ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 11, številka 1-2, maj 2007 · ISSN 1408-2969

INTENCE IN UMETNOST

Božidar Kante

Intenca in umetnina

Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru

Citiranje: Božidar Kante, »Intenca in umetnina«, *Analiza: časopis za kritično misel* 11, št. 1-2 (2007): 83–103.

To delo je objavljeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva 4.0 Mednarodna (CC BY 4.0), https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.sl.

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

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

Božidar Kante
Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru

Intenca in umetnina

V članku naprej obravnavamo tako imenovano »intencionalno zmoto«, katere avtorja sta W. K. Wimsatt ml. in M. Beardsley, in pet razlogov, ki jim pripisujeta status aksioma, zakaj se ne strinjata z intecionalističnim pristopom do umetnine. Nato preidemo na predstavitev in kritično analizo raznih intencionalističnih stališč. V tem okviru naprej predstavimo stališča Kendalla Waltona iz njegovega znamenitega prispevka v »Kategorijah umetnosti«, ki uporabi intence za spodbijanje empirizma v estetiki, ki trdi, da so za umetnino pomembne predvsem in zgolj zaznavne lastnosti – vidne lastnosti slik, zvočne lastnosti glasbe in tako dalje. Walton v nasprotju z empirizmom dokazuje, da imajo v kritiki (nekatera) dejstva o izvorih umetnin *odločilno* vlogo, da se estetske sodbe opirajo nanje na popolnoma temeljen način. Po analizi popolnega intencionalizma, ki enači pomen dela z avtorjevimi intencami, vzamemo v pretres še zmerni intencionalizem. V nasprotju s popolnim intencionalizmom to gledišče dopušča možnost, da obstajajo nemišljeni oziroma nehoteni pomeni, in da nekatere avtorske intence niso uspešno udejanjene. Toda navzlic temu so umetnikove intence delno konstitutivne za nekatere pomene dela in zato nujne za pomen dela v globalnem pogledu.

Osrednji del razprave je posvečen hipotetičnemu intencionalizmu in njegovim šibkam točkam. Hipotetični intencionalizem trdi, da pomen umetnine določajo sklepanja, ki jih ustrezno umeščena publika, naredi glede intenc domnevnega (hipotetičnega) avtorja, pri čemer ta sklepanja temelijijo na razumevanju jezikovnih konvencij in umetniških praks določene dobe kot tudi na javno dostopni vednosti, ki zadeva stvaritev dane umetnine. Pomen umetnine je tako določen s hipotetičnimi intencami, ki jih je utegnil imeti avtor, ne pa z njegovimi aktualnimi intencami. Levinson, kot najbolj viden predstavnik hipotetičnega intencionalizma, meni, da je treba nujno razlikovati med dvema vrstama intenc, ko se lotevamo interpretacije književnih oziroma umetniških del: med, na eni strani, *kategorialnimi* in, na drugi strani, *semantičnimi* intencami.

Na koncu opozarjamo na kritične točke Levinsonove teorije. Prvič, Levinson nam ne ponudi nikakršnega sistematičnega načina, kako ločiti kategorialne in semantične intence. Drugič, zakaj naj bi kategorialne intence imele konstitutivno, semantične intence pa zgolj regulativno vlogo. In dalje, Levinsonova interpretacija *Vaškega zdravnika*, pri kateri popolnoma zanemari domnevno odkritje resničnih Kafkovih intenc, ni sporna le v epistemskem, temveč tudi v etičnem smislu. Če je cilj interpretacije resnica ali nekakšen približek resnice in če je zasledovanje resnice človekova vrlina, potem interpretacija, ki zanemarja eksplicitne avtorjeve intence, posiljuje resnico in dejansko stanje.

Ključne besede: intencionalna zmota, popolni intencionalizem, zmerni intencionalizem, hipotetični intencionalizem, kategorialne intence, semantične intence, J. Levinson.

I. Uvod

Gotovo si ni težko zamisliti situacije – to se ljubiteljem umetnosti pravzaprav dogaja vsak dan –, v kateri smo se seznanili z neko umetnino (na primer, glasbenim delom, sliko, kipom itn.), vendar pa se nikakor ne moremo znebiti občutka, da nismo popolnoma odstrli tančice, ki nam še vedno – tak je naš občutek, ki se ga ne moremo znebiti – onemogoča, da bi se dokopali do njenega popolnega pomena. Delo se nam še vedno zdi nekako zagonetno oziroma skrivnostno – kot da se upira in se noče popolnoma vdati našim čutnim in razumnim pogledom in preiskovanjem. Dober primer za ponazoritev slednjega so tako imenovane »vojne simfonije« (v katere prištevamo 6 simfonij – od vključno *Četrte* do vključno *Devete*) – pa ne zgolj te, saj bi za primer lahko veljala celotna Šostakovičeva ustvarjalnost – in Holbeinova slika *Ambasadorja*. Po objavi Šostakovičevih spominov se je še bolj razvnela razprava – ki še danes ni potihnila – o tem, ali je bil Šostakovič režimski umetnik, ki je podpiral Stalinov diktatorski in totalitarni sistem, ali pa dejansko njegov oster in neprizanesljiv kritik. Večina meni, da je v teh svojih šestih simfonijah v ezopskem jeziku izpovedal svoje nezadovoljstvo in nestrinjanje s Stalinovim režimom, izrazil občutek svoje individualne in estetske ujetosti in simpatijo za milijone mož in žena, ki so bili žrtev državne represije. Po Šostakovičevih lastnih besedah so bile te simfonije nagrobniki oziroma spomeniki Stalinovim žrtvam. Na ozadju montiranih procesov in množičnega preganjanja se sprašujemo, kako razumeti lirsko razsežnost *Pete* in *Šeste* simfonije. Gre za poskus samoohranitve, da bi se prilagodil optimističnemu realizmu, ki ga je zahtevala država? Ali morda za umetniški pobeg iz grozot tedanjega časa? Morda za oboje? Razhajanje med Šostakovičevo javno in zasebno podobo kaže, da so bili Šostakovičevi dejanski občutki veliko manj v prid sovjetske oblasti, kot je to rada prikazovala uradna sovjetska oblast. Sam Šostakovič je izjavil, da je Stalin ravno tak zločinec kot Hitler. Govori tudi o tem, kako je svojo *Sedmo* poimenoval tudi *Leningrajska* simfonija in pri tem izrecno poudari, da simfonija ne govori zgolj o Leningradu med obleganjem, temveč tudi o Leningradu, ki ga je Stalin sistematično uničeval, Hitler pa zgolj poskušal dokončati njegovo delo.

V razlagalno zadrego nas spravlja tudi slika z naslovom *Ambasadorja* Hansa Holbaina (glej sliko).

Nekateri interpreti povezujejo to sliko z renesančnimi idejami vednosti. Že dolgo je znano, da se tla na sliki zgledujejo po tleh v Westminster Abbey, vendar pa ni nobene prepričljive razlage, zakaj je bila v sliko vključena ta podrobnost. Vzorec na tleh naj bi Holbein razumel kot makrokozmos, ki vzpostavlja odnos človeka kot mikrokozmosa, do ostanka slike in do sveta kot celote, kot makrokozmosa. S pomočjo odnosa med mikrokozmosom in makrokozmosom je renesanso našla človeku osrednje mesto v stvarstvu. Človek ima enkratno mesto in je deležen tako zemeljskega kot nadzemeljskega sveta. Zaradi svojega osrednjega mesta v stvarjenju lahko človek s čuti dojame fizični svet, z intelektom pa področje čiste inteligence. Razum igra posredniško vlogo med čuti in intelektom. Hierarhija vednosti, ki se začne s čuti in nadaljuje z razumom ter doseže višek v intelektu, ponuja pojmovni okvir za razumevanje te slike.



Ambasadorja, Hans Holbain.

Sama slika z vso svojo pikolovsko pozornostjo za podrobnosti in skrbnim razlikovanjem med raznolikostjo materialov privlači pozornost na čutno vednost. Vendar je razum tisti, ki omogoča red v čutnem izkustvu in njegovo oblikovanje. Dve polici mize, ki na sliki tvorita dominantni horizontali, izražata kontrast med zemeljskim (na spodnji polovici leži, med drugim, tudi zemeljski globus) in nebeškim (na zgornji polovici vidimo razne astronomske instrumente in nebesni globus). Ti dve dominantni horizontali sekata dve dominantni vertikali v osebah obeh ambasadorjev, ki tako povezujeta zemeljsko z nebeškim, kar nam spet prikliče v spomin edinstven in enkraten položaj človeka v kozmosu. Knjige in instrumenti so racionalne bitnosti in umetne forme človekovega pojmovnega sveta, ki je ustvarjen po podobnosti s svetom realnih bitnosti in naravnih form, ki so tvorbe božjega stvarjenja.

Rezultati in dosežki človekovega uma so nujno omejeni in jim manjka natančnosti, saj temeljijo na končnih čutih in umu. Tako razumevanje bistvene omejenosti človekovega mišljenja nam pomaga pojasniti več podrobnosti na sliki. Različne strani poliedrske sončne ure na zgornji polici niso usklajene (kažejo različen čas). Lutnja na spodnji polici ima strgano struno. Največ pozornosti

kritikov in gledalcev pa je bila gotovo deležna anamorfna lobanja v ospredju slike, ki naj bi namigovala na človekovo minljivost. Anamorfna predstava nas opozori na omejitve človekovega vida. Lahko bodisi vidimo sliko čelno bodisi pa lobanjo s strani, vendar pa ne oboje hkrati. Božji pogled kajpada presega človekovega. Soočenje z lobanjo zahteva odpravo in preseganje normalnega gledišča. Lobanjo tako srečamo, če parafraziramo Nikolaja Kuzanskega, drugače kot katerokoli drugo stvar na sliki – nevedno ali neinteligibilno v senci ali v temi. Holbeinova odločitev, da bo lobanja zasedala središče talnega vzorca, se zdi intencionalna. V skladnji slike človekova smrtnost skriva neposredno videnje Boga, absolutnega središča sveta.

