, da gre tu zgolj za neko Schillerjevo nedoslednost oziroma navidežno navzkrižje in predlaga, da se Schillerjevo govorjenje o objektivnih lastnostih razloži v okviru Kantovega empiričnega realizma (glej Beiser, 2005: 71–72). Empirični realizem preprosto umešča objektivne lastnosti zunaj telesa v intersubjektivni prostor, kar pomeni da so neodvisne od moje empirične zavesti, torej niso odvisne od neke perspektive posameznika. Tako naj bi se Schiller po Beiserjevem mnenju, ko govori o tem, da lastnosti nekega objekta obstajajo tudi tedaj, ko odmislimo predstavljajočega subjekta, nanašal na empirično zavest, torej na zavest posameznih empiričnih posameznikov. Tako Schillerjevo pojmovanje objektivnih lastnosti, to je, empirični realizem, je kajpada v protislovju s Kantovim stališčem, ki ni zagovarjal empiričnega realizma.

Drugo vprašanje je, ali je bil Schiller uspešen pri določanju objektivnih lastnosti, ki dopuščajo nanašanje pojma lepote. Avtonomija (umetniškost) narave in heavtonomija (naravnost umetnosti) nista empirični lastnosti, ki ju je mogoče preprosto razbrati iz objektov s pomočjo zaznavanja. Po Beiserjevem mnenju pa to ne spodkoplje Schillerjeve analize lepote, »ker Schiller trdi, da sta avtonomija in heavtonomija regulativna pojma, vendar pa to izrecno uniči njegov poskus, da bi ponudil nekatera objektivna merila za aplikacijo njegovega načela lepote« (Beiser, 2005: 73). Ker sta regulativna, tudi sama zahtevata merila, kdaj jih razbrati v pojavih.

3 O milini in dostojanstvu

Schiller se tudi v začetku razprave *O milini in dostojanstvu* posveti pojmu lepote, vendar tudi tu ne razvije, pravzaprav sploh ne začne, analitike lepega. Najprej ponovi nekaj svojih že znanih ugotovitev, potem pa stopi v ospredje teza, da je presojanje lepega posredujoči člen med dvema svetovoma, svetom čutnosti in svetom duha. To posredujočo vlogo presojanja lepega začne graditi z razreševanjem dozdevnega protislovja, namreč, da obstajata dva načina, kako razplesti dejstvo, da lahko pojavi postanejo objekti uma in tako izražajo ideje. Umu ni trebe, da te ideje vselej razbere oziroma izvleče iz pojavov, lahko jih vanje tudi položi. V prvem primeru je pojem že v objektu in ga je treba zgolj poiskati in ga sprejeti, v drugem primeru pa to, kar je v objektu dano neodvisno od njegove pojma »samodejno naredi za izraz pojma in torej nekaj zgolj čutnega obravnava nadčutno. Tam je torej ideja objektivno nujno povezana s predmetom, tu pa kvečjemu subjektivno nujno« (Schiller, 2005: 14). Objektivno zgradbo objekta moramo obravnavati kot v celoti neodvisno od tega pojma oziroma ideje, saj um povezuje to predstavo objekta z eno od svojih ideje

popolnoma naključno, zato lahko lepoto upravičeno objektivno omejimo zgolj na naravne pogoje in je torej goli učinek čutnega sveta. Ker pa um temu golemu učinku čutnega sveta vendarle podeli višji pomen, pa smo enako upravičeni, »če lepoto *subjektivno* premestimo v inteligibilni svet. Lepoto moramo torej imeti za državljanko dveh svetov, od katerih enemu pripada po *rojstvu*, drugemu po *posvojitvi*; svojo eksistenco dobi v čutni naravi in v umnem svetu pridobi državljansko pravico. Odtod je tudi jasno, kako to, da okus kot zmožnost presojanja lepega stopi na sredo med duha in čutnost in ti dve zavračajoči se naravi poveže v srečno slogo – kako *materialnemu* pridobi spoštovanje uma in *racionalnemu* naklonjenost čutov – kako zore oplemeniti v ideje in celo čutni svet na nek način preobrazi v kraljestvo svobode« (Schiller, 2005: 14). Dejansko se duh, ko vplete sebi podrejeno čutnost v svojo zgodbo, naredi za pojav in postane podvržen zakonu, ki je veljaven za vse pojave. Če zdaj primerjamo Schillerjevo stališče iz razprave v *Kalíasu*, opazimo premik lepote iz zgolj čutnega sveta tudi na področje uma.

Schiller tudi v *O milini in dostojanstvu* ne najde ustreznega odgovora na vprašanje, kako pojem lepega nanašamo na objekte, torej na vprašanje o objektivnosti merila za nanašanje, temveč preprosto odgovori, da je to zadeva analitike lepega, ki jo tudi kasneje nikoli ne razvije: »V samem umu mora torej ležati razlog, zakaj določeno idejo povezuje izključno le z nekim načinom pojavljanja reči, v objektu pa mora najprej ležati razlog, zakaj on priključuje izključno to idejo in ne kake druge. Kakšna naj bo zdaj tista ideja, ki jo um vnese v lepo, in katera objektivna lastnost naj bi lepemu predmetu podeljevala sposobnost, da nastopa kot simbol te ideje – to je vse preveč pomembno vprašanje, da bi nanj tu odgovarjali zgolj mimogrede, zato bom njegov pretres prihranil za analitiko lepega« (Schiller, 2005: 15).

Schiller upa, da s takim svojim stališčem, to je, da na področju pojavov in pri opravljanju npravne dolžnosti, posluša še naprej ohranjati zahteve čutnosti, ne bo postal latitudianec. Te zahteve se na področju čistega uma in pri moralni zakonodaji v celoti zavrnjene. Latitudianec v morali naj bi bil tisti, ki poskuša ublažiti strogost, ki jo Kant zahteva od uveljavljanja moralnega zakona. Njegova temeljna teza je, da je mogoče izpolnjevati svojo dolžnost in ob tem čutiti ugajanje oziroma zadovoljstvo, ne da bi karkoli odvzeli čistosti moralnega zakona. Sodelovanje oziroma udeležba nagnjenja v svobodnem dejanju ničesar ne dokazuje glede ujemanja tega dejanja z dolžnostjo, nasprotno, Schiller celo meni, da je moralno popolnost človeka mogoče pojasniti ravno z udeležbo nagnjenja pri njegovem moralnem delovanju. Zakaj je mogoče doseči kaj takega? Schiller najde oporo za

tako prepričanje v tem, da se moralni občutki in nagnjenja tičejo udejanjanja ne pa motivacije za moralna dejanja, skratka, gre za kako, ne pa zakaj je bilo neko moralno dejanje udejanjeno. Bistveno za človeka kot nravno bitje je, da je njegovo vodilo vrlina, vrlina pa ni nič drugega »kot nagnjenje k dolžnosti«. »Naj si torej dejanja iz nagnjenja in dejanja iz dolžnosti v objektivnem smislu še tako oporekajo, to v subjektivnem smislu vendarle ni tako, in človek ne le *sme*, temveč tudi *mora* povezati ugodje in dolžnost; svoj um mora ubogati z radostjo. Njegovi čisti duhovni naravi je pridružena čutna ne zato, da bi jo odvrigel kot breme ali se je otrešel kot grobega ogrinjala, ne, marveč zato, da bi jo najtesneje poenotil s svojim višjim sebstvom (Schiller, 2005: 33).

Kant je kot rigorist zavrnil latitudiance kot nasprotnike rigoristov, ki zagovarjajo črno beli pristop do moralnih vprašanj. Menil je, da ribarijo v kalnih vodah in se izkazujejo v dveh pojavnih oblikah: bodisi kot indeferentisti bodisi kot sinkretisti. Eni se torej izogibajo temu, da bi zavzeli to ali ono moralno stališče ali pa bi sprejeli obe ali vsa stališča. V opombi ponudi tudi argument za svojo zavrnitev. Potem ko definira moralno dobro kot skladnost volje z zakonom, dokazuje, da lahko pride do take skladnosti zgolj tako, če je moralni zakon v odnosu do nas kot pozitivni gonilo, saj bi si brez pravega pozitivnega temelja za izbiro dobrega razlika med dobrim in njegovim nasprotjem sesula v prah: tako dobro kot zlo bi bila v bistvu nekaj nevtralnega. Drugič, ker v moralno dobrem lahko in moramo zaslediti nekaj pozitivnega, moramo njeno nasprotje šteti ne zgolj za odsotnost skladnosti z moralnim zakonom, temveč za dejavno nasprotovanje le-temu. Ko smo torej postavljeni pred izbiro, ki jo mora naredi vsakdo, da bi bil prepričan o temeljnem načelu, ki je načrtovano kot vodilo vseh naših maksim, sta edini možnosti, ki sta na voljo, ti, da izberemo pozitivno dobro ali pozitivno zlo. Skratka, ni nobenega prostora za to, da bi bilo zlo zgolj odsotnost ali pomanjkanje dobrega: »Toda v nas je gonilo = a; torej je pomanjkanje skladanja svobodne volje z zakonom (= 0) možno samo kot posledica *realiter* nasprotne določitve svobodne volje, t.j. *upiranja* le-te = -a, t.j. možno le zaradi zle svobodne volje; torej ni ničesar srednjega med dobrim in zlim prepričanjem (notranjim načelom maksim), po katerih moramo presojati moralnost načel« (Kant, 1991: 78).

Moralno ravnodušno ravnanje bi bilo zgolj ravnanje, ki sledi naravnim zakonom, in torej ne bi bilo v nobenem odnosu do npravnega zakona kot zakona svobode. Kant kajpada ne zanika, da ljudje tu in tam naredimo moralno nevtralne izbire. Te po navadi utemeljujejo z naravnimi zakoni določene skrbi, na primer, skrbi povezane z

našimi nagnjenji in željami, ki nekako niso pomembne za moralo, kajti izbira je lahko pomembna za moralnost našega prepričanja (našega notranjega, subjektivnega prepričanja za sprejemanje odločitev) zgolj tedaj, če je svobodna, kar pa za izbire, ki jih določajo zakoni, ki so zunaj našega lastnega uma, ne velja.

Ko razpravlja o moralno ravnodušnem ravnanju, Kant naredi digresijo in si v bogati opombi prizadeva odgovoriti na Schillerjevo kritiko njegove moralne filozofije. Kant sicer pravi, da je Schillerjeva razprava *O milini in dostojanstvu* mojstrsko napisana, vendar da obsoja njegov (Kantov) način predstavljanja dolžnosti, »kot da bi imela pri sebi kartuzijanstvu podobno občutje« (Kant, 1991: 78). Kartuzijanski red slovi po svojem asketskem duhu. Kartuzijanci večino svojega življenja preživijo v samoti, v asketski kontemplaciji, da bi tisto, kar je dobro v človekovi naravi izstopilo in se obelodanilo. Če smo pozorni na dikcijo opombe, besedna zveza »kot da« namiguje na to, da Kant zavrača Schillerjevo mnenje, da Kantovo stališče v moralni teoriji, da ima dolžnost popolno prednost pred človekovimi nagnjenji, zahteva tako strog asketizem.

Kant poskuša pojasniti, zakaj Schillerjeva kritika njegove (Kantove) moralne filozofije, dejansko ni nikakršen ugovor in zakaj med njima pravzaprav ni nobenega razhajanja. Kantu so pogosto očitali, da njegova ostra ločnica med umom in čutnostjo vodi k temu, da um popolnoma zasušnji čutnost in ji nadene neznosen obremenilni jarem. Hegel v *Filozofiji pravičnosti* takole, med drugim, ošvrkne Kanta: »Abstraktna refleksija fiksira ta moment v njegovi razliki zoperstavitvi do občega in tako proizvede pogled, po katerem moralnost vztraja le kot sovražni boj proti lastni zadovoljitvi – zahteva 'storiti z odporom, kar velewa dolžnost'« (Hegel, 2013: § 124, 116).

Glede tega, kako resno je bila mišljena Schillerjeva kritika Kanta, je med poznavalci še vedno precej razhajanj. Paul Guyer tako predlaga, da bi bilo nemara Schillerjevo kritiko ustrežnejše razumeti kot koristno sugestijo ali razjasnitev Kantovega lastnega stališča: »Naposled cilj Schillerjevega dvojnega ideala miline in dostojanstva gotovo ni predvsem kritizirati Kantovo etiko, temveč uporabiti svoje umetniške moči za zagovor Kantovega stališča, nemara z bolj porogljivega prizadevanja znotraj sebe in gotovo pred mnogimi kritiki, ki so se posmehovali Kantovi ločitvi med srečnostjo in vrlino« (Guyer, 1993: 354). Zelo znan je Schillerjev duhovit in bister epigram, ki bi se glasil približno takole:

Pomislek vesti

Rad služim prijateljem, vendar to počnem, žal, iz nagnjenja.
In tako me pogosto žre, da nisem kreposten.

Sodba

Tu ni nobenega drugega nasveta: moraš jih poskušati zaničevati
In nato z odporom delati, kar zaukazuje dolžnost.

Večina preteklih interpretacij te Schillerjeve kritike Kanta, se je resda postavila na stališče, da Kantova filozofija od človeka zahteva, da se v imenu spoštovanja moralnega zakona popolnoma odreče vsej radosti in veselju, ko se tako strogo ravna po njem. Pri tej svoji sodbi so se večinoma opirali na ostro ločevanje med moralnim zakonom in nagnjenji, kakršno srečamo v *Utemeljitvi metafizike nravi* in v *Kritiki praktičnega uma*. Prvi razdelek *Utemeljitve* kar mrgoli z odlomki, ki »ponižujejo« in razvrednotijo vlogo nagnjenj, nagibov ali želja v izpolnjevanju naše moralne dolžnosti. Na primer: »Dobra volja ... je dobra na sebi, in če jo obravnavamo samo na sebi, jo je treba ceniti neprimerno višje kot vse, kar bi bilo pač lahko opravljeno z njeno pomočjo v korist kakega nagnjenja ...« (Kant, 2005: 10). Ali: »Um, ki spozna v vzpostavitvi dobre volje svojo najvišjo praktično določitev, lahko najde namreč takrat, ko doseže to namero, samo zadovoljitev po lastni meri, namreč zadovoljitev v uresničitvi nekega smotra, ki ga zopet določa le um, ne glede na to, da je lahko to povezano z oškodovanjem smotrov, ki so lastni nagnjenjem« (Kant, 2005: 12). In še: »A dejanje iz dolžnosti mora popolnoma izločiti vpliv nagnjenja, ... torej volji ne preostane nič, kar bi jo lahko določalo, razen objektivni zakon, ... da je treba biti poslušen takšnemu zakonu, celo na škodo vseh svojih nagnjenj« (Kant, 2005: 16). V *Kritiki praktičnega uma* pa se, med drugim, srečamo z naslednjim nedvornim stališčem: »Svoboda in zavest o njej kot o zmožnosti, da s prevladujočo naravnostjo uresničujemo moralni zakon, je neodvisnost od nagnjenj, vsak kot določujočih (čeprav ne tudi *aficirajočih*) gibalnih vzrokov naše želje ... Nagnjenje je slepo in hlapčevsko, ne glede na to, ali je po svoji naravi dobro ali ne ... Dobronamernim osebam je nadležno celo občutje sočutja in mehkosrčne simpatije, kadar je pred premislekom o tem kaj je dolžnost« (Kant, 2003: 137–138). Umnemu bitju so nagnjenja nadležna, nekakšna vrsta »*pain in the ass*«, nadležne muhe, ki se jih skušamo na vsak način otresti. Nekateri nedavni komentatorji odnosa med moralnim zakonom in nagnjenji, med katerimi gre predvsem omeniti Anne Margaret Baxley,

so poudarili, da gre jemati vedrino oziroma veselje ob opravljanju moralne dolžnosti za povsem združljivo in bistveno sestavino popolnoma krepostnega značaja. Baxleyjeva vzame za izhodišče Schillerjeve kritike njegovo razpravo *O milini in dostojanstvu*. V tej razpravi Schiller, tako meni tudi ona, vztraja, da popolnoma soglaša z osnovnimi načeli Kantove moralne filozofije in nato pove, da se z njim razhaja zgolj v tem, kako Kant predstavi svoje nauke (glede načina, kako Kant predstavi svoja stališča o moralnosti). Meni tudi, da je bil v tak način predstavljanja tudi prisiljen glede na kontekst in čas, v katerem je to delo nastalo, in ga pohvali, da je tako obširno ugovarjal eudaimonizmu in hedonizmu. Ta njegov boj proti takemu pojmovanju morale, kot ga zagovarjata ti dve smeri, ga je dejansko prisilil, da je moralni zakon predstavil v vsej njegovi čistosti, oluščenega vsega empiričnega, vključno z obravnavami srečnosti in zadovoljstva.

Schiller razume, zakaj je Kant v svojo moralno filozofijo uvedel pojem dolžnosti s tako ostrino in nepopustljivostjo, da bi marsikoga s šibkim razumom zlahka zapeljal v skušnjava, da bi moralno popolnost iskal v asketizmu. Meni, da ga je pri tem vodila subjektivna maksima, ki pa jo je po Schillerjevem mnenju mogoče razumeti in razložiti s stanjem morale Kantovega časa: na eni strani mu je šel v nos grobi materializem v moralnih načelih, na drugi strani pa mu ni moglo uiti neopaženo izpred oči nič manj vprašljivo dejstvo načelo popolnosti sveta (pa brez zamere gospod Leibniz!).

Mere moralnega zakona so drakonske, zato se Schiller upravičeno sprašuje: »Ker bi rad moralni mehkužnejš dal zakonu uma nekaj ohlapnosti, kot ustreza mehanizmu igre njegove prikladnosti, je morala biti zato zakonu pripisana rigidnost, ki najsilovitejši izraz moralne svobode spremeni zgolj v bolj zvenečo vrsto hlapčevstva ... Je bilo treba že z imperativno formo moralnega zakona obtožiti in ponižati človeštvo ... Ko bi se pri tej imperativni formi vsaj izognili temu, da predpis, ki si ga človek kot umno bitje daje sam, ki je zato zavezujoč le zanj in edino s tem ustreza njegovemu občutju svobode, ne bi privzel videza tujega in pozitivnega zakona ... Kako pa naj gredo občutki lepote in svobode skupaj s trpkim duhom zakona, ki človeka vodi prej s strahom kot z zaupanjem, ki skuša njega, ki ga je narava vendarle združila, vselej razločevati, in si le tako, da mu vzbuja nezaupanje nad enim delom njegovega bistva, zagotavlja vladavino nad drugim delom? ... Človeška narava je v dejanskosti bolj povezana celota, kot jo je dano prikazati filozofu, ki zmore kaj le skozi ločevanje. Nikdar ne more um kot sebi nevrednih zavreči afektov, ki jih srce izpoveduje z radostjo ... Če bi bila čutna narava v nravnem vselej le potlačena in

nikoli součinkujoča stranka, kako bi potem mogla žrtvovati ves ogenj svojih občutij za triumf, ki se praznuje nad njo samo? Kako bi mogla biti tako živahna udeleženka v samozavedanju čistega duha, če se ne bi mogla slednjič nanj prižeti tako tesno, da je brez nasilja celo analitični razum ne more več ločiti od njega?» (Schiller, 2005: 35–36).

Glede volje Schiller ugotavlja, da je ta bolj neposredno povezana z občutki, kot pa z umom (spoznanjem) in bi bilo v marsikaterem primeru hudo, če bi se morala ravnati zgolj po umu. Človek ne bi smel biti tako sumljiv in negotov glede na gone, da bi jih moral slehernikrat preverjati pred nezmotljivo instanco moralnega zakona; večje spoštovanje bi si zaslužil, če pi gonu bolj zaupal, kar bi izpričevalo, da sta obe načeli v njem (gon/nagnjenje in um/moralni zakon) v tisti skladnosti, ki daje pečat popolne človeškosti in je to, kar razumemo pod *lepo dušo*: »Lepa duša imenujemo to; če si npravno občutje nazadnje zagotovi vse občutke človeka do te mere, da sme brez strahu prepustiti vodenje volje afektu in nikoli ne tvega nevarnosti, da bi bilo v protislovju z njegovimi odločitvami. Zato pri lepi duši pravzaprav niso npravna posamezna dejanja, temveč je nraven celoten značaj. Lepa duša nima nobenega druge zasluge kot to, da je. Z lahkotnostjo, kot bi iz nje deloval zgolj instinkt, izvaja najbolj mučne dolžnosti človeštva in najbolj junaška žrtev, ki jo izvabi iz naravnega gona, se kaže očem kot prostovoljni učinek prav tega gona (Schiller, 2005: 36–37).

Skratka, lepo dušo ima nekdo, ki udejanja svojo dolžnost iz nagnjenja in ob izpolnjevanju moralnega zakona čuti radost. Lepa duša ravno tako deluje svobodno in jo ne omejuje niti čutnost niti moralni zakon. Zakaj lahko deluje brez teh čutnih in umskih omejitev? Ker obvladuje svoje občutke in želi in čuti ob izpolnjevanju moralnega zakona veselje.

Kar je tu treba opaziti in je pomembno, je izvrševalna vloga lepe duše. Moralni občutek lepe duše tu ne stopi na mesto moralnega zakona, temveč je njegova izvrševalka. Izvira iz človekovega moralnega značaja. Lepa duša ni osvobodjena spon moralnega zakona zato, ker ga ne bi upoštevala in ker bi zato zaupala zgolj svojim naravnim gonom, temveč zato, ker je tako ponotranjila njegove predpise, da čuti radost ob njegovem izpolnjevanju. Po kantovsko bi lahko rekli: zadevni občutki so *praktični*, ne pa *patološki*, kar z drugimi besedami pomeni, da niso občutki, ki bi jih dala narava, temveč, da so plod izobrazbe, discipline, torej omike. Podobno razlikovanje v tej smeri naredi tudi Schiller, ko razlikuje med lepo dušo in vrlinami temperamenta. Vrlina lepe duše vznikne iz ponotranjenja moralnih načel, vrlina

temperamenta pa je zgolj v naključni harmoniji med zahtevami moralnega zakona in naravnimi nagnjenji posameznika.

Kantovo razlikovanje med občutki, željami in nagnjenji, ki izvirajo iz narave in sodijo na področje čutnega, in tistimi, ki so pridobljeni, torej plod izobrazbe, kulture in omike, torej racionalni, sega že v drugo *Kritiko* in v *Utemeljitev metafiziške nravi*, ko razlaga vlogo dobrodelnosti in ljubezni v morali: »Ljubezni iz nagnjenja namreč ni mogoče zapovedati, dobrodelnost iz dolžnosti, celo če nas k njej ne žene nobeno nagnjenje, da, celo če ji nasprotuje naraven in nepremagljiv odpor, pa je *praktična*, ne pa *patološka* ljubezen, ki je vsebovana v volji, ne pa nemara v težnji občutka ... (Kant, 2005: 15, 399). na nekaj podobnega naletimo tudi v drugi *Kritiki*: »Ljubezen do Boga kot nagnjenje (patološka) ljubezen pa ni možna: Bog namreč ni predmet čutov. Ljubezen do ljudi je sicer možna, vendar je ni mogoče zapovedati; kajti noben človek ni zmožen nekoga ljubiti zgolj na ukaz. To, kar je vsebovano v jedru vseh zakonov, je torej *praktična ljubezen*« (Kant, 2003: 148, 83). To razlikovanje bi Kant lahko uporabil v svojem odgovoru Schillerju. Moralna omejitev bi se tako nanašala na *patološka* nagnjenja, medtem ko bi se Kantovo vztrajanje na estetskem značaju vrline nanašala na *praktična* nagnjenja. Kant se je najbolj približal temu v predgovoru k *Metafiziški nravnosti*: » Razmišljujoč človek, namreč, ko premaga spodbude k grehu in se zaveda, da je opravil svoje, pogosto grenko, dolžnost, se znajde v stanju miru duše in zadovoljstva, ki ga lahko imenujemo sreča, v katerem je vrлина svoje lastno plačilo« (Kant, 1914: 6: 504–505). Kant pripominja, da je ugodje, ki se mora zgoditi pred upoštevanjem zakonov, da bi lahko delovali skladno z zakoni, patološko, tisto, ki sledi zakonu, da bi ga potem občutili, pa sodi v moralni red. Če ne upoštevamo te razlike, če je eudaimonizem (načelo sreče) postavljeno kot temeljno načelo namesto elevtoronomije (načelo svobode notranje zakonodaje), je rezultat evtanazija vsakršne morale.

To, da bi se Kant utegnil sprijazniti oziroma dopustiti Schillerjevo »dolžnost iz nagnjenja«, kažejo njegova stališča iz *Metafiziške nravnosti*, kjer vedno bolj in bolj stopa v ospredje estetski značaj. Še posebej je to opazno v odlomkih, kjer razpravlja o »estetskih pred-pojmih« (razdelek z naslovom *Ästhetische Vorbegriffe der Empfänglichkeit des Gemüts für Pflichtbegriffe überhaupt*). To naj bi bile po Kantu take moralne kvalitete, za katere človek, ki jih nima, tudi nima nobene dolžnosti, da bi si jih pridobil. Mednje sodijo moralno občutje, vest, ljubezen do bližnjega in spoštovanje samega sebe, ki ne prinašajo s seboj nobene obveze. Te ne ležijo v temelju morale kot njeni objektivni pogoji, so zgolj subjektivni pogoji za dovzetnost za pojem dolžnosti. So

estetski in vnaprejšnji, vendar naravni položaji duha (predispozicije), da bi jih aficiral pojem dolžnosti. To so pojmi, ki so dejansko vmesni člen med čutnostjo in umom.

Kant tudi omenja estetski stroj, ki pa vendarle kaže tudi na moralni čut, zato estetika nravnosti ne more biti del metafizike, temveč je lahko zgolj njen subjektivni prikaz, kjer občutki, ki spremljajo prisilno moč moralnega zakona, dosežejo, da je njegovo učinkovanje otipljivo (na primer, gnus, grozo, ki naredijo moralni odpor čuten), da bi zgolj čutnemu vzdraženju pridobilo prednost.

Na pojem estetskega spet naletimo, ko Kant omenja so-veselje in sotrpjenje (*sympathia moralis*), ki sta sicer čutni občutji (zato oznaka estetski) ugajanja ali neugajanja ob stanju veselja ali trpljenja drugega (sočutje, soudeleženosť). Če to uporabljamo za promocijo dejavne dobrohotnosti, je to vendarle posebna, čeprav zgolj pogojna dolžnost pod imenom človečnosti (*humanitas*), pri čemer tu človeka ne obravnavamo zgolj kot umno bitje, temveč tudi kot žival, ki ji je dan um. Ta človečnost se lahko izkazuje v zmožnosti, da si delimo občutja drugega (*humanitas practica*) ali zgolj v dovzetnosti za skupna občutja veselja ali trpljenja (*humanitas aesthetica*).

Kaj je Kanta napeljalo na to, da je začel poudarjati estetski značaj? En odgovor bi lahko bil, da se je upognil pod težo Schillerjevih kritik, vendar je to le malo verjetno – indici za to so šibki oziroma bi lahko bili zgolj posredni. Tu bi pritrdil stališču Allisona, ki pravi, da zahteve moralnega dejanja vključujejo predvsem to, da agent kultivira vrlino, saj se lahko zgolj agent, ki razvija in krepi vrlino, lahko izogne skušnjavam, ki vzniknejo pri opravljanju moralnih dejanj (Glej Allison, 1990: 107–120). Kant je ugotovil, da je bistvena sestavina vrline njena estetska narava, saj mora agent čutiti notranje zadovoljstvo in ugajanje pri delovanju iz dolžnosti. Kanta je tudi očitno vrgel iz tira Schillerjev očitek meništva in asketizma, saj naj bi tako stališče impliciralo suženjski okvir za duha in sovražnost do moralnega duha. Askeza je nasprotovalo Kantovemu osrednjemu pojmu moralne avtonomije. V predavanjih, ki jih je zapisal Vigilantius, Kant izrecno zavrača kakršenkoli vpliv nagnjenj na moralno dejanje in pravi, da bi bilo pogubno in graje vredno, če bi človekovo moralno vrednost neposredno povezovali z njegovimi nagnjenji pri določanju njegovega obnašanja iz dolžnosti, kar naj bi po Kantovem prepričanju počel Schiller, ko zagovarja vrednost z ljubkostjo in trdi da bi bila kartezijanska morala, ki hoče vzpostaviti temelje nekogaršnjega delovanja zgolj na strogem spoštovanju moralnega zakona, odbijajoča in groba. Vsa dejanja iz dolžnosti temeljijo na prisili

moralnega zakona, ki – če je v navzkrižju z vzgibom po prekoračenju – ta vzgib prisili, da se podredi zakonu. Kant sicer omeni, da je mogoče vrednost zakona pojmiti v njegovi subjektivni predstavi in da ima Schiller v tej meri prav, da taka vrednost leži v intelektualni naravi določitve dolžnosti, vendar pa doda, da moralni zakon tudi povzroči vrednost s samo prisilo, ki nas nanj priklene s poslušnostjo. Če bi bila ta prisila patološka ali fizična, bi vzbudila strah in hkratno zavračanje, vendar gre v tem primeru za moralno prisilo, kar pomeni, da naša odločenost, da se bomo pokorili dolžnosti, izvira iz svobodne volje (*spontanea determinatione mentis*), kar ne pomeni servilnega podrejanja. Vrlina se utemeljuje zgolj na spoštovanju, ki ga izkazujemo zakonu, zato je treba izrecno zavriniti *ethica laxa* – sem sodijo, na primer, dobri nameni, prednosti oziroma koristi dejanj ali všečni občutki –, s katero Kant označuje Schillerjev poskus uvedbe nagnjenj v odločanje o moralnem dejanju. In potem se Kant sklicuje na zadovoljstvo, saj lahko zgolj strogo upoštevanje zakona in to zgolj zaradi samega zakona, ponudi resnično zadovoljstvo (glej Vigilantius, 27: 623–624). Tako Kant v razpravo o moralnem zakonu s pojmom zadovoljstva uvede estetsko razsežnost. Ali kot to ugotavlja Beiser: »Ta pojem pomeni, je vztrajal [Kant], da moralni agent ni zgolj subjekt, temveč tudi tvorec zakona. Da bi se izognil temu zmotnemu razumevanju svoje teorije, je Kant začel poudarjati estetsko razsežnost moralnega življenja. Kajti pojma *moralnega ugajanja* in *moralnega občutja* poudarjata zadovoljstvo agenta pri prepoznavanju svojih lastnih moči moralne avtonomije: agent odkriva zadovoljstvo pri moralnem delovanju zato, ker je dosegel *samoobvladovanje* svojih nagnjenj in zato, ker je deloval v skladu s svojimi *samovsiljenimi* načeli. Spoštovanje zakona ne sestoji zgolj iz strahu in samoponižanja, ko zruši čutno željo, temveč tudi iz zadovoljstva in samodviga, ko agent ugotovi, da ima moč volje, da obvlada svoje želje in hoče zakon« (Beiser, 2005: 182). Temu Beiserjevemu komentarju je težko kaj dodati ob njegovi konciznosti s kupom upravičenih poant, ki zadenejo v samo srce Kantovih prepričanj glede morale, pa vendarle.

Beiser ugotavlja, da moralni agent čuti zadovoljstvo ob spoznanju, da je postal gospodar svojih čutnih nagnjenj in želja, da ogenj pekla čutnosti ne seže dlje od svojih lastnih meja in se njegovi plameni ne morejo polastiti področje uma (moralnega zakona); to preprečujejo agentova samo vsiljena načela. Zadnji stavek iz Beiserjevega navedka je dejansko analiza dvoslojne strukture pojma in občutja sublimnega in se popolnoma ujema z eno od različic definicije sublimnega iz *Kritike razsodne moči*: »*Sublimno* je to, kar ugaja neposredno s svojim upiranjem interesom čutov« (Kant, 1999: 108, 115). Občutje sublimnega je dvoslojno ali, bolje rečeno,

dvostopenjsko. Pogled na grozeče skalne previse, na s strelami preprejeno nevihtno nebo ali na silovito bruhaajoči vulkan, nas spravlja v grozo in strah, vendar vsa ta občutja izginejo, ko se prepričamo da vse to gledamo z varnega zavetja. Za te predmete rečemo, da so sublimni, ker v nas večajo moč duha preko običajnih meja in nam omogočijo, da v sebi odkrijemo neko čisto drugačno zmožnost za upiranje. Hkrati pa so ti naravni prizori za nas privlačni, ko smo v varnem zavetju. Ko se znebimo strahu, je neke težave konec in ob tem čutimo prijetno oziroma radostno olajšanje. Enako strukturo ima tudi spoštovanje; najprej strah, ko je onemogočeno čutno nagnjenje, potem pa samozadovoljstvo in samodvig moralnega agenta. Vendar pa ima dejanje moralno vrednost zgolj tedaj, ko je osvobojeno strahu. Sublimnost ni v tem, da smo podrejeni moralnemu zakonu; sublimnost neke osebe je v tem, da je glede na ta zakon hkrati zakonodajna in da mu je ravno in edino zato podrejena (glej Kant, 2005: 55, 440). Zanimivo dejstvo je, da Kant v *Utemeljitvi metafizičke nravi* z enako formulacijo opredeli tako sublimnost kot dostojanstvo človeštva in postavlja med njiju enačaj: »... [I]n dostojanstvo človeštva je ravno v njegovi sposobnosti, da je vobče zakonodajno, čeprav pod pogojem, da je prav tej zakonodaji hkrati tudi podvrženo« (Kant, 2005: 55, 440).

Sublimno kot zmožnost upiranja čutnosti je, kot smo že omenili, dvostopenjsko. Osnovna raven oziroma prva stopnja je silovit razburkan ocean, moralni zakon, ki poskuša potopiti vse objekte, ki se znajdejo v teh razburkanih valovih, to je nagnjenja in želje. Kot moralni agenti smo na tej osnovni ravni nenehno na preži in smo v skušnjavi pred vsemi tistimi čutnimi dejavniki, ki nameravajo spodkopati avtoriteto neomajnega moralnega zakona. Če v nas moralni zakon v tem boju ohrani svojo avtoriteto in prevlado neokrnjeno in nepoškodovano, čutimo nekakšno olajšanje in zadovoljstvo, da smo iz tega boja s čutnostjo izšli kot zmagovalci. Zadovoljni smo in čutimo ugodje, da smo na poti k moralnemu dejanju odpravili vse ovire in prepreke, ki bi nas mogle speljati na kriva pota v moralnem pogledu. To pa so že občutki, ki vzniknejo na meta-ravni (drugi stopnji) ob zavedanju, da smo bili kos vsem čutnim nadlogam. To ni zgolj občutek zadovoljstva ali ugajanje, temveč tudi nekakšnega ponosa, da nismo podlegli petju siren čutnosti. Naš duh je privzdignjen (*erhaben*) oziroma sublimen in izraža premoč, vzvišenost našega uma nad vsemi zvijačami čutnosti. Ljudje čutimo zadovoljstvo ob ugotovitvi, da smo pri svojih dejanjih ravnali prav in to dvigne in okrepi našega duha.

4 Schiller proti Kantu: etika vrlin proti deontološki etiki?

V razpravi *O milini in dostojanstvu* Schiller še vedno omenja neizprosno primež izpolnjevanja moralnega zakona, vendar hkrati tudi poudarja pomen razvite vrline, namreč, v kakšnih okoliščinah je mogoče imeti in razviti moralni značaj oziroma temperament. Kant vse do *Metafizike nravi*, znotraj katere najdemo tudi nauk o vrlini (*Tugendlehre*), ni imel kaj dosti povedati o vrlini. Treba pa je vedeti, da Kantova razprava *Metafizika nravi* izide leta 1797, torej štiri leta po Schillerjevi. Včasih preučevalec Kantovega in Schillerjevega dela dobi občutek, da je Schiller vselej hodil korak pred Kantom.

Glede na te podatke, se velja upravičeno vprašati, v kolikšni meri bi za Schillerjevo delo lahko rekli, da je v nekem smislu predhodnica današnje »etike vrlin«? Etika vrlin poudarja vrline, moralni značaj v primerjavi s pristopom, ki gradi na dolžnostih ali pravilih (deontologija) ali pristopom, ki postavlja v ospredje posledice dejanj (konsekvenencializem). Vrlina je takšna ali drugačna odlikujoča poteza človekovega značaja, je nekakšna dobro zasidrana človekova dispozicija, da čutimo, vrednotimo, si želimo, izbiramo, delujemo itn. na nek značilen način. Vrlino imajo v popolnosti zgolj redki ljudje, večina je prikrajšana za popolnost vrline in jo ima le v zmerni meri. Že Aristotel, etik vrline, je razlikoval med polno ali popolno vrlino in zmernostjo ali jakostjo volje. Popolnoma vrl človek, dela, kar mora brez boja z nasprotnimi željami ali nagnjenji, zmernež mora nadzirati željo ali skušnjavo, da bi deloval drugače. Še posebej občudovanja vredno je, ko zmernežu uspe ravnati prav, ko je to še posebej težko narediti. Recimo, da so okoliščine, v katerih agent deluje take, da je agent zelo reven in da opazi, kako je nekdo izgubil z denarjem nabasano denarnico. V tem primeru bo občudovanja vredno, če bo polno in nedotaknjeno denarnico vrnil lastniku, saj je to v njegovih okoliščinah zelo težko storiti. Vendar niso okoliščine tiste, ki otežujejo tako ravnanje, temveč njegova nepopolnost značaja.

Etika vrlin se odvrne od moralnih načel in zavrača prepričanje, da obstaja nekakšen nabor moralnih načel, ki so veljavna v vseh mogočih položajih. Na mesto teh stopijo vrline in ljudje določamo, kaj je prav in kaj ni glede na okoliščine in naše premisleke.

Večina Kantovih interpretov vztraja, da nikakršna nagnjenja, želje ali čustva ne morejo omajati in spodkopati neomajne in neomejene veljave moralnega zakona (kategoričnega imperativa). In vendar začne sam Kant v *Nauku o vrlini* razmišljati o tej neomajnosti in rahljati njegov jekleni prijem. Že na začetku omenjene razprave

nas Kant poučuje takole: »Toda tako kot mora tudi metafizika narave dati načela nanašanja tistih splošnih najvišjih načel narave na sploh na predmete izkustva, tako tudi metafizika nravnosti tega ne more biti odvezana in morali bomo pogosto vzeti za predmet posebno *naravo* človeka, ki je znana zgolj preko izkustva, da bi na njej *pokazali* posledice splošnih moralnih načel« (Kant, 1914: 6, 217).

