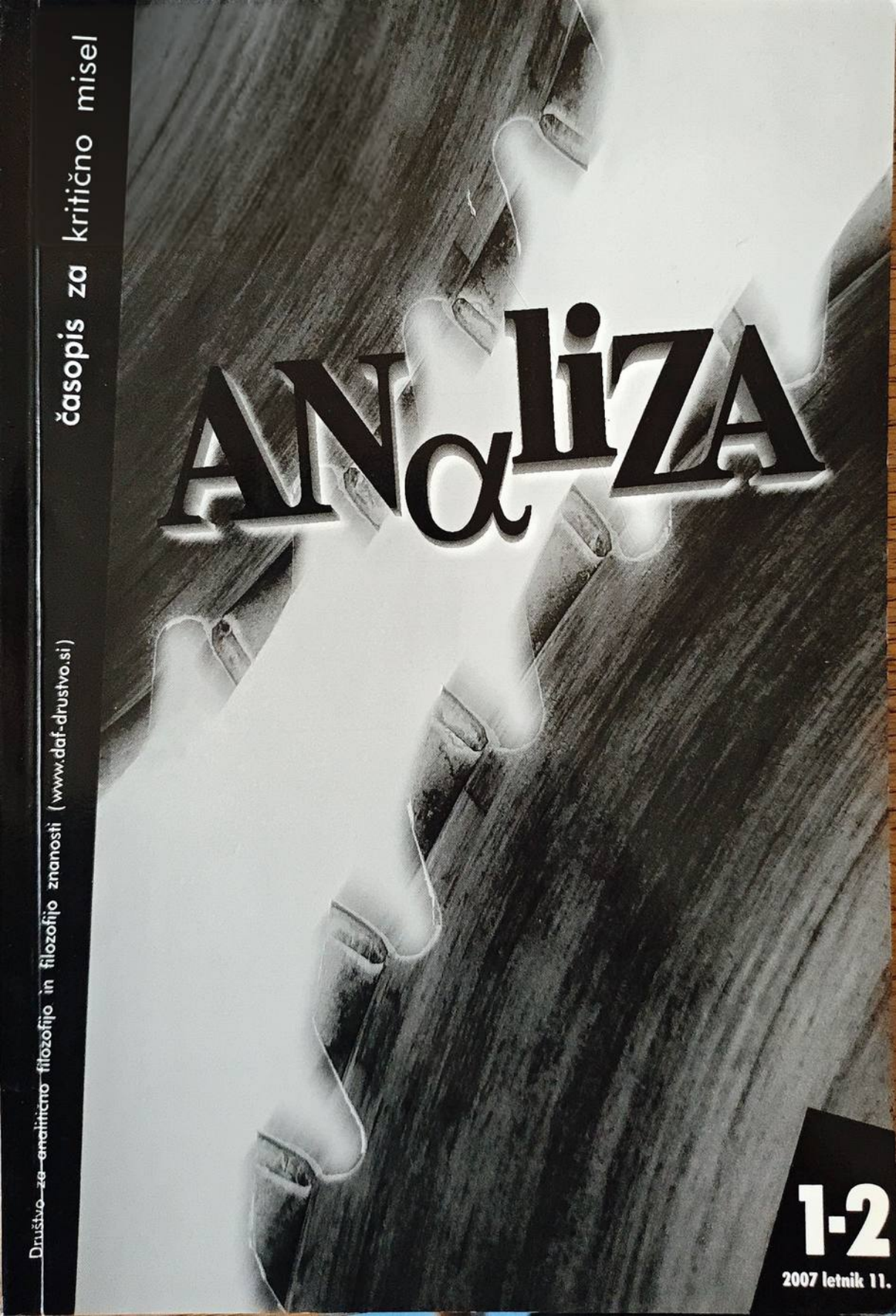


časopis za kritično misel

Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti (www.daf-drustvo.si)

1-2
2007 letnik 11.

ANαliZA, časopis za *kritično misel*, številka 1-2, leto XI., maj 2007
Izdajatelj: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti,
Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
www.daf-drustvo.si/analiza.htm
e-naslov: analiza@uni-lj.si

Založnica: Založba Aristej d.o.o., Marčičeva ulica 19, 2000 Maribor
e-naslov: info@aristej.si
Naročila sprejema založba na zgornji naslov.
Na leto izidejo štiri številke Analize. Cena številke v prosti prodaji je 6,00 EUR,
za naročnike 4,00 EUR oz. letna naročnina 12,00 EUR (z vključenim DDV).

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

Glavni & odgovorni urednik: Božidar Kante

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

Lektor: Rudi Cerkovnik

Oblikovanje: K.reG@

Prelom: Grafični studio OK

Tisk: Unigrafika d.o.o., Lesjakova ulica 9, 2000 Maribor, julij 2007

Naklada: 400 izvodov

Revija izhaja z denarno pomočjo MINISTRSTVA ZA KULTURO REPUBLIKE SLOVENIJE.
Revija **ANαliZA** je indeksirana v THE PHILOSOPHER'S INDEX.

ISSN 1408-2969

Kazalo

Nenad Miščević
Modeliranje intuicij in miselni eksperimenti 3

James Robert Brown
Odgovor na Miščevićev članek »Modeliranje intuicij in miselni eksperimenti« 39

INTENCE IN UMETNOST

W. K. Wimsatt, ml. in Monroe Beardsley
Intencionalna zmota 47

Kendall L. Walton
Kategorije umetnosti 59

Božidar Kante
Intenca in umetnina 83

MENTALNA VZROČNOST

Daniel M. Wegner in Thalia Wheatley
Navidezna mentalna vzročnost (Izvori občutka volje) 107

Nenad Miščević
Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru,
Filozofska fakulteta Univerze na Reki,
CEU

Modeliranje intuicij in miselni eksperimenti

Prvi, kritični del prispevka povzema platonsko stališče J. R. Browna glede miselnih eksperimentov (ME) in zastavlja nekaj vprašanj. Eno od njih zadeva začetne, posamezne sodbe v ME. Ker se zanje zdi, da so *pred* splošnim vpogledom, pred Brownovo platonsko intuicijo in ne iz izhajajo nje, se zastavlja vprašanje glede narave začetne posamezne sodbe. Drugo vprašanje zadeva razlagalni status Brownovega epistemskega platonizma. Drugi, konstruktivni opisno-razlagalni del zagovarja alternativo, to je pojmovanje miselnega eksperimenta kot sklepanja v ali s pomočjo mentalnih modelov, ki lahko vse relevantne podatke prilagodijo znotraj neapriorističnega okvira (ali, v najslabšem primeru, znotraj minimalno »apriorističnega«, nativističnega okvira). Zadnji del se loteva vprašanj upravičenja in dokazuje, da predlog mentalnega modela lahko razloži upravičenje intuicijskih sodb in lahko tudi podpre gledišče, ki na ustrezno delujočo intuicijo gleda kot na epistemsko vrlino, vse to seveda znotraj bolj naturalističnega okvira, kot ga podpira Brown.

Ključne besede: miselni eksperiment, intuicije, mentalni modeli, epistemski platonizem, nativizem.

1. Uvod[1]

Domišljijske intuicije so okna v platonska nebesa, optimistično trdi James Robert Brown. Soglašam, da so okna, vendar mislim, da so to najprej okna v naš lastni um in šele potem in drugotno okna v domnevne objekte, o katerih naj bi bile ali naj bi jih predstavljale. Torej predlagam poskusni naturalistični odgovor na vprašanja izvora in epistemskih odlik domišljijskih intuicij in se osredinjam na elementarne geometrijske intuicije, ki jih tradicionalno in po mojem mnenju upravičeno imamo. Upam, da se izogne tako pastem klasičnega empirizma kot nesprejemljivosti platonizma. Ta kontrast je osrednje vprašanje pričujočega prispevka: od kod izvirajo intuicije, izvabljene v miselnih eksperimentih? Od Browna sem se veliko naučil, o njegovem delu pa sem razpravljal na konferenci IUC v Dubrovniku v dramatičnem letu 1992, ko se nam je prof. Brown pridružil v obleganem Dubrovniku in pripeljal s seboj skupino svojih kolegov, da bi nas podprl in da bi z njim razpravljali o miselnih eksperimentih. Njemu dolgujem svoje zanimanje za miselne eksperimente: njegovo stališče me je izzva-

[1] Tu se zahvaljujem J. Brownu, S. Häggquistu, T. Williamsonu, D. Šusterju, F. Klampferju, K. Farkasevi in mojim študentom v Mariboru in Budimpešti, še posebej ZS. Novaku, I. Starikovi in B. Grozdanovu.

lo, da sem začel o njih razmišljati, kakor je izzvalo tudi mnoge druge – to vem od mojih študentov, ki delajo na isti temi in so polni navdušenja za Brownove spise.

Tu je kratek načrt. Drugi razdelek prispevka povzema platonsko stališče J. R. Browna o miselnih eksperimentih in zastavlja več vprašanj. V tretjem razdelku na kratko predstavim svojo lastno priljubljeno alternativo, stališče, ki gleda na miselne eksperimente kot na mentalno modeliranje, posebej tiste, ki vključujejo jasno domišljijsko ali kvazizaznavno sestavino. Kontrast med Brownovim in mojim stališčem je omenjen že na začetku: intuicije so okna v naš lastni mentalni ustroj in zgolj posredno v svet, v kolikor se naš duh ujema s »svetom«. Poanta te predstavitve je, da bi prof. Browna zaprosil za njegov odziv; on zavrača alternativo mentalnega modeliranja, vendar se sam ne zavedam kakšne njene daljše sistematične kritike. Upam, da bom spoznal njegove razloge in morda začel zanimivo razpravo. Proti koncu tretjega razdelka načenjam vprašanja upravičenja in dokazujem, da predlog mentalnih modelov lahko razloži upravičenje intuicijskih sodb znotraj bolj naturalističnega okvira kot tistega, ki ga podpira Brown. Okvir je širša normativno-epistemološka razlaga epistemskih zmožnosti kot izvršilnih vrlin. Ustrezno delujoča intuicija je izvršilna intelektualna vrlina.[2]

2. Platonsko stališče o miselnih eksperimentih

a) Primeri in splošna slika

Naj povzamem Brownovo stališče, izhajajoč iz točk, s katerimi sem pripravljen soglašati. Sproti si bom dovolil nekaj kratkih komentarjev. Brown se osredinja na *domišljijske miselne eksperimente*, tako kot, na primer, Stevinov miselni eksperiment, ki nekomu omogoča, da »vidi« resnico sklepa, ki zadeva težo, ki miruje na ravnini. Vključuje verigo, ki je nabrana na prizmi podobnemu paru nagnjenih ravnin neenakega nagiba (ki so brez trenja). Zamislite si, da verigi spodaj dodate člene. Zaprta zanka »bi se obračala, če sila na levi ne bi bila uravnotežena s silo na desni. Tako bi izdelali stroj, ki bi se nenehno gibal, kar pa je domnevno nemogoče.« (Brown, 1991: 4)

Stevinov ME je podoben reševanju problemov v geometriji z vizualnimi domišljijskimi sredstvi v primerih, ki imajo značilnosti preprostih geometrijskih konfiguracij kot v znamenitih geometričnih nalogah v Platonovem *Menonu*. Najpreprostejši primer utegne biti trditev, kakršna je trditev, da če kvadrat zganemo preko ene od njegovih diagonal, bodo nasprotne stranice sovpadale. V takih geometričnih »miselnih eksperimentih« je tisti, ki spoznava, povabljen, da si zamišlja neko očitno prostorsko situacijo in je priveden do tega, da »vidi« nujne zakonitosti, ki jo vodijo. Brown se podrobno ne loteva filozofskih miselnih eksperimentov, čeravno jih omenja v naslovu prispevka v nedavni knjigi.

[2] Razlago navdihuje sodobna razprava o vrlinski epistemologiji in ubira srednjo pot med družino minimalističnih stališč, ki izvirajo iz reliabilizma, kakor sta ga predlagala Sosa (glej BonJour in Sosa (BonJour in Sosa, 2003)) in Greco (Greco, 1999), in družino stališč, ki jih je navdahnila etika, kakršno

Lahko domnevamo, da so nekateri od njih bolj domišljijski od drugih, na primer, eksperiment s Tezejevo ladjo je lahko bolj odvisen od tega, da si zamišljamo podrobnosti postopka, kot so Gettierjevi primeri. To, da uvidimo poanto ME (na primer, da iz ME s Tezejevo ladjo vidimo, da je kontinuiteta bistvena za identiteto skozi čas), je običajno opisano, kot da imamo »intuicijo«. Splošen pojmovni okvir je primerno povzel Descartes v svojih *Pravilih*, kjer – ko komentira svoje III. pravilo – govori o njihovi jasnosti, očitnosti in gotovosti-nedvomnosti. Medtem ko je samo stanje verjetja ali intuicije jasno, očitno, očitno neizkustveno (apriorno) in gotovo, je njegova vsebina v intuiciji predstavljena kot nujna in (objektivno) samorazvidna.[3]

Prva bistvena točka, v kateri popolnoma soglašam z Brownom, je, da miselni eksperimenti včasih prinesejo vednost. (V nadaljevanju bom »miselni eksperiment« okrajšal z ME.) Tole trdo stoji pod geslom »intuicija«: »Na to pojmovanje pogosto gledajo sumljivo, kot da preprosto označuje kraj, kjer se filozofsko razumevanje izvira naše vednosti konča.« (Blackburn, 1994: 197) V filozofiji znanosti to ustreza stališču, da intuicije in ME-i (okrajšava za »miselni eksperimenti«) sodijo zgolj v kontekst odkritja. Toda Stevin in Galileo očitno nista bila iracionalna, torej vsaj *prima facie upravičena*, da sta sprejela sklep, za bralca pa, ki prvič naleti na opis in gre skozi domišljijske eksperimente, ki sta jih predlagala, se zdi, da je vsaj *prima facie*, vendar še vedno upravičen, da jim verjame. Zato bom domneval, da so prepričanja, ki iz tega izvirajo, upravičena, torej ME-i ne sodijo zgolj v kontekst odkritja, temveč lahko igrajo neko vlogo v kontekstu upravičenja. (V drugih situacijah so zgolj delno upravičeni in jih je treba dopolniti z dodatnim gradivom, da bi prinesli vednost.) O razpoložljivosti in naravi upravičenja bomo na kratko razpravljali v predzadnjem razdelku prispevka.

Druga točka je pomembnost reda običajnih ME-ov: potekajo od posameznega k splošnemu, ta red pa ni naključen. Najbolj pomembno, glavno delo običajno opravi dobro izbran posamezen primer posebno ozke vrste. Temeljni vpogled ME pa običajno vključuje *partikularizirano modalno sodbo*: »*Ne more* se zgoditi, da je Smith *vedel*, da bo taka-in-taka oseba dobila delo« v Gettierjevi zgodbi in »Ta veriga se *ne more* nenehno premikati« v Stevinovem ME itn. To bi bil naravni red misli za *negativne* ME-e, kajti en negativni primer lahko spodbije univerzalno kvantificirano trditev, kakor je moj kolega in prijatelj Danilo Šuster pripomnil v razpravi, vendar so posamezni primeri uporabljeni tudi za

[3] Tu je tabela s podrobnejšo sliko situacije.

STANJE INTUICIJE		**VSEBINA INTUICIJE**	
SPECIFIKACIJA STANJA	**LASTNOSTI STANJA**	**VSEBINA IN NJENE LASTNOSTI**	
Jaz verjamem Jaz "vidim" Jaz imam intuicijo	gotovo jasno očitno/tisto nedvomno-obvezujoče *a priori*	nujno	*Kontinuiteta je bistvena za identiteto skozi čas.* *2+5=7.* *Če* p in q, *potem* p.

pozitivne ME-e, kjer potrditev z enim samim primerom ne pride v poštev. Šuster je opozoril na to, da je primer lahko uporabljen kot »arbitrarni objekt« in da je sklepanje z arbitrarnimi objekti dobro preučevan postopek. To opozorilo gre v pravo smer, vsaj tako mislim. Vprašanje je, kajpada, kako so določene meje arbitrarnosti. Zakaj je ta majhen kvadrat reprezentativen za velik kvadrat, vendar pa ne za enako majhen romboid, zakaj je prosto padajoča rdeča krogla za mušketo zamenljiva s prosto padajočo rumeno kroglo za mušketo, vendar pa ne z enako majhnim rdečim helijevim balonom? Kako tisti, ki opravlja ME, prepozna in uporabi pravo metriko podobnosti?

Naslednja zelo pomembna točka mojega soglasja z Brownom je njegov seznam tistega, kar je treba razložiti, to je, izzivov, ki jih ME-i postavljajo teoretiku in filozofu znanosti. Po njegovem postavlja prvi izziv dejstvo, da v ME »ni nobenega novega opazovalnega podatka«, kakor Brown bistroumno opaža (Brown, 1991: 11). Upoštevajte, da je to ravno zanikanje, da je eksperimentator vzajemno deloval z ustreznimi objekti, uganka manjkajočega vzajemnega delovanja, kakor bi jo lahko imenovali. Tu imamo torej drug izziv – razložiti, kaj je tisto, kar ME-e naredi za boljše oziroma močnejše od deduktivne alternative (če obstaja kaka) glede hevristične moči, očitnosti in lahkosti.

Tretjo točko postavlja Brown na neobičajno strog način: učenje s pomočjo ME-ov »ni primer videnja starih empiričnih podatkov na nov način«. Četrta točka je naslednja. Pomislite na fizikalne in geometrijske primere, v katerih tisti, ki spoznava, hitro in zlahka pride do splošnega, nepreverjenega, vendar očitno dozdevnega sklepa, na primer v našem primeru trikotnika, da ni v nobeni zamisljivi situaciji vsota dveh stranic manjša od tretje. Res, večina ljudi je zmožna »videti«, da je to tako in so privedeni do sklepa, da je ta propozicija nujno resnična. Ta proces se včasih imenuje »intuitivna indukcija« (prim. Aristotel, Johnston, Chisholm, Kim). Začelo se je z nekaj primeri – ali celo z enim samim primerom, kot v našem primeru – in to je privedlo do intuitivnega vpogleda. Kot v fizikalnih ME-ih je tudi v tem ME lahkota preskoka od primera do vpogleda njegova najbolj spektakularna značilnost. Nekateri avtorji, najbolj padeta v oči Chisholm in Kim, si celo prizadevajo izpustiti domišljijsko variacijo verjetno zato, da bi poudarili in dramatizirali to značilnost. Ta »skok« je sam na sebi begajoč, zato naj začnem z uganko, ki jo predstavlja. (Oprl se bom na formulacijo ugank, ki so jo predlagali filozofi, kateri bodo moji nasprotniki in ki te uganke uporabljajo za to, da bi kritizirali naturalizem; tako bomo imeli več skupnega igrišča.) Majhen skok lahko privede zelo daleč – v najbolj slavnih primerih je to majhen skok za eksperimentatorja, toda velik za znanost (to ne pomeni, da je teorija, ki jo predlagajo uspešni ME-i, sprejeta brez preverjanja – res je ravno nasprotno). Kontrast med pomembnostjo skoka in njegovo lahkoto in hitrostjo je odločilnega pomena. Drug način, kako postaviti izziv, je pokazati na dejstvo, da v miselnem eksperimentu »ni nobenega novega opazovalnega podatka«, kakor Brown bistroumno opaža (Brown, 1991: 11). Upoštevajte, da je to ravno zanikanje, da je eksperimentator vzajemno deloval z ustreznimi objekti. Eksperimentator se je z eksperimentom očitno nekaj naučil – če ne bi bilo nobenih novih podatkov, kako bi se lahko naučil kaj novega?

Podoben pojav opazimo pri procesu pridobivanja znanja. Vzemite kot primer prepričanji, da je 2+3=5 in da ne more obstajati stvar brez lastnosti. Domnevno se ljudje teh resnic ne naučijo z zbiranjem dolgih nizov primerov (treh in petih stvari za prvo prepričanje in stvari, ki imajo lastnosti, za drugo). Otroku se lahko pokaže nekaj primerov, ki uprimerjajo prvo propozicijo (tri ali pet prstov ali bonbonov), potem pa lahko posplošijo zelo hitro. Z drugim primerom so stvari bolj zapletene, vendar se tudi ne zdi, da bi bil odvisen od dolgega znanstva s stvarmi, ki imajo lastnosti, in neseznanjenosti s stvarmi, ki nimajo lastnosti. Še več, zdi se, da sam razloček med stvarjo in lastnostjo pridobimo zelo zgodaj v otroštvu: otroci začnejo zgodaj uporabljati samostalnike za stvari, kmalu zatem – z nekoliko zmede – pridevnike za lastnosti. Zdi se, da je nekakšen kvazipojmovni razloček že prisoten, ko se učijo jezika, ki čaka, da bo uporabljen pri obvladovanju bodočega maternega jezika.

Psihološka uganka hitrosti in lahkote se spremeni v filozofsko, ko opazimo, da je veliko vsebin intuicij resničnih glede zunanjega sveta: matematične se nanašajo na zbire stvari in na vzajemna delovanja v naravi, za pojmovne se zdi, da se nanašajo na vse kategorije. Celo če priznamo zmotljivost intuicij, je rezultatski dosežek še vedno spektakularno visok v prid povečini pravilnih intuicij. Kant znamenito govori o »objektivni veljavnosti« takih kognicij in se čudi, kako so lahko prepričanja, za katera se zdi, da ne izvirajo iz indukcije, ki se ukvarja s stvarmi v svetu, tako spektakularno »veljavna« glede na stvari v svetu. Naj imenujem to trditev »trditev o veljavnosti« in razlikujem tri vidike »veljavnosti«: prvič, dejansko resnico v aplikaciji na stvari v svetu (na primer aritmetika aplicirana na jabolka), drugič, dejansko približno resnico v aplikaciji (na primer evklidska geometrija kombinirana s klasično mehaniko, domneve glede bistvenih lastnosti vrst), tretjič, nujno resnico (to je resnico v »vseh možnih svetovih«). Prvi dve sta neposredno preverljivi, filozofska uganka pa nastane ravno s tega gledišča.

Pojav lahkotnega skoka govori proti klasičnemu empirističnemu pojmovanju o izvoru intuicij. Trditev o veljavnosti pobija vsakršno poenostavljeno pojmovanje intuicij kot zmot in si prizadeva spodkopati celo zmernejša projektivistična stališča. Epistemski platonist se lahko lepo prilagodi tako temu pojavu skoka kot trditvi o veljavnosti: lahkota izvira iz dejstva, da tisti, ki spoznava, preprosto vidi ustrezne resnice, trditev o veljavnosti pa velja zato, ker so videni objekti resnice. Žal je cena, ki jo je treba plačati, visoka. Edini odgovor, ki ima kakršnokoli možnost, da spravi pod dežnik znanstveno spoštovanja vredne razlage, tako pojav kot trditev, je adapcionistično stališče. Pojav skoka si prilagodi tako, da postavi prirojene strukture, ustrezajoče pojmom ali notranjim, prostorsko-časovnim »okvirjem« (ki so odgovorni za prirojeni geometrijski *know-how*). Soglaša s trditvijo o veljavnosti in pojasnjuje njeno pravilnost z domnevo, da so se te strukture razvile kot odgovor na zunanjo realnost.

Naj dodam tri klasične uganke, za katere Brown – tako domnevam – implicitno meni, da podpirajo njegovo opcijo. Prva je abstraktnost: za vsebine matematičnih intuicij – če jih obravnavamo same na sebi kot neodvisne od njihovih fizičnih aplikacij – se je mnogim kompetentnim mislecem zdelo, da se nanašajo ne neko vrsto objektov, ki so umeščeni onstran izkustvenega, pro-

storsko-časovnega univerzuma, čigar tujost je očitna tudi samim matematikom. Za števila se domneva, da so abstraktna in ravno tako tudi njihove lastnosti. Če štejete jabolka v skledi, dobite njihovo število. Toda jabolka-v-skledi tvorijo nabor (ali agregat), to je konkretne bitnosti, medtem ko matematična ortodoksija trdi, da imajo številčnost (kardinalnost) zgolj množice, abstraktne dvojnice naborov. Množice so abstraktni objekti, taki objekti pa so problematični za naš pristop, saj nimajo primerkov.

Naslednja uganka je univerzalnost. Za mnoge vsebine intuicij se zdi, da so univerzalno veljavne ali resnične. Elementarna aritmetika nudi najbolj znan primer. Kakor Frege nenehno opozarja, je ta resnična glede katerekoli vrste objekta: lahko štejete in dodajate kralje in zeljnate glave, misli, lastnosti, dogodke in karkoli vas že utegne zanimati. Vzemite naslednjo tako imenovano pojmovno resnico oziroma primer, da stvari nimajo nikoli hkrati dveh kontrarnih barv, recimo rdeče in zelene, po celi površini ali da nobena stvar nima dveh dolžin v istem pogledu (znotraj istega referenčnega okvira). Filozofi so to dejstvo nezdružljivosti posplošili. Imenujmo rodovno lastnost, kot sta barva in dolžina, »določljivo«, posamezni primerek, nianso ali posamezno dolžino pa »določeno«. Potem je univerzalna resnica, da določenosti, ki sodijo v skupno določljivo, druga drugo izključujejo. Kako lahko zdaj končni človekov um dojame in racionalno verjame take univerzalne resnice? Kako smo o njih lahko kdajkoli gotovi, če je naša edina pot do njih izkustvo? Naposled, za vsebine geometrijskih (in drugih matematičnih) intuicij se zdi, da vključujejo nujnost. Ta očitno nujni značaj vsebin intuicij pa je ena od njihovih osrednjih in najbolj problematičnih značilnosti. Nujnost je kajpada zgolj ena iz družine modalnih lastnosti, vključno z možnostjo, nemožnostjo, kontingentnostjo in aktualnostjo. Standardno filozofsko stališče o dostopu do modalnih lastnosti se ravna po zdravorazumskem smislu. Prvič, če je nekaj – stanje stvari – pojmljivo ali zamisljivo, potem menimo, da je možno v zelo splošnem smislu. Če ni pojmljivo in/ali zamisljivo, potem običajno menimo, da ni – vsaj *prima facie* – možno. Če zanikanje propozicije ni pojmljivo, potem je propozicija *prima facie* nujna.

Naj se vrnem k Brownu. Sledi in znova oživlja zelo pomembno tradicijo v razumevanju intuicij. Zgodovinsko je prva razlaga intuicijskih prepričanj, ki jo je znamenito ponudil Platon, posvetila pozornost matematičnim, (pokazno) moralnim resnicam in domnevnim objektom, ki jih te resnice zadevajo, to je številom in idejam. Če to izrazimo s sodobno terminologijo, se je razlaga osredinila na »referenčno področje« zadevnih resnic. Nadalje je ponudila poskusno razlago naše občutljivosti do predmetov v referenčnem področju, ki je uporabila metaforo videnja in prenesla pojmovanje zaznavne zmožnosti na intuicijsko zmožnost: občutljivost je v bistvu zmožnost »videti« področje z očesom našega lastnega duha. Razlaga je znana kot epistemski platonizem. Bodite pozorni na to, da se razlaga izogne vprašanju *naših pojmov*, to je pojmu števila ali pravice, in se neposredno ukvarja z »videnjem« objektov in dejstev na referenčnem področju. Brown je neomajen zagovornik take metode, v ostrem nasprotju z nedavnimi in bolj modnimi pristopi, ki postavljajo apriornost v naše »pojme« in poskušajo dejstvo, da imamo ustrezne pojme, razložiti, ne da bi se sklicevali na področje svojih referentov.

Ker se mi zdi sedanja konceptualistična smer razočarajoča, me je uročila Brownova neposrednost in sem v skušnjavi, da bi verjel, da se moramo najprej lotiti vprašanja referenčnega področja in da so pojmi drugotni, kakor bi predlagal Brown. Na tem vprašanju se ne bom pomudil, temveč bom prešel na naslednje vprašanje, ki je s tem povezano.

b) Miselni eksperimenti in argumenti.

Naslednje vprašanje je: ali so ME-i zgolj argumenti ali nekaj drugega? Konceptualist se bo kajpada postavil na stališče, da so zgolj argumenti. Brown temu nasprotuje in jaz sem na njegovi strani. Naj mimogrede omenim zanimivo in dragoceno knjigo Sörena Häggquista (Häggquist, 1996), v kateri predlaga rekonstrukcijo tako fizikalnih kot *filozofskih* ME-ov kot argumentov (stališče anticipira nekatere sedanje predloge Tima Williamsona (Williamson, 2004)). Häggquist opisuje naravni red ME takole: da je najprej predstavljen scenarij kot možen; da se potem za ciljno tezo trdi, da je povezana z (bolj ali manj) nenavadno posledico v tem scenariju; nakar se potrdi, da se ta posledica v tem scenariju ne pojavi (Häggquist, 1996: 102). Tu je rekonstrukcija Galilejevega ME:

»Poglejmo si, na primer, Galilejev znameniti argument proti aristotelskemu stališču, da je hitrost padajočega telesa v sorazmerju z njegovo težo. Galilej se je oprl na ME, v katerem smo povabljeni, da si zamislimo topovsko in mušketno kroglo privezano eno na drugo. ME sistematično urejen, postane:

(i) Topovska in mušketna krogla sta lahko privezani ena na drugo.

(ii) Če je hitrost padajočega telesa v sorazmerju z njegovo težo, potem bi – če bi bila topovska krogla privezana na mušketno – padli tako počasneje kot hitreje kot sama topovska krogla.

(iii) Če bi bila topovska krogla privezana na mušketno, potem ne bi padli tako počasneje kot hitreje kot sama topovska krogla.

(iv) Hitrost padajočega telesa ni v sorazmerju z njegovo težo.

Če dopustimo (i)-(iii), sledi (iv). Vendar ni očitno, da bi morali dopustiti (i)-(iii). Jasno, (i) je resnična. Tudi za (iii) se zdi, da je neranljiva; (ii) se zdi, nasprotno, dvomljiva, saj paradoksni protidejstvenik sledi iz Aristotelove teorije zgolj ob domnevi, da bo dodajanje lažjega telesa k težjemu zmanjšalo hitrost padanja slednjega. To pa predpostavlja, v skladu z Aristotelovo teorijo, da so deli sestavljenega telesa tudi deli v smislu (ii). Toda blagohotno branje Aristotela mu ne bi smelo vsiliti teh pojmovanj.« (Häggquist, 1996: 114)

Torej naj *C* stoji za (propozicijo, ki opisuje) zamišljeno situacijo, *T* za teorijo, ki jo je treba zavrniti, na primer aristotelsko fiziko, in *W* za kritično propozicijo, ki jo ovrže *C* in ki je posledica te teorije v povezavi s *C* (na primer, da bo

sestavljeno telo padalo počasneje kot topovska krogla). Splošna oblika eksperimenta je potem naslednja:

$\Diamond C$
$T \supset (C \mathrel{\Box\!\!\rightarrow} W)$
$C \mathrel{\Box\!\!\rightarrow} \neg W)$

$\neg T$

V skladu z Häggquistovim stališčem je to način, kako na splošno delujejo ME-i. Očiten problem je kajpada prvi korak, trditev o možnosti, »$\Diamond C$«. Zdi se odločilen za celoten argument in mora biti na takšen ali drugačen način upravičen. Naivna trditev je, da eksperimentator preprosto »vidi«, da je *C* možen. Slika argumenta pa *zanjo* ne ponudi nobenega argumenta, zgolj argument *iz*, *na podlagi nje*. Brown ima torej prav, ko opozarja na partikulariziran značaj te trditve. To je trditev o danem, zamišljenem paru krogel, topovski in mušketni krogli. Zdaj potrebna trditev ni le, da »sta topovska in mušketna krogla lahko privezani ena na drugo«, temveč prej, da

> (S) je, prvič, možno, da sta privezani ena na drugo, drugič, da bosta potem padali skupaj in, tretjič, da bosta – ko bosta padali skupaj – imeli eno in isto hitrost.

Ta konjunktivna možnost je bistvena. (Bilo bi zelo lepo za fanatičnega aristotelovca, če bi se mušketne krogle rutinsko osvobodile iz naveze, da bi padale počasneje kot njihove debele in težke tovarišice.) To možnost smo nagnjeni spregledati, saj se nam zdi tako naravna. Toda, od kod dejansko izvira naravno prepričanje in kaj ga upravičuje? Mislim, da ima Brown prav, ko poudarja očitno nesklepalni značaj partikulariziranih modalnih trditev in prepričanj (upoštevajte, da je ta terminologija manj strokovna). Toda vprašanje ostaja. Ena smer odgovorov bi bila ta, da bi se sklicevali na običajno in implicitno ozadnjo vednost ali, če smo manj obvezujoči, na telo trdnih prepričanj. Ljudje so trdno, čeravno implicitno, prepričani, da telesa, ki so navezana druga na drugo, padajo – in da tudi res padajo skupaj – kot eno telo. Zdi se, da sprejemajo, da ima to, da padajo skupaj, kot eno telo, za posledico, da imajo enako hitrost. Če je zdaj tako implicitno trdno telo ozadnjih prepričanj na voljo, sta edini dve stvari, ki jih takoj potrebuje epistemolog, prvič, razlaga nekega mehanizma, ki to telo aktivira, in, drugič, razlaga tega, kaj ga upravičuje (ali naredi, da smo do njega upravičeni) in spremeni v vednost. (Tretja stvar, ki ni tako nujno potrebna, utegne biti neka informacija o izviru telesa ozadnjih prepričanj.) Dokazoval bom, da mentalni modeli, obogateni z določenimi sklepi, nudijo ravno ta mehanizem.

Glede kontrasta med argumentativno-propozicionalno in domišljijsko metodologijo ME je malo upanja, da bi odkritje poskusili reinterpretirati kot primer deduktivnega učenja. Celo če domnevamo, da obstajajo čisto propozicionalni načini pripovedovanja sklepanja, opravljenega v eksperimentu, ki ne vključujejo uporabe domišljije ali »slikanja pred našim notranjim očesom«, temveč

sestojijo zgolj iz stavkov ali formul, to ne bo pomagalo. Propozicionalno alternativo si je treba zamišljati čim bolj organizirano, s sklepanjem, ki je eksplicitno urejeno in zmožno formalizacije, če že ni popolnoma formalizirano. Prvič, nisem prepričan, da je taka domneva sploh smiselna, toda deduktivist je zavezan trditvi, da je sklepanje v ME mogoče zajeti na take načine. »Deduktivist« ali »argumentacionist« mora trditi, da se učenje z ME dejansko skrči na to, da nejasno in morda nezavedno dojemamo nekaj, kar je podobno urejeni alternativi. To je očitno nesprejemljivo. Lahko se zgodi, da take čisto propozicionalne alternative raziskovalcu, ki si izmišlja ali opravlja ME, niso na voljo. (Na primer, Stevin lahko ni poznal nobenega drugega načina, kako dokazati, da je sistem, ki ga opisuje, v ravnovesju, razen načina svojega ME, toda fiziki za njim so imeli na voljo take druge načine.) Dalje, urejena alternativa je hevristično manj vredna od »eksperimentalne« alternative. (V *The laboratory of the mind* Brown daje lep primer geometrijskega ME, ki je nevodljiv v vsakršni urejeni alternativi.) Sodbe, neposredno izpeljane iz ME-ov, so modalne in taksonomsko partikularizirane sodbe. Tisti, ki spoznavajo, so pogosto boljši pri ocenjevanju modalnih in taksonomskih lastnosti situacije, če je to situacija posameznega primerka. Naše neposredne, intuicijske sodbe ME-ov so verjetno tesno povezane s singularnimi, konkretnimi situacijami. Argumenti pridejo *po*, *ne* pa pred ME-i. Čisto argumentacijski pobeg ni nikakršna rešitev.

Naj končam s kratkim vprašanjem za Jima Browna. O tem vprašanju ne razpravlja v razvidni obliki. Tisto, kar pove, je združljivo z različnimi stališči. Zanimata me dve opciji: prvič, tista, ki sem jo pravkar navedel, opcija sklicevanja na običajna ozadnja prepričanja. Brown jo lahko sprejme za začetno trditev, *S,* v našem primeru, in potem dokazuje, da naslednji koraki vključujejo intuicijo (platonsko, kot bomo takoj videli). Alternativno lahko trdi, da samo *S* zajame že intuicija. Moje vprašanje je torej: *Katera opcija je pravilna? V katerem koraku intuicija (platonska glede na njegovo razumevanje ME-ov) prevzame iniciativo?*

c) Epistemski platonizem

To nas pripelje do tretje izbire, namreč do platonskih v nasprotju z neplatonskimi interpretacijami ME-ov. Brown je znan po tem, da je izbral prvo opcijo. Ta opcija ima dve sestavini, epistemsko in metafizično, tu nas bo zanimala prva. V skladu z njo nekateri od uspešnih ME-i zbudijo našo intuicijo, ki je platonska zmožnost, ki nas pripelje v stik z abstraktnimi objekti in resnicami o njih. Ta zmožnost prinese *apriorno* vednost o takih resnicah.

> »Če sklenem, moj primer za apriorno stališče glede (nekaterih) miselnih eksperimentov se opira na tri premisleke. Prvi zadeva dejstva, kakršno je, da ni nobenega novega empiričnega dokaznega gradiva, ki bi imelo neko vlogo v sklepanju v miselnem eksperimentu. Drugi zadeva platonski okvir, ki vključuje tako matematiko kot zakone narave, in to, kako lepo se miselni eksperimenti prilegajo v ta okvir. Tretji in zadnji premislek je zavrnitev hipoteze o kontinuumu, ki ga ni mogoče rekonstruirati v formo argumenta, ki jo zagovarja Norton.« (Brown, 2004: 1137)

Naj zaradi popolnosti zgolj omenim, da epistemski platonizem dopušča bolj domišljijski, to je kvazizaznavni pristop, ki platonski vpogled primerja z zaznavanjem in vizualno domišljijo, in bolj pojmovno-propozicionalni pristop, ki obravnava zmožnosti, podobne zaznavanju, kot popolnoma nebistvene za ta vpogled, ki je zgolj racionalno-intelektualna zadeva. Podoben kontrast je mogoče najti med protiplatoniki – tako v bolj realističnih kot tudi bolj protirealističnih (kantovskih) različicah.[4]

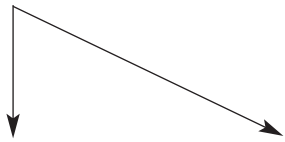
Brown v svojem vzorčnem argumentu poudarja »koherenco treh sestavin«. Prva od teh je platonizem: matematične bitnosti so abstraktne in zunaj prostora in časa, mi pa jih lahko nekako uzremo ali zaznamo. Druga je stališče, da nam nekateri ME-i, kakršen je Galilejev, daje apriorno vednost o naravi. Tretja sestavina je trditev, da so zakoni narave odnosi med abstraktnimi bitnostmi. Prva ima za posledico, da imamo apriorno vednost o nekaterih abstraktnih bitnostih. Če zakoni narave torej niso zgolj empirične zakonitosti, temveč prej odnosi med lastnostmi, potem je v načelu možno imeti apriorno vednost o abstraktnih bitnostih in torej o zakonih narave. Do intelektualnega dojemanja zakonov narave pride takrat, »ko je oko duha osredinjeno v pravo smer, kar se zelo verjetno zgodi v miselnem eksperimentu«.