Renesančna politična teorija zagovarja trditev, da je temeljni cilj vladanja ohraniti dober red, harmonijo in mir, to je, univerzalne vzorce, za katere so bili prepričani, da so v temelju zgradbe makrokozmosa. Človekova končnost človeku onemogoča, da bi dosegel ta cilj. Na sliki je več stvari, ki kažejo na neharmoničnost sveta in nesoglasja v družbi. Luteranska knjiga himen se očitno nanaša na religiozna nesoglasja tistega obdobja. Sliko je treba gledati in ocenjevati na ozadju političnih in religioznih nesoglasij, ki so v tistem času delile Evropo. Da bi presegli omejitve človekovega uma, se je treba povzpeti k *visio intellectualis* oziroma intelektualni viziji. Pri gledanju Holbeinove slike je zelo koristen osrednji pojem Nikolaja Kuzanskega, to je, sovpadanje nasprotij, kar pomeni da so v Bogu vsa nasprotja pomirjena. Intelektualnega videnja pa ni mogoče doseči s človekovim prizadevanjem, temveč je dar, ki nam je dan skozi vero v Jezusa in Kristusovo trpljenje. Po besedah enega od ambasadorjev, Georgea de Selva, tistega, ki se s komolcem naslanja na knjigo, je mogoče modrost in resničen mir doseči zgolj preko Kristusa.

Torej, ne glede na vso pozornost, ki jo Holbein usmerja na materialnost in racionalno strukturo, je prava tema *Ambasadorjev* tisto, kar je nepredstavljivo in nespoznavno – Bog. Kar je predstavljeno, je mreža znakov, ki nas vodijo k tej resnični realnosti, skriti v svetu pojavov.

Ta dva primera zelo jasno kažeta v kakšnih neznosnih zagatah se lahko znajde kritik ali recipient umetnine, ko poskuša ugotoviti in pojasniti pomen te umetnine, še posebej v primeru, ko mora ugotoviti, kakšen delež imajo pri tej razlagi avtorjeve intence.

II. Intencionalna zmota (popolni protiintencionalizem)

V pričujoči številki revije sta prevedena dva članka – to je članek W. K. Wimsatta, ml. in Monroea Beardsleyja »Intencionalna zmota« in članek Kendalla Waltona »Kategorije umetnosti«, ki sta v mnogočem začrtala pot nadaljnjim razpravam o problemu in vlogi intenc pri interpretaciji in razumevanju umetnin znotraj analitične filozofije. Vzporednice tej razpravi lahko zlahka najdemo tudi v strukturalizmu in poststrukturalizmu (glej Barthes, 1995 in Foucault, 1995).

Wimsatt in Beardsley začenjata svoj članek z naslednjo ugotovitvijo: »'Da bi presodili pesnikovo delo, moramo vedeti, kaj je *menil*.' *Intenca* je namera ali načrt v pesnikovem duhu. Intenca ima očitne afinitete do avtorjeve drže do svo-

jega dela, do načina, kako on čuti, do tistega, kar ga je pripravilo do pisanja.« Nato navedeta pet razlogov, ki jim pripisujeta status aksioma, zakaj se ne strinjata s takim intecionalističnim pristopom:

1. Nastanek pesmi ni stvar naključja in duhovito povzameta Stollove besede, da besede pesmi pridejo iz glave, ne iz palice za kriket. Vendar to še ne pomeni, četudi je intencionalni oziroma načrtujoči intelekt vzrok pesmi, da »načrt ali intenco priznavamo kot *merilo*, s katerim naj kritik sodi o vrednosti pesnikovega dela« (Wimsatt, 2006: 47). Avtorja torej ne zanikata intencionalistične psihologije, vendar preprosto trdita, da ta ne more biti merilo za vrednostne sodbe o umetnini. Mimogrede je treba opozoriti, da avtorja govorita o vrednotenju, ne pa o interpretaciji umetnine.

2. Kako ugotoviti, kaj je menil pesnik s svojo umetnino? Na kakšen način upamo, da bomo kot kritiki ali ljubitelji umetnosti ugotovili, kakšne so bile umetnikove intence? Če je umetnik svoje intence uspešno udejanil, potem umetnina sama kaže, kaj je poskušal narediti. Če pa umetnik ni bil uspešen, potem sama umetnina ni ustrezno dokazno gradivo in mora kritik seči zunaj umetnine za dokazno gradivo za intenco, ki se v umetnini ni uspešno udejanila.

3. Ko sodimo o umetnini, se ne obnašamo nič drugače kot tedaj, ko presojamo neki stroj. Tisto, kar pričakujemo in zahtevamo, je, da stroj deluje. Zgolj dejstvo, da artefakt deluje, je tisto, ki nam omogoča sklepanje o intenci stvaritelja. Pesem oziroma umetnina najprej preprosto je in to je njeno bistvo, ne pa pomen: »Pesem lahko *obstaja zgolj* skozi svoj pomen, saj so njen medij besede, vendar obstaja, preprosto je v smislu, da nimamo nobenega izgovora za poizvedovanje, kateri del je mišljen ali menjen. Pesništvo je mojstrsko delo sloga, ki naenkrat obvlada kompleks pomena. Pesništvo je uspešno zato, ker je vse ali večina tistega, kar pove ali implicira, pomembno; tisto, kar ni pomembno, je bilo izključeno kot kepe iz pudinga in okvare iz strojev« (Wimsatt, 2006: 48). V tem pogledu se pesništvo razlikuje od praktičnih sporočil, ki so uspešna, če in zgolj če pravilno sklepamo o intenci. V tem odlomku se kaže stališče avtorjev – ki se ujema s stališčem »nove kritike« – , da ima pesem oziroma umetnina brezčasno strukturo pomena, ki jo je mogoče razčleniti, ne da bi se sklicevali na poseben pomen besed v posebnem časovnem trenutku. To vlogo prevzema tu, po njunem mnenju, pojem sloga, ki naenkrat obvlada polje pomena.

4. Avtorja ne zanikata dejstva, da je pomen pesmi lahko gotovo oseben v smislu, da pesem izraža osebnost ali njena mentalna oziroma psihološka stanja, vendar pa dodata, da moramo misli in drže pesmi pripisati dramatičnemu *govorcu*, če pa jih moramo sploh pripisati avtorju, potem moramo to storiti zgolj z dejanjem biografskega sklepanja. Iz tega njunega razmišljanja bi bilo mogoče reči, da se zdi, da imamo pred seboj zametke pojma tako imenovanega »impliciranega« avtorja v osebi dramatičnega govorca, torej da ne gre pripisati mentalnih oziroma psiholoških stanj najprej avtorja, temveč dramatičnemu govorcu.

5. Velikokrat se zgodi, da poskuša avtor s predelavo ali popravki nekega dela bolje doseči svojo izvirno intenco. V takem primeru, menita avtorja, to pomeni, da njegova prejšnja udejanjena intenca ni bila njegova intenca: » 'On je človek, ki smo ga iskali, to je res', pravi Hardyjev podeželski stražnik, 'pa vendarle ni človek, ki smo ga iskali. Kajti človek, ki smo ga iskali, ni bil človek, ki smo ga želeli'« (Wimsatt, 2006: 48).

In še: »Vendar pa je naše gledišče drugačno. Pesem ni kritikova lastna pesem in niti avtorjeva (od avtorja je ločena ob rojstvu in kroži po svetu onstran njegove moči, da bi nanjo meril ali jo nadzoroval). Pesem pripada javnosti. Utelešena je v jeziku, posebnem imetju javnosti, in je o človeškem bitju, predmetu javne vednosti. Kar je povedano o pesmi, je podvrženo taistemu temeljitemu pregledu kot katerakoli trditev v jezikoslovju ali v splošni znanosti psihologije« (Wimsatt, 2006: 48).

Wimsatt in Beardsley znova in znova poudarjata, da vrednotenje umetnine je in ostaja vselej javno, umetnina se meri na ozadju nečesa, kar leži zunaj avtorja. To, po njunem mnenju, nespregledljivo dejstvo podkrepita z uvedbo razločka med kritiko pesništva in avtorjevo psihologijo, toda hkrati trdita, da je tudi avtorjeva psihologija lahko zgodovinska in potem imamo literarno biografijo, legitimen in privlačen študij sam po sebi. Opozarjata pa na nevarnost mešanja osebnih in poetičnih študij in kažeta na napako, da se o osebnem piše, kot da bi bilo poetično.