Kant se očitno ne boji, da bi upoštevanje človekovih okoliščin lahko ogrozilo apriorno utemeljitev njegovega moralnega delovanja. Vir moralnosti je še vedno v umu, človek pa ostaja avtor svojih lastnih razlogov in dejanj. Sem samo eden od zakonodajalcev in drugi morajo sprejeti in delovati v skladu z maksimami hkrati z mano. Vsak zakonodajalec lahko deluje na podlagi razlogov, ki lahko postanejo univerzalni zakoni. Tisto, kar zna biti za nekoga mogoče presenetljivo, je, da je sam Kant dopuščal možnost antropološke razsežnosti kategoričnega imperativa, kar kajpada ne pomeni, da moramo iskati moralo v praksi; ne, morala ima vnaprej določeno, kaj je zanjo pomembno in bistveno. Pa vendar, če je morala antropološki konstrukt, to hkrati pomeni, da mora upoštevati, da ima pred sabo končno racionalno bitje, ki se ob hkratnem zavedanju moralnega zakona kljub temu lahko odloči, da bo delovalo na podlagi svojih nagnjenj. Kategorični imperativ je umeščen v polje igre, v kateri sodelujejo igralci, krvavi pod kožo: »Človekova morala v svojih najvišji stopnji vendarle ne more biti nič več kot vrlina« (Kant, 1914: 6, 383).

In še: »Vrlina pa ni zgolj sposobnost, ki jo je mogoče razložiti in presoditi kot dolgotrajno, skozi vajo podedovano, navado moralno dobrih dejanj. Ker če vrlina ni učinek premišljenih, trdnih in vedno bolj prečiščenih načel, potem ni, kot vsak drugi mehanizem iz tehnično-praktičnega uma, bodisi pripravljena na vse primere bodisi ni zadostno zavarovana pred spremembo, ki jo lahko povzročijo nove skušnjave (Kant, 1914: 6, 384).

Kategorični imperativ je kajpada ukrojen tudi za to, ker človeška bitja lahko delujejo v nasprotju z moralnim zakonom. Kot taki potrebujemo nekakšno omejitev, ki je vsiljena naši volji in to naj bi bila tista ideja, ki stoji za kategoričnim imperativom. Vendar moramo pri tem upoštevati še nekaj – in to je zelo pomembno –, da bodo dolžnosti, ki izvirajo iz njega, kos našim posebnim okoliščinam: »... da smo naklonjeni prevari, da so naše želje lahko pretirane, da lastni interes lahko neustrezno odtehta skrb za drugega, da svojih ciljev ne moremo doseči sami, brez družbenega sodelovanja, in tudi, da imamo nekatere naravne moči in dovzetnosti, ki jih je mogoče kultivirati, da se soočijo s temi izzivi. Torej tako v goli pojem kategoričnega

imperativa kot v njegovo aplikacijo na sistem dolžnosti stopajo *aposteriorne* prvine, ki jih je mogoče nanesti na primer človeka» (Sherman, 1997: 131).

Krepko bi se kajpada motili, če bi prehitro sklepali, da je edina vloga vrline to, da karseda omeji oziroma prepreči uveljavljenje nagnjenj. Moč in prevlada volje, ki ima za vodilo moralni zakon se kaže, kot meni Kant tudi v tem, da ta volja tudi preoblikuje našo čutno naravo: volja preoblikuje našo animalično naravo, da se prilagodi moralnosti.

»Ko je o človeku nasploh (pravzaprav človeštvu) pripadajoči popolnosti rečeno, da je sama na sebi dolžnost, da se mu jo naredi za smoter, jo moramo postaviti v tisto, kar je lahko učinek njegovega dejanja, ne pa v tisto, kar je zgolj darilo, ki se mora zahvaliti naravi, saj sicer ne bi bila dolžnost. Torej ne more biti nič drugega kot *kultura* njegovih zmožnosti (ali naravnega stanja), v kateri je *razum* kot sposobnost pojmov, torej tudi tistih, ki se nanašajo na dolžnost, najvišji, hkrati pa tudi njegova *volja* (npravna miselnost), da se sploh izpolni vsaka dolžnost« (Kant, 1914: 386–387).

Kant torej zagovarja tako izpopolnjevanje svojih naravnih zmožnosti kot tudi moralne miselnosti oziroma drže.

Kar pa je še pomembneje, Kantovo stališče iz *Metafizike npravnosti* je zelo podobno, če že ne istovetno, s Schillerjevim iz *O milini in dostojanstvu*, kjer se zdi, da Schiller zagovarja etiko vrlin. Še posebej se to kaže v naslednjem zapisu: »Človek mi ne vzbuja dobre predstave o sebi, če sme tako malo zaupati glasu gona, da ga je prisiljen vsakič najprej izprašati pred načelom morale; prej bi ga spoštovali, če se gonu zaupa z določeno gotovostjo, brez nevarnosti, da bi ga ta zapeljal« (Schiller, 2005: 36). To pa je kajpada premajhno in preozko oporišče za sklepanje, da Schiller daje prednost vrlini moralnim načelom. Saj v nadaljevanju tega odlomka govori o ujemanju teh dveh načel, kar priča o dovršeni človeškosti. Schiller še vedno daje prednost moralnemu načelu, saj edino to lahko nastopa v vlogi zakonodajalca, medtem ko ima vrlina bolj nalogo, da to načelo udejanja. Nasprotno, Schiller celo svari pred tem, da bi goni in sentimenti prevzeli vlogo in naloge moralnih načel. S poudarjanjem zaupanja do gonov in občutij skuša povedati predvsem to, da so ta dovolj zanesljiva, da lahko udejanjajo zakone, ki jih predpisuje zgolj um.

Zdi se, da je bil Schiller tudi tukaj korak pred Kantom, in je Kant potreboval nekaj let, da je prišel do skoraj istovetnega stališča.

Literatura

- Allison, Henry E. (1990). *Kant's Theory of Freedom*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baxley, Margaret Anne (2010). *Kant's Theory of Virtue*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beiser, Frederick (2005). *Schiller as Philosopher*. Oxford: Oxford University Press.
- Guyer, Paul (1993). *Kant and Experience of Freedom*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2013). *Oris filozofije pravice*. Ljubljana: Krtina.
- Kant, Immanuel (1914). *Kant's gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 6, Erste Abteilung: Werke, Sechster Band. Berlin: Druck und Verlag Georg Reimer.
- Kant, Immanuel (1975). *Kant's gesammelte Schriften*, hrsg. von d. Akad. d. Wiss. d. DDR, Bd. 27 – Abt. 4, Vorlesungen, hrsg. von d. Akad. d. Wiss. zu Göttingen; Bd. 4, Vorlesungen über Moralphilosophie, Bd. 27, Zweite Hälfte, Erster Teil. Berlin: Walter de Gruyter.
- Kant, Immanuel (1999). *Kritika razsodne moči*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Kant, Immanuel (2003). *Kritika praktičnega uma*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Kant, Immanuel (2005). *Utemeljitev metafizične naravi*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Kant, Immanuel: *Religija v mejah čistega uma*. *Problemi Razprave* 1/1991, str. 75–96).
- Schiller, Friedrich (1971). *Kallias : oder Über die Schönheit. Über Anmut und Würde*. Stuttgart: Reclam.
- Schiller, Friedrich (2005). *Spisi o etiki in estetiki*. Ljubljana: Krtina.
- Sherman, Nancy (1997). *Making a Necessity of Virtue: Aristotle and Kant on Virtue*. Cambridge: Cambridge University Press.

PRIPOVEDNA UMETNOST IN TERAPEVTSKO SAMOSPOZNANJE

Sprejeto

18. 8. 2023

Pregledano

9. 11. 2023

Izdano

22. 12. 2023

MOJCA KÜPLEN

University of Tennessee, Department of Philosophy, Knoxville, Tennessee, Združene države Amerike
mkuplen@tennessee.edu

DOPISNI AVTOR

mkuplen@tennessee.edu

Ključne besedepripovedna umetnost,
samospoznanje,
psihoterapija,
mentalna stanja,
mentalna simulacija,
prvoosebna in
tretjeosebna perspektiva

Izvleček Zadnja leta potekajo razprave v estetiki in filozofiji umetnosti o vprašanju, ali lahko pridobimo znanje o svetu iz umetniških del. Vendar pa je zelo malo napisanega o učinkih, ki jih ima umetnost na kultiviranje samospoznanja in samorazvoja. Medtem ko se večini od nas zdi očitno, da umetnost ima te učinke, je le malo znanega o tem, kako in zakaj se ti pojavijo. Obravnava tega vprašanja je glavni cilj sledečega prispevka. Bistvo argumenta je, da pripovedna umetnost ponuja edinstveno priložnost za sprejetje dvojne (prvo- in tretjeosebne) perspektive na lastna mentalna stanja, ki je, kot trdijo psihologi in filozofi uma, potrebna za pridobitev vrste samospoznanja, ki vodi v samorazvoj in samospremembe, to je, terapevtskega samospoznanja.

NARRATIVE ART AND THERAPEUTIC
SELF-KNOWLEDGE

MOJCA KÜPLEN

University of Tennessee, Department of Philosophy, Knoxville, Tennessee, United
States of America
mkuplen@tennessee.edu

CORRESPONDING AUTHOR

mkuplen@tennessee.edu

Accepted

18. 8. 2023

Revised

9. 11. 2023

Published

22. 12. 2023

Abstract In recent years, there have been debates in aesthetics and philosophy of art on the question of whether we can acquire knowledge about the world from works of art. However, little has been written about the effects of art on cultivating self-knowledge and self-development. While, for most of us, it seems obvious that art has these effects, little is known about how and why these effects occur. Addressing this issue is the main aim of this paper. The gist of the argument is that narrative art provides a unique opportunity to adopt a dual (first- and third-personal) perspective on the self, which has been argued recently by psychologists and philosophers of mind to be necessary for obtaining the kind of self-knowledge that leads to self-development and self-change, i.e., therapeutic self-knowledge.

Keywords

narrative art,
self-knowledge,
psychotherapy,
mental states,
mental simulation,
first and third-person
perspective

<https://doi.org/10.18690/analiza.27.1.31-52.2023>

CC-BY, text © Küplen, 2023

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.
This license allows reusers to distribute, remix, adapt, and build upon the material in any medium or
format, so long as attribution is given to the creator. The license allows for commercial use.
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

1 Uvod

Ideja o umetniških delih kot viru samospoznanja ni pogosto obravnavana v sodobni estetiki in filozofiji umetnosti. Filozofske in psihološke razprave se primarno ukvarjajo z razumevanjem socioepistemičnih in moralnih učinkov umetnosti ter z vlogo umetnosti pri kultiviranju empatije in naše sposobnosti razumevanja drugih (Nussbaum 1990, Kieran 1996, Carroll 2002). Umetniška dela, zlasti pripovedne vrste, prikazujejo kompleksne situacije, motive in dejanja, ki nam dajejo priložnost predstavljanja kako je biti v situaciji druge osebe in na ta način spodbujajo našo moralno in družbeno sensibilnost. Medtem ko te razprave pomagajo razložiti, kako umetnost lahko vodi k razmišljanju o naših lastnih normah, vrednotah in moralnih načelih¹, pa ne povedo veliko o umetniških delih in njihovih učinkih spodbujanja samospoznanja, ki ni družbeno in moralno usmerjeno, to je, tako imenovano 'dejansko samospoznanje', ki se nanaša na spoznanje naših lastnih izkušenj, misli, čustvih, prepričanjih, želja in drugih mentalnih stanj, ki sestavljajo naš Jaz.² Čeprav se večini od nas zdi očitno, da ima umetnost te učinke, je zelo malo znanega o tem, kako in zakaj se le-ti pojavijo. Obravnava tega vprašanja je glavni cilj sledečega prispevka. Moj namen je pokazati, da nam pripovedna umetniška dela ponujajo edinstveno priložnost, da zavzamemo dvojno (prvo- in tretjeosebno) perspektivo na naša lastna mentalna stanja, ki je, kot trdijo psihologi in filozofi teorije uma, nujna za pridobitev tako imenovanega terapevtskega samospoznanja, to je, samospoznanja, ki vodi do samo-spremembe (McGeer 2008, Bell and Leite 2016, Strijbos and Jongepier 2018). Kar je značilno za takšno vrsto samospoznanja je to, da nam ne daje popolnoma novih informacij o naših mentalnih stanjih, ampak nam omogoča, da v celoti prepoznamo različne obstoječe psihološke vidike našega notranjega življenja, ki se jih pogosto ne zavedamo popolnoma in ki usmerjajo naše čustvene izkušnje in vedenje (kot so implicitna prepričanja, želje, občutki, motivi ipd.).³ Skratka, za pridobitev terapevtskega samospoznanja je nujno, da zavzamemo prvoosebno perspektivo do lastnih mentalnih stanj, saj le-ta perspektiva generira občutek lastništva in avtoritete nad lastnim mentalnim življenjem, kar posledično vodi to samospremembe. Istočasno pa je potrebno regulirati prvoosebno

¹ Kot lepo izpostavlja Currie (1995).

² Tukaj se sklicujem na pojem 'dejanskega samospoznanja' kot ga uporablja Jopling (2000, str. 17).

³ Medtem ko se strinjam z mnenjem Lucy O'Brien (2017), da pripovedna umetnost ne vodi k pridobitvi popolnoma novega samospoznanja, ampak le tako imenovanega prepoznavnega samospoznanja, se ne strinjam z njeno trditvijo, da prepoznavno samospoznanje ne šteje kot pomemben del samospoznanja. Po mojem mnenju nam pripovedna umetnost ne daje le priložnosti, da potrdimo že obstoječa eksplicitna prepričanja, kot predlaga O'Brien, temveč da prepoznamo obstoječa implicitna prepričanja in druga implicitna mentalna stanja, ki sestavljajo ozadje naših izkušenj. To je pomen samospoznanja, kot ga podpira psihoterapija.

perspektivo z zavzetjem tretjeosebne perspektivne na naša mentalna stanja, saj nam le ta perspektiva omogoča, da prepoznamo pomen naših izkušenj v širšem kontekstu našega življenja. Čeprav je takšno dvojno perspektivo na naša lastna mentalna stanja težko doseči brez psihoterapevtskih posegov, trdim, da nam pripovedne umetnine omogočajo izkusiti obe perspektivi, s čimer nam pomagajo osmisлити lastne notranje izkušnje in prepoznati pomen teh izkušenj v širšem kontekstu.

To je teza, ki jo bom zagovarjala v nadaljevanju. Da bi razvila svoj argument, začnem z obravnavo virov, vrednot in omejitev tako prvo- kot tretjeosebnega pojmovanja samospoznanja. Nadaljujem z razlago načela prvoosebne avtoritete, ki je inherentno povezan s prvoosebno koncepcijo samospoznanja kot nujnim pogojem pridobitve terapevtskega samospoznanja. V drugem delu prispevka se obrnem na pojem pripovedne umetnosti razumljene kot pripovedne simulacije in opišem dve različni vrsti čustvenega doživljanja, ki ju ta simulacija omogoča. Nazadnje predlagam prikaz vloge pripovedne simulacije pri spodbujanju terapevtskega samospoznanja.

2 Vrednost in omejitve samospoznanja

Samospoznanje se nanaša na spoznanje naših lastnih mentalnih stanj, kot so naša izkustva, misli, čustva, prepričanja, želje in druga mentalna stanja, ki konstituirajo naš lastni Jaz (Gertler, 2011). Imeti samospoznanje pomeni imeti jasen občutek, kdo v resnici smo, kar je potrebno za smiselno in pristno življenje.

Literatura običajno izpostavlja dva glavna vira samospoznanja: introspekcijo kot vir prvoosebnega samospoznanja in samozaznavanje kot vir tretjeosebnega samospoznanja (Wilson in Dunn 2004). Introspekcija se nanaša na neposredno zavedanje naših mentalnih stanj. Introspektivno vemo, na primer, da smo jezni, tako da neposredno občutimo jezo v sebi.⁴ Imamo torej prvoosebni odnos do vsebine samoinformacije. To je drugače v primeru samozaznave, kjer se lastnih mentalnih stanj zavemo le posredno, tako da jih izpeljemo iz opazovanja lastnega vedenja (na primer, vpitje kot eden izmed vedenjskih znakov, ki nakazuje, da smo jezni). Z drugimi besedami, imamo tretjeosebni odnos do lastnih mentalnih stanj.

⁴ Introspekcija se razlikuje od našega običajnega zavedanja mentalnih stanj v tem, da je premišljeno in pozorno zavedanje. To je, medtem ko se zavedamo večine svojih mentalnih stanj tako, da jih preprosto doživljamo, se jih introspektivno zavedamo le takrat, ko jih namerno opazujemo in razmišljamo o njih. Za več o razlikovanju med običajnim in introspektivnim zavedanjem, glej Rosenthal (2000).

V sodobni filozofiji duha introspekcija ni več opisana kartezijansko kot notranje zaznavanje mentalnih stanj, ki je podobno našemu zaznavanju zunanjih predmetov (Taylor 1985, Moran 2001, Finkelstein 2003, Bilgrami 2006). Argument je, da v nasprotju z zunanjimi objekti, mentalni predmeti niso neodvisno obstoječa dejstva. Mentalni fenomeni, kot poudarja John McDowell, ne obstajajo neodvisno od našega zavedanja (1996, str. 21). To je, brez nekega zavedanja, recimo, lastnega občutka jeze, ne moremo reči, da smo jezni. Kako dojamemo naša lastna mentalna stanja do določene mere determinira kakšno bo to stanja za nas. Kot David Finkelstein artikulira to idejo: »Samopripisovanje mentalnih stanj se razlikuje od poročil o opazovanju v tem, da do neke mere predstavljajo dejstva na katere se nanašajo« (2003, str. 81). To pomeni, da ima introspektivno zavedanje mentalnih stanj določene posledice za naravo ali identiteto teh mentalnih stanj samih. Z drugimi besedami, introspekcija (delno) določa identiteto mentalnih pojavov. Introspektivno zavedanje oblikuje pomen naših mentalnih stanj, saj sam proces eksplicitnega zavedanja lastnih mentalnih stanj nujno vključuje našo dejavnost artikulacije in osmišljanja mentalnih stanj (Gendlin 1964, Varga 2015, str. 85–88). Da bi vedeli kaj mislimo, čutimo ali doživljamo nujno vključuje dejavnost samointerpretacije. Kot piše Charles Taylor: »Formuliranje kako se počutimo, ali sprejetje nove formulacije, lahko pogosto spremeni naše počutje. Ko vidim, da je bil moj občutek krivde napačen ali da je bil moj občutek ljubezni samoprevarjen, so emocije sama drugačna [...] Lahko bi rekli, da za te emocije, naše razumevanje ali interpretacije, ki jih sprejemamo o njih, so konstitutivna za emocijo. Razumevanje pomaga oblikovati emocijo. In zato slednje ni mogoče šteti za popolnoma neodvisen predmet« (1985, str. 100-101)

Do lastnih mentalnih stanj imamo poseben samointerpretacijski odnos, ki ga ne moremo aplicirati na naše opazovanje zunanjih predmetov. Naše samointerpretacije igrajo vlogo pri konstituiranju identitete naših mentalnih stanj. Introspekcija (ali prvooseben odnos do lastnih mentalnih stanj) zato leži v središču psihoterapije (Bell in Leite 2016, Strijbos in Jongepier 2018). Psihoterapija temelji na predpostavki, da smo v privilegiranem položaju poznavanja lastnih mentalnih stanj (kaj čutimo, razmišljamo, želimo) s tem, da doživljamo ta mentalna stanja. Ta privilegiran položaj, ki ga imamo do spoznanja lastnih mentalnih stanj, se odraža v pojmu, ki ga v sodobni filozofiji duha poznamo kot *načelo prvoosebne avtoritete* (Moran 2001, Finkelstein 2003, Bilgrami 2006). To načelo je izraženo v ideji, da smo sami sebi avtoriteta glede tega, kar rečemo (ali mislimo) da čutimo, želimo, verjamemo - ne le v smislu epistemične avtoritete, to je, da imamo privilegiran epistemični dostop do

naših lastnih mentalnih stanj (na primer, naše prvoosebno samopripisovanje prepričanj, misli in občutkov je nekaj, kar jemljemo za resnično, ne da bi pri tem upoštevali kakršna koli dokazne premisleke) - ampak v smislu *agencijske* avtoritete (Moran 2001, Parrott 2015). Na kratko rečeno, agencijsko avtoriteto imamo ko se povežemo s svojim mentalnim stanjem prvoosebno skozi introspekcijo. Kot piše Richard Moran, agencijska avtoriteta izraža poseben odnos, ki ga imamo do svojega lastnega mentalnega življenja v smislu, da je to mentalno življenje "moje, da izraža moj odnos do sveta, da je predmet mojega vrednotenja, popravkov, dvomov in napetosti" in da prav zaradi tega lahko pričakujemo, da bo "človekovo lastno zavedanje svojega mentalnega življenja povzročilo razlike v konstituciji tega mentalnega življenja" (2001, str. 37) Agencijski vidik prvoosebne avtoritete leži v našem zavedanju, da so psihološka stanja naša lastna stanja in da smo torej v privilegiranem položaju, da nekaj storimo v zvezi s temi stanji, to je, da jih oblikujemo tako kot se nam samim zdi primerno.

Obstajata dva načina razumevanja privilegirane agencijske avtoritete, ki jo imamo nad lastnim mentalnim življenjem. Po Moranovi racionalni teoriji prvoosebne avtoritete, posemeznik deluje kot agent, kot racionalno razmišlja, to je, podaja razloge za to kar je primerno, pravilno ali pravično, da čuti, misli ali verjame. Na primer, da bi odgovorili na vprašanje, ali je primerno čutiti strah, moramo razmisliti o razlogih, ki jih imamo za to prepričanje, torej ali je naša ocena situacije kot grozeče res upravičena. Spoznanje naših lastnih mentalnih stanj pridobimo tako, da upoštevamo vsebino teh mentalnih stanj in torej z usmeritvijo naše pozornosti k objektu na katerega se naša mentalna stanja nanašajo. Z drugimi besedami, poznavanje našega mentalnega stanja, recimo, ali čutimo strah in ali si želimo sladoleđ, je transparentno za navzven usmerjeno vprašanje, ali je res, da je situacija grozeča in da je moja želja po sladoleđu zaželjena. Potrjevanje ali eksplicitno odobravanje naših lastnih mentalnih stanj na podlagi principa transparentnosti je oblika priznanja in predstavlja »fundamentalno značilnost samospoznanja« (2001, str. 150). Torej, po Moranovi teoriji, imamo agencijsko avtoriteto v kolikor imamo racionalno avtoriteto nad lastnim mentalnim stanjem. Naša racionalna razmišljanja določajo ustreznost naših mentalnih stanj.

Moran razvije svojo teorijo racionalne prvoosebne avtoritete predvsem v kontekstu naših moralnih razmislekov. Prav iz tega razloga je njegova teorija neprimerna za razlago naših občutkov in čustev, ki pogosto ostajajo neodzivna na racionalna razmišljanja (Strijbos in Jongepier 2018, McGeer 2008, Carman 2003, Kloosterboer

2015, Bell and Leite 2016, Leite 2018). Na primer, pogosto se nam pripeti, da občutimo srečo, ne da bi pri tem verjeli, da imamo kakršne koli zavestne razloge, da bi se morali počutiti srečno. Prav tako velja obratno. Včasih verjamemo, da imamo razloge, da bi se morali počutiti srečni, pa tega ne moremo občutiti (lepo ilustracijo slednjega podaja Lev Tolstoj v svojih *Izpovedih*, kjer piše, da kljub izpolnitvi vseh svojih življenjskih ciljev in potreb čuti le nesrečo in obup.

Naša čustva in občutki pogosto ostanejo neodzivni na razumsko potrjene razloge, ker, kot trdi Naomi Kloosterboer, v nasprotju z razlogi, pomembnimi pri razpravljanju o mentalnih stanjih kot so prepričanja, ki imajo opravka z resničnovrednostjo vsebine prepričanja, razlogi, ki so pomembni pri razpravljanju o čustvih in občutkih, so inherentno povezani z našim subjektivnim odnosom do sveta, in sicer s tem, kaj nam je pomembno, kaj nam je mar glede na lastna zavestna ali nezavedna prepričanja, misli, občutke, motive, želje in vrednote. Kot poudarja: »Naša čustva so pojmovno povezana z našimi skrbmi v smislu, da so odzivi na stvari, ki nas skrbijo.« (2015, str. 252). Torej, da bi vedeli ali je primerno čutiti nesrečo ali jezo, moramo razmisliti o razlogih zakaj vrednotimo situacijo kot nezadovoljivo ali žaljivo, in to pomeni, da moramo v prvi vrsti odgovoriti na vprašanje, kdo smo, kaj cenimo, želimo in pričakujemo od drugih: »Povedati, ali je nekaj za določeno osebo boleče, žaljivo ali veselo, temelji na premislekih, ki so odvisni od tega, kdo ta oseba je, z določenimi značajskimi lastnostmi, skrbmi, načrti, ambicijami, strahovi, ranljivostjo, odnosi z drugimi osebami itd.« (Kloosterboer 2015, str. 253) Utemeljitev naših lastnih čustev ni odvisna le od vsebine čustev, ampak tudi od tega, kako je dano čustvo povezano z našimi preostalimi mentalnimi stanji. Svojih čustev ne spoznamo le tako, da pogledamo navzven (za kaj gre pri čustvu), ampak tudi tako, da pogledamo vase, k našim drugim mentalnim stanjem (prepričanju, željam itd.). Moranovo načelo transparentnosti tako ne moremo aplicirati na čustva.

Naši občutki sreče, žalosti ali jeze so primerni v kolikor odmevajo s preostalimi vidiki naše osebnosti – našimi prepričanji, željami, cilji, vrednotami in predstavami, ki jih imamo o sebi. To je občutek primernosti, h kateremu teži psihoterapija in se odraža v tako imenovani *afektivni* teoriji prvoosebne avtoritete, kot sta jo nedavno predlagala Strijbos in Jongepier (2018). Ta teorija temelji na osnovnem pravilu psihoterapije, namreč, da moramo ubesediti svoja čustva in misli ter pozorno spremljati, kaj take samoartikulacije ali samointerpretacije zbuja v nas, v smislu, ali resonirajo s preostalimi vidiki naše osebnosti. Kot Taylor Carman izrazi to idejo: »Kar je bistveno ni to, da se odločim, kako bi moral čutiti, ampak raje da razjasnim, kako se počutim,

tako da pustim svojim čustvom, da se oblikujejo in najdejo glas v tem, kar govorim in delam» (2003, str. 404). Z drugimi besedami, pridobitev samoinformacije morajo biti "čustveno prepričljiva" in ne zgolj racionalno razumljena (Abend 2007, str.1437). Samoinformacija mora biti afektivno dojeta, da bi imela terapevtski učinek. Kot pišeta Strijbos in Jongepier, tukaj ni relevantna resnica o vsebini naših občutkov (kaj naj čutim?), temveč bolj kvaliteta čustev: »če ugotovimo, da nov opis odzvanja z našimi čustvi in jih naredi bolj jasno opredeljene in determinirane, nam bo to dalo razlog za prepričanje, da je ta novi opis natančnejši od starega.« (2018, str. 50). Cutimo, in ne le racionalno verjamemo, primernost določene samoartikulacije: »Dovolj je, da izkusimo natančnost naših novih opisov na podlagi tega, kar te besede vzbudijo v nas.« (2018, str. 51) Dana interpretacija konstituira naše mentalno stanje v kolikor se nam zdi čustveno prepričljiva, v smislu, da je usklajena z našimi lastnimi vzorci občutkov, misli in dejanj. Čustveno prepričljivo (primerno) interpretacijo prepoznamo po občutku olajšanja in vznemirjenja, ki ga povzroči v nas – čutimo, da so vsi vidiki nase izkušnje končno združeni v celoti in smiselni. Rezultat je čustveno priznanje, popolno priznanje našega mentalnega stanja. Po drugi strani pa čustveno neprepričljiva (neprimerna) interpretacija naših subjektivnih izkušenj povzroča občutek nelagodja, tesnobe in nerazločljivosti. To interpretacijo doživljamo kot manj smiselno in dezorganizirajočo (to je, afektivno zanikana interpretacija).

Vendar pa zgolj prvoosebna perspektiva na lastna mentalna stanja ni zadosten pogoj za pridobitev terapevtskega samospoznanja, saj, kot pišeta Strijbos in Jongepier, »ko poskušamo ugotoviti, kaj čutimo, želimo ali verjamemo, ne moremo vedno zaupati našemu transparentnemu pogledu na svet.« (2018, str. 51). Prvoosebna (introspektivna) perspektiva je podvržena epistemični zmotljivosti in samoprevari (na primer, oblikovanje zmotnih prepričanj o osebnostnih lastnostih, napačne identifikacije motivov in vzrokov za svoja čustva, stališča, odločitve in dejanja, kot poudarjajo številne študije v kognitivni znanosti).⁵ Zdi se, da je introspekcija epistemično nezanesljiv vir samospoznanja zaradi obstoja različnih vidikov našega notranjega življenja, ki ostajajo zunaj našega zavestnega uma in ki pomembno vplivajo na naše kognitivne in čustvene izkušnje.⁶ Glede na to, da se introspekcija nanaša zgolj na zaznavanje neposredno zavednih procesov in tako nima neposrednega dostopa do nezavednih procesov, lahko pogosto rezultira v

⁵ Za pregled teh študij glej Gertler (2011, str. 70–81).

⁶ Ta ideja se odraža v trenutni teoriji kognitivne znanosti o dveh različnih sistemih obdelave informacij: nezavednem sistemu (implicitni, impulzivni ali izkustveni sistem) in zavestnem sistemu (eksplicitni, racionalni ali reflektivni sistem). Glej Evans (2008).

nepopolnih in napačnih samo-informacijah.⁷ Introspekcija je prav tako kritizirana, ker predvidoma vodi do tega, kar Jonathan Lear (2004), imenuje 'patologija priznanja', namreč h krepitvi raje kot preprečevanju neprilagodljivih mentalnih stanj. Povedano na kratko, glede na to, da je prvoosebna perspektiva pogosto determinirana z (introspektivno nevidnimi) neprilagodljivimi implicitnimi prepričanji, ki določajo, katere značilnosti svoje osebnosti in sveta bomo izbrali in organizirali skupaj, nam tako lahko preprečujejo prepoznavanje tistih lastnostnih lastnosti in vidikov sveta, ki bi prispevali k bolj natančnejšemu samorazumevanju. Na primer, če ima posameznik implicitno prepričanje, da je svet poln izdaje (Learov primer), potem bo to prepričanje vodilo posameznikovo pozornost na tiste značilnosti sveta, ki so v skladu s tem prepričanjem in spregledale tiste, ki niso, s čimer bo posledično krepilo posamezniko implicitno prepričanje samo (da je svet res poln izdaje).

Prvoosebno perspektivo je zato potrebno regulirati z zavzetjem tretjeosebne perspektive do lastnih mentalnih stanj. Kot pravi Victoria McGeer, potrebno je »videti sebe, kot vidimo druge – namreč kot empirične subjekte, katerih psihološka stanja se odzivajo na različne vplive, ki so večinoma nevidni iz naivno egocentričnega prvoosebnega vidika.« (2008, str.101). Cilj je torej, da se distanciramo od prvoosebne perspektive, se zadržimo pred priznavanjem lastnih mentalnih stanj in ponovno ocenimo lastna nagnjenja. V tretjeosebni perspektivi zavzamemo stališče gledalca do lastnih mentalnih stanj, kjer pridobimo spoznanje o lastnih mentalnih stanjih posredno, tako da jih izpeljemo iz opazovanja lastnega vedenja. Kot piše Daryl Bem, zagovornik teorije samozaznavanja: "do mere do katere so notranji znaki šibki, dvoumni ali nerazumljivi, je posameznik funkcionalno v istem položaju kot zunanji opazovalec« (1972, str. 2). Glede na to, da nekatera naša vedenja poganjajo implicitna stališča, motivi in druge psihološke lastnosti, ki so introspektivno nevidna, nam opazovanje lastnega vedenja lahko pomaga pridobiti boljši vpogled v naša notranja stanja. Tretjeosebno pridobljen vpogled v psihološke sile in impulze, ki ležijo pod našim neposrednim zavedanjem, je zato nujen za natančno izvajanje naše agencijske avtoritete. Tretjeosebna perspektiva pa mora biti skrbno regulirana, da ne vodi v samoodtujitev: namreč opazovanje lastnih občutkov, prepričanj in želja, kot da bi pripadali nekomu drugemu, vključuje doživljanje lastnih mentalnih stanj kot stanj, ki niso odvisna od nas samih, ampak so nekaj kar se nam preprosto pripetijo.

⁷ Za podrobnejšo analizo različnih vrst napačnih samoinformacij pridobljenih s postopkom introspekcije, glej Nisbett in Wilson (1977).

Tretjeosebna perspektiva tako ne upošteva našega zavedanja, da je Jaz, ki ga opazujemo, naš in pomena, ki ga ima ta način samozavedanja za naš samorazvoj (Strijbos in Jongepier 2018, Moran 2001, str. 131-132, Eagle 2011, str. 41-67).

Moj cilj v nadaljevanju je pokazati, da nam lahko pripovedna umetnost omogoči izkušnjo obeh perspektiv in nam tako ponudi edinstveno priložnost pridobitve terapevtskega samospoznanja. Po mojem mnenju, pripovedna umetnost ponuja različne načine interpretacije lastnih subjektivnih izkušenj iz tretjeosebne perspektive in nam tako pomaga pridobiti nove samoinformacije. Proces pridobivanja samoinformacij pa ni arbitraren, temveč je vezan na načelo prvoosebne avtoritete. Glede na to, da pripovedna umetnost pogosto vzbuja intenzivne čustvene reakcije v nas (v kolikor prikazuje čustveno nabite situacije), je teorija prvoosebne avtoritete, ki je primerna za umetnost, afektivna teorija; to je, primernost samoinformacije je potrjena z dejanjem čustvenega priznanja. Trdim, da občutimo primernosti ali neprimernost samoinformacije skozi proces mentalne simulacije, to je predstavljanja prikazanih dogodkov in izkušenj iz perspektive karakterjev. Umetniška dela lahko povzročijo poglobljeno in vpojno izkušnjo, ki vpliva na vse naše čute; daje nam priložnost da za trenutek naselimo svet karakterjev in empatiziramo z njimi. To nam omogoča, da intenzivneje začutimo primernost (ali neprimernost) pridobljene samoinformacije. Preden nadaljujem s podrobno razlago svojega prikaza, se želim obrniti na pojem pripovedne umetnosti razumljene kot pripovedne simulacije.

3 Pripovedne umetnine kot mentalne simulacije

Pripovedna umetniška dela so pogosto razumljena kot »simulacije jazov v družbenem svetu.« (Mar in Oatley, 2008, str. 173). Takšne pripovedne simulacije imajo predvidoma dve značilni lastnosti. Prvič, ponujajo nam priložnost, da se postavimo v kožo fiktivnih karakterjev ter za trenutek naselimo njihove misli, prepričanja, želje in občutke. Pripovedna simulacija tako spodbuja mentalno simulacijo, to je, predstavljanje karakterjevih mentalnih stanj iz prvoosebne perspektive. Drugič, ponujajo abstrakten in poenostavljen model izkušenj iz resničnega življenja. Mar in Oatley tako definirata pripovedno simulacijo kot »predstavitev človeških odnosov in njihovih izidov v zgoščeni obliki.« (2008, str. 183) To pomeni, da pripovedne simulacije ne imitirajo neposredno naših običajnih izkustev, saj so le-ta preveč zapletena in podrobna, da bi jih lahko neposredno predstavili v prostorsko in časovno omejeni umetniški obliki; raje vključujejo le tista dejstva, ki so pomembna za razumevanje pomena zgodbe in psihološke situacije

karakterjev. Prav iz tega razloga uporablja pripovedna umetnost različne strategije in tehnike za posredovanje informacij, ki jih ni mogoče eksplicitno podati, in tako ponuja »razlage o tem, kaj se dogaja pod površjem, da ustvari opazno vedenje«. (Mar in Oatley 2008, str. 176). Pripovedna umetniška dela ponujajo različne razlage ali interpretacije upodobljene teme, glede na različne načine izbire, specifikacije in razporejanja elementov zgodbe v celoto. Da bi natančno videli, kako pripovedna umetnost prispeva k interpretaciji upodobljene teme, si oglejmo film Michaela Hanekeja *Der siebente Kontinent* (1989).

Film pripoveduje zgodbo o avstrijski družini in njihovem poskusu ubega pred občutkom čustvene in družbene izoliranosti v sodobnem svetu tako, da se odločijo narediti samomor. Film teži k prikazovanju mentalnega stanja praznine in depersonalizacije, ki spremlja vsakdanje življenje te družine preko reprezentacije objektov, raje kot subjektov. Tako na primer v uvodni segmentaciji filma, ne vidimo obrazov karakterjev, temveč le fragmentirane in izolirane posnetke njihovih rok, ki ugašajo budičko, odgrnjajo zaveso, zavezujejo vezalke čevljev, kuhajo kavo, pripravljajo zajtrk. S filmsko tehniko, ki poudarja stanje ujetosti v vsakodnevne rutine, Hanekeju uspe dati zaznavno obliko občutku izpraznjenosti lastne eksistence in nam s tem ponuditi redko priložnost, da prepoznamo določena mentalna stanja, čustva in ideje, ki jih ni mogoče neposredno predstaviti. Film ponuja enega izmed možnih načinov razumevanja izkušnje čustvene praznine in odtujenosti. Pomen te izkušnje se razkrije s skrbno izbiro in specifikacijo določenih vidikov te izkušnje - občutek ujetosti v vsakodnevno rutino, ki je izražen s prikazom mehansko opravljenih vsakodnevnih opravil; ideja depersonalizacije in izguba komunikacije kot je predstavljena preko pripovedi, ki poudarja monotonijo vsakodnevne življenja karakterjev in njihovo neosebno verbalno izmenjavo; ter kako ti občutki posledično vodijo do njihovega doživljanja obupa in jeze nad svetom, kar je lepo izraženo s predstavo karakterjev in njihovim sistematičnim uničevanjem lastnega imetja in nazadnje njihova odločitev, da ubežijo temu občutku ujetosti z dejanjem samomora.