Brownov argument nas spominja, da ima platonist več možnosti. Lahko ubere izvirno Platonovo pot in poskuša razložiti (domnevno) platonsko intuicijo ali pa se tej nalogi odpove. Če se ji odpove, lahko tako intuicijo vzame za temeljni ali primitivni pojav, še posebej, vzame zmožnost za intuicijo kot za temeljno zmožnost, ki sama na sebi pojasnjuje veliko stvari, vendar pa je ni mogoče popolnoma razložiti z našimi sedanjimi sredstvi. Ta pot ostaja znotraj splošnega razlagalnega okvira, vendar poudarja posebno, prvotno mesto intuicije. Alternativno se lahko odpove razlagalni nalogi in se zadovolji s kvietistično odpovedjo: ni ničesar, kar bi bilo treba razložiti. Primerjavo med dvema nerazlagalnima držama je mogoče povzeti zelo preprosto: v skladu s prvo obstaja nekaj, kar je treba razložiti, le da ne vemo, kako to storiti, v skladu z drugo pa ni ničesar, kar bi bilo treba razložiti, sam razlagalni program pa je napačno zastavljen. Za Browna se zdi, da je primitivist. Sam Platon kot tudi teistični platonisti (Avguštin, Malebranche in R. M. Adams v današnjem času) in nekateri sodobni novologicisti (B. Hale) ubirajo drugo pot, nekateri sodobni filozofi (Peacocke, Pust) pa tretjo. Potem imamo naslednje drevo možnosti, kjer sem podčrtal opcije, ki jih ubira J. R. Brown:

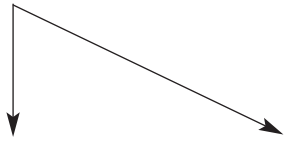
[4] Tu je poskus klasifikacije:

	Epistemski platonizem	**Epistemski protiplatonizem**	
		realistični	**protirealistični**
Domišljijski, kvazizaznaven	J. R. Brown	Hilbert, Mach, N. Miščević	Kant
Intelektualni	Frege and novofregejevci (Wright, Hale)	Norton	konvencionalisti

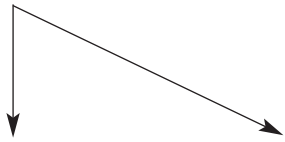
Miselni eksperimenti



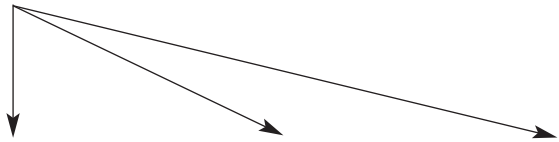
Kontekst:
odkritja in upravičenja *zgolj odkritja*



ne zgolj argument zgolj argument (opcijsko: konceptualizem)



mentalni modeli platonski vpogled



eksplanacionizem primitivizem antieksplanacionizem

Naj sklenem povzetek z opombo, da Brown omenja tudi filozofijo v naslovu svojega prispevka. Kako se filozofija prilega v to sliko? Domnevam, da imajo nekateri filozofski ME-i kot posledico vpogled v odnose med zelo splošnimi lastnostmi, na primer, ME Tezejeva ladja utegne imeti za rezultat vpogled, da je v primeru materialnih objektov prostorsko-časovna kontinuiteta tista, ki določa identiteto. Če so lastnosti abstraktni objekti, potem je odnose med njimi mogoče predstaviti kot zakone, v tem primeru kot zakone metafizike. In potem Brown lahko dokazuje, da do intelektualnega dojetja takih zakonov metafizike pride, »ko je oko duha osredinjeno v pravo smer, kar se zelo verjetno zgodi v miselnem eksperimentu«.

Naj ta razdelek sklenem s *tremi* vprašanji za J. Browna. Prvič, preprosto vprašanje, ki je povezano s vprašanjem iz prejšnjega razdelka: povedali ste nam nekaj o platonskem raju, h kateremu naj bi nas domnevno privedli najboljši ME-i.

Tako poznamo kam, vendar pa je še vedno nejasno od kod. Od kod izvirajo začetne, posamezne sodbe v ME (kakršna je »Ta dva objekta, zvezana skupaj, ne bosta padala s hitrostjo, ki je sorazmerna z njuno agregatno težo« ali nekaj podobnega)? Zdi se, da *obstajajo pred* splošnim vpogledom, »skokom k teoriji«, in da niso iz njega izpeljane. Torej, glede na to, da menite, da je splošni vpogled platonski, kakšna je potem narava predhodnih posameznih sodb? Je ravno tako platonska? Če je, kakšna je zgodba: ali tisti, ki opravlja eksperiment, implicitno dojame univerzalije na platonski način in potem dojetje aplicira na partikularno situacijo, ki jo ima pred seboj, na to topovsko in mušketno kroglo, ki si ju zamišlja. Toda potem je skok k splošni resnici implicitno opravljen *pred*, ne pa po posamezni sodbi. Ali pa je eksperimentator/ka zmožna opaziti resnico posamezne sodbe pred tem, ko pride do platonskega splošnega vpogleda, in neodvisno od njega? Če se to zgodi, ali je potem platonski vpogled res potreben?

Moje naslednje vprašanje zadeva naslednji korak, to je tistega od posamezne k splošni sodbi. V mojem prejšnjem prispevku sem poudaril, da obstajajo resni problemi s Koyrejevim platonizmom glede ME-ov. Raziskava, ki jo je opravil Stillman Drake, je spremenila našo sliko Galileja. Slika je videti drugačna – poudarek je na realnem eksperimentu, natančni meritvi itn. Drake je pokazal, da je gradivo iz *Dialogov* in *Razprav* zgolj vrh ledene gore. Galilej ni popravil svojih mnenj zgolj zaradi moči peščice ME-ov, temveč zaradi impresivne količine svojih dejanskih, skrbno opravljenih eksperimentov. (Na splošno je narediti Galileja za prvaka platonske ali aprioristične fizike danes popolnoma nesprejemljivo). Vprašanje za J. Browna: kakšen je vaš odziv na Drakov pristop?[5]

Moje zadnje vprašanje v tem delu zadeva zadnjo delitev opcij za platonista, to je tradicionalni eksplanacionizem (ki poskuša razložiti intuicijsko zmožnost), Brownov primitivizem, ki postavlja neko primitivno zmožnost, in kvietistični protieksplanacionizem. Ta delitev je okužena z Benacerrafovo dilemo in njenimi sodobnejšimi potomci:

(i) Platonizem je zavezan k temu, da od duha neodvisni matematični objekti niso vzročni.

(ii) Vsakršna vzročna razlaga naše matematične zanesljivosti je nezdružljiva z nevzročnostjo matematičnih objektov.

(iii) Vsakršna nevzročna razlaga naše matematične zanesljivosti je nezdružljiva z od duha neodvisnimi matematičnimi objekti.

Torej:

(iv) Ni razlage naše matematične zanesljivosti, ki je združljiva s platonizmom.[6]

[5] Podobno sem opozarjal, da Einsteinovi ME-i s svetlobnimi žarki v vozečem vlaku niso sami na sebi privedli do množičnega popravka prepričanja - opustitve klasične mehanike. Ti eksperimenti kažejo, kakšen je videti svet, če je hitrost svetlobe konstantna in če je popolnoma potrjeno načelo relativnosti inertnega gibanja. To, da je hitrost svetlobe konstantna, niso znanstveni skupnosti vtisnili ME-i, temveč splošen vpliv Maxwellove elektrodinamike. ME-i so zgolj jasno pokazali posledice sprejetja nekaterih načel, in niso povzročili, da jih je znanstvena skupnost sprejela.

[6] To različico sta predlagala John Divers in Alexander Miller; tu je navedena v formulaciji, kakršno ji je dal E. Sosa v svojem prispevku "Reliability and the A priori", str. 370.

V svoji knjigi *Proofs and Pictures* je Brown jasno zavrnil vzročno razlago. Zanimivo bi bilo vedeti, kaj si potem misli o premisi (iii), ki trdi, da so nevzročne razlage prisiljene, da naredijo matematične objekte odvisne od duha. To je še dodatna poanta: če Brown misli, da sploh ne more biti nobene razlage, potem je bolj kvietistični protieksplanacionist kot pa primitivist. In potem bi bilo dobro vedeti, kateri so njegovi razlogi, da se odreka svojemu stališču. Naj zdaj nadaljujem tako, da se bom oprl na Brownovo čudovito analizo in njegov platonski izziv kot sled, proti kateri bom zagovarjal bolj naturalističen pristop.

3. Alternativa mentalnih modelov

a) Opisno-razlagalni predlog

i. Uvedba mentalnih modelov

Večni vir simpatije do platonizma je očitno pomanjkanje boljše alternative. V tem delu prispevka želim še naprej razpravljati z J. Brownom tako, da ponovno predlagam alternativo mentalnih modelov in da mu zastavljam nekaj nadaljnjih vprašanj. Izhaja iz ideje, da je miselnemu eksperimentatorju v značilnem ME dovoljeno uporabiti dedukcijo, induktivno sklepanje, včasih nekaj aritmetike in geometrije in da je opogumljen, da si svobodno zamišlja stvari in jih potem preuredi. Stališče je potem, da so te spodbujane dejavnosti odlikujoče in bistvene za ME. Stališče, da so ME-i taka zapletena »remodeliranja v glavi«, sodi v neplatonistično tradicijo, saj meni, da so ME-i postopki reorganizacije in preureditve starih kosov vednosti – starih izkustev, prepričanj in podobnega. (Platonist vidi ME-e kot primere preprostega videnja z »duhovnim očesom«.) To spregleda znatno količino vključenih domišljijskih operacij. Strinjam se s tradicijo v prepričanju, da so vpogledi, pridobljeni v takih eksperimentih, v veliki meri *aposteriorni*. Nematematično gradivo, s katerim dela, je namreč izkustveno in taki bodo tudi njeni/njegovi sklepi, v zadnji instanci izpeljani iz izkustva. Njena/njegova fizika bo običajne, aposteriorne vrste. Možno *apriorni* del je *aprioren* v smislu, da je izpeljan iz prirojenih virov, ki naj bi jih same na sebi razložili v okviru vzročnih procesov, ki so do njih privedli. V mojem prvem prispevku na to temo (Miščević, 1992) sem predlagal, da opravljanje ME-ov sestoji iz tega, da na poseben način ravnamo z določeno vrsto reprezentacij. Reprezentacije in ravnanja z njimi imajo kvaziprostorsko lastnost, ki jih razlikuje od njihovih dvojnic, zajetih v čisto besednem ali propozicionalnem mediju. Četudi utegne biti temeljni mehanizem, ki omogoča konstrukcijo in ravnanje z reprezentacijami, računalniški, je najbolj pomembna lastnost reprezentacij in operacij ravno njihov konkreten in kvaziprostorski značaj. To jim je prineslo ime domišljijskih »mentalnih modelov«. Mentalni modeli so značilno vključeni v razumevanje zgodb ali v običajno načrtovanje dejavnosti. Ko bralec naleti na opis situacije, si zgradi model, njeno kvaziprostorsko »sliko«. Ko pripovedovalec ponudi nove podrobnosti, se model posodobi. Ozadnje pogoje narekuje splošna vednost o svetu miselnega eksperimentatorja. Sklepanje v mentalnih modelih so raziskovali številni raziskovalci.

Glede na pojmovanje modela lahko tako fizikalne vpoglede kot geometrijsko učenje umestimo v širši kontekst običajnega modeliranja in prostorske domišljije (»intuicije«) in tako odkrijemo kontinuiteto med njimi: če so običajna prepričanja o prostorskih odnosih evidentno utemeljena v vizualizaciji, geometrijska prepričanja pa so zadostno podobna običajnim prostorskim prepričanjem, potem utegnejo biti evidentno utemeljena v vizualizaciji tudi geometrijska prepričanja. Na voljo je še dodatni bonus: o običajnih prostorskih prepričanjih so obširno razpravljali tako v filozofski kot psihološki literaturi, tako da obstajajo kandidati za njihove kognitivne psihološke razlage; če analogija med običajnimi prostorskimi in bolj specifičnimi geometrijskimi vpogledi velja, potem lahko uporabljamo iste vrste razlago za geometrijska prepričanja in jih vključimo v splošno sliko, ki jo gradijo skupna prizadevanja filozofov in psihologov. Skratka, uporaba mentalnih modelov zahteva pravila za ravnanje. Nekatere omejitve ravnanja izvirajo neposredno iz geometrije modela. Bistveno je, da ravnanje z elementi aktivira prostorske veščine subjekta, njegovo »vednost, kako«, ki je običajno ni mogoče ubesediti. Prva naloga, ki se je je treba lotiti, je torej zgoščen pregled fenomenologije vizualnih ME-ov in razlikovanje stopenj znotraj značilnega eksperimenta, v katerem domišljijsko preverimo neko geometrijsko propozicijo. Grobo povedano, na prvi, preverjajoči stopnji si tisti, ki spoznava, poskuša zamisliti situacije, ki bi ga ovrgli. Na drugi stopnji, stopnji zgoščenega pregleda, tisti, ki spoznava, prvič, značilno sodi, da nobena zamišljena situacija ne ovrže propozicije, drugič, domneva, da je pregledal vse zamisljive situacije, in, tretjič, sklepa, da ni mogoče, da je testirana propozicija neresnična, to je, da je nujno resnična.

Kognitivno teoretiziranje uporablja svojo razlagalno moč v tej prvi fazi. Pokazalo je, da imata domišljija in zaznavanje tako veliko skupnih značilnosti, da je rabo domišljije mogoče razumeti kot nadaljevanje zaznavanja z drugimi, precej podobnimi sredstvi. Domišljijske zmožnosti je treba razložiti v okviru njihovega zaznavnega evolucijskega izvira; rezultat je, da vednost glede možnosti ne nasprotuje vednosti o aktualnosti, temveč izvira iz evolucijsko pridobljene vednosti o aktualni prostorski organizaciji. Zdi se, da človekove domišljijske zmožnosti delujejo s prvinami iz aktualnosti, tako da jih svobodno rekombinirajo, da bi oblikovale (modele) možnih situacij. Z drugimi besedami, čeravno možna stanja stvari ne delujejo na nas, smo si jih zmožni zamisliti tako, da uporabljamo vire, ki so se razvili pod vzročnim vplivom aktualnega sveta in njegovih konkretnih prebivalcev. To dalje po normativni strani predlaga, da je naiven spoznavalec v veliki meri *prima facie* upravičen zaupati svojim zamišljanjem zato, ker je bila njegova zmožnost podvržena empiričnemu preverjanju pri najbolj blagih nalogah in je to preverjanje prestala. Naposled bom na kratko razpravljal o načinu, kako se v geometrijsko sklepanje uvede nujnost. Predlagano stališče je, da ni vpletena nobena skrivnost, zgolj posplošitev nad zamišljeno »pregledanimi« situacijami, ki je manj zanesljiva od posameznih zamišljanj, saj se opira na vprašljivo domnevo, da so bili zamišljeni vsi možni scenariji. Skratka, platonisti so odkrili pomembno kognitivno zmožnost, vendar so napačno razložili njeno naravo, izvir in temelj. Kvazivizualne intuicije, ki

nastopajo v tradicionalnem aprioristič nem diskurzu, je mogoče v veliki meri razložiti na naturalističnih temeljih.

Zdaj prehajam na daljšo predstavitev razlogov za trditev, da mentalni modeli lahko opravijo večino ali celo vse zahtevano razlagalno delo. Spomnite se Brownovih predlaganih eksplanandov: učenje novih stvari brez novih opazovalnih podatkov, superiornost ME-ov v primerjavi z dedukcijo v okviru hevristične moči, očitnost in lahkota preskoka na protiinduktivistične premisleke. Tem dodajte še natančnost geometrijskih intuicij in univerzalnost in nujnost, ki je značilna za sklepe mnogih ME-ov. Upam, da bom slišal Brownove odzive na te argumente.[7]

Naj začnem s popolnoma prostorskimi in geometrijskimi intuicijami, saj so tak čist primer in so tudi ravno tako bistvenega pomena za fizikalne ME-e; očiten Brownov primer je Stevinov ME. Vendar naj omenim najbolj preprost in najbolj znan primer. Na določenem mestu platonskega dialoga je Menonov suženj soočen z dejstvom, da če bo preganil kvadrat preko ene od njegovih diagonal, se bosta nasprotni stranici prekrivali. Lahko nekoliko spremenimo zgodovinski kontekst in nadomestimo dejansko rezanje nemarnega risanja kvadrata v pesku tako, da gleda risbo in si *zamišlja* kvadrat, preganjen preko ene svojih diagonal. »Koliko likov boš dobil?« vpraša Sokrat. »Dva,« odgovori suženj. »Kateri je večji?« »Nobeden, oba dva sta natanko enaka,« odgovori suženj. V prvi fazi take vizualne vaje – vaje, ki je za nas bistvena – spoznavalec, Menonov suženj, uporablja svojo domišljijo, da bi spreminjal ustrezne parametre. V geometrijskem primeru je to oblika kvadrata. On bodisi primerja vzorce ene ali več zamišljenih konfiguracij bodisi pusti, da se v njegovi domišljiji odvije »notranji film«, dinamični model. Zamišljena konfiguracija je del tistega, kar tu imenujemo »mentalni model«. Lahko sledimo Brownu in vidimo v teh geometrijskih vajah neko vrsto geometrijskih ME-ov. Spomnite se, da je svoj prvi izziv uvedel s trditvijo, da ME-i ne nudijo nobenih novih podatkov. Značilnosti rabe mentalnih modelov, ki so najpomembnejše za razumevanje, kako ta raba odgovori na izziv, so verjetno naslednje: prvič, veliko problemov, še posebej tistih, ki vsebujejo prostorske odnose, je veliko lažje rešiti v okviru mentalnih modelov kot besedno. Drugič, ravnanje z mentalnimi modeli nudi mislecu »pogled« na spremembo situacije. To je blizu izkustvu ne le v smislu njegovega »občutka«, temveč veliko bolj pomembno, glede njegove konkretnosti, specifičnosti in prostorskega značaja. Rešitev problema je, naposled, zelo pogosto »zamišljena« (ali »videna«), to pa je ravno posledica posebnosti medija.

Da bi na kratko ponazorili zadnjo točko, si oglejmo vizualizacijo v geometriji, ki jo lahko imamo za mejni primer izgradnje modela v naši glavi. Domnevajmo, da je Menonov suženj vizualiziral kvadrat (in v tem smislu zgradil njegov »mentalni model«) in ga v domišljiji preganil preko ene od njegovih glavnih diagonal. Vizualizacija je obogatila sužnjevo podatkovno bazo tako, da ga je ozavestila glede delov vednosti, o katerih pred tem ni imel nikakršnega pojma, kako jih uporabiti, in glede zadev praktične *vednosti, kako*, ki se lahko izkazuje zgolj v konkretnem ravnanju. Torej je treba proti trditvi, da ME-i ne uvede-

jo nobenih novih podatkov, opozoriti, da aktiviranje pred tem nerazpoložljive vednosti tvori pomembno širitev podatkovne baze in vitalni del postopka odkritja. ME-i od Galileja do Einsteina torej značilno uveljavljajo geometrijske intuicije glede vprašanj v fiziki (bodisi izključno bodisi v povezavi z drugimi intuicijami). Raziskovalcu in bralcu pomagajo sprostiti obsežne vire praktične geometrijske vednosti – podatke, ki so stari v smislu, da so »implicitno« v virih, toda novi (ali da se »čutijo« kot novi) v smislu, da niso zavestno na voljo raziskovalcem ali celo, da jim jih ni niti v načelu mogoče ubesediti.[8]

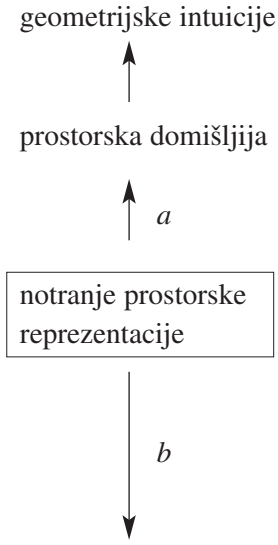
Torej si oglejmo nekoliko podrobneje geometrijski primer. Smisel vaj z vizualnimi spremembami je, da se seznanimo z različnimi prostorsko-geometrijskimi zmožnostmi in alternativami. Ravno tu filozofi upravičeno postanejo radovedni in vedoželjni. Ali je naiven spoznavalec upravičen zaupati svoji domišljiji in zakaj? »Ali si prepričan, da sta dva lika enaka?« si lahko zamišljamo, da sprašuje Sokrat. »Ali ne bi lahko bila včasih neenaka?« »Ne, to je nemogoče!« odgovarja suženj s samozavestjo, ki ni značilna za njegov razred. Kaj se je zgodilo?

Značilen naiven spoznavalec odgovarja na taka vprašanja s sklicevanjem na gotovost in nemožnost, da bi si stvari zamišljal drugače. Če še naprej pritiskamo nanj, bo pogosto rekel, da lahko »vidi«, da zadevna resnica velja nujno. Bolj izkušen spoznavalec ali teoretik se bo skliceval na zanesljivost intuicij. To so podatki, ki bi jih normativna razprava morala upoštevati. Očiten odgovor je, da lahko iz izkustva ve, da je zanesljiv glede zamišljenih preprostih oblik; ta zmožnost se je preverjala skozi njegovo življenje in je na vsej črti naredil izpit. Da bi poanto posplošili – če je raba prostorskega sklepanja tako vsepovsod prisotna in uspešna, kot smo videli –, lahko domnevamo, da so ugotovitve prostorske domišljije/intuicije rutinsko preverjene v vsakdanjem življenju ali znanosti. Praktični uspeh na preverjanjih ustvarja domnevo v prid resne domišljije in spremljajočih intuicij, ki se širi na vse vrste prostorske vednosti. Modalne domneve o fizičnih ali prostorskih možnostih pogosto preverjajo dejanska odkritja, tiste pa, ki opravijo test, se obdržijo. Politika zaupanja prostorskim intuicijam v njihovi čisti, geometrijski obliki in v njihovih modalnih ugotovitvah potem vendarle ni tako naivna, kakor bi nas nekateri filozofi želeli prepričati. Običajni spoznavalec je interno upravičen, da se *prima facie* opira na svojo domišljijo in miselne eksperimente, saj so bile njegove domišljijske zmožnosti empirično preverjene in potrjene v normalnem teku življenja, v katerem se nadzorovana domišljija uporablja v praktičnih zadevah. To interno upravičuje zaupanje v posamezne epizode zamišljanja. Če tu predlagana hipoteza drži, potem je za geometrijske intuicije na voljo tudi zunanje, zanesljivostno upravičenje, ki ima zaznavni temelj. Epistemska moč in uspeh domišljijskih intuicij je potem posledica povezave z zaznavanjem: domišljija sledi prostorsko zaznavnim omejitvam in je zato dobro vodilo za aktualnost. Naposled, sama zavezujočnost

[8] V svojem prvem prispevku sem opozoril, da "je to poanto mogoče posplošiti tako, da ta zajema celotno nebesedno praktično vednost, ki jo lahko aktivirajo ME-i, skupaj z implicitno (vendar vednostjo, ki jo je mogoče ubesediti) vsakdanjo vednostjo, ki jo je mogoče uporabiti pri izgrajevanju in ravnanju z mentalnimi modeli. Uporaba take vednosti preide dolgo pot do razlage vtisa, da se ME-i opirajo na bo-

intuicij je *prima facie* temelj zaupanja: če si ne moremo kaj, da jim ne bi zaupali, potem smo svobodni, da jim zaupamo (najstvo implicira »ne morem«, torej »ne more, da ne bi zaupal« implicira »lahko zaupa«).

Če to prenesemo na geometrijske podobe, to pomeni, da kognitivni sistem uporablja vednost o zaznavnem svetu, ki je običajno potrebna za obdelovanje vhodnih dražljajev. Ko si zamišljamo neko geometrijsko konfiguracijo, našo domišljijo usmerjajo zaznavno-domišljijski podsistemi, ki obdelujejo zavedanje realnih oblik v realnih objektih. Resno domišljijo nadzirajo običaji in rutine zaznavanja. Ko si, v našem primeru, zamišljamo, da kot postaja večji, potem naš notranji domišljijski film usmerjajo zaznavno-domišljijski podsistemi, ki obdelujejo zavedanje realnih kotov v realnih (približnih) trikotnikih. Intuicije geometrijskih možnosti izvirajo iz omejitev, ki jih postavlja kvazizaznaven izvor človekove domišljije. Če so zakoni vizualne geometrije zapisani v naše možgane, jih ljudje lahko odkrijejo s skrbno domišljijo. (To razlago je seveda lahko dopolniti z domnevo, da druge zamišljene vsebine izvirajo iz izkustva in se kombinirajo z ožičeno geometrijsko organizacijo.) Naj potem končam z vrnitvijo k strukturi, na katero smo naleteli prej, in jo spet srečamo tukaj: možno ožičeno množico reprezentacij, ki nadzira tako obnašanje kot intuicijo.



Notranje reprezentacije so verjetno delno prirojene in delno pridobljene z učenjem.

Zgolj še pripomba glede tega, kako obravnavati vprašanje odkrivanja možnosti. Ni nobene skrivnosti o vzročni učinkovitosti predmetov intuicije. Možna stanja stvari ne delujejo na ljudi, vendar so ljudje zmožni, da si jih zamišljajo tako, da izkoriščajo vire, ki so se razvili pod vzročnim vplivom aktualnega sveta. Intuicije dobesedno ničesar ne odkrivajo; opirajo se na domišljijo, ki gradi mod-

ele možnih situacij, tako da sledi strogim omejitvam, ki so veljavne tako za zaznavanje kot za domišljijo. Omejitve narekujejo, kaj naj se dojame kot možno. Kakšna vrsta možnosti in nujnosti je torej tu v igri? Filozofi običajno razlikujejo več vrst modalnosti, najbolj vidne pa so logična, metafizična in nomična. Čeravno je logična modalnost skrajno pomembna in zanimiva, je težko verjeti, da imajo naivne geometrijske intuicije moč logično resničnih trditev. Boljša alternativa je raven bolj specifičnih nelogičnih modalnosti. Tu obstaja izbira med nomičnimi in metafizičnimi modalnostmi, prve pa so videti veliko bližje naivnim vizualizacijam. Predlagam, da smo odprtega duha glede zadevnih prostorskih možnosti in nujnosti. Ena možnost je, da zmečemo v isti koš fiziko in geometrijo. Druga, sprejemljivejša pot je ločitev čisto prostorskih intuicij od fizikalnih. Dejansko si naivni spoznavalec – in celo sofisticiran spoznavalec, ki živi pred nastopom neevklidskih geometrij – laže zamišlja svet, v katerem so zakoni fizike drugačni, kot svet, v katerem vlada neka alternativna geometrija. Tako se geometrijske možnosti zdijo širše kot zgolj nomične, četudi so liberalno razumljene, to je v skladu z vsakdanjim, sproščenim pojmovanjem o tem, katera vrsta zakonov vlada našemu okolju (nujnosti pa ustrezno strožje kot zgolj nomološke).

ii. Mentalni modeli na delu: intuitivna indukcija

Da bi prešli od geometrije k fiziki, naj zgolj omenim mešan, geometrijsko-fizikalen primer: veste, da krožna veriga ohrani svoje topološke lastnosti, medtem ko drsi. Toda če niste ravno izurjen znanstvenik ali filozof znanosti, nimate na voljo nobenega načina, kako izraziti to vednost po preprosti propozicionalni poti. Celo Stevin tega ni mogel zlahka storiti. Tako on in njegova publika nimata na voljo ustrezne propozicionalne reprezentacije, implicitna vednost, ki jo imata, pa ostane speča in mrtva. S kvaziprostorskim modelom pa postane implicitna vednost uporabna. Vrnimo se zdaj k osrednjemu fizikalnemu ME v Brownovi razlagi, to je h Galilejevemu eksperimentu, ki zadeva prosti padec. Prvi del Galilejevega eksperimenta, ki zadeva prosti padec, vključuje sklepanje o vlogi teže in doseže vrh v vmesnem sklepu, da teža ne igra nobene vloge pri določanju hitrosti. Simplicij je najprej zaprošen, da preuči lahko telo *L* in težko telo *T*, ki prosto padata, potem pa naj pretehta paket *P*, sestavljen iz *L* in *T*, ki sta zvezana skupaj. Domneva se, da »se osvešča« protislovja, prisotnega v začetni domnevi, da je hitrost sorazmerna s težo. Kako to doseže? Kako so domnevna »nova (kvazi)izkustva«, kakršno je živo zamišljanje mušketne in topovske krogle, ki padata skupaj, zgrajena v njegovem duhu?

V okviru mentalnih modelov je način, kako on to naredi, naslednji: najprej zgradi dva manjša modela za *L* in *T*, najprej *l*-model, kjer *L* pada počasi, in potem *t*-model, kjer *T* pada hitro. Potem je zaprošen, da obravnava, kako bi *L* in *T* padala skupaj. To zahteva povezovanje *l*-modela in *t*-modela v celoto. Ko poskuša opraviti združitev modelov, odkrije, da združen *l*-*t*-model, ki bi bil hkrati model za *P*, ni mogoč. Namesto da bi ravnal s formulami (kakor bi to počel logik), Simplicij ravna z bolj konkretnimi reprezentacijami, ki mu omogočajo, da uporablja svoje vsakdanje veščine, in bo gotovo zlahka prišel do

zahtevanega sklepa (do vmesnega sklepa, da ni koherentno trditi, da je hitrost v sorazmerju s težo). Čisto propozicionalen način bi utegnil biti, nasprotno, Simpliciju nedosegljiv. Zdaj se lahko lotimo pojavov, ki so za neplatonista izziv. Zaradi potekajoče razprave z J. Brownom in da bi bralcu dal popolno sliko, bom začel s tem, da bom preprosto ponovil osnovno zgodbo iz mojega prejšnjega prispevka o ME-ih.

Proti trditvi, da fizika iz naslonjača »ni primer tega, da vidimo stare empirične podatke na nove načine«, je očiten odgovor, da nekateri ME-i dejansko vključujejo videnje starih podatkov na ustrezen način, nekateri pa vključujejo kombiniranje starih podatkov na nov način. Če nihče pred tem ni pogledal dane množice podatkov ali pa ni nihče imel nobene ideje o tem, kako jih »videti« na kakršenkoli sistematičen način, potem jih je naš inovator iz naslonjača ravnokar videl na pravi način, ne da bi jih videl na »nov« način, saj ni bilo nobenega starega načina videnja.

Veliko pomembnejša je možnost ustvarjanja novih podatkov z obdelovanjem starih. Miselni eksperimenti morajo ponuditi, prvič, ustrezno reprezentacijo problema, to je reprezentacijo, ki subjektu daje možnost, da obdeluje problemsko situacijo (seveda v njegovih rokah) na posebno lahek način in tako, da omogoči lahko aktivacijo subjektovih kognitivnih virov – veščin, implicitne ozadnje vednosti, zaznavnih prepričanj itn. na način, ki je boljši od urejenega sklepanja. Dobro je znano, da je nekatere oblike reprezentacij lažje brati in z njimi ravnati kot z drugimi in da je hevristična moč neke reprezentacije bistveno odvisna od teh lastnosti. Johnson-Laird in njegovi privrženci so pokazali, da mnoge naloge ljudje opravljajo znatno bolje, ko jim je dovoljena uporaba kvaziprostorske reprezentacije. Stevinova povezana veriga je dober primer take zlahka obvladljive reprezentacije. (Zakaj natanko so nekatere reprezentacije boljše od drugih, je zanimiv problem, vendar je to strokovni problem, ki gotovo ne ogroža splošne empirične usmeritve glede spoznanja.)

To, da je ME-e mogoče obdelovati, in njihova aktivirajoča moč bi morala razložiti njihovo hevristično vrednost. Teorija mentalnih modelov pravilno napove, da bo ME, ki ga je mogoče vizualizirati, imel večjo hevristično vrednost kot ustrezna propozicionalna alternativa, in tudi v načelu razloži, zakaj.

Sprejemljivo je, da se obdelovanje kvaziprostorskih modelov lahko glede hevristične vrednosti zelo približa temu, da dejansko vidimo gibanje delov, ki jih obdelujemo. Obdelovanje je kvaziizkustveno v tem, da prinaša nesklepalna prepričanja, podobna zaznavnim. To utegne razložiti občuteno razliko med ME in koščkom urejenega propozicionalnega sklepanja. (Vprašanje upravičevalne vrednosti puščam za naslednji razdelek prispevka.)[9]

Omenili smo že lahkoto in hitrost, s katerima pridemo do sklepa ME. Spomnite se formulacije, ki jo ponuja J. R. Brown, kjer poudarja, da je »skok od podatkov k teoriji sorazmerno majhen« (Brown, 1984: 4), vendar lahko privede zelo daleč – v najbolj znanih primerih je to majhen skok za eksperimentatorja, vendar

[9] Opiram se na splošno priznano dejstvo, da so razlike v reprezentacijskem mediju in v repprezentaciji, ki je na voljo ali je izbrana, v veliki meri odgovorne za razlike v izvedbi reševanja problemov (vključno z znanstvenim odkritjem).

velik za znanost (to ne pomeni, da se teorija, ki jo predlagajo uspešni ME-i, sprejme brez preverjanja – res je ravno nasprotno). V mnogih ME-ih dejansko obstajata dva odločilna koraka, ki zahtevata razlago, partikularen in posplošujoč korak. Na prvi stopnji pride do partikulariziranega izziva, da bi dojeli neko stanje stvari, ki vključuje določeno lastnost *P* (zamislite si biljardno in topovsko kroglo, ki sta zvezani skupaj, ali ladjo, katere deske so postopno odstranjene). Potem gre oseba skozi ME in izvede posamezen scenarij, ki vključuje *P*. Ta stopnja se konča z intuicijo-sodbo, ki zadeva *P* v partikulariziranem okolju. To nam da prvi skok, skok od eksperimenta k sodbi. Na drugi stopnji pride do prehoda k posplošitvi (za veliko parov objektov lahko storimo, da padajo skupaj, zdi se, da noži in drugi materialni objekti preživijo zamenjavo parov, kar drži tudi za ladje). To privede do splošne intuicije-sodbe, ki zadeva *P*. Drugi skok, od posplošenega ME k splošni intuiciji-sodbi, je tisto, kar Brown verjetno opisuje kot »skok k teoriji«. V aristotelski tradiciji se sledenje temu skoku včasih imenuje »intuitivna indukcija«.[10] Lotili se bomo obeh korakov, ne da bi vselej to izrecno povedali.

Kontrast med pomembnostjo koraka/korakov in njegovo lahkoto in hitrostjo je bistvenega pomena. Eden od pomembnih izzivov, ki jih predstavlja, zadeva nesprejemljivost domneve, da miselni eksperimentator uporablja induktivno sklepanje. Če mora prepoznati in pretehtati alternative, preden pride do svojega sklepa, kakor od njega zahtevajo kanoni induktivnega postopka, ne bo nikoli opravil svojega koraka tako elegantno.

Sprejemljiva smer razlage uporablja pojem zatečenih hierarhij. Na primer, kognitivni sistem se lahko nauči, da ko (običajno) Marjetica pride na zabavo, je zabava dobra, in tako shrani informacijo o obstoju nagnjenja *N* (Marjetica prihaja na zabavo, zabava je dobra). Sistem se potem utegne naučiti, da ko prideta na zabavo Marjetica in njen prijatelj, zabava ni dobra, in tako pridobi *N* (Marjetica in njen prijatelj prihajata na zabavo, zabava ni dobra). Prvo nagnjenje je zatečeno, medtem ko se drugo aktivira zgolj tedaj, ko se sistemu pove, da na zabavo prihaja Marjetičin prijatelj. Sklepanje s pogojniki seveda vključuje veliko več zapletenosti od teh dveh, ki smo ju omenili, tako da bi jih popolna razlaga hipotetičnega sklepanja morala upoštevati vse, toda naše zanimanje je kajpada veliko bolj omejeno. Bistvena naturalistična poanta je, da je orisane prehode mogoče zlahka mehanično vgraditi v povezave in omrežja in da kognitivni znanstveniki predlagajo, da je naš spomin dejansko tako zgrajen. Različne domneve o regularnostih bodo imele kot rezultat različne modele možnih potekov dogodkov.

Zdaj lahko uvedemo predlog o hitrosti in lahkotnosti skoka v ME. Ko nekoga slišite, da pravi »Marjetica prihaja na zabavo, torej bo zabava ...«, verjetno

[10] Izraz znamenito uporablja Ross, da bi prevedel Aristotelov izraz "epagoge" v svojem prevodu Posterior Analytics II, 19 in da bi, v drugačnem kontekstu, tudi označil moralno intuicijo; za sodobno razpravo o slednjem glej, na primer, R. Audi (Audi, 2004: 62 in dalje). Za njegovo rabo v epistemologiji glej pionirsko delo v Johnson (Johnson, 1922) in sodobnejše Chisholmovo delo Theory of Knowledge. Chisholm (Chisholm, 1987) koristno razlikuje tri stopnje: prvo, nabiranje primerov, drugo, sklepanje od primerov k splošni trditvi, in tretjo, intuitivni uvid, da je splošna trditev nujna.

avtomatično pričakujete, da bo stavek dokončal z »... dobra«. Ne pričakujete, da bo Marjetica prišla zadrogirana, bolna, v besnem razpoloženju itn.