Za določanje pomena pesmi je treba upoštevati tako notranje in zunanje dokazno gradivo: »Paradoks, da je tisto, kar je (1) notranje, tudi javno: odkrito je preko semantike in sintakse pesmi, z našo običajno vednostjo jezika, s slovnicami in z vso literaturo, ki je vir slovarjev, na splošno preko vsega, kar tvori jezik in kulturo, medtem ko je ono, kar je (2) zunanje, zasebno ali posebno in ni del dela kot jezikovnega dejstva: sestoji iz razkritij (v časopisih, na primer, ali pismih ali reportažnih pogovorih) o tem, kako ali zakaj je pesnik napisal pesem – kateri dami, na katerem travniku je tedaj sedel, ali ob smrti katerega prijatelja ali brata – pa je zgolj verbalen in umeten. Obstaja (3) vmesna vrsta dokaznega gradiva o značaju avtorja ali o zasebnih ali polzasebnih pomenih, ki jih besedam ali temam pripiše avtor ali izbrana družba, katere član je avtor. Pomen besed je zgodovina besed in biografija avtorja, njegova raba besede in asociacije, ki jim ima zanj beseda, so del zgodovine besed in pomena. Toda tri vrste dokaznega gradiva, še posebej (2) in (3), prehajajo druga v drugo tako subtilno, da ni vselej lahko potegniti mejo med primeri in zato nastane težava za kritiko. Za uporabo biografskega dokaznega gradiva ni nujno, da vključuje intencionalizem zato, ker je lahko – medtem ko je lahko dokazno gradivo za to, kaj je avtor menil – tudi dokazno gradivo za pomen njegovih besed in za dramatični značaj njegove izjave.«

Da bi avtorja »Intencionalne zmote« dokazala in potrdila svoje nasprotovanje temu, da bi se pri vrednotenju (in interpretiranju) pesmi sklicevali na avtorjevo psihologijo oziroma njegova mentalna stanja (intence), se v zadnjem delu razprave lotita obravnave vprašanja aluzije v pesništvu, še posebej kakor se kaže v delih T. S. Eliota. Pojav aluzije v pesništvu (pa tudi širše v umetnosti) naj bi bil

po mnenju nekaterih kritikov tesno povezan z avtorjevimi intencami: polnega pomena nekaterih Eliotovih pesmi namreč ne bi bilo mogoče razumeti brez ustreznih pesnikovih namigov oziroma aluzij na predvsem literarna dela drugih avtorjev, na primer, na Fraserjevo delo *Zlata veja* ali na elizabetansko dramo, ki je postala neke vrste splošno mesto za predpostavko, da ne vemo, kaj pesnik meni, razen če ga nismo v njegovih branjih zasledovali (teorija vplivov) – predpostavko, ki ima močan intencionalni prizvok.

Ob tem se jima zastavlja zanimivo vprašanje o tem, kakšno vlogo in pomen imajo opombe, ki jih Eliot rad dodaja svojim pesmim. Ali delujejo bolj kot smerokazi, ki nas napotujejo tja, kjer utegnemo kaj več zvedeti o sami pesmi, ali bolj kot sami v sebi pokazatelji značaja oziroma vsebine aluzij. V eni od Eliotovih opomb k *Pusti deželi* se lahko seznanimo z naslednjimi dejstvi: »'Ne vem, od kod izvira balada, iz katere so ti verzi: zanjo sem zvedel iz Sydneyja, Avstralija'. Pomembna beseda v tej opombi – o gospe Porter in njeni hčerki, ki sta si prali svoja stopala v sodavici – je 'balada'. Če pa bi kdo iz vrstic samih čutil njihovo 'baladno' kvaliteto, potem ne bi bilo kake velike potrebe po opombi. Raziskovanje se mora naposled osrediniti na integriteto takih opomb kot delov pesmi, kajti tam, kjer tvorijo posebno informacijo o pomenu fraz v pesmi, morajo biti podvržene enaki temeljiti preiskavi kot vsaka druga beseda, v kateri je pesem zapisana.«

S tako in podobno analizo poskušata Wimsatt in Beardsley pokazati, da je opombe – čeprav je videti, da same sebe upravičujejo kot zunanja napotila k avtorjevim *intencam* – vendarle treba imeti za integralen del kompozicije. Če jih presojamo s takega gledišča, potem »njihova realnost kot del pesmi ali njihova domišljijska vključitev v ostali del pesmi lahko postane vprašljiva«.

Kot dober primer iz Eliotovega pesništva, ki lahko rabi kot povzetek praktičnih implikacij tega, kar govorita, navajata vrstico iz njegove »Ljubezenske pesmi J. Alfreda Prufrocka«, ki se glasi »Slišal sem, kako so sirene, druga drugi, pele«, ta pa je nekoliko podobna vrstici v pesmi »Pesem« Johna Donna »Nauči me slišati petje siren«. Bralcu, ki v določeni meri sezanjen z Donnovim pesništvom, se zdaj zastavlja kritično vprašanje: Ali Eliot v tej vrstici namiguje na Donna? Po njunem mnenju je mogoče na to vprašanje mogoče odgovoriti na dva korenito različna načina. Prvič, način poetične analize in eksegeze lahko ponudi sklep, dana podobnost med Eliotom in Donnom nima nobenega pomena in je bolje, da o njej ne razmišljamo, lahko pa se tudi zgodi, ta taka metoda ne ponudi nobenega gotovega sklepa. Drugič, »način biografskega in genetičnega raziskovanja, v katerem – izkoriščajoč prednost dejstva, da je Eliot še živ – in v duhu človeka, ki bi uredil stavo, kritik piše Eliotu in vpraša, kaj je mislil ali če je imel Donna v mislih. Tu ne bomo tehtali verjetnosti, ali bo Eliot odgovoril, da sploh ničesar ni mislil, da ni imel sploh nič v mislih – zadosti dober odgovor na tako vprašanje – ali pa da lahko v neprevidnem trenutku ponudi jasen in v svojih mejah nezavrnljiv odgovor. Najina poanta je, da tak odgovor na tako raziskovanje ne bo imel nič opraviti s pesmijo žPrufrock'; to ne bi bilo kritično raziskovanje. Kritična raziskovanja v nasprotju s stavami se ne rešujejo na tak način. Kritična raziskovanja se ne rešujejo tako, da se prosi za nasvet orakelj.«

Stališče Wimsatta in Beardsleyja bi lahko označili kot stališče *popolnega protiintencionalizma*.

Intencionalizmi

Intencionalizem kot spodbijanje empirizma

Empirizem v estetiki je stališče, ki vztraja pri tem, da mora naše teorije in sodbe potrditi dokazno gradivo naših čutov. Empirizem najde svoj naraven izraz v estetiki v gledišču, da umetnino, na primer, sliko, tvori njena »čutna površina«. Tisto, kar je na sliki estetsko vredno, je mogoče odkriti zgolj tako, da jo gledamo. Toda vprašanje je, kaj je zdaj tisto, kar lahko vidimo zgolj z gledanjem slike? Mogoče je najmanj sporen odgovor, ki nam ga lahko da empirik, naslednji: vidimo vzorce in barve. Vse drugo, za kar morebiti trdimo, da vidimo na sliki – kot takrat, ko trdimo, da vidimo lepoto ali eleganco –, je prej zadeva intepretacije kot našega videnja. Tako empirično gledišče se zelo razlikuje od naše vsakdanje kritiške prakse, saj večkrat rečemo, da je umetnina dobra ali dragocena zato, ker kaže, recimo, nekakšno eleganco ali dinamizem. Ko to počnemo, počnemo kaj več, kot zgolj navajamo slikovne lastnosti dela (če s »slikovnimi lastnostmi« imenujemo tiste lastnosti slike, ki imajo opraviti s površinsko teksturo slike). Dalje, zdi se, da ni nobenega načina, kako bi trditve o lepoti, eleganci ali dinamizmu itn prevedli v trditve o slikovnih lastnosti slike. Pripisov estetskih lastnosti ne mogoče omejiti na pripise slikovnih lastnosti.

Tudi Kendall Walton v »Kategorijah umetnosti« (ki je tudi preveden v pričujoči številki revije) najprej opredeli empirizem v estetiki, ko pravi, da so umetnine preprosto predmeti z raznimi lastnostmi, od katerih nas predvsem zanimajo zaznavne lastnosti – vidne lastnosti slik, zvočne lastnosti glasbe in tako dalje. Zaznavne lastnosti dela obsegajo tako »estetske« kot »neestetske« lastnosti – smisel skrivnostnosti in napetosti slike kot tudi njeno temno barvitost in diagonalno kompozicijo; energijo, bujnost in koherenco sonate kot tudi njene metre, ritme, višine tonov, koloriranje itn.: »Estetske lastnosti so poteze ali značilnosti umetnin ravno v tolikšni meri kot neestetske lastnosti. Te lastnosti so *v* delih, da bi bile videne, slišane ali drugače zaznane. Videti slikovni smisel skrivnosti ali slišati koherenco sonate utegne zahtevati gledanje ali poslušanje, ki je daljše ali težje, kot zahteva zaznavanje barv in oblik, ritmov in višin; utegne celo zahtevati poseben trening ali posebne vrste občutljivosti. Toda te lastnosti je nujno mogoče preprosto odkriti tako, da preučimo sama dela, če jih je mogoče sploh odkriti. Nikoli se *zaradi* okoliščin izvira dela niti delno ne zgodi, da ima to delo pomen skrivnostnosti ali pa je koherentno ali mirno. Take okoliščine včasih nudijo namige, ki zadevajo to, kaj v delu iskati, kaj lahko razumno pričakujemo, da bomo našli pri njegovem raziskovanju. Toda ti namigi so vselej teoretično pogrešljivi; estetske lastnosti dela morajo biti 'v načelu' določljive brez njihove pomoči« (Walton, 2007: 60)

Empirizem v estetiki je lahko zelo prepričljiv in privlačen, vendar se pogosto dogaja, da so namigi, izpeljani iz dejstev o zgodovini neke umetnine, pa naj bodo načeloma še tako pogrešljivi, bistveno pomembni v vsakdanji kritiški

praksi. Zato Walton dokazuje, da imajo v kritiki (nekatera) dejstva o izvorih umetnin *odločilno* vlogo, da se estetske sodbe opirajo nanje na popolnoma temeljen način: »Zaradi tega razloga ... je gledišče, da je treba umetnine soditi preprosto na podlagi tega, kar lahko v njih zaznamo, resno zavajajoče, četudi je v ideji, da je tisto, kar je estetsko pomembno o sliki ali sonati, zgolj to, kako slika izgleda ali sonata zveni, nekaj resnice« (Walton, 2007: 61).