Hanekejev film prikazuje eno izmed možnih oblik, ki jo ideja čustvene praznine in odtujenosti lahko zavzame, vendar obstaja veliko drugih možnih načinov interpretacije te ideje. Na primer, slika Edvarda Muncha, *Večer na ulici Karl Johana* (1892) izraža idejo čustvene izolacije in odtujenosti tako, da prikazuje množico, med seboj ločenih in izoliranih ljudi z nejasnimi obraznimi potezami. S poudarjanjem izkušnje anonimnosti, izolacije in izgube samozavedanja, Munchovo umetniško delo dodaja še en pomen, ki jo ideja odtujenosti lahko ima za nas. Medtem ko oba Haneke

in Munch instancirata isto idejo odtujenosti in čustvene izolacije, izražata drugačen pomen izkušnje odtujenosti.

Hanekejev film lepo ilustrira na kakšen način lahko pripovedna umetnost omogoča dvojno (prvo- in tretjeosebno) perspektivo na fiktivne karakterje.⁸ Po eni strani film ponuja konkretno in živo vizijo psihološke situacije karakterjev, kar nam omogoča, da si predstavljamo njihovo situacijo iz prvoosebne perspektive. V filmu vidimo svet karakterjev skozi njihove oči, ko postanejo čustveno neobčutljivi, apatični in obupani do te mere, da se odločijo vzeti svoje življenje. To ustvari globoko občuteno izkustvo simulacije njihovih čustvenih stanj, ki nam daje prvoosebno informacijo o njihovih notranjih izkušnjah. Po drugi strani pa film prav tako ponuja priložnost, da pridobimo tretjeosebni vpogled na prikazane dogodke in karakterje, kar je učinek dosežen s formalnimi in slogovnimi lastnostmi dela. Na primer, posnetki karakterjev, ki mehansko opravljajo svoje dnevne rutine in ki izključujejo njihove obraze, ali dolgi kadri, ki prikazujejo sistematično uničevanje vsega njihovega imetja, nam dajo informacije o psiholoških vidikih, ki sestavljajo ozadje njihove čustvene izkušnje. Na primer, da se njihovo občutje čustvene izolacije nahaja prav v tem kako interpretirajo lastne dnevne rutine in materialne dobrine, in sicer kot nekaj, v kar so ujeti ali zaprti. Film tako ponuja dodatno informacijo o vzročni povezavi med čustvi karakterjev in njihovim psihološkim stanjem, kar nam pomaga razumeti destruktivna dejanja, ki jih na koncu izvedejo. Z razlago psiholoških in čustvenih vidikov karakterjev, nas film povabi k oblikovanju drugačnega odnosa z njimi, v katerem nismo zgolj udeleženci njihove zgodbe – to je, doživljamo njihovo mentalno življenje skozi njihove oči (prvoosebna perspektiva) —ampak tudi zunanji opazovalci njihovih vzorcev misli, občutkov in dejanj (tretjeosebna perspektiva). Doživljanje prvoosebne in tretjeosebne perspektive, ki se med pripovedno simulacijo nenehno izmenjuje, nam daje priložnost, da pridobimo celovitejše razumevanje karakterjev in njihove psihološke situacije.⁹

Pripovedna umetnost pa nam ne ponuja le priložnost, da zavzamemo dvojno perspektivo na karakterje in njihove situacijske vidike kot so prikazane v zgodbi, ampak posledično tudi na lastno psihološko situacijo. To je, pripovedna umetnost

⁸ V filozofski estetiki je razlikovanje med prvo- in tretjeosebno perspektivo na karakterje znano tudi kot razlikovanje med notranjo in zunanjo perspektivo. Glej Lamarque (1996, str. 135–49), Currie (2010, str. 49–63) in Clifton (2016).

⁹ Za podoben pogled, glej Amy Coplan (2004), ki prav tako trdi da pripovedna simulacija istočasno vključuje prvoosebno empatično perspektivo na prikazane karakterje kot tretjeosebno perspektivo, pri kateri opazujemo izkušnje karakterjev od zunaj.

hkrati sproža refleksijo na naše lastne izkušnje in osebne lastnosti. Razlaga tega fenomena, kot ga bom podrobneje prikazala v nadaljevanju, leži v naravi naših čustvenih odzivov na pripovedna umetniška dela, ki odsevajo delovanje naših čustev na splošno.

4 Terapevtsko samospoznanje skozi umetnost

Kot smo že omenili, naša čustva odražajo občutek pomembnosti in vrednosti, ki ga pripisujemo nečemu ali nekomu in ki je zakoreninjeno v naših osebnostnih lastnostih. Vsako čustvo, ki ga doživljamo, vključuje občutek naših osebnih življenjskih skrbi: kaj nam je pomembno in za kar nas skrbi glede na naše osebne značilnosti, to je naše želje, cilje, potrebe in prepričanja, ki jih imamo o sebi in o svetu, v katerem živimo (Nussbaum 2004, Robinson 2005, Helm 2009). Osebne življenjske skrbi (občutek pomembnosti, ki ga pripisujemo nečemu ali nekomu) se razlikujejo od osebe do osebe glede na različne osebne značilnosti; torej isto dejanje, situacija ali dogodek ne bo vplival na vse nas na enak način. Na primer, nekateri od nas smo ponosni na poklicni uspeh, ker težimo k dosežkom. Medtem ko drugi, ki nimajo podobnih teženj, ne bodo čutili ponos nad lastnimi dosežki na enak način. Podobno, nekateri izmed nas občutimo ponižanje nad verbalno žalitvijo, ker imamo potrebo po tem, da nas drugi vidijo v pozitivni luči. Medtem ko drugi, ki jim ni mar za mnenja okolice, take žalitve ne motijo.

Naši čustveni odzivi na umetniške pripovedi so podvrženi istim zakonom kot čustva, ki jih doživljamo v resničnem življenju. Ta ideja izhaja neposredno iz teorije čustvenega realizma, ki trdi, da doživljamo resnična in pristna čustva, ko se ukvarjamo s fikcijo.¹⁰ To pomeni, da je naš način čustvovanja s fiktivnimi dogodki in karakterji odvisen od naših lastnih življenjskih skrbi. Kot piše Kendall Walton, če doživljamo stisko pri simulaciji jamarske odprave, je to zato, ker imamo klavstrofobične dispozicije (1997, str. 39-40). Jenefer Robinson navaja podobno v svoji razpravi o čustveni vpletenosti v literarne karakterje: »jasno je, da ne bom doživela noben čustveni odziv na roman, razen če čutim, da so moji lastni interesi, cilji in želje nekako na kocki« (2005, str. 114). To pomeni, da čutimo strahove, agonijo in odtujenost karakterjev, ker dojemamo (zavestno ali podzavestno) prikazano situacijo kot pomembno za naše lastno življenje. Naša psihološka sorodnost s karakterji nam omogoča, da čutimo, kar čutijo oni. Kot Lazarus in

¹⁰ Glavni zagovornik tega stališča je Gaut (2007, str. 203–26).

Lazarus jedrnato poudarjata: »Če njihova stiska ne bi bila podobna naši, potem se ne bi odzvali.« (1996, str. 131). Tako na primer, ne moremo vsi empatizirati z glavnim junakom filma *Into the Wild* (2007), ki pripoveduje zgodbo o Christopherju McCandlesu (upodablja ga Emile Hirsch), ki se odloči zapustiti vse svoje imetje in odpotovati na Aljasko, da bi živel v samoti z divjo naravo. Nekdo, ki nikoli ni občutil močnega hrepenenja po svobodi, samoodkrivanju in odmiku od človeštva, si bo morda težko predstavljal McCandlesovo stanje duha in razumel njegovo vedenje. Naša sposobnost, da miselno simuliramo psihološka stanja karakterjev temelji na našem prepoznavanju psihološke podobnosti z njimi.¹¹ To kaže, da se pripovedna umetnost neposredno dotika našega lastnega čustvenega in psihološkega sistema. Kako se čustveno odzivamo na karakterje in dogodke prikazane v pripovednih delih, predstavlja edinstven način dostopa do celotne domene naših osebnih življenjskih skrbi, ki so pogosto neprepoznavni iz naše strani. Na primer, pogosto se zgodi, da občutimo čustvo kot je strah ali brezup, vendar ne moremo v celoti artikulirati in razumeti, kaj je v dani situaciji grozeče ali brezupno. Medtem ko se lahko introspektivno zavedamo lastne notranje izkušnje, pa ni nujno da se popolnoma zavedamo različnih psiholoških vidikov, ki sestavljajo ozadje takšne izkušnje. Pripovedna umetnost pa vendarle lahko naredi te psihološke vidike vidne in s tem na voljo našemu spoznanju.

Kot je bilo že omenjeno, pripovedna umetnost deluje kot simulacija karakterjevih izkušenj in dejanj v zgoščeni obliki. Z drugimi besedami, pripovedna umetnost predstavlja verigo dogodkov v nepretrgani in celoviti obliki, pri čemer poudarja psihološke vidike, ki sestavljajo ozadje karakterjevih čustvenih izkušenj (to je, kako je prikazana situacija pomembna za karakterjeve namene, aspiracije, prepričanja in želja) in nam s tem naredi te izkušnje in dejanja bolj razumljiva.¹² Formalne in slogovne lastnosti pripovedne umetnosti nam dajejo priložnost, da opazujemo izkušnje karakterjev iz tretjeosebne perspektive in nam tako pomagajo dojeti pomen njihovih izkušenj v širšem kontekstu njihovega mentalnega življenja. V kolikor pa je čustvena in psihološka sorodnost s karakterji potrebna za našo sposobnost, da miselno simuliramo z njihovimi čustvenimi izkušnjami, to nakazuje, da lahko pripovedna umetnost prav tako pripomore k razumevanju naših lastnih čustvenih izkušenj. Z drugimi besedami, če se naša lastna čustvena ocena upodobljene situacije do neke mere ujema z ocenami karakterjev (to pomeni, da doživljamo enake ali

¹¹ Na to idejo opozarjajo številne raziskave, ki kažejo, da zaznavanje čustvenih in psiholoških podobnosti (ali razlik) s karakterji olajša (ali ovira) aktivacijo mentalne simulacije. Glej Green (2004) in Hakemulder (2000, str. 70–3).

¹² To je vrednost narativne simulacije, kot jo poudarja Schwan (2013).

podobne čustvene reakcije na upodobljene dogodke kot karakterji), potem lahko pripovedna umetnost, s tem, ko ponuja interpretacijo karakterjevih izkušenj, prav tako pomaga razjasniti naše lastne čustvene izkušnje. Pripovedna umetnost nam tako ponuja priložnost, da pridobimo tretjeosebni vpogled na lastna mentalna stanja, s pomočjo katerega lahko prepoznamo in preučimo določene vidike naših osebnih izkušenj, ki pogosto ostanejo neopaženi iz zgolj fenomenološke prvoosebne perspektive. Kot navaja H. W. Johnstone, da bi se zavedali določenih vidikov lastnega mentalnega stanja, je potrebno vstaviti določeno distanco med nami samimi in našim mentalnim stanje, saj "pri popolni potopljenosti v izkušnjo ni občutka lastništva" (1970, str. 106). Samospoznanje zahteva dialoški odnos in umetniška upodobitev občutkov, idej, vrednot in prepričanj, je tista, ki odpira takšen dialog med nami, našimi subjektivnimi izkušnjami (recimo, kako mi sami občutimo čustveno izolacijo) in specifično interpretacijo takšne izkušnje (recimo, kako Hanekejev film predstavlja idejo čustvene izolacije). Dialog poveča distanco med našim subjektivnim stanjem in objektivno vizijo tega mentalnega stanja skozi katerega se lahko razkrije naša lastna perspektiva. Tako kot, na primer, nam lahko opazovanje lastne telesne podobe v ogledalu daje informacijo o našem telesu, ki je ne moremo pridobiti zgolj s fenomenološko izkušnjo našega telesa, nam lahko tudi opazovanje naše lastne subjektivne izkušnje iz tretjeosebne perspektive daje informacije o naših lastnih izkušnjah, ki jih je nemogoče pridobiti s prvoosebno perspektivo.

Tukaj želim ponovno poudariti, da pripovedna umetnost kot miselna simulacija spodbuja samospoznanje, ne zato, ker odseva naša lastna življenja, temveč zaradi načina predstavitve karakterjev in njihovih situacijskih vidikov. To je značilna estetska kvaliteta umetnine, saj zahteva umetnikovo izbiro posebnih formalnih značilnosti, skozi katere je vsebina zgodbe predstavljena. Torej, umetniška dela spodbujajo samospoznanje prav zato, ker so bistveno drugačna od pripovedi iz resničnega življenja. Umetniška dela, kot piše Peter Lamarque, so neprozorna: "Namesto da bi domnevali, da so pripovedni opisi okno, skozi katerega se opazuje neodvisno obstoječi (izmišljeni) svet, z implikacijo, da bi isti svet lahko predstavili (in s tem opazovali) na druge načine, iz različnih perspektiv, moramo sprejeti, da ne obstaja tako pregledno steklo – samo neprozorno steklo, tako rekoč poslikano s figurami, ki se ne vidijo skozi, ampak v steklu." (2014, str. 3) Umetniške pripovedi ne predstavljajo karakterje in njihove situacijske vidike transparentno, kot na primer fotografija predstavlja predmet; raje, identiteta karakterjev je sama določena z načinom ali obliko njihove predstavitve in ki odraža avtorjevo stališče ali razmišljanje o psihološkem in čustvenem stanju karakterjev. Vsaka opisna podrobnost je skrbno

ustvarjena, izbrana in vzročno povezana z namenom zagotavljanja tematske koherentnosti, skozi katero avtor ponuja svojo razlago prikazanih dogodkov. Prav skozi optiko avtorjevega zornega kota lahko razumemo fiktivni svet, opisan v vsebini dela: »Literarna dela so fino obdelane umetniške strukture, ki dajejo posebno vrsto notranje povezanosti. Sozvočje predmeta in teme [...] je samo po sebi cilj na način, ki ga ni mogoče uporabiti za pripovedi, ki imajo nadaljnje namene opisovanja in razlaganja življenj realnih posameznikov« (Lamarque 2014, str. 80). Sami sebe običajno ne doživljamo na pripovedni način, to je, kot da smo karakterji v zgodbi, ki jo pripovedujemo o sebi.¹³ In tudi v redkih primerih, ko to počnemo, kot na primer, ko pripovedujemo o določenih dogodkih na pripoveden način ali v trenutkih samorefleksije – namen tovrstnih resničnih pripovedi je v prvi vrsti posredovanje točnosti informacij in ne iskanje sozvočje med dogodki in temo. Formalna struktura, ki je dana zaporedju dogodkov v pripovednih umetniških delih služi namenu zagotavljanja skladnosti in enotnosti med pripovedni dogodki in temo dela. Zato umetniške pripovedi iščejo vzročno povezavo med mislimi, čustvi in dejanji z namenom zagotavljanja neke vrste sinteze elementov človeškega sveta, ki so sicer na videz videti nepovezani. David Carr lepo ujame to idejo ko piše da pripovedna umetnost ne imitira človeški svet, ampak ga raje »na novo opisuje« (1986, str. 120). Prav takšno preoblikovanje človeškega sveta, v smislu poudarjanja vzročnih, razlagalnih in inferencialnih odnosov med različnimi mentalnimi vidiki, je tisto, kar omogoča umetniškim delam, da služijo kot vir samospoznanja. Navsezadnje, kot Marta Nussbaum trdi, naše čustvene izkušnje imajo pripovedno strukturo in osebno zgodovino, in torej, da bi razumeli lastne čustvene odzive moramo to strukturo vzeti v obzir – odnos med našimi osebnimi prepričanji o svetu, osebnimi življenjskimi vrednotami in čustvi (2001, str. 236). Z uporabo bogate pripovedne in formalne strukture, kot je ustvarjanje vidne časovne in vzročne povezava med čustvi, mislimi in osebnimi življenjskih skrbi, nam umetniška dela lahko posredujejo informacije o zgodovini čustev, ki je drugače ne bi mogli pridobiti. Pripovedna umetnost ponuja različne exploracije posameznikovih čustvenih zgodovin v luči katerih lahko razumemo in dojamemo lastna čustvena doživetja. Umetniška dela nas vabijo da 'preizkusimo' različne interpretativne perspektive na določeno čustveno izkušnjo in 'testiramo' kako ta izkušnja resonira z našo lastno čustveno zgodovino.

¹³ Za idejo, da se v vsakdanjem življenju ne doživljamo v pripovedni obliki, glej tudi Strawson (2004) in Vice (2003). Oba avtorja kritizirata idejo, da doživljanje lastnega življenja v pripovedni obliki spodbuja samorazumevanje. V nasprotju s tem trdita, da ima videnje samega sebe v pripovedni obliki škodljive učinke na lastno samozavedanje, saj lahko vodi v samoprevaro in konfabulacije, glede na to da vsako pripovedovanje lastnih preteklih izkušenj in dogodkov nujno ustvarja spremembo teh izkušenj. Umetno vsiljevanje določene strukture v naše življenjske dogodke lahko vodi v dehumanizacijo in neavtentičnost.

Na primer, Hanekejev film ponuja specifično interpretacijo subjektivne izkušnje čustvene izolacije in odtujenosti, namreč, kot občutek ujetosti v življenje vsakodnevnih rutin. S specificiranjem občutka čustvene izolacije kot ujetosti v dnevno rutino nam film ponudi bolj prefinjen kognitivni besednjak, s pomočjo katerega lahko dojamemo notranje občutje karakterjev. V kolikor pa nam uspe, da si predstavljamo karakterjevo čustveno izkušnjo odtujenosti kot svojo lastno, potem to nakazuje, da film prav tako omogoča tretjeosebno perspektivo na naša lastna mentalna stanja, s čimer nam omogoča, da ovrednotimo pomen naših občutkov čustvene izolacije v širšem kontekstu našega življenja in tako jasneje vidimo povezavo med našo posebno čustveno izkušnjo in drugimi mentalnimi vidiki.

Tretjeosebno pridobljena informacija, ki jo pridobimo iz umetniškega dela, pa ne ostane nepreverjena iz strani naše prvoosebne perspektive. Namreč, interpretacijo, ki jo ponuja umetniško delo, ne sprejemamo slepo; raje jo »preizkusimo« in preverimo, kako dobro se ujema z našimi lastnimi izkušnjami. Preizkušanje primernosti interpretacije poteka skozi sam proces mentalne simulacije. Ko miselno simuliramo mentalna stanja in izkušnje karakterjev, hkrati tudi testiramo simulirani občutek glede na našo lastno občutje čustvene izolacije. Ta postopek ni nameren; je nekaj, kar se pojavi spontano skozi mentalno simulacijo. Ko miselno simuliramo karakterjeve izkušnje, ne izgubimo lastnega ločenega občutka sebe, ampak še vedno ohranjamo distanco med lastno osebno identiteto in psihološkimi vidiki karakterjev. Amy Coplan opisuje ta vidik miselne simulacije kot »jaz-drugi diferenciacija«, ki »bralcu omogoča, da simultano simulira psihološka stanja karakterjev in izkusi svoja ločena psihološka stanja.« (2004, str. 148) Mentalna simulacija nam omogoča, da testiramo simulirano mentalno stanja karakterjev glede na lastne osebne značilnosti in pri tem začutiti primernost ali neprimernost dane interpretacije za lastno občuteno izkušnjo. Če dana interpretacija čustveno resonira z našo lastno izkušnjo v smislu, da omogoča bolj jasno, determinirano in razumljivo videnje te izkušnje, potem imamo dober razlog za verjetje, da dana interpretacija primerno opisuje našo lastno izkušnjo. Z drugimi besedami, izvajamo afektivno prvoosebno avtoriteto nad informacijami, ki jih pridobimo iz pripovednega dela. Naš lastni občutek primernosti služi kot merilo pravilnosti informacije. Odločitev o tem, ali se dana interpretacija ujema z našim lastnim psihološkim stanjem je odvisna od nas in našega občutka primernosti. Kot že omenjeno, bo takšna afektivno priznana interpretacija imela spreminjajoč učinek na naravo izkusnje same.

Na primer, če med miselno simulacijo Hanekevega filma vidimo ali čutimo, da se interpretacija čustvene izolacije kot občutka ujetosti v življenje vsakodnevnih rutin ujema z našim lastnim občutjem čustvene izolacije, potem bo ta interpretacija modificirala (refinirala) naše občutje. Identifikacija naše lastne izkušnje čustvene izolacije kot ujetosti v vsakodnevne rutine bo rezultirala v prestrukturiranju izkušnje tako, da se le-ta ujema z načelom ujetosti, torej z novo identificiranim prepričanjem, da je to, kar čutimo občutek ujetosti. Medtem ko smo pred to identifikacijo čutili le nejasen občutek čustvene izolacije, nepomembnosti in odmaknjenosti od sveta, zdaj, ko sprejmemo novo interpretacijo, kar čutimo bolj akutno in ostro je občutek zaprtosti in omejenosti z vsakdanjimi rutinami. Naš lastni občutek čustvene izolacije se spremeni (postane prefinjen in specifičen) s sprejetjem nove in bolj izpopolnjene interpretacije.

Poleg tega, ko prepoznamo svoj osebni občutek čustvene izolacije v konkretnem in s situacijsko povezanim občutkom ujetosti v vsakodnevne rutine, prav tako pridobimo priložnost nadaljnega vpogleda v druge vidike našega doživljanja, kot tudi boljše razumevanje situacijskih vidikov s katerimi se soočamo. Ko nam pripovedna umetnost ponudi primernejšo predstavitev naše lastne psihološke situacije, nam prav tako pomaga odkriti nepriznane vidike naše osebnosti— kaj si resnično želimo, kaj nas motivira in kaj cenimo. Tako občutek ujetosti v vsakodnevne rutine lahko izkusijo le tisti izmed nas s potrebo po agenciji in nadzoru v lastnem življenju. Prepoznavanje naših resničnih prepričanj, občutkov, želja, interesov in ciljev odpira nove poglede na lastne situacijske in interpretativne vidike in s tem nove možnosti vedenja. Ko enkrat razumemo lastna mentalna stanja, potem ne moremo več razmišljati o sebi kot o pasivnih in nemočnih nosilcih teh mentalnih stanj. Samospoznanje nam daje sposobnost zavedanja samih sebe kot avtorje lastnih mentalnih stanj in da kot taki imamo sposobnost nadzora in spreminjanja teh stanj samih.¹⁴ Prvoosebno reflektirana mentalna stanja spremenijo naravo teh mentalnih stanj samih in imajo osvobodilno učinek na našo osebnost in vedenje, saj nam dovolijo, da prepoznamo različne možnosti za svoja dejanja.

Pomembno pa je poudariti, da vse pripovedne umetnine ne služijo kot vir terapevtskega samospoznanja, saj nam vse ne dajejo priložnosti, da zavzamemo prvoosebno perspektivo na psihološko situacijo karakterjev. Nezmožnost simuliranja karakterjevih psiholoških in čustvenih stanj je pogosto posledica

¹⁴ To je vrednost samospoznanja kot jo podpira Hampshire (1982).

neuspeha naše lastne domišljije. Kot je bilo poudarjeno, kar omogoča mentalno simulacijo je zaznavanje čustvene in psihološke podobnosti s karakterji. Po drugi strani, pa zaznavanje razlik s karakterji ovira ta proces. Težko si je predstavljati stališča karakterjev, katerih mentalna stanja in izkušnje se bistveno razlikujejo od naših. Pogosto nam ne uspe aktivirati mentalne simulacije, ko smo soočeni z deli, ki prikazujejo grozljive in travmatične izkušnje. Neuspeh domišljije je v tem primeru posledica naše nepripravljenosti, da simuliramo misli in izkušnje, ki so nam preprosto pretežke za obvladovati in ki presegajo področje naših osebnih izkušenj. Včasih nam ne uspe miselno simulirati prikazanih dogodkov, ne zato, ker so ti dogodki preveč oddaljeni od naših osebnih izkušenj, ampak zato, ker so nam preveč znani. Kot poudarja Rachel Cooper, pogosto imamo težave s simulacijo travmatičnih dogodkov, ki nas spominjajo na lastne travmatične izkušnje, saj je takšna simulacija za nas preprosto preveč vznemirjajoča in neprijetna (2014, str. 75). Nekdo, ki je bil na primer travmatiziran zaradi vojne, ima lahko težave s simulacijo grozot boja, kot je prikazan v filmu Oliverja Stona, *Platoon* (1986). Če pa ne moremo aktivirati miselne simulacije in s tem izkusiti prvoosebno perspektivo karakterjev, potem nam prav tako ne uspe pridobiti prvoosebne perspektive na naša lastna mentalna stanja. Z drugimi besedami, ne uspe nam aktivirati afektivne prvoosebne avtoritete in tako oceniti primernost (ali neprimernost) podane interpretacije za lastno izkušnjo, ki je nujna za pridobitev terapevtskega samospoznanja.

Obstaja pa še en scenarij, v katerem nam ne uspe pridobiti terapevtskega samospoznanja kljub naši uspešni mentalni simulaciji karakterjevih izkušenj. To se zgodi, ko simulirana čustvena izkušnja karakterjev ni v skladu z našo lastno čustveno izkušnjo. Na primer, film Lars von Trierja, *Antichrist* (2009) pripoveduje zgodbo o paru, ki se umakne v oddaljeno koč v gozdu, da bi prebolel izgubo ljubljenega otroka. Zgodba o izgubi in žalosti je poznana skorajda vsem nam in tako si lahko brez težav predstavljamo prikazane dogodke iz perspektive ženskega karakterja, ki doživlja globoko psihično trpljenje in paralizirajoče občutke žalosti in krivde. Toda ko zgodba napreduje in razkrije pomen izkušnje žalosti, ki izvira iz karakterjevih prepričanj o ženski naravi kot inherentno zlobni, se težje osebno povežemo s to izkušnjo. Zdi se, da je interpretacija žalosti, ki je povezana z idejami zla in mizoginije, preveč tuja naši lastni izkušnji žalosti. Simulirana izkušnja žalosti tako ne uspe čustveno resonirati z našimi lastnimi mentalnimi stanji in izkušnjami. Vidimo ali čutimo, da se umetniška interpretacija ne ujema z našo lastno izkušnjo žalosti, saj prinaša manj smisla in razumljivosti v naše mentalno stajanje. Tukaj imamo primer afektivno zanikane interpretacije. Čeprav je takšna interpretacija rezultat našega

uspešnega izvajanja afektivne prvoosebne avtoritete, pa ne povzroči nobene modifikacije naše samopodobe, temveč le odpravi občutek izkušnje, ki za nas ne drži. Čustveno zanikana interpretacija sicer zagotavlja potencialno koristne samoinformacije (daje nam znanje o tem kar naša izkušnja ni), vendar pa ne spodbuja samospremembe in tako ne služi kot vir terapevtskega samospoznanja.

Če povzamemo, moj cilj v tem prispevku je bil osmisliti idejo, da lahko pripovedna umetnost spodbuja vrsto samospoznanja, ki vodi v samospremembo, to je terapevtsko samospoznanje. Trdila sem, da nam pripovedna umetnost daje edinstveno priložnost, da sprejmemo dvojno perspektivo o sebi, kar nam omogoča, da (i) v celoti priznamo lastno čustveno izkušnjo iz prvoosebne perspektive in (ii) prepoznamo pomen naše izkušnje kot se pojavlja v povezavi z našimi osebnimi lastnostmi in življenjskimi skrbmi (perspektiva tretje osebe). Skladno s tem, pripovedna umetnost krepi naše samoraziskovanje, saj nam daje možnost, da se obrnemo vase in razmislimo o vsebini lastnih subjektivnih izkušenj. Vključuje nas v kognitivni proces prepoznavanja lastnih osebnih značilnosti, preizkušanja naših čustvenih, socialnih in intelektualnih vzorcev ter prepoznavanja neustreznosti v mislih, ki jih pripisujemo svojemu življenju in izkušnjam sebe in drugih.

Literatura

- Abend, S.M. (2007). »Therapeutic Action in Modern Conflict Theory«. *Psychoanalytic Quarterly*, 76, str. 1417–1442.
- Bem, D. J. (1972). »Self-perception theory«. V L. Berkowitz (ur.), *Advances in Experimental Social Psychology* 6. New York: Academic, str 1-62.
- Bell, D. in A. Leite (2016). »Experiential self-understanding.« *The International Journal of Psychoanalysis*, 97, str. 305-332.
- Bilgrami, A. (2006). *Self-Knowledge and Resentment*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Carman, T. (2003). »First Persons: On Richard Moran's Authority and Estrangement.« *An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, 46 (3), str. 395-408.
- Carroll, N. (2002). »The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60 (1), str. 3-26.
- Carr, D. (1986). »Narrative and the Real World: An Argument for Continuity«. *History and Theory*, 25 (2), str. 117-131.
- Clifton, S. (2016). »A Notorious Example of Failed Mindreading: Dramatic Irony and the Moral and Epistemic Value of Art«. *The Journal of Aesthetic Education*, 50 (3), str. 73-90.
- Cooper, R. (2014). *Psychiatry and Philosophy of Science*. New York: Routledge.
- Coplan, A. (2004). »Empathic Engagement with Narrative Fictions«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62 (2), str. 141-152.
- Currie, G. (1995). »The Moral Psychology of Fiction«. *Australian Journal of Philosophy*, 73 (2), str. 250-259.
- Currie, G. (2010). *Narrators & Narrators: A Philosophy of Stories*. Oxford: Oxford University Press.

- Eagle, M. N. (2011). »Classical theory, the Enlightenment Vision, and Contemporary Psychoanalysis«. V M. J. Diamond and C. Christian (ur.), *The Second Century of Psychoanalysis: Evolving Perspectives on Therapeutic Action*. London: Karnac Books, str. 41-67.
- Evans, J. S. B.T. (2008). »Dual-Processing Accounts of Reasoning, Judgment, and Social Cognition«. *Annual Review of Psychology*, 59, str. 255-278.
- Finkelstein, D. H. (2003). *Expression and the inner*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gaut, B. (2007). *Art, Emotion and Ethics*. Oxford: Oxford University Press.
- Gendlin, E. T. (1964). »A theory of personality change«. V P. Worchel in D. Byrne (ur.), *Personality Change*. New York: John Wiley & Sons, str. 100-148,
- Gertler, B. (2011). *Self-knowledge*. New York: Routledge.
- Green, M. C. (2004). »Transportation Into Narrative Worlds: The Role of Prior Knowledge and Perceived Realism«. *Discourse Processes: A Multidisciplinary Journal*, 38 (2), str. 247-266.
- Hakemulder, J. (2000). *The Moral Laboratory: Experiments examining the effects of reading literature on social perception and moral self-concept*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Hampshire, S. (1982). *Thought and Action*. Notre Dame: University of Notre Dame.
- Helm, B. W. (2009). »Emotions as Evaluative Feelings«. *Emotion Review*, 1 (3), str. 248-255.
- Johnstone, H.W. (1970). *The Problem of the Self*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Jopling, D. A. (2000). *Self-knowledge and the Self*. New York/London: Routledge.
- Kieran, M. (1996). »Art, Imagination, and the Cultivation of Morals«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 45 (4), str. 337-351.
- Kloosterboer, N. (2015). »Transparent emotions? A critical analysis of Moran's transparency claim«. *Philosophical Explorations*, 18 (2), str. 246-258.
- Lamarque, P. (1996). *Fictional Points of View*. New York: Cornell University Press.
- Lamarque, P. (2014). *The Opacity of Narrative*. London: Rowman and Littlefield.
- Lazarus, R. S. in B. N. Lazarus (1996). *Passion and Reason: Making Sense of Our Emotions*. Oxford: Oxford University Press.
- Lear, J. (2004). »Avowal and Unfreedom«. *Philosophy and Phenomenological Research*, LXIX (2), str. 448-454.
- Leite, A. (2018). »Changing One's Mind: Self-Conscious Belief and Rational Endorsement«. *Philosophy and Phenomenological research*, 97 (1), str. 150-171. Mar, R. A. and K. Oatley (2008). »The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience«. *Perspectives on Psychological Science*, 3 (3), str. 173-192.
- Marres, R. (1989). *In Defense of Mentalism: A Critical Review of the Philosophy of Mind*. Amsterdam: Rodopi.
- McDowell, J. (1996). *Mind and World*. Harvard: Harvard University Press.
- McGeer, V. (2008). »The Moral Development of First-Person Authority«. *European Journal of Philosophy*, 16 (1), str. 81-108.
- Moran, R. (2001). *Authority and Estrangement: An Essay on Self-knowledge*. Princeton: Princeton University Press.
- Nisbett, R. E. in T. D. Wilson (1977). »Telling more than we can know: verbal reports on mental processes«. *Psychological Review*, 84, str. 231-59.
- Nussbaum, M. (1990). *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Nussbaum, M. (2004). »Emotions as Judgments of Value and Importance«. V R. C. Solomon (ur.), *Thinking about Feeling: Contemporary Philosophers on Emotions*. Oxford: Oxford University Press, str. 183-199.
- O'Brien, L. (2017). »The Novel as a Source of Self-Knowledge«. V E.S. Bisset, H. Bradley in P. Noordhof (ur.), *Art and Belief*. Oxford: Oxford University Press, str. 135-150.
- Parrott, M. (2015). »Expressing First-Person Authority«. *Philosophical Studies*, 172 (8), str. 2215-2237.
- Robinson, J. (2005). *Deeper Than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Rosenthal, D. (2000). »Introspection and Self-Interpretation«. *Philosophical Topics*, 28 (2), str. 201-233.
- Schwan, S. (2013). »The Art of Simplifying Events«. V A. P. Shimamura (ur.), *Psychocinematics: Exploring Cognition as the Movies*. Oxford: Oxford University Press, str. 214-226.
- Strawson, G. (2004). »Against Narrativity«. *Ratio*, XVII (4), str. 428-452.

- Strijbos, D. in F. Jongepier (2018). »Self-Knowledge in Psychotherapy: Adopting a Dual Perspective on One's Own Mental States«. *Philosophy, Psychiatry and Psychology*, 25 (1), str. 45-58.
- Taylor, C. (1985). *Human Agency and Language: Philosophical papers*. Cambridge: Cambridge university Press.
- Varga, S. (2015). *Naturalism, Interpretation, and Mental Disorder*. Oxford: Oxford University Press.
- Vice, S. (2003). »Literature and the Narrative Self«. *Philosophy*, 1 (1), str. 93 – 108.
- Walton, K. (1997). »Spelunking, Simulation, and Slime: On Being Moved by Fiction.« V M. Hjort in S. Laver (urd.), *Emotion and the Arts*. Oxford: Oxford University Press, str. 37-49.
- Wilson, T. D. and E. W. Dunn (2004). »Self-knowledge: Its Limits, Value, and Potential for Improvement«. *Annual Review of Psychology*, 55, str. 493-518.

WITTGENSTEIN O ETIKI IN ESTETIKI: NEIZOGIBNOST ETIKE, ESTETSKA DRŽA KOT MODUS SREČNEGA ŽIVLJENJA

Sprejeto

10. 8. 2023

Pregledano

6. 9. 2023

Izdano

22. 12. 2023

BOJAN ŽALEC

Univerza v Ljubljani, Teološka fakulteta, Ljubljana, Slovenija
bojan.zalec@teof.uni-lj.si

DOPISNI AVTOR

bojan.zalec@teof.uni-lj.si

Ključne besedeWittgenstein,
etika,
estetika,
svetost etičnih
tavtologij,
tragičnost

Izvleček Članek se ukvarja z Wittgensteinovim razumevanjem etike in estetike. Avtor predstavi razumevanje zgodnjega Wittgensteina. Najprej pojasni Wittgensteinovo razumevanje etike, potem pa še njegov pogled na etični pomen estetske držbe. V tem okviru razloži, v kakšnih smislih in ozirih lahko govorimo o etiki kot neizrekljivem (transcendentalnem) pogoju in pojasni naslednje trditve: etične tautologije so nedotakljive ali celó svete, njihovo kršenje je tragično; s spremembo držbe do sveta se spremenijo meje sveta, ne pa dejstva sveta, in svet postane drug svet; »etični stavki« so formalni in absolutni; etika in estetika sta eno; estetska držba je srce srečnega življenja; etika zgodnjega Wittgensteina je »egocentrična« ali solipsistična, evdaimonistična, ima značilnosti etike kot umetnosti življenja in je osebne narave, etika posameznika.

WITTGENSTEIN ON ETHICS AND AESTHETICS: THE INEVITABILITY OF ETHICS, AESTHETIC ATTITUDE AS THE MODE OF A HAPPY LIFE

BOJAN ŽALEC

University of Ljubljana, Faculty of Theology, Ljubljana, Slovenia
bojan.zalec@teof.uni-lj.si

CORRESPONDING AUTHOR
bojan.zalec@teof.uni-lj.si

Accepted
10. 8. 2023

Revised
6. 9. 2023

Published
22. 12. 2023

Abstract The article deals with Wittgenstein's understanding of ethics and aesthetics. The author presents the understanding of early Wittgenstein. He first explains Wittgenstein's understanding of ethics, and afterwards, his view on the ethical importance of the aesthetic attitude. In this context, he explains in what sense we can talk about ethics as an ineffable (transcendental) condition. The following claim is explained: ethical tautologies are sacrosanct or even sacred, and their violation is tragic; changing the attitude towards the world changes the limits of the world, but not the facts of the world, and the world becomes a different world; ethical »sentences« are formal and absolute; ethics and aesthetics are one; an aesthetic attitude is the heart of a happy life; the ethics of early Wittgenstein is "egocentric" or solipsistic, eudaimonistic, has the characteristics of ethics as an art of life, and is of a personal nature, the ethics of the individual.