Razlaga za hitrost in lahkoto, s katerima naletite na alternativo »dobra«, je, da je vaša vednost slojevita. Propozicija »Ko Marjetica pride na zabavo, je zabava dobra« je vaša zatečena alternativa. Druge propozicije, ki omenjajo njenega prijatelja, so možne ovržbe, hierarhično urejene. Dokončana zatečena hierarhija domnevno uteleša rezultate dolgega procesa učenja. Ko tisti, ki sklepa, gradi svoj model, lahko uporabi tako slojevito vednost, da bi prišel do hitrih in nenapornih kognitivnih odločitev. Odgovor leži v dejstvu, da sklepanje v mentalnih modelih aktivira vire z zelo organizirano nerodno ozadnjo vednostjo. Oglejmo si primer. Vsi veste, da barva ne vpliva na hitrost. Kako to veste? Vaša vednost je organizirana (in shranjena) na zatečen način in utegne biti implicitno predstavljena v raznih scenarijih, ki zadevajo situacije padanja. Obravnava zunaj konkretnega konteksta je težka (poskusite razmišljati o tem, da so vse stvari, ki jih dejansko veste, nepomembne za hitrost padajočega telesa). Če bi morali napisati seznam in pojasniti, zakaj so posamezne značilnosti na tem seznamu, bi bila to naloga, ki se nikoli ne konča.

Oglejmo si na kratko Galilejev eksperiment, drugi in zadnji del – skok od nepomembnosti teže k pozitivnemu končnemu sklepu, da vsa telesa padajo s približno enako hitrostjo.[11] Hitrost prosto padajočega objekta ni odvisna od njegove barve. Tudi ni odvisna od njegovega okusa. Je neodvisna od videza tega objekta. Te resnice so vgrajene v našo ozadnjo vednost. Lahko nastopajo znotraj predstavitve vednosti na zatečen način (posledica bi bila ta, da če bi neki objekt padal neobičajno počasi, potem bi bila njegova barva zadnja lastnost, ki bi si jo ogledovali pri iskanju razlage). Če bi morali vse te resnice narediti vidne, da bi prišli do sklepa (na primer, da hitrost ni odvisna od teže), do njega nikoli ne bi prišli, gotovo pa ne v nekaj sekundah. Toda najbolj preprosta (in zato prava) razlaga za našo hitrost in učinkovitost ni, da vidimo pravilno razlago, zapisano v platonskem kraljestvu, temveč, da so resnice o tistem, kaj je nepomembno, dane kot implicitne omejitve naše izgradnje modela. Določajo arhitekturo modela, medtem ko ostajajo precej nevidno v ozadju.

Vse irelevantne možnosti (irelevantne s stališča raziskovalca) so izključene zaradi presejajoče moči zatečenih hierarhij. (Seveda ni nobenega posebnega razloga za razmišljanje, da je ozadnja vednost sama na sebi apriorna.) Zatečene hierarhije so domnevno zgrajene na nekakšni vrsti induktivnega postopka, ki vključuje vseživljenjsko izkustvo in učenje od drugih. Ta način izključevanja možnosti ponuja zanimiv odgovor tudi teoretiku argumenta. Jasno je, da bi popolnoma argumentativna različica značilnega miselnega eksperimenta morala imeti veliko premis, ki predstavljajo ozadnje domneve, pravzaprav vgnezdene premise, v katerih dano splošnejšo premiso pobliže določajo tiste premise, ki izražajo možne izjeme, katerih se miselni eksperimentator domnevno zaveda. (Vzemite količino ozadnje vednosti o ladjah, predpostavljene v ME Tezejeva ladja: zamenjava desk ladje ne uniči; lahko spremeni barvo ladje, vendar ne bi smela dramatično spremeniti njene teže itn.) Še več, obstaja vprašanje »kine-

[11] V prid bralcu tu ponavljam tisto, kar sem predlagal v prispevku iz leta 1992 (Miščević, 1992).

matike« ME-ov, v katerih se nekatere premise posodobijo v teku samega sklepanja. Ni verjetno, da gre skozi ta celotni material pri opravljanju svojega ME celo zelo pameten miselni eksperimentator. Lepi, naravno potekajoči argumenti iz knjige preprosto ne ustrezajo aktualni praksi.

Razlaga lahko preide dolgo razdaljo na poti k pojasnitvi, zakaj je intuicijska indukcija upravičena. Taka je zato, ker so bili irelevantni (ali dozdevno irelevantni) dejavniki onemogočeni in je zanje poskrbela naša »ozadnja vednost« (ki jemlje »vednost« v nefilozofskem smislu) in njene zatečene hierarhije. Znatna količina ozadnje vednosti vpliva na zadevo, to pa naredi nezaznavno, brez nikakršnega vidnega napora. Tako se celo ime »intuicijska indukcija« zdi upravičeno: sam posplošujoč skok je induktiven na posreden način.

Naj povzamem. Domneva, da opravljanje ME sestoji iz izgradnje mentalnega modela in sklepanja v njem, pojasnjuje naravo podatkov, kaže na veščine, uporabljene pri obdelovanju objektov v modelu, in razloži hevristično plodnost in sorazmerno lahkotnost dela v laboratoriju duha. Zanika, da moramo vzajemno delovati z možnostmi, da bi jih spoznali; namesto tega predlaga, da so modeli možnosti zgrajeni v kombinaciji iz sestavin, reprezentacij dejanskih objektov. V nasprotju s platonsko razlago ne postavlja nobenih skrivnostnih zmožnosti in je zato od nje bolj zaželen. Zanimivo je, da je Kant tisti, čigar razlaga »konstrukcije v zoru« se najbolj približa stališču mentalnega modela. Brez teorije sklepanja v mentalnem modelu empiristi nimajo na voljo nujnih instrumentov – neaprioristi, kakršen je Kuhn, govorijo nejasno ali metaforično o videnju starih podatkov v novi luči in celo predlagajo skrajno nespremenljivo stališče, da mora miselni eksperimentator že imeti izkustvo, opisano v eksperimentu, vse to zaradi tega, ker nimajo ustrezne psihološke teorije. Neki kritik, ki je simpatiziral s klasičnimi empirizmom, je nekoč pripomnil proti tem trditvam, da je »ta 'teorija' (da pridemo do možnosti tako, da preuredimo objekte, nabrane iz izkustva) vsaj tako stara kot Locke«, tako da so empiristi *dejansko imeli* na voljo zahtevane instrumente. Dobro, vse je odvisno od tega, kako jih berete. Locke in Berkeley sta očitno menila, da so »ideje« podobne slikam, tako da sta imela potrebna sredstva za razlago domišljijske preureditve. Vendar pa nista imela jasne predstave ostalega: kako posamezna preureditev vzajemno deluje s splošnejšo induktivno informacijo, kakšen je format, v katerem je taka informacija sistematizirana, in podobno. To lahko razloži, zakaj je trajalo nekaj stoletij, preden so predlog avtorji, kakršen je Mach, sploh oblikovali, da ne govorimo o njegovi jasni formulaciji.

Lahko sklenemo, da je večji del fizikalnih ME-ov mogoče razložiti z neapriornimi sredstvi. Vendar ostajajo nekateri pomembni dolgovi, ki jih še nismo plačali. Prvič, morali bi se spomniti, da je del ozadnje vednosti, ki je aktivirana v izgradnji modela in v domišljijskem »eksperimentiranju«, dejansko fizikalen in zadeva sile in gibanja, medtem ko je ustrezno prostorski. Od kod izvira ta vednost?

Fizikalni del je sorazmerno lahek, vendar tudi ne popolnoma trivialen. Izvira iz ljudskih običajnih prototeorij o fizikalnem vzajemnem delovanju. Kognitivno raziskovanje je razkrilo določeno sistematičnost v takih teorijah v obsegu, ki

zanje upravičuje etiketo »naivna fizika«. Toda te teorije same na sebi morajo izvirati iz takega ali drugačnega vira. Zdaj poteka intenzivno raziskovanje glede izvira naivne fizike in zdi se, da je del nje *prirojen*. Vprašanje je filozofsko precej preprosto v primerjavi z običajnimi problemi z intuicijami, čeravno mikavno za kognitivnega znanstvenika. Pustili ga bomo ob strani. Če sklenemo z znanstvenimi ME-i, ima modelna razlaga dodatno razlagalno prednost pred platonsko – izpolnjuje obljubo, da bo razložila ne le vrline, temveč tudi omejitve ME-ov na sistematičen način. Na primer, na konferenci na Reki je Jim Brown zastavil naslednje vprašanje: zakaj normalno nimamo zelo zanesljivih intuicij o kemiji? Naravni odgovor je, da kemijska vednost ni del naših ljudskih teorij in da nam kemične reakcije niso dostopne v taki stopnji kot fizikalne. Torej ni ustreznih domnev, ki bi jih miselni eksperimentator utegnil uporabiti. Modelno stališče ponuja smer razlage pojava; zanima me, ali ima platonist ponuditi kaj primerljivega?

iii) Uganke prostorsko-geometrijskih intuicij

Vrnimo se zdaj na kratko k geometrijskim primerom in k ciljni trditvi, da bodo s prepogibom kvadrata okrog ene od njegovih diagonal, nasprotne stranice sovpadale. Toda kot smo omenili že prej, vizualizirane strani niso idealne linije niti niso nujno predstavljene z zamišljenimi linijami natanko enake dolžine. Ravno tu je točka, kjer antivizualisti izražajo svoje nestrinjanje. Naj navedem M. Giaquinta, enega od najbolj sofisticiranih in previdnih sodobnih kritikov stališča, da vizualne reprezentacije lahko upravičujejo prepričanja glede geometrijskih teoremov: »Nimamo nobenega razloga, da bi verjeli, da take lastnosti uprimerjajo popolne geometrijske forme, nobenega razloga za mišljenje, da so kvadrati predstavljeni s popolnoma kvadratastimi podobami.« (Giaquinto, 1992: 387) (Kot je v razpravi dejal Mike Martin, zamišljeni trikotniki se ne zdijo bolj natančni kot trikotniki, narisani na šolski tabli, ti pa so domnevno preveč nenatančni, da bi sami na sebi podprli dokaz.) Naj dam ugovoru jasnejšo obliko: (naivni) spoznavalec racionalno misli, da njegova geometrijska prepričanja zadevajo popolne geometrijske oblike. Vizualizirajoče izkustvo dejansko ne ponuja popolnih geometrijskih reprezentacij. Torej, vizualizirajoče izkustvo ne more biti (racionalno) dokazno gradivo za zadevna geometrijska prepričanja. Epistemski platonisti, nemara od samega Platona pa vse do Meinonga in J. R. Browna, so na tem ugovoru gradili svoje pojmovanje, da je domišljija zgolj hevristični pripomoček za zmožnost, ki temelji na razumu. Drugi iščejo pribežališče v neintuicijskih formalnih temeljih geometrije in pozabljajo, da intuicija pogosto rabi kot vodilo za formalne pristope – kakor je poudaril sam njihov začetnik David Hilbert – in da jo je treba razložiti ne glede na to, kakšne kasnejše metode imajo matematiki na voljo.

Vizualistu premislek o popolni natančnosti svetuje zmernost: dokazno gradivo iz vizualizacije je gotovo le del zgodbe, ne pa cela zgodba. Da bi videli, zakaj je tako, si oglejmo najprej skrajnega vizualista, ki hoče popolnost vstaviti v same podobe. Obstajata dve možnosti, ki sta mu na voljo, vendar nobena od njiju ne zveni zelo impresivno in nobena od njiju ni na katerikoli način potrje-

na. Naj ju razložim z uporabo primera črt. Prva možnost je domnevati, da že tako v vizualizaciji kot v zaznavanju pogosto ne vidimo črt, ki bi imele neko določno debelino. Vizualne »črte« so dovolj tenke, da rabijo kot model za geometrijske črte. Druga možnost je, da je domišljija bolj shematska kot zaznavanje. Zamišljamo si tako rekoč geometrijske tipe. Zanimivo je, da nekateri kognitivni psihologi govorijo o »shematskih podobah«, za katere se zdi, da v grobem prinašajo tisto, kar je potrebno, to je neko vrsto podobe, ki »odmisli« nenatančnost podrobnosti. Povezana utegne biti z možnostjo »čisto prostorske« domišljije, ki je domnevno umeščena v poseben kortikalen podsistem (»ventralni sistem«), ki ga je med drugimi predlagal Kosslyn v svojem delu (Kosslyn, 1994: 301). Na tej stopnji raziskovanja je žal njihovo govorjenje težko kaj več kot nejasno obetajoča metafora. Skrajni vizualist ne more utemeljiti svojih trditev.

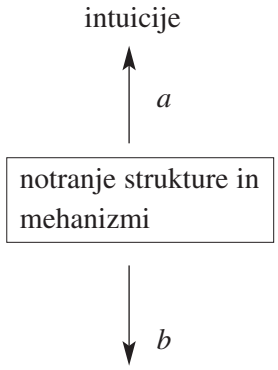
Do nadaljnjega raziskovanja je najbolje biti zmeren in predlagati neskrajne možnosti: tisti, ki vizualizira, si ne zamišlja popolnih geometrijskih črt, temveč le tanke in nepopolne kvazičrte in šele na naslednji stopnji pride do geometrijskih črt s sklepanjem, ki lahko vključuje abstrakcijo in idealizacijo. Pravi opis tega, kaj se dogaja v našem drugem primeru, je potem naslednji. S »pregibom« zamišljenega kvadrata lahko naivni spoznavalec iz vizualizacije »vidi«, da bosta dve stranici *c* in *d* poravnani in se bosta v grobem prekrivali, potem aktivira pojmovno informacijo, da sta enaki, in sklepa, da bosta – če sovpadata – potem natanko sovpadali. Toda, ali njegov napredek ne skrči vloge »videnja« na zgolj opomin, ki postane očitno odvečen, ko se enkrat aktivira pojmovna informacija? (Pierre Jacob je izrazil to skrb v razpravi v Lyonu.) Ne, saj za aktivirani pojem ni nujno, da je pojem vrtenja in poravnave, dovolj je že enakost. Ustrezen prvi korak, ki zadeva »pregibanje«, je torej mogoče preskrbeti z domišljijo. Pojem skrbi zgolj za nezamisljivo popolno enakost. (Nekateri protivizualisti, na primer Giaquinto (Giaquinto, 1992: 395), priznavajo, da morajo naše geometrijske pojme spremljati »pojmovne podobe«, ki predstavljajo preoblikovanja geometrijskih objektov, da bi podprli geometrijsko sklepanje; zdaj se zdi, da take podobe zajemajo natanko tisti vizualni vidik, ki je nujno potreben za naivno geometrijsko vednost.) Upoštevajte tudi, da v tem primeru dejanska debelina stranic ne igra sploh nobene vloge pri vzpostavljanju zaželenega sklepa. V tem primeru torej lahko uberemo tradicionalno empiristično smer in trdimo, da naivni spoznavalec odmisli dejansko debelino objekta, ki je podoben črti, in da je upravičen to storiti. Odmišljanje utegne olajšati dejstvo, da objektu, podobnemu črti, samo zaznavanje ali domišljija običajno ne pripišeta nobene posebne debeline, da ni predstavljen, kot da ima to ali ono posebno debelino.

Naš prvi eksplanandum so ozke kognitivne ali epistemske lastnosti, ki označujejo intuicijska prepričanja na izkustveni, pojavni ravni. Spomnite se uganke neposrednega skoka od peščice primerov k sklepu. Ta psihološka uganka se spremeni v bolj filozofsko, ko opazimo, da se za mnoge vsebine intuicij zdi, da so resnične glede zunanjega sveta: matematične se nanašajo na zbire stvari in na vzajemna delovanja v naravi, za pojmovne se zdi, da se nanašajo na vse kategorije. Če sledimo Kantu, lahko imenujemo to trditev »trditev o veljavnosti«.

Medtem ko pojav lahkote skoka govori proti klasičnemu empirističnemu stališču o izviru intuicij, pa trditev o veljavnosti pobija vsakršno poenostavljeno pojmovanje intuicij kot zmot in si prizadeva spodkopati celo zmernejša projektivistična stališča. Epistemski platonist se lahko lepo prilagodi tako temu pojavu skoka kot trditvi o veljavnosti: lahkota izvira iz dejstva, da tisti, ki spoznava, preprosto vidi ustrezne resnice, trditev o veljavnosti pa velja zato, ker so videni objekti resnice. Žal je cena, ki jo je treba plačati, visoka. Edini odgovor, ki ima kakršnokoli možnost, da spravi pod dežnik znanstvenega spoštovanja vredne razlage tako pojav kot trditev, je adapcionistično stališče. Pojav skoka si prilagodi tako, da postavi prirojene strukture, ustrezajoče pojmom ali notranjim, prostorsko-časovnim »okvirjem« (ki so odgovorni za prirojeni geometrijski *know-how*). Soglaša s trditvijo o veljavnosti in pojasnjuje njeno pravilnost z domnevo, da so se te strukture razvile kot odgovor na zunanjo realnost.

Zdaj lahko našo zgodbo povzamemo. Medtem ko Brown misli, da je intuicijska zmožnost temeljna zmožnost, jaz raje o njej menim, da je izpeljana zmožnost, ki uporablja razne temeljne zmožnosti, izrazito sklepanje in kvazizaznavno domišljijo na neodvisen način. S stališča raziskovalca kognitivnih znanosti in opisne epistemologije ponudi »drugo okno« v te temeljne zmožnosti.[12]

Veliko naše vednosti – tako propozicionalne kot vednosti, kako, ki je udeležena pri postopkih in operacijah – je zgrajeno s pomočjo globokih kognitivnih struktur, od katerih so nekatere prirojene in zgolj delno občutljive za individualno učenje. Delovanje takih struktur lahko razbiramo posredno z analizo zgradbe človekove vednosti, uporabljajoč jo v posrednem oknu v človekov duh. Primitivne intuicije ponujajo drugo, neposrednejše okno v iste strukture. Same strukture zadevajo različna področja – prostor, čas, fizično vzajemno delovanje, število, najsplošnejše lastnosti stvari, logične operacije – in so se razvile v vzajemnem delovanju z okoljem. Preučuje jih kognitivna znanost, doseženi pa so že bili nekateri začetni rezultati. Tu je shema:



[12] Stališče »drugega okna« je vmesna pot med brownovskim stališčem temeljne zmožnosti in in običajnim stališčem temeljne zmožnosti, ki ga predlaga Williamson (Wiliamson, 2004).

Intuicije je treba preučevati kot vsako drugo vrsto kognicije; treba je iskati že znane zmožnosti in poskušati razložiti intuicije izhajajoč iz le-teh, namesto da *ad hoc* postavljamo nove zmožnosti.

Verjetno je, da intuicija ni enotna in da so ustrezne zmožnosti zelo raznolike, take, da jih uporabljajo v širokem razponu neintuicijskih nalog. Tisto, kar je skupno vsem intuicijam, je bolj njihov »način reprezentacije« kot pa njihove podstatne strukture. Primitivna intuicija je dokaj zmotljiva in potrebno je veliko kasnejšega dela, da bi veljavne intuicije ločili od neveljavnih. Sofisticirane intuicije, ki označujejo delo zrelih znanstvenikov, vključujejo veliko naučenih veščin in informacije. Naposled, evolucijska, adapcionistična hipoteza ponuja upanje, da del naše primitivne intuicijske vednosti dejansko zrcali globoko zgradbo našega okolja in tako – navzlic svoji zmotljivosti – nosi informacijo o realnih in filozofsko pomembnih lastnosti nekaterih stanj stvari v svetu – recimo matematičnih stvari –, najbolj vidno o nujnosti in univerzalnosti.

b) Normativni predlog

i. Ali lahko domišljija upravičuje prepričanja?

Kaj pa glede upravičenja intuicij, prvega omenjenega vprašanja na seznamu tem, ki so pomembne za umestitev Brownovega stališča na zemljevid možnih opcij? Na začetku sem izrazil svoje strinjanje z J. Brownom glede epistemološkega statusa intuicij in njihove trditve o veljavnosti: ne sodijo zgolj v kontekst odkritja, temveč imajo določeno vlogo tudi v kontekstu upravičenja. Zdaj je čas, da povemo kaj več. Vprašanje še posebej zadeva mentalne modele in domišljijo: kako lahko manipulacija v domišljiji, domnevno s pomočjo mentalnih modelov, *upravičuje* propozicije in teorije? Natančneje, kako jih lahko upravičuje vsaj v določeni meri, saj ni nujno predpostaviti, da ponuja popolno, popolnoma dokazano in dokončno upravičenje. Naj začnem s tremi izzivi za trditev o upravičevalni vlogi za ME-e, prva dva zadevata ME-e na splošno, tretji pa zadeva geometrijske vizualizacije.

Tu je prvi izziv: Če nam ME-i povedo več o naši lastni zgradbi kot o fizičnemu svetu in matematičnemu področju, zakaj smo jim potem upravičeni zaupati glede teh zadnjih področij? Ali ni razlaga preveč psihologistična? Upam, da ne. Mentalni modeli aktivirajo vse vrste prepričanj spoznavalca in nepropozicijska stanja, podobna prepričanjem. Mnoga od njih upravičuje izkustvo, druga so razvidna in tako *prima facie* upravičena in čakajo, da jih popolneje upraviči njihova vloga v našem popolnejšem sistemu prepričanj. Za sama ravnanja se zdi, da jih množično upravičuje njihov uspeh.

Drugi izziv ponuja S. Häggquist na koncu svojega poglavja »Mentalni modeli« v svoji izvrstni knjigi o ME-ih (Häggquist, 1996). Tu je bistven navedek:

> »Če so teorije trditve, jih je treba upravičiti ali zavrniti s sklicevanjem na druge trditve, ki so same upravičene in lahko rabijo za premise v argumentih za ali proti teoriji. Torej, če ME-i res opravljajo upravičevalno delo, ga opravljajo tako, da nudijo take premise. Postopek, v katerem

> nekdo pride do tega, da sprejme take premise potem, ko je prebral ali slišal ME, utegne vključevati razne psihološke procese, vključno (naj dopustimo) z mentalnimi simulacijami, toda mera, v kateri je upravičen sprejeti ali zavrniti to teorijo, za katero gre, bo še vedno zadeva tega, ali so te premise same upravičene in od tega, ali upravičujejo zavrnitev ali zadržanje te teorije. Epistemološko žarišče ostane na propozicionalni ravni.
>
> *Zdi se, da je na hipotezo o mentalnih modelih najbolje gledati kot teorijo o tem, kaj se dogaja v možganih, ko kdo opravljajo miselni eksperiment. Toda taka teorija ima zelo majhno normativno težo. Normativno vprašanje je: Ali argument, katerega premise so dobljene iz miselnega eksperimenta, upravičuje svoj sklep? Če upravičuje, potem to naredi ne glede na to, kako je miselni eksperiment izveden v možganih.* To pa, ali premise upravičujejo sklep, ni odvisno od tega, ali psihološki mehanizem vključuje modele ali ne.
>
> Teorija mentalnih modelov torej niti ne zadosti niti ne vnaprej zasede potrebe za razlago tega, kako in v kakšni meri miselnim eksperimentom uspe preskrbeti evidenčno podporo za ali proti teorijam.« (Häggquist, 1996: 85, kurziva moja)

Häggquist meni, da ME-i ponujajo premise za argument in ne, recimo, argumenta zajemajo, tako da bo samo sklepanje nadziralo tisto, kar je zamišljeno in kvazivizualno predstavljeno. Nisem prepričan, de je ta domneva pravilna, vendar jo bom začasno sprejel. Imenujmo potem celoten postopek razmišljanja iz naslanjača »širši ME«, njegov neargumentativni del, tisti, ki je domnevno bolj vizualen in odvisen od mentalnega modela, pa »ožji ME«. Predpostavimo, da ožji ME ponudi eno ali več premis za del eksplicitnega argumenta. Širši ME sestoji iz ožjega ME-a in iz eksplicitnega argumenta. Potem lahko normativno vprašanje, za katerega Häggquist meni, da je najbolj pomembno, razumemo takole. Ožji ME prinese premise, ki upravičujejo sklep argumenta (ki dopolni ožji ME) in s tem širšega ME-a kot celote. *Ali te premise, izpeljane iz ožjega ME-a, upravičujejo sklep?* Häggquist pa tudi domneva, da opisna razlaga, recimo razlaga, ki temelji na mentalnem modelu, ožjega ME-a nima kaj povedati o upravičenju in je zato nepomembna za normativno vprašanje. Naj ponazorim. V njegovi rekonstrukciji eksperimenta prostega padca je bistvena premisa, da je mogoče kombinirati topovsko in mušketno kroglo tako, da tvorita novo telo, torej propozicija take vrste, ki jo v svojem splošnem predlogu okrajša kot $\Diamond C$. Kako je upravičena? Teoretik mentalnega modela bi najprej predlagal opisno zgodbo: v naši domišljiji smo pravkar povezali dva objekta in ju potem pustili pasti, glede tega pa ni nič neobičajnega. Razlog, zakaj se nam to ne zdi nič neobičajnega, utegne biti, da dejansko počnemo podobne stvari v našem življenju: na primer, jaz sem pogosto pakiral skupaj debelo knjigo in tanko revijo in ta paket tu in tam spustil. V zatečeni hierarhiji, ki sedi v naših spominih, ni domnevno ničesar, kar bi oddalo opozarjajoč signal in nam povedalo, da je situacija na kakršenkoli način nemogoča ali problematična. Zdi se, da Häggquist implicira, *da nobena taka zgodba ne more imeti normativne pomembnosti*.

Tu sta dva problema za Häggquista. Prvič, v prvem odstavku implicira, da mora biti trditev upravičena ali zavrnjena s sklicevanjem na druge trditve, ki so same upravičene. Nič ne jamči zgolj domneve o tej vrsti skrajnega intelektualizma, ki v implikaciji zanika kakršnokoli upravičevalno vlogo nepropozicionalnim zaznavnim ali intuicijskim stanjem. Vendar je še slabše. Odločilni drugi odstavek uvaja idejo, da so premise argumenta pridobljene iz ME-a, domnevam ožjega ME-a. Toda, kaj jih upravičuje? Če so pridobljene iz ožjega ME-a, potem mora biti to stvar, ki upravičuje tudi te premise. Vendar pa *ni postopek tisti, v katerem so pridobljene*, mora trditi Häggquist, sicer bi bil postopek mentalnega modeliranja prava stvar za sklicevanje pri odgovoru na normativno vprašanje. Kaj pa še obstaja, kar bi *on* lahko ponudil kot alternativo? Vrnimo se k Galileju in k propoziciji $\Diamond C$. Kako jo zamišljanje dveh krogel upravičuje po Häggquistovem mnenju? Če je ne upravičuje, potem je bistvena premisa celotnega dokaza neupravičena in potem znameniti sklep pade. Sagredi zmaga. Če jo upravičuje, potem je nekaj glede zamišljanja tisto, ki ponuja neko upravičenje in potem kritika mentalnih modelov pade. *Häggquistovo intelektualistično načelo iz prvega odstavka (zgolj trditve upravičujejo druge trditve) je samo na sebi težko verjetno, ko pa ga dodamo normativnemu vprašanju, naredi, da na to vprašanje ni mogoče odgovoriti.*

Kaj je alternativa? Teoretik mentalnega modela bi lahko dokazoval, da *prima facie* obstaja upravičenje, povezano s samo zamisljivostjo: če si je stanje stvari mogoče koherentno zamisliti, potem je *prima facie* možno. Ciljna trditev C je zamisljiva, torej *prima facie* $\Diamond C$. Če je to tako, potem smo *prima facie* upravičeni verjeti, da možno C (da je možno zvezati skupaj itn.). Če nanj še naprej pritiskamo, lahko teoretik uvede nadaljnjo opcijo: mogoče je, da upravičenje naših zamišljanj C-ja prihaja delno iz upravičenosti prepričanj v našem spominu: moj spomin, ki zadeva paket knjiga-plus-revija, ni problematičen in sem povsem upravičen, da mu verjamem. Galilejev vojaški paket je v sedanje namene analogen mojemu miroljubnemu knjigožerskemu, tako da moje upravičeno spominsko prepričanje plus upravičena analogija podeljujeta upravičenje mojemu prepričanju, da je prvi paket možen glede na to, da je zadnji aktualen. Tu lahko teoretik modela celo zadosti intelektualistični trditvi iz Häggquista: poslednji upravičevalci ciljnega prepričanja (da $\Diamond C$) so druge trditve, nabrane iz spomina.

Naj v tem kontekstu na kratko omenim ugovor, ki sem ga slišal v neki diskusijski skupini: miselni eksperimentator lahko nima prisotnih in zavestnih spominskih prepričanj, je ugovarjal kolega v razpravi. Ni problema: v skladu z večino teorij upravičenja, še posebej internalističnih, ki so tu relevantne, je popolna zavest idealen, ne pa nujen pogoj upravičenja. Ne zavedam se vseh možnih grozečih ovržb zaznavnega prepričanja, da je pred menoj moj računalnik in ne zavedam se vseh prijaznih ovržb, ki dejansko ovržejo grozeče ovržbe, vendar sem navzlic temu upravičen glede prepričanja, ki se nanaša na moj računalnik.

Splošen odgovor je potem naslednji: prvič, normativne lastnosti supervenirajo na opisnih. Zato opisna razlaga zelo pogosto predlaga vir upravičenja (na primer, razlaga utegne pokazati, zakaj je dan proces zanesljiv in zakaj se spoz-

navalcu zdi zanesljiv). Drugič, predlagana opisna razlaga je bogata v informaciji, ki jo je mogoče prevesti v normativni okvir: veliko prvin, prisotnih v vizualizaciji in modeliranju, lahko podpre upravičenje. Na primer, za koherentno zamisljivost se pogosto meni, da podpira nekakšno vrsto možnosti. Domneve, prisotne v modeliranju in njegovem vodenju, utegnejo biti upravičene z izkustvom-indukcijo ali z njihovim celotnim prispevkom (koherentizem) ali z njihovo golo *de facto* zanesljivostjo. Zato ugovor iz nepomembnosti pade: opis-razlaga je tu – kot vselej v normalnih primerih – zelo pomembna za upravičenje. Prvi ugovor pade.

Kako daleč nas pripelje zamisljivost? Lahko naredimo nadaljnji korak in si zadevo otežimo z uvedbo nasprotnika, imenujmo ga »antivizualist«, ki izrecno zanika upravičevalsko vlogo vizualizacij v geometrijskih primerih. Zanj vizualizacija ne nudi naivnemu spoznavalcu nikakršnega dokaznega gradiva za dokazane teoreme. Ena točka, ki govori proti njemu, je kontinuiteta med praktičnimi in geometrijskimi rabami podob: vizualna domišljija je dovolj stabilna, da vodi ljudi v praktičnih nalogah, zakaj naj bi torej izgubila svojo evidenčno vlogo v geometrijskih nalogah? Antivizualist ima na voljo opcijo, da zanika, da mi kdajkoli rabimo domišljijo kot dokazno gradivo, vendar to opcijo danes uberejo le poredkoma; na primer, sam Giaquinto se ji izrecno odpoveduje v nizu oporekanj (Giaquinto, 1992: 388 in naprej). Tako domnevam, da vse strani soglašajo, da naivni spoznavalec uporablja svoje podobe kot dokazno gradivo za grobe, približne sodbe, na primer, da obravnava robove svojega robčka kot objekte, ki so podobni črtam, in v skladu s tem tudi sodi. Če torej lahko uporablja podobe kot dokazno gradivo v določenih okoliščinah, zakaj potem ne v drugih? Bilo bi res najbolj neobičajno, če bi podobe zanj nenadoma nehale biti dokazno gradivo z zgolj preklopom k bolj natančnim, idealiziranim objektom – na primer k zamišljenemu kvadratu, ki je opisan zgolj kot kvadrat, ne pa kot robček – in se še naprej ravnale po zelo podobnih načelih. Spomnite se, da je fenomenologija situacije enaka. Če obstaja globoka razlika v epistemski strukturi dveh epizod, je zelo dobro skrita pred pogledom in konceptualist nima nobene pravice, da postavlja njeno aktualno, psihološko realnost na čisto spekulativnih temeljih, ki zadevajo negotove lastnosti celo bolj skrivnostnih matematičnih bitnosti.

Tu je nedavno predlagan ugovor, ugovor iz fenomenologije, ki ga je izoblikoval Giaquinto (Giaquinto, 1992): če bi vizualno izkustvo predstavljalo dokazno gradivo za geometrijska prepričanja, potem bi prava metoda vizualizacije bila ta, da bi temeljito preiskali naša zamišljanja in zabeležili njihova končna stanja. Tisti, ki vizualizira, običajno ne preišče skrbno svojih zamišljanj in ne zabeleži njihovih končnih stanj, to je, »fenomenologija gledanja in opazovanja je odsotna«. Torej vizualizacija ne ponuja dokaznega gradiva za geometrijsko prepričanje. Odgovor: fenomenologija je podobna fenomenologiji zaznavanja. Jaz ne preiščem skrbno robov ekrana pred menoj in ne zabeležim rezultata, da bi se prepričal, da dejansko ustrezajo; vidim jih brez kakršnegakoli zavestnega napora. »Beleženje« je opravljeno med samim procesom kot spremljava k samemu postopku vizualizacije.

Da bi antivizualista napadel na istem, fenomenološkem temelju, naj opozorim na skrajno fenomenološko nesprejemljivost čisto konceptualističnega stališča. Zanikanje evidenčne vloge vodi k sliki, v kateri se geometrijsko prepričanje oblikuje tako rekoč »slepo«. Toda dejanje vizualizacije ni podobno dejanju jemanja diha, da bi si zbistrili glavo in tako prišli do zahtevanega prepričanja; vizualizacija je vsebinsko povezana z doseženim prepričanjem. Če po drugi strani konceptualist dopusti to odvisnost od vsebine in ne predstavi vpliva vizualizacije kot tistega, ki je »grobo« vzročen, bo moral odstopiti nekaj prostora vizualistu, ki je potem svoboden, da opozori, da je vsebina vizualizacije *bona fide* dokazno gradivo. Zdaj se moramo soočiti z nadaljnjim vprašanjem: prvič, kako spoznavalec dejansko pride do sodbe o nujnosti, in, drugič, z bolj filozofskim vprašanjem, kje se nabrana možnost in nujnost vključujeta v večjo shemo modalne realnosti?

Spet moramo razločevati. Tisto, kar tisti, ki vizualizira, lahko vzame za samoumevno na prvem koraku, je zanj – in nemara za njemu enake – nemožnost zamišljanja kakršnekoli nadaljnje možnosti. Preudaril je vse alternative – scene –, ki si jih lahko zamišlja. Ker v nobeni sceni izvirna propozicija ne pade in ker ni nobenih drugih scen, dostopnih za spoznavalca, on sklene, da ni nobenega načina, kako bi propozicija lahko padla. Spomnite se, da v tem trenutku nima nobenega drugega vodila k možnosti kot rezultate svojih zamišljanj. Pripominjam, da ta situacija stori, da je zanj *prima facie* racionalno, da zaupa svoji domišljiji kot tisti, ki izčrpa možnosti. Naj zdaj pretresem ugovor, ki sta ga pred mnogimi leti postavila Terence Parsons in H. Hochberg na predavanju v Gradcu: spoznavalec ne more biti nikoli gotov, da je obravnaval vse alternative. Torej naša razlaga dejansko ne razloži, kako matematiki dobijo in utemeljijo resnično univerzalne propozicije, s katerimi delajo.

Odgovor: Sprejeti moramo premiso, ne pa odgovora. Delo glede temeljev analize je – kar zadeva premiso – pokazalo, kako krhke so naivne posplošitve in naivne intuicije. (Za podrobnosti in poučne pripombe glede problematične vizualne poti do Rollovega teorema in manj problematične poti do Bolzanovega teorema in glede svaril, ki zadevajo nezanesljivost vizualne intuicije, ko pride do meja in izpeljav, glej Giaquinto. (Giaquinto, 1994)) Toda zmotljivost intuicij jim ne preprečuje, da ne bi igrale pomembne vloge v izgradnji matematičnih teorij. Evklidska geometrija je bila zgrajena tako, da jih je vzela za svoje izhodišče. »Resnično univerzalne propozicije« so bile potem odkrite z nadaljnjim premislekom o sistematiziranih intuitivnih propozicijah. Po drugi strani pa dopustitev zmotljivosti našo poanto okrepi, namesto da bi jo oslabilo. Kaže, da so naivne intuicije ravno tako (ne)natančne, kot je to naivna domišljija, in platonistom odvzame sklicevanje na kakršenkoli poseben, domala nezmotljiv vir vednosti. Tisti, ki ugovarja, je svoboden, da ne zaupa takim intuicijam, če njegove zahteve celo glede *prima facie* upravičenja presegajo tisto, kar je človeško na voljo, toda za večino epistemologov – in za tiste delujoče matematike, ki se mučijo s premislekom o tem vprašanju – je očitna univerzalnost *prima facie* upravičena. Da bi prišli do bolj trdnih univerzalnih propozicij, pa moramo kajpada kombinirati in primerjati začetno intuicijo.

ii) Zmožnost za intuicijo in epistemska vrlina

Naj zdaj naredim prvi korak k splošnejšemu okviru in povem zgolj nekaj besed glede normativne označitve intuicije tako, da umestim to normativno zgodbo znotraj širšega konteksta. Moj priljubljen splošen epistemološki okvir je vrlinska epistemologija in me zelo privlači dvoslojno stališče, ki ga navdihuje Russell in ki velikodušno kombinira zanesljivost[13] kot zunanjo sestavino z zmerno koherentistično sliko kot notranjo sestavino. »Zmeren« tu pomeni, da bi priznal *prima facie* upravičevalno vlogo neposrednemu vpogledu in obdržal koherenco kot poslednjega notranjega upravičevalca. Intuicije kot prepričanja so tako *prima facie* upravičene z njihovo očitnostjo in neustavljivostjo. Zadnje upravičenje intuicij seveda vključuje empirične, *aposteriorne* prvine: bodisi zaupanje v posebne zmožnosti, ki so dobro preverjene v vsakdanjem življenju, bodisi zaupanje v bolj zapleteno, teoretsko upravičenje z vlogo, ki jo intuicije imajo v teorijah – fiziki in podobno –, ki so v celoti empirično uspešne. Toliko o intuicijah kot prepričanjih v obeh pomenih te besede: stanjih prepričanj in propozicijah, o katerih smo prepričani v takih stanjih. Kaj pa glede intuicijske zmožnosti?