Walton meni, da estetska vrednost umetnine, na primer slike, ni edino določena le z njenimi slikovnimi lastnostmi, ali – splošneje rečeno – z njenimi manifestnimi (vidnimi oziroma očitnimi) lastnostmi, temveč da je ta vrednost odvisna od tega, kakšne vrste delo je to, pri čemer to ne utegne biti očitno oziroma razvidno. Zato najprej uvede razloček med standardnimi, spremenljivimi in protistandadnimi lastnostmi glede na zaznavno razločljive kategorije umetnin. Take kategorije obsegajo medije, žanre, sloge, oblike, itn. – na primer, kategorije slik, kubistične slike, gotsko arhitekturo, klasične sonate, slike v slogu Cézanna in glasbo v slogu poznega Beethovna – če so interpretirane na tak način, da je članstvo določeno zgolj z lastnostmi, ki jih je v delu mogoče zaznati, ko ga dojemamo na normalen način. Kategorija ne bo »zaznavno razločljiva« v Waltonovem smislu, če je, da bi zaznavno določili, ali nekaj sodi vanjo, nujno (v nekaterih ali v vseh primerih) določiti, v katerih kategorijah je ta stvar pravilno zaznana delno ali popolnoma na temelju ne-zaznavnih premislekov. To, na primer, onemogoča, da bi kategorija vedrih stvari bila v tem smislu zaznavno razločljiva.

Za to, da bi delo sodili v neko umetniško kategorijo, mora imeti nekatere lastnosti, ki so *standardne* ali zahtevane in ne sme imeti lastnosti, ki so *proti-standardne*. Umetnine imajo tudi lastnosti, ki so spremenljive. Oglejmo si Waltonove definicije standardnih, protistandardnih in spremenljivih lastnosti umetnin: »Lastnost umetnine je *standardna* glede na (zaznavno razločljivo) kategorijo zgolj v primeru, če je med tistimi lastnostmi, zaradi katerih dela v tej kategoriji sodijo v to kategorijo – to je, zgolj v primeru, če bi dejstvo, da delo te lastnosti nima, delo izključilo ali si prizadevalo izključiti iz te kategorije. Lastnost je *spremenljiva* glede na neko kategorijo zgolj v primeru, če nima nič opraviti s tem, ali dela sodijo v to kategorijo; imetje ali neimetje te lastnosti ni pomembno za to, ali delo izpolnjuje pogoje za to kategorijo. Naposled, *proti-standardna* lastnost glede na neko kategorijo je odsotnost standardne lastnosti glede na to kategorijo – to je, lastnost, katere prisotnost si dela prizadeva *izključiti* kot člane te kategorije. Ni treba reči, da v *vseh* primerih ne bo jasno, ali je neka lastnost dela standardna, spremenljiva ali protistandardna glede na dano kategorijo, saj so merila za uvrščanje umetnin daleč od tega, da bi bila natančna« (Walton, 2007: 63).

Če za primer teh lastnosti umetnin vzamemo na primer lastnosti slike, potem sta ploskost slike in negibnost njenih označitev standardni lastnosti, njene posebne oblike in barve so spremenljive lastnosti, ki so odvisne od kategorije slike, tridimenzionalnost ali električno vodeno gibanje platna pa bi bili protistandardni lastnosti glede na to kategorijo.

Estetske lastnosti in estetska vrednost umetnine ni odvisna zgolj od njenih manifestnih (to je, očitnih) lastnosti, temveč tudi od tega, v katero kategorijo

sodi, in od tega, ali so njene manifestne lastnosti standardne ali spremenljive glede na to kategorijo. Torej, dva predmeta z identičnimi manifestnimi lastnostmi utegneta imeti drugačne estetske lastnosti in zagotavljata zelo različne sodbe o estetski vrednosti, če sta pripisana različnim umetniškim kategorijam.

Walton ponudi naslednji primer. Zamislimo si kulturo s kategorijo umetnin, ki jih imenujemo *guernice*. Tisto, kar je standardno za *guernico*, je, da če nanjo gledamo pravokotno na njen okvir, mora imeti slikovne lastnosti Picassojeve slike s tem imenom. Tisto, kar je spremenljivo, je topologija dela, saj *guernice* razumemo kot tridimenzionalna dela, katerih estetske vrednosti so bistveno odvisne od njihovih topoloških lastnosti: »*Guernice* so podobne različicam Picassojeve 'Guernice', narejene v različnih dimenzijah nizkega reliefa. Vse *guernice* so ploskve z barvami in oblikami Picassojeve 'Guernice', vendar so površine oblikovane tako, da štrlijo iz stene kot reliefni zemljevidi različnih vrst terena. Nekatere *guernice* imajo valovito površino, druge so ostre in nazobčane, druge spet vključujejo več sorazmerno ploskih ravnin v različnih kotih druga do druge itn. Picassojeva 'Guernica' bo v tej družbi štela za *guernico* – za popolnoma ravno *guernico* – ne pa za sliko. Njena ploskost je spremenljiva, figure na njeni površini pa standardne glede na kategorijo *guernic*. Tako bo ploskost, ki je za nas standardna, spremenljiva za člane druge družbe (če bi naleteli na 'Guernico'), figure na platnu, ki so za nas spremenljive, bi bile zanje standardne. To bi naredilo globoko razliko med našim in njihovim estetskim odzivom na 'Guernico'« (Walton, 2007: 68).

In ko Walton govori o okoliščinah, ki štejejo kot to, da je pravilno zaznavati delo, *D*, v dani kategoriji, *K* omenja tretjo okoliščino, to je dejstvo, če je to sploh kako dejstvo, da je umetnik, ki je delo *D* ustvaril, hotel ali pričakoval, da bo zaznano v *K*, ali razmišljal o njem kot o *K*. Torej očitno okoliščina, ki se sklicuje na avtorjeve intence glede kategorije, v kateri bi morali po njegovem mnenju pravilno zaznavati neko delo oziroma umetnino. Walton zato sklene, da mora biti estetski empirizem zmeren ne pa čist: estetske lastnosti so rezultat oziroma posledica tako manifestnih lastnostih kot kategorije umetnosti, v katero neka umetnina sodi, vse druge lastnosti pa lahko zanemarimo. Drugo vprašanje, s katerim se tu ne bomo ukvarjali, pa je, ali je zmerni empirizem gledišče, katerega veljavnost je mogoče potrditi. Mimogrede povedano, naše stališče je, da je zmerni empirizem mogoče spodbiti.

Popolni intencionalizem

Popolni intencionalizem sestoji iz naslednje trditve: Če hoče avtor ustvariti neko delo *D*, ki ima pomen *m*, in res ustvari *D*, potem *D* ima *m*; če pa delo *D* ima pomen *m*, potem je to, da ima delo *D* ta pomen, avtor imel v mislih, ko je ustvarjal to delo. V tem primeru gre za enačenje pomena dela z avtorjevimi intencami. Zagovorniki popolnega intencionalizma so, med drugimi, E. D. Hirsch, mlajši, S. Knapp in W. Michaels (glej Hirsch, 1967 in Knapp in Michaels, 1992).

Dejstvo, da je tisto, kar tekst pomeni, ono, kar je avtor menil, je jasno izrazil že omenjeni Hirsch, ko je zapisal, da pomen teksta »je in ne more biti nič drugega kot avtorjev pomen« in »je enkrat za vselej določen z govorčevimi intenca-

mi« (Hirsch, 1967: 216, 219). Kasneje zapiše tole: »Avtorska intenca ni edina možna norma interpretacije, čeravno je edina praktična norma za kognitivno disciplino interpretacije. Izbire interpretacijske norme ne zahteva 'narava teksta', vendar pa, ker je izbira, sodi na področje etike, ne pa na področje ontologije« (Hirsch, 1976: 7). Izbira interpretacije je potemtakem etična zadeva, ne pa zadeva ontologije. Hirsch svoje stališče utemeljuje takole: »Naj torej izrečem tisto, kar štejem za temeljno etično maksimo za interpretacijo, maksimo, ki ne zahteva nobene privilegirane pritrditve od metafizike ali analize, temveč zgolj od splošnih etičnih naukov, ki si jih na splošno delimo. *Razen če ni močne razveljavljajoče vrednosti glede zanemarjanja avtorske intence (to je, izvirnega pomena), je mi, poklicni interpreti, ne bi smeli zanemariti* ... Kant je menil, da je temelj moralnega dejanja, to, da je treba na ljudi gledati kot na cilje same na sebi, ne pa kot na sredstva za druge ljudi. Ta imperativ je mogoče prenesti na besede ljudi, saj je govor razširitev in izraz družbenega področja in tudi zato, ker ko nam ne uspe združiti človekovih intenc, izgubimo dušo govora, ki je sporočanje pomena in razumevanja tistega, kar je bilo mišljeno, da bi sporočili« (Hirsch, 1976: 90).

Hirschevo dokazovanje temelji na treh premisah:

(1) uporaba Kantove prepovedi, da oseb ne gre uporabljati kot sredstvo, v primeru interpretacije;

(2) pojmovanju avtorjevih besed kot razširitve avtorjevega lastnega jaza in da zato zaslužijo moralno obravnavo zaradi samega avtorja;

(3) pojmovanju, da interpretacija kot interpretacija ne more biti uspešna, če je moralno pomanjkljiva.