Keywords
Wittgenstein,
ethics,
aesthetics,
sanctity of ethical
tautologies,
tragicness

*Umetniški čudež je, da svet je. Da obstaja, kar obstaja.
Ali ni bistvo umetniškega načina opazovanja, da gleda svet s srečnimi očmi?
Resno je življenje, vedra je umetnost.
(Wittgenstein, 1984: 181)¹*

1 Uvod

V pričujočem članku se ukvarjamo z Wittgensteinovim razumevanjem etike in estetike. Posvetimo se predstavitvi in interpretaciji razumevanja zgodnjega Wittgensteina². V *Traktatu*³ Wittgenstein o etiki in estetiki govori na koncu. Zapisal je, da sta etika in estetika eno (6.421). Izhajajoč iz te trditve najprej pojasnimo njegovo razumevanje etike, potem pa še njegov pogled na etični pomen estetske drža. V tem okviru razložimo v kakšnih smislih in ozirih lahko govorimo o etiki kot neizrekljivem (transcendentalnem) pogoju in pojasnimo naslednje trditve: etične tautologije so nedotakljive ali celó svete, njihovo kršenje je tragično; s spremembo drža do sveta se spremenijo meje sveta, ne pa dejstva v svetu, in svet postane drug svet; etični stavki so formalni in absolutni; etika in estetika sta eno; estetska drža je srce srečnega življenja; etika zgodnjega Wittgensteina je »egocentrična« ali solipsistična, evdaimonistična, ima značilnosti etike kot umetnosti življenja in je osebne narave, etika posameznika.

2 Etika kot pogoj: smisli in oziri

Po Wittgensteinu etične vrednote niso del sveta. Zato jih ne moremo opisati in o njih smiselno govoriti. V tem smislu je etika nekaj, kar ni izrekljivo (6.421). Poleg tega je etika neizrekljiva zato, ker razen »praznih« etičnih tautologij kot so »Moraš delati dobro!«, »Ne ubijaj!«, zlato pravilo, »Spoštuj dostojanstvo vsakega človeka!« itd. ne moremo reči ničesar, kar bi bilo res zavezujoče. Vendar etika ni samo nekaj neizrekljivega, ampak je tudi nekaj transcendentalnega (prav tam) v smislu

¹ Zapisek je z dne 20. 10. 2016. Zadnji stavek v navedku je iz Schillerjevega dela *Wallensteins Lager* (prav. tam). Isti zapis navaja tudi Andrej Ule (1982: 389), ki pa ga je prevedel malce drugače.

² Z izrazom »zgodnji Wittgenstein« imamo v mislih Wittgensteinove poglede iz *Logično-filozofskega traktata* (Wittgenstein, 1921/2022) in drugih virov (dnevniški zapiski, pričevanja, korespondenca itd.), približno do leta 1929 (Grušovnik, 2022, 271).

³ Ko uporabljamo izraz *Traktat* imamo v mislih Wittgensteinovo temeljno delo *Logično-filozofski traktat* (Wittgenstein, 2022). Pri nanašanju na to delo v oklepaju navajamo številko teze iz njega brez kasnih drugih dodatnih navedb.

transcendentalnega pogoja. Obe, logiko in etiko, Wittgenstein razume kot neizrekljiva transcendentalna pogoja. V nadaljevanju bomo pojasnili, kaj to pomeni.

Logika je pogoj smiselnosti stavkov, saj ne moremo misliti nelogično. Logike in etike ne moremo izreči, oni dve se kažeta. Tisto, kar se kaže, so pogoji za določene prakso, npr. pogoji za smiseln govor. Logika je tak pogoj. Ti pogoji se v tej praksi kažejo, so v njej navzoči, vendar pa jih ne moremo s to prakso izraziti. Tako ne moremo govoriti o logiki, četudi se v jeziku nujno kaže. Razlika med prakso in pogoji prakse je po Wittgenstein iz *Traktata* absolutna, kar pomeni, da ti pogoji ne morejo biti izraženi znotraj te prakse. (Christensen, 2004: 123) Pogoj česa pa je etika, in kaj sploh je etika kot jo razume zgodnji Wittgenstein?

2.1 Etika kot pogoj smisla in etične prakse

Wittgenstein etiko v *Traktatu* povezuje s smislom sveta (6.41-6.42) Tudi na začetku *Predavanja o etiki* jo povezuje s smislom, saj jo opredeli kot »raziskovanje smisla življenja ali tistega, kar je vredno življenja ali pravičnega načina življenja.« (Wittgenstein 1965, 5). Razlikovati moramo torej med etiko kot raziskovanjem in etiko kot predmetom, ki ga raziskuje etika. Opredelitev iz *Predavanja o etiki* sugerira, da so smisel življenja, prave vrednote in pravičen način življenja tesno povezani. To povezavo je smiselno razumeti v smislu, da je prava vrednota živeti tako, da stvari vidimo kot smiselne. Povedanemu velja dodati pričevanje Rusha Rheesa, ki je zapisal, da je Wittgenstein dejal, da je etično tisto, česar sicer ne moremo izreči, vendar pa smo šele s pomočjo etičnega sploh zmožni misliti o dobrem in slabem, četudi v nečistih in nesmiselnih izrazih, ki jih moramo uporabljati. (Rhees 1965, 25) Etično, v smislu transcendentalnega, je torej nekaj, kar je izven sveta, kar ni del sveta in kar nam omogoča, da se nam stvari sploh kažejo kot etične, t. j. dobre ali slabe, in kot smiselne ali nesmiselne. K temu lahko dodamo, da je Wittgenstein v svoj dnevnik 5. 8. 1916 zapisal, da je transcendentalni Jaz, ki ni nikakršen predmet (7. 8. 1916), nosilec etike in da je zgolj on »bistveno dober ali zel«. (Wittgenstein 1984, 175) Transcendentalni Jaz ni subjekt, ki si predstavlja, ampak je hoteči subjekt (5. 8. 1916). Subjekt je hoteč subjekt, volja pa je njegovo stališče (*Stellungnahme*) oz. drža (*Halt*) do sveta (4. 11. 1916) (182). Volja je lahko dobra ali zla in je »nekako povezana s smislom sveta«. Dogajanja v svetu so neodvisna od subjektove volje, glede njih je popolnoma nemočen. Neodvisen od sveta lahko postane samo tako, da se odpove vplivu na svet. (167) Dobra ali zla volja lahko deluje na svet le tako, da deluje na

meje sveta, torej na svet kot celoto. Meja sveta ni izrekljiva, ampak jo lahko v jeziku samo pokažemo. (167-168). S spremembo meja svet postane drug svet, kot s pridruženjem ali odpadom kakšnega čuta, ali s smrtjo (6.431), ko se svet ne spremeni, ampak preneha biti. »Svet srečnega je drugi kot svet nesrečnega« (168; 6.43, 6.431). Kot bomo videli spodaj, je srečnost subjekta odvisna od njegove drža do sveta, drža srečnega je torej drugačna od drža nesrečnega. »[T]isto, kar daje smisel stvarjem in jeziku, ni mišljenje, temveč volja.« (Ule 1982, 383) To velja za smisel tako v semantičnem kot v etičnem smislu. »'Pomen' ('*Bedeutung*') dobijo stvari šele z njihovim odnosom do moje volje. Kajti 'Vsaka stvar je, kar je, in ni nobena druga stvar'.« (15. 10. 1916) (179)

Etika torej za Wittgensteina ni sama neko dejstvo, ampak posebna drža, ki jo imamo do dejstev kot smiselnih ali vrednih in ki je potrebna, da stvari lahko sploh vidimo kot smiselne ali vredne in da resničnost lahko vidimo kot smiselno celoto (Christensen, 2004: 124). Ta drža določa pravila in strukture, ki določajo našo vsakdanjo živeto moralo in vrednotenje. Te strukture in pravila ter dejanska vsakdanja morala in vrednotenje so razumljivi in smiselni samo na ozadju te drža. Etika je pogoj njihove smiselnosti. Etika ne oblikuje sveta, ampak naš odnos do sveta in sploh šele vzpostavlja etično prakso. Sama pa kot pogoj smiselnosti in etične prakse ni izrekljiva (6.421), ampak se v slednji samo kaže. Sama ni v svetu, saj je atribut oz. drža metafizičnega subjekta, ki ni del sveta (5.632), ampak njegov transcendentalni pogoj (svet je moj svet) (5.62, 5.63).

2.2 Neločljivost sveta od etike: ni izhoda oziroma pobega iz etike

Svet je neločljiv od etike, saj je subjekt, ki je transcendentalni pogoj sveta, hoteči subjekt, volja pa je po svojem bistvu dobra ali slaba, zla. Zato mi nujno tako ali drugače dojemamo, zaznavamo svet v pojmi dobrega in zla, ga etično presojujamo in tehtamo. Vendar pa neločljivost etike od sveta sama po sebi ne pove nič o tem, kaj dejansko imamo za dobro ali slabo ali kaj bi morali imeti za dobro ali slabo. Implicira pa, da so za svet, ki je neizogibno etični svet, torej svet z etično strukturo, nujni etični stavki, ki sicer nič ne opisujejo in vsebujejo vitke moralne pojme v smislu Bernarda Williamsa. Primeri taki stavkov so »Moraš ravnati prav«, »Delaj dobro«, »Spoštuj ljudi« in celo »Ne ubijaj!« oz. »Umor je napačen«. (Christensen, 2004, 126) Ti stavki funkcionirajo kot pogoji moralnih sodb, pogoji presojanja, in morajo potemtakem biti sprejeti kot pravilni pri oblikovanju vsake vrednostne sodbe. To je

razlog, da so ti stavki nujni oz. smisel, v katerem so nujno resnični. V tem smislu so to (etične) tautologije, t. j. stavki, ki so resnični ne glede na dejansko stanje oz. resničnost ali neresničnost katerikoli opisnih stavkov. Te etične tautologije, takšne ali drugačne, so nujen pogoj za etiško mišljenje in govorjenje, za etično strukturo in prakso in torej za svet.

Če ne razumeš stavkov, ki v etičnem obzorju nekoga funkcionirajo kot etične tautologije, z njim praktično ne moreš etično razpravljati. Če ne razumeš etičnih tautologij neke skupnosti, ne moreš sodelovati v etični razpravi te skupnosti.

2.3 Svetost etičnih tautologij: njihovo kršenje prinaša tragičnost in spremembo sveta, svet postane drug svet

Nujnostni značaj etičnih tautologij omogoča razlago, zakaj se jih želimo držati, četudi se v konkretnih okoliščinah njihova kršitev kaže kot boljša opcija, celo bolj moralna ali celo kot moralna dolžnost. Lahko damo primer možnosti umora Hitlerja preden je dal ukaz o dokončni rešitvi judovskega »vprašanja« (Christensen, 2004: 126-127). Bilo bi dobro, če bi ga umorili. Pa vendar tisti, ki dojemajo zapoved »Ne ubijaj!« kot etično tautologijo, Hitlerjevega umora nima za dobro. Situacija, v kateri smo primorani ubijati je za tiste, ki sprejemamo etično tautologijo oz. normo »Ne ubijaj!« tragična, kajti če sprejmemo, da je kakršenkoli umor moralno pravilen, potem s tem postavljamo pod vprašaj etiko samo, saj pod vprašaj ne postavljamo zgolj neke določene moralne propozicije, ampak samo normo, t. j. „stavek“, ki je sestavni del strukture, ki sploh omogoča etično razmišljanje. Zato so etične norme kot je »Ne ubijaj!« za tiste, ki jih sprejemajo, nekaj nedotakljivega, celo svetega. V tem smislu moramo razumeti stavke „Življenje je sveto!“ Če že ubijamo, če smo v to prisiljeni, zaradi moralnih razlogov, je to nekaj tragičnega. (127) To je dobra opredelitev tragičnega: ko moramo storiti dejanje, zaradi moralnih razlogov, ki krši etične tautologije (naše) etike. Tragičnost je v tem, da kršimo tautologije svoje lastne etike, se pravi nedotakljive ali svete stavke lastne etike. Največja tragičnost je v tem, ko smo to prisiljeni storiti zaradi moralnih razlogov, ki jih narekuje naša lastna etika.

Bojimo se, da bi kršenje stavka »Ne ubijaj!« kompromitiralo status tega stavka kot norme oz. pravila in s tem spremenilo sam naš sistem etike in tako naše moralno gledanje. Ko ubijem, zagrešitev uboja v mojem svetu postane nekaj možnega in moj svet se s tem korenito spremeni, postane na nek način drug svet. Primer takšne

spremembe dobro opiše ameriška pisateljica Patricia Highsmith v kriminalki *Tujca na vlaku*. Highsmith opiše duševno stanje glavnega lika v romanu, Guya, sposobnega in ambicioznega mladega arhitekta, potem ko se je zavedel, da je znanec, ki ga je spoznal na vlaku, Bruno, ubil njegovo ženo, od katere se je Guy želel ločiti. Ločitev bi med drugim koristila Guyevi karieri. Guy se čuti soodgovornega za umor, saj mu je morilec naznanil, da bo to storil, on pa ni nič ukrenil. Ta umor je korenito spremenil njegovo občutje lastne identitete in življenja:

Guy je mrko pogledal obraz v ogledalu in spustil oči, pogledal navzdol na svoje roke, sprednjo stran svojega suknjiča iz tvida, svoje flanelaste hlače in prešinilo ga je, da je zjutraj oblekel ta oblačila kot določena oseba in da jih bo nocoj slekel kot neka druga oseba, oseba, katera bo odslej. Zdaj je vedel. To je bil trenutek. Ni mogel povedati, kaj natančno se dogaja, toda čutil je, da bo vse njegovo življenje od zdaj naprej drugačno, mora biti drugačno. (Highsmith, 2001: 49)

Zgodnji Wittgenstein je menil, da te spremembe ne moremo izreči, saj se tiče mojega odnosa do sveta. Stavki kot so "Umor je napačen!" kažejo mejo sveta in so nujni samo dokler jih jemljem kot take. Če jih kršim, spremenim samo moje pojmovanje etike. Zato je Wittgenstein zapisal: "Če dobro ali zlo hotenje spreminja svet, potem lahko spreminja samo meje sveta, ne dejstev; ne tega, kar je mogoče izraziti z jezikom. Skratka, ta svet mora potem s tem sploh postati neki drugi svet." (6.43)

3 Formalnost in absolutnost etike

Ko obravnavamo določene stavke kot definicije ali etične tautologije s tem določimo pogoje za vsako vrednotenje oz. ukvarjanje z vrednotami. To implicira, da etiko vedno vzpostavljamo mi sami in da za njo ne more biti dano nobeno zunanje upravičenje. Do koder seže naše etično gledanje se ne moremo nanašati oz. zanašati na nič bolj temeljnega, da bi jo upravičili. Preprosto ni nič več za reči o zadevi. To je še en ključ za boljše razumevanje tega, zakaj Wittgenstein trdi, da etika ne more biti izrečena, namreč ker konstituira samo možnost mišljenja v pojmih dobrega in zla, ali motrenje naših dejanj kot slabih ali dobrih, nekaj, kar se poleg drugih načinov kaže tudi v vprašanju smisla sveta. Etika je pogoj vrednotenja, ki je ne moremo ločiti od naše uporabe. Četudi se kaže v vsakem dejanskem vrednotenju ali pripisovanju smisla svetu je sama brez vsakršne posebne vsebine in je torej ne moremo izreči. (Christensen, 2004: 127-128)

Etična tautologija je npr. »Delaj dobro drugemu, svojemu bližnjemu!«. Kaj pa je to dobro, kako ga delati, pa moramo določiti sami. Ker moramo to določiti sami, je ta zahteva za nas absolutna. Da je neizrekljiva tukaj pomeni, da je pomensko prazna. Z njo nismo povedali ničesar. Če rečemo delaj drugemu dobro, nismo povedali pravzaprav ničesar. Vendar ravno zato je ta zahteva lahko absolutna, brezpogojna. Glede spoštovanja te zahteve ni izbire. Ali ravnamo v skladu z njo, ali pa se odpovemo etiki, smo izven etičnega. Absolutna zahteva je tista, pri kateri ni možna izbira. Logika je absolutna, ker ne moremo misliti nelogično, kot je zapisal Wittgenstein v *Traktatu* (3.03). Etika, t. j. etične tautologije so absolutne, ker ne moremo ravnati etično, če jih kršimo. Ne gre za to, da ravnamo etično prav ali narobe, ampak za to, da z njihovim kršenjem uničimo podlago, na kateri ima sploh šele smisel govoriti o etično slabem ali dobrem.

Etika je brez kake posebne vsebine, je prazna in zato ne more biti opisana ali izrečena. »Stavki« etike so lahko formalni, etične tautologije, ki kažejo pogoje ali, kar je isto, meje etike; kar je izven teh meja, ni možno kot etično. Logika in etika sta podobni kot Heideggerjeva bit⁴. Bit omogoča, da so bivajoča prisotna, sama pa ni bivajoče (Richardson, 2003: 6).⁵ Podobno je l. 1931 zapisal Wittgenstein, da neizrekljivo morda tvori ozadje, na podlagi katerega tisto, kar govorimo, dobi pomen (Ule, 2022: 246). Kot je zapisala Christensen: »Tako logika kot etika sta okvira ali strukturi, ki pogojujeta smiselne načine videnja sveta, namreč jezik oz. vrednoto.« (Christensen, 2004: 128) Ista avtorica takole pojasnjuje neizrekljivost etike po Wittgensteinu:

Neizrekljivost etike je posledica dejstva, da sam obstoj okvirja ne upravičuje nobenega pogleda, ker lahko upravičenje podamo samo znotraj že vzpostavljene prakse, etične ali druge, in razumevanje tega je hkrati razumevanje dejstva, da moramo prevzeti polno odgovornost za vsako dejansko prakso, ki jo vzpostavljamo. (Prav tam)

⁴ Glede Wittgensteinovih besed o Heideggerju in Kierkegaardu v kontekstu njegovega razumevanja »nagona za zaganjanje (*Anrennen*) k mejam jezika« oz. »zaletavanja« k njim prim. Ule, 1982: 413-414. Glede (dodatne) primerjave Wittgensteina s Kierkegaardom, Husserlom in Heideggerjem prim. prav tam: 462-465, op. 19.

⁵ Podobno pravi Max Scheler o osebi. Samo človek, kolikor je oseba, si lahko »naredi vse za predmet svojega spoznanja« (Scheler, 1998: 42). Vendar pa je naša oseba nekaj, okoli česar se zbiramo, vendar pa samo nikoli ne more biti predmet (43). Oseba je dober kandidat za temelj, ki šele omogoča smiselno govorjenje ali pripisovanje etičnih atributov. To stališče je bilo v preteklosti (na Zahodu) tako razširjeno, da ga lahko imenujemo tradicionalno.

4 **Dodatne značilnosti Wittgensteinovega razumevanja etike: etika posameznika, solipsizem, umetnost življenja in evdaimonizem**

Etika posameznika: pri etiki gre za dobro življenje, smisel življenja, pa tudi zapovedi: »Ravnati moraš tako in tako«. Wittgenstein je v dnevnik, v času *Predavanja o etiki*⁶, zapisal: »Etični stavek se glasi 'To moraš storiti!' ali 'To je dobro!' toda ne 'Ljudje pravijo, da je to dobro.'» (Wittgenstein, 2000: Ms-183, 77) Dodal je, da je »etični stavek osebno ravnanje in ne kakšno ugotavljanje dejstva« (prav tam). Izvira v akterju ravnanja in se kaže v njegovi drži in ravnanju. Etični stavek je »kot vzklík občudovanja« (prav tam).

Kot smo zgoraj že nakazali, je Wittgenstein zelo poudarjal individualno naravo etike in odgovornosti, s čimer je povezana tudi njena neizrekljivost. To je lepo ubesedila Christensen: »Za Wittgensteina je neizrekljivost etike takó povezana z radikalno zahtevo posameznika, ker je tišina o njegovi etiki tišina, ki kaže, da imamo mi sami absolutno odgovornost tako za strukturo etičnih praks kot tudi za tisto, kar dejansko počnemo.« (128)

Egocentrična, celo solipsistična (Appelqvist, 2013: 55) je Wittgensteinova etika v smislu istovetenja Jaza s svetom in sveta z življenjem. V *Traktatu* lahko beremo naslednje stavke: »Namreč, kar solipsizem *meni*, je povsem pravilno, samo da se tega ne da *povedati*, temveč se kaže. Da je svet *moj svet*, se kaže v tem, da meje tega jezika (jezika, ki ga razumem samo jaz) pomenijo meje *mojega* sveta.« (5.62)

V svoj dnevnik pa je Wittgenstein zapisal: »Kaj ima zgodovina opraviti z menoj? Moj svet je prvi in edini svet.« (Wittgenstein, 1961: 85) Takšno Wittgensteinovo stališče ustreza Weiningerjevemu razumevanju genija (Weininger, 1936), za katerega je etika primarno dolžnost do sebe, dolžnost, da varuje svojo lastno integriteto ne glede na to, kaj (si) drugi mislijo oz. bi si lahko mislili (Appelqvist, 2013: 55).

⁶ Uredniki, ki so objavili Wittgensteinovo predavanje so pred besedilom članka zapisali: »Naslednje predavanje, ki doslej ni bilo objavljeno, je Wittgenstein pripravil za predavanje v Cambridgeu nekje med septembrom 1929 in decembrom 1930. Verjetno so ga brali v društvu, znanem kot 'Heretiki', ki ga je Wittgenstein v tistem času nagovoril. Rokopis je brez naslova. Kolikor je znano, je bilo to edino poljudno predavanje, ki ga je kdaj sestavil ali izvedel Wittgenstein.« (Wittgenstein, 1965: 3)

Tretja oznaka temelji na dejstvu, da je Wittgensteina zelo zanimalo vprašanje dobrega in smiselnega življenja (Wittgenstein, 1961; 1965; 2000; 2022; Appelqvist, 2013; Friedland, 2006). Njegova razmišljanja so relevantna za vejo etike, ki jo imenujemo umetnost življenja, ki se ukvarja z dobrim življenjem, njegovimi pogoji, dejavniki, sestavinami itd. To ne pomeni, da je Wittgenstein dajal kakšne konkretne napotke ali navodila o tem, kako moramo živeti, da bo naše življenje dobro, je pa analiziral formalne razlike, če lahko tako rečemo, med dobrim in slabim življenjem. Formalne v smislu, da ni govoril o kakšnem konkretnem etičnem nauku ali drži, ki nas lahko osreči, ampak je govoril npr. o tem, v čem je razlika med srečnim in nesrečnim človekom, ne glede na to, kakšen je njegov svetovni ali življenjski nazor, katere moralne vrednote in načela sprejema ali zagovarja itd.

Govorjenje o srečnem življenju nas je privedlo do četrte značilnosti, evdaimonizma. Wittgenstein je bil prepričan, da veljata naslednji trditvi: srečno življenje je dobro življenje in obratno ter nesrečno življenje je slabo življenje in obratno (Wittgenstein, 1961: 75, 78).

5 Estetska drža je pravilna etična drža ali »Živi estetsko!«

Za zaključek še nekaj besed o tem, zakaj sta etika in estetika eno. Na kratko zato, ker je etično zrenje zrenje stvari *sub specie aeternitatis*. To pa je v osnovi estetsko zrenje. V tem smislu sta etika in estetika eno.

Značilnost zrenja *sub specie aeternitatis* je brezinteresnost⁷ in sprejemanje sveta, takega kot je. Sveta, dejstev ne moremo spremeniti, lahko spremenimo samo svoje zrenje sveta. Zrenje, ki omogoča srečnost je zrenje *sub specie aeternitatis*. To zrenje ni običajna predstava predmeta, ampak zrenje sveta kot omejene celote. To zrenje predmet zrenja preobrazi v omejeno celoto, ki ima smisel v sebi sami. To pomeni, da predmet vidimo kot enovito smiselno/smotrno celoto. Vsak, ki uzre svet *sub specie aeternitatis*, ga vidi kot smiselno/smotrno celoto. Če pa predmet motrimo brezinteresno, kot enovito smiselno celoto, in je to zrenje subjektivno obče veljavno (subjektivno zato, ker stvar ni v predmetu, ampak v zrenju predmeta), potem nas ne preseneča, da je »kantovec« Wittgenstein (Appelqvist, 2013: 40-46) menil, da zreti predmet *sub specie*

⁷ »Brezinteresnost« v smislu, da se odpove želji ali hotenju vplivati na svet (Wittgenstein 1984, 167), na katerega pa tako ali tako ne more vplivati, kajti »[s]vet je neodvisen od moje volje.« (6.373)

aeternitatis pomeni zreti predmet kot lep, saj so brezinteresnost, subjektivna občost in subjektivna smotrnost Kantovi momenti sodbe okusa, v kateri se nahaja lepota (Kant, 1999: 41-76; Appelqvist, 2013: 46- 54). Preostane še četrti Kantov moment sodbe okusa, subjektivna nujnost (Kant, 1999: 76-80) oz. *das Sollen*, etično najstvo, »Moraš!« (Appelqvist, 2013: 54-57).

Ko Wittgenstein opisuje etiko uporablja izraze kot so »temeljna«, »absolutna«, »pogoj sveta« (Wittgenstein, 1991: 40; 1961: 77,79), ki kažejo na prvino nujnosti. Govori tudi o vesti kot glasu Boga, o strahu pred smrtjo kot znaku slabega življenja in zlu kot predikatu volje (Wittgenstein, 1961: 75, 79). To počne tako, da se nanaša na srečo kot bistvo zrenja *sub specie aeterni*. Po Wittgensteinu uresničevati božjo voljo pomeni ujemati se s svetom (75). Ker pa je Bog istoveten s svetom ali smislom sveta to pomeni (74, 75, 79), da izpolnjevati božjo voljo pomeni sprejemati svet tak kot je. In glede na to, da sta svet in življenje istovetna (5.621; Wittgenstein, 1961: 77) iz vsega skupaj izhaja, da ujemati se svetom pomeni srečno živeti. Na tej osnovi je smiselna tudi Wittgensteinova trditev, da zapoved »Ravnaj po svoji vesti!« pomeni »Živi srečno!« (Wittgenstein, 1961: 75; Appelqvist, 2013: 55).

Po Wittgensteinu ima srečno življenje tisti, ki doživlja svoje življenje kot smiselno, ki ga vidi kot smiselno. Zato je problem smisla življenja to, da nam ga uspe uzreti kot smiselnega. (Appelqvist, 2013: 56) Videti življenje kot smiselno temelji na ujetanju s svetom. Smisel življenja se pojavi, ko se ujemamo s svetom in takrat tudi izgine problem smisla življenja. Če hočemo uzreti smisel svojega življenja, moremo uzreti njegovo notranjo (intrinzično) popolnost, tako, kot če hočemo uzreti neko delo kot umetnino oz. kot (umetniško) lepo. Wittgenstein je bil perfekcionista. Težil je k popolnosti. Ne samo v etičnem oziru, ampak tudi na področju estetskega in umetnosti. Appelqvist (56) navaja primere obupanega ključavničarja, ki je sodeloval pri gradnji Wittgensteinove hiše, ko mu je Wittgenstein razlagal, kako pomemben je en milimeter. Podobno popolnost je zahteval pri širini vrat itd., pri naglaševanju pri recitiranju pesmi ali pa glede glasnosti basov, ki je potrebna, da bo izvedba skladbe skladna, harmonična (Wittgenstein, 2007: 15, 16, 22).

Etika zahteva, da svoje življenje motrimo kot umetnino, t. j. *sub specie aeterni* (Appelqvist, 2013: 51). Preučevanje dejstev sveta nam ne pomaga rešiti problem življenja, t. j. odkriti njegov smisel, kajti tudi če bi imeli odgovore na vsa znanstvena vprašanja, bi problem smisla življenja ostal popolnoma nedotaknjen (6.52). Smisel

svojega življenja je dosegel tisti človek, ki ne potrebuje več nobenega smisla za svoje življenje, razen, da živi (Wittgenstein, 1961: 73). Rešitev problema življenja je v tem, da ta problem izgine (6.521) Po Wittgensteinu je mistično to, da je življenje smiselno, čeprav objektivno ni nobenega smisla (subjektivna smotrnost). Ta neobjektivni, t. j. subjektivni smisel je tisto, kar je mistično. (Appelqvist, 2013: 52) Če Wittgensteinovo transcendentalno stališče iz *Traktata* predelamo v personalistično različico, tako, da na mesto jaza, ki se nahaja izven sveta, stopi človeška oseba, lahko rečemo, da je to, kar je mistično, človeška oseba. Izvor mističnega je človeška oseba, ki "najde" ali "ustvari" smisel tam, kjer ga objektivno ni. Od kod to prihaja, to je mistično, ker se tega ne da znanstveno pojasniti. V sklopu Wittgensteinovega razumevanja iz *Traktata* pa se tisto, kar je mistično, nahaja v transcendentalnem subjektu, ki je izven sveta, zato se mistično ne nahaja v svetu, ampak zunaj sveta (6.4 in 6.42).

»Zapoved« Wittgensteinove etike se torej glasi »Živi srečno!«. To je nujnost, to je norma dobrega življenja. Kaj pa nam prinaša srečo? Lepota, ali drugače povedano, zrenje *sub specie aeternitatis*. V tem smislu je po Wittgensteinu estetska drža srce srečnega življenja in v tem smislu etika in estetika sovpadata, sta eno. Sledeč Wittgensteinu potemtakem lahko sprejememo slovito izjavo kneza Miškina iz romana *Idiot* Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega, da nas bo lepota rešila, seveda če jo razumemo v wittgensteinovskem smislu.

Etika in estetika sta eno v smislu, da estetska drža, ki je zrenje sveta *sub specie aeternitatis*, omogoča srečno življenje. Z drugimi besedami, estetska drža je prava etična drža, je pravilna etična drža, saj je merilo pravilnosti etične drža po Wittgensteinu srečnost življenja. Zato bi zapoved »Bodi srečen!«, sledeč misli zgodnjega Wittgensteina, lahko formulirali tudi z besedami »Bodi estetski!«.

Priznanje

Ta članek je nastal v okviru raziskovalnega programa P6-0269 Religija, etika, edukacija in izzivi sodobne družbe, ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

Literatura

Appelqvist, H. (2013). »Why does Wittgenstein say that ethics and aesthetics are one and the same?«. V Sullivan, P. in Potter, M. (ur.), *Wittgenstein's Tractatus: History and Interpretation*, Oxford: Oxford University Press, str. 40-58.

- Christensen, A.-M. (2004). »Wittgenstein and ethical norms: the question of ineffability visited and revisited«. *Ethica@- An International Journal for Moral Philosophy*, 3(2), str. 121-134.
- Friedland, J. (2006). »Wittgenstein and the Metaphysics of Ethical Value«. *Ethica@- An International Journal for Moral Philosophy*, 5(1), str. 91-102.
- Grušovnik, T. (2022). "Mejniki 'zgodnjega' Wittgensteina". V Wittgenstein L., *Logično-filozofski traktat*, Ljubljana: LUD Šerpa, str. 255-278.
- Highsmith, P. (2001). *Strangers on a Train*. New York: W. W. Norton & Company.
- Kant, I. *Kritika razsodne moči*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Rhees, R. (1965). "Some Developments in Wittgenstein's View of Ethics". *The Philosophical Review*, 74(1), str. 17-26.
- Richardson, W. J., S. J. (2003). *Heidegger: Through Phenomenology to Thought*. New York: Fordham University Press.
- Scheler, M. (1998). *Položaj človeka v kozmosu*. Ljubljana: Nova revija.
- Ule, A. (1982). *Osnovna filozofska vprašanja sodobne logike*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Ule, A. (2022). »Wittgensteinov poskus transcendentalne analitike jezika v Logično-filozofskem traktatu«. V Wittgenstein, L., *Logično-filozofski traktat*, Ljubljana: LUD Šerpa, str. 223-254.
- Weininger, O. (1936). *Spol in značaj: načelna preiskava*. Ljubljana: Modra ptica.
- Wittgenstein, L. (1961). *Notebooks 1914–1916*. Oxford: Blackwell.
- Wittgenstein, L. (1965). »A Lecture on Ethics«. *The Philosophical Review* 74(1), str. 3-12.
- Wittgenstein, L. (1984). »Tagebücher 1914–1916«. V Wittgenstein L., *Werkausgabe*, zv. 1, Frankfurt ob Majni: Suhrkamp, str. 87-223.
- Wittgenstein, L. (1993). *Philosophical Occasions*. Indianapolis: Hackett.
- Wittgenstein, L. (2000). *Wittgenstein's Nachlass*. The Bergen Electronic Edition (BEE). Bergen: Wittgenstein Archives at the University of Bergen (WAB); Oxford: Oxford University Press.
- Dostopno na: https://wab.uib.no/wab_BEE.page [1. 6. 2023].
- Wittgenstein, L. (2005). *Kultura in vrednota: mešani zapiski*. Ljubljana: Študentska založba.
- Wittgenstein, L. (2007). *Predavanja in pogovori: o estetiki, psiboanalizi in religioznem verjetju*. Ljubljana: Nova revija.
- Wittgenstein, L. (2022). *Logično-filozofski traktat*. Ljubljana: LUD Šerpa.

BARVNA OSVETLITEV

Sprejeto

20. 8. 2023

Pregledano

20. 10. 2023

Izdano

22. 12. 2023

MATJAŽ POTRČ

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Ljubljana, Slovenija
matjaz.potrč@guest.arnes.si

DOPISNI AVTOR

matjaz.potrč@guest.arnes.si

Izvleček Sprva je podanih nekaj primerov barvne osvetlitve. Nato je podan odgovor, zakaj je barvna osvetlitev pomembna na področju spoznavne teorije. Gre za napetost med spoznavno izkustveno razvidnostjo ter med bogastvom ozadje oblikovne pokrajine, ki jo razreši barvna osvetlitev. Za razumevanje učinkovitosti barvne osvetlitve je pomemben pristop spoznavne ledene gore, kjer nastopa nad vodno gladino pojavnost zavedna duševna naperjena vsebina, pod vodno gladino pa obstaja množstvo ne-zavednih naperjenih vsebin, ki same niso predstavljene na sceni nad vodno gladino, ampak so tam upoštevane s posredovanjem značilnosti, ki omejeno sceno osvetljujejo in oskrbijo naravnost nadvodne naperjene vsebine. Najgloblje področje spoznavne ledene gore tvori njen nezavedni del, ki vpliva na nadvodno sceno na vzročni način in je izkušen na način strele z jasnega. Predlagamo, da na področju spoznavnega upravičenja pri tvorbi prepričanij sledimo normativni raznolikosti pri presojanju etične primernosti. Razlika med dobrim in pravilnim ustreza objektivnemu spoznavnemu propozicionalnemu upravičenju ter doksastičnemu upravičenju prepričanja na podlagi sodelovanja spoznavnega dejavnika.

Ključne besede

barvna osvetlitev,
spoznavna ledena gora,
ne-zavedno in
nezavedno,
zgradba tvorbe
prepričanij,
dejavnik in spoznavni
sistem,
spoznavna normativna
raznolikost

CHROMATIC ILLUMINATION

MATJAŽ POTRČ

University of Ljubljana, Faculty of Arts, Ljubljana, Slovenia
matjaz.potrc@guest.arnes.si

CORRESPONDING AUTHOR
matjaz.potrc@guest.arnes.si

Accepted
20. 8. 2023

Revised
20. 10. 2023

Published
22. 12. 2023

Abstract Some cases of chromatic illumination are presented. The question about the importance of chromatic illumination for epistemology is then approached. There is a tension between the epistemic experiential evidence and the richness of morphological content, a tension dissolved through chromatic illumination. Understanding of chromatic illumination efficacy is facilitated through “iceberg epistemology.” Above the waterline there is occurrent conscious cognitive intentional content. Under the water surface, there is a plurality of non-conscious intentional contents, which are not represented in the overwater scene. They are rather appreciated there, through the mediation of their features, illuminating the mentioned scene and providing attitudinal direction of the overwater surface intentional content. The deepest area of iceberg epistemology is due to its unconscious part, providing causal efficacy to the overwater scene, being experienced in an out-of-the-blue manner. We propose that the area of epistemic justification in belief formation follows normative diversity in the ethical appropriateness judgment: The difference between the good and the right may be compared to objective epistemic propositional justification and doxastic belief justification with the epistemic agent’s engagement.

Keywords

chromatic illumination,
iceberg epistemology,
non-conscious and
unconscious,
the structure of belief
formation,
agent and epistemic
system,
normative diversity in
epistemology

1 Uvodna beležka

Sprva bi se želel zahvaliti vljudnemu povabilu profesorja Bojana Borstnerja, da napišem prispevek ob izidu revije *Analiza* v Mariboru. Temu vabilu se z veseljem odzivam, saj imam na področju svoje stroke v tem mestu kar nekaj dobrih prijateljev, in končno je to lepo mesto, štajerski Meran, kot mu je pravila moja mama, tudi moje rojstno mesto. To priložnost izkoriščam, da predstavim in zaokrožim nekaj bistvenih potez spoznavnoteoretsko pomembnega pojma *barvne osvetlitve*, kot sem ga uvedel pred nekaj leti, in ga odtlej razdelujem ob tvornem sodelovanju nekaj svojih prijateljev in kolegov.

2 Primeri barvne osvetlitve

Bistvo barvne osvetlitve je v tem, da izvori osvetlitve, ki oskrbijo estetsko ali druge vrste kvaliteto predstavljeni sceni, sami niso predstavljeni na tej sceni, pač pa tja izvažajo značilnosti, ki dosežejo zaželeni učinek. Ena ilustracija tega pojava je primer klasične oljne slike, ki predstavlja goste v kavarni, osvetljene z različnimi barvami izven scene obstoječih izvorov svetlobe, različnih intenzivnosti. V ta namen smo uporabili sliko *Au Moulin Rouge* slikarja Toulouse-Lautreca iz leta 1892. Lahko pa bi si pomagali skoraj s katerokoli izmed klasičnih slik, ki so pozorne na izvore svetlobe.