Omenil sem že, da moje dvoslojno stališče o upravičenju obravnava upravičenje znotraj okvira vrlinske epistemologije: zmožnosti, ki misleca običajno preskrbijo z upravičenimi prepričanji, so bodisi same izvršilne epistemske vrline bodisi je njihova zmožnost podelitve upravičenja taka vrlina. Naj torej dam kratko logično osnovo za to povezovanje kognitivnih zmožnosti z epistemskimi vrlinami. To dvoje je očitno tesno povezano in obstaja velika razprava o tem, kakšna natanko je ta povezava. Aristotel znamenito šteje za vrlino zmožnosti, kot je *nous*, doda samo *episteme*, kot tudi modrost (*sophia*). Ko Sosa sledi in dopolnjuje Aristotelovo smer, zatrjuje nekakšno vrsto (domala) identitete: ustrezno uglašena zmožnost, recimo intuicija, *je* ravno epistemska vrlina. Drugi (na primer Zagzebski, 2000) so dokazovali, da je to zgolj besedni manever. Res je, zdi se, da »vrlina« bolj označuje lastnost naravne kognitivne zmožnosti kot zgolj samo zmožnost. Pomiritven način bi utegnil biti naslednji:

Razlikujmo polnokrvne staromodne epistemske ali intelektualne vrline, kakršne so, na primer, radovednost, izvirnost, odprtost duha ali epistemski altruizem, od zgolj naravnih zmožnosti, ki so sposobne ustrezno opravljati kognitivno-epistemske naloge, in imenujmo slednje izvršilne (epistemske) vrline. Te bi, med drugimi stvarmi, zajemale epistemske vrline, kakršne so Aristotelove in Sosove, in ustrezno delujoče, ustrezno uglašene kognitivne zmožnosti. *Intuicija bi potem štela za izvršilno intelektualno vrlino*. Sledeč Grecovi dobri ideji kognitivne integracije, dodamo zahtevo, da je zmožnost izvršilna vrlina le tedaj, če je zadostno integrirana z drugimi. Potem je dobro delujoča, dobro integrirana intuicijska zmožnost izvršilna vrlina v smislu, v kakršnem predlagam tukaj. V luči J. Browna je to temeljna, v moji aternativi pa izvršilna vrlina, ki sama temelji na ustreznem delovanju drugih zmožnosti.

[13] V zadevah iz naslonjača pa tudi tisto, kar jaz imenujem "agentova stabilnost" (Miščević, 2006).

Kaj pa glede staromodnih epistemskih vrlin, kakršni sta radovednost in odprtost duha? Ti sta povezani z *vrednotami* (na načine, ki jih bomo takoj natančno opredelili) in *cilji*, za doseganje katerih so izvršilne vrline v smislu Aristotela in Sose zgolj *sredstva*. Imenoval jih bom motivirajoče vrline, saj imajo opraviti z izbiro ciljev in z motiviranjem agenta, da tem ciljem sledi. Moj lasten predlog bi se osredinil na resnico: *jedrna vrlina je vedoželjnost ali radovednost, ki ima za svoj splošen cilj zanesljivo prispetje do resnice*. Vsa človeška bitja naravno cenijo resnico, kot je znamenito trdil Aristotel v začetnem stavku svoje *Metafizike*. Nemara bi morali govoriti o previdni radovednosti, ki meri na to, da bi odkrila toliko resnic in se izognila tolikim napakam, kot je le mogoče.[14]

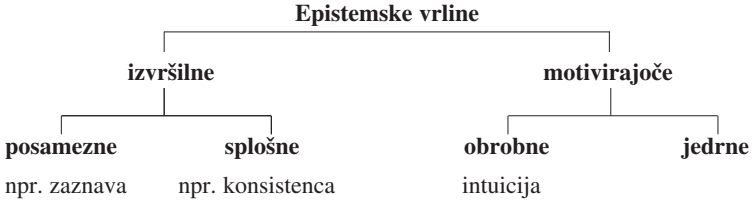
Naslednje vprašanje zadeva odnos med epistemsko vrlino in epistemsko vrednostjo. Vzemite radovednost in resnico. Nekatere resnice so vredne tega, da jih vemo zato, ker so koristne za praktične namene, torej dobijo svojo vrednost iz praktičnih ciljev, radovednost glede teh resnic pa utegne biti – po tranzitivnosti – v službi teh ciljev. Nekatere resnice agenta privlačijo navzlic pomanjkanju očitnih praktičnih ciljev. Epistemsko normalnemu (ali nekoliko idealiziranemu) agentu v normalnih (ali v nekoliko idealiziranih) okoliščinah se bo zdelo to, da (zanesljivo) pride do posameznih resničnih prepričanj in da se zaveda, da jih ima, dragocena stvar. To je mogoče posplošiti na to, da imamo na splošno resnična prepričanja. Dejstvo, da so ljudje radovedni, stori, da je poznavanje resnic vrednota. To intrinzično vrednost pa dodatno podpira koristnost resnice.[15]

Če se vrnemo k intuicijski zmožnosti, dobro delujoča intuicija je izvršilna vrlina, kot sta to dobro delujoča zaznavna zmožnost ali spomin. Na kratko sem dokazoval, da predlog mentalnega modela lahko razloži upravičenje intuicijskih sodb in tako podpre stališče ustrezno delujoče intuicije kot izvršilne intelektualne vrline – vse to znotraj bolj naturalističnega okvira od tistega, ki ga podpira Brown.

4. Povzetek vprašanj

Tu ne bom povzel mojega predlaganega pozitivnega stališča. Namesto tega se bom vrnil k razpravi in ponovil moja vprašanja za J. Browna, od bolj podrobnih do bolj splošnih. Prvo zadeva podrobnosti kinematike ME-ov, prehod od posamezne sodbe (ta paket bo moral pasti hitreje od zgolj same topovske

[14] Motivirajoče vrline na obrobju imajo opraviti z drugimi zadevami na epistemskem dnevnem redu: na primer, izvirnost kombinira resnico (ali resnicolikost ali primerjalno resnicolikost) z inovativnostjo. Delitev je potem takale:



[15] Za razširjeno razpravo o koristnosti resnice glej Miščević (Miščević, 2000).

krogle) k splošni sodbi (kombinirana telesa različnih tež bodo padla s tako in tako hitrostjo in/ali miniteorija, ki jo uzremo skupaj z njimi). Prvič, glede na to, da menite, da je splošni vpogled platonski, kakšna je potem narava predhodne posamezne sodbe? Ali je ravno tako platonska? Če je, kakšna je potem zgodba: ali miselni eksperimentator implicitno dojame univerzalije na platonski način in potem dojetje *aplicira* na posamezno situacijo pri roki, na to topovsko kroglo in to mušketno kroglo, ki si ju zamišlja? Toda potem je skok k splošni resnici implicitno opravljen *pred*, ne pa po posamezni sodbi. Ali pa je zmožen opaziti resnico posamezne sodbe, preden pride do platonskega splošnega vpogleda in neodvisno od njega? Če je to tako, ali je potem platonski vpogled sploh dejansko potreben?

Drugo vprašanje zadeva Galilejev ME. Raziskovanje, ki ga je opravil Stillman Drake, je spremenilo našo sliko Galileja – s poudarkom na realnem eksperimentu, natančnem merjenju itn. Torej, kakšen je vaš odziv na Drakov pristop?

Tretje vprašanje zadeva Benaceraffovo dilemo in opcije glede razlage. Ali lahko sploh obstaja kaka razlaga naših platonskih vpogledov? Katero bi imeli za zadovoljivo? In v kakšnem odnosu je vaš predlog s tem predpostavljenim predlogom?

In končno, kakšno je vaše premišljeno mnenje o alternativi mentalnega modela? Kakšne so slabosti, ki se vam zdijo tako velike, da upravičujejo dajanje prednosti platonskemu pristopu?

Naj sklenem s še eno zahvalo Jimu. Njegovo delo je bilo nenehno navdih, včasih zelo provokativen, za vse nas, ki delamo pri miselnih eksperimentih. Zame je bilo to prvo gibalo, vir ugank, ki so uveljavljale svojo silo privlačnosti vsa ta leta ...

Modelling intuitions and thought experiments

The first, critical part of the paper summarizes J. R. Brown's Platonic view on thought experiments (TEs) and raises several questions. One of them concerns the initial, particular judgments in a TE. Since they seem to *precede* the general insight, Brown's Platonic intuition, and not to derive from it the question arises as to the nature of the initial particular judgment. Other question concern the explanatory status of Brown's epistemic Platonism. The second, constructive descriptive-explanatory part argues for an alternative, i.e. the view of TE as reasoning in or with a help of mental models, which can accommodate all the relevant data within a non-aprioristic framework (or, at worst, within a minimally "aprioristic", nativist one). The last part turns to issues of justification and argues that the mental model proposal can account for justification of intuitional judgments and can also support the view of properly functioning intuition as an epistemic virtue, all within a more naturalist framework than the one endorsed by Brown.

Keywords: thought experiment, intuitions, mental models, epistemic Platonism, nativism.

Literatura

Audi, R. (2004). *The Good and the Right.* Harvard: Princeton University Press.

Blackburn, S. (1994). *The Oxford Dictionary of Philosophy*. New York in London: Oxford University Press.

BonJour, L. in Sosa, E. (2003). *Epistemic Justification: Internalism vs.*

Externalism, Foundations vs. Virtues. Oxford: Blackwell.

Brown, J. R. (1986). "Thought Experiments Since the Scientific Revolution".

International Studies in the Philosophy of Science 1(1), str. 119-128.

Brown, J. R. (1991), *Laboratory of the Mind: Thought Experiments in the Natural Sciences.* London: Routledge.

Brown, J. R. (1993a). "Why Empiricism Won't Work". V Hull, D., Forbes, M. in Okruhlik, K. (ur.), PSA 1992, 2. zv. East Lansing, MI: Philosophy of Science Association.

Brown, J. R. (1999). *Philosophy of Mathematics: An Introduction to the World of Proofs and Pictures*. London: Routledge.

Brown, J. R. (2004). "Peeking into Plato's Heaven". *Philosophy of Science*, 71, str. 1126-1138.

Chisholm, R. (1987). *Theory of Knowledge.* Englewood Cliffs: Prentice Hall.

Giaquinto, M. (1992). "Visualizing as a Means of Geometrical Discovery". *Mind & Language*, 7. letnik, št. 4, str. 383-401.

Giaquinto, M. (1994). "Epistemology of Visual Thinking in Elementary Real Analysis". *The British Journal for the Philosophy of Science*, 45. letnik, št. 3.

Greco, J. (1999). "Agent reliabilism". *Philosophical Perspectives* 13, str. 273-296.

Greco, J. (2002). "Virtues in epistemology". V Moser, P. K. (ur.), *The Oxford handbook of epistemology*, Oxford: Oxford University Press.

Greco, J. (2003). "Virtue and luck, epistemic and otherwise". *Metaphilosophy* 34, str. 353-366.

Häggquist, S. (1996). *Thought Experiments in Philosophy*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.

Johnson, W. E. (1922). *Logic*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kosslyn, S. M. (1994). *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Miščević, N. (1992). "Mental Models and Thought Experiments". *International Studies in the Philosophy of Science,* 6. letnik, št. 5, str. 215-226.

Miscevic, N. (2001). *Rationality and Cognition.* Toronto: Toronto University Press.

Sosa, E. (2002). "Reliability and the A priori". V in Szabo Gendler, T. and Hawthorne, J. (ur.), *Conceivability and Possibility*. Oxford: Oxford University Press.

Williamson, T. (2004). "Philosophical 'Intuition' and Skepticism about Judgment". *Dialectica* , 58. letnik, št. 1, str. 109-154.

Zagzebski, L. (1996). *Virtues of the Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.

Zagzebski, L. (2000). "From Reliabilism to Virtue Epistemology". V Axtell, G. (ur.), *Knowledge, Belief, and Character*. Rowman and Littlefield.

James Robert Brown
Univerza v Torontu

Odgovor na Miščevićev članek »Modeliranje intuicij in miselni eksperimenti«

Moje občudovanje energije in dosežkov Nenada Miščevića nima meja. Več let sem spremljal njegovo filozofsko delo in njegove organizacijske sposobnosti z začudenjem. Zdi se, da je prebral in predelal vse v filozofiji, vključno z njeno zgodovino, celotno sodobno metafiziko in epistemologijo, skupaj s filozofijo znanosti, estetiko, etiko in politiko. Čutim globoko spoštovanje. Od vsakega pogovora z njim sem imel neznanske koristi, pogosto na načine, ki so me presenetili. Multikulturalizem je, na primer, najin skupni interes. Glede na naravo Kanade in prejšnje Jugoslavije domnevam, da to ne bi smelo biti presenetljivo. Toda tisto, kar je name naredilo tako velik vtis, je, da je poznal vso obširno kanadsko literaturo na to temo in je imel o njej povedati globoke stvari. Nenad je tudi odličen organizator, sogovorec, učitelj, tisto, kar Francozi imenujejo *animateur*, tisti, ki stvari oživi. Zdi se, da v njegovem okrilju ne zmanjka študentov: jih vpeljuje, promovira, opogumlja. Videti je, da pozna vse in da z njimi neskončno razpravlja v več jezikih. Zelo sem mu hvaležen za organizacijo konference o miselnih eskperimentih. Baražni ogenj je bil kajpada naporen, vendar tudi čudovito spodbuden. Gotovo ga ne bom pozabil, kakor tudi ne bom pozabil mojega dolga do Nenada.

V Miščevićevem članku sta dve temi. Ena je niz kritik mojega gledišča, postavljena v obliki izzivalnih vprašanj, druga je ekspozicija svoje lastne razlage mentalnih modelov, vključno z opombami o njenih relativnih odlikah. Poskušal se bom lotiti obeh, toda poudarek bo na prvi temi.

Prvo vprašanje sprašuje: Kdaj v miselnem eksperimentu nastopi intuicija? Mišljeno je kot izziv, kajti če ni dobrega odgovora, potem je zelo verjetno, da je celotna ideja o intuicijah ideja, brez katere bi lahko shajali ravno tako dobro. Sumim, da je v vprašanju nekaj dvoumnosti, vendar mislim, da je nanj mogoče odgovoriti.

Poglejmo si naslednji stavek: »Sonce je zašlo natanko ob 8.42 popoldne. Bilo je lepo in sončni zahod sem gledal pol ure«. Govorčeva trditev je strogo vzeto nesmiselna, vendar popolnoma razumljiva, saj sončni zahod lahko pomeni natančen trenutek, ko se sonce pomakne za obzorje ali pa lahko pomeni proces približevanja obzorju. Toda tudi ta razjasnitev je še vedno problematična.

Trenutek, ko sonce zaide za obzorje, naposled ni nič drugega kot trenutek, prekratek, da bi dopustil določno zaznavo. Napeljava k temu trenutku je bistvena. Eksperimentalna opažanja so pogosto podobno dvoumna – bodisi v realnih eskperimentih bodisi v miselnih eksperimentih. V Galilejevem miselnem eksperimentu je veriga sklepanja, ki se začne z aristotelovskimi premisami in vodi k nesmislu: povezana topovska in mušketna krogla padeta tako hitreje kot počasneje od same topovske krogle. Rekel bi, da je to podobno videnju sonca, ki pada po nebesu. Potem pride ugotovitev, da morajo trije objekti – mušketna krogla, topovska krogla in povezan objekt (in, splošneje, vsi predmeti – pasti z enako hitrostjo. Ta zadnja ugotovitev, *aha!* trenutek, je podobna videnju sonca v nekem natančnem času. Če iščemo natančen trenutek vpogleda (kdaj se pojavi intuicija ali zaznava), potem bi rekel, da na koncu. Vendar pa se to ne more zgoditi brez napeljave, verige sklepanja, ki vodi v nesmisel. V tem je to podobno nujnosti, da vidimo sonce postopno nižje na nebesu, da bi videli sončni zahod v nekem natančnem trenutku. Če domnevamo, da je ta preprosta analogija smiselna, potem je trditev, da je intuicija oblika zaznavanja mogoče potrditi, četudi to ni čutno zaznavanje.

Drugo vprašanje sprašuje po mojem odzivu na zgodovinsko delo Stillmana Drakea o Galileju. Moje razumevanje vsaj delno temelji na zelo racionalistični razlagi Alexandra Koyréja, za katero Miščević meni, da jo spodbija Drakeova empiricistična različica. Tu gre pravzaprav za dve vprašanji: Ali je zgodovinski Galileo utemeljil svoja odkritja na dejanskih eksperimentalnih opažanjih in jih potem zgolj predstavil, kakor da so jih ustvarili miselni eksperimenti? Če je bilo to tako, potem bom izgubil neki zgodovinski primer in bom moral reči, da Galileo ni bil veliki miselni eskperimentator, za kakršnega sem ga imel. Vendar to ne bi spodbilo moje bistvene poante, da lahko pridemo do rezultata, da vsa telesa padajo z enako hitrostjo, na *aprioren* način. Naposled, kot otroci se lahko naučimo, da 2+3=5 s štetjem jabolk. Toda četudi je to neka oblika empirične vednosti, pa navzlic temu rečemo, da se je mogoče naučiti dejstev o številih brez empirične vednosti.

Druga poanta, za katero gre v vprašanju o Drakeu, je tale: Ali ima Drake prav? Kolikor že občudujem delo mojega pokojnega kolega iz Toronta, pa mislim, da zadeva še ni rešena. Obstaja mnogo odlomkov, kjer Galileo trdi, da je svoje rezultate dobil tako, da je o stvareh premišljeval, ne pa tako, da je opravljal dejanske eksperimente. Empiristi mislijo, da nas mora Galileo sistematično zavajati, saj so prepričani, da se o naravi ni mogoče nič naučiti razen s pomočjo empiričnega opazovanja. Zgodovinski zapis si razlagajo v tej luči. Toda če mislimo, da je *apriorna* vednost možna in dosegljiva preko miselnega eksperimenta, potem zgodovinski zapis zgleda povsem drugačen. Zaradi tega mislim, da je Koyrejeva razlaga Galileja še vedno v igri.

Miščevićevo tretje vprašanje zadeva Benacerrafov problem. Kako je za nas, naravna bitja znotraj prostora in časa, mogoče kakorkoli vedeti o bitnostih, ki so zunaj prostora in časa? Dunja Jutronić je zastavila enako vprašanje, nanj pa sem poskušal odgovoriti v mojem odgovoru njej. Tu ga ne bom ponavljal. Obstajajo tudi več drugih izzivov, ki mi jih je Nenad zastavil v svojem zelo

bogatem prispevku, vendar tudi nanje ne bom poskusil odgovoriti, saj obstajajo meje potrpežljivosti slehernega bralca. Namesto tega se bom lotil druge splošne teme, Miščevićevega zagovora mentalnih modelov.

Mentalni modeli so tako privlačni, da se je težko upreti trditvi, da opravijo vse delo v miselnem eksperimentu. Idejo je mogoče zlahka ponazoriti s staro uganko. Kopija *Vojne in miru* leži na knjižni polici na običajen način. To je izdaja s tremi zvezki, vsak zvezek ima 500 strani. Knjižni molj začne svoje delo na prvi strani prvega zvezka in poje vse do zadnje strani tretjega zvezka. Če zanemarimo platnice, koliko strani je pojedel knjižni molj?

Začetni odgovor, ki ga značilno damo, je, da 1500 strani. Ko nam je povedano, da to ni pravilen odgovor, se lotimo mentalne podobe knjig na polici in molja, ki se prebija skoznje. Zelo kmalu vidimo, kaj se dogaja. Vidimo, da prva stran prvega zvezka ni na skrajni levi, temveč je desno, poleg drugega zvezka. Podobno, zadnja stran tretjega zvezka ni na skrajni desni, temveč je tudi poleg drugega zvezka. Torej je pravilen odgovor, da molj poje 500 strani drugega zvezka in nič več. Mentalni model situacije naredi to popolnoma jasno. Res si je težko zamisliti kakršenkoli drug način rešitve te uganke. V zgodnjih devetdesetih letih prejšnjega stoletja sta Miščević in Nancy Nercessian (neodvisno) predlagala stališče, da vsi miselni eksperimenti vključujejo mentalne modele. Obadva ostajata njegova najbolj artikulirana zagovornika.

Ne le, da je gledišče mentalnih modelov zelo privlačno, temveč je tudi, tako mislim, pravilen pogled na veliko število miselnih eksperimentov. Enako bi rekel za argumentacijsko stališče Johna Nortona: tudi to je pravilna razlaga za veliko število miselnih eksperimentov. Moje stališče je nekoliko eklektično. Mislim, da je raznolikost miselnih eksperimentov neznanska, vključene tehnike pa so domala ravno tako različne. En način, v katerem se razlikujem od drugih, je, da mislim, da nobena posamezna razlaga miselnih eksperimentov ne more biti celotna zgodba. Norton, nasprotno, trdi, da je vsak miselni eksperiment (verjetno preoblečen) argument. Miščević pa trdi, da vsak miselni eksperiment vključuje mentalne modele. Kuhn meni, da vsak miselni eksperiment vključuje rekonceptualizacijo, ki nam omogoči videti stare podatke, ki smo jih prej zanemarili, ali pa da jih vidimo v novi luči. Če bi vsak od teh ljudi rekel »nekateri« namesto »vsi« miselni eksperimenti, potem bi se jim srečno pridružil.

Poleg prepričanja, da ni ene same razlage miselnih eksperimentov, tudi trdim, da nam nekateri miselni eksperimenti dajejo *aprioren* dostop do naravnih zakonov. Kritiki mojih stališč se običajno usmerijo na zadnjo trditev, na moj platonizem. Vendar menim, da je prvo enako pomembno. Daje mi, na primer, velik up za prihodnost znanosti, tako kot mi s tem povezano gledišče daje velik up za prihodnost matematike. V celoti pričakujem, da se bomo še naprej učili, kako se učiti. Zaradi tega pa ne dopuščam nobenih meja glede znanosti. Če so nekatere stvari predaleč, da bi jih videli, potem izumimo teleskop, če hipoteze o kontinuumu ni mogoče niti dokazati niti zavrniti na podlagi obstoječih metod, potem najdimo nove poti za rešitev vprašanja. Meje, ki jih postavljajo empiristi, kantovci in drugi defetisti so enakovredne družbeno škodljivim prepričanjem, da sta revščina in vojna neizogibni. Vsako človeško bitje, ki spoštuje samega

sebe, bi moralo zavrniti usodo in se spraviti na delo, da bi rešilo te probleme, ne pa se umakniti v dogmatski kvietizem. Znanstvena metoda ni določena, to je rastoča in razvijajoča se stvar. Zakaj ne bi prišlo do novih instrumentov odkritja, tako dramatičnih, kot je bil mikroskop? Zakaj računalniki ne bi ponudili matematičnih dokazov? Zakaj ne bi bilo novih načinov opravljanja miselnih eksperimentov? Tu ne bom poskusil argumentirati v prid tega. Namesto tega se bom zadovoljil s tem, da bom poskusil pokazati, da vsaj nekaterih miselnih eksperimentov ni mogoče popolnoma razumeti v okviru mentalnih modelov; ta ambicija je dovolj za en dan.

Deduktivna logika je čudovito orodje, vendar je inherentno konzervativna. Lahko prinese nekatera izredna presenečenja, vendar nam ne more dati ničesar pristno novega. Vse, kar izpeljava odkrije, je že implicitno v premisah. Mentalni modeli se mi zdijo podobno konzervativni. Lahko zgolj tvorimo modele in z njimi manipuliramo, temelječ na stvareh, ki ji že vemo. Kot logična izpeljava lahko tudi manipulacija mentalnih modelov pogosto razkrije izredna presenečenja, toda rezultati so implicitni v ozadnjih prepričanjih, ki predvsem krmijo model. Vsi tisti, ki želijo, da bi vednost temeljila na naravnih procesih, kakršno je empirično opažanje, bodo na to gledali kot na vrlino. Vendar lahko pomeni, da je kot razlaga miselnih eksperimentov prekratka. Omenil bom dva znamenita primera. Ta primera ne ustrezata razlagi mentalnih modelov, tako vsaj mislim, na zanimivo različna načina.

Galilejev miselni eksperiment, ki vzpostavlja enakost vseh teles v njihovi hitrosti padca, je verjetno moj najljubši. Nenad o njem razpravlja v svojem prispevku in daje razlago s pomočjo mentalnih modelov. Začnemo z mentalnim modelom nekoga (Galileja, če želite), ki stoji na vrhu poševnega stolpa v Pizzi in spušča težke topovske in lahke mušketne krogle. To je preprosto. Dalje, zamišljamo si, da je mušketna krogla dodana topovski in da je to sestavljeno telo (kot tudi drugi dve telesi) spuščeno. Tudi to je preprosto. V nekem trenutku prinesemo v ozadje prepričanje, da težke stvari padajo hitreje kot lahke. To zelo dobro potrjuje vsakdanje izkustvo (in to je Aristotelova eksplicitna teorija, ki jo bomo kritizirali). To apliciramo na mentalni model in vidimo, da topovska krogla pade hitreje kot mušketna. Toda sestavljen predmet predstavlja problem. Kako se bo gibal? Njegovega gibanja ne moremo razbrati zgolj iz mentalnega modela. Ker je težji od same topovske krogle, bi moral padati hitreje. Ker pa je telo sestavljeno iz težkega in lahkega predmeta, bi morala biti njegova hitrost med hitrostjo enega in drugega, kar pomeni, da bo počasnejše od same topovske krogle. Mentalni model ne more pokazati tega protislovja. Nasprotno, zahvaljujoč nekemu sklepanju, ki je neodvisno od mentalnega modela, vidimo, da ne more biti mentalnega modela te situacije. Vendar tudi vidimo, da je paradoks mogoče rešiti tako, da menimo, da vsa telesa padajo z enako hitrostjo. Potem lahko zgradimo mentalni model tega.

Kakor jaz vidim, zgradimo dva mentalna modela. Eden postavi situacijo. Toda ko poskušamo vstaviti podrobnosti, ugotovimo, da tega ne moremo narediti konsistentno. Drugi mentalni model pride potem, ko je to delo že opravljeno. Vmes je korak, ki ni del nobenega mentalnega modela. Rekel bi, da ima ta korak nekaj opraviti z videnjem v platonska nebesa. Drugi imajo drugačne

razlage. Domneve, ki so šle v prvi mentalni model vsekakor niso zadostne, da bi prinesle drugega. To je tisto, kar menim z inherentnim konservativizmom mentalnih modelov.

Shematsko bom to postavil takole: $MM_1 + X \Rightarrow MM_2$. Zame je *X* intuicija, za Nortona je to logična izpeljava. Zagovornik mentalnih modelov potrebuje en sam mentalni model, ki bi pokrival celoten miselni eksperiment ali pa potrebuje zaporedje mentalnih modelov, ki se ne izogibajo vprašanja glede rivalskih pogledov, to je, sploh brez *X* ali z *X*, ki je naravni del razlage s pomočjo mentalnih modelov. To puščam kot vprašanje za Miščevića: Kaj je *X*?

Drug primer, za katerega mislim, da je problematičen za razlago s pomočjo mentalnih modelov, je miselni eksperiment Einsteina, Podolskyja in Rosena (EPR). Tu se inherentni konservativizem mentalnih modelov pojavlja na drugačen način. Četudi je to groba poenostavitev, pa ni izrecna zmota, če na 80 let razprave o kvantni mehaniki gledamo kot na razpravo, ki se vrti okrog enega samega vprašanja: Ali lahko vizualiziramo kvantni svet? Ali lahko, enakovredno, naredimo mentalni model kvantnega sveta? Bohr, Heisenberg in drugi privrženci kopenhagenske interpretacije so rekli ne, medtem ko so njihovi realistični nasprotniki Einstein, Schrödinger in drugi rekli da. Natančneje, rekli so, da bi morali biti zmožni narediti mentalni model (če lahko ta izraz uporabim anahronistično) mikrosveta, če pa kvantna mehanika pravi drugače, potem tem slabše za kvantno mehaniko.

EPR miselni eksperiment se začne z virom, ki je med dvema ločenima detektorjema. Vir bo poslal pare fotonov v obeh smereh, ki naj bi jih odkrila polaroidna filtra, ki sta drug od drugega oddaljena nekaj metrov. Zaradi argumenta EPR dopušča tisto, kar si kopenhagenska interpretacija želi, namreč, da je kvantna mehanika, kakršna pač je, popolna teorija. Ko Heisenbergove relacije pravijo, da če je položaj delca znan, potem ni neznan le moment, temveč – celo krepkeje – ni nobenega momenta. Biti v tako imenovanem lastnem stanju ene lastnosti izključuje, v skladu s kopengahenskim gledišcem, biti v lastnem stanju druge lastnosti. To velja za veliko število parov lastnosti, vključno s položajem-momentom, spinom itn. Jasno, ne moremo si zamisliti (v smislu vizualizacije ali izgradnje mentalnega modela) takega stanja stvari. Toda to je naše izhodišče.

EPR potemtakem prinese nekatere domneve, ki jih vsi domnevno delijo: *lokalnost* (ni vzročnih povezav hitrejših od hitrosti svetlobe), *merilo realnosti* (če lahko napovemo brez motenj, potem merjenje odkriva, ne pa ustvarja izmerjenega rezultata) in *popolnost* (vsak element realnosti mora imeti dvojnika v teoriji). Zdaj stojimo ob eni strani aparata in merimo, recimo, spin prihajajočega fotona v *x*-smeri. Naj bo spin »navzgor«. Lahko dopustimo, da je naše merjenje nekako ustvarilo ta rezultat. Vendar lahko seveda uspešno napovemo rezultat merjenja na drugi strani, namreč spin »navzdol«. Zaradi lokalnosti nismo motili oddaljenega merjenja. Ker smo pravilno napovedali (z verjetnostjo ena) rezultat, mora biti velikost oddaljenega spina prisotna v realnosti, ne pa ustvarjena z merjenjem. Z definicijo popolnosti kvantna teorija torej pogreša nekaj, kar obstaja. Torej ni popolna. Kvantna teorija lahko postane popolna tako, da se

ji doda tako imenovane skrite spremenljivke. Tako ima elektron tako položaj kot moment, četudi ne moremo poznati obeh hkrati.

S skritimi spremenljivkami zdaj lahko virtualiziramo mikrosvet. Po EPR lahko naredimo mentalni model – toda ne pred njim. Miselni eksperiment nam je dopustil narediti mentalni model po dejstvu, vendar pa je bil opravljen brez mentalnega modela. V Galilejevem primeru začnemo s tistim, za kar menimo, da je preprost mentalni model. Vendar odkrijemo, da se glede tega motimo, saj je mentalni model dejansko inkoherenten. V primeru EPR začnemo s situacijo, za katero mislimo, da ni predstavljiva kot mentalni model, potem pa odkrijemo, da vodi k nečemu, kar je naposled predstavljivo. Mentalni modeli slikajo tisto, kar se v določeni meri dogaja v obeh primerih. In v obeh primerih končamo s koherentnimi mentalnimi modeli realnosti. Vendar pa ti ne ponudijo razlage vsakega koraka na poti miselnega eksperimenta in nisem optimističen, da bi lahko to storili.

Še zadnji ugovor. Obstaja razred miselnih eksperimentov, ki jih imenujem »protimiselni eksperimenti«, ki v določeni meri ustrezajo razlagi s pomočjo mentalnih modelov, vendar to, da so mentalni modeli, ni bistvena stvar o njih. Newton si je zamislil par krogel z napeto vrvjo med njima v sicer praznem prostoru; trdil je, da je vrv ostala napeta zato, ker sta se krogli vrteli v absolutnem prostoru. Mach mu je nasprotoval s trditvijo, da bi bili krogli potegnjeni skupaj in ne bi ohranili napetosti v vrvi. Vsak je imel mentalni model, toda realno vprašanje je, kateri je pravi mentalni model? Ovrednotenje vsakega temelji na premislekih, ki imajo le malo ali nič opraviti z mentalnimi modeli. Laboratorijskih opažanj ni mogoče zreducirati na opeke, malto in instrumente, s katerimi je opremljen laboratorij, kakorkoli bistveni že naj bodo za vsakršen eksperiment. Miščevićevi mentalni modeli ne morejo biti celotna zgodba, četudi ta daje čudovito razlago večine miselnih eksperimentov.

Prevedel Božidar Kante



Intence in umetnost

W. K. Wimsatt, ml. in Monroe Beardsley
Prevedel Božidar Kante

INTENCIONALNA ZMOTA

I

Sklicevanju na avtorjeve »intence« v kritikovi sodbi so oporekali v številnih nedavnih razpravah, še posebej opazno v razpravi z naslovom *The Personal Heresy* [*Osebna herezija*] med profesorjem Lewisom in Tillyardom. Vendar se zdi dvomljivo, ali sta to sklicevanje in večina njenih romantičnih korolarijev še vedno podvrženi kakemu široko razširjenemu temeljitemu izpraševanju. Pričujoča avtorja sta si v kratkem članku z naslovom »Intenca« za *Dictionary*[1] [*Slovar* [svetovne literature]] to vprašanje zastavila, vendar pa nista bila zmožna kakorkoli nadrobno zasledovati njegovih implikacij. Dokazovala sva, da načrt ali intenca avtorja nista niti na voljo niti zaželena kot merilo za presojanje uspeha literarne umetnine, zdi pa se nama tudi, da je to načelo, ki seže globoko v nekatere razlike v zgodovini kritiških drž. To je načelo ki – kot sprejeto ali zavrnjeno – kaže na polarno nasprotje klasične »imitacije« in romantične ekspresije. Za posledico ima mnogo specifičnih resnic o navdihu, pristnosti, biografiji, literarni zgodovini in učenosti in o nekaterih trendih v sodobnem pesništvu, posebej njegovi aluzivnosti. Težko obstaja neki problem literarne kritike, v katerem kritikov pristop ne bi bil zaznamovan z njegovim pojmovanjem »intence«.

»Intenca«, kakor bova midva uporabila izraz, ustreza tistemu, *kar je on* [pesnik – op. prev.] *menil v* formuli, ki je bila bolj ali manj eksplicitno široko sprejeta. »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 svojega dela, do načina, kako on čuti, do tistega, kar ga je pripravilo do pisanja.

Najino razpravo začenjava z nizom predlogov, ki so strnjeni in povzeti do stopnje, v kateri se nama zdijo aksiomatski.

1. Pesem ne nastane po naključju. Besede pesmi, kot je pripomnil profesor Stoll, pridejo iz glave, ne iz palice za kriket. Toda vztrajati pri načrtujočem intelektu kot vzroku pesmi ne pomeni, da načrt ali intenco priznavamo kot *merilo*, s katerim naj kritik sodi o vrednosti pesnikovega dela.

2. Vprašati se moramo, kako kritik pričakuje, da bo dobil odgovor na vprašanje o intenci. Kako naj ugotovi, kaj je poskušal narediti pesnik? Če je bil pri tem

[1] Dictionary of World Literature, ur. Joseph T. Shipley (New York, 1942), str. 326-329.

početju pesnik uspešen, potem pesem sama kaže, kaj je poskušal narediti. Če pa pesnik ni bil uspešen, potem pesem ni ustrezno dokazno gradivo in mora kritik seči zunaj pesmi za dokazno gradivo za intenco, ki v pesmi ni postala razpoložljiva. »V mislih moramo imeti zgolj eno *svarilo*,« pravi eminentni intencionalist[2] v trenutku, ko njegova teorija zavrača samo sebe; »pesnikov cilj je treba presoditi v trenutku ustvarjalnega dejanja, to je z umetnostjo same pesmi«.

3. Presojanje pesmi je podobno presojanju pudinga ali stroja. Zahtevamo, da deluje. O intenci stvaritelja sklepamo zgolj zato, ker artefakt deluje. »Pesem ne bi smela pomeniti, temveč biti.« 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.V tem pogledu se pesništvo razlikuje od praktičnih sporočil, ki so uspešna, če in zgolj če pravilno sklepamo o intenci. So abstraktnejša kot pesništvo.

4. Pomen pesmi je lahko gotovo oseben v smislu, da pesem izraža osebnost ali stanje duše, ne pa fizičnega predmeta, kakršno je jabolko. Toda celo kratka lirska pesem je dramatična, odziv govorca (ne glede na to, kako abstraktno je pojmovan) na situacijo (ne glede na to, kako univerzalizirana je). Misli in drže pesmi moramo takoj pripisati dramatičnemu *govorcu*, če pa jih moramo sploh pripisati avtorju, potem moramo to storiti zgolj z dejanjem biografskega sklepanja.

5. Obstaja smisel, v katerem avtor s predelavo lahko bolje doseže svojo izvirno intenco. Vendar je to zelo abstrakten smisel. Nameraval je napisati boljše delo ali boljše delo določene vrste, in zdaj je to storil. Vendar iz tega sledi, da njegova prejšnja konkretna 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.«

»Ali ni kritik,« se sprašuje profesor Stroll, »sodnik, ki ne raziskuje svoje lastne zavesti, temveč določa avtorjev pomen ali intenco, kakor da bi bila pesem poslednja volja, pogodba ali ustava? Pesem ni kritikova lastna pesem.« Pravilno je diagnosticiral dve obliki neodgovornosti, od katerih daje eni prednost. 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, posebnemu 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.

Kritik našega članka iz *Dictionary* Ananda K. Coomaraswamy je dokazoval,[3] da obstajata dve vrsti preiskav glede umetnin: (1) ali je umetnik dosegel svoje

[2] J. E. Spingarn, "The New Criticism«, v Criticism in America (New York, 1924), str. 24-25.