Vse tri predpostavke so vprašljive. Kritično si bomo ogledali le prvo. Kantovo nasprotovanje temu, da bi osebe uporabljali kot sredstvo, je dejansko pomembna tudi za interprete, obravnavane kot delovalce. Pomeni, da je treba obravnavati druge osebe, vključno s tistimi, katerih dela intrepretirajo, kot cilje same na sebi, ne pa kot sredstva. Toda to Kantovo načelo je mogoče uporabiti tako za našo naravnanost do samega sebe kot tudi za našo naravnanost do drugih. Če ga uporabimo v tem smislu, bo potem prepovedovalo, da bi samega sebe postavili v položaj pretirane servilnosti pri svojem komuniciranju z drugimi. Tam, kjer je objekt interpretacije tekst ali artefakt, interpreti samega sebe moralno ponižujejo, če si privzamejo servilno držo do objekta, tako da so pozorni zgolj na avtorjeve intence in zanemarjajo svojo lastno dejavno udeleženost pri interpretaciji. Zdi se, da Kantovo načelo kot tako od interpretov zahteva, da ne dopustijo, da njih same uporabljajo kot čisto nedejavne recipiente podatkov, temveč da prevzamejo svoje dejavne odgovornosti kot interpreti. Kaže tudi, da interpreti ne bi smeli pozabiti svoje lastne avtonomije kot interpreti.

Zmerni intencionalizem

Zmerni intencionalizem zagovarja stališče, da so avtorjeve intence sicer pomembne, vendar jih je treba kombinirati oziroma dopolnjevati z drugimi dejavniki, kakršni so lastnosti dokončanih tekstov, artefaktov ali izvedb in lastnosti zgodovinskega in umetniškega konteksta, v katerem je delo nastalo. Najvidnejša predstavnika tega gledišča sta Gary Iseminger in Noël Carroll (glej Iseminger, 1992; Carroll, 1993 in Carroll, 1992). V nasprotju s popolnim intencionalizmom to gledišče dopušča možnost, da obstajajo nemišljeni oziroma nehoteni pomeni, in da nekatere avtorske intence niso uspešno udejanjene. Toda navzlic temu so umetnikove intence delno konstitutivne za nekatere pomene dela in zato nujne za pomen dela v globalnem pogledu. Zmerni intencionalizem je mogoče povezati z različnimi domnevami glede narave in funkcij intenc. Na primer, N. Carroll povezuje svoj zagovor tistega, kar imenuje »zmerni aktualistični intencionalizem«, z novo-wittgensteinovsko teorijo intenc, pri čemer je intenca »smoter, očiten v umetnini« in ni logično neodvisna od dela: »Iskanje avtorskih intenc torej ni zadeva tega, da gremo ven iz umetnine in iščemo neko neodvisno, zasebno, mentalno epizodo ali vzrok, ki je logično oddaljen od pomena ali vrednosti dela. Intenca je razvidna iz samega dela in kolikor je prepoznana kot smotrna struktura dela, je žarišče našega zanimanja in pozornosti do umetnine ... Ne le, da je avtorsko intenco mogoče izpeljati iz umetnin ..., avtorska intenca in biografska informacija sta pomembni za udejanjenje smotrov, posebno pogovornih smotrov, ki jih prinesemo umetninam. Estetski argumenti ne kažejo, da je protiintencionalizem najboljša interpretacijska politika, ki jo gre podpreti glede na naše smotre glede umetnin. Kajti umetnost nas zanima tako kot priložnost za komunikacijo z drugimi kot tudi kot vir estetskega zadovoljstva. Do mere pa, v kateri je komunikacija ali stik med vodilnimi smotri umetnosti, mora avtorska intenca vselej nastopati v interpretaciji, vsaj kot omejitev kakršnegakoli drugega smotra, ki ga iščemo« (Carroll, 1992; 101, 124). Če je Henry James, ko je pisal *Obrat vijaka*, imel v mislih, da bo napisal zgodbo o duhovih, vendar se je pisanje nenamerno končalo tako, da je napisal tekst, ki zelo dobro deluje tudi kot primerek nezanesljive pripovedi, potem, če beremo to delo kot pametno izmišljen primer omahovanja in namerne dvoumnosti, zmotno interpretiramo njegov dosežek.

Hipotetični intencionalizem

V nasprotju z drugimi oblikami intencionalizma, poskuša hipotetični intencionalizem[1] povezati pomen izjave oziroma stavka ali širšega besedila z okoliščinami, v katerih ga je dojela publika, te pa so potem spet povezane z intencami aktualnega, dejanskega avtorja. Začetnik te vrste intencionalizma William E. Tolhurst je predlagal, da je pomen dela intrepretova hipoteza o avtorjevem pomenu, pri čemer interpretova hipoteza o avtorjevem pomenu

[1] Hipotetičnega intencionalizma ne gre zamenjevati s fikcionalističnim intencionalizmom, ki je protirealistično stališče in uvaja tako imenovanega »fikcijskega«, »impliciranega« ali »postuliranega« avtorja. V skladu s tem stališčem bi interpret teksta smel zgraditi idejo o avtorju dela, ne da bi ga pri tem vodilo zunajtekstno dokazno gradivo, ki zadeva dejanski postopek ustvarjanja. S tem gledišcem se tu ne bomo ukvarjali.

temelji zgolj na dokaznem gradivu, ki ga člani avtorjeve mišljene publike imajo zaradi članstva v tej publiki (glej Tolhurst, 1979). V skladu s tem intencionalizmom je primeren cilj interpretacije pomen izjave ali dela, to pa ni nujno intenca aktualnega avtorja ali pomen izjavljalca. To je ključna točka, v kateri se strinjajo vsi – izjema so le popolni intencionalisti, ki ne priznavajo razlike med pomenom dela in govorčevimi intencami oziroma intencami aktualnega avtorja. Toda tudi v primeru hipotetičnega intencionalizma še zmeraj ostaja vprašanje, kako se dejansko določa pomen izjave. Tolhurstova ideja je bila, da pomen izjave določajo *hipotetične intence*, ki bi jih bil član *mišljene* publike upravičen pripisati avtorju in to zgolj na temelju dokaznega gradiva, ki ga ima zaradi tega, ker je član mišljene publike. Tako pojmovanje povezuje pomen izjave z intencami aktualnega avtorja glede ciljne publike. Pomen izjave je torej odvisen od intenc aktualnega avtorja glede ciljne publike. J. Levinson, ki je tej vrsti intencionalizma dal tudi ime »hipotetični intencionalizem«, se s Tolhurstom strinja, da je cilj pomen izjave, vendar poskuša razlago izboljšati z odstranitvijo sklicevanja na intence aktualnega avtorja glede ciljne publike. Po njegovem mnenju je normativno merilo, v okviru katerega je treba prepoznati pomen izjave, *primerna* ali *idealna* publika (mišljena ali pa tudi ne) dela.

Trditve in protitrditve

Popolni intencionalizem se utemeljuje na naslednji dilemi: glede na to, da so vsi jezikovni in drugi izrazi »dvoumni« ali nujno nedoločeni in glede na to, da jih je mogoče določiti ali zapolniti z intencami, izbirami in določitvami avtorja, potem bodisi ni nobene take stvari kot določen pomen dela bodisi je slednjega mogoče omejiti ali določiti z avtorjevimi intencami.

En odgovor na ta intencionalistični dokaz je, da zanikamo njegov sklep, medtem ko sprejmemo trditev o pomenski nedoločenosti oziroma dvoumnosti izrazov. Posledica tega bi bila, da ljudje ne bi mogli niti soglašati niti se ne strinjati glede tistega, kar je bilo izraženo ali menjeno v neki umetnini, kar pa se zdi zelo protiintuitiven sklep.

Druga možnost je, da sprejmemo nekakšno različico trditve o pomenski nedoločenosti izrazov in stavkov, medtem ko zanikamo, da so avtorske intence edini možni vir pomenskega določanja. Pomen teksta lahko določajo tudi drugi dejavniki, kakršne so jezikovne in umetniške konvencije in kontekstni dejavniki, in tako ustvarijo vsaj delno določen pomen v danem kontekstu. Protiintencionalisti predvsem opozarjajo na logično zev med ustvarjanjem umetnine s posebnimi intencami in dejanskim udejanjanjem teh intenc. Razlaga popolnega intencionalista ne more primerno opisati razlike med govorčevim oziroma avtorjevim pomenom in pomenom izraza, stavka oziroma izjave. Pravilna razlaga njegove, to je govorčeve ali avtorjeve, uspešne komunikacije je odvisna od priznanja zevi med njegovimi intencami in dejansko izjavo. Obstaja bistvena razlika med tistim, kar reče, tistim, kar meni, in tistim, kar sporoči.

Tudi najboljši protiintencionalistični dokaz ima obliko dileme. Prvi krak dileme se glasi: avtorjeve intence so uspešno udejanjene v tekstu ali strukturi, ki jo je ustvaril avtor, pri čemer se interpretu nanje ni treba sklicevati. Drugi krak dileme je naslednji: avtorjeve intence v artefaktu ali izvedbi niso uspešno ude-

janjene, pri čemer sklicevanje nanje ne zadostuje za upravičenje trditve o pomenu dela. Kolikor mi je znano, popolni intencionalist nima zadovoljivega oziroma prepričljivega odgovora na to dilemo. Zanikanje, da obstajajo neuspešne ali neudejanjene pomenske intence, žali vsakršno sprejemljivo razlago intenc in dejanj aktualnega avtorja, saj je dovolj lahko prepoznati pomene, ki niso bili predmet avtorjevih intenc in ki slednjim celo oporekajo.