Drug primer barvne osvetlitve, ki smo ga prav tako izkoristili, je šala. Ta seveda ne poteka več izjemoma v vidnem polju, ampak nas opozori na bogato spoznavno ozadje, ki šalo osmisli. Vzemimo kot primer sliko noža s podpisom "Francoski vojaški nož". Običajno je v podobnem primeru govora o švicarskem vojaškem nožu, ki ima niz koristnih dodatkov, vse od različnih rezil, pa do odpiralca za konzerve in pilico za nohte. Na koncu ima morda tudi vijačno konico za odpiranje zamaškov, kakršne zasledimo na steklenicah z vinom. Slika našega francoskega vojaškega noža pa ima zgolj mnoštvo vijačnih konic za odpiranje zamaškov, in nič drugega. Kaj je v tem smešnega? Odgovor je morda, da francoski vojaki ves čas zgolj odpirajo steklenice z vinom in jih praznijo, namesto da bi se ukvarjali z mnogimi obveznostmi, ki bi zagotovile dobro obrambo in napad. Morda bi se spomnili še na poraz francoske vojske s strani Nemcev na začetku druge svetovne vojne. Amerikanci bi morda dejali, da so jih šele oni osvobodili, medtem ko so Francozi stali križem rok. Ali je v tem kaj resnice bi bilo mogoče razpravljati, in marsikakšna šala morda ni politično korektna. Ta primer tudi pričenja s sliko, vendar pa v veliko večji meri kot prejšnji primer osmisli situacijo in nas privede do smeha s pomočjo

mnoštva razlogov, ki podpirajo smešnost situacije. Nekaj v mojem spoznavnem ozadju mora biti prisotnega v povezavi z mojo vednostjo in oceno Francozov ter njihove vojaške, zgodovinsko utemeljene dejavnosti. Podcenjevanje je lahko povezano z množtvom predsodkov, ki bi morda terjali celo knjigo. Kot je na primer knjiga, ki se je spomnim, in je s stališča Angležev naštel niz pomanjkljivosti značilnih za Francoze in njihovo kulturo. (Res je, da je ista knjiga predstavila tudi predsodke, ki jih Francozi gojijo do Angležev.) Kot rečeno skušamo tukaj opozoriti na množstvo ozadne spoznavne podpore pri dojemanju šale, ki presega zgolj predstavno sliko in usmerja k bogatemu več razsežnostnemu spoznavnemu ozadju. Vse to ozadje in različne njegove posamične točke usmerjajo k barvni osvetlitvi, ki osmisli dojemanje šale. Razlogi, ki so v spoznavnem ozadju, so preveč obsežni in več razsežnostni, da bi lahko bili predstavljeni na izrecni zavestni sceni. Jo pa, kot bomo dejali, barvno osvetlujejo, in nas v trenutku privedejo do smeha.

Tretji primer barvne osvetlitve je govorni spodrseljaj, ki ga omenja po mojem spominu Freud, in kaže na bogato ozadno vsebino, ki je privedla do tega spodrseljaja. Fant reče puncu "Darf ich Sie begleiten?". Po običajni navadi bi moral reči "begleiten", torej spremljati. Ker pa ima v nezavednem ozadju druge misli, skoraj reče "beleidigen", kar pomeni užaliti. Od tod potem pride do spodrseljaja pri tvorbi besede "begleitigden". Zopet lahko razumemo spodrseljaj zgolj na podlagi bogate ozadne prepletene pokrajine, ki barvno osvetluje situacijo, ne da bi bila v njen izrecno predstavljena.

Zadnji primer med mnogimi možnimi je Dennettov primer polnočne malice. Filozof dela do polnočne ure, ko si zaželi malice. Nič bolj enostavnega kot to! V hladilniku so rezine pršuta in pivo, v bližini so rezine kruha. Filozof potrebuje nož, krožnik, na katerem si bo pripravil sendvič, tako da bo rezine pršuta spravil med rezine kruha, dodal majonezo. In pivo bo nalil v kozarec. Da pa ne bi bilo kaj narobe glede tako vsakdanje enostavne dejavnosti pa mora filozof vedeti cel kup nezavedno prisotnih dejstev, ki barvno osvetlujejo sceno, ne da bi bile tam predstavljene. Zopet smo pozorni na bogastvo ozadne spoznavne vednosti, ki privede do uspešne polnočne malice, ne da bi sendvič padel na tla in ne da bi se pivo razlilo mimo kozarca. Spet primer barvne osvetlitve.

3 Pomen barvne osvetlitve v spoznavni teoriji

Zakaj je barvna osvetlitev pomembna na področju spoznavne teorije? Gre za napetost med spoznavno izkustveno razvidnostjo ter med bogastvom ozadne oblikovne pokrajine, ki jo razreši barvna osvetlitev.

Napetost se pojavi med spoznavnim razvidnostnim pristopom pri upravičenju prepričanja, ter med bogato oblikovno vsebino kot predpostavko dejavnosti in široke dejavnosti pri tvorbi prepričanja. Mi namreč pristajamo na razvidnostni pristop pri upravičenju prepričanja. Razvidnostna učinkovitost terja jasno zavestno predstavo duševne vsebine. Ker pa oblikovna vsebina, ki bi takšno zavestno predstavo omogočila, ne more biti izrecno zavestno predstavljena, pride do napetosti. Bogato oblikovno spoznavno ozadje kot predpostavka široke spoznavne dejavnosti v oporo tvorbe prepričanja in zahteva spoznavne razvidnosti sta si navzkriž.

Napetost se pojavi, ker se zdi, da terja učinkovito upravičenje pri tvorbi prepričanja na podlagi razvidnosti svojo izrecno predstavo na sceni pojavne zavestne duševne naperjene vsebine. Mnoštvo spoznavnih naperjenih razlogov, ki niso predstavljeni, in so lahko zgolj upoštevani na sceni pojavne naperjene duševne vsebine ob posredovanju svojih značilnosti, ki jih tja usmerjajo, pa nudi dokaz, da njihova neposredna predstavljena učinkovitost pač ni mogoča.

Več razsežnostnemu dinamičnemu spoznavnemu sistemu pravimo *oblikovna vsebina*. To ni pojavno predstavljena vsebina, ki bi se na sceni pojavila na docela predstaviten način, ob razvidnostno prosojnem posegu. Prav tako nimamo opravka z vsebino v zmožnosti oziroma z dispozicijsko vsebino. Slednja namreč deli s pojavno zavestno predstavljeno vsebino njene lastne značilnosti, ko se enkrat pojavi na sceni. Le da čaka v spoznavnem ozadju na takšne vrste priložnost, da bi se pojavila ob ustreznih vzpodbuditenih okoliščinah. *Oblikovna vsebina* je kot smo že omenili vsebina v ozadju spoznavnega sistema, ki združuje in kopiči raznolikost bivših v spominu naloženih vsebin. Gre za vsebino, ki oblikuje ozadno spoznavno *pokrajino*, z vsemi njenimi več razsežnostnimi zmožnostmi svojega razvoja, pač glede na medsebojno preigravanje ves čas učinkujočih *silnic*, ki stremijo po *ustreznem* pobotanju glede prilagoditve informacije, ki prihaja v sistem. Prilagoditev, ki išče *ustrezno* umiritev se dogaja samodejno, vzdolž spoznavne splošne/shematske

pripovedne poti, ki se nanjo podaja spoznavni dejavnik, in je ob tem pozoren na *posamične* potrditvene ali zavrnitvene točke, ki se jih popotovanje dotakne.

Izraz *oblikovnost* v oblikovni vsebini meri na *obliko* več razsežnostne dinamične *pokrajine*, morda podobno obliki goratega grebena.

Oblikovna vsebina pride na pomoč, ko je treba razrešiti napetost med spoznavno *razvidnostjo* ter med množtvom ne-predstavljenih ozadnih vsebin ali spoznavnih razlogov, ki jih pač ni mogoče predstaviti na pojavni zavestni sceni, so pa tam vendarle na nek način učinkoviti. Grozeča napetost je razrešena, ko na sceno vstopi *barvna osvetlitev*: vsebine, ki jih oskrbi oblikovna vsebina učinkujejo, ne da bi bile predstavljene na sceni pojavne zavestne vsebine. Pač pa so tam upoštevane na podlagi svojih odposlanih značilnosti. Na tak način je razrešena napetost med spoznavno razvidnostjo ter med učinkovitostjo oblikovne vsebine pri tvorbi prepričanja.

4 Spoznavna ledena gora

Za razumevanje učinkovitosti barvne osvetlitve je pomemben pristop spoznavne ledene gore, kjer nastopa nad vodno gladino pojavna zavedna duševna naperjena vsebina, pod vodno gladino pa obstaja množstvo ne-zavednih naperjenih vsebin, ki same niso predstavljene na sceni nad vodno gladino, ampak so tam upoštevane s posredovanjem značilnosti, ki omejeno sceno osvetljujejo in oskrbijo naravnost nadvodne naperjene vsebine.

Metafora *spoznavne ledene gore* nam pomaga pojasniti stvari. Konica ledene gore nad vodno gladino je nadvse majhna, če jo primerjamo z obsežnim podvodnim temeljem, ki ji je v različnih smereh v podporo. To konico nad vodno gladino lahko obravnavamo kot pojavno zavedno naperjeno duševno vsebino.

Kot rečeno je podvodni temelj ledene gore nadvse obsežen. Tako lahko v njem prepoznamo splošne bogate plasti. Nobena med temi pa ni izrecno predstavljena v delu, ki stremi iz vode. Razlika med dvema splošnima plastema, ki ju bomo omenili, je v tem, da je prva plast upoštevana, ne da bi bila ob tem izrecno predstavljena na sceni. Druga plast, ki je še globlje umeščena, ima na sceni svoj učinek, vendar pa tam ni izrecno upoštevana, ter je na omenjeni sceni izkušena kot da bi bila strela z jasnega. Ta zadnja globoka podložna plast v ledeni gori je *nezavedna*, medtem ko lahko prej

omenjeno plast, ki leži nad njo, poimenujemo *ne-zavedna*. Obstaja množstvo ne-zavednih naperjenih duševnih vsebin, ki odpošiljajo svoje značilnosti na sceno zavestne pojavne naperjene duševne vsebine. Omenjene značilnosti so upoštevane, njihovi ne-zavedni izvori spoznavnih razlogov pa niso upoštevani.

5 Nezavedno

Najgloblje področje spoznavne ledene gore tvori njen nezavedni del, ki vpliva na nadvodno sceno na vzročni način, in je izkušen na način strele z jasnega.

Nezavedna plast v ledeni gori nudi globinsko oporo. Morda lahko rečemo, da podpira ves preostali sistem v njegovi celoti. Vendar pa njen učinek na sceno pojavne zavestne naperjene duševne vsebine ni izkustven ali normativen, in je prej *vzročen*, ter je tudi izkušen kot nekaj vzročnega. Izkušen je kot nekaj, kar pride kot *strela z jasnega* glede na siceršnja pričakovanja spoznavnega dejavnika.

6 Ne-zavedno

Ne-zavedne duševne vsebine imajo vlogo spoznavnih razlogov, in so na ta način izkustveno dejavne v širokem smislu, v prostoru razlogov in ne v prostoru vzrokov. Zato so *upoštevane*, na *normativni* način, s posredovanjem na nadvodno sceno nastopajočih značilnosti.

Ne-zavedna plast je umeščena nad nezavedno plastjo, prav izpod vodne gladine. Pravzaprav obstaja več ne-zavednih naperjenih duševnih vsebin $M^*1, \dots, M^*n$, ki pošiljajo na sceno svoje značilnosti $Z1, \dots, Zn$. Mnoštvo teh značilnosti s svojimi silnicami porine na sceno predstavljeno naperjeno duševno vsebino. Na ta način oskrbijo *naravnanostno* osvetlitev pod katero je predstavljena omenjena vsebina. Govorimo lahko o *oblikovni naperjenosti* (in ne toliko o oblikovni vsebini), ki se pojavi na sceni, in nam omogoča pojasniti naravnanostni zorni kot pri tvorbi prepričanja.

7 Smotnostna zgradba tvorbe prepričanj

Tvorba prepričanj sledi smotnostni zgradbi niza sredstev k zaporedju ciljev: zadnji cilj tvorbe prepričanj je njihova resnica ali vednost; slednja je podprta z objektivno razvidnostjo, ta pa z občutljivostjo spoznavnega dejavnika, in končna podpora

tvorbe prepričanja je v spoznavnih *dozdevkih*, ki so vseobsežni in dokončno preverjeni.

Menimo, da je v tvorbo prepričanj vpletenih več razsežnosti razumnosti, ter da slednja sledi smotrnostni pojavi sredstev v smeri doseganja njihovih ciljev. Prvi med temi cilji pri tvorbi prepričanja je resničnost omenjenega prepričanja oziroma vednost. Najboljša podpora resničnosti prepričanja je objektivna razvidnost. Najboljša podpora objektivni razvidnosti pri tvorbi prepričanja je spoznavna občutljivost spoznavnega dejavnika. Najboljša podpora spoznavni občutljivosti pri tvorbi prepričanja je tvorba teh prepričanj na podlagi vse-razsežnih dokončnih spoznavnih dozdevkov. In končno lahko ugotovimo, da Cliffordovo načelo nekaj prepoveduje (namreč, tvorbo prepričanja, ki nima popolne razvidnostne opore), Potrčevo načelo pa nekaj zapoveduje (terja namreč, da se držiš svojih vse-razsežnih dokončnih dozdevkov, in se okleneš vztrajajoče naravnosti v primeru nestrinjanja med vrstniki).

8 Dejavnik in spoznavni sistem

Tvorbo prepričanja lahko prikažemo tudi s pomočjo razlikovanja med ravniyo dejavnika ter med ravniyo spoznavnega sistema. Tod se pokaže zanimivo razlikovanje med tem kar je upravičeno s strani spoznavnega dejavnika, ter med njegovimi spoznavnimi predsodki.

Tvorbe prepričanja se lahko lotimo tako, da razlikujemo med ravniyo dejavnika, na kateri je spoznavni dejavnik lahko spoznavno upravičen. Lahko pa razlikujemo tudi raven sistema pri tvorbi prepričanja. Na tej ravni sistema lahko zasledimo določene predsodke, ki pa spoznavnemu dejavniku še vedno ne preprečujejo, da bi bil upravičen v svojih prepričanjih.

9 Normativna raznolikost na področju spoznavne teorije

Končno predlagamo na področju spoznavnega upravičenja pri tvorbi prepričanj sledenje normativni raznolikosti pri presojanju etične primernosti: razliki med dobrim in pravilnim ustreza objektivno spoznavno propozicionalno upravičenje, ter doksastično upravičenje prepričanja na podlagi sodelovanja spoznavnega dejavnika. Podobne vzporednice etični normativnosti lahko najdemo pri deontični, aksiološki,

diligentni in teleološki, na resnico ali vednost usmerjeni spoznavni normativni cenitvi. Barvna osvetlitev je v pomoč tudi na tem področju.

Področje, ki je v spoznavni teoriji sorazmerno zanemarjeno, predstavlja normativno raznolikost. Menimo, da se tod spoznavna teorija lahko oplaja pri ugotovitvah o etični primernosti dejanj. Kot prvi primer lahko navedemo razliko med moralno dobrim in moralno pravilnim. Denimo, da ti skušam s svojim dejanjem kot je le mogoče škoditi. Vendar se v nasprotju z mojimi pričakovanji izkaže, da sem ti na ta način zelo koristil. Tako je lahko dejanje v moralnem smislu objektivno *dobro*, v nasprotju z mojimi namerami. Če pa so moje namere na mestu, lahko rečemo, da je takšno dejanje moralno *pravilno*. Tukaj lahko potegnemo vzporednico s spoznavno teorijo. Objektivno spoznavno propozicionalno upravičenje ustreza objektivnemu dobremu na področju etične ocene. Doksastično upravičenje pa ustreza etično pravilnemu dejanju, saj imamo tukaj opravka s tvorbo prepričanja ob sodelovanju spoznavnega dejavnika.

Če se ozremo na področje etične normativnosti, lahko zasledimo razliko med deontično ter teleološko normativno oceno. Deontično je nekaj, kar je dejavnik obvezen storiti. Teleološkost pa predstavlja cilj spoznavne ali etične dejavnosti. Pri naši predstavitvi tvorbe prepričanja imamo opravka z deontičnim na spodnji ravni spoznavnih dozdevkov, o teleološkosti pa lahko govorimo pri cilju tvorbe prepričanja, torej pri resnici ali vednosti. Aksiološkost predstavlja vrednote, v etičnem in spoznavnem prostoru. Diligenca pomeni vestno tvorbo prepričanj ali vestno npravstveno dejavnost. Barvna osvetlitev je v pomoč tudi na tem področju.

Literatura

- Feldman, Richard. 2000. The Ethics of Belief. *Philosophy and Phenomenological Research* 60(3): 667-695
- Henderson, David, Terry Horgan, Matjaž Potrč in Hannah Tierney. 2017. Nonconciliation in Peer Disagreement: Its Phenomenology and Its Rationality. *Grazer Philosophische Studien* 94 (1-2): 194-225.
- Horgan, Terry in Matjaž Potrč. 2010. The Epistemic Relevance of Morphological Content. *Acta Analytica* 25: 155-173.
- Horgan, Terry, Matjaž Potrč in Vojko Strahovnik. 2018. Core and Ancillary Epistemic Virtues. *Acta Analytica* 33(3): 295-309.
- Van Inwagen, Peter. 1996. It is Wrong, Everywhere, Always, and for Anyone, to Believe Anything upon Insufficient Evidence. V: Jeff Jordan and Daniel Howard-Snyder, izd. *Faith, Freedom and Rationality*, 137-153. Lanham, MD: Rowman and Littlefield.

STATUS UMETNE INTELIGENCE V SVETU UMETNOSTI

Sprejeto

22. 9. 2023

Pregledano

3. 12. 2023

Izdano

22. 12. 2023

KRISTIJAN MATJAŠIČUniverza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Maribor, Slovenija
kristijan.matjasic@student.um.si

DOPISNI AVTOR

kristijan.matjasic@student.um.si

Ključne besedeumetna inteligenca (UI),
umetnost,
institucionalna teorija,
funkcionalna teorija,
informatična teorija

Izvleček Danes smo priča zelo naglemu razvoju umetne inteligence (UI) na praktično vseh področjih. Javnosti najbolj znan oz. opazen razvoj na področju UI je razvoj ChatGPT-ja podjetja OpenAI. ChatGPT je orodje, ki s pomočjo UI odgovarja na vprašanja, pomaga pri pisanju besedil, esejev, tudi programerske kode. Se pa je v zadnjih letih javnosti približala še ena oblika kreativne UI, ki pa se ne ukvarja z jezikom, temveč se umetniško udeležuje na področju vizualne in druge umetnosti. Verjetno najbolj znan program UI za ustvarjanje oz. generiranje grafične umetnosti je DALL-E, ki je tako kot ChatGPT v lasti podjetja OpenAI. V tem članku bomo pisali o »problematiki« vpeljevanja UI v umetniški svet in kaj umetnost UI v kontrastu z »normalno« človeško umetnostjo predstavlja družbi. Predvsem nas bodo zanimala vprašanja kot so, kaj je umetnost UI, ali umetnost UI sploh lahko upoštevamo kot umetnost, ali je UI lahko sama po sebi umetnik ali je samo orodje, kako in zakaj umetnost UI vpliva na umetnost samo ipd.

THE STATUS OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE WORLD OF ART

KRISTIJAN MATJAŠIČ

University of Maribor, Faculty of Arts, Maribor, Slovenija
kristijan.matjasic@student.um.si

CORRESPONDING AUTHOR
kristijan.matjasic@student.um.si

Accepted
22. 9. 2023

Revised
3. 12. 2023

Published
22. 12. 2023

Abstract Today, we are witnessing a very rapid development of artificial intelligence (AI) in practically all fields. The most widely known or notable development in the field of AI is the development of ChatGPT by OpenAI. ChatGPT is a tool which answers questions, and helps in writing texts, essays, and programming code with the help of AI. However, in recent years, another form of creative AI has been brought closer to the public, which, however, does not deal with language, but is artistically involved in the field of visual and other arts. Probably the most famous AI software for creating or generating visual art is DALL-E, which, like ChatGPT, is owned by OpenAI. In the article, we will touch upon the “problem” of introducing AI into the art world and what AI art represents to society in contrast to “normal” human art. We will mainly be interested in questions such as what AI art is, whether AI art can even be considered art, whether AI can be an artist in itself or is just a tool, and how and why AI art affects art itself

Keywords
artificial intelligence
(AI),
art,
institutional theory,
functional theory,
information theory

1 Uvod

Kot je ChatGPT povzročil strah na praktično vseh področjih, ki se ukvarjajo s pisanjem in tvorjenjem besedil, predvsem pa v šolstvu, se je podobno zgodilo umetniškemu svetu, ko je postalo vsem dostopno generiranje umetniških del s pomočjo umetne inteligence. Marsikdo se ne zaveda, da je umetnost umetne inteligence (UI) in umetniško ustvarjanje s pomočjo robotov prisotno že več kot 50 let.

Okoli leta 1973 je slikar Harold Cohen predstavil svojega, kot ga je Cohen označil, »asistenta« AARON-a. AARON je bil program, ki ga je Cohen naučil slikanja. AARON je deloval na principu vnašanja podatkov in raznih spremenljivk, s katerimi je Cohen želel doseči, da bi se program lastnoročno odločal pri, recimo, izbiri barve in kompozicije. Na začetku razvoja programa je ta zmožnik slikati monokromatično, nato je sčasoma, preko razvoja osvojil sposobnost slikanja z barvami in oblikami, tudi oblikami iz »resničnega sveta«, kot so človeške figure. Pri slikanju se je program AARON sam odločal, katero barvo in katero obliko bo uporabil in ni bil nadzorovan. (Vass, 2023) Treba pa je ločiti med UI, ki se uporablja kot orodje in UI, ki sama ustvarja umetnost na podlagi kode in podatkov, ki jih ima v svoji knjižnici.

Kate Vass, galeristka in ustanoviteljica umetniške galerije Kate Vass, v svoji predstavitvi o Haroldu Cohenu omenja še enega umetnika, ki ga je Cohen inspiriral. To je Tom White, ki se UI, ki samostojno ustvarja umetniška dela, bolj približa. Gre za umetnika z Nove Zelandije, ki se ukvarja s vprašanjem *»kako stroji vidijo naš svet«*. Pri svojem delu uporablja nevronske mreže, ki so sposobne prepoznavati vsakodnevne objekte. Umetnik je za nevronske mreže ustvaril risarski sistem, s katerim UI oz. nevronska mreža po prepoznanju objekta, recimo banane, izriše, kako ona vidi ta objekt. Znanje, ki ga posedujejo Whitove nevronske mreže, bazira na prepoznavanju fotografij iz »realnega sveta«, zato je še toliko bolj fascinantno, da si je UI zmožna sama ustvariti sliko o objektu, ki ga je videla. White pa gre pri svojem delu s stroji še dlje. Po končanem risarskem podvigu UI, da White izdelek na prepoznavanje drugim nevronskim mrežam oz. UI, ki lahko prepozna objekte. Zanimivo je, da je Googlovemu in Amazonovemu sistemu uspelo prepoznati objekt na umetniškem izdelku Whitovega programa, kljub temu, da je ta bil precej abstrakten. Včasih se zgodi, da ti UI sistemi za prepoznavanje ne prepoznajo objekta na fotografiji, recimo banane kot banane, temveč enostavno samo kot »hrano«.

medtem, ko abstrakcijo banane prepoznajo kot banano (in ne, recimo, kot hrane). (Benney, Kistler, 2023)

Umetnost UI povzroča precejšen razkol med umetniki in ljudmi, ki se tako ali drugače ukvarjajo z umetnostjo, ki na eni strani ne podpirajo ter ne želijo upoštevati umetnosti UI kot dejanske umetnosti, in tistimi, ki v umetniškem svetu umetnost UI sprejemajo z odprtimi rokami. Cohen in White sta zelo očitno umetnika, ki se jima umetnost UI oz. uporaba umetne inteligence v umetnosti ne zdi sporna, v bistvu ravno nasprotno. S svojim delom sta dokazala, da s pomočjo UI lahko pridemo do zelo zanimivih rezultatov, ne samo v umetnosti, temveč tudi na področju razvoja umetne inteligence.

Seveda pa je treba pri klasificiranju umetnosti UI kot umetnosti, upoštevati že ustaljene teorije v estetiki, ki »diktirajo«, kaj je umetnost, kaj je umetnina in kdo je umetnik. V nadaljevanju članka bomo skušali najti filozofsko teorijo umetnosti, v katero bi umetnost UI najlažje umestili in v kateri bi umetnost UI lahko v miru in spokojno bivala. Najprej pa vprašanje, »kaj sploh je umetnost UI«?

2 Kaj sploh je umetnost UI?

Umetnost UI je precej širok pojem, saj zajema ne samo vizualno umetnost, temveč tudi zvočno, verjamemo pa, da se bo spekter sčasoma še razširil in slej ko prej zajel vsa umetniška področja. Pojem se ne uporablja samo pri ustvarjanju umetniških del, ampak tudi pri spreminjanju in izboljševanju umetniških izdelkov. Tako kot pri večini programov UI, tudi umetniška UI temelji na algoritmih strojnega učenja. UI se, preko različnih tehnik, uči, kaj je umetnost in kako jo opisati. S tem lahko nato generira popolnoma nove umetniške izdelke ali pa pomaga pri izboljšavi že obstoječih. Orodja, s pomočjo katerih lahko generiramo umetnost, so vedno bolj popularna, saj so sposobna generirati vizualne podobe, ki jih človek ni zmožen, hkrati pa so zelo hitra. Vse, kar mora narediti človek, je vnesti ključne besede, ki najbolje opišejo željeno podobo, UI pa preko vnesenih podatkov generira izdelek. Vnesemo lahko tisto, kar hočemo, da je upodobljeno in celo v kakšnem umetniškem stilu si želimo, da UI generira podobo. (Kerner, 2023) Mislimo pa, da se precej pogosto dogaja, da ne glede na to, koliko podatkov vpišemo v sam program in ne glede na to, kako natančni smo pri opisu podobe, ne dobimo željenega rezultata.



Slika 1

Vir: <https://medium.com/@dlaytonj2/ai-art-and-the-portrait-of-edmond-de-belamy-43f318882c09>

UI programska oprema za generiranje vizualnih umetniških del je s pomočjo razvoja GAN modelov¹ doživela velik vzpon v zadnjih letih in omogočila širšo uporabo umetne inteligence pri izdelovanju umetnin. Tako je leta 2018 kolektiv umetnikov imenovan Obvious izkoristil GAN modele, s katerimi so ustvarili sliko *Edmond de Belamy* in jo uspeli prodati na dražbi za 432 000 \$. GAN modeli, ki jih je kolektiv uporabil, so izdelek ustvarili na podlagi preučevanja 15 000 portretov iz slikarskega obdobja med 14. in 19. stoletjem, do del pa so dostopali preko spleta na strani WikiArt. (Kerner, 2023)

Ravno ta primer je kot nalašč za vprašanja, ki si jih bomo zastavili v članku. Je umetnost UI nekaj, kar si zasluži naziv 'umetnost'? So programerji, ki so delali na programu, ki je ustvaril umetnino, umetniki? Ali so samo skupina ljudi, ki znajo manipulirati z GAN modeli do te mere, da dobijo z njihovo pomočjo umetniško delo? Mnogi trdijo, da umetnost ni umetnost, če za njo ne stoji človek in da je samo v tem primeru artefakt v pravem pomenu besede. Seveda pa se ob umetnosti UI pojavljajo tudi etične dileme. Recimo, kdo je avtor UI umetnine, program, ki jo je ustvaril, ali človek, ki je razvil program? V uvodu smo omenili, da se programi za

¹ GAN označuje Generativno Adverzalno Mrežo in gre za vrsto umetne inteligence, ki se uporablja v strojnem učenju za generiranje realističnih podatkov. GAN modeli sestojijo iz dveh glavnih komponent: generatorja in diskriminatorja. Proces usposabljanja vključuje tekmovanje med njima. Generator poskuša ustvariti podatke, ki so nerazločljivi od pravih podatkov, da zavede diskriminator, diskriminator se pa trudi izboljšati svojo sposobnost ločevanja med pravimi in generiranimi podatki. Generator skozi ta proces izboljšuje svoje podatke pri iznosu, tako da ima diskriminator vedno večji problem pri razločevanju med tem, kaj je resnično in kaj ne.

ustvarjanje umetnosti »učijo«, kaj je umetnost. Vprašanje pa je, po katerih standardih oz. po kateri definiciji umetnosti, glede na to, da niti umetniki niti filozofi niso sklepni pri tem »kaj umetnost je«. Zato lahko precej hitro pride do pristranskosti med različnimi UI programi, ki dojemajo umetnost na drugačen način. Problem pri umetnosti UI oz. digitalni umetnosti nasploh je to, da je včasih lahko precej obscena oz. prikazuje motive, ki v drugih vizualnih oblikah niso »legalne«. Recimo, umetnost UI brez problema prikazuje motive pedofilije, saj ne razume, kaj to pomeni. Za to, da UI razume, kaj je moralno sporno in kaj ne, pa mora poskrbeti programer, ki je zadolžen za dotično UI. Eno izmed poglavitnih vprašanj pa je definitivno vprašanje o originalnosti oz. ali je umetnost UI lahko sploh originalna.

Morda pa obstaja znotraj estetike kakšna teorija ali definicija, ki se prilagaja oz. ustreza umetnosti, ki nastaja s pomočjo UI. V nadaljevanju bomo predstavili nekaj definicij oz. teorij umetnosti in kako se UI v njih »znajde«.

3 Umetnost UI proti definicijam umetnosti

Definicija umetnosti se je skozi čas in razvoj umetnosti drastično spreminjala. Od Platona, ki je trdil, da je umetnost »manjvredna« in da od nje ne izvemo nič novega, saj samo posnema (Thomas, 2022), do modernejših opredelitev, ki jih bomo predstavili v tem poglavju.

3.1 Institucionalna teorija umetnosti

Institucionalna definicija umetnosti govori o tem, da nekaj postane umetnina, ko je artefakt in ko ji ta naziv dodeli »umetniški svet«, tj. ljudje, ki v umetniškem svetu posedujejo neko avtoriteto. (Dickie, 1974) Dickie je to definicijo, ki je precej hitro postala preveč skopa, razširil na več prepletajočih se definicij, ki pravijo tako:

- (1) Umetnik je oseba, ki z razumevanjem sodeluje pri nastajanju umetniškega dela.
 - (2) Umetniško delo je artefakt, ki je ustvarjeno za predstavitev svetu umetnosti.
 - (3) Umetniška javnost je skupina oseb, katere člani so do neke mere pripravljeni razumeti predmet, ki se jim predstavlja.
 - (4) Svet umetnosti je celota vseh sistemov sveta umetnosti.
 - (5) Sistem sveta umetnosti je okvir za predstavitev umetniškega dela umetnika.
- (Dickie, 1984)

Že prva trditev za umetnost UI predstavlja problem. Razvoj UI še ni tako daleč, da bi programi lahko razumeli, kaj počnejo, saj bi za to potrebovali zavest. UI deluje na principu vnašanja podatkov in izstavljanja rezultatov. Samega procesa umetniškega udejstvovanja kot takega ne razume.² Za UI to ne pomeni nič drugega, kot golo procesiranje podatkov, ki se ne razlikuje od nobene druge naloge, ki jo mora opraviti. Zato UI pri izdelavi umetnine ne sodeluje z razumom, npr. z načrtovanjem, saj sama po sebi ne razume ničesar.

Pri drugi Dickijevi trditvi je vprašanje, če je umetnina, ki pride izpod rok UI, sploh artefakt. Tadej Todorović in Janez Bregant v svojem članku o umetnosti UI »AI Art: Merely a Possibility or Already a Reality?« omenjata definicijo artefakta po Hilpinenu (Preston, 2020), ki pravi, da je artefakt nekaj fizičnega, kar je bilo ustvarjeno z nekim določenim namenom oz. namerno modificirano za določen namen. (Todorović, Bregant 2021) To je ena redkih definicij artefakta (mogoče celo edina), ki ne omenja pogoja, da je artefakt nekaj, kar je ustvarjeno oz. modificirano s strani človeka. Razumemo, zakaj sta uporabila to teorijo, saj v nadaljevanju članka pišeta o 'intencionalnosti' menimo pa, da človeške komponente ne smemo ignorirati. Umetniško delo UI bi se lahko, po našem mnenju, sicer posredno pa vendar, smatralo za artefakt, saj je pri tem bila vpletena človeška roka oz. neka modifikacija v programu, ki je bila razlog za nastanek umetniškega dela. Recimo, grafično oblikovanje oz. umetnine, ki jih ustvari človek s pomočjo programske opreme, se obravnavajo kot umetniška dela, čeprav jih človek ustvari s pomočjo računalnika. Seveda mu je pri tem pomagal program, ampak tako kot grafični oblikovalec uporablja orodja, ki so mu na voljo v programu in svojo kreativnost, tako se programer pri izdelavi umetnosti UI naslanja na svojo sposobnost programiranja.

Tretja trditev bi potencialno lahko bila problem predvsem v bolj konzervativnih umetniških krogih 'visoke umetnosti',³ ki so prepogosto precej rigidni pri vpeljavi in sprejemanju novih oblik umetnosti, zlasti pri sprejemanju umetnosti, ki ne izhaja neposredno iz »klasičnih« oblik umetniškega ustvarjanja. Že v našem letniku na Oddelku za umetnostno zgodovino lahko opazimo precejšen odmik od moderne in

² To, da UI procesa umetniškega udejstvovanja ne razume, predpostavljamo zgolj zaradi argumenta. Namreč, človek razumevanje pokaže s svojim obnašanjem in izdelki in v tem se od stroja ne razlikuje. Če pa ni razlike med strojem in človekom v smislu dokaza za pripisovanje razumevanja, potem je sporno trditi, da eden razume drugi pa ne.

³ Znotraj družbe 'visoka umetnost' predstavlja umetnost, ki vključuje kulturne artefakte estetskega pomena, ki jih družba kot celota smatra za izjemne umetnine. (Williams, 1983: 92)

sodobne umetnosti, verjetno zato, ker pogosto ne predstavlja nekaj oprijemljivega, pa tudi sam postopek, ki je bil uporabljen pri izdelavi umetnine, pogosto ni jasen. Po brskanju po internetu smo zasledili, da precej ljudi, ki so del umetniškega sveta, podpirajo razvoj in vključevanje UI na področje umetnosti. Eden od teh je Matt Clark, ustanovitelj kolektiva UVA (United Visual Artists). Clark sicer govori o UI, kot orodju, s katerim si umetniki pomagajo pri izdelovanju umetnin in ne o UI, ki sama ustvarja, še vedno pa nasplošno dojema UI tehnologijo kot nekaj, kar dejansko pomaga umetnosti do napredka, zaradi česar jo nekateri umetniki sprejemajo in njeno uporabo vzpodbujajo. (Clark, 2023)

Četrta trditev govori o svetu umetnosti v katerem umetnost UI, po našem mnenju, še ni našla pravega mesta v že obstoječem sistemu sveta umetnosti in vprašanje je, če že lahko govorimo o umetnosti UI, kot delu umetniškega sveta. V tem primeru bi morali biti sposobni njene izdelke uvrstiti v eno izmed kategorij, ki so že definirane in se jih uporablja za razvrščanje umetniških del. Morda bi jo lahko označili kot računalniško umetnost, se pa pri računalniški umetnosti UI uporablja kot orodje, s katerim upravlja umetnik in (še) ne kot program, ki ustvarja sam. Se pa skozi razvoj in širjenje UI vedno bolj vključuje tudi umetnost, ki jo UI samostojno ustvari bodisi s pomočjo združevanja umetniških del oz. podatkov, bodisi kako drugače, ampak še vedno s precej predsodki in omejitvami.

Zadnja trditev pa se nam za članek ne zdi dovolj pomembna, zato se pri njej ne bomo preveč zadrževali. Sistem sveta umetnosti se nam zdi dovolj odprt, da pokaže in razstavlja umetnost UI kot pravo umetnost. Todorović in Bregant v svojem članku pravita, da že obstajajo primeri umetnosti UI, ki nekako sodijo v Dickijevo definicijo in podajata primer Jeffa Cluna, ki je predstavil nekaj UI umetnin na 40. letni študentski razstavi v Wyomingu, od katerih jih je bilo kot umetnina sprejetih 35.5 %, nekaj od teh pa je dobilo celo nagrade. (Todorović, Bregant, 2021)

Todorović in Bregant (2021) pa omenjata še eno definicijo umetnosti v svojem članku, funkcionalno definicijo, ki jo bomo predstavili v nadaljevanju.

3.2 Funkcionalna teorija umetnosti

Po funkcionalni definiciji bi umetnost morala imeti neko funkcijo. Ena od teh funkcij je vzbujanje občutkov v človeku. To je lahko občudovanje, groza, katarza oz. karkoli, kar poskrbi za to, da se v človeku nekaj premakne. Seveda pa nekaj takšnega težko

splošno pripišemo sodobni umetnosti, ki velikokrat nalašč nima estetske vrednosti ali »sredstev«, s katerimi bi v človeku vzbudila karkoli oz. to sploh ni njen namen. Menimo, da je ta kriterij precej radikalen. Seveda pa lahko gledalec vidi in začuti v umetniškem delu, nekaj kar umetnik sam ni opazil oz. neposredno in zavestno prikazal. Pogosto se dogaja, da ljudje najdejo in namerno iščejo pomen oz. čustveno globino v umetninah, pri katerih tega ni. Eden od takšnih primerov so Črne slike Sandija Črveka, v katerih ljudje najdejo in aktivno iščejo pomene in globino kljub temu, da je umetnik sam povedal, da nimajo nobenega pomena. To, da umetniško delo v človeku zbudi neko čustvo, ni pogojeno s tem, kdo ali kaj ga je ustvarilo. Seveda pa je to še posebej prisotno pri razlikovanju umetnin UI in umetnin, ki jih je ustvaril človek. Todorović in Bregant navajata preizkus, v katerem so 21 (človeškim) posameznikom pokazali dela, ki jih je ustvaril CAN (Creative Adversarial Network) in dela, ki jih je ustvaril človek. Ta dela so potem anketiranci morali oceniti od 1–5. Sodelujoči v preizkusu niso bili sposobni prepoznati CAN umetnin kot umetnin, ki jih je naredila UI, poleg tega so tem delom dali višjo oceno kot delom, ki jih je ustvaril človek. CAN umetninam so celo pripisali namernost in sporočilnost, ki naj bi bili lastnosti »človeške« umetnosti. (Todorović, Bregant, 2021) Funkcionalna definicija se nam sama po sebi zdi precej ohlapna, saj vsebuje preveliko mero »človeške čustvene naivnosti« in subjektivnosti. Po tej definiciji bi res lahko praktično karkoli dojemali kot umetnost, kar pa bi seveda vodilo do ogromne zmede.