[3] Ananda K. Coomaraswamy, "Intention«, v American Bookman, I (1944), str. 41-48.

intence; (2) ali se je z umetnino »sploh kdaj treba ukvarjati« in torej »ali je vredna, da se ohrani«. Coomarasway trdi, da (2) ni »kritika katerekoli umetnine *qua* umetnine«, temveč prej moralna kritika, (1) pa umetniška kritika. Toda midva trdiva, da za (2) ni nujno, da je moralna kritika: da obstaja drug način odločanja o tem, ali so umetnine vredne, da se ohranijo, in ali se je »treba« z njimi v nekem smislu ukvarjati, to pa je način objektivne kritike umetnin kot takih, način, ki nam omogoča razlikovati med veščim umorom in veščo pesmijo. Vešč umor je primer, ki ga uporablja Coomarasway, v njegovem sistemu pa je razlika med umorom in pesmijo preprosto »moralna« razlika, ne pa »umetniška« razlika, saj sta tako umor kot pesem, če sta izpeljana v skladu z načrtom, »umetniško« uspešna. Midva trdiva, da je (2) bolj preiskovanje o vrednosti kot (1), ker pa je (2), ne pa (1), zmožna razlikovati pesništvo od umora, je ime »umetniške kritike« ustrezno dano (2).

II

Reči, da je intencionalna zmota romantična zmota, ni toliko zgodovinska trditev kot definicija. Ko retorik v prvem stoletju pred Kristusom piše: »Sublimnost je odmev velike duše« ali ko nam govori, da »Homer stopa v sublimna dejanja svojih junakov« in »deli popoln navdih boja«, ne bomo presenečeni, če bomo ugotovili, da se ta retorik šteje za oddaljenega glasnika romantike in da ga z najtoplejšimi besedami pozdravlja Saintsbury. Kdo bi si lahko želel razpravljati, ali bi morali Longinusa imenovati romantik, vendar bi lahko le stežka obstajal dvom, da je v nekem pomembnem smislu romantik.

Goethejeva tri vprašanja za »konstruktivno kritiko« so: »Kaj si je avtor zamislil, da bo naredil?«, »Ali je bil njegov načrt razumen in razsoden in kako daleč mu ga uspelo izpeljati?«. Če izpustimo srednje vprašanje, imamo praktično Crocejev sistem – vrhunec in krono filozofske ekspresije romantike. Lepo je uspešna intuicija-ekspresija, grdo pa neuspešna; intuicija ali zasebni del umetnosti je *to* estetsko dejstvo, medij ali javni del pa sploh ni predmet estetike.

> »Cimabuejeva Madonna je še vedno v cerkvi Santa Maria Novella, toda, ali govori današnjemu obiskovalcu tako kot Florentincu iz 13. stoletja?
>
> *Zgodovinska interpretacija* se trudi ... reintegrirati v nas psihološke pogoje, ki so se spremenili v teku zgodovine... Omogoča nam, da vidimo umetnino (fizični predmet) tako, kot jo *je videl avtor* v trenutku stvaritve.«[4]

Prva kurziva je Crocejeva, druga najina. Rezultat Crocejevega sistema je dvoumen poudarek na zgodovini. S takimi odlomki kot izhodišči kritik lahko napiše lepo analizo pomena ali »duha« Shakespearovih ali Corneillejevih iger – postopek, ki vključuje tesno zgodovinsko preučevanje, toda ostane estetska kritika – ali pa lahko z enako sprejemljivostjo ustvari esej iz sociologije, biografije ali drugih vrst neestetske zgodovine.

[4] Res je, da je sam Croce v svojem delu Ariosto, Shakespeare and Corneille (London, 1920), VII. pogl. z naslovom »Personality and the Poetical Personality« in v svoji knjigi Defence of Poetry (London, 1933), str. 24 in drugje, tako v zgodnjih kot poznih delih, učinkovito napadal emotivni geneticizem, vendar pa

III

> »Po politikih sem se odpravil k pesnikom, ki pišejo tragedije in ditirambe, ter drugim ... Med njihovimi pesnitvami sem torej izbral tiste, v katerih so se po mojem mnenju najbolj potrudili, in sem jih spraševal, kaj so hoteli povedati ... Sram me je sicer povedati vam po resnici, možje, vendar moram: lahko bi rekel, da so skoraj vsi navzoči bolje od njih govorili o pesnitvah, ki so jih oni ustvarili. Tako sem v kratkem času tudi glede pesnikov spoznal, da niso z modrostjo ustvarjali tega, kar so ustvarjali, ampak z nekakšno naravno nadarjenostjo ali v navdihnjenju ...«

Vedno znova ponavljano nezaupanje v pesnike, ki ga slišimo od Sokrata, je lahko bilo del strogo asketskega gledišča, v katerem si le stežka želimo sodelovati, vendar je Platonov Sokrat videl resnico o pesniškem duhu, ki je svet na splošno nič več ne vidi – toliko kritike, in da tista kritika, ki se je najbolj navdihnjeno in z naklonjenostjo spominjamo, izvira iz pesnikov samih.

Pesniki so gotovo imeli povedati kako stvar, ki je kritik in profesor nista mogla povedati; njihovo sporočilo je bilo bolj vznemirljivo: da bi se pesništvo moralo zgoditi tako naravno kot listi na drevesu, da je pesništvo lava domišljije ali čustvo, priklicano v spomin v spokojnosti. Vendar je nujno, da ugotovimo značaj in avtoriteto takega pričevanja. Obstaja zgolj prefinjena, komaj opazna razlika med takimi izrazi in vrsto najbolj resnih nasvetov, ki jih avtorji pogosto dajejo. Takole pravijo Edward Young, Carlyle in Walter Pater:

> »Iz *etike* poznam dve zlati pravili, ki nista nič manj zlati v *Composition* [*Kompozicija*; gre za Youngovo delo *Conjectures on Original Composition* – op. prev.] kot v življenju: 1. *Spoznaj samega sebe*; 2. *Spoštuj samega sebe*.«

> »To je velika skrivnost, kako najti in ohraniti bralce: naj bo tisti, ki bo ganil in prepričal druge, najprej ganjen in prepričan on sam. Horacevo pravilo *Si vis me flere* je mogoče uporabiti v širšem smislu kot literarnem. Vsakemu pesniku, vsakemu piscu lahko rečemo: Bodi resničen, če naj ti verjamejo.«

> »Resnica! Brez tega ne more biti nobene vrednosti, sploh nobene veščine. In dalje, vsa lepota je – daljnoročno gledano – zgolj *odlika* resnice ali tistega, kar imenujemo ekspresija, bolj prefinjene prilagoditve govora tisti notranji viziji.«

Housmanov mali priročnik za pesniški um prinaša naslednjo ponazoritev:

> »Potem ko sem spil pinto piva pri kosilu – pivo je za možgane sedativ, moji popoldnevi pa so najmanj intelektualni del mojega življenja –, sem

> šel ven na sprehod za dve ali tri ure. Ko sem se sprehajal in o ničemer posebej razmišljal in zgolj gledal stvari okrog sebe ter sledil menjavi letnih časov, bi mi prišla na misel – z nenadnim in nenadzorljivim čustvom – včasih ena ali dve vrstici verza, včasih naenkrat cela stanca.«

To je logični konec niza, ki smo ga že navedli. Tu je priznanje, kako so bile pesmi napisane, ki bi lahko bilo ravno tako dobro kot definicija pesništva kot »čustva, priklicanega v spomin v spokojnosti« in ki bi si ga mladi pesnik ravno tako dobro vzel k srcu kot praktično pravilo. Spij pinto piva, sprosti se, pojdi na sprehod, ne misli na ničesar posebej, glej stvari, vdaj se samemu sebi, išči resnico v svoji lastni duši, poslušaj glas svojega lastnega notranjega glasu, odkrij in izrazi *vraie verité.*

Verjetno je res, da je vse to odličen nasvet za pesnike. Mlada domišljija, zanetena z Wordsworthom in Carlylom je verjetno bliže kraju ustvarjanja pesmi kot duh študenta, ki sta ga spametovala Aristotel in Richards. Umetnost navdihovanja pesnikov ali vsaj spodbujanja nečesa podobnega pesništvu v mladih osebah je v današnjih časih verjetno šla dlje kot kdajkoli prej. Knjige kreativnega pisanja kot tiste, ki jih izdaja Lincoln School, so zanimivo dokazno gradivo za tisto, kar lahko naredi otrok.[5] Za vse to bi se kajpada zdelo, da sodi k umetnosti, ki je ločena od kritike – v psihološko disciplino, v sistem samorazvoja, jogo, ki jih mladi pesnik morda dobro opazi, vendar pa so nekoliko različni od javne umetnosti vrednotenja pesmi.

Coleridge in Arnold sta bila boljša kritika kot večina pesnikov, če pa je kritična tendenca osušila pesništvo pri Arnoldu in morebiti tudi pri Coleridgu, ni nekonsistentna z našim argumentom, ki je, da je presojanje pesmi različno od umetnosti njihovega ustvarjanja. Coleridge nam je dal klasično »blažilno« zgodbo in pove tisto, kar lahko, o nastanku pesmi, ki jo imenuje »psihološko čudo«, toda njegove definicije pesništva in pesniške kvalitete »domišljije« je treba najti drugje in povsem v drugih okvirih.

Bilo bi prikladno, če bi bilo mogoče gesla intencionalne šole, »iskrenost«, »zvestoba«, »spontanost«, »avtentičnost«, »pristnost«, »izvirnost« izenačiti z izrazi, kakršni so »integriteta«, »relevanca«, »enotnost«, »funkcija«, »zrelost«, »subtilnost« ... »ustreznost« in z drugimi preciznejšimi vrednostnimi izrazi – skratka, če bi »ekspresija« vselej pomenila estetski dosežek. Vendar to ni tako.

»Estetska« umetnost, pravi profesor Curt Ducasse, bistroumen teoretik ekspresije, je zavedna objektifikacija občutkov, v kateri je intrinzični del kritični trenutek. Umetnik objektifikacijo popravi, ko ni ustrezna. Toda to lahko pomeni, da prejšnji poskus objektifikacije sebstva ni bil uspešen ali »lahko tudi pomeni, da je bila to uspešna objektifikacija sebstva, ki smo se ji – ko smo se z njo jasno soočili – odrekli in jo zavrnili v korist druge.[6] Kaj je merilo, po kate-

[5] Glej Hughes Mearns, Creative Youth (Graden City, 1925), posebej str. 10, 27-29. Tehnike navdihovanja pesmi so pred nedavnim očitno prekosile študije inspiracije uspešnih pesnikov in drugih umetnikov. Glej, na primer, Rosamond E. M. Harding, An Anatomy of Inspiration (Cambridge, 1940); Julius Portnoy, A Psychology of Art Creation (Philadelphia, 1942); Rudolf Arnheim in drugi, Poets at Work (New York, 1947); Phyllis Bartlett, Poems in Peocess (New York, 1951); Brewster Chiselin (ur.), The Creative Process: Symposium (Berkeley in Los Angeles, 1952).

rem se odrečemo ali sprejmemo sebstvo? Ducasse ne pove. Karkoli že kajpada utegne biti, to merilo je prvina v definiciji umetnosti, ki se ne bo omejila na okvire objektifikacije. Vrednotenje umetnine ostaja javno, umetnina se meri na ozadju nečesa, kar leži zunaj avtorja.

IV

Obstaja kritika pesništva in obstaja avtorjeva psihologija, ki – ko se aplicira na sedanjost ali prihodnost – privzema obliko inspiracijske promocije; toda tudi avtorjeva psihologija je lahko zgodovinska in potem imamo literarno biografijo, legitimen in privlačen študij sam po sebi, neki pristop, kot bi dokazoval profesor Tillyard, do osebnosti, pri čemer je pesem zgolj vzporeden pristop. Če kdo na področju literarne učenosti poudarja osebne študije kot različne od poetičnih študij, potem gotovo ni nujno, da to počne s škodljivim ciljem. Vendar obstaja nevarnost mešanja osebnih in poetičnih študij in obstaja napaka, da se o osebnem piše, kot da bi bilo poetično.

Obstaja razlika med notranjim in zunanjim dokaznim gradivom za pomen pesmi. 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 jih ima zanj beseda, so del zgodovine besed in pomena.[7] Toda tri vrste dokaznega gradiva, še posebej (2) in (3), prehajajo druga v drugo tako subtilno, da ni vselej lahko potegniti meje 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. Po drugi strani pa se lahko zgodi, da ni vse to. Kritik pa, ki se ukvarja z dokaznim gradivom vrste (1) in zmerno s tistim vrste (3), bo daljnoročno ustvaril drugačno vrsto komentarja od komentarja kritika, ki se ukvarja z (2) in (3), ki prehaja v (2).

Na primer, celotna bleščeča parada knjige *Road to Xanadu* [*Pot v Xanadu*] profesorja Lowesa poteka vzdolž meje med vrstama (2) in (3) ali pa drzno prekorači romantično regijo (2). »Kubla Khan,« pravi profesor Lowes, »je tkanina vizije, toda vsaka podoba, ki se dvigne v njenem tkanju je prešla to pot že prej. In zdelo bi se, da v njihovih vrnitvah ni nič naključnega ali slučajnega.« To ni

[7] Zgodovina besed, potem ko je bila pesem napisana, lahko prispeva pomene, ki - če so relevantni za izviren vzorec - ne bi smeli biti izključeni s predsodkom glede intence.

povsem jasno – niti celo takrat ne, ko profesor Lowes pojasnjuje, da so obstajale gruče asociacij kot kljukasti atomi, ki so bile postavljene v zapleten odnos z drugimi gručami v globokem vodnjaku Coleridgevega spomina in ki so se potem sprijele in prišle na dan kot pesem. Če ni bilo ničesar »naključnega ali slučajnega« v načinu, kako so se podobe vrnile na površje, to lahko pomeni (1), da Coleridge ni mogel ustvariti tistega, kar ni imel, da je bil pri svoji kreaciji omejen s tistim, kar je bil bral ali sicer izkusil, ali (2) da je bil, potem ko je sprejel nekatere gruče asociacij, prisiljen, da jih je vrnil ravno na tak način, kot je storil, in da je bila vrednost pesmi opisana v okviru izkustev, na katera se je moral opreti. Glede zadnjega para predlogov (neke vrste hartleyjevski asociacionizem, ki ga je sam Colridge zavrnil v *Biographia*) se lahko zgodi, da ni soglasja. Gotovo so obstajale druge kombinacije, druge pesmi, slabša ali boljše, ki bi jih lahko napisali ljudje, ki so brali Bartrama, Purchasa, Brucea in Miltona. To pa bo res ne glede na to, kolikokrat smo zmožni dodati k briljantnemu kompleksu Coleridgevega branja. V določenih poglavjih se profesor Lowes izraža slikovito (kot v stavku, ki smo ga navedli), v poglavjih z naslovi kot »The Shaping Spirit« [»Oblikujoči duh«], »The Magical Synthesis« [»Magična sinteza], »Imagination Creatrix« [»Ustvarjalna domišljija«] pa se utegne zgoditi, da se pretvarja, da pove več o aktualnih pesmih, kot pravzaprav pove. V teh domiselnih naslovih poglavij je gotovo neka varljiva variacija; pričakujemo, da bomo prešli na novo stopnjo v argumentu in najdemo vedno več in več virov, več in več o »tokovni naravi asociacij«.[8]

»Wohin der Weg?« navaja profesor Lowes kot moto svoje knjige. »Kein Weg! Ins Unbetretene.« Natanko zato, ker je pot *unbetreten*, bi morali reči, vodi stran od pesmi. Bartramova knjiga *Travels* vsebuje velik del zgodovine določenih besed in določenih romantičnih floridskih pojmovanj, ki se pojavijo v »Kubla Kahnu«. Dober del te zgodovine je prešel in je tedaj prehajal v samo snov našega jezika. Morda oseba, ki je prebrala Bartrama, ceni pesem bolj kot nekdo, ki ga ni prebral. Oseba lahko tako, da pogleda slovar »Kubla Khana« v *Oxford English Dictionary*, ali tako, da prebere nekatere tam navedene knjige, bolje pozna pesem. Vendar se zdi, da se to, da vemo, da je *Coleridge* bral Bartrama, pesmi le malo tiče. Obstaja veliko telo življenja, čutnih in mentalnih izkustev, ki leži za vsako pesmijo in jo v nekem smislu povzroča, vendar ga ni mogoče in ga niti ni treba poznati pri besedni in torej intelektualni kompoziciji, ki je pesem. Za vse predmete našega raznolikega izkustva, za vsako soglasje obstaja dejanje duha, ki odreže korenine, razblini kontekst – ali pa pravzaprav ne bi smeli nikoli imeti predmetov ali idej ali karkoli, da bi o tem govorili.

Verjetno je, da ni ničesar v obsežni knjigi profesorja Lowesa, kar bi lahko kaj odvzelo slehernikovemu vrednotenju bodisi *Ancient Marinerja* [Starega mornarja] bodisi »Kubla Khana«. V nadaljnjem predstavljamo primer, kjer je šla zaposlenost z dokaznim gradivom vrste (3) tako daleč, da je izkrivila kritikovo pojmovanje pesmi (vendar je to primer, ki ni tako očiten kot primeri, ki so jih polne naše kritične revije). V dobro znani pesmi Johna Donna se pojavi naslednja štirivrstična kitica:

[8] VIII. poglavje, »The Pattern«, in XVI. poglavje »The Known and Familiar Land« bosta preučevalcu pesmi v največjo pomoč.

»Gibanje zemlje prinese škode in strahove,
ljudje preračunavajo, kaj je storilo in pomenilo,
toda nihanje sfer,
čeravno veliko večje, je nedolžno.«

Sodobni kritik je v dovršeni obravnavi Donnovega nauka o tej štirivrstični kitici napisal naslednje:

> »Čustvenega utripa situacije se dotakne z veščim namigom na novo in staro astronomijo ... Glede nove astronomije je 'gibanje zemlje' najbolj radikalno načelo; glede stare je 'nihanje sfer' gibanje veliko večje zapletenosti ... Pesnik mora opogumljati svojo ljubezen k spokojnosti in miru ob svojem odhodu. V ta namen figura, ki temelji na zadnjem gibanju (nihanje), ki je že dolgo vključeno v tradicionalno astronomijo, ustrezno namiguje na napetost trenutka, ne da bi vzbudila 'škode in strahove', implicitne v figuri gibajoče se zemlje.«

Argument je sprejemljiv in se opira na dobro utemeljeno tezo, da je Donna globoko zanimala nova astronomija in njene posledice na teološkem področju. V raznih delih Donne izkazuje svojo seznanjenost s Keplerjevim delom *De Stella Nova*, Galilejevim *Siderius Nuncius*, z delom Williama Gilberta *De Magnete* in S Claviusovem komentarjem Sacroboscojevega dela *De Sphaera*. Na novo znanost se sklicuje v svoji pridigi pri Pavlovem križu [poleg cerkve svetega Pavla v Londonu – op. prev.] in v pismu siru Henryju Goodyearu. V delu *The First Anniversary* pravi, da »nova filozofija v vse dvomi«, v *Elegy on Prince Henry* pa, da »najmanjše gibanje središča« povzroči, »da se svet trese«.

Težko je odgovoriti argumentu, kakršen je ta, nemogoče pa je nanj odgovoriti z dokaznim gradivom podobne narave. Ni nobenega razloga, zakaj ne bi Donne lahko napisal stanco, v kateri bi dve vrsti nebesnih gibanj stali za dve vrsti čustev ob slovesu. In če smo zasičeni z astronomskimi idejami in vidimo Donna zgolj napram ozadja nove znanosti, utegnemo verjeti, da je to storil. Toda samo besedilo ostane, da se z njim ukvarjamo – razčlenljivo sredstvo zapletene metafore. In kdo bi lahko pripomnil: (1) da je gibanje zemlje v skladu s Kopernikovo teorijo nebesno gibanje, gladko in regularno, in medtem ko utegne povzročiti religiozne in filozofske strahove, ga ni mogoče povezati s togostjo in zemeljskostjo vrste pretresa, ki ga govorec v pesmi želi odvrniti; (2) da obstaja drugo gibanje zemlje, potres, ki ima ravno te lastnosti in ga gre povezati z poplavo solz in viharnimi vzdihljaji druge stance pesmi; (3) da je »nihanje« ustrezen nasprotek potresa, kajti vsako od teh gibanj je tresoče se ali vibrirajoče gibanje, »nihanje sfer« pa je »veliko večje« od potresa, vendar ne veliko večje (če je dve taki gibanji mogoče primerjati glede na velikost) od letnega gibanja zemlje; (4) da izračunavanje, kaj je »storilo in pomenilo«, kaže, da se je dogodek zgodil kot potres, ne pa kot nenehno gibanje zemlje. Nemara lahko vednost o Donnovem zanimanju za novo znanost doda drugo nianso pomena, neki prizvok stanci, za katero gre, čeravno je reči celo to v nasprotju z besedami. Narediti geocentrično in heliocentrično antitezo za jedro metafore pomeni

omalovaževanje angleškega jezika, pomeni dati prednost zasebnim dokaznim gradivom pred javnim, zunanjim pred notranjim.

V

Če ima razloček med vrstama dokaznega gradiva implikacije za zgodovinskega kritika, jih ima v nič manjši meri za sodobnega pesnika in njegovega kritika. Ali, ker vsako pravilo za pesnika ni nič drugega kot druga stran sodbe kritika in ker je preteklost področje učenjaka in kritika, prihodnost in sedanjost pa področji pesnika in kritičnih voditeljev okusa, lahko rečemo, da problemom, ki nastanejo v literarni učenosti zaradi intencionalne zmote, ustrezajo drugi, ki nastanejo v svetu progresivnega eksperimenta.

Na primer, vprašanje »aluzivnosti«, kakor ga akutno zastavlja Eliotovo pesništvo, je gotovo vprašanje, kjer je verjetno, da zmotna sodba vključuje intencionalno zmoto. Pogostost in globina literarne aluzije v pesništvu Eliota in drugih sta tako številne gnala v zasledovanju polnega pomena k *Golden Bough* [*Zlati veji*] in k elizabetanski drami, ki je postala neke vrste splošno mesto za predpostavko, da ne vemo, kaj pesnik meni, razen če ga nismo v njegovih branjih zasledovali – predpostavko, ki močno diši po intencionalnih implikacijah. Stališče F. O. Matthiessena je zdravo in delno preprečuje težavo:

> »Če beremo te vrstice s pozornim ušesom in smo občutljivi na njihove nenadne premike v ritmu, potem kontrast med aktualno Temzo in njeno idealizirani vizijo med obdobjem, preden je tekla skozi megalopolis, ostro sporoča ta ritem sam, ne glede na to, ali prepoznavamo ali pa ne prepoznavamo, da je refren iz Spenserja.«

Eliotove aluzije delujejo, ko jih poznamo – in v veliki meri celo tedaj, ko jih ne poznamo – skozi svojo sugestivno moč.

Toda včasih najdemo aluzije, ki jih podpirajo opombe, in je vprašanje, ali opombe delujejo bolj kot vodila, ki nas pošiljajo tja, kjer utegnemo biti poučeni, ali bolj kot sami v sebi pokazatelji značaja aluzij, kočljivo. »Domala vse pomembno ... ki je primerno za vrednotenje »Waste Land« [»Puste dežele«], piše Matthiessen o knjigi gospodične Weston, »je bilo vključeno v zgradbo same pesmi ali v Eliotove Opombe«. S takim priznanjem se lahko začenja zdeti, da ne bi bilo bogvekaj pomembno, če bi si Eliot izmislil svoje vire (kakor si je sir Walter Scott izmislil epigrafe poglavij iz »starih iger« in »anonimne« avtorje ali kot je Coleridge napisal obrobne glose za *The Ancient Mariner*). Aluzije na Danteja, Websterja, Marvella ali Baudelaira nedvomno nekaj pridobijo, ker so ti avtorji obstajali, vendar je dvomljivo, ali lahko enako rečemo za aluzijo na obskurnega elizabetinskega avtorja:

> »Zvok trobelj in motorjev, ki bodo pripeljali
> gospe Porterjevi Sweeneyja spomladi.«

»Prim. Day, *Parlament of Bees*[*Parlament čebel*]«*:* pravi Eliot,

»Nenadoma bo ujelo vaše uho
hrup lova in rogov, ki pripeljali
Akteona bodo do Diane spomladi,
kjer nje nagoto bodo vsi občudovali.«

Ironija je dopolnjena s samim navedkom; če je Eliot, kot je povsem pojmljivo, sestavil te vrstice, da bi preskrbel svoje lastno ozadje, potem ne bi bilo nobene izgube veljavnosti. Prepričanje lahko raste, ko beremo naslednjo Eliotovo opombo: »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. Matthiessen meni, da so bile opombe cena, ki jo je Eliot »moral plačati, da bi se izognil tistemu, kar bi on imel za pridušitev energije svoje pesmi z raztegnjenimi povezavami v sami pesmi«. Vendar pa je lahko vprašljivo, ali opombe in potreba po njih niso v enaki meri nekakšna pridušitev. F. M. Bateson je sprejemljivo dokazoval, da bi bila Tennysonova pesem »Sailor Boy« boljša, če bi bila polovica stanc izpuščena, najboljše različice balad, kakršna je »Sir Patrick Spens«, pa dolgujejo svojo moč samemu pogumu, s katerim je potujoči pevec vzel zgodbo, ki jo je komentiral, za samoumevno. Kaj pa, če pesnik ugotovi, da ne more v bolj nejasnem kontekstu vzeti toliko za samoumevno in raje kot da bi pisal informativno, ponudi opombe? V prid tega načrta je mogoče reči, da vsaj opombe nočejo biti dramatične, kot bi bile, če bi bile napisane v verzu. Po drugi strani pa opombe lahko izgledajo kot neasimilirano gradivo, ki leži nevezano ob pesmi, nujno za pomen besednih simbolov, vendar nevključeno, tako da so simboli nepopolni.

Z zgornjo analizo poskušava predlagati, da je opombe – medtem ko se zdi, da same sebe upravičujejo kot zunanji indeksi k avtorjevim *intencam* – vendarle treba soditi tako kot kakršenkoli drugi del kompozicije (besednega aranžmaja, ki je poseben za posamezen kontekst), ko so tako presojene pa njihova realnost kot del pesmi ali njihova domišljijska vključitev v ostali del pesmi lahko postane vprašljiva. Mathiessen, na primer, misli, da so Eliotovi naslovi za pesmi in njegovi epigrafi informativni aparat, tako kot opombe. Toda medtem ko ga nekatere opombe skrbijo in misli, da se zdi, da se Eliot »roga samemu sebi, ko piše opombo hkrati, ko hoče z njo nekaj sporočiti«, je Mathiessen prepričan, da »sredstvo« epigrafov »sploh ni odprto za ugovor, da ni dovolj strukturno«. »*Intenca* je,« pravi, »pesniku omogočiti, da zagotovi kondenzirano ekspresijo v sami pesmi ... V vsakem primeru je epigraf *načrtovan*, *da* tvori integralni del učinka pesmi.« Sam Eliot pa je v svojih opombah upravičil svojo pesniško prakso v okviru intence.

> »Obešenec, karta tradicionalnega svežnja, služi mojemu namenu dvojno: ker se mi v mislih povezuje s Frazerjevim Obešenim bogom in ker ga povezujem z zakrinkano postavo na poti učencev v Emmaus v V. spevu ... Moža s tremi palicami (avtentičnega člana svežnja kart tarot) asociiram, čisto svojevoljno, z Ribiškim kraljem.«

In nemara ga je treba tukaj vzeti bolj resno, ko je v opombi nepazljiv, kot takrat, ko v svojih Norton Lectures komentira težavo, kako povedati, kaj pesem pomeni in igrivo doda, da razmišlja, da bi drugi izdaji *Ash Wednesday* [*Pepelnična sreda*] dodal nekaj vrstic iz *Don Juana*:

> »Ne slepim se, da razumem povsem
> moj lasten pomen, ko sem zelo jasen;
> toda dejstvo je, da nisem ničesar načrtoval,
> razen če naj bo to trenutek veselosti.«

Če imajo Eliot in drugi sodobni pesniki kako značilno hibo, potem to utegne biti to, da preveč načrtujejo.

Aluzivnost v pesništvu je ena od kritičnih zadev, s katerimi smo ponazorili bolj abstraktno vprašanje intencionalizma, vendar utegne danes biti najbolj pomembna ponazoritev. Kot pesniška praksa se aluzivnost v nekaterih nedavnih pesmih zdi skrajni korolarij romantične intencionalistične domneve, kot kritično vprašanje pa izziva in na poseben način osvetljuje temeljno premiso intencionalizma. Naslednji primer iz Eliotovega pesništva utegne rabiti kot povzetek praktičnih implikacij tega, kar govorimo. V Eliotovi pesmi »Love Song of J. Alfred Prufrock« [»Ljubezenska pesem J. Alfreda Prufrocka«] se proti koncu pojavi vrstica »Slišal sem, kako so sirene, druga drugi, pele«, ta pa je nekoliko podobna vrstici v pesmi »Song« [»Pesem«] Johna Donna »Teach me to heare Mermaids singing« [»Nauči me slišati petje siren«], tako da se za bralca, ki v določeni meri pozna Donnovo pesništvo, zastavlja kritično vprašanje: Ali je Eliotova vrstica aluzija na Donnovo? Ali Prufrock razmišlja o Donnu? Predlagava, da obstajata dva korenito različna načina iskanja odgovora na to vprašanje. Obstaja (1) način poetične analize in eksegeze, ki raziskuje, ali je smiselno, če Eliot-Prufrock razmišlja o Donnu. V prejšnjem delu pesmi, ko Prufrock sprašuje »Ali bi bilo vredno, ... vesolje v žogo spestiti«, imajo njegove besede polovico žalosti in ironije kot nekatere odločne in strastne vrstice Marvellove pesmi »To His Coy Mistress« [»Njegovi plahi ljubici«]. Toda eksegetski raziskovalec utegne želeti vedeti, ali sirene, obravnavane kot »nenavadni prizori« (slišati jih, je v Donneovi pesmi analogno, kot dobiti s cvetom mandragorino korenino), imajo veliko opraviti z Prufrockovimi sirenami, za katere se zdi, da so simboli romance in dinamizma in ki imajo mimogrede literarni dokaz pristnosti, če ga potrebujejo, v vrstici soneta Gerarda de Nervala. Ta metoda raziskovanja lahko privede do sklepa, da je dana podobnost med Eliotom in Donnom brez pomena in je bolje, da o njej ne razmišljamo, ali pa utegne metoda imeti pomanjkljivost, da ne ponuja nobenega gotovega sklepa.

Navzlic temu se uklonimo temu, da je to resničen in objektiven način kritike v primerjavi s tistim, v kar utegne sama negotovost eksegeze kritika druge vrste zapeljati, da se loti: (2) 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 »Prufrock«; 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.

Kendall L. Walton
Prevedel Božidar Kante

Kategorije umetnosti

I Uvod

> »Zmotne sodbe pridejo v umetnostno zgodovino, če sodimo na podlagi vtisov, ki jih slike različnih obdobij, postavljene ena ob drugo, naredijo na nas ... Govorijo drugačen jezik«.[1]

Slike in skulpture je treba gledati, sonate in pesmi naj bi poslušali. Kar je pomembno o teh umetninah kot umetninah, je tisto, kar je v njih mogoče videti ali slišati.[2] Mnogi sodobni estetski teoretiki, delno navdihnjeni z očitnimi truizmi, kakršni so le-ti, so poskusili kritiko umetnin očistiti od domnevno zunanjih izletov v zadeve, ki niso (ali niso »neposredno«) na voljo pregledu del, in osrediniti svojo pozornost na sama dela. Še posebej, za okoliščine, povezane z izvirom dela, so pogosto trdili, da nimajo nobenega bistvenega vpliva na ovrednotenje njegove estetske narave – na primer, kdo je delo ustvaril, kako in kdaj; umetnikove intence in pričakovanja, ki delo zadevajo, njegova filozofska gledišča, psihološka stanja in ljubezensko življenje; umetniške tradicije in intelektualno vzdušje svoje družbe. Ko je enkrat ustvarjeno (se dokazuje), mora delo stati ali pasti samo od sebe; soditi ga je treba za tisto, kar je, ne glede na to, kako je prišlo do tega, da je tako, kakršno je.

Argumenti za nepomembnost takih zgodovinskih okoliščin za estetske sodbe o umetninah lahko – vendar ni nujno – vključujejo trditev, da te okoliščine niso »estetsko« zanimive ali pomembne, čeravno so očitno pogosto pomembne v biografskih, zgodovinskih, psiholoških ali sociooloških raziskavah. Lahko menimo, da je umetnikovo dejanje pri ustvarjanju dela estetsko zanimivo, samo na sebi neki »estetski predmet«, medtem ko vehementno trdimo, da ni pomembno za estetsko raziskovanje dela. Robert Rauschenberg je nekoč skrbno izbrisal de Kooningovo risbo in golemu platnu dal ime »Erased de Kooning Drawing [»Zbrisana de Kooningova risba«], ga dal v okvir in ga razstavil.[3] Njegovo početje se lahko vzame kot simbolno ali ekspresivno (za naravnanost do umet-

[1] Heinrich Wölfflin, Principles of Art History, prev. M. D. Hottinger (7. izd.; New York, 122), str. 228.

[2] "[M]i bi morali vsi soglašati, tako mislim, ... da vsaka lastnost, ki je celo v načelu ni mogoče v njej [glasbeni kompoziciji] slišati, ne sodi vanjo kot glasba.« Monroe Beardsley, Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism (New York, 1958), str. 31-32.

[3] Prim. Calvin Tompkins, The Bride and the Bachelors (New York, 1965), str. 210-211.

nosti ali življenja na sploh ali do česarkoli) v »estetsko« pomenljivem načinu, nemara nekako tako, kakršno utegne biti dejanje igralca v igri, vendar za katerega se misli, da nima sploh nobenega vpliva na estetsko naravo končanega izdelka. Vprašanje, ki me tu zanima, je, kako daleč so lahko kritična vprašanja o umetninah *ločena* od vprašanj o njihovih zgodovinah.[4]

Kdor hoče narediti to ločitev povsem ostro, lahko obravnava temeljna dejstva umetnosti v naslednji smeri. Umetnine so preprosto predmeti z raznimi lastnostmi, od katerih nas predvsem zanimajo zaznavne lastnosti – vidne lastnosti slik, zvočne lastnosti glasbe in tako dalje.[5] Zaznavne lastnosti dela vključujejo 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; uravnoteženost in mirnost gotske katedrale kot tudi njene dimenzije, linije in simetrije.[6] Estetske lastnosti so poteze ali značilnosti umetnin ravno v tolikšni meri kot neestetske lastnosti.[7] 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. Gotovo (tako se zdi), Rembrandtov portret nima (ali ima) pomena skrivnostnosti zaradi dejstva, da je Rembrandt hotel, da bi portret imel (ali pa ne imel) te lastnosti, nič bolj kot podjetnikova intenca, da bi naredil neprepustno streho, ne stori, da je ta res taka, niti ni portret skrivnosten zaradi kakršnegakoli drugega dejstva o tem, kaj je Rembrandt mislil ali kakšne go-

[4] Monroe Beardsley argumentira za sorazmerno strogo ločitev (nav. delo, str. 17-34). Nekatere od najmočnejših nedavnih poskusov, da bi vsilili to ločitev, je mogoče najti v razpravah o tako imenovani »intencionalni zmoti«, ki se začnejo s člankom Williama Wimsatta in Beardsleyja, »The Intencional Fallacy« [»Intencionalna zmota - glej prevod v tej št. Analize - op. prev.], Sewanee Review, LIV (1946), ki je bil široko citiran in ponatiskovan. Navzlic imenu »zmota« se te razprave ne omejujejo na obravnavo pomembnosti umetnikovih intenc.

[5] Estetske lastnosti književnih del so nesrečno imenovane »zaznavne«. Zaradi razlogov, ki so s tem povezani, je včasih nerodno obravnavati literaturo skupaj z vizualnimi umetnostmi in glasbo. (Pojem zaznavanja dela v kategoriji, ki ga bomo v kratkem uvedli, ni mogoče neposredno aplicirati na literarna dela.) V tem prispevku se bom osredinil na vizualna in glasbena dela, čeravno sem prepričan, da osrednje poante, ki jih naredim glede njih, veljajo - s primernimi spremembami - ravno tako tudi za romane, igre in pesmi.

[6] Frank Sibley razlikuje med "estetskimi« in »neestetskimi« izrazi in pojmi v »Aesthetic Concepts« [»Estetski pojmi«], Philosophical Review, LXVIII (1959).

[7] Prim. Paul Ziff, "Art and the 'Object of Art'« [»Umetnost in 'predmet umetnosti'«], v Ziff, Philosophic Turnings (Ithaca, N. Y., 1966), str. 12-16 (prvotna objava v Mind, N.S. LX [1951]).

vorice je širil o slikanju portreta ali čemu je bila podobna njegova družba. Take okoliščine so pomembne za rezultat zgolj v toliko, kolikor so učinkovale na vzorec barvnih madežev, ki so se pritrdili na platno, platno pa je mogoče raziskovati, ne da bi kakorkoli obravnavali, kako so madeži prišli tja. Vsaj za estetske lastnosti portreta ne bi bilo pomembno, če bi barv na platno sploh ne bil nanesel Rembrandt, temveč šimpanz ali ciklon v trgovini z barvo.

Zgoraj orisano gledišče se lahko zlahka zdi zelo prepričljivo. Toda prizadevanje kritikov, da bi razpravljali o zgodovinah umetnin, medtem ko upravičujejo estetske sodbe o le-teh, je pozornost zbujajoče vztrajno. To se dogaja delno zato, ker so namigi, izpeljani iz dejstev o zgodovini dela, kakorkoli »v načelu« pogrešljivi že utegnejo biti, pogosto odločilno pomembni v praksi. (Nekdo lahko preprosto ne misli poslušati znova in znova se pojavljajočih nizov intervalov v glasbenem delu, dokler se ne pouči, da je skladatelj hotel delo zgraditi okrog njih.) To se nedvomno dogaja tudi zaradi resničnih zmed s strani kritikov. Toda jaz bom dokazoval, da imajo v kritiki (nekatera) dejstva o izvorih umetnin *bistveno* vlogo, da se estetske sodbe opirajo nanje na popolnoma temeljen način. Zaradi tega razloga – in ravno tako zaradi drugega – 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.