Najbolj očiten način, kako popolni intencionalist lahko zavrne zgoraj orisano dilemo, je, da se umakne na stališče, da predmet interpretacije ni pomen dela, temveč govorčev oziroma avtorjev pomen. To kajpada pomeni, da je popolni intencionalist spremenil predmet razprave, ki zdaj ni več interpretacija umetnin, temveč interpretacija avtorjevih oziroma umetnikovih intenc. Čeravno je smiselno misliti, da so avtorjeve intence pogosto ekspresivne, take kot intenca opraviti neko javno opazljivo dejanje, ki bo pokaz dane naravnanosti ali stanja duha, pa vse avtorjeve intence ne privzamejo te oblike.

Tisti, ki ima pripravljen odgovor na to dilemo, je zmerni intencionalist. Nekatere intence, na primer tiste, ki se nanašajo na nekatere vrste *implicitnega* pomena, niso preprosto odvečne glede na intrinzične lastnosti teksta kolikor gre za določitev pomena izjave ali dela. Implicitni pomen je pomen, ki ni neposredno sporočen, torej, ki je sporočen s pomočjo sporočanja nekega drugega pomena. Značilen primer implicitnega pomena je ironična izjava. Na primer, govorec ali avtor pravi, da *p*, da bi izrazil *ne-p*, *ne-p* pa ni zgolj govorčev pomen, temveč tudi *pomen izjave*. Če na primer na temen, oblačen, mrzel in zlovoljen novembrski dan rečem »Oh, kako ljubko vreme imamo danes«, neposredno izražam svojo misel, da je vreme lepo, toda prepričanje, ki ga implicitno sporočam, je, ravno nasprotno, torej da je danes vreme zanič. Te domneve glede implicitnega pomena nam dopuščajo dokazovati, da v primerih, ko umetnik misli ustvariti umetnino, v kateri so nekateri pomeni implicirani, ne da bi bili eskplicitno izrečeni, intenca ni odvečna. To se zgodi zato, ker v primerih celo najbolj uspešnega ustvarjanja umetnosti, implicitni pomena dela niso imanentni v končni umetniški strukturi, niti jih slednja ne popolnoma določa v povezavi s konvencijami ali zgolj drugimi kontekstnimi dejavniki. Take pomene namesto tega določajo druga relacijska dejstva, katerih *relata* so avtorske intence in lastnosti teksta, artefakta ali izvedbe. Nekatere implikacije so kajpada konvencionalne, tudi drugi implicitni pomeni izjave so izpeljani iz relacij med avtorjevo intenco, lastnostmi tistega, kaj je rečeno, napisano in kontekstom. Tako stališče je seveda združljivo s priznanjem, da obstajajo tako nemišljeni pomeni in druge umetniške lastnosti kot mišljeni, ki v delu niso udejanjeni. Intenca je potem nujna za tak implicitni pomen, vendar pa gotovo ne zadostna. Takšen zmerni intencionalizem je alternativa za trditev, da lahko vselej popolnoma razumemo umetnino na zgodovinsko in umetniško ustrezen način, ne da bi dojeli ustrezne intence.

Zmerni intencionalizem kot teorija interpretacija izhaja iz zelo splošne trditve glede določanja pomena dela, pri čemer so intence ključna določila ene vrste pomena. Med privrženci tega pristopa pa kajpada obstajajo razlike glede na to, katere dodatne razloge je mogoče dati v podporo intencionalističnih omejitev, ki zadevajo interpretacijo umetnin. Že omenjeni N. Carroll je predlagal, da

intencionalistične omejitve interpretacij neposredno izvirajo iz temeljni norm pogovora in komunikacije, saj je umetnost zgolj ena izmed oblik pogovora in komunikacije. Temeljna ideja je, da je pomen izjave v pogovornih kontekstih funkcija jezikovnih konvencij, kontekstnih dejavnikov in govorčevega pomena. Glede na to, da interpretacija umetnosti sodi v okvir pogovora, sledi, da je pomen umetnine določen z enako kombinacijo dejavnikov, vključno z govorčevim oziroma avtorjevim mišljenim pomenom.

Intencionalistični pristop do interpretacije je mogoče upravičiti tudi v okviru zanimanja za kako vrsto umetniške vrednosti, namreč vrednosti, ki se še posebej nanašajo na delo kot umetniški dosežek, ki ima določene lastnosti, vključno s pomenskimi. Včasih je zanimivo in koristno interpretirati neko umetniško stvaritev tako, da se očitno razlikuje od tistega, kar je avtor s stvaritvijo nameraval izraziti ali sporočiti in celo tako, da se razlikuje od tistega, za kar priznamo, da naj bi bil njen dejanski pomen. Toda v mnogih primerih je tisto, kar iščemo, razumevanje umetnine, ki se osredinja na avtorjeve intencionalne dejavnosti in dosežke, uspeh takih interpretacijskih projektov pa zahteva dojetje tako uspešnih kot neuspešnih intenc in njihovih odnosov do pomena umetnine.

Hipotetični intencionalizem in njegova kritika

Kot smo videli že zgoraj, hipotetični intencionalizem trdi, da pomen umetnine določajo sklepanja, ki jih ustrezno umeščena publika, naredi glede intenc domnevnega (hipotetičnega) avtorja, pri čemer ta sklepanja temeljijo na razumevanju jezikovnih konvencij in umetniških praks določene dobe kot tudi na javno dostopni vednosti, ki zadeva stvaritev dane umetnine. Pomen umetnine je tako določen s hipotetičnimi intencami, ki jih je utegnil imeti avtor, ne pa z njegovimi aktualnimi intencami. Ideja, da je dokazno gradivo sprejemljivo, zgolj če ga interpret ima zaradi tega, ker je član ustrezne publike, je mišljena, da odstrani privilegirano ali zasebno informacijo – sprejemljivo dokazno gradivo mora biti – vsaj v načelu – dostopno vsem članom zadevne publike. Vendar tega interpretacijskega načela ni mogoče zreducirati na preprosto dejstvo, da vsi člani dane skupnosti imajo posebno telo dokaznega gradiva. Zamislimo si, da je neki francoski dramatik napisal igro, v kateri nastopa tudi oseba z imenom Stagirit, in da je s tem imenom mislil Aristotela. Kaj tvori ustrezno publiko te drame. To so vsekakor frankofoni, dobri poznavalci zgodovine filozofije in družbenokulturne zgodovine Francije. Ne bodo kajpada vsi bralci prepoznali aluzije na Aristotela, toda kot člani zadevne publike, bodo idealno zmožni to storiti in bodo od njih v načelu zahtevali, da sprejmejo to javno dostopno dokazno gradivo kot primerno za interpretacijske trditve o dramatikovem delu. Iz tega potem sledi, da je tisto, kar neko publiko naredi za ustrezno ali idealno publiko, naposled vrsta dokaznega gradiva, ki ga njeni člani potencialno in idealno imajo in uporabljajo pri interpretaciji umetnin.

V skladu z Levinsonom, ki je hipotetičnemu intencionalizmu vtisnil svoj pečat in mu dal tudi ime, je ustrezna publika tista, katere člani si prizadevajo zasidrati umetnino v njen kontekst nastanka in berejo tekst v »ustvarjalni matrici«, ki upošteva tako kulturno ozadje, predhodnike določene umetnine kot tudi relacijo nastale umetnine z ostalimi avtorjevimi umetniški deli itn. Toda – kakor opo-

zarja že sam Levinson –, ostaja nejasno, kje natanko bi morali potegniti ločnico med dopustnim in nedopustnim dokaznim gradivom glede avtorjevih naravnanosti in osebe. Sam tudi pravi, da je to bistvo vprašanja: »kakšen je doseg posebnih na avtorju utemeljenih kontekstnih dejavnikov pri nastanku književnega dela, na katere se legitimno sklicujemo pri konstrukciji naše najboljše hipoteze glede mišljenega pomena.« (Levinson, 1996: 178) Na eni skrajnosti imamo ozek doseg teksta, ki je razumljen zgolj v okviru jezika in stoletja nastanka, na drugi skrajnosti je širok doseg, ki vključuje tako dnevnike, intervjuje kot tudi druge javno dostopne vire informacije o avtorjevi naravnanosti. Levinson izbere srednjo pot med obema skrajnostima: interpretacija, ki jo predlaga, je širša od prve skrajnosti in ožja od druge. Na primer, intence, izražene v intervjujih ali v dnevnikih, so po njegovem mnenju izključene, kakor je tudi izključeno vsakršno dejstvo o avtorjevem aktualnem mentalnem stanju med pisanjem književnega dela, še posebej tiste intence, ki jih imenujemo avtorjeve semantične intence. Na tem mestu se mi zdi, da Levinson pretirava in nima prav. Za boljše razumevanje Levinsonovega stališča je nujno navesti še nekaj dejstev in podrobnosti iz njegove že omenjene razprave.