Kot podlago za to besedilo, smo vzeli ravno Todorovićev in Bregantov članek iz leta 2021, sami pa bi radi dodali še eno teorijo, ki se nam zdi omembe vredna in ki je onadva v svojem besedilu nista omenila.

3.3 Informacijska teorija umetnosti

Informacijska definicija estetike je delo nemškega filozofa Maxa Benseja, ki je nastala konec petdesetih let in v začetku šestdesetih let 20. stoletja. S to teorijo je Bense želel vzpostaviti objektivnost v estetiki na podlagi znanstvenih meril oz. pogojev. S pomočjo matematike je skušal povezati umetnosti in racionalnost, s čemer naj bi se izognili zunanjim vplivom. Zanimale so ga »zakovitosti estetike«. Frieder Nake, Georg Ness in Michael Noll so se na podlagi Bensejeve teorije ukvarjali z vprašanjem, kako bi lahko algoritme uporabili za ustvarjanje vizualne umetnosti. (<https://aiartshop.com/blogs/ai-art-blog/the-origins-of-ai-art>)

Med letoma 1954 in 1965 je Bense oblikoval svoj koncept informacijske estetike, interdisciplinarno idejo, namenjeno kvantificiranju estetike z znanstvenimi sredstvi za uvedbo objektivnosti. Prizadeval si je za vzpostavitev tega, kar bi lahko razumeli kot »zakoni estetike«. Bense je želel združiti racionalnost in umetnost z uporabo matematike in informacijske teorije. Poglobljal se je v teorijo estetike in semiotike, s posebnim poudarkom na estetskih vidikih realiziranih znakov, znakovnih procesov in znakovnih sistemov. To je bilo prizadevanje za preusmeritev ustvarjanja in analize umetnosti in literature od čustvenega k racionalnemu z znanstveno podporo. (Center of excellence digital art, 2022)

Bense je definiral estetski objekt kot materialno entiteto, povezano s »somaterialnostjo«, ki jo je videl kot znak. Sprva se je opiral na teorijo znakov Charlesa Morrisa (1949) (Center of excellence digital art, 2022), kasneje pa je v šestdesetih letih 20. stol. prešel na Peirceovo (Center of excellence digital art, 2022) teorijo znakov. Bense je kontekstualiziral estetske objekte v Shannonovi tehnični komunikacijski teoriji in jo prilagodil človeški komunikaciji. To je povezal s kibernetiko⁴ Norberta Wienerja (Center of excellence digital art, 2022), ki jo je videl kot model umetniškega procesa. Bensejev cilj je bil zgraditi racionalno estetiko, ki temelji na znanstvenih temeljih in je brez subjektivnih domnev. Estetiko je delil na mikroestetiko in makroestetiko, pri čemer si je koncept izposodil iz sodobne fizike. Mikroestetika se je nanašala na implicitna razmerja med umetniškim delom in teorijo, ki temeljijo na znakih in procesih, ki so prisotni v vsakem umetniškem delu. Nasprotno pa se je makroestetika ukvarjala s tem, kako se umetniška dela dojemajo. To razlikovanje je poudarilo kontrast med subjektivnim vrednotenjem in estetsko oceno, ki temelji na informacijskih in znakovnih sistemih. Bense je uporabil izraze, kot sta »redundanca« (označuje red) in »entropija« (predstavlja materialne izdatke), pojma, ki sta pogosto povezana z Norbertom Wienerjem. Ključni vidik Bensejeve estetske teorije je bila »negentropija«, kjer je bila umetnost obravnavana kot proces, ki se premika v nasprotju s fizičnimi procesi. Po njegovem mnenju, se fizični svet približuje kaosu, svet umetnosti pa redu. Ti izrazi so bili ontološki temelj njegovega znanstvenega pristopa. (Center of excellence digital art, 2022)

Bense je cilj generativne estetike opisal kot umetno ustvarjanje inovativnih verjetnosti ali odstopanj od norme. Njegovo besedilo iz leta 1965, objavljeno med prvo razstavo računalniške umetnosti na svetu, ki se je odvila istega leta, velja za

⁴ Veda, ki raziskuje podobnost med delovanjem strojev in živo naravo.

zgodnjo referenco računalniške umetnosti. Bense je v svojih projektih generativne estetike orisal štiri metode abstrakcije:

- Semiotična metoda, ki vključuje triadične znakovne odnose za določanje posameznih in kompleksnih znakov v umetniških delih.
- Metrična metoda (makroestetika), ki uporablja numerične podatke za analizo makroestetske kompozicije umetniških predmetov.
- Statistična metoda (mikroestetika), ki se osredotoča na pogostost in verjetnost videza in značilnosti elementa.
- Topološka metoda, ki je osredotočena na nize elementov, ki sestavljajo umetniška dela, ob upoštevanju vidikov, kot so okolje, povezava in kompleksnost. (Center of excellence digital art, 2022)

Teorija je precej bolj tehnično naravnana in obarvana, zaradi česar se nam zdi zanimiva za upravičevanje umetnosti UI, saj umetnost UI izvira iz računalniških laboratorijev, kjer algoritme razvijajo ljudje, ki jim je teorija, kot je teorija informacijske estetike, verjetno bližje, kot recimo funkcionalna definicija umetnosti, saj vsebuje tehnični »jezik«, ki ga programerji lažje razumejo in (neupravičeno) raje sprejemajo kot relevantnega, kot pa teorijo, ki govori o čustvih. Neopredelitev do teorij umetnosti in definicij znotraj umetniškega sveta pa lahko progamerjem oz. razvijalcem UI, koristi, saj ne sledijo pravilom ene teorije umetnosti, zaradi česar je lahko njihov program manj pristranski in bolj »svobodomiseln«. Ravno zaradi tega pa po našem mnenju takšna teorija, ki skuša razložiti umetnost na »matematični« način in vpeljati objektivnost (kar se nam zdi v umetnosti skoraj nemogoče), razvrednoti, kaj naj bi umetnost bila. Zakaj? Če lahko nekemu umetniškemu delu pripišemo objektivnost, to po našem mnenju ni več umetniško delo. Recimo, eden takšnih primerov so moderni arhitekturni načrti, ki so popolnoma objektivni in se jih več ne smatra za umetniško delo, tako kot se jih je v preteklosti. Seveda se marsikateri arhitekturni načrt obravnava kot »umetniško delo«, vseeno pa je v luči razlikovanja med umetnostjo in obrtjo treba upoštevati, da je večinski delež arhitekturnega dela bolj povezan s funkcionalnostjo in načrtovanjem, od katerih se ne odstopa kaj prida, kot pa z estetsko vrednostjo, ki temelji na spreminjajočem se procesu ustvarjanja umetnine.

UI pa, kljub temu da je v umetnosti prisotna že vsaj 50 let, tj. od kar jo je Harold Cohen uporabil pri svojih delih, kot orodje, ima še veliko prostora za svoj razvoj. Z razvojem UI pa se odpira vedno več vprašanj in razmislekov o tem, kako definirati umetnost UI oz. če jo lahko vključimo v okvir kakšne že obstoječe definicije ali teorije umetnosti. Institucionalna teorija umetnosti je teorija, v katero bi lahko brez večjih težav umestili umetnost UI in ji dali oznako umetnost, saj se je zmožna prilagoditi hitremu razvoju umetnosti in umetniških praks. To je dokazal že Duchamp s svojo *Fontano* več kot sto let nazaj. Edina problematična trditev v Dickijevi definiciji je prva trditev, ki zahteva razumevanje procesa umetniške prakse, o čemer pa pri UI še ne moremo govoriti, pa še tu smo omenili problematičnost pripisovanja zavesti na sploh, čemur se ne izogne niti človek.

Po funkcionalni teoriji umetnosti bi morala imeti umetnina, da ji lahko rečemo umetnina neko funkcijo oz. bi morala v človeku nekaj vzbuditi. Pri tej definiciji se nam zdi bolj pomemben človek, ki je tisti, ki poda umetnini oznako umetnost, saj je on tisti, ki v umetnini najde nekaj kar nanj vpliva. Pri funkcionalni teoriji ni toliko pomemben umetnikov pristop oz. pristop UI, saj je človek tisti, ki išče in skuša najdi neko funkcijo v umetnini, ki si jo ogleduje, tako da tukaj avtor ni tako pomemben in bi izdelki UI lažje veljali kot umetnost.

Omenili smo tudi informacijsko teorijo umetnosti, ki izhaja ne toliko iz umetniškega sveta, ampak bolj iz sveta, ki je skorajda v nasprotju s humanističnim pristopom k vprašanju »kaj je umetnost«. Vpeljevanje objektivnosti in racionalnosti v umetnost preko algoritmov, matematike in fizike se nam zdi Siziſovo delo. Racionaliziranje in pretirano analiziranje umetnin bi lahko smatrali kot popolno nasprotje temu, kaj umetnost in umetniki z njo želijo doseči. Omenili smo jo predvsem zato, ker je to teorija, ki je nastajala v podobnih razmerah in okolju, kot nastaja UI. Z njo smo skušali pokazati, kako odmaknjen je lahko svet UI od umetniškega sveta in kako nujno je sodelovanje med ljudmi, ki se ukvarjajo z razvojem UI in ljudmi, ki so del sveta umetnosti.

4 Je UI umetnik ali samo orodje?

V prejšnjih poglavjih smo pisali predvsem o izdelkih, ki jih ustvarja UI kot orodje. Kaj pa sama UI? Je lahko UI umetnik oz. kdo je sploh zaslužen za delo, ki postane umetnost, ko govorimo o umetnosti UI. Se pa je treba najprej vprašati kaj oz. kdo je umetnik v splošnem pomenu besede.

Slovenska definicija besede 'umetnik' je precej skopa, saj pravi, da je umetnik nekdo, *ki ustvarja, oblikuje dela estetske vrednosti*. (SSKJ, 2014) Pri tej definiciji bi bilo potrebno samo besedo 'nekdo' zamenjati z 'nekaj' in bi brez problema lahko rekli, da je UI umetnik. Pri definiranju umetnika v razpravi o umetnosti UI in na sploh pa je treba s filozofskega vidika definicijo umetnika popraviti, da ne bo tako široka, zaradi česar predlagamo naslednje: *umetnik je oseba, ki ustvarja umetnost z uporabo zavestnih sposobnosti in kreativno domišljijo*. S to definicijo pa ima UI že precej več težav, saj opredeljuje umetnika kot 'osebo' in hkrati omenja 'zavest' in 'domišljijo', česar pa, po prevladujočem, ampak spornem mnenju večine, trenutno še ne moremo pripisati UI. Definiranje umetnika je bilo pred 20. stoletjem precej bolj enostavno. Z razvojem modernističnih smeri okoli sto let nazaj, pa se je definicija umetnika precej spremenila oz. bila primorana prilagoditi takratnemu umetniškemu razmahu. Tukaj je treba omeniti umetnike, ki so delovali v sklopu dadaizma ali nadrealizma, ki so celo skušali izločiti človeško zavest iz umetniškega procesa. (Audry, Ippolito, 2019) Andreas Broeckmann v svojem članku *The Machine as Artist as Myth* pravi, da ni bojazni, da bi umetnost UI »končala« umetnost, saj je svet umetnosti bil že z Duchampom in Warholom deležen precej velikih »premikov« in lahko tako samo prispeva k nadaljnjemu razvoju umetnosti. (Broeckmann, 2019) Omenjeni Harold Cohen, ki je eden prvih umetnikov, ki je uporabljal UI programsko orodje za umetniško udejstvovanje, svojemu programu ni hotel pripisati naziva »umetnik«. Manipuliranje s simboli v algoritmih za Cohena ne pomeni umetnosti, kar se sicer zdi precej v nasprotju z informacijsko teorijo umetnosti. Cohen zapiše: *»Ustvarjalnost /.../ ni niti v programerju samem niti v samem programu, temveč v dialogu med programom in programerjem; dialog, ki temelji na posebnem in nenavadno intimnem odnosu, ki je zrasel med nama skozi leta.«* (Audry, Ippolito, 2019) Zanimivo je, da o svojem programu AARON govori kot o človeškem kolegu.

Leonel Moura je še eden od umetnikov, ki se ukvarja z umetnostjo umetne inteligence in vprašanjem, ali je računalniški program lahko umetnik. Moura (Moura, 2018) pravi, da se mu vprašanje o tem, ali je umetniško delo neposredno delo človeka ali kakšnega drugega procesa zdi irelevantno. Za Moura je popolnoma nepomembno, ali je umetniško delo plod rok stroja ali ne. Torej ga vprašanje o avtorstvu ne zanima. Pomembno je samo to, da ga svet umetnosti sprejme, kar je samo po sebi dovolj dober dokaz za to, da je izdelek umetniško delo. Takšen odnos do umetnosti je v skladu z institucionalno teorijo. Kot smo videli prej, Cohen popolnoma nasprotuje možnosti, da bi umetnost lahko nastala brez človeške prisotnosti in označevanju »stroja« kot umetnika, Moura pa, kljub temu, da se mu

pripisovanje avtorstva ne zdi pomembno, še vedno pušča možnost temu, da bi UI lahko v prihodnosti postala popolnoma samostojen »umetnik«, ki ne potrebuje človeškega nadzora. Pri tem pa pripomni še, da *»je avtonomnost strojev bistvena za korist človeštva«*. (Moura, 2018: 28) Ampak tukaj stopa že na področje etičnih pomislekov pri uporabi umetni inteligenci. (Audry, Ippolito, 2019) Z avtonomnostjo stroja pa ne bi imeli druge možnosti, kot da avtorstvo pripišemo njemu.

Moura (2018) se pri svojem delu smatral za učitelja, ki svojega učenca, v njegovem primeru program, nauči slikati, potem pa učenčevo delo ni več njegova zasluga. O tem pišeta tudi Todorović in Bregant. V nasprotju z Mourvim razmišljanjem pa onadva najprej omenita, da je vseeno učitelj oz. razvijalec programske opreme tisti, ki je kreativen in ne program, saj je on tisti, ki nauči program, kako se naj obnaša in tisti, ki ga »hrani« s podatki. Se pa Todorović in Bregant Mourvom stališču, da učenčevo delo ni več učiteljeva zasluga približata s primerom Mozarta in njegovega učitelja, v katerem bi bil po analogij s strojem in programerjem učitelj tisti, ki bi bil kreativen in v nekem smislu zaslužen za vso Mozartovo delo, saj je bil on tisti, ki ga je naučil vseh osnov in mu dal orodja, s katerimi lahko operira in ustvarja, kar pa je seveda, po mnenju Todorovića in Breganta ter našem mnenju, absurdno. (Todorović, Bregant, 2021)

O umetniku lahko govorimo ne samo kot osebi, ki je živela v nekem določenem obdobju, ampak tudi kot o konstrukt, ki obstaja v umu človeka, ki opazuje umetnikovo delo. Za Michela Foucaulta je umetnik lahko nekaj, s čemer si človek pomaga pri razumevanju dela, ki ga opazuje. (Audry, Ippolito, 2019) Recimo, če človek bere neko literarno delo, ki je napisano v precej temačnem in melanholičnem slogu, lahko misli, da je avtor nekdo, ki je živel precej turobno življenje. Če pozna avtorja, lahko ugotovi, zakaj je avtor pisal v takšnem slogu. S tega vidika Audry in Ippolito prideta do mogoče bolj relevantnega vprašanja od tega, ali »je stroj lahko umetnik«, in sicer, ali ima stroj oz. UI potencial pridobiti avtorsko funkcijo. Ker pa so še vedno ljudje tisti, ki skrbijo za razvoj UI, bi lahko, četudi bi v UI videli avtorja, človeku, ki je zaslužen za razvoj neke programske opreme, vseeno pripisali neko dodatno »meta-avtorsko funkcijo«. (Audry, Ippolito, 2019) Annemarie Bridy temu pravi »avtor avtorja dela«. (Bridy, 2011)

Pri »meta-avtorstvu« Audry in Ippolito pravita, da je pomemben gledalec in njegovo dojemanje dela in komu gledalec sam pripiše avtorstvo na podlagi izkušnje, ki jo ima ob pogledu na umetniško delo. Tako si bodo nekateri predstavljal UI kot orodje in

pripisali avtorstvo njegovemu programerju. Spet drugi (med njimi tudi mi) pa bodo UI smatrali za »otroka«, katerega je njegov programer naučil, kako izdelati umetniško delo in mu tudi dal vse potrebne podatke za to, zaradi česar bo avtor stroj. Nekateri pa bodo UI dojemali kot sodelujočega »asistenta«, ki je pomagal človeku priti do umetniškega dela, pri čemer je bil kljub vsemu človek tisti, ki je manipuliral s programom in tako vplival na to, kaj počne. V vsakem od teh primerov je moč zaslediti, da bo človek večinoma pripisoval avtorstvo »meta-umetniku«, ki je človek, ne UI. (Audry, Ippolito, 2019)

Se pa UI nasploh precej približuje človeškemu »obnašanju«. Nevronske mreže, ki se uporabljajo za razvoj in delovanje UI, so zasnovane na podlagi človeških možganov. Je pa delovanje nevrnske mreže, kot omenjata Todorović in Bregant (2021), precej nepredvidljivo in pogosto razvijalci ne vedo, zakaj se je UI odločil za nek odgovor oz. izbiro. Recimo, pri odgovarjanju na vprašanje, ali je nek film iz »klasične dobe Hollywooda« ali ne, razvijalci ne vedo, zakaj oz. kako je UI prišel do svojega odgovora. Todorović in Bregant (2021) menita, da se UI vedno bolj približuje človeškemu sklepanju. Svoje poglavje o tem, komu pripisati zasluge za avtorstvo, zaključita z mislijo, da, če je lahko nek »učenec« ne glede na okolje, v katerem se nahaja ali genetske preddispozicije, ki jih ima, kreativen, potem bi isto morali reči tudi za UI (še posebej, ker njena zgradba temelji na nevronskih procesih, ki so podobni procesom v človeških možganih).

Vse, kar poseduje človek in kar mu omogoča, da je lahko oklican za avtorja in umetnika, bi lahko posledično dosegli tudi pri UI. Ampak, ali bi potem UI sploh še smatrali za UI oz. nekaj inferiornega človeku, glede na to, da bi imel praktično vse lastnosti, ki nas »naredijo za ljudi«? Potem se verjetno ne bi več pogovarjali o tem, ali obstaja nekaj takšnega kot umetnost UI, ampak bi jo preprosto smatrali za umetnost (enakovredno človeški umetnosti). Tukaj moramo zavest, ki se včasih razume kot glavna razlika med človekom in strojem, izločiti, saj na to, da ima nekaj ali nekdo zavest, sklepamo zgolj po njegovem obnašanju. Če bi tako zavest smatrali kot zadostni pogoj za avtorstvo, bi slednje morali stroju pripisati že zdaj.

Aaron Hertzmann (2018) trdi, da trenutno še nimamo algoritma, kateremu bi lahko pripisali avtonomnost. Pravi, da so ti algoritmi trenutno še vedno samo orodja. Kljub temu pa Hertzmann razmišlja o možnosti pripisovanju avtorstva UI. Pri razmisleku o avtorstvu razdeli UI na tri kategorije: UI, ki je na nivoju človeka, UI, ki je del družbe, in UI, ki ni del družbe. (Hertzmann, 2018)

Pri UI, ki bi bila na človeškem nivoju, pravi, da če bi nam uspelo pripeljati algoritme in programsko opremo do tega, da bi UI imela zavest, čustva in zmožnost družbene interakcije, bi ji po definiciji morali pripisati avtorstvo. Seveda pa ne moremo vedeti, kako daleč smo pri razvoju takšne UI, zato ga bolj zanima vprašanje o UI, ki ne poseduje človeške inteligence in zavesti, pa bi ji kljub temu lahko pripisali avtorstvo. (Hertzmann, 2018)

Glede UI, ki je del družbe, Hertzmann v svojem članku *Can computers create art?* omenja, da je ustvarjanje umetnosti tudi družbeno izražanje. Da bi UI lahko smatrali za člana družbe, bi do nje morali biti empatični in upoštevati določena etična pravila. Dodaja, da UI ne potrebuje inteligence na človeškem nivoju, da je socialna, saj ima človek socialne interakcije tudi s svojimi ljubljenci. (Hertzmann, 2018) UI, ki nima človeške inteligence, hkrati pa jo ljudje smatrajo za nekaj, kar ima sposobnost družabne interakcije, Hertzmann imenuje »plitka UI«. S t. i. »plitko UI« ljudje pogosto ravna, kot z nečim, kar ima »dušo« in je del družbe. Za ljudi je pogosto dovolj samo družbena interakcija z UI, inteligence sploh ne pogrešajo. Če pomeni, biti umetnik, imeti zmožnost uprizarjanja socialnih aktov in komunicirati z družbo potem UI ni daleč od tega, da bi lahko postala umetnik. (Hertzmann, 2018) Todorović in Bregant pišeta o zanimivem pojavu »digiseksualnosti«. To je skupina ljudi, ki razvijajo čustva do UI in s tem podpirajo tezo, da lahko UI komunicira s človekom. Na Japonskem se je zgodilo celo, da se je človek poročil s hologramom.⁵ Po teh zgodbah lahko sklepamo, da se precej hitro približujemo dobi, v kateri bo UI smatrana kot del družbe, s tem pa ji bomo po določenih družbenih kriterijih lažje pripisali umetniško sposobnost in avtorstvo. (Todorović, Bregant, 2021) Po tem kriteriju sodeč bi lahko rekli, da je sposobnost biti del družbe bolj pomembna od posedovanja zavesti, ko govorimo o pripisovanju avtorstva, to pa nas precej bolj približa k temu, da UI postane umetnik in avtor.

Kaj pa UI, ki ni del družbe in ki ni na človeškem nivoju? Hertzmann pravi, da bi tudi takšni UI lahko pripisali avtorstvo, ampak s precejšnjimi zadržki. V članku omenja scenarij, v katerem bi kurator v galeriji ali muzeju enostavno prenesel umetnino iz nekega programskega sistema in kreditiral sistem kot umetnika. (Hertzmann, 2018)

⁵ Več o tem <https://www.entrepreneur.com/business-news/the-man-who-married-a-hologram-in-japan-can-no-longer/426715>

4.1 Je kreativnost sploh pomembna?

Kot je v filozofiji običajno, vsak pojem potrebuje definicijo in 'kreativnost' ni nobena izjema. Podobnost med človeško ustvarjenim izdelkom in UI ustvarjenim izdelkom lahko pomaga pri definiranju 'kreativnosti'. Ta se v tem kontekstu lahko definira kot *spособnost razvijanja novih idej, ki privedejo do izdelave novih izdelkov z neko vrednostjo*. Takšno definicijo podpirajo tudi moderne psihološke raziskave o kreativnosti, je pa zelo popularna tudi med razvijalci umetne inteligence in računalniške umetnosti. S pomočjo specifične različice Turingovega testa, jo lahko še dodatno okrepimo. Turingov test deluje na podlagi razlikovanja med človeško umetnostjo in generirano umetnostjo s strani UI. (Still, d'Inverno, 2019) Če ni možno najti razlike med njima, potem bi lahko rekli, da je stroj oz. UI kreativen umetnik. In ravno ta nezmožnost razlikovanja med umetniškimi deli UI in človeškimi umetniškimi deli predstavlja velik problem v svetu umetnosti, saj kritiki niso več zmožni ločiti enega od drugega, zaradi česar pride do problemov pri določanju vrednosti umetniškim delom.

Pri definiciji kreativnosti pa moramo omeniti še eno njeno opredelitev, ki jo je podal filozof in psiholog John Dewey. (Dewey, 1917: 36) Za Deweya je *kreativnost skupek doživljanja sveta in interakcij z njim* in tako ne izhaja samo iz možganov. Ta definicija spremeni kreativnost iz nekaj kar se zgodi samo v možganih v proces, pri katerem mora biti človek dejansko prisoten in pri katerem sta vključena tudi fizično telo in okolje, v katerem se človek nahaja. Takšna definicija ne podpira ideje o UI kot umetniku. (Still, d'Inverno, 2019) Zakaj? Po njej kreativnost nastaja in se dopolnjuje preko izkušenj in doživetij. Z izkustvom umetnik pride do novih idej, ki vzpodbujajo njegovo kreativnost. Nekaj podobnega smo že omenjali v prejšnjem poglavju, kjer je bilo govora o boljšem razumevanju umetnine v primeru, ko poznamo avtorja in njegovo življenje, saj to vpliva na njegovo umetniško delovanje. Za Johna Deweya kreativnost tako ni nič posebnega, je »naravno stanje biti«, jo pa ljudje v predpisanem izobraževalnem procesu pogosto izgubimo.

Pojem 'kreativnosti' se na področju psihologije in UI spreminja hitreje, kot na drugih znanstvenih področjih. Filozofinja na področju UI in psihologinja Margaret Boden pravi, da je kreativnost »čudež človeškega uma« (Boden, 2009: 23) in definira kreativnost na sledeč način: »*spособnost ustvarjanja novih in idej, ki imajo vrednost. Vrednost ima tu veliko pomenov: zanimivo, uporabno, lepo, preprosto, bogato zapleteno itd. Ideja zajema tudi številne pomene: ne samo ideje kot take (koncepti, teorije, interpretacije, zgodbe), ampak tudi artefakte, kot so grafične podobe, skulpture, biše in reaktivni motorji.*«. (Boden, 2009: 24)

Theodor Levitt (Still, d'Inverno, 2019) je mnenja, da je v sklopu kreativnosti pomembna tudi inovacija. Inovacija ni samo nek proces, ki se zgodi v možganih, ampak je mišljena kot aktivnost v dejanskem svetu, kateremu z izvirno idejo nekaj dodamo oz. spremenimo. Dodaja, da so same kreativne ideje trivialne in da si z njimi ne moremo pomagati. Bolj pomembna so dejanja, ki jih človek na njihovi podlagi uresniči. (Still, d'Inverno, 2019) Vsekakor pa treba ločiti med kreativnostjo in inovacijo. Kreativnost temelji predvsem na idejah, inovacija pa na njihovi implementaciji. (Still, d'Inverno, 2019) Uresničitev idej v smislu produkcije dejanj lahko doseže tudi UI sama. UI je zmožna ustvariti umetniško delo, ki neposredno vpliva na svet, lahko sproži vojno, revolucijo, upor itd. Podobno, kot Levitt sicer razmišlja tudi Michael Mumford, ki poudarja implementacijo kreativnosti in zgoraj navedeno definicijo Margaret Boden razširi takole: *»Ustvarjalnost ni le ustvarjanje idej, ampak je opredeljena kot proizvodnja visokokakovostnih, izvirnih in elegantnih rešitev kompleksnih, novih in slabo definiranih problemov.«* (Still, d'Inverno, 2019)

Tako kot Moura se tudi Todorović in Bregant strinjata s tem, da kreativnost ni potrebna in ni zadosten pogoj za umetnost. »Kreativnost sistema bi bilo treba presojati samo na podlagi njegovih rezultatov« (Todorović, Bregant, 2021: 12), s čimer se popolnoma strinjamo. Podobno menita tudi Arthur Still in Mark d'Inverno (2019) in dodajata, da lahko preko podobnosti med človeškim rezultatom oz. produktom in rezultatom oz. produktom, ki ga ustvari UI, govorimo o UI oz. stroju kot avtorju. (Still, d'Inverno, 2019) Če bi razumeli kreativnost, kot sposobnost kreiranja inovacij, bi imeli znotraj žanrov na praktično vseh področjih umetnosti velik problem. Zakaj? Žanri omejujejo kreativnost in določajo parametre, ki se jih avtor mora držati, da v žanru, v katerem želi ustvarjati, ohranja svoj obstoj. Recimo, pisec grozljivk se mora držati določenih konvencij žanra, da lahko velja za pisca grozljivk. S tem nekoliko žrtvuje kreativnost, saj se drži formule, ki se je držijo tudi ostali pisci v tem žanru. Seveda pa je lahko nekdo izviren tudi znotraj določenega žanra in s tem razširja obzorje in okvir samega žanra z vpeljevanjem elementov iz drugih žanrov. Še vedno pa menimo, da, če želi ostati v določenem žanru, ne sme biti preveč 'kreativen', saj morajo značilnosti žanra, v katerem umetnik deluje, pretehtati značilnosti, ki si jih izposoja od drugih.

Poleg kreativnosti moramo omeniti 'unikatnost'. Slike oz. umetniška dela, ki jih ustvari UI, bi lahko smatrali za unikatne. Algoritmi, ki delujejo znotraj UI, združujejo vzorce, stile in določene podobe, s katerimi lahko UI ustvarja nove rezultate in kompozicije. Seveda pa so vidne podobnosti, ki jih lahko povežemo z deli, na katerih

se je UI učila. Potrebno bi bilo določiti kriterije, s katerimi bi lažje opazovali podobnost med izdelkom UI in deli, ki jih je UI uporabila za izdelavo svojega. Mogoče nam bi lahko tudi pri tem pomagala UI. Ampak, če bi bili tako natančni pri določanju 'originalnosti' v umetnosti, dvomimo, da bi se sploh še kaj smatralo za izvirno, saj vsa dela izhajajo iz nekega predhodnega učenja in opazovanja. Čeprav rezultati, ki jih uspe ustvariti UI izgledajo unikatno, izvirajo iz že ustvarjenih del. Danes je težko reči katero delo, če sploh katero, je originalno, saj se je v umetnosti težko oz. skoraj nemogoče izogniti umetniškim vplivom.

4.2 Kaj pa namen?

Nekateri menijo, da je naloga umetnika, da pri svojem umetniškem delu uspe pokazati, da je delo nastalo z nekim namenom. Todorović in Bregant (2021) pravita, da namen ne more obstajati, če ni prisotne zavesti. Pa tudi zavest, dodajata, ni dober kriterij za namernost, saj zavest priznavamo tudi živalim, katere pa verjetno nimajo sposobnosti namena, saj je njihova zavest na nižji ravni.

»Tudi zavest ni zadosten pogoj za intencionalnost: strinjamo se lahko, da živali (večina živali) ima zavest, nimajo pa (kakor tudi ne dojenčki) intencionalnosti, ker intencionalnost pripada kogniciji višjega reda. Torej UI sploh ne moremo pripisati intencionalnosti, ker nimamo niti dobrega razloga, da ji pripišemo zavest« (Todorović in Bregant, 2021, str. 43).

Definiranje umetnosti z namenom pomaga pri tem, da lahko izdelke narave izključimo iz umetnosti. Todorović in Bregant (2021) omenjata dve definiciji intencionalnosti. Prva definicija govori o tem, da z namernostjo umetnik predstavi neko »idejo«, druga pa pravi, da je že sama kreacija umetnine dovolj, da lahko govorimo o namenu, saj se ta skriva za ustvarjanjem izdelka. Že nadrealisti so se skušali pri svojih delih izogniti 'intencionalnosti' pri motivih, ki so jih uprizarjali.

Kakorkoli, zagovorniki namernosti v umetnosti pravijo, da kljub temu, da nadrealisti niso imeli globljega namena pri svojih delih, je že samo to, da so ustvarjali zadosten dokaz za namernost. Tega pa ne moremo pripisati UI-ju, saj umetna inteligenca ne čuti potrebe po ustvarjanju, ampak jo ustvari samo takrat, ko ji to nekdo naroči. Zdi se, da to ne drži. Tudi UI lahko sprogramiramo tako, da sama vadi, potreba po ustvarjanju pa se pripisuje tako ali tako zgolj na podlagi dejanj in izdelkov avtorja, zaradi česar moramo, če želimo biti dosledni, namernost pripisati tudi UI, če smo jo

že iz istih razlogov človeku. V moderni umetnosti se je v primitivizmu zagovarjalo umetnost, ki je nastala v zgodnjem obdobju človeškega razvoja, brez namena in družbenega vpliva. Ime smeri izhaja iz občudovanja »primitivne umetnosti«, v katero spadajo jamske poslikave, umetniška dela otrok, mentalno bolnih ipd. Če bi se namernost smatrala za pogoj pri določanju umetnosti, potem bi marsikatera umetniška smer izpadla iz umetnostne zgodovine. Njena izločitev iz definicije umetnosti pa precej izboljša možnost, da se začne umetnost umetne inteligence obravnavati kot prava umetnost oz. kot umetnik in avtor. (Todorović, Bregant 2021)

5 Kaj pomeni umetnost UI za svet umetnosti in umetnostno zgodovino?

Večinoma svet umetnosti in umetnostna zgodovina, še posebej pa ljudje, ki se ukvarjajo z izdelavo umetniških del in živijo od tega, umetnost UI dojemajo kot grožnjo. Od samega začetka umetnosti se je ta obravnavala kot nekaj zgolj človeškega, saj le mi posedujemo zavest, ta pa je pogoj za kreativno ustvarjanje. Umetnostna zgodovina ni navajena raziskovati umetnosti, pri kateri ni možno spoznati avtorja. Poleg tega Marian Mazzone in Ahmed Elgammal (Mazzone, Elgammal, 2019) omenajta pojem 'tehnofobija', pri kateri nekateri ljudje znotraj sveta umetnosti popolnoma zavračajo možnost, da bi bila umetnost UI del sveta umetnosti. Na žalost pa ti predsodki pogosto temeljijo na ignoranci in nezanimanju za UI na sploh. Popolnoma razumemo bojazen pri umetnikih, ki se ukvarjajo z umetnostjo in od nje živijo, ne razumemo pa nasprotovanja ljudi, ki niso umetniki, temveč samo osebe, ki delujejo znotraj sveta umetnosti. Ti bodo namreč v vsakem primeru imeli na voljo izdelke, ki bodo veljali za umetnost in ki jih bodo lahko razstavili ali prodali, s čimer bodo imeli od česa živeti, pa čeprav avtorji morda ne bodo človeškega izvora. Mazzone in Elgammal (Mazzone, Elgammal, 2019) v svojem članku precej tolažilno pišeta o tem, da je umetnost UI še vedno v začetnem stadiju in da še ni razloga za bojazen, da bi UI prevzela svet umetnosti in da bi vsi umetniki kar naenkrat ostali brez službe. Med tem, kako umetnine proizvaja človek in tem, kako to dela UI, je velika razlika, pravita Mazzone in Elgammal. (Mazzone, Elgammal, 2019)

Tudi fotografija ob svojem nastanku ni bila smatrana kot umetnost. Da je svet umetnosti sprejel fotografijo kot umetnost, je moralo miniti okoli sto let. (Hertzmann, 2018) Eden od razlogov, ki so pomagali fotografiji pridobiti status umetnosti, je bilo sodelovanje med slikarji in fotografi. Fotografi so v fotografije

začeli vpeljevati elemente in značilnosti slikarstva, slikarji pa so začeli bolj natančno opazovati fotografijo. (Mazzone, Elgammal, 2019) Sicer ne gre pričakovati, da bodo vsi člani sveta umetnosti začeli aktivno spremljati razvoj UI, bi pa vseeno neko površinsko sodelovanje med razvijalci programov za ustvarjanje umetnosti in ostalimi umetniki, ki se ukvarjajo s »klasičnimi« umetniškimi pristopi, vplivalo in prispevalo k širšemu sprejetju umetnosti UI v svetu umetnosti.

Hertzmann celo piše o tem, da nova tehnologija ne povzroča brezposelnosti, saj se je skozi celotno zgodovino, predvsem pa od industrijske revolucije naprej, dogajalo to, da so se ob pojavu nove tehnologije, ki je večinoma razbremenila človeka, pojavile tudi nove zaposlitvene možnosti. Pravi, da je edini razlog za bojazen to, da bi vključitev in uporaba UI v umetnosti povzročila še večje izkoriščanje in neenakost med delavci. (Hertzmann, 2018)

Bo pa razvoj umetnosti UI vplival tudi na raziskovalno in akademsko področje umetnostne zgodovine. Umetnostna zgodovina je bila skozi svoj razvoj priča številnim spremembam na področju umetnosti v zvezi z vprašanjem »kaj je umetnost«. Predvsem po industrijski revoluciji in nato na začetku 20. stoletja, ko se je začela razvijati modernistična umetnost, ki je začela provocirati in razbijati norme umetnosti. Tako se bo tudi pri razvoju umetnosti UI umetnostna zgodovina, če se odloči sprejeti umetnost UI (vsaj) kot nov žanr v umetnosti, ponovno morala prilagoditi tej novosti in poskrbeti, da se na področju umetnostne zgodovine izuči ljudi in raziskovalce, ki se bodo ukvarjali s pojavom te nove veje umetnosti. Sunil Manghani (Babbs, 2022) pravi, da bo pri tem precej pristranskosti. Sprašuje se tudi o tem, zakaj bi umetnostna zgodovina sploh sprejela umetnost UI glede na to, da umetna inteligenca samo združuje dela, ki smo jih že lahko videli. Ker pa to delajo tudi ljudje, bi bilo potrebno uvesti merila, s katerimi bi lahko določali do kakšne mere je združevanje drugih del dovoljeno, da se novo delo lahko smatra za 'novo'. Pri tem pa bi potrebovali ljudi oz. program, ki bi bili specializirani za analiziranje novo nastalih del. Dodaja še, da če dojemamo umetnostno zgodovino kot nekaj, kar diktira, kaj je umetnost in kaj ne, bi umetnost umetne inteligence kot žanr morali zavreči UI. Če pa dojemamo umetnostno zgodovino kot nekaj, kar se enostavno zanima za zgodovino umetnosti, pa bi umetnost UI morali sprejeti. (Babbs, 2022)

6 Kritika umetnosti UI

Kot smo omenili, je umetnost UI bila in še vedno je deležna precej kritik. Te kritike večinoma prihajajo s strani samih umetnikov in izhajajo iz strahu pred izgubo službe. Zdi pa se, da večina kritikov ne razume, kaj umetnost UI pravzaprav je in kako koristna je lahko za svet umetnosti. Eden takšnih je S. Will Chambers, ki v svojem članku z zelo neposrednim naslovom, *AI Agents are not Artists*, popolnoma zavrne možnost, da bi UI lahko bila umetnik. Temelj njegove kritike je, da UI ne kreira nove umetnosti, temveč jo samo replicira. (Chambers, 2020)

Že beseda 'replicira' ni ravno primerna, saj UI kljub temu da združuje že videne objekte in primere, ustvarja tudi nove izdelke. V nasprotnem primeru tudi človek zgolj reproducira umetnost, saj nas zgodovina umetnosti uči, da so umetnine (pogosto namenoma) temeljile na posnemanju narave in »že videnega«. Kreativnost tako ni zadosten pogoj za označevanje nečesa kot umetnost. UI modeli se učijo, kako ustvariti umetniška dela, s pomočjo mrež, ki so zelo podobna človeškim možganom.