II. Standardne, spremenljive in protistandardne lastnosti

Napetost, skrivnostnost, energičnost, koherenco, uravnoteženost, mirnost, sentimentalnost, brezbarvnost, neenotnost, grotesknost itn., kot tudi barve in oblike, bom še naprej imenoval *lastnosti* umetnin, čeravno je »lastnost« treba razumeti dovolj široko, da se ne bi izognili nobenemu pomembnemu vprašanju. Lastnosti prve vrste bom, sledeč Sibleyju, tudi imenoval »estetske« lastnosti, vendar bom zgolj zaradi prikladnosti v to kategorijo vključil tudi »reprezentacijske« lastnosti in lastnosti »podobnosti«, ki jih Sibley izključuje – na primer lastnost reprezentiranja ali lastnost biti slika Napoleona, lastnost slikanja starega moža (kot) sklonjenega nad ognjem, lastnost podobnosti ali zgolj sugeriranja človeškega obraza, škarij (cvetni listi van Goghovih sončnic) ali (v glasbi) korakov ali pogovora. Za moj namen ni bistveno, da bi s kakršnokoli natančnostjo razmejil razred estetskih lastnosti (če je kakršnakoli taka razmejitev dejansko možna), saj me bolj zanima razprava o posameznih primerih takih lastnosti kot posploševanje o razredu kot celoti. Vendar bo očitno, da je tisto, kar povem o primerih, s katerimi imam opravka, mogoče nanesti tudi na veliko število drugih lastnosti, ki bi si jih želeli imenovati estetske.

Sibley kaže, da so estetske lastnosti dela odvisne od njegovih neestetskih lastnosti; estetske lastnosti so »emergentne« ali »*gestalt*« lastnosti, ki temeljijo na neestetskih lastnostih.[8] Menim, da je to res za vse primere estetskih lastnosti, s

katerimi bomo imeli opraviti, vključno z reprezentacijskimi lastnostmi in lastnostmi podobnosti. Slika ima – če sploh ima – pomen skrivnostnosti in napetosti zaradi konfiguracije barv in oblik na sliki, nemara še posebej zaradi njenih temnih barv in diagonalne kompozicije. Barve in oblike portreta so odgovorne za to, da je podobna staremu možu (nemara s svojim naslovom) in njeno slikanje starega moža. Koherenca ali enotnost glasbenega dela (na primer Beethovnove *Pete simfonije*) utegne biti v veliki meri posledica pogostega vnovičnega pojavljanja ritmičnega motiva, regularen meter pesmi in odsotnost harmonične modulacije ter velikih intervalov v glasovnem delu pa lahko storijo, da je pesem vedra in mirna.

Še več, delo se nam *zdi* ali *je videti*, da ima določene estetske lastnosti zato, ker v njem opazimo – ali pa se nam zdi, da ima – določene neestetske lastnosti (čeravno lahko ni nujno, da zavestno opazimo vse relevantne neestetske lastnosti). Slika, ki prikazuje starega moža, lahko nekomu, ki je barvno slep, ali ko jo vidimo pod skrajnim kotom ali v okoliščinah slabe osvetljave, tako da so njene barve ali oblike izkrivljene ali zatemnjene, ne izgleda podobna staremu možu. Beethovnova *Peta simfonija*, izvedena na tako površen način, da veliko pojavov štirinotnega ritmičnega motiva ne zveni podobno, se lahko zdi nekoherentna ali neenotna.

Vendar bom dokazoval, da estetske lastnosti dela niso odvisne zgolj od njegovih neestetskih lastnosti, temveč tudi od tega, katere od njegovih estetskih lastnosti so »standardne«, katere »spremenljive« in katere »protistandardne« v smislu, ki ga bom pojasnil. Te teze se bom lotil s psihološkega gledišča, da to, kakšne estetske lastnosti se nam zdi, da ima delo, ni odvisno zgolj od tega, katere neestetske lastnosti mi v njem zaznamo, temveč tudi od tega, katere od njih so *za nas* standardne, katere spremenljive in katere protistandardne (v smislu, ki ga bom tudi pojasnil).

Najprej je treba uvesti razloček med standardnimi, spremenljivimi in protistandadnimi lastnosti glede na zaznavno razločljive kategorije umetnin. Take kategorije vključujejo 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. Torej to, ali je bilo glasbeno delo napisano v 18. stoletju ali pa ne, ni pomembno za to, ali sodi v kategorijo klasičnih sonat (interpretiranih na tak način), torej to, ali je delo ustvaril Cézanne ali Beethoven, nima v bistvu ničesar opraviti s tem, ali je bilo v slogu Cézanna ali poznega Beethovna. Kategorija jedkanic, kot jo normalno razumemo, ni zaznavno razločljiva v zahtevanem smislu, kajti biti jedkanica pomeni, kakor jaz jemljem stvar, biti ustvarjen na poseben način. Toda kategorija *navideznih* jedkanic, del, ki so *videti* podobna jedkanicam zaradi lastnosti njihovih linij, pa naj si bodo jedkanice ali ne, je zaznavno razločljiva. Kategorija ne bo štela za »zaznavno razločljivo« v mojem 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 nezaznavnih premislekov (glej IV. razdelek spodaj). To, na primer, onemogoča, da bi kategorija vedrih stvari bila v tem smislu zaznavno razločljiva.

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, *protistandardna* 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. Toda jasnih primerov je obilo. Ploskost slike in negibnost njenih označitev sta standardni lastnosti, njene posebne oblike in barve so spremenljive lastnosti, ki so odvisne od kategorije slike. Štrleči tridimenzionalni predmet ali električno vodeno gibanje platna bi bili protistandardni lastnosti glede na to kategorijo. Ravne linije v »paličastih«, shematskih risbah, figure in kvadrataste oblike v kubističnih slikah so standardne glede na ustrezni kategoriji, čeravno so spremenljive glede na kategoriji risb in slik. Forma klasične sonate v obliki ekspozicija-razvoj-rekapitulacija je standardna, njeno tematsko gradivo je spremenljivo glede na kategorijo sonat.

Da bi pojasnil tisto, kar mislim s tem, da so lastnosti standardne, spremenljive ali protistandardne *za osebo ob posamezni priložnosti*, moram uvesti pojem zaznavanja dela v določeni (zaznavno razločljivi) kategoriji ali pripadanja dela v določeno (zaznavno razločljivo) kategorijo.[9] Zaznati delo v določeni kategoriji pomeni zaznati »*gestalt*« te kategorije v delu. To potrebuje neko pojasnitev. Ljudje, seznanjeni z brahmsovsko glasbo – to je glasbo v slogu Brahmsa (opazno, del Johannesa Brahmsa) – ali impresionističnimi slikami, lahko pogosto prepoznajo člane teh kategorij tako, da prepoznajo brahmsovske ali impresionistične *gestalt* lastnosti. Tako prepoznanje je odvisno od zaznave posebnih lastnosti, ki so standardne glede na ti kategoriji, vendar pa ni zadeva *sklepanja* na podlagi prisotnosti takih lastnosti, da je delo brahmsovsko ali impresionistično. Nekdo lahko ne opazi številnih pomembnih lastnosti in mu je lahko zelo nejasno, katere so pomembne. Če prepoznam delo kot brahmsovsko tako, da najprej opazim njegovo bogato teksturo, njegovo temeljno tradicionalno harmonično in formalno strukturo, njegovo nalaganje in spreminjanje dvojnega in trojnega metra itn. in se spomnim, da so te lastnosti značilne za brahmovska dela, dela nisem prepoznal tako, da sem slišal brahmsovski *gestalt*. Storiti to

[9] To je pojem, ki ga je zelo težko natanko opredeliti in ne trdim, da mi je popolnoma uspelo. Toda zdi se mi, da gredo komentarji, ki sledijo, v pravi smeri in da bi ga morali - skupaj s primeri v naslednjem razdelku - dovolj pojasniti glede mojih sedanjih ciljev.

preprosto pomeni prepoznati delo na podlagi njegovega brahmsovskega *zvoka*, ne da bi bili nujno pozorni na lastnosti (»ključe«), ki so za zvok odgovorne. Prepoznavanje impresionistične slike preko njenega impresionističnega *gestalta* je, podobno, prepoznavanje njenega impresionističnega *izgleda*, s katerim smo se seznanili z drugih impresionističnih slik, ne pa z uporabo pravila, ki smo se ga naučili za prepoznavanje slike na podlagi njenih lastnosti.

Zaznati gestalt lastnost nekega dela – to je zaznati ga v določeni kategoriji – ne pomeni ali pa ne pomeni zgolj *zaznati* to *gestalt* lastnost. Prepoznanje je trenuten dogodek, medtem ko je zaznavanje lastnosti neprekinjeno stanje, ki lahko traja več ali manj časa. (Če vidimo dvoumno figuro race-zajca kot raco, to ni ali ni zgolj – na podlagi enakega razloga – prepoznavanje njene lastnosti.) Mi zaznavamo brahmsovski ali impresionistični *gestalt* v nekem delu, ko in toliko časa, kot nam *zveni* (*izgleda*) brahmsovsko ali impresionistično. To vključuje zaznavanje (ne nujno to, da se zavedamo) lastnosti, ki so standardne glede na to kategorijo. Vendar pa ni *zgolj* to niti to plus intelektualna ugotovitev, da te lastnosti delajo delo brahmsovsko ali impresionistično. Te lastnosti zaznavamo tako, da sestavljajo eno samo *gestalt* lastnost.

Neko delo lahko kajpada naenkrat zaznavamo v več ali v številnih različnih kategorijah. Brahmsovo sonato lahko naenkrat slišimo kot glasbeno delo, kot sonato, romantično delo in kot Brahmsovo delo. Nekateri pari kategorij se seveda zdijo taki, da nekega dela ne moremo zaznavati, kot da hkrati sodi v obe kategoriji, podobno kot ne moremo videti race-zajca hkrati kot raco in kot zajca. Neke fotografske podobe ne moremo hkrati videti kot mirujoče fotografije in kot (del) filma, niti ne moremo nečesa videti tako v kategoriji slik in hkrati tudi v kategoriji (ki jo bomo v kratkem pojasnili) *guernic*.

Koristno bo, če bomo opozorili na *vzroke*, da dela zaznavamo v določenih kategorijah. (a) V katerih kategorijah zaznavamo neko delo, je delno odvisno kajpada od tega, katera druga dela poznamo. Več del določene vrste smo izkusili, bolj verjetno je, da bomo posamezno delo zaznali v tej kategoriji. (b) Pomembno je tudi, kaj smo slišali, da pravijo o delih, ki smo jih izkusili, kritiki in drugi ljudje, kako so jih kategorizirali in na katere podobnosti so nas opozorili. Če mi nihče nikoli ni pojasnil, kaj je značilno za Schubertov slog (v nasprotju s slogom, recimo, Schumanna, Mendelssohna, Beethovna, Brahmsa, Huga Wolfa) ali celo opozoril, da tak značilen slog sploh obstaja, potem se utegne zgoditi, da se nikoli nisem naučil slišati schubertovsko *gestalt* lastnost, četudi sem slišal veliko število Schubertovih del, in tako se lahko zgodi, da njegovih del lahko ne slišim kot schubertovskih. (c) Lahko gre za to, kako nam je predstavljeno posamezno delo, za katerega gre. Če je Cézannova slika razstavljena v zbirki francoskih impresionističnih del ali če nam, preden jo vidimo, povedo, da je delo francoskega impresionizma, je bolj verjetno, da jo bomo videlo kot delo francoskega impresionizma, kot če je razstavljena v naključni zbirki in nam ničesar vnaprej ne povedo o njej.

Rekel bom, da je lastnost dela standardna za posamezno osebo ob posamezni priložnosti tedaj in le tedaj, ko je standardna glede na neko kategorijo, v kateri

jo zaznava, in ni protistandardna glede na katerokoli kategorijo, v kateri jo zaznava. Lastnost je za neko osebo ob neki priložnosti spremenljiva le tedaj, ko je spremenljiva glede na *vse* kategorije, v katerih jo zaznava. Lastnost pa je za neko osebo ob neki priložnosti protistandardna le tedaj, ko je protistandardna glede na *katerokoli* od kategorij, v kateri jo zaznava.[10]

III. Značilna lastnost zaznave

Zdaj se lotevam svoje psihološke teze, da je tisto, katere estetske lastnosti se zdi, da ima delo, kakšen estetski učinek ima na nas, kako nas estetsko zadeva, pogosto (delno) odvisno od tega, katere od njegovih lastnosti so za nas standardne, katere spremenljive in katere protistandardne. V podporo tej tezi ponujam niz primerov.

(a) Reprezentacijske lastnosti in lastnosti podobnosti nudijo nemara najbolj očitno ponazoritev te teze. Veliko umetnin je videti, kot da so ali so podobne drugim predmetom – ljudje, stavbe, gore, sklede sadja itn. Rembrandtov »Titus Reading« [»Tit, ki bere«] je videti kot deček in še posebej kot Rembrandtov sin; Picassojeve »Les Demoiselles d'Avignon« [»Gospodične iz Avignona«] so videti kot pet žensk, od katerih štiri stojijo, ena pa sedi (čeravno ne *posebej* podobne katerikoli posamezni ženski). Za portret je celo mogoče reči, da je *popolnoma* podoben portretirancu ali da *natanko* zajema njegovo podobo.

Pomemben premislek pri določitvi, ali delo *slika* ali *reprezentira* posamezni predmet ali predmet določene vrste (na primer Rembrandtovega sina ali preprosto *nekega* dečka) v smislu, da je njegova slika, kip ali karkoli drugega,[11] je, ali je delo temu predmetu ali predmetom te vrste podobno. Pomembna stopnja podobnosti je, tako predlagam, v večini kontekstov nujen pogoj za tako reprezentacijo ali sliko,[12] čeravno ni nujno, da je podobnost očitna na prvi pogled. Če ne bi bili zmožni videti podobnosti med sliko – domnevno – ženske in ženskami, bi morali, tako mislim, domnevati bodisi, da taka podobnost obstaja, vendar je še nismo odkrili (kot nam lahko spodleti videti obraz v labirintu črt), bod-

[10] Da bi se izognil pretirani zapletenosti in dolžini, zanemarjam nekatere premisleke, ki utegnejo biti pomembni v kasnejši fazi raziskovanja. Še posebej, mislim, da bo v neki točki pomembno razlikovati med različnimi stopnjami ali ravnemi standardnosti, spremenljivosti in protistandardnosti za neko osebo; pomembno je, na primer, govoriti o lastnostih, ki so zanjo bolj ali manj standardne. Treba je priznati vsaj dve različne vrsti osnov za take razlike stopenj. (a) Treba je dopustiti razlike med zaznavanjem dela v določeni kategoriji v večjem ali manjšem obsegu z ustreznimi razlikami stopnje v standardnosti lastnosti za tistega, ki zaznava, glede na to kategorijo. (b) Neka lastnost, ki je standardna glede na več in/ali bolj specifične kategorije, v katerih neka oseba zaznava neko delo, bi morala biti zanjo bolj standardna. Torej, če vidimo nekaj kot sliko in tudi kot sliko francoskega impresionizma, so lastnosti, ki so standardne glede na obe kategoriji, za nas bolj standardne kot lastnosti, ki so standardne zgolj glede na zadnjo.

[11] To izključuje, na primer, smisel "reprezentacije«, v kateri slika lahko predstavlja pravico ali pogum in verjetno tudi druge smisle.

[12] To ne velja za poseben primer fotografije. Fotografija je fotografija ženske ne glede na to, kako izgleda, tako mislim, če je bila ženska pred lečami, ko je bila fotografija narejena.

isi, da slika ni slika ženske. Podobnost kajpada ni *zadosten* pogoj za reprezentacijo, kajti portret (ki vsebuje zgolj eno figuro) je lahko enako podoben tako portretirancu kot njegovemu bratu-dvojčku, vendar ni portret obeh. (Naslov lahko določi, katerega od obeh prikazuje.)[13]

Vendar pa je potreben zgolj lahen napad perverznosti, da bi ugotovili, da je naše govorjenje o podobnosti med umetninami in drugimi stvarmi nesmiselno. Slike in ljudje so *zelo* različne vrste stvari. Slike so kosi platna, ki podpira barvne madeže, medtem ko so ljudje žive, tridimenzionalne živali iz mesa in krvi. Poleg tega slike in ljudje – razen poredkoma in v posebnih okoliščinah opazovanja (verjetno vključujoč slabo osvetljavo) – *izgledajo* zelo drugače. Slike so videti kot kosi platna (ali vsekakor kot ploske površine), pokrite z barvo, ljudje pa so videti kot živali iz mesa in krvi. Praktično ni nevarnosti, da bi jih zamenjevali. Kako potem lahko kdo resno trdi, da je portret v neki znatni meri podoben portretirancu, če pustimo pri miru trditev, da mu je popolnoma podoben? Vendar ostaja res, da mnoge slike na nas napravijo vtis, da so podobne ljudem, včasih zelo ali celo natanko podobne navzlic dejstvu, da so ljudje videti tako drugačni!

Da bi razrešili ta paradoks, moramo priznati, da so podobnosti, ki jih zaznavamo, na primer, med portreti in ljudmi, tiste, ki so pomembne pri določitvi, kaj umetnine prikazujejo ali reprezentirajo, podobnosti nekako posebne vrste, povezane s kategorijami, v katerih taka dela zaznavamo. Lastnosti dela, ki so za nas standardne, so običajno nepomembne, za kar menimo, kako da delo izgleda ali pa kako je podobno v relevantnem smislu, in torej, za kar menimo, da delo prikazuje ali reprezentira. Lastnosti portreta, ki ga naredijo *tako* drugačnega, tako zlahka razločljivega od neke osebe – kakršni sta njegova ploskost in njegov *barven* izgled –, so za nas standardne. Torej te lastnosti ravno ne štejejo glede na to, čemu (ali komu) je videti podoben. Zgolj lastnosti, ki so za nas spremenljive, barve in oblike na površini dela, so tiste, ki storijo, da je delo za nas videti podobno tistemu, čemur je podobno. Te lastnosti pa so lastnosti, ki štejejo kot pomembne pri določanju, kaj (če sploh kaj) delo reprezentira.[14]

To poanto bodo okrepili drugi primeri. Marmornati doprsni kip rimskega cesarja se nam zdi podoben človeku z, recimo, orlovskim nosom, nagrbančenim čelom in z nepopustljivo odločnostjo, in menimo, da kip reprezentira moža s temi lastnostmi ali kot tistega, ki ima te lastnosti. Toda zakaj ne rečemo, da je

[13] Nelson Goodman zanika, da je podobnost nujna za reprezentacijo - in to očitno ne zgolj zaradi osamljenih ali obrobnih primerov nepodobnih reprezentacij (str. 5). Tu ne morem obravnavati njegovih argumentov, toda raje kot da bi en masse zavrnil zdravorazumska prepričanja, da so slike dejansko znatno podobne tistemu, kar slikajo, in da slikajo, tisto, kar slikajo, delno zaradi take podobnosti, in če Goodman zagovarja zavrnitev takih prepričanj, pa jaz dajem prednost nekemu smislu »podobnosti«, v katerem so ta prepričanja resnična. Moje nestrinjanje z njim je nemara manj ostro, kot se zdi, saj sem, kot bo razvidno, povsem voljan dopustiti, da so relevantne podobnosti »konvencionalne«. Prim. Nelson Goodman, Languages of Art (Indianapolis, 1968), str. 39, 31. op.

[14] Povezava med lastnostmi, ki so za nas spremenljive, in tistim, čemu je delo podobno, seveda nikakor ni premočrtna ali preprosta. Lahko vključuje »pravila«, ki so bolj ali manj »konvencionalna« (na primer, »zakone« perspektive). Prim. E. H. Gombrich, Art and Illusion (new York, 1960) in Nelson Goodman, nav. delo.

podoben in reprezentira zaznavno negibnega moža uniformne (marmornate) barve, ki je pri prsih odrezan? Zdi se, da je takemu možu podoben in to veliko bolj kot normalno obarvanemu, gibljivemu in celemu možu. Toda ta podobnost na nas ne naredi vtisa, ko vidimo doprsni kip, čeravno je očitna po premisleku. Uniformna barva doprsnega kipa, negibnost in nenaden konec pri prsih so standardne lastnosti glede na kategorijo doprsnih kipov, in ker ga vidimo kot doprsni kip, so za nas standardne. Podobno, črno-bele risbe se nam ne zdijo podobne brezbarvnim prizorom in zanje ne menimo, da slikajo stvari, kot da so brezbarvne, niti ne menimo, da so »paličaste« risbe figur podobne drobnim ljudem in da slikajo zgolj zelo drobne ljudi. Nekomu, ki ne pozna kubističnega sloga, se utegne zdeti kubistično delo podobno osebi s kockasto glavo. Toda standardnost takih kockastih oblik za ljudi, ki jih vidijo kot kubistično delo, jim onemogoča, da naredijo tako primerjavo.

Oblike slike ali mirujoče fotografije skakalca v višino v akciji so negibne, toda te slike se nam ne zdijo podobne skakalcu v višino, zamrznjenemu v zraku. Atlet – odvisno od lastnosti slik, ki so za nas spremenljive (na primer natančnih položajev figur, vrtinčastih potez čopiča na sliki, neznatne zamegljenosti fotografske podobe) – se utegne zdeti blazno dejaven; slika lahko sporoča živ smisel gibanja. Toda če se statične podobe, natanko take, kot tiste od dveh slik, pojavijo v filmu in jih vidimo kot film, bodo na nas verjetno naredile vtis, kot da so podobne statičnemu atletu. To je zato, ker je negibnost podob standardna glede na kategorijo negibnih slik in spremenljiva glede na kategorijo filmov. (Ker so nam negibne slike tako domače, utegne biti težko videti negibne podobe kot film za dalj časa, ne pa kot [filmane] negibne slike. Vendar si ne bi mogli kaj, da jih ne bi videli na ta način, če sploh ne bi bili seznanjeni z medijem negibnih slik.) Moja poanta se tu pokaže z neznansko estetsko razliko, ki jo bomo verjetno doživeli med filmom plesalca, ki se giblje *zelo* počasi, in njegovo negibno sliko, četudi sta dve podobi »objektivno« zelo blizu identičnosti. Utegne se zgoditi, da bomo za prvega ugotovili, da je preštudiran, miren, preudaren, izdelan, zadnja pa dinamična, energična, plavajoča ali divja.

Na splošno je potem tisto, čemur menimo, da je delo podobno in za kar menimo, da reprezentira, odvisno od lastnosti dela, ki so spremenljive, ne pa od tistih, ki so za nas standardne.[15] Slednje lastnosti služijo za določitev, kakšne *vrste* reprezentacija je delo, ne pa, kaj reprezentira ali čemu je podobna. V reprezentacijah te vrste jih jemljemo tako rekoč za samoumevne. To načelo pomaga tudi pojasniti, kako so oblaki lahko videti kot sloni, kako diatonična orkestralna glasba lahko kaže na pogovor ali na jokajočo se ali smejočo osebo in kako lahko dvanajstletni deček izgleda kot njegov oče srednje starosti.

Zdaj lahko vidimo, kako je portret lahko *natanko* podoben portretirancu navzlic velikanskim razlikam med obema. Razlike – v kolikor vključujejo lastnosti, ki so za nas standardne – preprosto ne štejejo proti podobnosti in torej ne proti natančni podobnosti. Podobno, deček ne le, da je lahko podoben svojemu očetu, temveč je lahko njegova »izrezana podoba« navzlic dečkovi sorazmerni mla-

[15] Obstaja vsaj ena skupina izjem glede tega. Lastnosti dela, ki so standardne za nas zato, ker so standardne glede na neko reprezentacijsko kategorijo, v katerem delo vidimo - na primer kategorija aktov, tihožitij ali krajin -, očitno pomagajo določiti, kakšno se nam delo zdi in kaj menimo, da delo prikazuje.

dosti. Jasno je, da pojma podobnosti in natančne podobnosti, s katerima se ukvarjamo, nista niti bratranca pojma zaznavne nerazločljivosti.

(b) Pomembnost razločevanja med standardnimi in spremenljivimi lastnostmi nikakor ni omejena na primere, ki vključujejo reprezentacijo ali podobnost. Zamislite si družbo, ki nima vzpostavljenega medija slike, vendar ustvarja vrsto umetnine, ki se imenujejo *guernice*. *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 do druga 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«. Nam se zdi nasilna, dinamična, življenjska, moteča. Vendar si zamišljam, da bi nanje naredila vtis kot hladna, toga, neživljenjska, ali brezbrižna, spokojna, ali nemara mila, medla, dolgočasna – vendar nikakor *ne* kot nasilna, dinamična in življenjska. Mi nismo pozorni na ali ne opazimo ploskosti »Guernice«; to je lastnost, ki jo imamo v slikah tako rekoč za samoumevno. Toda za drugo družbo je to najbolj presenetljiva in upoštevanja vredna značilnost – tisto, kar je zanjo *ekspresivno*. Nasprotno, barvne zaplate »Guernice«, ki se nam zdijo upoštevanja vredne in ekspresivne, so zanje nepomembne.

Pomembno je opozoriti, da ta razlika v estetskem odzivu ni posledica *zgolj* dejstva, da smo mi bolj seznanjeni s ploskimi umetninami kot oni, oni pa so bolj seznanjeni z barvami in oblikami »Guernice«. Nekdo, ki so mu enako domače slike in *guernice*, utegne – tako mislim – videti Picassojevo »Guernico« ob določenih priložnostih kot sliko, ob drugih pa spet kot *guernico*. V prvem primeru se mu bo verjetno zdela dinamična, nasilna itn., v zadnjem pa kot hladna, spokojna, mila ali neživljenjska. To, ali vidi delo v muzeju slik ali v muzeju *guernic*, ali mu je bilo povedano, da je slika ali *guernica*, utegne vplivati na to, kako jo vidi. Vendar mislim, da utegne biti zmožen, da po svoji volji preide od enega načina njenega videnja k drugemu, tako kot kdo preide od tega, da vidi raco-zajca kot raco, k temu, da ga vidi kot zajca.

Ta primer in prejšnji primeri utegnejo dati vtis, da so na splošno zgolj lastnosti dela, ki so za nas spremenljive, tiste, ki so estetsko pomembne – da so to ekspresivne, estetsko dejavne lastnosti, kolikor se nas tiče, medtem ko so za nas standardne lastnosti estetsko nedejavne. Toda to mnenje je povsem zgrešeno, kot bodo pokazali naslednji primeri. Lastnosti, ki so za nas standardne, niso estetsko mrtve, čeravno je življenje, ki ga imajo, estetski učinek, ki ga imajo na nas, značilno zelo drugačen, kot bi ga imele, če bi bile za nas spremenljive.

(c) Zaradi samega dejstva, da se lastnosti, ki so za nas standardne, ne zdijo presenetljive ali upoštevanja vredne, da so nekako pričakovane ali, da jih jemlje-

mo za samoumevne, lahko k delu prispevajo smisel reda, neizogibnosti, stabilnosti, korektnosti. To nemara najbolj opazno drži za zelo obsežne strukturne lastnosti v časovnih umetnostih. Forma ekspozicija-razvoj-rekapitulacija (vključno z značilnim ključem in tematskimi odnosi) prvih stavkov klasične sonate, simfonij in godalnih kvartetov je standardna glede na kategorijo del v formi sonata-allegro in standardna za poslušalce, vključno za večino nas, ki jih slišimo, kot da sodijo v to kategorijo. Tako se nam postopek v smeri forme sonata-allegro zdi *pravilen*; za naša ušesa je to, kako *naj bi se* sonate obnašale. Čutimo, da vemo, kje smo in kam gremo skozi delo – veliko bolj, predlagam, kot bi čutili, če ne bi bili seznanjeni s formo sonate-allegro, če bi bilo sledenje omejitvam te forme spremenljivo, ne pa za nas standardno.[16] Lastnosti, ki so za nas standardne, pa nimajo vselej te vrste združujočega učinka. Dejstvo, da klavirska sonata vsebuje zgolj klavirske zvoke ali da vseskozi uporablja zahodni sistem harmonije, ne povzroči, da se nam zdi enotna. Razlog je, tako mislim, da so te lastnosti za nas *preveč* standardne v smislu, ki potrebuje razlago (prim. 10. opombo). Navzlic temu je forma sonate združujoča delno zato, ker je za nas standardna, ne pa spremenljiva.

(d) To, da ima delo (ali del njega) neko določeno lastnost (na primer velikost, hitrost, dolžino, volumen), je pogosto spremenljivo glede na posamezno kategorijo, ko je navzlic temu standardno za to kategorijo, da spremenljiva lastnost sodi v določen red. V takih primerih je lahko estetski učinek določene spremenljive lastnosti obarvan s standardnimi mejami tega reda. Torej te meje delujejo kot estetski katalizator, četudi ne kot dejavna sestavina.

Klavirska glasba je pogosto označena kot *sostenuto*, *cantabile*, *legato* ali *lirična*. Toda, kako lahko pianist izpelje taka navodila? Klavirski toni se takoj potem, ko smo udarili na tipko, drastično zmanjšajo v volumnu in postanejo sorazmerno hitro neslišni in ni nobene poti, kako bi pianist to lahko preprečil. Če bi pevec ali violinist moral ustvariti zvoke, ki bi se sploh približali klavirskim v nenadnosti pojemanja, bi bili ti živce parajoči ostri in perkusivni – vse drugo kot *cantabile* ali lirski! Navzlic temu pa je klavirska glasba *lahko cantabile*, *legato* ali lirska; včasih je celo skrajno taka (na primer dobra izvedba stavka *Adagio cantabile* v Beethovnovi *Patetični* sonati). Tisto, kar to omogoča, je samo dejstvo, da ni mogoče preprečiti drastičnega pojemanja klavirskih tonov in se to tudi nikoli ne zgodi. To je standardna lastnost za klavirsko glasbo. Pianist seveda lahko z raznimi sredstvi nadzira stopnjo pojemanja tona in dolžino v mejah, ki jih narekuje narava instrumenta.[17] Klavirski toni so torej

[16] Prisotnost klišejev v delu včasih dopušča, da vsebuje drastično neurejene prvine, ne da bi postalo kaotično ali nekoherentno. Prim. Anton Ehrenzweig, The Hidden Order of Art (London, 1967), str. 114-116.

[17] Čas osvoboditve tipke zadeva dolžino tona. Uporaba klavirskega pedala lahko nekoliko zmanjša pojemanje tona tako, da okrepi njegove parcialne tone s simpatičnimi vibracijami iz drugih strun. Na stopnjo pojemanja vpliva nekoliko bolj drastično sila, s katero smo pritisnili na tipko. Močneje kot je bila tipka pritisnjena, večje je sorazmerno pojemanje tona. (Očitno je, da stopnje pojemanja ni mogoče nadzorovati na tak način neodvisno od začetnega volumna tona.) Zaporedne tone melodije je mogoče narediti tako, da se prekrivajo tako, da je vsak napad povišanega tona delno oslabljen z dolgotrajnim koncem prejšnjega tona. Melodični ton je mogoče okrepiti tudi potem, ko se začne, s simpatičnimi vibracijami iz harmonično povezanih spremljajočih figur, ki jih prispeva skladatelj.

lahko *bolj ali manj* podprti znotraj teh meja, *kako* podprti pa so, kako hitro ali počasi pojemajo in kako dolgo trajajo znotraj niza možnosti – vse to je za klavirsko glasbo spremenljivo. Klavirski odlomek, ki za nas zveni lirično ali *cantabile*, je tak, v katerem so posamezni toni *sorazmerno* podprti glede na zmožnosti instrumenta. Tak odlomek zveni lirično zgolj zato, ker je klavirska glasba omejena tako, kot je omejena, in ker jo slišimo kot klavirsko glasbo; to je, omejitve so za nas standardne lastnosti. Značaj odlomka ni določen zgolj z »absolutno« naravo zvokov, temveč z »absolutno« povezavo zvokov v povezavi s standardno lastnostjo, kakšni so lahko klavirski toni.[18]

To načelo pomaga pojasniti pomanjkanje energije in briljantnosti, ki ga včasih najdemo celo v zelo hitrih odlomkih elektronske glasbe. Energija in briljanca hitrega violinskega ali klavirskega odlomka ne izvira zgolj iz absolutne hitrosti glasbe (skupaj s poudarki, ritmičnimi lastnostmi itn.), temveč tudi iz dejstva, da je hiter *za ta posamezni medij*. V elektronski glasbi si lahko različne višine sledijo druga drugi pri katerikoli frekvenci – vse do in vključno s tisto, ko jih ni več mogoče razlikovati ločeno. Zaradi tega je težko narediti, da bi bila elektronska glasba *zvenela* hitro (energično, nasilno). Kajti ko smo slišali dovolj elektronske glasbe, da se zavedamo možnosti, ne čutimo, da se hitrost odlomka približuje meji ne glede na to, kako hiter je odlomek.[19]

Obstajajo tudi vizualni korelati teh glasbenih primerov. Majhen slon, tak, ki je manjši od večine slonov, ki so nam znani, utegne na nas narediti vtis ljubkosti, srčkanosti, prefinjenosti ali drobcenosti. To se ne zgodi preprosto zaradi njegove (absolutne) velikosti, temveč zato, ker je majhen *za slona*. Ljudem, ki ne poznajo naših slonov, temveč raso mini-slonov, se utegne zdeti ista žival masivna, dominantna, grozeča, štorkljasta, če je velika za mini-slona. Velikost slonov je spremenljiva glede na razred slonov, vendar se spreminja zgolj znotraj določene (ne natanko določljive) vrste. To, da sloni sodijo v to vrsto, je standardna lastnost slonov. Kako velikost slona vpliva na nas estetsko, je odvisno – ker ga vidimo kot slona – od tega, ali slon sodi v višji, srednji ali spodnji del te vrste.

(e) Lastnosti, standardne za določeno kategorijo, ki ne izvirajo iz fizičnih meja medija, lahko štejemo za rezultat bolj ali manj konvencionalnih »pravil« za ustvarjanje del v dani kategoriji (na primer »pravil« kontrapunkta iz 16. stoletja ali tistih za dvanajsttonsko glasbo). Ta pravila se lahko kombinirajo tako, da ustvarijo dilemo za umetnika, ki jo – če je talentiran – lahko razreši preprosto in elegantno. Rezultat utegne biti delo z estetskim značajem, ki je zelo drugačen od tistega, kakršnega bi delo imelo, če ne bi bil zagovarjal tistih pravil. Predpostavimo, da prvi stavek sonate v *G*-molu menja tonski način v *Cis-mol* ob koncu razvojnega razdelka. Pravilo sonatne forme predpisuje, da se mora vrniti v *G-mol* za rekapitulacijo. Toda tonska načina *G*-ja in *Cisa* sta ravno tako

[18] "[G]lasbeni mediji, ki jih doslej poznamo, izpeljujejo svoj celoten značaj in svojo koristnost kot glasbenih medijev natanko iz svojih omejitev«. Roger Sessions, »Problems and Issues Facing the Composer«, v Paul Henry Lang, Problems of Modern Music (New York, 1960), str. 31.

[19] En način, kako narediti, da bi elektronska glasba zvenela hitro, bi bil, da bi naredili, da bi zvenela kot

nepovezana, kot sta lahko katerakoli druga dva tonska načina; težko je gladko in hitro preiti z enega v drugega. Zamislimo si tudi, da medtem ko je sonata v *Cis-molu*, obstajajo znaki, ki – glede na druga pravila sonatne forme – kažejo, da je rekapitulacija neizbežna (na primer motivni namigi povratka, čustveni vrhunec ali kadenca). Za poslušalce, ki jo slišijo kot delo v sonatni obliki, je verjetno, da imajo razločen občutek nelagodja, napetosti, negotovosti, saj se približuje čas za rekapitulacijo. Če skladatelj s preprosto potezo doseže nujno menjavo tonskega načina hitro, učinkovito in naravno, bo to poslušalcem dalo občutek olajšanja – kdo bi lahko rekel občutek odrešitve. Prehod k *Cis-molu* (ki se je utegnil zdeti tuj in krhko avanturističen) se bo izkazal za povsem ustreznega, celotna sekvenca pa bo v retrospektivi imela smisel korektnosti in popolnosti. Naš vtis je verjetno, tako mislim, zelo podoben našemu vtisu »lepega« ali »elegantnega« dokaza v matematiki. (Skladateljeva naloga je v tem primeru dejansko podobna tisti po ustvarjanja takega dokaza.)

Vendar predpostavimo, da bi pravilo za sonate bilo, da mora biti rekapitulacija *bodisi* v originalnem tonskem načinu *bodisi* v tonskem načinu, ki je pol tona pod njim. Tako bi rekapitulacija v zgornjem primeru lahko bila v *Fis-molu*, ne pa v *G-molu*. Ta možnost odpravi občutek napetosti iz pojavljanja *Cis-mola* v razvojnem razdelku, kajti menjava tonskega načina iz *Cis-mola* v *Fis-mol* je tako lahka kot katerakoli menjava tonskega načina (ker je *C-mol* dominanta *Fisa*). Tudi seveda ne bo nobenega posebnega *olajšanja* napetosti, ko je opravljena menjava tonskega načina v *G*, saj ni nobene napetosti, ki naj bi se sprostila. Ta menjava tonskega načina bi bila dejansko precej presenetljiva, saj bi bila dovoljena menjava tonskega načina v *Fis* veliko bolj naravna.

Tako je učinek, ki ga ima na nas sonata, odvisen od tega, katere od njenih lastnosti narekujejo »pravila«, katere lastnosti so standardne glede na kategorijo sonat in torej standardne za nas.

(f) Zdaj se lotevam lastnosti, ki so za nas protistandardne – to je lastnosti, ki si delo prizadevajo izključiti iz kategorije, v kateri ga navzlic temu zaznavamo. Verjetno je, da se nam bodo zdele take lastnosti šokantne ali neprijetne ali presenetljive ali vznemirljive zgolj zato, ker so za nas protistandardne. Njihova prisotnost je lahko tako pozornost zbujajoča, da zasenčijo spremenljive lastnosti dela. Tridimenzionalni predmeti, štrleči iz platna in gibanje kipa so protistandardni glede na kategorije slik oziroma glede na (tradicionalne) kipe. Te lastnosti so za nas protistandardne in verjetno šokantne, če navzlic njim zaznavamo dela, ki jih imajo, v omenjenih kategorijah. Enobarvne slike Yvesa Kleina so za nas moteče (vsaj z začetka) zaradi naslednjega razloga: vidimo jih kot slike, čeravno vsebujejo lastnost, ki je protistandardna za slike, namreč da imajo eno samo homogeno barvo. Upoštevajte, da se nam druge enobarvne površine – na primer stene dnevne sobe – ne zdijo niti najmanj moteče, se nam pa zdijo povsem nevredne upoštevanja.