Levinson meni, da je treba nujno razlikovati med dvema vrstama intenc, ko se lotevamo interpretacije književnih oziroma umetniških del: med, na eni strani, *kategorialnimi* in, na drugi strani, *semantičnimi* intencami. Avtorjeva intenca, da bi s tekstom ali artefaktom nekaj menil (to je semantična intenca), je nekaj povsem drugega kot avtorjeva intenca, da bi tekst ali artefakt *klasificirali* ali *jemali* na neki posebni ali splošni način (kategorialna intenca): »Kategorialne intence ... vključujejo ustvarjalčevo pojmovanje o tem, kaj je ustvaril in za kaj ta stvar je, na precej temeljni ravni; ne vodijo tega, kaj naj bi delo pomenilo, temveč to, kako ga je treba v temelju dojeti ali k njemu pristopiti« (Levinson, 1996: 188). Pisec lahko namerava, da bi tekst prenesel na naravo neko držo spoštovanja, vendar mu mogoče – zaradi njegove okornosti ali slabega poznavanja rastlinskega in živalskega kraljestva – to spodleti. Njegove semantične intence se v tem primeru ne bi udejanile. Če pa pisec hoče, da bi njegov tekst sprejeli *kot pesem* (kot kategorično intenco), potem je ta intenca zelo drugačna in ji praktično ne more spodleteti vse dotlej, dokler zadevni tekst dopušča, da ga jemljemo – med drugimi stvarmi – za pesem. Kategorialne intence dejansko na splošno določajo lastnosti dela in imajo zato *konstitutivni* status za njegov pomen, semantične intence pa imajo zgolj *regulativni* status, torej v najboljšem primeru le predlagajo ali namigujejo, kakšen naj bi bil pomen dela. Najboljši pripis (semantičnih) intenc nekemu avtorju lahko vključuje tudi to, da – v skladu z načelom blagohotnosti – izberemo razumevanje, ki stori, da je delo umetniško boljše, kot bi bilo, če bi ga razumeli v skladu z njegovimi mišljenimi (semantičnimi) intencami. Seveda mora biti tako razumevanje še vedno v skladu s celotnim tekstom in kontekstom dela. Težko oziroma dejansko nemogoče pa je spremeniti avtorjeve kategorialne intence.

Tu je treba že na začetku odpraviti morebitni nesporazum: Levinsonovega stališča ne gre zamenjevati oziroma enačiti s stališčem tako imenovanega *fikcijskega intencionalizma*, ki trdi, da cilj interpreta ni iskanje intenc *aktualnega* avtorja, temveč je njegov cilj ugotavljanje pomena, ki ga je imel v mislih *konstruiran* oziroma *postuliran* avtor oziroma umetniško ustrezna avtorska *per-*

sona. V Levinsonovi razlagi interpretacije so legitimni cilj (kategorialne in semantične) intence *aktualnega* hipotetičnega avtorja, ta avtor, kakor je hipotetiziran, pa tudi ni del samega fikcijskega sveta, kot se to zgodi, recimo, v primeru pripovedovalca (ki je nekakšen konstruiran oziroma postuliran avtor).

Naši ugovori proti Levinsonu gredo v dve smeri; prvi se tiče uporabnosti razlikovanja med kategorialnimi in semantičnimi intencami in mejnih in hibridnih primerov, drugi pa vprašanja, zakaj razlogi, dani za konstitutivno vlogo kategorialnih intenc, ne bi smeli veljati tudi za semantične intence.

Ločnica med kategorialnimi in semantičnimi intencami poteka predvsem na osnovi vsebine intenc in vključuje vidika umetnine, ki jih ima v mislih umetnik. Recimo, intenca narediti kip in da je potem ta kip obravnavan oziroma dojet kot kip, je kategorialna, medtem ko je intenca, da bi s tem kipom izrazili eleganco, semantična. V večini primerov je mogoče narediti tako razlikovanje med intencami brez težav. Toda vzemimo naslednji primer: recimo, da hoče pisatelj napisati trilogijo, katere junak ser zdi nadaljevanje ene same vrste junaka. Kako v tem primeru ločiti kategorialne in semantične vidike vsebine take intence?

Naslednji protiprimer Levinsonovemu gledišču je že omenjeni roman *Obrat vijaka* Henryja Jamesa. Tu gre za primer, v katerem je avtor namerno napisal zgodbo, v kateri bo groza bolj strašljiva zato, ker je predstavljena zgolj posredno v poročilu opazovalca. Kot pravi sam Henry James: »... čuda, ko se pojavijo neposredno, pridejo z zastrašujočim učinkom; po drugi strani pa obdržijo ves svoj značaj, če grozijo skozi zgodbo nekoga drugega – neizogibno zgodbo nekoga, ki je v *normalnem* odnosu z nečim« (James, 1966: 103). Tu imamo potemtakem avtorja, ki piše roman z namero, da bi o duhovih slišali zgolj skozi pripoved guvernante, branje te pripovedi pa je jasno postavljeno v okvir izmenjevanja zgodb o duhovih in mnogi bralci domnevajo, da si je treba dogodke zgodbe domišljijsko razložiti na nadnaraven način. Vprašanje, ki se zastavlja v tem primeru, je, ali je Jamesova intenca, da bi naredil duhove za del zgodbe, čisto semantična intenca, torej intenca, ki bi si ji je hipotetični intencionalist odpovedal in trdil, da je roman vrednejši, če ga razumemo kot dobro zgrajeni primer nezanesljive pripovedi. Kakšen je odnos te intence do kategorialne intence napisati določeno vrsto zgodbe, namreč zgodbo o duhovih? »Kako je avtor lahko uokviril zadnjo intenco, ne da bi imel nekakšno vrsto semantične intence, ki je relevantna za prisotnost duhov v zgodbi? To se zdi primer ene same, mešane intence ... In če je to tako, potem se mora interpret, ki dela s hipotetičnim intencionalizmom, odločiti, ali semantični vidik diskvalificira to intenco« (Livingston, 2005: 161).

Hipotetični intencionalist ima na ta ugovor pri roki dve možnosti: bodisi trdi, da je v vsaki intenci treba priznati neko kategorialno sestavino, četudi je ta povezana s semantičnimi prvinami, bodisi predlaga, da je kategorialna intenca, ki vključuje semantično sestavino oziroma prvino, zgolj »regulativna«, ne pa konstitutivna. Obe rešitvi sta videti svojevoljni. Zadnja žrtvuje pomembne kategorialne intence zato, da bi poudarila semantične intence, prva pa krši trditev o izključevanju semantičnih intenc. Premislek o morebitnih razlogih za uvedbo takega razlikovanja med vlogo kategorialnih in semantičnih intenc nas privede

do še bolj osnovnega problema, ki zadeva pojasnitev, zakaj bi morale imeti kategorialne in semantične intence različen položaj v teoriji interpretacije. Oglejmo si te morebitne razloge in poglejmo, če so upravičeni.

En razlog za različen položaj kategorialnih in semantičnih intenc bi lahko imel opraviti z zanesljivostjo obeh vrst v ustvarjalnem procesu. Levinson poudarja, da so kategorialne intence bistvene ali določujoče za lastnosti umetnine, medtem ko semantične intence nimajo te bistvene in določujoče vloge. Semantične intence naj bi bile po njegovem mnenju bolj podvržene zmotam, za kategorialno intenco pa – nasprotno – trdi: »Toda če pisec meni svoj tekst *kot neko pesem* – v nasprotju s kratko zgodbo, dramskim monologom, komadom kaligrafske vizualne umetnosti ali z zgolj dnevniškim zapisom – potem je ta intenca drugačne vrste in drugačnega reda in ji domala ne more spodleteti vse dotlej, dokler zadevni tekst vsaj dopušča, da se ga, med drugim, dojame kot pesem.« (Levinson, 1996: 188) Nato Levinson omeni, da semantične intence ne določajo pomena umetnine, medtem ko »kategorialne intence ... vključujejo ustvarjalčevo pojmovanje o tem, kaj je ustvaril in za kaj ta stvar je, na precej temeljni ravni; ne vodijo tega, kaj naj bi delo pomenilo, temveč to, kako ga je treba v temelju dojeti ali k njemu pristopiti in tako posredno zadevajo tisto, kar bo delo posledično povedalo ali izrazilo.« (Levinson, 1996: 188) To je torej domnevni razlog, zakaj naj bi semantične intence imeli zgolj »sugestivno« ali »regulativno« vlogo, ne pa tudi vlogo dokaznega gradiva za pomen nekega dela oziroma umetnine.

Zgrešljive oziroma zmotne so lahko tako kategorialne kot semantične intence; mogoče hoče Levinson pokazati, da so kategorialne intence lažje uresničljive in da so semantične intence bolj podvržene zmoti in da jih je teže udejaniti. Tudi če bi se s takim razmišljanjem strinjali, pa stopnja težavnosti in verjetnosti uspeha nikakor nista povezani s tem, ali ima poznavanje naših ciljev/intenc konstitutivno ali zgolj regulativno vrednost glede na naše dejanske dosežke. Iz tega, da ima kdo kategorialno intenco, ne moremo sklepati, da je bila uspešno udejanjena v delu, četudi je znano, da se je ravnal po tej intenci. Niti ne moremo iz lastnosti napisanega teksta ali umetniške strukture sklepati na ustrezne kategorialne intence. Če nam pesnik pokaže balado, ki jo je sam napisal, ali potem lahko sklepamo, da je imel pesnik v mislih kategorialno intenco, da bi napisal balado in da je tako tudi intencionalno storil? Tako sklepanje je neveljavno.

Levinson dopušča, da so kategorialne intence odločilne ali določujoče le tedaj, če tekst dopušča, da ga dojamemo na način, za kakršnega je bil mišljen (na primer, kot pesem). Enako vrsto omejitve lahko postavimo glede naše rabe dejstev o semantičnih intencah: semantična intenca je mišljena, da je odločilna za vsebino, na primer, nekega teksta, zgolj če tekst dopušča, da ga dojamemo na tak način. Semantične intence niso uspešne po ukazu, kakor niso uspešne niti kategorialne intence.

Videli smo torej, da težavnost oziroma verjetnost nista ključna dejavnika za morebitno razlikovanje med kategorialnimi in semantičnimi intencami. Ali obstajajo kaki drugi razlogi za tako razlikovanje? Nekateri bi bili pripravljeni trditi, da je to razlikovanje povezano z epistemsko dostopnostjo: kategorialne intence naj bi bile bolj zlahka znane, medtem ko so semantične bolj zmuzljive.