Bolj problematična je kritika umetnosti UI, ki se navezuje na avtorske pravice. UI se uči na podlagi knjižnic umetniških del, v kateri se lahko nahajajo dela, ki so avtorsko zaščitena. Letos januarja je podjetje Getty Images podalo tožbo proti programu StabilityAI, ki s pomočjo UI ustvarja vizualne umetnine, saj je njihov program za generiranje umetniških del uporabil tista, ki so s strani Getty Images avtorsko zaščitena. Programi, ki se poslužujejo umetniških del za generiranje novih umetnin oz. ljudje, ki stojijo za temi programi, bi morali poskrbeti, da 'knjižnice', s katerimi program ustvarja, ne vsebujejo avtorsko zaščitene del oz. da imajo pravico do uporabe avtorsko zaščitene del. (Helyer, 2023)

7 Prihodnost umetnosti UI

Oxia Palus je projekt, s katerim želita Anthony Bourached in George Cann pomagati pri restavraciji artefaktov oz. umetnin, za katere se je smatralo, da so izgubljene. Kako? Program Oxia Palus, s pomočjo UI, 3D tiskanja in spektroskopsko slikovno obdelavo pomaga pri odkrivanju in, na podlagi obstoječih delov, ki so ohranjeni, rekonstrukciji umetniških del. Eden takšnih primerov je odkrivanje slik, ki se skrivajo pod površino barve na platnu, ki jih je umetnik preslikal. S tem projektom želita tudi ozaveščati o uporabi UI v »kreativni industriji« in centrih za likovno izobrazbo.

Bourached pravi, da UI ni orodje, ki bi ustvarjalo samo nove vsebine, temveč tudi orodje, ki nam lahko pomaga ohranjati stvari, za katere smo mislili, da so izgubljene. (Uredništvo spletne strani AIArtShop, 2022)

Ena izmed stvari, ki bi jo znanstveniki radi dosegli pri UI je prepoznavanje čustev, s čimer bi lahko začeli razvijati UI, ki bi se še bolj približala človeškemu umu. Eden takšnih projektov je ArtEmis, ki na podlagi preučevanja zvez med čustvi, jezikom in vizualnimi vsebinami, skuša razumeti čustva. Pri razvoju programa so prostovoljci pomagali tako, da so opisali čustva, ki so jih čutili pri nekem umetniškem delu. Določeno čustvo je UI nato kategorizirala v osem čustvenih kategorij in razložila, zakaj je neko čustvo pomembno. Fabien Offit pravi, da se pri umetnosti UI ne bi smeli več toliko ukvarjati z estetiko, temveč bolj s potencialom, ki ga UI ima pri kritični analizi umetnosti, s čemer bi UI lahko postala pobudnik za inovacijo. (Uredništvo spletne strani AiArtShop, 2022) V tem primeru gre sicer bolj za program, ki analizira, ne pa ustvarja umetnost.

8 Zaključek

Kot bodoči umetnostni zgodovinar, ki je hkrati bodoči filozof in navdušenec nad tehnologijo in razvojem UI, komaj čakam na prihodnost in nadaljnje premike v debati o umetnosti UI. V članku je moč videti, da se danes, ko pride do pogovora o umetnosti, ki jo generira UI, večinoma pogovarjamo o definicijah, ki naj bi pomagale pri klasificiranju oz. sprejetju umetnosti UI. Definicije so potrebne za razumevanje tega, o čemer se sploh pogovarjamo in za njegovo umeščanje v kontekst, se nam pa zdi, da bodo definicije z razvojem UI in vpeljevanjem UI v družbo slejkoprej postale arbitrarne in se bo treba o umetnosti UI pogovarjati tudi na podlagi etike in drugih ved, ki se raziskujejo z družbo.

Ugotovili smo, da sta institucionalna teorija in funkcionalna teorija tisti, po katerih bi lahko umetnost UI štel za dejansko umetnost. Pri obeh teorijah se nam zdi prisotna človeška komponenta, ki v sklopu definicij in teorij deluje kot sodnik in pripisuje naziv »umetnost« artefaktom, ki so kandidati za naziv umetnosti. Bodisi zaradi sprejemanja umetnine kot umetnine, ker ji je ta naziv podal svet umetnosti bodisi zaradi zmožnosti umetniškega dela, da vzbuja čustev pri gledalcu. Informacijska teorija v estetiki se nam zdi zgrešen pristop, saj stavi na objektivnost, za katero menimo, da v umetnosti nima kaj iskati.

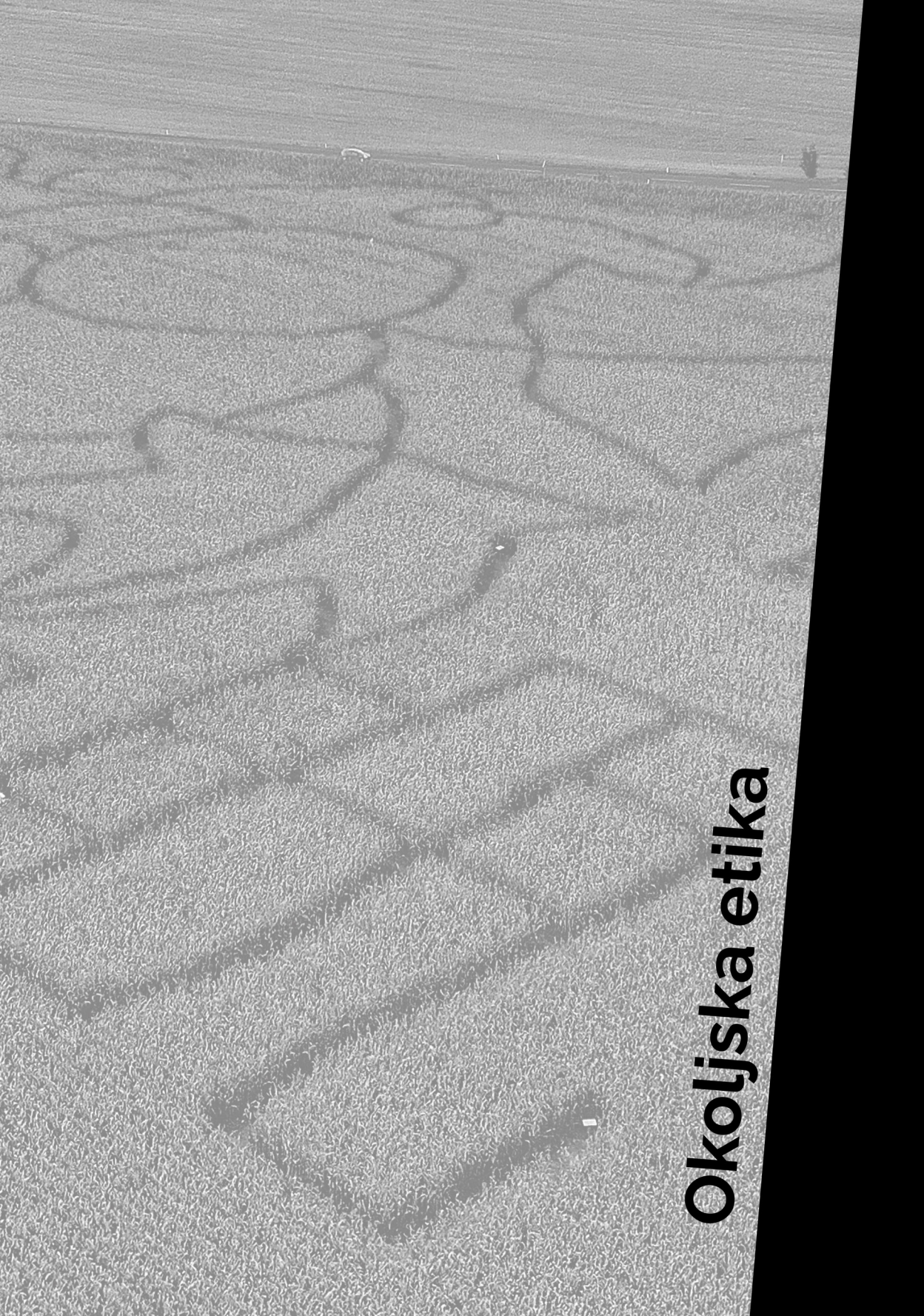
Pri vprašanju kaj naredi umetnika za umetnika smo videli, da se da praktično vsako lastnost, ki bi jo umetnik moral imeti za to, da bi bil umetnik, pripisati tudi stroju. Če smo prej mislili, da sta za umetnika pomembna 'kreativnost' in 'namen', smo sedaj ugotovili, da to nista nujna pogoja za to, da bi nekomu ali nečemu pripisali status umetnika.

Ne gre pa zanemariti položaja UI v naši družbi, ki je kot smo videli, pomembnejši od posedovanja zavesti, saj slednje ne razumemo dobro niti pri človeku. Danes da je UI že zelo prisotna v družbi in naših življenjih in to celo do te mere, da se ljudje poročajo s hologrami. Če je UI sposobna družbene interakcije in infiltracije v naša življenja ter ob pogoju, da je to dovolj za to, da so njeni izdelki umetnost, potem jo moramo tako obravnavati že danes.

Literatura

- Adajian, Thomas, "The Definition of Art", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/art-definition/>>. [25. 8. 2023].
- Audry S, Ippolito J. (2019). Can Artificial Intelligence Make Art without Artists? Ask the Viewer. *Arts*; 8(1):35. Dostopno na: <https://doi.org/10.3390/arts8010035>. [25. 8. 2023].
- Babbs, Verity (2022). *How is Artificial Intelligence Changing Art History?*, Hyperallergic.com. Dostopno na: <https://hyperallergic.com/781592/how-is-artificial-intelligence-changing-art-history/>. [25. 8. 2023].
- Benney, Marnie, Kistler, Pete, (2023). *Tom White*. Aiartists.org Dostopno na: <https://aiartists.org/tom-white>.
- Boden, Margaret A. (2009). Computer models of creativity. *AI Magazine Fall 30*: 23–39.
- Bridy, Annemarie. (2011). *Coding Creativity: Copyright and the Artificially Intelligent Author*. SSRN Scholarly Paper ID 1888622. Rochester: Social Science Research Network.
- Broeckmann A. (2019). The Machine as Artist as Myth. *Arts*; 8(1):25. Dostopno na: <https://doi.org/10.3390/arts8010025>. [25. 8. 2023].
- Chambers, S. (2020) Will, *AI Agents are not Artists*, Towardsdata science.com. Dostopno na strani: <https://towardsdatascience.com/artificial-intelligence-agents-are-not-artists-9743d5dba2d0>. [25. 8. 2023].
- Clark, Matt, (2023) *Art and technology, coexistence and innovation*, Thespace.org. Dostopno na: <https://www.thespace.org/resource/art-and-technology-coexistence-and-innovation/>. [25. 8. 2023].
- Dewey, John, Henry Bode, Boyd, Meyer Kallen, Horace, Webster Moore, Addison, Chapman Brown, Harold, Herbert Mead, George, Waldgrave Stuart, Henry. (1917). *Creative Intelligence; Essays in the Pragmatic Attitude*. New York: Henry Holt.
- Dickie, George, (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Dickie, George, (1984). *The Art Circle*, New York: Haven.
- Gibbs, Ashleigh (2023) *What is AI art? How AI art generators work and why they're controversial*, Producthunt.com. Dostopno na: <https://www.producthunt.com/stories/what-is-ai-art-how-ai-art-generators-work>. [25. 8. 2023].

- Helyer, Ruby (2023). *Why Getty Images Is Suing an AI Art Generator*. Makeuseof.com. Dostopno na: <https://www.makeuseof.com/getty-images-suing-stability-ai-why/> [5. 9. 2023].
- Hertzmann A. (2018). Can Computers Create Art? *Arts*; 7(2):18. <https://doi.org/10.3390/arts7020018>. [25. 8. 2023].
- Hertzmann A. (2018). *How Photography Became an Art Form*, Can Computers Create Art? Medium.com. Dostopno na: <https://medium.com/@aaronhertzmann/how-photography-became-an-art-form-7b74da777c63>. [13. 9. 2023].
- Kerner, Sean Michael, (2023). Techtarget.com. Dostopno na: <https://www.techtarget.com/searchenterpriseai/definition/AI-art-artificial-intelligence-art>. [25. 8. 2023].
- Mazzone M, Elgammal A. (2019). Art, Creativity, and the Potential of Artificial Intelligence. *Arts*; 8(1):26. Dostopno na: <https://doi.org/10.3390/arts8010026>. [25. 8. 2023].
- Morris, Charles. (1946). *Signs, language and behavior*. Prentice-Hall.
- Moura, Leonel. (2018). Robot Art: An Interview with Leonel Moura. *Arts* 7: 28.
- Preston, Beth. (2020). "Artifact". In Edward N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2020. URL = [Artifact](https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/artifact/) (Stanford Encyclopedia of Philosophy/Fall 2020 Edition). [25. 8. 2023].
- Still A, d'Inverno M. (2019). Can Machines Be Artists? A Deweyan Response in Theory and Practice. *Arts*; 8(1):36. Dostopno na: <https://doi.org/10.3390/arts8010036>. [25. 8. 2023].
- Todorović, Tadej, Bregant, Janez. (2021). »AI Art: Merely a Possibility or Already a Reality?«. *Informacijska družba - IS 2021, zbornik 24. mednarodne multikonference, zvezek B*, str. 41-44.
- Umetnik. (2014). V *Slovar slovenskega knjižnega jezika* (2. dopolnjena in deloma prenovljena izd.). Fran.si. Dostopno na: <https://fran.si/133/sskj2-slovar-slovenskega-knjiznega-jezika-2/4543246/umetnik?View=1&Query=umetnik> [6. 9. 2023].
- Uredništvo spletne strani AiArtShop, (2022), Aiartshop.com. Dostopno na: <https://aiartshop.com/blogs/ai-art-blog/ai-art-what-does-the-future-hold>. [25. 8. 2023].
- Uredništvo spletne strani AiArtShop, (2022). Aiartshop.com. Dostopno na: <https://aiartshop.com/blogs/ai-art-blog/the-origins-of-ai-art>. [25. 8. 2023].
- Uredništvo spletne strani Compart. Center of excellence digital art, (2022). Dada.compart-bremen.de. Dostopno na: <http://dada.compart-bremen.de/item/article/6>. [25. 8. 2023].
- Uredništvo strani The Westologist. Dostopno: <http://www.thewestologist.com/arts/how-photography-became-art>. [25. 8. 2023].
- Vass, Kate (2023). *HAROLD COHEN: 'ONCE UPON A TIME THERE WAS AN ENTITY NAMED AARON*. Katevassgalerie.com. Dostopno na: <https://www.katevassgalerie.com/blog/harold-cohen-aaron-computer-art>. [25. 8. 2023].
- Williams, Raymond (1983) *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, str. 92.



Okoljska etika

PROBLEM NE-IDENTITETE KOT PROBLEM OKOLJSKE ETIKE?

Sprejeto

22. 6. 2023

Pregledano

14. 12. 2023

Izdano

22. 12. 2023

MARTIN JUSTIN

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Ljubljana, Slovenija

martin1123581321@gmail.com

DOPISNI AVTOR

*martin1123581321@gmail.com***Ključne besede**

problem ne-identitete,
okoljska etika,
medgeneracijska
pravičnost,
podnebne spremembe

Izvleček V okoljski etiki se kot teoretična prepreka ukrepom za preprečevanje podnebnih sprememb pogosto omenja tako imenovani problem ne-identitete (PNI). Ta temelji na konfliktu med intuicijo, da imajo nekatera naša dejanja, ki vplivajo na prihodnjike, moralno vrednost, in ugotovitvijo, da zaradi njihove narave vplivanja na identiteto težko pokažemo na ljudi, ki jim škodujejo. V članku poskušam pokazati, da PNI ne predstavlja takšnih težav. PNI najprej natančno predstavim. Nato analiziram dva pristopa, ki pokažeta, da ne moremo samoumevno sprejeti premise, da dejanja, kot je sprejetje ene energetske politike namesto druge, vplivajo na identiteto prihodnikov. Prvi predstavljen pristop pod vprašaj postavi pojmovanje identitete, ki ga ta premisa predpostavlja, drugi pa pojmovanje vplivanja na identiteto. Izpostavim tudi nekaj možnih kritik obeh pristopov in odgovorim na njih. V zaključku razmišljam še o praktičnih implikacijah PNI za okoljevarstvene ukrepe in sklenem, da so odločitve, ki zadevajo prihodnjike, iz praktičnega vidika analogne odločitvam, ki zadevajo sodobnike.

THE NON-IDENTITY PROBLEM AS A PROBLEM OF ENVIRONMENTAL ETHICS?

MARTIN JUSTIN

University of Ljubljana, Faculty of Arts, Ljubljana, Slovenia
martin1123581321@gmail.com

CORRESPONDING AUTHOR

martin1123581321@gmail.com

Accepted

22. 6. 2023

Revised

14. 12. 2023

Published

22. 12. 2023

Abstract In environmental ethics, the non-identity problem (NIP) is often considered to be a theoretical obstacle to climate change mitigation. It is based on the conflict between the intuition that some of our actions that affect future generations have moral value and the conclusion that because of their nature of influencing identity, it is difficult to point to the people who are harmed by them. In this article, I try to show that NIP does not pose such problems. First, I present the NIP in detail. Then, I analyse two approaches that question the premise that actions such as adopting one energy policy instead of another affect the identity of future generations. The first approach calls into question the notion of identity that this premise presupposes, while the second questions the notion of influencing identity. I also highlight some possible criticisms of both approaches and respond to them. In conclusion, I consider the practical implications of NIP for environmental measures and conclude that decisions concerning future generations are, from a practical point of view, analogous to decisions concerning contemporaries.

Keywords

non-identity problem,
environmental ethics,
intergenerational justice,
climate change

1 Uvod

Problem ne-identitete (PNI) predstavlja pomemben izziv za področje aplikativne etike, ki se ukvarja z medgeneracijsko pravičnostjo, tj. vprašanji, ki na eni strani zadevajo starševstvo in demografske politike, na drugi pa različne politike, ki bodo potencialno vplivale na življenja prihodnjih generacij (za pregled gl. Roberts, 2021). Temelji na konfliktu med intuicijo, da imajo nekatera naša dejanja, ki vplivajo na prihodnjike, moralno vrednost (bodisi pozitivno bodisi negativno), in ugotovitvijo, da zaradi njihove narave – vplivanja na identiteto – težko pokažemo na ljudi, ki jim škodujejo.¹ Problem naj bi vzporedno odkrili trije avtorji: D. Parfit leta 1976, T. Schwartz leta 1978 in R. M. Adams leta 1979 (Kavka, 1982: 93), v osredje aplikativne etike pa je vstopil v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, predvsem s članki G. S. Kavke (1982), Parfita (1982) in J. Woodwarda (1896) ter Parfitovo vplivno knjigo *Reasons and Persons*, ki je prvič izšla leta 1984.

Z novo nujnostjo pa se problem zastavlja v kontekstu poskusov reševanja podnebne krize. Jasno je, da bo za ustavljanje podnebnih sprememb, ki imajo za svoj razlog človeško delovanje, ključnega pomena zmanjševanje količine izpustov toplogrednih plinov, predvsem ogljikovega dioksida (IPCC, 2014: 5). Ker pa so premog in naftni derivati še vedno izjemno pomemben energetske vir človeštva, bodo ukrepi za zaježitev izpustov CO₂ verjetno korenito spremenili trenutne družbene in ekonomske ureditve po vsem svetu, pogosto (vsaj tako se zdi) tudi v škodo trenutno živečim ljudem. En od osrednjih argumentov, zakaj so taki ukrepi kljub temu moralno zaželeni ali celo nujni, je dobrobit prihodnjikov: čeprav lahko pričakujemo, da bodo takšni ukrepi zmanjšali našo kvaliteto življenja, so vseeno zaželeni, saj bodo, če jih ne sprejmemo, prihodnjiki zaradi nadaljevanja podnebnih sprememb živeli še izrazito slabše ali pa sploh ne bodo. Ta argument se vsaj na prvi pogled zdi prepričljiv, a se sooča s PNI: ukrepi, ki bi jih sprejeli z mislijo na dobrobit prihodnjikov, bi zaradi svojih koreniti vplivov na družbo vplivali na identiteto ljudi, ki bi se rodil. Tako bi čez, recimo, 200 let težko pokazali na ljudi, ki smo jih s svojimi odločitvami pomagali, saj bi se, če ne bi sprejeli ukrepov, zelo verjetno rodili povsem drugi ljudje. V petem poročilu Medvladnega odbora za podnebne spremembe (IPCC) je bil PNI tako označen celo kot »osrednji vir skepticizma o pravicah prihodnjikov in naših dolžnosti do njih« (IPCC, 2015: 216).

¹ V širokem smislu, ki zajema tudi to, da recimo kršijo njihove pravice ali določila pogodbe, ne zgolj povzročajo trpljenje, gmotno škodo itd. Z drugimi besedami, tu »škodovati« uporabljam v pomenu »*wronging*«, ne v pomenu »*harming*«.

V tem članku bom neposredno nagovoril implikacije, ki naj bi jih imel PNI za okoljsko etiko. V nasprotju z zgornjo trditvijo iz poročila IPCC bom poskušal pokazal, da PNI ne predstavlja pomembnih teoretičnih omejitev, saj obstaja zgolj pod specifičnimi pogoji, za katere pa imamo dobre razloge, da jih zanemarimo, ko razmišljamo o resničnih situacijah. Nato se bom ukvarjal še z vprašanjem praktičnih implikacij, ki jih PNI vseeno ima za sprejemanje podnebnih ukrepov. V drugem delu članka bom tako naprej ob dveh primerih natančneje predstavil in analiziral PNI. V tretjem delu bom predstavil dva pristopa, ki pokažeta, kako se lahko izognemo koraku, v katerem sprejmemo, da omenjena dejanja vplivajo na identiteto prihodnjikov. Prvi pristop pod vprašanje postavi pojmovanje identitete, predpostavljeno v primerih PNI, drugi pa se vpraša, ali lahko, četudi prevzamemo takšno pojmovanje identitete, upravičeno trdimo, da naša dejanja nanjo vplivajo. V četrtem delu pa bom v luči nekaterih novejših ugotovitev eksperimentalne filozofije razmišljal še o praktičnih implikacijah PNI. Ugotovil bom, da ljudje sicer razlikujemo med moralnim statusom odločitev, ki vplivajo na identiteto prejemnikov posledic teh odločitev, in statusom odločitev, ki ne vplivajo na identiteto, a da to razlikovanje ni relevantno, ko govorimo okoljevarstvenih ukrepov, ki zadevajo prihodnjike.

2 Problem ne-identitete s primeri

Zdi se mi, da je mogoče PNI najbolje predstaviti s primerjavo dveh hipotetičnih scenarijev (gl. Parfit, 1982: 113–14).

Jedrski tehnik. Zamislimo si tehnika, ki je zaposlen v jedrski elektrarni in je odgovoren tudi za to, da nadzoruje stanje zabojujnikov za shranjevanje jedrski odpadkov. Nekega dne zaradi hitenja pozabi opraviti to nalogo in spregleda, da se je pojavila težava. Zaradi njegove malomarnosti težava nikoli ni rešena in čez 200 let pride do izlitja nevarnih odpadkov. Te kontaminirajo podtalnico in iz širše okolice se mora izseliti več deset tisoč ljudi, ki tako izgubijo večino svojega premoženja.²

V tem primeru je jasno, da za škodo, ki je bila narejena prebivalcem okolice elektrarne, lahko krivimo tehnika. Razumno se namreč zdi sklepati, da njegovo (ne)dejanje, krivo za nesrečo, ni vplivalo na identiteto prihodnjikov, ki so se morali izseliti: če bi tisti dan tehnik preveril zabojujnike in bi težavo lahko rešili, vse ostalo pa

² Primer je, s spremembami v podrobnostih, povzet po Parfitovem primeru »The Nuclear Technician« (Parfit, 1982: 113). Parfit scenarij z jedrskim tehnikom predstavi kot primer »izbere z istimi ljudmi« [*same people choice*], tj. izbire, pri kateri se identiteta prihodnjikov, na katere neka izbira vpliva, ne spremeni (ibid.).

bi ostalo enako, bi čez 200 let živeli isti ljudje, le da ne bi bili žrtve izliva jedrskih odpadkov. Če predpostavimo, da so slaba tista dejanja, zaradi katerih je nekdo na slabšem, kot bi bil sicer, lahko torej rečemo, da je tehnik ravnal slabo. Zdaj si za primerjavo oglejmo naslednji primer.

Tvegana energetska politika. Zamislimo si, da vlada neke države izbira med dvema energetskima politikama. Prva bi na kratek rok sicer ohranila obstoječo kvaliteto življenja, a bi prispevala k nadaljnjemu višanju povprečne temperature podnebja. Vse napovedi kažejo, da bi tako višanje temperature povzročilo dvigovanje morske gladine. Čez 200 letih bi morje dovolj narastlo, da bi se moralo iz pristaniških mest izseliti več deset tisoč ljudi. Druga energetska politika pa bi na krajši in srednje dolg rok sicer opazno znižala kvaliteto življenja, a bi pripomogla k ustavljanju zviševanja povprečne temperature in gladine morja. In to v zadostni meri, da morje čez 200 let ne bi poplavelo pristaniških mest. Vlada, ki jo skrbi predvsem za uspeh na volitvah in standard življenja na krajši rok, se odloči za prvo politiko in čez 200 let se mora iz pristaniških mest preseliti več deset tisoč ljudi, ki tako izgubijo večino svojega premoženja.³

Tudi v tem primerov se na prvi pogled zdi, da bi lahko vlado obtožili za škodo, storjeno prebivalcem pristaniških mest. A se ta primer *tvegane energetske politike* v bistvenem aspektu razlikuje od primera *jedrškega tehnika*. Pri *tvegani energetske politiki* se namreč zdi razumno sklepati, da je odločitev vlade za eno namesto za drugo politiko močno vplivala na življenja ljudi, s tem pa na identiteto prihodnjikov.⁴ Ljudje, ki so se morali čez 200 let od sprejema tvegane politike preseliti iz svojih domov, niso bili isti ljudje, kot tisti, ki bi lahko varno ostali doma, če bi vlada sprejela bolj ozaveščeno politiko. Težko torej pokažemo na ljudi, ki so zaradi odločitve vlade na slabšem, kot bi bili sicer: odločitev za eno politiko namesto druge tako tem prihodnjikom ni škodovala, saj v nasprotnem primeru sploh ne bi živeli.

³ Tudi ta primer je s spremembami v podrobnostih povzet po Parfitu, in sicer po primeru »The Risky Policy« (Parfit, 1982: 114). Ta scenarij za Parfita predstavlja primer »izbire z istim številom« (*same number choice*), tj. izbire, ki vpliva na identiteto prihodnjikov, ne pa na njihovo število (vsaj ne na nek predvidljiv način). Poleg »izbire z istimi ljudmi« in »izbire z istim številom«, pozna Parfit še »izbiro z različnim številom« (*different number choice*), tj. izbiro, pri kateri odločitev na predvidljiv način vpliva na število prihodnjikov (ibid.: 113). Te recimo vključujejo reproduktivne izbire staršev, npr. primer »otroka sužnja« ali pa primer »14-letne mame« (gl. Roberts, 2021).

⁴ Tako Parfit kot drugi avtorji se običajno osredotočijo predvsem na čas, v katerem je otrok spočet; sklepajo namreč, da bi otrok, spočet ob drugem času, zrastel iz druge kombinacije jajčeca in spermija in imel tako drugačen genski zapis in drugo identiteto (gl. Parfit, 1982: 115; Kavka, 1982: 93). Na tej točki se bom vzdržal opredelitve mehanizma, zaradi katerega izbira vpliva na identiteto prihodnjikov, saj se mi v tem primeru predpostavlja, da bi izbira ene energetske politike namesto druge v nekem smislu vplivala na identiteto, vseeno zdi povsem razumljiva.

Pri primeru *tvegane energetske politike* tako naletimo na problem ne-identitete. Gre za to, da nas sledenje sprejemljivim premisam – eni, da je dejanje slabo, če nekomu škoduje, in drugi, da dejanje vplivana identiteto prihodnjikov – pripelje do, vsaj za nekatere, neintuitivnega zaključka, da vlada s sprejemom tvegane politike ni storila nič slabega. Za voljo jasnosti, lahko argument, ki vodi do PNI, zapišem na naslednji način:

- (1) *Premisa o škodovanju*.⁵
 - a. Dejanje nekomu škodi [*causes harm*], če je zaradi njega ta »na slabšem« [*worse off*], kot bi bil_a sicer.
 - b. Dejanje, ki nikomur ne škodi, ni moralno napačno [*wrong*].
- (2) *Premisa o identiteti*. Dejanja, o katerih govorimo, vplivajo na identiteto prihodnjikov.
- (3) *Pogojnik o vplivu*. Če dejanje vpliva na identiteto prihodnjikov, te zaradi njega niso na slabšem, ko bi bili sicer. (Predpostavimo, da je njihova življenja še vedno vredno živeti).
- (4) *Sklep*. Dejanja, o kateri govorimo, niso moralno napačna.

Tako lahko v glavnem ločimo med tremi pristopi k »reševanju« PNI. Prvič, lahko preprosto sprejmemo sklep in implikacijo, da moramo očitno spremeniti svoje intuicije o medgeneracijski etiki (gl. npr. Boonin, 2008). Drugič, lahko poskušamo preoblikovati prvo premiso, tako da oblikujemo moralni princip, ki bi bil intuitivno sprejemljiv, združljiv z našimi obstoječimi moralnimi teorijami in bi hkrati preprečil problematični sklep. To, na primer, poskuša Parfit (1982), pri čemer je tarča njegovega napada predvsem druga točka *premise o škodovanju*. Svoj obsežen članek namreč zaključí s temi besedami: »Moja glavna trditev je negativna. Če ne želimo sprejeti *odvratnega sklepa*,⁶ ali pa trditve, da se ne da oporekati našim odločitvam v

⁵ V tej obliki, sploh zaradi premise 1.b, PNI res velja samo za utilitaristične pristope k moralnosti. A to ne velja na splošno: načeloma PNI pod vprašaj postavi tudi status prihodnjikov kot nosilcev določenih pravic ali pogodbenih subjektov. Z drugimi besedami, če neko dejanje vpliva na identiteto posameznika ali posameznice, je enako vprašljivo trditi, da je kršilo njene ali njegove pravice, kot je vprašljivo trditi, da mu oziroma ji je škodovalo. A ker moj namen ni podati izčrpane analize problema ali predstaviti možne rešitve nanj, temveč se bomo ukvarjali s *premislo o identiteti*, ki v vseh različnih oblikah problema ostaja enaka, bom zaradi preprostosti ohrani to obliko argumenta, ki se zdi najbolj razumljiva. Za opazko, da argument v tej obliki zadeva zgolj utilitaristične teorije, se zahvaljujem Vojku Strahovniku.

⁶ *Odvratni sklep* je zaključek, do katerega pridemo, če PNI poskušamo rešiti z obliko utilitarizma, ki računa skupno vrednost abstraktno »koristi« v svetu. Ta nas namreč pripelje do naslednjega sklepa: (1) Za vsak svet, v katerem ima velika populacija visoko kvaliteto življenja, obstaja svet, ki ima tako veliko populacijo, da je v totalnem smislu v boljšem položaju, čeprav ima vsak posameznik tako nizko kvaliteto življenja, da je njegovo življenje komaj vredno živeti. (2) Moramo si prizadevati za čim večjo totalno korist. (3) Sklep: Moramo si prizadevati za nastanek tega drugega sveta (Parfit, 1982: 142).

primerih *izčrpanja*⁷ in *tvegane okoljske politike*, potem moramo opustiti pogled, da *krivica zahteva žrtve* [*Wrong Require Victims*]⁸ (Parfit, 1982: 171). Tretjič, lahko poskušamo zavrniti *premiso o identiteti* ali pa *pogojnik o vplivu*. S prvim in drugim pristopom se tu ne bom več natančneje ukvarjal. V naslednjem delu te naloge bom tako predstavil dva pristopa, s katerima lahko pokažemo neutemeljenost *premise o identiteti*.

3 Premisa o identiteti

Če želimo pokazati, da PNI nima pomembnih implikacij za utemeljevanje okoljevarstvenih ukrepov, moramo pokazati, da dejanja, za katere *se zdi*, da vplivajo na identiteto prihodnjikov, niso pomembno drugačna od dejanj, ki na identiteto ne vplivajo. Z drugimi besedami, pokazati moramo, da sta primera *jedrskega tehnika* in *tvegane energetske politike* v relevantnih aspektih analogna. V tem delu bom tako predstavil dva pristopa, ki nam to omogočita, saj pokažeta, da tudi v primeru kot je *tvegana energetska politika* ne moremo sprejeti *premise o identiteti*. Prvi pristop problematizira uporabo pojma identitete v ne-identitetnih primerih, drugi pa pod vprašaj postavi pojmovanje vplivanja na identiteto.

3.1 Premisa o identiteti temelji na problematičnem pojmovanju identitete

Prvi pristop, ki ga bom predstavil, med drugimi začrta C. Wolf (2009).⁸ Ta trdi, da so primeri, ki naj bi ilustrirali PNI, problematični, saj »raztegnejo koncept 'identitete' onkraj njegovih smiselnih aplikacij« (Wolf, 2009: 99). Da bi nagovoril problem uporabe pojma identitete v teh primerih, oblikuje princip, ki naj bi zajel naše intuicije o tem, kaj določa identiteto posameznikov: »Če je množica lastnosti L določujoča za identiteto P, potem bo vsak otrok, rojen z drugimi lastnostmi kot L, drug otrok kot P« (ibid.: 102). Ker je L lahko množica lastnosti, potem bo na identiteto P vplivala

⁷ *Izčrpanje* je hipotetični scenarij, analogen *tvegani energetske politiki* (gl. Parfit, 1982: 118).

⁸ Podoben pristop predstavi tudi C. Hare (2007). V svojem članku najprej zavrne pogled, da moramo pri svojih dejanjih upoštevati zgolj interese dejansko obstoječih ljudi (tj. *actualism*), a nadalje trdi, da za to še potrebujemo sprejeti neko koncepcijo dobrega *kot takega*, tj. neodvisnega od interesov ljudi. Predlaga, da namesto tega upoštevamo interese možnih ljudi. V ta namen naredi razliko med *de re* dobrim in *de dicto* dobrim. *De re* dobro opredeli na naslednji način: »Kjer sta S1 in S2 stanji stvari, je S1 de re boljše za zdravje X kot S2, če je stvar, ki je dejansko X, bolj zdrava v S1 kot v S2« (Hare, 2007: 514). *De dicto* dobro pa opredeli takole: »Kjer sta S1 in S2 stanji stvari, je S1 de dicto boljše za zdravje stvari X kot S2, če je stvar, ki je X v S1, bolj zdrava v S1, kot je stvar, ki je X v S2, zdrava v S2« (ibid.). Če na primer *tvegane politike* poskušamo aplicirati koncept *de re* dobrega, naletimo na PNI. Če pa na primer apliciramo koncept *de dicto* dobrega, situaciji postaneta primerljivi in se problemu izognemo. Aplikacija bi izgledala nekako takole: okoljevarstvena politika (S1) je de dicto boljša kot tvegana politika (S2), saj so prihodnjiki, ki živijo, če vlada sprejme S1, v S1 na boljšem, kot so prihodnjiki, ki živijo, če S2, v S2.

korenita sprememba vsake od lastnosti v tej množici, tj. $L_1, L_2, \dots, L_n$ (ibid.). Wolf ugotovi, da se v ne-identitetnih primerih kot ta določujoča lastnost L običajno pojavlja genetski zapis prihodnjikov (ibid.: 99-100; gl. tudi opombo 4 tega teksta). Nadalje loči med tremi možnimi trditvami, ki natančneje določajo povezavo med geni in identiteto: (1) Vsak otrok, ki bi imel isti genski zapis kot jaz, večino ostalih dejstev o njegovem odrasčanju pa bi bilo drugačnih, bi bil jaz; (2) Vsak posameznik z drugačnim genskim zapisom kot je moj, je druga oseba kot jaz; (3) Če bi moji starši rodili otroka z drugačnim genskim zapisom, vse ostalo na njegovem odrasčanju pa bi bilo isto, ta otrok ne bi bil jaz (ibid.: 100). Wolf zavrne vse tri trditve. Trditev (1) se res zdi intuitivno napačna, kar potrjuje tudi dejstvo, da enojajčne dvojčke razumemo kot dve različni osebi, čeprav imata, vsaj ob rojstvu, identičen genski zapis. Trditev (2) se intuitivno morda zdi točna, a Wolf opozori, da jo ovrže na primer dejstvo, da osebe, ki prestopajo gensko terapijo, pri kateri je načrtno spremenjen genski zapis nekaterih celic, še vedno razumemo kot iste osebe (ibid.). Tako največ obljublja trditev (3), za katero se zdi, da jo imajo v mislih tudi avtorji in avtorice ne-identitetnih primerov. In v nekaterih primerih, kjer je razlika v genskem zapisu dovolj velika, trditev verjetno dejansko velja: otrok, ki bi se rodil z gensko napako, kot je recimo Downov sindrom, bi bil drug otrok, ko sem jaz. A Wolf poudari, da si lahko zamislimo tudi primer, v katerem bi bila razlika v zapisu takšna, da ne bi vplivala na nobeno izraženo lastnost tega otroka in bi jo tako lahko zaznal samo laboratorijski test (ibid.). V tem primeru pa se ne zdi verjetno trditi, da gre za osebo, ki bi bila različna od mene. Njegova poanta je torej, da ni nič na genih *kot takih*, kar bi jih neposredno povezovalo z našo identiteto (ibid.: 101).