Če smo pogosto izpostavljeni delom z določeno vrsto lastnosti, ki je za nas protistandardna, običajno uravnamo naše kategorije tako, da jo prilagodijo in tako storijo, da za nas ni več protistandardna. Prva slika s prilepljenim tridimenzionalnim predmetom je bila nedvomno šokantna. Toda zdaj, ko je ta tehnika postala vsakdanja, nismo šokirani. To je zato, ker teh del nič več ne vidimo kot *slike*,

temveč prej kot člane bodisi (a) nove kategorije – *kolaževe* –, v tem primeru je žaljiva lastnost za nas postala standardna, ne pa protistandardna, bodisi (b) neke razširjene kategorije, ki vključuje slike z in brez dodanih predmetov, v tem primeru pa je ta lastnost za nas spremenljiva.

Vendar pa niso zgolj redkost, neobičajnost ali nepričakovanost lastnosti tiste, ki jo naredijo šokantno. Če se delo v *preveliki* meri razlikuje od norm določene kategorije, ga potem ne zaznavamo v tej kategoriji in zato razlika za nas ni protistandardna, celo tedaj, ko pred tem nismo izkusili del, ki bi se na tak način razlikovala od te kategorije. Kip, ki je nenehno in energično v gibanju, bi bil tako očitno in korenito drugačen od tradicionalnih kipov, da ga verjetno ne bi zaznali kot kip, četudi je prvi premikajoči se kip, na katerega smo naleteli. Zaznali bi ga bodisi kot *kinetični* kip bodisi bi bili preprosto zmedeni. Nasprotno, doprsni kip, ki je v vsakem pogledu tradicionalen, razen da eno uho nekoliko zastriže vsakih trideset sekund, bi zaznali kot običajen kip. Tako bi bilo uho, ki striže, za nas protistandardno in bi bilo znatno bolj moteče kot veliko večje gibanje drugega kinetičnega kipa. Podobno, zelo majhno obarvano področje sicer popolnoma črno-bele risbe bi bilo zelo moteče. Toda če ji je dodano dovolj dodatne barve, jo bomo videli kot barvno, ne pa kot črno-belo risbo, šok pa bo izginil.

Ta poanta nam pomaga pojasniti razliko med harmoničnimi odkloni Wagnerjeve *Tristan and Isolde* [*Tristan in Izolda*] na eni strani in Debussyjeve *Pelléas et Mélisande* [*Peleas in Melisanda*] in *Feux* [*Ognjemet*] ter Schönbergovim *Pierrot lunaire* [*Pierrot mesečnik*] kot tudi nekaterimi njegovimi poznejšimi dvanajsttonskimi deli na drugi strani. Slednja niso zgolj *bolj* odklonska, *manj* tonalna kot *Tristan*. Od tradicionalne tonalne glasbe se razlikujejo v takih pogledih in v takem obsegu, da jih sploh ne slišimo kot tonalna. *Tristan* vseeno ohranja dovolj aparata tonalnosti, navzlic svojim odklonom, da ga je mogoče slišati kot tonalno delo. Zaradi tega razloga so njegovi manjši odkloni pogosto bolj šokantni.[20] *Tristan* igra na harmonične tradicije tako, da jim selektivno sledi ali pa jih zasmehuje, medtem ko se *Pierrot mesečnik* in druga dela zanje preprosto ne menijo.

Šok torej nastane iz lastnosti, ki niso zgolj redke ali enkratne, temveč take, da so protistandardne glede na kategorije, v katerih predmete, ki jih imajo, zaznavamo. Vendar je treba poudariti, da biti protistandarden glede na določeno kategorijo, ni zgolj biti redek ali enkraten *med stvarmi te kategorije*. Melodična linija Schubertove pesmi *Im Walde* [*V gozdu*] je verjetno edinstvena; verjetno se ne pojavi v nobeni drugi pesmi ali drugem delu katerekoli vrste. Vendar ni protistandardna glede na kategorijo pesmi, ker si ne prizadeva, da bi delo izključila iz te kategorije. Niti ni protistandardna glede na katerokoli kategorijo, v katero slišimo, da naj bi sodila. Očitno pa se nam ta melodična linija sploh ne zdi moteča. Tisto, kar je pomembno, ni redkost lastnosti, temveč njene povezave s klasifikacijo dela. Za nas protistandardne lastnosti zaznamo kot neprikladne za kategorijo, v katero delo na nas naredi vtis, kot da sodi, kot tiste, ki delajo *silo* taki kategoriji, biti redek v kategoriji pa ni isto kot biti njej neprikladen.

[20] Prim. William W. Austin, Music in the 20th Century (New York, 1966), str. 205-206 in Eric Salzman, Twentieth-Century Music: An Introduction (Englewood Cliffs, N. J., 1967), str. 5, 8, 19.

Iz zgornjih primerov bi moralo biti jasno, da je to, kako nas delo estetsko zadeva – katere estetske lastnosti se nam zdi, da ima, in katere smo mu nagnjeni pripisati –, na razne pomembne načine odvisno od tega, katere njegove lastnosti so za nas standardne, katere spremenljive in katere protistandardne. Še več, to očitno ni posamezen ali izjemen pojav, temveč prežemajoča značilnost estetskega zaznavanja. Moram poudariti, da moj cilj ni bil vzpostavitev splošnih načel o tem, kako nas vsaka od treh vrst lastnosti zadeva. Kako nas vsaka posamezna lastnost zadeva, je odvisno tudi od mnogih spremenljivk, o katerih nisem razpravljal. Pomembna poanta je, da ima v mnogih primerih to, ali je lastnost za nas standardna, spremenljiva ali protistandardna, v veliki meri opraviti s tem, kako na nas učinkuje. Zdaj moramo začeti ocenjevati teoretične posledice tega.

IV. Resnica in neresnica

Dejstvo, da je to, katere estetske lastnosti se zdi, da jih ima neka stvar, lahko odvisno od tega, v kateri kategoriji je zaznana, zastavlja vprašanje o tem, kako določiti, katere estetske lastnosti dejansko ima. Če se »Guernica« zdi dinamična, ko jo vidimo kot sliko, in nedinamična, ko jo vidimo kot *guernico*, ali je potem dinamična ali ne? Lahko en način gledanja odredimo kot pravilen, drugega pa kot nepravilnega? En način pristopanja k temu problemu je, da zanikamo, da si navidezno nasprotujoče si sodbe ljudi, ki zaznavajo delo v različnih kategorijah, oporekajo.[21]

Lahko bi menili, da sodbe, da imajo umetnine določene estetske lastnosti, implicitno vključujejo nanašanje na neko posebno množico kategorij. Tako naša trditev, da je »Guernica« dinamična, dejansko pomeni trditev, da je (kot lahko rečemo) dinamična *kot slika* ali za ljudi, ki jo vidijo kot sliko. Sodba, da ni dinamična, ki jo oblikujejo ljudje, ki jo vidijo kot *guernico*, pomeni preprosto sodbo, da ni dinamična *kot guernica*. Če ju interpretiramo na taka načina, potem sta ti dve sodbi seveda povsem združljivi. Izraza kot »velik« in »majhen« nudita primeren model za to interpretacijo. Slon je lahko tako majhen kot slon kot velik kot mini-slon in ga je torej mogoče res imenovati bodisi »velik« bodisi »majhen«, odvisno od tega, na katero kategorijo se implicitno nanaša.

Mislim, da so estetske sodbe v *nekaterih* kontekstih podložne takim od kategorije odvisnim interpretacijam, še posebej estetske sodbe o naravnih predmetih (oblakih, gorah, sončnih zahodih), ne pa o umetninah. (Jasno bo, da alternativne razlage, ki jo predlagam spodaj, ni mogoče zlahka aplicirati na večino sodb o naravnih objektih.) Toda večino naših estetskih sodb je mogoče prisiliti v ta kalup zgolj na račun tega, da jih popačimo do neprepoznavnosti.

Moj glavni ugovor je, da od kategorije odvisne interpretacije ne dopuščajo, da bi se estetske sodbe dovolj pogosto motile. Gotovo bo naravno, če bomo za

[21] Sam izključujem gledišče, da pojma resnice in neresnice ni mogoče aplicirati na estetske sodbe na podlagi tega, da bi nas to prisililo, da bi zanikali tako veliko našega normalnega diskurza in zdravorazumskih intuicij o umetnosti, da bi teoretični estetiki, pojmovani kot poskus razumevanja institucije umet-

osebo, ki imenuje »Guernico« togo, hladno ali dolgočasno zato, ker jo vidi kot *guernico*, menili, da se *moti*: delo razume napačno zato, ker nanj gleda na napačen način. Podobno, nekdo, ki trdi, da je dobra izvedba *Adagio cantabile* v Beethovnovi *Patetični* sonati perkusivna, ali da je rimski doprsni kip videti kot enobarvni, negibni mož, odrezan pri prsih, in ga tudi prikazuje kot takega, je preprosto v zmoti, četudi je njegova sodba rezultat tega, da delo zaznava v drugačnih kategorijah od tistih, v katerih ga zaznavamo mi. Še več, našim lastnim estetskim sodbam ne pripišemo neki status, ki bi bil bolj privilegiran. Na primer, verjetno imamo kubistične slike, serialno glasbo ali kitajsko glasbo za brezoblične, nekoherentne ali moteče pri našem prvem stiku s temi formami povečini zato, ker, tako predlagam, ne zaznavamo del kot kubističnih slik, serialno glasbo ali kitajsko glasbo. Toda potem ko smo se spoznali s temi vrstami umetnosti, bomo verjetno *opustili* svoje prejšnje sodbe in dopustili, da so bile zmotne. Bilo bi povsem neprimerno protestirati, da je bilo tisto, kar smo menili prej, zgolj to, da so bila dela brezoblična ali moteča za kategorije, v katerih smo jih takrat zaznali, medtem ko bi dopustili, da to niso za kategorije kubističnih slik, serialne ali kitajske glasbe. Navzkrižje med očitno nezdružljivimi estetskimi sodbami, narejenimi medtem, ko so bila dela zaznana v različnih kategorijah, preprosto ne izpuhti, ko se pokaže na razliko kategorij, kot izpuhti navzkrižje med trditvama, da je neka žival velika in da je majhna, potem ko je pojasnjeno, da jo je oseba, ki je izrekla prvo trditev, imela za mini-slona, oseba, ki je izrekla drugo trditev, pa za slona. Zadnji sodbi ne (nujno) zrcalita dejanskega nesoglasja o velikosti živali, toda prejšnje sodbe dejansko odsevajo realno nesoglasje o estetski naravi dela.

Tako se zdi, da je – vsaj v nekaterih primerih – *pravilno* zaznavati delo v določeni kategoriji in delo *nepravilno* zaznavati v določenih drugih kategorijah; to je, naše sodbe o njem, ko ga zaznavamo v prvi, so verjetno resnične, tiste, ki jih naredimo, ko ga zaznavamo v zadnjih, pa neresnične. To nam preskrbi absolutne smisle »standardne«, »spremenljive« in »protistandardne« lastnosti: lastnosti dela so absolutno standardne, spremenljive in protistandardne zgolj v primeru, če so standardne, spremenljive ali protistandardne za ljudi, ki delo pravilno zaznavajo. (Absolutno standardna lastnost je tako standardna glede na neko kategorijo, v kateri je delo pravilno zaznano, in protistandardna glede na nobeno kategorijo, absolutno spremenljiva lastnost je spremenljiva glede na vse take kategorije, absolutno protistandardna lastnost pa je protistandardna glede na vsaj eno tako kategorijo.)

Kako določiti, v kateri kategoriji je delo pravilno zaznano? Gotovo ne obstaja nikakršen natančen ali dobro definiran postopek, ki bi mu sledili. Različni ljudje v različnih situacijah poudarjajo različna merila. Vendar obstaja več dokaj jasnih premislekov, ki značilno nastopajo v kritičnih razpravah in dokaj razumno ustrezajo našim intuicijam. Predlagam, da naslednje okoliščine štejejo kot to, da je pravilno zaznavati delo, *D*, v dani kategoriji, *K*:

(i) Prisotnost v *D* sorazmerno velikega števila lastnosti, ki so standardne glede na *K*. Pravilen način zaznavanja nekega dela je verjetno tisti, v katerem za nas obstaja minimum protistandardnih lastnosti. Menim, da je

pomembnost tega premisleka očitna. Ne more biti pravilno zaznavati Rembrandtovo sliko *Tit, ki bere* kot kinetični kip, če je to mogoče, zgolj zato, ker ima to delo premalo lastnosti, ki naredijo kinetični kip za kinetični kip. To nas kajpada ne pripelje zelo daleč, saj se, na primer, »Guernica« v tem pogledu ravno tako dobro kvalificira za to, da jo zaznavamo kot sliko in kot *guernico*.

(ii) Dejstvo, če je to sploh kako dejstvo, da je *D* boljše ali bolj zanimivo ali estetsko ugajajoče ali bolj vredno dojemanja, ko ga zaznamo v *K*, kot če ga zaznamo na drugačne načine. Pravilen način zaznavanja nekega dela je verjetno način, iz katerega delo izide kot najboljše.

(iii) 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*.

(iv) Dejstvo, če je to sploh kako dejstvo, da je *K* dobro vzpostavljena in priznana v družbi, v kateri je bilo *D* ustvarjeno. Neka kategorija je dobro vzpostavljena in priznana v družbi, se so člani družbe seznanjeni z deli v tej kategoriji, menijo, da je članstvo dela v kategoriji dejstvo, ki ga velja omeniti, razstavljajo dela te kategorije skupaj itn. – to je, v grobem, če ima ta kategorija pomembno vlogo v njihovem načinu klasifikacije umetnin. Kategoriji impresionističnih slik in brahmsovske glasbe sta v naši družbi dobro vzpostavljeni in priznani, kategoriji *guernic*, slik z diagonalno kompozicijo, ki vsebujejo zelene križe, glasbenih del, ki vsebujejo med štiri in osem *Fis* in vsaj 17 četrtink vsakih osem črt taktnic, pa nista. Kategorije, v katerih je delo pravilno zaznano v skladu s tem pogojem, so na splošno kategorije, v katerih so ga zaznavali ali bi ga zaznavali umetnikovi sodobniki.

V nekaterih primerih, tako menim, je pomemben mehanični proces, s katerim je bilo delo ustvarjeno ali (na primer v arhitekturi) nezaznavne fizične lastnosti ali notranja zgradba dela. Delo je verjetno pravilno zaznano kot očitna jedkanica,[22] ne pa kot, recimo, lesorez ali risba kot kopija za linorez, če je bila ustvarjena s procesom jedkanja. Moč materialov v zgradbi ali prisotnost jeklenih opornikov znotraj lesenih ali mavčnih stebrov šteje za to (ne nujno dokončno), da zgradbo zaznavamo v kategoriji zgradb z vizualnimi lastnostmi, ki so značilne za zgradbe, zgrajene na tak način. Zaradi njihove omejene uporabnosti o teh premislekih tu ne bom več razpravljal.

Kaj je mogoče povedati v podporo relevantnosti pogojev (ii), (iii) in (iv)? V zgoraj omenjenih primerih se zdi, da kategorije, v katerim menimo, da je delo pravilno zaznano, zadovoljujejo (po naši najboljši vednosti) vsakega od teh treh pogojev. Domneval bi, da je na »Guernico« bolje gledati kot na sliko, kot pa

gledati nanjo kot na *guernico* (četudi bi bilo to težko dokazati). Picasso je gotovo v vsakem primeru hotel, da bi nanjo gledali kot na sliko, ne pa kot na *guernico*, kategorija slik je, kategorija *guernic* pa ni dobro vzpostavljena v njegovi (to je, naši) družbi. Vendar to seveda ne kaže, da so pogoji (ii), (iii) in (iv) *vsak* zase relevantni. Poskuša pokazati zgolj to, da je eden ali drug od njih ali neka kombinacija relevantna. Težavnost ocene vsakega od teh treh pogojev posamezno zaplete dejstvo, da zanje lahko na splošno pričakujemo, da bodo sovpadali, da bodo dali identične sklepe. Ker umetnik ponavadi namenja svoja dela svojim sodobnikom, je verjetno, da hoče, da jih zaznavajo v kategorijah, vzpostavljenih in priznanih v njegovi družbi. Poleg tega je razumno pričakovati, da bodo dela bolje izgledala, ko jih zaznajo v mišljeni kategoriji kot pa, ko jih zaznavajo v drugih. Umetnik poskuša ustvariti dela, ki so vredna, da jih doživimo takrat, ko jih zaznavamo na mišljen način, in – razen če nimamo razloga za mišljenje, da je popolnoma nekompetenten – obstaja neka domneva, da je mu je vsaj v določeni meri uspelo. To, ali delo izgleda dobro, ko ga zaznamo na nek ne-mišljen način, je bolj ali manj zadeva naključja. Sovpadanje treh pogojev kajpada hkrati zmanjšuje *praktično* pomembnost tega, da jih upravičujemo posamezno, kajti v večini primerov lahko določimo, kako soditi posamezne umetnine, ne da bi to počeli. Toda teoretično vprašanje ostaja.

Začel bom z (ii). Če smo soočeni z izbiro med dvema načinoma zaznavanja dela, delo pa je mnogo bolje zaznano v enem kot v drugem načinu, potem mislim, da bi – vsaj v odsotnosti nasprotnih premislekov – morali biti močno nagnjeni k temu, da bi prvi način njegovega zaznavanja določili kot *pravilen* način. Postopek poskusa določiti, kaj je v nekem delu, sestoji delno v premetavanju sicer sprejemljivih načinov zaznavanja, da bi našli način, v katerem je delo dobro. Čutimo, da prihajamo do pravilnega razumevanja dela, ko nam začenja biti všečno ali ko začenjamo v njem uživati; odkrijemo, kaj je dejansko v njem, ko se zdi, da je vredno, da ga doživimo.

Če pa je (ii) relevanten, potem to povsem očitno ni *edini* relevantni premislek. Vzemite katerokoli umetnino, za katero soglašamo, da je četrtorazredne ali petorazredne ali desetorazredne kvalitete. Povsem mogoče je, da če bi to delo zaznali v nekem neverjetnem mnoštvu kategorij, ki si ga je kdo lahko izmislil, bi se zdelo kot prvorazredno delo, mojstrovina. Odkrivanje takih *ad-hoc* kategorij bi očitno zahtevalo talent in bistroumnost, ki sta po redu enaka talentu in bistroumnosti, da bi najprej ustvarili mojstrovino. Vendar lahko orišemo, kako bi jih lahko začeli iskati. (a) Če povprečno delo utrpeva neko motečo izrazito lastnost, ki odvrača od katerekoli vrednosti, ki jo delo že ima, potem je to lastnost mogoče ublažiti z izbiro kategorij, glede na katere je ta lastnost standardna, ne pa spremenljiva ali protistandardna. Ko je delo zaznano v novi kategoriji, moteča lastnost lahko ni nič bolj odvračajoča, kot je za nas ploskost slike. (b) Če delo vsebuje preobilje klišejev, ga je mogoče poživiti tako, da izberemo kategorije, glede na katere so klišeji spremenljive ali protistandardne, ne pa standardne lastnosti. (c) Če delo potrebuje duhovitost, se lahko izmislimo množico pravil, v okviru katerih se samo delo znajde v dilemi in ji potem duhovito uide, ta pravila pa vgradi v množico kategorij. Če obstajajo kategorije, ki čakajo, da bi jih odkrili, in bodo povprečno delo spremenile v mojstrovino, pa gotovo iz

tega ne sledi, da je delo doslej dejansko nepriznana mojstrovina. Dejstvo, da bi se delo – če bi bilo zaznano v takih kategorijah – zdelo vznemirljivo, duhovito itn., ne pa mučno, frazersko, prozaično, ga ne naredi, da je tako. *Ne more* biti pravilno, tako predlagam, zaznavati delo v kategorijah, ki so popolnoma tuje umetniku in njegovi družbi, čeravno v teh kategorijah naletimo na delo kot na mojstrovino.[23]

To nas pripelje do zgodovinskih pogojev (iii) in (iv). Ne vidim nobenega načina, kako se izogniti sklepu, da je vsaj eden ali drug pomemben pri določanju, v katerih kategorijah je delo pravilno zaznano. Mislim, da sta oba pomembna, vendar tu ne bom dokazoval neodvisne pomembnosti (iv). (iii) si zasluži posebno pozornost v luči sedanje prevlade razprav o umetnikovih intencah. Da bi preverili pomembnost (iii), moramo pretresti primer, v katerem se (iii) in (iv) razhajata. En tak primer se je zgodil med zgodnjimi dnevi dvanajsttonskega gibanja v glasbi. Schönberg je nedvomno hotel, da se celo njegova najbolj zgodnja dvanajsttonska dela slišijo kot taka. Toda njegova kategorija tedaj gotovo ni bila dobro vzpostavljena ali priznana v njegovi družbi: domala nihče od njegovih sodobnikov (razen bližnjih družabnikov, kakršna sta bila Berg in Webern), celo glasbeno sofisticiranih sodobnikov ne bi (ali ne bi mogel) slišal teh del v tej kategoriji. Vendar se mi zdi, da celo prav prve dvanajsttonske kompozicije pravilno slišimo kot take, da so sodbe, ki bi jih kdo, ko jih sliši sicer, izoblikoval o njih (na primer, da so kaotična, brezoblična), zmotne. Mislim, da bi to bilo tako, čeravno bi bil Schönberg deloval popolnoma sam, če *nihče* od njegovih sodobnikov ne bi imel nobenih namigov o dvanajsttonskem sistemu. Ni dvoma, da so prve dvanajsttonske kompozicije veliko boljše, ko jih slišimo v kategoriji dvanajsttonskih del kot takrat, ko jih slišimo na katerikoli drug način, v katerem je verjetno, da jih bodo ljudje lahko slišali. Kot pa smo videli, to *samo na sebi* ne pojasni pravilnosti, da jih slišimo na prvi način. Edina druga lastnost situacije, ki bi utegnila biti pomembna, je – kolikor lahko vidim – Schönbergova intenca.

Zgornji primer je neobičajen v tem, da se je Schönberg izjemno samozavedal, kaj počne in je eskplicitno izoblikoval pravila – to je natanko določene standardne lastnosti – za dvanajsttonsko kompozicijo. Umetniki kajpada niso pogosto tako samozavedni, celo ko ustvarijo revolucionarne umetnine ne. Njihove intence glede tega, v katerih kategorijah naj bi zaznavali njihova dela, niso niti približno tako jasne, kot so bile Schönbergove, umetniki pa si med ustvarjalnim procesom pogosto precej premislijo. V takih primerih (kot tudi v primerih, v katerih umetnikove intence niso znane) je vprašanje, v kateri kategoriji je delo pravilno zaznano, po zatečenem stanju – tako mislim – prepuščeno pogoju (iv), skupaj s pogojem (i) in (ii). Vendar se mi zdi, da je v domala vseh primerih vsaj eden od zgodovinskih pogojev, (iii) in (iv), odločilno pomemben.

Moja razlaga pravil, ki vodijo odločitve o tem, v katerih kategorijah so dela pravilno zaznana, pušča precej stvari nepostorjenih. Po mojih merilih bi moralo

[23] Reči, da ni pravilno (v mojem smislu) zaznavati delo v določenih kategorijah, ne pomeni nujno trditi, da ga ne bi smeli zaznavati na tak način. Iskreno priporočam zaznavati povprečna dela v kategorijah, ki storijo, da jih zaznavamo kot dragocena, kadarkoli je to mogoče. Poanta je, da ni verjetno, da bomo

obstajati veliko število neodločljivih primerov. Intence umetnikov so pogosto nejasne, spremenljive ali take, da ji ni mogoče odkriti. Veliko del sodi v kategorije, ki so mejni primeri tega, da so dobro vzpostavljene v družbah umetnikov (nemara, na primer, kategorije rokoko glasbe – na primer C. P. E. Bach – glasbe v slogu zgodnjega Mozarta in kategorija zelo tankih kovinskih kiparskih figur take vrste, kakršne je delal Giacometti). Veliko del sodi med dobro vzpostavljene kategorije (na primer med impresionistične in kubistične slike), ki imajo *nekatere* standardne lastnosti glede na vsako od teh kategorij in se tako niti jasno kvalificirajo niti jasno ne kvalificirajo na osnovi pogoja (i), da bi bila zaznana v tej ali oni kategoriji. Poleg tega obstaja vprašanje, kakšno relativno težo pripisati raznih pogojem, ko si oporekajo.

Vendar pa bi bila napaka, če bi poskušali veliko bolj zožiti pravila za odločanje o tem, kako so dela pravilno zaznana. Če bi naredili to, bi to preprosto pomenilo, da dajemo svojevoljne zakone, saj so intuicije in precedensi, ki jih imamo za nadaljevanje dejavnosti, zelo raznoliki in pogosto zmedeni. Vendar je pomembno opaziti ravno to, kje so te intuicije in precedensi neodločilni, kajti če bomo to storili, bomo izpostavili vire mnogih kritičnih razprav. Ena takih razprav se lahko prav dobro vname glede Giacomettijevih tankih kovinskih kipov. Kritiku, ki jih vidi preprosto kot kipe ali kipe ljudi, se zdijo krhki, izmozgani, štrenasti ali *žičnati*. Vendar to ni vtis, ki bi ga naredili na kritika, ki jih vidi v kategoriji tankih kovinskih kipov te vrste (kot paličaste figure na nas ne naredijo vtisa štrenastosti ali izmozganosti). Nanj ne bi naredila vtisa tankost kipov, temveč eskpresivna narava položaja njihovih udov itn., in tako bi jim nedvomno pripisal zelo drugačne estetske lastnosti. To, kateri od dveh načinov videnja teh del je pravilen, je – tako domnevam – neodločljivo. Ni jasno, ali je bilo narejeno dovolj takih del in ali so bila dovolj pogosto šteta kot dela, ki tvorijo kategorijo, da bi za to kategorijo sodili, ali je bila dobro vzpostavljena kategorija v Giacomettijevi družbi. Dvomim pa tudi, ali bi katerikoli od drugih pogojev dokončno razrešil to vprašanje. Tako nemara razprava med dvema kritikoma v bistvu ni rešljiva. Največ, kar lahko storimo, je, da pokažemo, ravno kakšna vrsta razlike zaznavanja je v osnovi razprave in zakaj je ta nerazrešljiva.

Pojav takih slepih ulic nikakor ni nekaj, kar bi bilo treba obžalovati. Dela so lahko očarljiva natanko zaradi premikov med dvema enako dopustnima načinoma njihovega zaznavanja. Neznanska bogatost nekaterih del je delno posledica raznolikosti dopustnih in dragocenih načinov njihovega zaznavanja. Vendar je treba poudariti, da celo takrat, ko moja merila nejasno podrobno določijo eno *samo* množico kategorij, v kateri je delo pravilno zaznano, morajo obstajati možni načini njegovega zaznavanja (o katerih smo lahko ali pa ne razmišljali), ki jih ta pravila jasno izključujejo.

Vprašanje, zastavljeno na začetku tega razdelka, je bilo, kako določiti, katere estetske lastnosti ima delo glede na to, da je to, katere lastnosti se zdi, da ima, odvisno od tega, v kateri kategoriji je zaznano in od tega, katere od njegovih lastnosti so za nas standardne, katere spremenljive in katere protistandardne. V grobih obrisih sem očrtal pravila za odločanje, v katerih kategorijah je delo *pravilno* zaznano (in torej, katere od njegovih lastnosti so absolutno standard-

ne, spremenljive in protistandardne.) Estetske lastnosti, ki jih aktualno ima, so tiste, ki jih gre v delu najti, ko je pravilno zaznano.[24]

V Sklep

Zdaj se vračam k vprašanjem, zastavljenim v I. razdelku. (V preostanku tega prispevka bom prevzel poenostavljajočo domnevo, da obstaja zgolj en pravilen način zaznavanja kateregakoli dela. Od tega ni odvisno nič pomembnega.) Če so estetske lastnosti nekega dela tiste, ki jih gre najti v njem, ko je pravilno zaznano, pravilen način zaznavanja pa je delno določen z zgodovinskimi dejstvi o umetnikovih intencah in /ali njegovo družbo, potem nobeno preiskovanje samega dela, pa bodisi še tako natančno, ne bo samo na sebi odkrilo teh lastnosti.[25] Če smo soočeni z delom, o čigar izvoru ne vemo popolnoma nič (na primer z delom, ki so ga pobrali iz prahu na še neizkopanem arheološkem najdišču na Marsu), preprosto ne bomo v položaju, da bi ga estetsko presodili. S strmenjem vanj – pa naj bo to še tako pozorno in razumno – verjetno ne bomo mogli povedati, ali je koherentno ali veselo ali dinamično, kajti z gledanjem ne moremo povedati, ali ga bomo videli kot kip, *guernico* ali kot neko eksotično ali zemeljsko vrsto umetnine. (Lahko mu pripišemo estetske lastnosti tako, kot jih pripišemo naravnim predmetom, ki ne vključujejo premislekov o zgodovinskih dejstvih glede umetnikov ali njihovih družb [prim. str. 73]. Toda če bi storili to, to ne bi pomenilo, da predmet obravnavamo kot *umetnino*).

Treba je poudariti, da relevantna zgodovinska dejstva za estetsko sodbo niso zgolj koristna pomagala, da ne zgolj preprosto ponudijo namige, ki zadevajo tisto, kar je mogoče najti v delu. Pomagajo tudi *določiti*, katere estetske lastnosti ima delo; *naredijo* ga, skupaj z neestetskimi lastnostmi, koherentnega, veselega ali karkoli drugega. Če bi bil izvor dela, ki je koherentno in veselo, v odločilnih pogledih drugačen, potem delo ne bi bilo imelo teh lastnosti in ne bi zgolj imeli sredstev za njihovo *odkrivanje*. Od dveh del pa, ki se razlikujeta *zgolj* glede svojega izvora, to je, ki sta zaznavno nerazločljivi, utegne biti eno koherentno in veselo, drugo pa ne. Ker torej intence umetnikov sodijo med relevantne zgodovinske premisleke, »intencionalna zmota« sploh ni zmota. Seveda nisem postavil nobenih trditev o pomembnosti intenc umetnikov glede estetskih lastnosti, ki bi jih morala imeti njihova dela, te intence pa so med tis-

[24] To je precejšnja poenostavitev. Če obstajata dva enako pravilna načina zaznavanja nekega dela in se zdi, da delo ima določeno estetsko lastnost, ki je zaznana v enem, ne pa tudi v drugem od obeh, ali potem delo to lastnost dejansko ima ali ne? Ni nobenega lahkega splošnega odgovora. Verjetno je v nekaterih takih primerih vprašanje neodločljivo. Vendar mislim, da bi bili včasih pripravljeni reči, da je delo, na primer, ganljivo ali veselo, če se zdi tako, ko je zaznano na en pravilen način (ali - bolj omahljivo - da »obstaja nekaj zelo ganljivega ali veselega glede njega«), medtem ko bi dopustili, da se ne zdi tako, ko je zaznano na drug način, ki ga nočemo odrediti kot nepravilnega. V nekaterih primerih imajo dela estetske lastnosti (na primer, mikavno, prefinjeno, živo, zanimivo, globoko), ki niso očitne, ko delo zaznavamo na katerikoli posamezen sprejemljiv način, so pa odvisne od mnoštva sprejemljivih načinov njihovega zaznavanja in odnosov med njimi. Nobeden od teh zapletov kritika ne odveže odgovornosti glede določanja, na kateri način ali načine je pravilno zaznavati neko delo..

[25] Toda to, skupaj s splošno vednostjo o tem, kakšne vrste del so bile kdaj ustvarjene in kdo jih je ustva-

timi, o katerih v estetskih spisih najbolj razpravljajo. Pripravljen sem soglašati, da to, ali je umetnik hotel, da bi njegovo delo bilo koherentno ali veselo, nima v bistvu ničesar opraviti s tem, ali je delo koherentno ali veselo. Vendar pa to ne sme dopustiti, da bi nas zapeljalo v prepričanje, da ni relevantna *nobena* intenca.

Estetskih lastnosti torej ne gre neposredno najti v samih delih, tako kot najdemo barve in oblike ali višine in ritme. Vendar ne mislim zanikati, da ne zaznavamo estetskih lastnosti v umetninah. Vidim veselost slike in slišim koherenco sonate navzlic dejstvu, da je prisotnost teh lastnosti v delih delno odvisna od okoliščin njihovega nastanka, ki jih (zdaj) ne morem zaznati. Jonesov zakonski status je del tistega, kar ga naredi za samca, če je samec, njegovega zakonskega statusa pa ne moremo povedati tako, da ga zgolj gledamo, čeravno lahko tako ugotovimo njegov spol. Zato domnevam, da njegovo samstvo ni lastnost, za katero je mogoče reči, da jo zaznavamo v njem. Vendar estetske lastnosti dela niso odvisne od zgodovinskih dejstev o njem na kakršenkoli način, ki je podoben načinu, kako je Jonesovo samstvo odvisno od njegovega zakonskega statusa. Poanta ni, da zgodovinska dejstva (ali to, v katerih kategorijah je delo pravilno zaznano ali katere od njegovih lastnosti so popolnoma standardne, spremenljive in protistandardne) delujejo kot *temelji* v kakršnemkoli običajnem smislu estetskih sodb. Sama na sebi na splošno ne štejejo niti za niti proti prisotnosti kakršnekoli posamezne estetske lastnosti. In niso del večjega telesa informacije (ki vključuje tudi podatke o delu, izpeljane iz njegovega preiskovanja), iz katerega je treba izpeljati ali povzeti sklepe o estetskih lastnosti dela. Moramo se naučiti, da je *zaznavanje* dela v pravilnih kategorijah delno določeno z zgodovinskimi dejstvi in ga presojati s tistim, kar potem v njem zaznamo. Zgodovinska dejstva pomagajo določiti, ali je slika, na primer, vesela *zgolj* (kar zadeva moj argument) tako, da zadeva to, kakšen način zaznavanja slike mora odkriti to lastnost, če jo je res mogoče pripisati delu.

Zdaj pa ne smemo kajpada pričakovati, da bomo delo sodili preprosto tako, da bomo sebe naravnali tako, da ga bomo pravilno zaznavali, potem ko je enkrat določeno, kaj je pravilen način njegovega zaznavanja. Kajti na splošno ne moremo zaznavati nekega dela v danem mnoštvu kategorij preprosto tako, da se naravnamo, da ga bomo tako zaznavali. »Guernice« verjetno ne bi mogel videti kot *guernico* preprosto z zgolj nekim dejanjem volje, ne pa kot sliko ali slišati zaporedje uličnih zvokov v katerikoli svojevoljni kategoriji, ki bi si jo lahko izmislili, četudi bi nam kategorijo podrobno pojasnili. (Niti si ne morem zamišljati – razen na precej nejasen način –, čemu bi bilo podobno, na primer, če bi videl »Guernico« kot *guernico*.) Ne moremo se zgolj odločiti, da se ustrezno odzovemo na neko delo – da nas njegove (popolnoma) protistandardne lastnosti šokirajo ali znervirajo ali presenetijo, da se nam zdijo njegove standardne lastnosti znane ali svetovljanske ali da se na njegove spremenljive lastnosti odzivamo na druge načine –, ko enkrat poznamo pravilne kategorije. Zaznavanje nekega dela v določeni kategoriji ali množici kategorij je veščina, ki jo je treba pridobiti z vajo, to, da smo izpostavljeni velikemu številu drugi del v tej zadevni kategoriji ali zadevnih kategorijah, je običajno, tako sem prepričan, bistveni del te vaje. (Vendar prizadevanje volje utegne olajšati vajo, ko pa je

veščina enkrat pridobljena, smo lahko zmožni, da se po volji odločimo, ali bomo delo zaznavali ali ne v tej ali v onih kategorijah.) To ima pomembne posledice za to, kako se najboljše približati tistim vrstam umetnin, ki so za nas nove – sodobnim delom v novih idiomih, delom iz tujih kultur ali znova vzniklim delom iz starožitne preteklosti. Nekoristno je zgolj potopiti se v posamezno delo, celo ob vednosti, v katerih kategorijah je pravilno zaznano, kajti samo to nam ne bo omogočilo, da ga bomo zaznali v teh kategorijah. Seznaniti se moramo s precejšnjo raznolikostjo del podobnih vrst.

Ko imamo opraviti z deli bolj znanih vrst, na splošno ni nujno, da se prostovoljno lotimo naloge urjenja samega sebe, da bi jih bili zmožni zaznavati v pravilnih kategorijah (razen nemara takrat, ko te kategorije vključujejo sorazmerno prefinjene kategorije). Vendar se to zgodi domala vselej, tako mislim, zgolj zato, ker smo bili izurjeni nevede. Celo zmožnost, da vidimo slike kot slike, je treba pridobiti – tako se mi zdi – tako, da smo znova in znova izpostavljeni velikemu številu slik. Kritik mora tako seči preko dela, ki je pred njim, da bi ga estetsko presodil ne le zato, da bi odkril, katere kategorije so pravilne, temveč tudi zato, da bi bil delo zmožen zaznavati v njih. Slednje ne zahteva premislekov o zgodovinskih dejstvih ali premislekov o dejstvih nasploh, temveč navzlic temu zahteva, da usmerimo pozornost na stvari, ki so drugačne od zadevnega dela.

Verjetno ne bo nihče zanikal, da je za dojemanje veselosti ali koherence nekega dela ali drugih estetskih lastnosti potrebna – v velikem številu primerov, če že ne v vseh – *nekakšna* vrsta zaznavnega urjenja. Seveda pa niso zgolj *estetske* lastnosti tiste, katerih dojetje s čuti terja urjenje. Toda vrsta urjenja, ki se zahteva v estetskih primerih (in morda ravno tako tudi v nekaterih drugih), ni bila ustrezno cenjena. Da bi se naučili, kako prepoznati galebe različnih vrst ali spol piščancev ali rokopis neke osebe, moramo običajno imeti galebe teh vrst ali piščance obeh spolov ali primere rokopisov tiste osebe, ki so nam pokazani, prakso, v katerih jih sami prepoznavamo in v kateri smo popravljeni, ko naredimo napako. Vendar pa urjenje, ki je pomembno za odkrivanje veselosti ali koherence umetnine, o katerem razpravljam, ni te vrste (četudi utegne biti urjenje te vrste ravno tako pomembno). Pridobitev zmožnosti, da zaznavamo veselo ali koherentno delo v pravilnih kategorijah, ni zadeva tega, da so nam bila pokazane vesele in koherentne stvari ali da smo se urili v njihovem prepoznavanju. Kar je pomembno, ni (ali ni zgolj) izkustvo drugih veselih in koherentnih stvari, temveč izkustvo drugih stvari ustreznih kategorij.