Vendar smo videli, da tudi to ne drži. Kakšna je bila Apulejeva kategorialna intenca, ko je pisal zadnji del *Metamorfoz* ali *Zlatega osla*? Napisati parodijo ali kaj drugega? Kateri od Kafkovih odlomkov iz beležnic so bili mišljeni zgolj kot dnevniški zapisi, kateri pa kot dela literarne fikcije?

Hipotetični intencionalizem nam ne ponudi nikakršnega sistematičnega načina, kako ločiti kategorialno zrno od semantičnih plev. Nekatere intence so nerazločljivo semantične in kategorialne; nekatera pleva so kategorialna, treba pa je požeti tudi semantično zrno! Če so prvotni cilj interpretacijske hipoteze umetnine, ki so jih ustvarili dejanski avtorji, potem mora imeti *vse* razpoložljivo dokazno gradivo o nastanku (vzročni zgodovini) umetnine enak začetni status. Del te zgodovine so tudi semantične intence, po katerih se je umetnik uspešno ali neuspešno ravnal. Včasih so avtorjeve semantične intence veliko bogatejše od pomena, ki si ga upa sanjati recipient, da ga je imel v mislih avtor na podlagi teksta in razpoložljive evidence, včasih pa intervjuji in dnevniki odprejo vseh vrst čudovitih neodkritih pomenov: »Mi si res lahko zamislimo Kafko, čigar dnevniki odkrivajo neumne semantične intence, toda mi lahko tudi dejansko beremo izredne dnevnike realnega Franza Kafke. Tisto, kar si je težje zamisliti, je, zakaj je treba od kritikov zahtevati, da se odvrnejo od tega, da bi dopustili, da bi njihove interpretacije Kafkovih del kakorkoli vodila interpretacija teh očarljivih dnevnikov in drugo dokazno gradivo, pomembno za avtorjeve misli in izkustvo.« (Livingston, 2005: 164) To je seveda Livingstonova kritika Levinsona glede pomena Kafkovega zgodbe *Vaški zdravnik*. V tej zgodbi zdravnika prebudijo sredi noči in ga pokličejo k postelji dečka, ki ima veliko grozljivo rano. Njegova služkinja je tako prepuščena na milost in nemilost grozljivemu hlapcu. Čeravno dečku ni pomoči, pa ga prisilijo, da ga zdravi tako, da se uleže k njemu v posteljo. Kaj vse bi lahko po Levinsonovem mnenju vključevala interpretacije te enigmatske zgodbe? Ozadnja informacija oziroma kontekst razumevanja, ki je specifičen za avtorja te zgodbe, bi morala vključevati naslednje: da je Kafka običajno pisal ponoči, da je o pisanju razmišljal kot o »terapiji«, kot o »klicu«, da Kafka ni ločeval svojega življenja od svojega pisanja, da je Kafka poznal Freudovo delo *Razlaga sanj* in da je pet let kasneje napisal zgodbo *Gladovalec*, o človeku, ki sebe javno strada in iz tega dela tako umetniško predstavo kot priznanje, da mu običajna hrana nič ne pomeni.

Glede na to ozadje in same notranje lastnosti teksta bi lahko prišli na dan z naslednjo razlago: *Vaški zdravnik* je stilizirano sanjsko poročilo. Njegova vsebina je v osnovi spopad med običajnim, čutnim življenjem, kakor ga predstavljata služkinja Roza in zdravnikov udobni dom, in »klicem« nekoga: da bi zdravil, gradil. Zdravnik je dejansko umetnik, kakor je umetnik tudi glavni junak kasnejše Kafkove zgodbe *Gladovalec*. Je gol in zmeden, kakor je bil Kafka razpet med svojimi literarnimi in domačimi obveznostmi in željami. Bolni deček pa je podoben zdravnikovemu mlajšemu jazu – preko umetnosti/zdravnika (art/Artz) predvsem zdravimo sami sebe, šele potem druge.

Toda, nadaljuje Levinson, lahko smo pravkar odkrili novi Kafkov skrivni dnevnik, v katerem sam Kafka zapiše, da je bila njegova neposredna, eksplicitna intenca pri pisanju *Vaškega zdravnika* kritika ruralne zdravniške prakse in poudarjanje globoko zakoreninjene nevednosti češkega kmetstva: »Toda to ne

bo, tako mislim, izpodrinilo prej podane interpretacije, kaj delo pomeni v za bralca dostopnem kontekstu, specifičnem za Kafko. Naša najboljša konstrukcija, v dvojnem pomenu, ki smo ga podrobno določili prej, o tem, kaj pisec sporoča v *Vaškem zdravniku*, bo posekala naše odkritje o tem, kaj je Kafka kot oseba lahko čudno imel v mislih, da je menil, ko je pisal zgodbo.« (Levinson, 1996: 185-186)

Mislim, da se tu ni mogoče strinjati z Levinsonom, saj je treba zavrniti interpretacijo, ki podpira misel, da je bralec tisti, ki si izmišlja zgodbo; nasprotno, mi podpiramo model, v katerem bralec poskuša odkriti pomen zgodbe, kakor je bila povedana, in priznavamo, da je pripovedovalec zgodbe tisti, ki v mejah določenih svojih omejitev in zmožnosti, določa, kaj se dogaja v zgodbi in kaj bo povedal. Levinsonova interpretacija *Vaškega zdravnika*, pri kateri popolnoma zanemari domnevno odkritje resničnih Kafkovih intenc, ni sporna le v epistemskem, temveč tudi v etičnem smislu. Če je cilj interpretacije resnica ali nekakšen približek resnice in če je zasledovanje resnice človekova vrlina, potem interpretacija, ki zanemarja eksplicitne avtorjeve intence, posiljuje resnico in dejansko stanje. Ob tem se znajdemo v podobni situaciji, kot če bi vas jaz z vso vnemo prepričeval, da dejansko nimate tistih misli, ki jih imate v tem trenutku, temveč neke druge misli, tiste, za katere jaz menim, da jih imate v tem trenutku.

Intention and Artwork

The beginning of the paper deals with the so called "intentional fallacy" and then considers five reasons why W. K. Wimsatt Junior and M. Beardsely disagree with intentional account of an artwork. After that we turn to the presentation and critical account of various intentional positions. In this terms we start with the analysis of seminal Walton's work "Categories of Art" in which he uses intentions for undermining the empiricism in aesthetics. Contrary to empiricism in aesthetics Walton argues that some facts about the origin of an artwork have in criticism the *essential* role.

The central part of paper focuses on the hypothetical intentionalism and its drawbacks. Hypothetical intentionalism claims that the meaning of an artworks is determined by inferences which are made by suitably positioned public about intentions of supposed (hypothetical author) while these inferences are based on the understanding of language conventions and artistic practices of certain periods as well as on the publicly accessible knowledge about certain artwork. The last part of the paper is devoted to the objections raised against J. Levinson's variant of hypothetical intentionalism. First, Levinson does not offer any systematic way how to make demarcation between categorical and semantic intentions. Second, why is it that semantic intentions cannot play the constitutive role – they are prejudged to play only regulative role. And further, Levinson's interpretation of Kafka's work *Ein Landartz* in which is he absolutely neglectful about the discovery of real Kafka's intentions is controversial not only in epistemic but also in ethical sense. If the goal of

interpretation is truth or some kind of approximation of truth, then the interpretation which neglects explicit authorial intentions violates the truth and factual state of affairs.

Keywords: intentional fallacy, absolute intentionalism, moderate intentionalism, hypothetical intentionalism, categorical intentions, semantic intentions, J. Levinson.

Literatura

Barthes, R. (1995). »Smrt avtorja«. V Pogačnik, A. (ur.), *Sodobna literarna teorija*, Ljubljana: Krtina, str. 19-23.

Carroll, N. (1993). »Anglo-American Aesthetics and Contemporary Criticism: Intention and the Hermeneutics of Suspicion«. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, str. 245-252.

Carroll, N. (1992). »Art, Intention, and Conversation«. V Iseminger, G. (ur.), *Intention and Interpretation,* Philadelphia: Temple University Press, str. 97-131.

Foucault, M. (1995). »Kaj je avtor?«. V Pogačnik, A. (ur.), *Sodobna literarna teorija*, Ljubljana: Krtina, str. 25-40.

Hirsch, E. D., ml. (1967). *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University Press.

Hirsch, E. D., ml. (1976). *The Aims of Interpretation*. Chicago: Univerity of Chicago Press.

Iseminger, G. (1992). »An Intentional Demonstration«. V Iseminger, G. (ur.), *Intention and Interpretation,* Philadelphia: Temple University Press, str. 76-96.

James, H. (1966). »From a Preface«. V Kimbrough, R. (ur.), *The Turn of the Screw*, New York: Norton.

Knapp, S. In Michaels, B. W. (1992). »The Impossibility of Intentionless Meaning«. V Iseminger, G. (ur.), *Intention and Interpretation,* Philadelphia: Temple University Press, str. 51-64.

Levinson, J. (1996). »Intention and Interpretation in Literature«. V Levinson J., *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca in London: Cornell University Press, str. 175-213.

Livingston, P. (2005). *Art and Intention*. Oxford: Clarendon Press.

Tolhurst, W. E. (1979). »On What a Text Is and How It Means«. *British Journal of Aesthetics*, 19, str. 3-14.

Wimsatt, W. K., ml. in Beardsley, M. (2007). »Intencionalna zmota«. *Analiza*, št. 3, str. 47-58.

Walton, K. (2007). »Kategorije umetnosti«. *Analiza*, št. 3, str. 59-81.