Tako se v nadaljevanju članka vpraša, katera bi bila lahko tista množica lastnosti L , ki bi določale identiteto ljudi. A bistvo njegovega pristopa ni v tem, da bi poiskal L , ki bi v vseh kontekstih določala identiteto posameznika ali posameznice, ampak da pokaže, da se L v različnih kontekstih spreminja (ibid.: 104). To poanto dobro ilustrira naslednji hipotetični scenarij:

Zapuščinska razprava. Zamislimo si zapuščinsko razpravo, na kateri družina ugotavlja, kako si mora razdeliti premoženje preminulega sorodnika, ki ni napisal oporoke. Zamislimo si tudi, da v tej državi velja zakon, da prvi otrok umrlega deduje 50 % njegovega ali njenega premoženja, ostalih 50 % pa se enakomerno razdeli med ostale otroke. Na zapuščinsko razpravo pridejo trije otroci, najstarejša med njimi, recimo ji Maša, pa je prepričana, da je ona prvorojenka. A med razpravo predstavnik relevantnega državnega organa pove, da je po podrobni raziskavi ugotovil, da v

sosednjem mestu živi neki Jure, za katerega se je izkazalo, da v resnici prvorojenec umrlega sorodnika. Predstavniki državnega organa tako določijo, da bo Jure in ne Maša dedoval 50 % premoženja, Maša pa si bo morala ostalih 50 % razdeliti z ostalima dvema otrokoma.⁹

Kaj se je v primeru *zapuščinske razprave* torej zgodilo? Za državo, ki v tem primeru skrbi za pravilo dedovanje, se je Mašina identiteta z odkritjem Jureta povsem spremenila: če je prej veljala za prvega otroka, ki mu po zakonu pripadajo določene pravice, je zdaj postala drugi otrok s popolnoma drugačnimi pravicami. Povedano drugače, za državo v tem kontekstu dedovanja se je spremenila Mašina identiteta, postala je povsem druga oseba, z drugačnimi pravicami in dolžnostmi, kot jih je imela Maša nekaj dni nazaj. A to še ne pomeni, da se je Mašina identiteta spremenila tudi v drugih kontekstih: njeni prijatelji, sorodniki in znanci jo bodo še vedno prepoznali kot isto osebo, saj se ni spremenila nobena od njenih lastnosti, pomembnih za to strožje pojmovanje osebne identitete.

Wolfova poanta je torej, da je pojav PNI odvisen od tega, kako strogo pojmovanje identitete prevzamemo (ibid.: 104). Če kot pogoj za določanje identitete prevzamemo recimo množico lastnosti L, ki mi v vsakdanjem življenju služi za to, da svojo prijateljico Laro prepoznam kot svojo prijateljico Laro,¹⁰ potem pri ne-identitetnih primerih, kot je *tvegana energetska politika*, res lahko govorimo o spremembi identitete prihodnjikov. Če pa recimo prevzamemo množico L, ki obsega lastnosti, kot so »je oseba«, »ima interese«, »živi na ozemlju, na katerega bo sprejetje ene od politik vplivalo«, ipd., pa se identiteta prihodnjikov v *tvegani energetske politiki* ne spremeni. Sprejetje tvegane namesto okoljevarstvene politike namreč ne bo vplivalo na zmožnost čutenja in oblikovanja interesov prihodnjikov, zato bo njihova identiteta v tem smislu ostala enaka.

PNI se tako izkaže kot iluzoren problem, če nam uspe pokazati, da bi v takšnih primerih morali pojem identitete uporabljati v tem širšem pomenu prevzemanja neke vloge in ne v ožjem smislu osebne identitete. Wolf trdi, da to zares lahko zatrdimo in da obstaja kriterij, s pomočjo katerega na ne-trivialen način določimo, katere

⁹ Wolf sicer uporabi primer dedovanja (gl. 2009: 104), a ne razvije takšnega scenarija in mu ne posveti toliko pozornosti.

¹⁰ Pri čemer ni pomembno, če teh lastnosti ne znam poimenovati ali določiti meje, pri kateri bi njihova sprememba vplivala na spremembo identitete moje prijateljice. Zato Wolf pravi, da so identitete nejasne [*vague*], v smislu, da obstaja spekter možnih sprememb lastnosti v L, ki še ne vplivajo na dejansko spremembo identitete (2009: 103). A ta njegova poanta ni tako pomembna za moje namene.

lastnosti moramo upoštevati (ibid.: 107). Ker paradoksalne lastnosti PNI zadevajo normativne implikacije ne-identitetnih primerov, Wolf trdi, da bi morale »relevanten koncept identitete v teh kontekstih določiti naše normativne teorije« (ibid.). Za to poda zanimiv primer (ibid.):

Planinska etika. Zamislimo si, da hodimo v gorah. Med postankom iz dolgčasa po pobočju brcnemo kamen. Naša sopotnica nas opozori, da tega ne smemo početi, saj lahko kamen zadane in poškoduje, ali pa celo ubije, pohodnike nižje na pobočju. Zato počakamo nekaj minut, da pohodniki, ki bi lahko hodili pod nami, prehodijo tisti del poti, nato pa ponovno začnemo brcati kamne.¹¹

Jasno je, da je naše delovanje v tem primeru absurdno. Naša sopotnica s svojim opozorilom ni mislila na konkretne posameznice in posameznike, ki so morda v tem času hodili spodaj po poti, ampak na morebitne pohodnike na splošno. Prepoved namreč ne obstaja za to, da bi zaščitila dobrobit specifičnih posameznikov, ki bi lahko bili spodaj, recimo pohodnika Nejca, ampak vse pohodnike, ki imajo določene interese, ki jih lahko s svojimi dejanji kršimo. Zato Wolf predstavi naslednji *opisni kriterij*: »Lastnosti, ki so pomembne za določanje moralno relevantnih prihodnjikov, ne vključujejo njihovega genskega zapisa ali ostalih specifičnih lastnosti, ki jih posedujejo. Namesto tega lahko oblikujemo opis, ki bo enoznačno določil osebe, do katerih imamo moralne obveznosti: te so preprosto tiste, na interese katerih bodo naša dejanja vplivala« (ibid.: 108).

3.2 Kritika

Ta pogled se zdi prepričljiv, a lahko nanj vseeno usmerimo vsaj dve kritiki. Eno je predvidel že Parfit (1984: 352–54; gl. tudi Wolf, 2009: 111–12).¹² V svoji diskusiji PNI v knjigi *Reasons and Persons* je namreč predvidel in hitro zavrnil možen odgovor na problem, ki je soroden zgoraj predstavljenemu Wolfovemu. Parfit pravi, da lahko njegovo trditev, da je obstoj neke osebe odvisen od časa, v katerem je spočeta, na kateri temelji tudi *premisa o identiteti*, zavrujemo, če sprejmemo drugačno pojmovanje identitete. Dva od teh, ki jih Parfit predlaga in zavrne, sta tudi *opisno stališče* [*Descriptive View*] in *imensko stališče* [*Descriptive Name View*] (Parfit, 1984: 352). *Opisno stališče* pravi, da ima vsaka oseba nekaj značilnostih, po katerih jo prepoznamo, *imensko stališče* pa,

¹¹ Primer je s spremembami v podrobnostih povzet po Wolf (2009: 108).

¹² Wolf to kritiko sicer zmotno pripiše Parfitovemu članku iz leta 1982, v resnici pa jo najdemo v knjigi *Reasons and Persons* iz leta 1984.

da ime, ki označuje neko osebo, pomeni nekaj takega kot »tista oseba, ki je ...« (ibid.). Parfit ju zavrne na več načinov. Najprej z argumentom, da bi oseba, ki jo prepoznamo do določenih značilnosti – Parfita recimo po tem, da je napisal *Reasons and Persons* – lahko imela tudi drugačno življenje, v katerem to ne bi bilo res, a bi bila ta oseba še vedno ista oseba (ibid.). Nato pa še s tem, da pokaže na njune absurdne implikacije. Recimo, da so značilnosti, ki identificirajo neko osebo, veliko bolj splošne – Parfit je na primer sredni otrok svoje mame, njegova mlajša sestra pa je njen najmlajši otrok (ibid.: 353). Tako bi se izognili zgornjemu argumentu. A vseeno naletimo na težave: če sprejmemo ta pogled, moramo skleniti, da bi bil Parfit, če njegova mama po njegovem rojstvu ne bi več imela otrok, zdaj najmlajši otrok svoje mame, torej svoja mlajša sestra (ibid.).

Na to kritiko Wolf odgovori preprosto, da Parfit ne predvidi možnosti, da lahko v različnih kontekstih uporabljamo različno močne pojme identitete (Wolf, 2009: 111). Kot smo videli pri primeru *zapuščinske razprave*, je Maša hkrati spremenila svojo identiteto in ostala ista oseba: *z vidika države* je dejansko postala svoj mlajši brat, *za druge ljudi* pa je ostala ista Maša kot prej. Na tem mestu pa bi lahko kritiki zatrdili, da samo v drugem primeru zares govorimo o identiteti, v prvem pa o nečem drugem, recimo o pravnem konceptu prvorojenca v kontekstu specifičnega zakona. Ne moremo namreč reči, da je Maša hkrati ostala Maša in postala druga oseba – to je preprosto protislovje. Na to bi lahko odgovorili tako, da sprejmemo kritični izziv, a pokažemo, da ta nima nevarnih posledic za zgoraj opisan pogled. Če pojem identitete omejimo zgolj na to strogo določeno osebno identiteto, potem je breme na kritikih, da pokažejo, da dileme v ne-identitetnih primerih sploh zadevajo identiteto ljudi v tem smislu. Ali pa vprašanje vsaj ostaja odprto. *Premisa o škodovanju* namreč velja tudi, če namesto konkretnih posameznikov – npr. »Dejanje škodi Lari, če je zaradi njega na slabšem, ko bi bila sicer« – mislimo na opise določene množice ljudi z relevantnimi lastnostmi – npr. »Dejanje škodi prebivalcu Ljubljane, če je zaradi njega ta na slabšem, kot bi bil sicer«. Vprašanje, ali pri moralnih principih, kot je *premise o škodovanju* na koncu mislimo na konkretne posameznike ali na »nejasne, ampak določljive objekte moralne obveznosti« (kot prihodnjikom pravi Wolf, gl. 2009: 105), presega meje tega teksta, a se mi zdi, da primeri, kot je *planinska etika*, nakazujejo na to, da v najboljšem primeru ostaja odprto.

Zdaj se lahko obrnemo k drugi možni kritiki, ki pa je Wolf v svojem članku ne predvidi. Ta pravi, da Wolfovo stališče morda pokaže preveč – poleg tega, da nas reši PNI, namreč ustvari nekaj, čemur bi lahko rekli *problem identitete*. Za ilustracijo lahko predelam primer *tvegane energetske politike*.

*Tvegana energetska politika**. Spet si zamislimo, da imamo vlado, ki izbira med tvegano in okoljevarstveno politiko. Tudi ta izbere tvegano politiko, a poskrbi, da se ljudje že prej izselijo iz pristaniških mest in utrpijo čim manj škode: odkupi njihove nepremičnine, zagotovi jim možnost nakupa ali najema ugodnih prebivališč nekje drugje itd. Predpostavimo, da ljudje zaradi odločitve vlade niso na slabšem, ko bi bili sicer. Zdaj pa si zamislimo, da se čez 100 let, ko te vlade že dolgo ni več, spomini nanjo in na njene odločitve pa so skoraj povsem zbledeli, ljudje začnejo seliti nazaj v pristaniška mesta, od države zelo poceni kupijo parcele, obnovijo hiše in bloke itd.¹³ Čez nadaljnjih 100 let morje poplavi mesta in izseliti se mora več deset tisoč ljudi.

Bi v tem primeru rekli, da je vlada s svojo izbiro škodovala ljudem, ki so se morali čez 200 let preseliti in so izgubili svojo lastnino? Verjetno lahko rečemo, da je naredila napako, ker ni bolje poskrbela, da se na območju ne bo nihče naselil ipd., a je vprašljivo, če bi intuitivno rekli, da je ravnala moralno narobe, ker je škodovala ljudem, ki so se morali izseliti. Nas pa do tega zaključka pripelje sklepanje v skladu z Wolfovim kriterijem: »opis, ki bo enoznačno določil osebe [...] na interese katerih bodo naša dejanja vplivala« (ibid.: 108). Ta opis, ki vključuje označevalce, kot so »je oseba«, »živi v pristaniškem mestu« itd., bo namreč v tem primeru zajel tudi ljudi, ki so se kasneje preselili v pristaniška mesta in na katere vlada ni računala. Tako kot pri PNI tudi tukaj tako pride do konflikta med precej razumno moralno intuicijo in sklepom argumenta, ki izhaja iz prav tako razumnih in sprejemljivih premis.

To se zdi resen izziv za Wolfovega in podobne opisne pristope. En možen odgovor bi bil, da moramo preprosto drugače določiti opis, ki bo določil moralno relevantne osebe. A se tu spet srečamo s problemom arbitrarnosti: če lahko ob soočenju s protiprimerom za nazaj prilagodimo premise našega moralnega sklepanja, se to zdi povsem arbitrarno in neutemeljeno. Lahko pa bi prilagodili *opisni kriterij* in sicer na naslednji način: lahko oblikujemo opis, ki bo enoznačno določil osebe, do katerih

¹³ Tu moramo predpostaviti, da je država »pozabila«, zakaj ima v lasti vse te obmorske parcele, kar se sicer ne zdi preveč verjetno. Karkoli, lahko bi si zamislili tudi, da se je vmes spremenila politična ureditev in so se dokumenti izgubili, postali neveljavni itd.

imamo moralne obveznosti – te so preprosto tiste, *za katere vemo oziroma bi moral vedeti*, da bodo naša dejanja vplivana na njihove interese. A se tudi to zdi precej arbitrarno: ni jasno, ali bi v primeru *tvegane energetske politike** vlada morala predvideti, da bi se lahko zgodilo tudi ponovno priseljevanje, in narediti več, da bi ga preprečila, ali pa jo lahko na podlagi tega odvežemo odgovornosti. Drugi možen odgovor pa bi bil, da preprosto sprejmemo, da je intuicija o vladni nedolžnosti napačna. Ta odgovor se zdi neprepričljiv, saj si opisni pristop pri spopadanju s PNI prizadeva za ohranitev intuicije nasproti sklepu, tu pa obrtno sprejme sklep nasproti intuicije. A se hkrati zdi tudi smisel: če je naš cilj, da utemeljimo moralne zahteve za vlade, ki sprejemajo odločitve z velikim in daljnosežnim vplivom na življenja ljudi, se zdi zaželeno, da so te zahteve čim bolj stroge.

3.3 Premisa o identiteti temelji na problematičnem pojmovanju vplivanja na identiteto

Zdaj se lahko obrnemo še k drugemu pristopu, ki pod vprašaj postavi *premiso o identiteti*. Tega lahko razumemo kot poskus odgovorna na vprašanje: kaj, če kljub zgornjemu argumentu predpostavimo, da moramo sprejeti močno pojmovanje osebne identitete – je v tem primeru *premisa o identiteti* veljavna?¹⁴ Odgovor, da ne – tak nas namreč tu zanima – predstavi J. Tremmel (2018). Bistvo njegovega pristopa je pokazati, da PNI nastane zaradi naivne in neveljavne predpostavke, da dejanje, recimo izbira ene energetske politike namesto druge, na *določen in enoznačen* način vpliva na identiteto prihodnikov. Res se zdi namreč, da primeri, kot je *tvegana energetska politika*, situacijo predstavijo na način, da izbira politike P_a povzroči obstoj prihodnikov A, izbira politike P_b pa obstoj prihodnikov B, pri čemer je narava A in B nekako povezana s tema konkretnima odločitvama. Ker P_a in P_b proizvedeta dve različni množici prihodnikov, katerih obstoj je tako odvisen od ene ali druge odločitve, sta izbiri z vidika vpliva na prihodnjike neprimerljivi.

Tremmel pa poudari naslednje: »Na kratko, z oziroma na okoljsko politiko, PNI spregleda razliko med verjetnostjo in določenostjo. Vsak dogodek razume kot deterministično odgovoren za rojstvo določene populacije, pri čemer spregleda

¹⁴ Tu predstavljena pristopa se namreč do neke mere izključujeta. Prvi, ki smo si ga ogledali zgoraj, je konceptualen in trdi, da je ideja vplivanja na identiteto nekoherentna, drugi, ki si ga bomo ogledali v nadaljevanju, pa je dejstven in trdi, da okoljevarstvene politike ne vplivajo na identiteto, čeprav je sama ideja tega vplivanja legitimna. Moja poanta je tako predvsem, da imamo več strategij za soočanje s *premiso o identiteti*: četudi ne sprejmemo prve kritike, se izkaže, da premisa o identiteti ni samoumevna implikacija ideje, da nekatera dejanja *lahko* vplivajo na identiteto, ampak sledi zgolj pod specifičnimi pogoji, ki jih bom predstavil spodaj. Za to opazko se zahvaljujem Aljoši Kravani.

mešanico najrazličnejših predhodnih dogodkov» (Tremmel, 2018: 45). Z drugimi besedami, s tem, ko se pri primerih PNI osredotočimo samo na eno odločitev in njen vpliv na identiteto prihodnikov, spregledamo vse ostale faktorje, ki prav tako vplivajo na to, kateri ljudje se bodo rodili. Tremmelov argument je, da zato precenimo vpliv tega enega faktorja, kar nas vodi do napačnega sklepa, da »dejanja, o katerih govorimo, vplivajo na identiteto posameznikov«. Za ilustracijo te poante Tremmel navede naslednji primer, ki ga delno prevzame od A. Gosseriesa (ibid.: 45–6):

Družinski avto. Zamislimo si očeta, ki se kljub vedno slabšim podnebnim napovedim noče odpovedati svojemu dizelskemu avtu. Hči ga spodbuja, naj se v službo pelje s kolesom ali z vlakom, a ji oče, ki je kot študent poslušal predavanja iz aplikativne etike, odgovori, da ima avto preveč pomembno vlogo v njenem življenju. Če se v službo ne bi peljal z avtom, ampak z vlakom ali kolesom, bi tisti dan, ko je bila spočeta, domov prišel kasneje, zato bi se jima z ženo verjetno rodil drug otrok. Temu avtu se mora torej zahvaliti za svoj obstoj. Hči pomisli in pusti očeta na miru.

Mora hči res sprejeti ta argument? V nekem smislu primeri PNI nakazujejo na to, da bi ga morala. A se v nekem smislu očetov argument zdi absurden, zato Tremmel predstavi naslednjo spremembo primera *družinski avto* (ibid.):

Družinski avto.* Zamislimo si, da se vse zgodi tako kot prej, le da hči na koncu pomisli, nato pa očetu odgovori: ne govori neumnosti! Kaj pa, če bi se tisti dan na obvoznici zgodila nesreča in bi obtičal v prometnem zamašku? Kaj, če bi te nadrejena v zadnjem trenutku prosila, da opraviš še nekaj telefonskih klicev in bi moral dlje ostati v službi? Če bi vam zaradi bolezni kolega odpadel popoldanski sestanek in bi prišel eno uro prej? Če bi zbolel ti in sploh ne bi šel v službo? Vsi te faktorji – pa še nešteto drugih – so vplivali na to, da sem bila spočeta takrat kot se bila, zato moje rojstvo ne more biti izgovor za tvoje onesnaževaje okolja.

Tremmel trdi, da je situacija analoga pri primeru *tvegane energetske politike*: poleg odločitve vlade, da bo sprejela eno tvegano politiko, so na rojevanje ljudi v naslednjih 200 letih vplivale tudi vse ostale vladne politike, pa tudi vreme, predvidljive in nepredvidljive ekonomske spremembe, naravni pojavi, kot so poplave, suše, epidemije ... Tremmelova poanta tako ni, da sprejetje te ene specifične energetske politike ne vpliva na identiteto prihodnikov, ampak da je število faktorjev, ki na identiteto vplivajo, tako veliko, da je vpliv vsakega posameznega »tako rekoč enak

nič» (ibid.: 47). Z drugimi besedami, predstavljamo si lahko, da sprejetje politike P_a rezultira v obstoju prihodnjikov X_1 , sprejetje politike P_b pa v obstoju prihodnjikov X_2 , pri čemer naravi X_1 in X_2 nista povezani z odločitvama P_a in P_b . Zato lahko rečemo, da sta izbiri z vidika vpliva na prihodnjike primerljivi: množici X_1 in X_2 sta sicer različni, a njuna različnost ni neposredno povezana z odločitvama P_a in P_b .

3.4 Kritika

Kakšne posledice pa ima ta ugotovitev za *premiso o identiteti*? Lahko rečemo, da *premisa o identiteti*, ker je vpliv dejanja, o katerem govorimo, na identiteto prihodnjikov tako majhen, preprosto ne drži. Kot vzroke običajno ne razumemo vseh dogodkov, ki so prispevali k nekemu pojavu, ampak zgolj najpomembnejše, zato dejanja, na primer tvegane politike, ne moremo razumeti kot vzroka za identiteto prihodnjikov (ibid.: 48). Ta interpretacija v tej močni obliki obvisi na prepričljivosti tega določenega pojmovanja vzroka, pri čemer bi bil marsikateri filozof fizike povsem zadovoljen – ali pa bi se vsaj želel pogovarjati o njej – z opredelitvijo vzroka kot »kateregakoli dogodka, ki prispeva k nekemu pojavu«¹⁵. Lahko pa oblikujemo šibkejšo verzijo te pozicije, ki je bolj odporna na to kritiko. Lahko namreč rečemo, da odločitve, kot so okoljevarstvena ali pa tvegana politika, bistveno vplivajo na določene aspekte sveta, na druge aspekte sveta pa imajo zanemarljiv vpliv. Tako ima tvegana politika recimo bistven vpliv na energetski razvoj te države v naslednjih 200 letih in na njeno podnebne, hkrati pa ima, če upoštevamo še vse druge faktorje, zanemarljiv vpliv na identiteto prihodnjikov. V luči tega *se zdi razumno sklepati*, da je tvegana politika povzročila škodo prihodnjikom, saj je bistveno vplivala na podnebje in povzročila dvig morja, ni pa vplivala na njihovo identiteto.

Je pa ta šibkejša pozicija odprta za neko drugo kritiko, ob kateri se izkaže, da je njena moč pri spopadanju s PNI omejena. Kritiki bi lahko rekli, da zgornje sicer velja, a da zgreši bistvo: primeri kot so *tvegana energetska politika* ali *jedrski tehniki* so hipotetični miselni eksperimenti, ne resnične situacije. Čeprav se v resničnih situacijah res zdi razumno sklepati, da izbira ene politike namesto druge bistveno vpliva na podnebje, ne pa na identiteto prihodnjikov, lahko v hipotetičnih primerih predpostavimo, da vse ostalo *ostane enako*. Tako dobimo situacijo, v kateri odločitev P_a proizvede

¹⁵ Natančneje, zadovoljni bi bili z opredelitvijo vzroka kot vsakega »dejstva o vsakem delu preteklega svetlobnega stožca danega dogodka« (Field, 2005: 441).

prihodnjike A, odločitev P_b pa prihodnjike B, ki sicer ni realistična, je pa logično konsistentna in zamisljiva, to pa je vse, kar potrebujemo.

To je – spet – precej prepričljiv ugovor. Tremmel ga sicer predvidi in do neke mere tudi odgovori nanj. Del svojega članka namreč posveti dokazovanju tega, da je PNI miselni eksperiment in sicer miselni eksperiment, ki *ni občutljiv na dejstva* (ibid.: 51). Gre torej za miselni eksperiment, ki opisuje logično in semantično možno situacijo, ki pa se ne bi mogla zgoditi »v našem resničnem svetu« (ibid.: 42), čemur potrjujejo tudi naši hipotetični kritiki. Tremmelova poanta pa je, da se »okoljska etika ukvarja s perečimi težavami v resničnem svetu« (ibid.: 51), zato imajo filozofi, ki se ukvarjajo z njo, »odgovornost, da predstavijo teorije, ki so koristne v resničnih scenarijih« (ibid.). Vprašanje, ali lahko sprejmemo ta argument, presega meje tega članka. Zato se mi zdi na tem mestu dovolj, če sklenem naslednje: četudi se odpovemo prvemu argumentu – tj. opisnemu razumevanju identitete – se izkaže, da *premisa o identiteti* velja zgolj v specifičnih okvirih razmišljanja o zamisljivih, a nemogočih situacijah, kar pa zagotovo omeji moč PNI. Zdi se namreč razumno, da bi v situaciji, kjer smo soočeni z odločitvijo, ki bi imela dokazljiv pozitiven vpliv na okolje in dobrobit prihodnikov ter zgolj hipotetičen vpliv na njihovo identiteto, izbrali to odločitev. Seveda bi bilo še vedno konsistentno trditi, da odločitev pač vpliva na identiteto, a bi bilo to vztrajanje pogubno s pragmatičnega vidika.

4 PNI kot praktični problem

V prejšnjem delu te naloge sem poskušal pokazati, da imamo dobre *teoretične* razloge za to, da zavrnilimo PNI. Predpostavka za takšno argumentacijo je, da PNI predstavlja oviro predvsem za koncipiranje medgeneracijske pravičnosti, na kateri bi lahko utemeljili okoljsko etiko. Kot pravi v uvodu citirano poročilo IPCC-ja: PNI je »osrednji vir skepticizma o pravicah prihodnikov in naših dolžnosti do njih« (IPCC, 2015: 216). Zgoraj sem vsaj do neke mere pokazal, da je ta skepticizem neupravičen: izkazalo se je, (1) da dejanja na identiteto prihodnikov vplivajo zgolj, če prevzamemo specifično pojmovanje identitete in specifično pojmovanje vplivana na identiteto, in (2) da imamo dobre razloge, da teh dveh pojmovanj ne sprejmemo. Torej je problem rešen? Lahko zdaj, ko smo se osvoboditi tega teoretičnega precepa, vlade končno začnejo sprejemati radikalne okoljevarstvene politike?

Seveda ne. Takšno razmišljanje predpostavlja, da ljudje komaj čakamo, da se žrtvujemo za prihodnjike, le da so nas do sedaj pri tem ovirali teoretični zadržki, kot je PNI. Predpostavlja torej, da ljudje na splošno nimamo koncepta tega, da naša dejanja lahko vplivajo na identiteto prihodnikov in s tem razveljavijo naše dolžnosti za upoštevanje njihovih interesov, nato pa je prišel PNI in za dobrih štirideset let smo vsi sklonili glave ter razmišljali o tem, kako bi lahko brez filozofske slabe vesti še naprej skrbeli za prihodnjike. Seveda so tudi teoretični pomisleki pomembni, a je takšno razmišljanje smešno. V tem zaključnem delu članka bom zato poskušal razmišljati o dejanskih implikacijah zgornjih ugotovitev na praktične vidike PNI. Najprej bom opozoril na ugotovitve eksperimentalne filozofije, ki nakazujejo na to, da ljudje na splošno *imamo* koncept tega, da naše odločitve lahko vplivajo na identiteto prihodnikov in jim zato ne škodujejo. Nato bom opozoril na to, da zgornja dva argumenta kažeta predvsem na to, da *tvegana energetska politika* in podobni primeri *niso* primeri takšnih odločitev. Zato jih lahko razumemo kot odločitve, analogne odločitvam, ki vplivajo na naše sodobnike, recimo prebivalce že živečih mlajših generacij, na katere bodo te vplivale v prihodnosti, ali pa na prebivalce drugih držav ali celin, na čemer lahko tudi utemeljimo naše moralne dolžnosti.¹⁶

Filozofi, ki se ukvarjajo s PNI, običajno sklepajo, da imamo ljudje na splošno intuicijo, da je ravnanje vlade v primeru *tvegane politike* napačno, zato nas sklepanje tu privede do neintuitivnega, paradoksalnega sklepa. A kot pokažeta Kopec in Bruner (2021), temu morda ni tako. V svojem članku namreč poročata rezultate dveh eksperimentov, v katerih sta preverjala, ali bodo udeleženci in udeleženke ravnali manj altruistično v primerih, ko bodo vedeli, da njihove odločite vplivajo na identiteto prejemnikov (Kopec in Bruner, 2021: 5). V prvem eksperimentu sta udeležence in udeleženke razdelila v dve skupini, na igralce A in igralce B. Igralci A so dobili en dolar, ki so ga lahko v celoti obdržali, ali pa so poljubni znesek dali igralcu B. Igralci B so bili povsem pasivni in niso imeli nobenega vpliva na odločitve igralcev A (ibid.: 6). Na koncu sta vse udeležence vprašala še tri vprašanja, med njimi: Ali je igralec A, ki ne da ničesar igralcu B, škodil temu igralcu? (ibid.: 7) Ugotovila sta, da so igralci A povprečno dali 0,238 dolarja (ibid.), na vprašanje pa je pozitivno odgovorilo 43 % igralcev A in 48 % igralcev B (ibid.).

¹⁶ Za pomoč pri razjasnitvi tega argumenta se zahvaljujem Aljoši Kravani.

V drugem eksperimentu pa sta poskušala simulirati situacijo, v kateri bi izbira zneska za razdelitev vplivala tudi na identiteto dobitnika. Udeležence sta spet razdelila v dve skupini, le da sta sedaj vsakemu igralcu A določila skupino 11 igralcev B. Med temi igralci B je imel vsak že v najprej določen znesek, ki bi ga lahko prejel: če bi se igralec A odločil dati znesek 0 dolarjev, bi ga »dobil«¹⁷ igralec B0, če bi se odločil dati znesek 0,1 dolarja, bi ga dobil igralec B1 itn. (ibid.: 8) Pred začetkom eksperimenta so to razložili igralcem A, tako da so te vedeli, da bo njihova odločitev vplivala tudi na identiteto igralca B (ibid.: 9). Po koncu razdeljevanja so eksperimenta razložili tudi igralcem B, ki so »bili izbrani«, ostali igralci B pa so preprosto rešili neko nepovezano anketno in nikoli niso izvedeli, za kaj je zares šlo (ibid.: 8). V tem drugem eksperimentu sta ugotovila, da so igralci A povprečno dali 0,155 dolarja (ibid.: 10). Na drugo vprašanje, ali egoistični igralec A škoduje igralcu B, pa je pozitivno odgovorilo le 15 % igralcev A in 23 % igralcev B, ki so bili izbrani (ibid.).

Te rezultati nakazujejo, da so udeleženci v eksperimentu, ki sta ga oblikovala Kopec in Bruner, v pomembni meri razlikovali med odločitvami, ki vplivajo na identiteto, in tistimi, ki ne. To ne pomeni nujno, da bi v primerih, kot je *tvegana energetska politika*, intuitivno sklepali, da vlada ni naredila nič slabega, le da intuitivno ločujejo med odločitvami, ki vplivajo na identiteto tistega, ki bo trpel njene posledice, in odločitvami, ki ne vplivajo na identiteto na tak način. Avtorja študije tako zapišeta: »Če predpostavimo, da v diktatorskih igrah [tj. igrah, kot je zgornja] altruistično delovanje udeležencev pogajanja predvsem moralni pritisk – kot se pogosto predpostavlja v obstoječi literaturi –, potem naši rezultati kažejo, da pomemben del populacije čuti manjši moralni pritisk, ko je soočen z odločitvami, ki vplivajo na identiteto«¹⁸ (ibid.: 14).

Temu sklepu lahko pritrdimo, a nima tako hudih posledic, kot se morda zdi na prvi pogled. V prejšnjem delu tega članka sem namreč pokazal, da je razumno sklepati, da odločitve v primerih, kot so *tvegana politika* ne vplivajo na identiteto prihodnjikov. Praktični problem PNI, vsaj v okviru okoljske etike, tako ni pokazati, da dejanja, ki vplivajo na identiteto, niso moralno nevtralna, ampak pokazati, da dejanja, ki nas zanimajo, ne vplivajo na identiteto in so tako v bistvenih aspektih analogna dejanjem, ki vplivajo na sodobnike.¹⁷ Primer *Tvegane energetske politike* je tako analogen naslednjemu primeru:

¹⁷ Poleg tega se naj tej točki PNI v kontekstu podnebne krize zdi izrazito zastarel problem, saj bo neukrepanje zagotovo negativno vplivalo na ljudi, ki že živijo. Čeprav je to precej relevantno, puščam tu ob strani.

*Tvegana energetska politika***. Zamislimo si, da vlada neke države izbira med dvema energetskima politikama. Prva bi na kratek rok sicer ohranila obstoječo kvaliteto življenja, a bi vključevala odvažanje odpadkov v sosednjo revno državo, zaradi česar bi se moralo tam v 20 letih razseliti več deset tisoč ljudi. Druga energetska politika pa bi na krajši in srednje dolgi rok sicer opazno znižala kvaliteto življenja, a ne bi vključevala odvoza odpadkov. Ker prebivalci sosednje države niso volivci te vlade, se ta odloči za prvo politiko. V naslednjih 20 letih se mora preseliti več deset tisoč ljudi, pri čemer te izgubijo večino svoje lastnine.

V tem primeru je očitno, da je vlada ravnala narobe. Sicer tudi te vlade ne bi bilo ravno enostavno prepričati, naj ravna drugače, a je ta izziv vsaj bolj znan. Poanta je torej, da se tudi v primerih, ki jih dozdevno pesti PNI, v resnici soočamo s temi bolj znanimi izzivi.

5 Zaključek

V članku sem trdil, da PNI ne predstavlja ovire k koncipiranju naših dolžnosti v prihodnjih generacij v kontekstu oblikovanja okoljskih politik. Moj argument je temeljil na kritiki *premise o identiteti*, ki trdi, da dejanja, kot je sprejetje ene energetske politike namesto druge, vplivajo na identiteto prihodnjikov. Predstavil sem dva pristopa iz literature, ki to premiso problematizirata: 1) Wolfovega (2009), ki izpostavlja, da *premise o identiteti* temelji na problematičnem pojmovanju identitet in Tremmelovega (2018), ki trdi, da *premise o identiteti* v našem svetu preprosto ne velja, zato PNI opisuje situacije, ki so sicer logično in semantično koherentne, niso pa možne v našem svetu. Na koncu sem izpostavil še, da četudi sprejmemo najnovejšo ugotovitve eksperimentalne filozofije, ki ugotavlja, da ljudje na splošno *imamo* intuicijo, da naša dejanja lahko vplivajo na identiteto prihodnjikov, to ne predstavlja težav, saj zgornje ugotovitve kažejo na to, da primeri, kot so sprejem ene okoljske politike namesto druge, *niso* primerih takšnih dejanj.

Literatura

- Boonin, David. (2008). „How to Solve the Non-Identity Problem“. *Public Affairs Quarterly* 22 (2), str. 129–59.
- Field, Hartry. (2005). „Causation in a Physical World“. V Loux M. J. in Zimmerman D. W. (ur.), *The Oxford Handbook of Metaphysics*, New York: Oxford University Press, str. 435–60.

- Hare, Caspar. (2007). „Voices from Another World: Must We Respect the Interests of People Who Do Not, and Will Never, Exist?“ *Ethics* 117 (3), str. 498–523.
<https://doi.org/10.1086/512172>.
- IPCC. (2014). „Climate Change 2014: Synthesis Report. Contribution of Working Groups I, II and III to the Fifth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change“. Geneva. Dostopno na:
https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2018/02/SYR_AR5_FINAL_full.pdf.
- . (2015). „Social, Economic, and Ethical Concepts and Methods“. V *Climate Change 2014 Mitigation of Climate Change*, Cambridge: Cambridge University Press, str. 207–82.
<https://doi.org/10.1017/CBO9781107415416.009>.
- Kavka, Gregory S. (1982). „The Paradox of Future Individuals“. *Philosophy and Public Affairs* 11 (2), str. 93–112.
- Kopec, Matthew, in Justin Bruner. (2021). „No Harm Done? An Experimental Approach to the Nonidentity Problem“. *Journal of the American Philosophical Association*, oktober, str. 1–21.
<https://doi.org/10.1017/apa.2021.1>.
- Parfit, Derek. (1982). „Future generations: Further problems“. *Philosophy and Public Affairs* 11 (2), str. 113–72.
- . (1984). *Reasons and Person*. Oxford: Clarendon Press.
- Roberts, Melinda A. (2021). „The Nonidentity Problem“. V Zalta, E. N. (ur.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Dostopno na: <https://plato.stanford.edu/entries/nonidentity-problem/> [20. 1. 2022].
- Tremmel, Jörg. (2018). „Fact-insensitive thought experiments in climate ethics“. V Jafry, T., Mikulewicz M. in Helwig K. (ur.), *Routledge Handbook of Climate Justice*, London: Routledge, str. 42–56.
- Wolf, Clark. (2009). „Do Future Persons Presently Have Alternate Possible Identities?“ V Roberts, M. A. in Wasserman D. T., *Harming Future Persons*, Springer, str. 93–114.
- Woodward, James. (1896). „The Non-Identity Problem“. *Ethics* 96 (July), str. 804–31.



Božidar Kante
KANT IN SCHILLER: MORALNI ZAKON, NAGNENJA IN VRLINA – I. DEL

Mojca Küplen
PRIPOVEDNA UMETNOST IN TERAPEVTSKO SAMOSPOZNANJE

Bojan Žalec
WITTGENSTEIN O ETIKI IN ESTETIKI: NEIZOGIBNOST ETIKE, ESTETSKA DRŽA KOT MODUS SREČNEGA ŽIVLJENJA

Matjaž Potrč
BARVNA OSVETLITEV

Kristijan Matjašič
STATUS UMETNE INTELIGENCE V SVETU UMETNOSTI

Martin Justin
PROBLEM NE-IDENTITETE KOT PROBLEM OKOLJSKE ETIKE?