Velik del argumenta v tem prispevku je bil usmerjen proti navidezno zdravorazumskemu pojmovanju, da se morajo estetske sodbe o umetninah utemeljevati zgolj na tem, kaj lahko v umetninah zaznamo, kako so videti ali kako zvenijo. To pojmovanje, trdim, je v resni zmoti v dveh povsem različnih pogledih. Ne zanikam, da je slike in sonate treba presojati zgolj na podlagi tistega, kar je v njih mogoče videti ali slišati – ko so pravilno zaznane. Toda preiskovanje nekega dela s čuti ne more samo na sebi odkriti niti, kako ga gre pravilno zaznati, niti, kako ga zaznati na tak način.

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.



Mentalna vzročnost

Daniel M. Wegner in Thalia Wheatley
Univerza v Virginiji

Navidezna mentalna vzročnost (Izvori občutka volje)

Občutek namernosti dejanja vznikne iz interpretacije naše misli kot vzroka za naše dejanje. Zavestno voljo tako občutimo kot funkcijo predhodnosti, skladnosti in izključnosti neke misli o dejanju. Misel mora nastopiti pred dejanjem, biti mora skladna z dejanjem in ne sme nastopiti v spremstvu drugih vzrokov. Eksperiment, ki je ponazoril vlogo predhodnosti, je pokazal, da ljudje lahko pridejo do zmotnega prepričanja, da so neko dejanje povzročili namerno, čeprav so bili dejansko v to prisiljeni, ko so jih preprosto napeljali k razmišljanju o dejanju tik preden se je leto zgodilo.

Zavestna volja je pri ljudeh izredno močno izkustvo. Vsi smo deležni občutka, da počnemo določene reči, da smo mi tisti, ki opravljamo svoja dejanja, da smo dejavniki. Kot je to izrazil William Jones (1890): »ves čar in draž našega svobodnega življenja … je odvisen od našega občutka, da v njem *resnično odločamo* o stvareh od enega trenutka do drugega in da pri vsem skupaj ne gre le za dolgočasno drdranje verige, ki je bila skovana pred davnimi leti« (str. 453). A vendar se zdi, da sam pojem volje nasprotuje osnovni predpostavki psihologije, saj slednja preučuje, kako raznovrstni mehanizmi vplivajo na naše vedênje, tj. preučuje drdranje genetskih, nezavednih, živčnih, kognitivnih, čustvenih, družbenih in številnih drugih verig, ki tako ali drugače vplivajo na človeška dejanja. Če so stvari, ki jih počnemo, dejansko povzročene s tovrstnimi mehanizmi, kako to, da vendarle občutimo, da jih delamo namerno?

Najin pristop k temu vprašanju v glavnem sestoji iz iskanja še ene verige, tj. iz preučevanja mehanizmov, ki povzročijo občutek zavestne volje. V pričujočem članku se tega problema lotiva tako, da pretreseva možnost, po kateri je občutek volje rezultat tistih mentalnih procesov, ki jih ljudje uporabljajo pri zaznavi vzročnosti v splošnem. Povsem preprosto, možno je, da *ljudje občutijo zavestno voljo, kadar interpretirajo svoje misli kot vzroke za svoja dejanja*. To pomeni, da lahko ljudje občutijo zavestno voljo docela neodvisno od kakršne koli vzročne povezave med njihovimi mislimi in dejanji (cf. Brown, 1989; Harnad, 1982; Kirsch in Lynn, 1997; Langer, 1975; Libet, 1985; Spanos, 1982; Spence, 1996). Reduciranje vtisa, da obstaja povezava med mislijo in dejanjem, lahko pojasni, zakaj nekateri ljudje dobijo občutek neprostovoljnosti pri gibalnih avtomatizmih, hipnozi in nekaterih psiholoških motnjah. Poudarjene zaznave te

povezave pa lahko po drugi strani razložijo, čemu ljudje sploh občutijo zavestno voljo, ko pa znanstvena psihologija domneva, da lahko vso človeško obnašanje pripišemo mehanizmom, ki presegajo človeško delovanje.

Občutek volje

Pri zavestni volji gre za izkustvo, ki je zelo podobno občutku rdeče barve, zaznavi prijateljevega glasu ali uživanju v lepem spomladanskem dnevu. Ta vidik volje je še posebej poudaril David Hume, saj jo je opredelil kot »nič drugega kot *notranji vtis, ki ga čutimo in se ga zavedamo, kadar namerno povzročimo premik našega telesa ali novo zaznavo našega razuma*« (str. 399). Hume se je zavedal, da volja, tako kot vzročna sila bolj v splošnem, ni neka neločljiva stvar predmetov in ljudi, temveč zaznava, ki nastopi ob stalnem sovpadanju dogodkov:

> Nekateri gojijo trdno prepričanje, da občutimo energijo ali moč v našem razumu … Ampak da bi se prepričali, kako zmotno je tovrstno razmišljanje, je potrebno spoznati le to, da volja, ki jo oni razumejo kot vzrok, nima nič več takih povezav z njenimi učinki, ki se dajo odkriti, kot jih ima katerikoli materialni vzrok s svojim stvarnim učinkom … Torej lahko rečemo, da so dejanja razuma v tem oziru enaka dejanjem materije. Ljudje zaznavamo le nenehno sovpadanje dogodkov, kajti to je meja, ki nam jo postavljajo lastne mentalne zmožnosti. Noben notranji vtis ne poseduje neke dozdevne energije, ravno tako kot tovrstne energije ni moč najti v zunanjih predmetih. (str. 400-401)

V luči tega nazora je oseba, ki občuti voljo, v enakem položaju kot nekdo, ki zaznava vzročnost, kadar ena biljardna krogla udari ob drugo. Vzročnost je tako rezultat sklepanja, ki temelji na sovpadanju gibanja krogel, volja pa je rezultat sklepanja, ki temelji na sovpadanju dogodkov, ki vodijo do nekega dejanja. Vendar pa je v primeru biljardnih krogel določitev igralcev v vzročni igri dokaj nezahtevna naloga: ena krogla in druga krogla. Kateri pa so elementi, ki morajo trčiti v naši duševnosti, da pride do zaznave volje? Ziehen (1899) je bil prepričan, da mišljenje o jazu pred dejanjem daje občutek (človeškega) delovanja. Njegov predlog je bil, da »pričnemo na idejo jaza gledati kot na vzrok za naša dejanja zato, ker se le-ta zelo pogosto pojavlja v nizu idej, ki so predhodne vsakemu dejanju«. Novejši dokazi podpirajo trditev, da je lahko samopozornost dejansko povezana z nadzorom ali odgovornostjo za dejanje (Duval in Wicklund, 1973; Gibbons, 1990), vendar pa se zdi, da gre pri tem učinku za splošno lastnost bolj specifičnega procesa.

Ta specifični proces je pravzaprav zaznava vzročne povezave med posameznikovimi mislimi in dejanji. Zdi se nam splošno sprejemljivo, da kadar se nam v določenem časovnem intervalu pred izvršitvijo nekega dejanja porajajo misli o tem dejanju, vidimo sebe kot povzročitelja tega dejanja. Na ta način pridemo do sklepa, da so naši mentalni procesi tisti, ki so sprožili naše dejanje. Po drugi strani pa se nam za dejanja, ki niso napovedana v našem duhu, zdi, da jih duh tudi ni povzročil. Jedro tega stališča potemtakem tvori povezava med tem, kar

je Michotte (1963) opredelil kot dve obliki zavestnega dokaza, ki ju imamo o vzročnosti jaza pri kakršnem koli dejanju: »Prvi [dokaz, op. prev. do] je naša zmožnost predvideti rezultat pred nastopom samega dejanja, drugi pa je prisotnost občutka 'dejavnosti'«. Občutek dejavnosti morebiti temelji na zaznavi našega predvidevanja.[1]

Ena pomembnejših točk v pričujoči analizi je ta, da volja ni psihološka sila, ki povzroča dejanje, temveč je, podobno kot zaznava, ki izhaja iz interpretacije, zavestni občutek, ki se ne more ali pa se lahko zgolj v neznatni meri preslika na dejanske vzročne odnose med posameznikovim mišljenjem in delovanjem. Kot je to podal Searle (1983):

> Vedno obstaja možnost, da povzroča gibanje telesa nekaj drugega kot občutek (delovanja), za katerega smo mi prepričani, da je vzrok tega gibanja. Vedno je mogoče, da jaz mislim, kako dvigujem svojo roko, medtem ko jo v resnici dviguje nek drugi vzrok. Potemtakem ni ničesar v občutku delovanja, kar bi dejansko jamčilo, da je vzročno učinkujoč.

Očitno je, da gre tukaj v osnovi za temeljno nepovezanost med mentalnim procesom na eni in zaznavo procesa ter ustnim poročilom o procesu na drugi strani. Kot sta poudarila že Nisbett in Wilson (1977), nastop mentalnega procesa posamezniku ne zagotavlja nobenega posebnega védenja o mehanizmu tega procesa in povsem možno je, da posamezniki uporabljajo apriorne vzročne teorije pri razlagi svojih psiholoških dejavnosti. Zavestna volja lahko tako vznikne na podlagi teorije, katere cilj je razložiti običajno razmerje med mislijo in dejanjem.

Možnost, da zavestna volja ni člen v dejanski vzročni verigi, ima kar nekaj podpore v izsledkih številnih raziskav. Najbolj prepričljive so verjetno Libetove (1985) študije o vlogi nezavedne možganske iniciative pri prostovoljnem dejanju. Libet je v svojem eksperimentu uporabil dognanja prejšnjih raziskav, ki ugotavljajo, da približno sekundo ali več pred dozdevno prostovoljnim telesnim gibom v možganih nastopi t. i. možganski potencial pripravljenosti (PP; brain readiness potential), rahel negativen premik v električnem potencialu v naših možganih (Kornhuber in Deecke; 1965). Ugotovil je, da se pri spontanih, namernih premikih prsta PP pojavi najmanj 550 milisekund pred gibom (merjeno elektromiografsko). Ta izsledek sam na sebi pokaže zgolj to, da pride do neke vrste možganskega delovanja pred samim prostovoljnim dejanjem. Zato je v svojih nadaljnjih študijah Libet udeležence poprosil, naj si zapomnijo lego kazalca na uri, ko se zavejo namere, da bi premaknili svoj prst. Do zavedanja namere je prišlo kakšnih 350 – 400 milisekund po PP, tudi ko so bili postorjeni ustrezni popravki za čas, ki so ga ljudje porabili ob gledanju ure. Torej je zavedanje namere nastopilo pred premikom prsta, a hkrati po možganskih dogodkih,

[1] Misel, da lahko posameznik svojo dejavnost zaznava neposredno, so preučevali pri raziskovanju mišičnega zaznavanja. Tovrstna literatura navaja, da je osnova občutka dejanja kombinacija vhodnih signalov, ki vključujejo eferenco (signali, ki potujejo od možganov k mišicam) in aferenco (signali, ki potujejo od mišic, sklepov, očes in ostalih perifernih delov k možganom; cf. Jeannerod, 1997; Scheerer, 1987). Ker pa lahko zavestno voljo občutimo povezano tako z mentalnimi dejavnostmi, kot sta razmišljanje in koncentriranje, kot s fizičnim gibanjem, ne more nobena analiza mišične dejavnosti v za-

ki jih signalizira PP. Ti izsledki so skladni z mislijo, da možganski dogodki povzročajo prostovoljnost in delovanje, medtem ko pa zavestna volja kot taka delovanja ne more povzročiti.

Druga pomembna študija je pod drobnogled vzela prostovoljne gibe prstov, pospremljene z dejanskimi vzročnimi silami, o katerih pa posamezniki niso vedeli prav ničesar. Brasil-Neto, Pascual-Leone, Valls-Solé, Cohen in Hallet (1992) so udeležence v eksperimentu poprosili, naj se odločijo, ali bodo dvignili levi ali desni kazalec, hkrati pa so motorični del njihovih možganov izpostavili transkranialni magnetni stimulaciji. Čeprav so udeleženci dajali očitno prednost prstu, ki je bil lociran kontralateralno od stimuliranega mesta v možganih – kar je bilo še posebej očitno pri zelo kratkih odzivnih časih –, so bili še vedno prepričani, da so se prostovoljno odločili, kateri prst bodo premaknili. Ta študija sicer ne vsebuje natančnega poročila o tem, kako točno je potekalo ocenjevanje občutja prostovoljnosti, a vendar zelo očitno kaže v smeri sklepa, da lahko občutek svobodne volje nastopi neodvisno od vzročnih sil, ki dejansko vplivajo na posameznikovo vedênje.

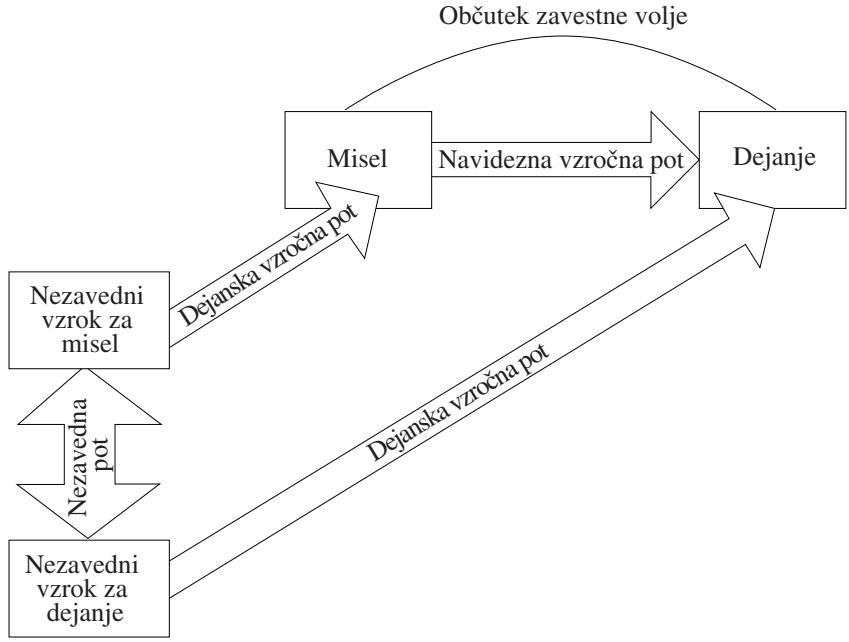
Obstajajo še številne druge študije, katerih izsledki podpirajo tovrstne zaključke. Izrazito pomanjkanje občutka volje v primeru gibalnih avtomatizmov, kot so, recimo, obračanje mize, črkovanje na Ouija plošči, avtomatično pisanje, vedeževanje s pomočjo nihala ipd. (cf. Ansfield in Wegner, 1996; Carpenter, 1888; Spitz, 1997; Wegner, v tisku; Wegner in Fuller, 1999) priča o tem, da lahko dejansko nastopijo določene okoliščine, v katerih posameznik opravlja dejanja, ki kažejo vse znake prostovoljnosti, a se vendar zdijo osebi, ki jih izvaja, neprostovoljna. Obstajajo tudi nevropsihološke anomalnosti, pri katerih ljudje izvajajo prostovoljna dejanja, hkrati pa trdijo, da ob tem ne zaznavajo nikakršnega občutja volje. Na primer, v primeru sindroma odtujene roke pride do tega, da oseba s to motnjo zaznava delovanje ene od svojih rok kot povsem avtonomno, pogosto v nasprotju z zavestno namero. Banks *et al*. (1989) poročajo o pacientki, katere »leva roka je krčevito lovila vse v bližini ležeče predmete, jo pulila in vlekla za obleko ter jo med spanjem celo grabila za vrat … Ko je spala, je imela roko privezano k postelji, da bi preprečila njena nočna pobalinstva. Nikoli ni trdila, da njena roka ne sodi k njenemu telesu, vendar pa je o njej vedno govorila, kot da bi šlo za samostojno, avtonomno entiteto.« (str. 456) Občutek volje je spremenljiva kvantiteta, ki ni vezana izključno na prostovoljno dejanje, zato bi jo veljalo obravnavati kot samostojen pojav.

Model mentalnega sistema, pri katerem pride do občutka zavestne volje, in je hkrati skladen z navedenimi odkritji, je prikazan na sliki 1. Model prikazuje časovni potek dogodkov (od leve proti desni), ki pripeljejo do prostovoljnega dejanja. V tem sistemu nezavedni mentalni procesi povzročijo zavestno misel o dejanju (tj. namero, pričakovanje), drugi nezavedni mentalni procesi pa povzročijo prostovoljno dejanje.[2] Med temi nezavednimi sistemi lahko povezave obstajajo ali pa ne (kot je to prikazano z dvosmerno nezavedno potencialno potjo),

[2] Prostovoljno dejanje tukaj ni opredeljeno kot odraz zaznave prostovoljnosti, marveč tako, kot je opredeljeno v literaturi o živalih, tj. kot vedênje, ki ga lahko ojačamo ali zavremo z ustreznimi navodili ali okrepitvami (na primer Kimble in Perlmuter, 1970; Passinghan, 1993).

vendar pa to ni bistvenega pomena za naš uvid, da med zavestno mislijo in dejanjem obstaja navidezna vzročna pot. Dejanska povezava ni nujna, saj nastopi občutek zavestne volje ravno kot posledica navidezne poti: kadar smo prepričani, da je naša zavestna namera povzročila hoteno dejanje, ki ga počnemo, nastopi v nas občutek volje. Dejanje smo storili namerno.

V kolikšni meri so zaznana zavestna volja in dejanski mehanizmi, ki povezujejo misel in dejanje, resnično skladni, je velik problem in je predmet silovitih razprav (na primer Brown, 1989; Dennet, 1984; Libet, 1985; Spence, 1996). Toda stopnja zavestne volje, ki jo občutimo ob nekem dejanju, ni neposreden pokazatelj vzročne povezave med duševnostjo in dejanjem. Ravno nasprotno, najina analiza kaže, da zavestna volja izvira iz vzročne iluzije, pri kateri gre za psihološki ekvivalent problema tretje spremenljivke v vzročni analizi. Nikoli ne moremo biti prepričani, da A povzroča B, saj je vedno možno, da obstaja tretja spremenljivka, C, ki povzroča tako A kot B. Na enak način lahko trdimo, da ne moremo biti nikoli prepričani, da naše misli povzročajo naša dejanja, saj vedno obstaja možnost, da določeni nezavedni vzroki povzročajo tako misli kot dejanja. Vtis, da je misel povzročila dejanje, počiva na vzročnem sklepanju, ki je vedno podvrženo dvomu – toda ta vtis je osnova našega občutka volje.



Slika 1: Model zavestne volje
Opomba: Voljo občutimo, kadar pridemo do zaključka, da obstaja med mislijo in dejanjem vzročna pot

Izvori občutka volje

Predstavljajte si za trenutek, da ste v parku in gledate neko drevo. Čeprav je dan povsem miren in brezvetrn, imate občutek, da se bo veja, ki jo opazujete, prav tisti hip premaknila. Nakar se to resnično zgodi. Uau! Za hip umaknete pogled, se ponovno zazrete v taisto vejo in pomislite, da se bo zopet premaknila – in prekleto, res se spet premakne, in sicer ravno tako, kot ste si predstavljali, da se bo! V tem trenutku ste verjetno prišli do jasnega občutka, da ste vi tisti, ki nekako premikate vejo. Nedvomno se to sliši precej nenavadno, kadar teče beseda o premikanju nekega dela drevesa, a vendar gre za povsem enako situacijo tudi takrat, ko premikamo tako naše okončine kot preostale dele telesa, celo naš razum. V našem duhu se porajajo ideje o tem, kaj bo neki del telesa storil, in ko opazimo, da se je to dejanje res zgodilo, dobimo občutek, da smo mi namerno sprožili ta gib.

Vsekakor pa obstajajo pomembne omejitve tega pojava. Če bi se, na primer, magična veja premaknila, preden bi pomislili na njeno premikanje, to ne bi bilo nič nenavadnega in ne bi izkusili občutka namernega dejanja. Misel o premikanju bi bila preprosto spomin ali zaznava tega, kar se je zgodilo. Če bi se nam porodila ideja o premiku veje, premaknilo pa bi se nekaj povsem drugega (recimo, da bi v bližini neko pišče padlo na kolena), bi spet ne prišlo do občutka volje. Misel bi bila irelevantna. Volje ne bi občutili tudi v primeru, ko bi pomislili na to, kako se premika veja, hkrati pa opazili, da je vejo premaknilo nekaj drugega kot naše misli (recimo, mimoidoči drvar). Takrat bi namreč opazili zunanjo vzročno zvezo. Ta opazovanja kažejo na tri izvore zavestne volje – *predhodnost*, *skladnost* in *izključnost* misli, ki jo imamo o dejanju. Misel mora nastopiti pred dejanjem, biti mora skladna z dejanjem in ne sme nastopiti v spremstvu drugih potencialnih vzrokov.

Študije o tem, kako ljudje zaznavajo fizične dogodke (Michotte, 1963), kažejo, da je zaznava vzročnosti pri posameznikih odvisna ravno od teh lastnosti odnosa med potencialnim vzrokom in potencialno posledico. Kandidat za vlogo vzroka mora nastopiti pred posledico ali vsaj sočasno z njo, povzročiti mora gibanje, ki je skladno z njemu lastnim gibanjem, in ne sme nastopiti v spremljavi konkurenčnih potencialnih vzrokov. Pomanjkanje katerega koli od teh pogojev navadno oslabi zaznavo, da je prišlo do vzročnosti. Podobne principe so odkrili pri zaznavi vzročnosti v primeru družbenih in vsakdanjih dogodkov (Einhorn in Hogarth, 1986; Kelley, 1972, 1980; McCluse, 1998) ter pri številnih analizah o tem, kako organizmi reagirajo na vzorce slučajnih dražljajev pri paradigmah pogojevanja (Alloy in Tabachnik, 1984; Young, 1995). Uporaba teh principov na primeru občutka zavestne volje nam bo priskrbela ustrezen kontekst za razlago fenomenov hotenja na različnih področjih psihologije.

Predhodnost: misel mora nastopiti v ustreznem časovnem intervalu pred dejanjem

Vzročni dogodki nastopijo pred učinki, in sicer gre običajno za časovno predhodnost. Tako so, na primer, Michottejeve (1963) raziskave pokazale, da ljud-

je zaznajo vzročni dogodek takrat, ko vidijo, da je premikajoči se predmet trčil ob drugega, le-ta pa se je nato pričel gibati v isti smeri. Če se slučajno primeri, da drugi predmet po trčenju s prvim nekaj časa obmiruje in se šele nato prične premikati v določeni smeri, je zaznava vzročnosti izgubljena in zdi se, kot da bi se drugi predmet začel gibati sam od sebe. Občutek vzročnosti ne nastopi niti takrat, ko se drugi predmet prične gibati pred trkom. Da bi lahko neki dogodek zaznali kot resnični vzrok, mora ta nastopiti ravno pravi trenutek pred učinkom – ne sme nastopiti ne prepozno ne prehitro.

Ta opazovanja napeljuje na misel, da je lahko tudi občutek volje odvisen od časovnega nastopa misli pred dejanjem. Na misli, ki nastopijo prehitro, navadno ne gledamo kot na ustrezne kandidatke za vlogo vzroka pri nekem dejanju; nekdo, ki se poigrava z mislijo o tem, da bi razlil skledo juhe po šefovi glavi, potem pa na vso stvar za nekaj časa povsem pozabi, dokler nekega dne na mirni večerni zabavi tega dejansko ne stori, verjetno svojega dejanja ne bo občutil kot namernega. Misel, ki nastopi šele po storjenem dejanju, ravno tako ne bo povzročila občutka volje. Nekdo, ki ugotovi, da je storil dejanje, o katerem ni predhodno zavestno razmišljal – na primer, se usedel v avto na dela prost dan in se odpeljal vso pot do službe –, prav tako nima občutka zavestne volje.

Nekje na pol poti med tema dvema ekstremoma pa se nahajajo primeri, pri katerih ljudje redno občutimo zavestno voljo. Zaenkrat vemo zelo malo o parametrih časovnosti, ki maksimirajo to izkustvo, ampak zdi se zelo verjetno, da so misli, ki nastopijo nekaj sekund pred dejanjem, tiste, ki v nas povzročijo zaznavo namernosti. Misli o dejanju, ki se porodijo mnogo prej kot pa dejanje samo, z le-tem navadno niso povezane v vzročno enoto (Heider, 195), saj misel in dejanje ne nastopita v duhu istočasno. Čas, ki je običajno potreben za to, da se um premakne od enega predmeta misli k drugemu, bi tako lahko bil osnovna omejitev pri našem dojemanju tega, ali je neka namera povzročila dejanje ali ne. Izkazalo se je, da um resnično preskakuje od ene teme do druge v rednih časovnih presledkih (cf. Pöppel, 1997; Wegner, 1997); pri reverzibilnih likih, kakršen je, na primer, Neckerjeva kocka, se bo oblika, ki jo zaznamo iz ene perspektive, spremenila v drugo obliko v približno treh sekundah (Gomez, Argandona, Solier, Angulo in Vazquez, 1995). Tovrstni preskoki kažejo na to, da bi lahko misel, ki nastopi do tri sekunde pred nekim dejanjem, ostala v umu dovolj dolgo in bila povezana z dejanjem, misel, ki pa bi se utrnila pred tem časovnim intervalom, bi se lahko pred dejanjem sprevrgla v nekaj drugega (vsaj v primeru pomanjkanja aktivne vadbe) in tako spodkopala občutek volje.

Kot drugi približek za maksimalni interval med namero in dejanjem, pri katerem bi lahko nastopila prostovoljnost, pa lahko vzamemo časovni interval ohranitve informacij v kratkoročnem spominu. Odkritja dolgoletnih raziskav kažejo, da lahko ljudje brez ponavljanja nek element v spominu hranijo približno 30 sekund in da je čas ohranitve še krajši, če vmes nastopijo določeni dogodki, ki jih posameznik dojema kot pomembne (Baddeley, 1986). Če je vzročno sklepanje bolj čutnozaznavne narave, potem bo verjetno ustreznejši krajši (3 sekundni) približek, ki temelji na reverzibilnih likih, če pa lahko vzročno sklepanje nastopi v obliki para reprezentacije misli in dejanja, shranjenih v kratkoročnem spominu, bo pravilnejši daljši (30 sekundni) približek. A naj bo maksimalni

interval ocenjen tako ali drugače, razvidno je, da obstaja zgolj razmeroma majhen okvir, znotraj katerega lahko nastopijo relevantne misli, če naj oseba svoje dejanje zazna kot hoteno.

Obstoj tega majhnega okvirja nas opominja na to, da celo dolgoročno načrtovanje nekega dejanja ne more proizvesti občutka volje, razen v primeru, da se načrt ponovno pojavi v umu tik pred izvršitvijo tega dejanja. Čeprav se zdi, da je bistvena značilnost naklepnega dejanja naše predhodno dolgoročno načrtovanje le-tega (cf. Brown, 1996; Vallacher in Wegner, 1985), pa naša analiza predlaga, da takšne oddaljene priprave povzročijo šibkejšo zaznavo volje kot pa misli, ki nastopijo malo pred dejanjem. V primeru pomanjkanja slednjih bi se celo še tako daljnosežno načrtovanje zdelo prenagljeno in bi le malo pripomoglo k vtisu, da smo hoteli storiti dejanje. V skladu s temi razmišljanji je Gollwitzer (1993) predlagal, da lahko dejanja, za katera načrtujemo, da bodo nastopila v primeru določenih okoliščin (na primer: »Šel bom, ko bo zelena.«), nastopijo povsem avtomatsko, torej brez zavestnih misli in občutka hotenja, ko do teh okoliščin res pride.

Princip predhodnosti prav tako opozarja na dejstvo, da misli, ki nastopijo po dogodku, ne morejo sprožiti občutka volje. Vendar pa ni povsem razvidno, koliko časa po dejanju mora nastopiti misel, da posameznik dejansko ne bi občutil volje. Eden od možnih pokazateljev spodnje meje izkušnje prostovoljnosti so Libetove (1985) opazke, da v primeru hotenega giba prsta zavestna namera nastopi kakšnih 200 milisekund pred dejanjem. Mogoče se nam zdi, da misel, ki nastopi po tem času, zamuja za dejanjem ali pa vsaj, da se je utrnila prepozno, tako da je manj verjetno, da jo bomo dojeli kot vzročno. Študije o subjektivni simultanosti so preučevale časovno koordiniranje zunanjih dogodkov in dejanj (na primer McCloskey, Colebatch, Potter in Burke, 1983), a raziskave zaenkrat še niso preverile natančnih mej pri zaznavi zaporednosti misli in dejanja. Vendar pa je raziskovalcem znano, da ljudem znatno pomaga že minimalna predhodnost podatka pri tvorbi vzročnih sklepanj, ki presegajo zgolj običajno združbo dogodkov (glej Young, 1995, za pregled). Zdi se, da lahko varno rečemo, da misli, ki se porajajo nekaj sekund ali minut po dejanju, redko kdaj zaznamo kot vzročne, in tako ne morejo povzročiti občutka volje med dejanjem.

Seveda pa tudi v primeru principa predhodnosti obstajajo izjeme. Najbolj očitni so primeri, v katerih ljudje trdijo, da so njihova dejanja bila prostovoljna, čeprav so izvedeli za to, kar so storili, šele po izvršitvi dejanja samega. Te izjeme so bile na široko preučevane predvsem zaradi tega, ker odstopajo od normalne predhodnosti. Primeri zagovorov *post festum* dejanj so osrednjega pomena v teorijah kognitivne disonance (Festinger, 1957) in samozaznave (Bem, 1972), ki učijo, da posameznik spreminja svojo držo, da bi bil konsistenten s prostovoljnim dejanjem, četudi to dejanje ni bilo načrtovano. Predpostavke o predhodni nameri, postavljene šele po storjenem dejanju, so pogoste pri otrocih (Schult, 1996), pri odraslih, katerih dejanja so prekinjena (Wegner, Vallacher, Macomber, Wood in Arps, 1984), in v nekaterih primerih bolnikih, pri katerih je bila izvedena komisurotomija* (Gazzaniga, 1983). Ta odkritja kažejo na to,

* Komisurotomija (commissurotomia) – operativni poseg, pri katerem se prereže corpus callosum, ki povezuje levo in desno možgansko hemisfero (op.prev.)

da predhodnost namere ni edini izvor občutka volje in da lahko včasih v ospredje stopijo tudi drugi izvori izkustva (kot sta skladnost in izključnost) ter povzročijo občutek namernosti, tudi kadar predhodnost ni prisotna.

Skladnost: Misel mora biti združljiva z dejanjem

Ko ena biljardna krogla trči ob drugo, se slednja prične gibati v isti smeri kot ta, ki jo je zadela. Običajno ne zaznavamo vzročnosti, če se druga krogla prične gibati v smeri, ki je po zakonih fizike povsem nekonsistentna z gibanjem prve krogle (Michotte, 1963). Konsistentnost je razvidna tudi v družbeni sferi, in sicer še posebej v zelo pogostem nagnjenju, ki ga imajo opazovalci, da pripisujejo vzročnost vedênju ljudi, katerih osebnosti se zdijo konsistentne s tem vedênjem (na primer Jones in Davis, 1965). Vzroke, ki so skladni z učinki, znatno lažje zaznavamo kot vzročne (Einhorn in Hogarth, 1986; Nisbett in Ross, 1980).

Princip skladnosti pri občutku volje v dobršni meri temelji na opazki, da so ponavadi misli, ki služijo kot potencialni vzroki za dejanja, semantično sorodne s temi dejanji. Misel, ki jo zaznamo kot vzrok za neko dejanje, je ponavadi ime dejanja ali podoba njegovega dražljaja, izvršitve ali posledice (Vallacher in Wegner, 1985). Skladnost misli in dejanja je odvisna od kognitivnih procesov, pri katerih se primerja misli, ki se pojavijo pred dejanjem, z dejanjem, kot ga posameznik zazna po izvršitvi. Kadar ljudje storijo nekaj, kar so se namenili storiti, pride do skladnosti med mislijo in dejanjem, in občutek volje se okrepi. Kadar pa mislijo na neko stvar, storijo pa nekaj povsem drugega – in se te neskladnosti med mislijo in aktom zavedajo –, tega dejanja ne občutijo kot hotenega.[3]

Empirične dokaze za ta pojav najdemo v številnih študijah o zaznavi kontingence med vzorci vedênja in njihovimi rezultati (na primer Alloy in Tabachnik, 1984; Jenkins in Ward, 1965). Eden takih dokazov izhaja iz opazovanja, da ljudje, kadar se lotijo neke naloge, ki se lahko konča bodisi uspešno bodisi neuspešno, običajno pričakujejo uspešen razplet dogodkov. Tako v primeru uspeha skladnost med predhodno mislijo in zaznanim dejanjem povzroči občutek volje. Langer in Roth (1975) sta, na primer, ugotovila, da je pri ljudeh občutek nadzora nad naključnim dogodkom izredno močan, če so bili pred tem že zelo uspešni v napovedovanju rezultatov tega dogodka. Jenkins in Ward (1965) sta prišla do podobnih ugotovitev, namreč, da se zaznava, da smo mi tisti, ki povzročamo uspešen izid, poveča že z zvišano pogostostjo tega izida. Potemtakem se zdi smiselno, da depresivni posamezniki, ki v znatno manjši meri razmišljajo o uspehu, ne bodo čezmerno zaznavali nadzora nad uspešnimi izidi (Alloy in Abramson, 1979). Povsem možno je, da pri teh ljudeh v primerih, ko pričakujejo najhujši izid in o le-tem tudi razmišljajo med samim delovanjem, dejansko

[3] Nekatere vrste vedênja se nahajajo zunaj domene verodostojnih prostovoljnih dejanj. Tike in reflekse ne moremo šteti za prostovoljne, čeprav so skladni s predhodnimi mislimi (na primer: »Zdi se mi, da bom kihnil.«), najbrž zaradi tega, ker smo se naučili, da tovrstne oblike vedênja nastopijo brez misli.

nastopi sprevržen občutek zavestne volje, kadar do najhujšega dejansko tudi pride.

Princip skladnosti velja tudi za bolj skrivnostne in zapletene primere izgube volje. Pri gibalnih avtomatizmih, kot je bajanje, pride do pomanjkanja zaznavanja prostovoljnosti najverjetneje zaradi neskladnosti med mislijo in dejanjem. Ljudje, ki so iskali vodo z bajalico, poročajo, da palice niso premikali sami, temveč da se je gibala sama od sebe. V sedaj že klasični študiji tega pojava sta Vogt in Hyman (1959) ugotovila, da osebe, ki v rokah držijo bajalno palico v obliki črke Y, običajno s premikanjem zapestja opravljajo pritisk na palico, kar ima za posledico hitra in nepredvidljiva obračanja konca palice. Premike palice je izredno težko napovedati na podlagi gibov zapestja, zato se ljudem zelo pogosto zdi, da ni povezave med njihovo namero in tem, kar vidijo, da se dogaja. To seveda pripelje do občutja neprostovoljnosti. Druga zelo pogosta bajalna naprava je palica v obliki črke L, ki jo oseba drži v roki kot pištolo, tako da se lahko prosto vrti v valjasti odprtini v dlani in dozdevno kaže v smeri vode ali izgubljenih predmetov. Tudi tukaj nastopi situacija, kjer prenos tresljajev na palico z variiranjem lege in oblike odprtine v dlani povzroči zmedo ter tako posamezniku otežuje zaznavanje lastne vzročne vloge. Ko oseba razmišlja, kako je do gibanja prišlo, ne more v spominu najti nobene misli, ki bi bila skladna s tem gibanjem in bi bila zato lahko njegov vzrok. Gibanje palice zato pripiše silam, ki se nahajajo zunaj nje in očitno posedujejo ustrezno védenje, ki vodi gibanje.

Chevreulovo nihalo je druga oblika avtomatizma, ki ravno tako temelji na prikrivanju razmerja med namero in dejanjem. Ljudje, držeč utež na verižici v eni roki, dokaj pogosto dobijo občutek, da vzorec ali frekvenca nihanja nista odvisna od njihove volje (Ansfield in Wegner, 1996; Carpenter, 1888). Gibanje nihala je tako največkrat pripisano okultnim silam ali pa posameznikovi podzavesti. Izkaže pa se, da se nihalo običajno giblje tako, kot pričakujemo, da se bo (Easton in Shor, 1975), še posebej, kadar skušamo preprečiti gibanje v želeni smeri (Wegner, Ansfield in Pilloff, 1998).

Do zaznane neprostovoljnosti gibanja pride zaradi nekonsistentnosti med mislijo in dejanjem, katere vzrok je neokretnost nihala. Gibanje roke v eni smeri povzroči, da se prične nihalo premikati v ravno nasprotni smeri, tako da je nadzor nad gibanjem nihala izredno podoben poskusu napisati lastno ime z roko, ki jo motrimo v ogledalu. Prav tako velja, da kadar enkrat nihalo spravimo v gibanje, zelo težko ugotovimo, kaj točno je potrebno storiti, da bi ga ustavili. Kako ustaviti nihalo, ki se giblje v krogu? Že najmanjše napake v odrejanju časa lahko povzročijo, da namesto ustavljanja nihala, povzročimo njegovo vnovično gibanje, in sicer v drugi smeri. Pomanjkanje skladnosti med namero in gibanjem nihala ustvari v nas občutek, da nihanja ni sprožila naša volja. Neprostovoljnosti številnih gibalnih mehanizmov tako botruje gibalna zmeda, ki moti našo zaznavo skladnosti (Wegner, v tisku).

Princip skladnosti prav tako ponuja ključ do razumevanja občutkov neprostovoljnosti, ki so značilni za nekatere oblike shizofrenije. Za fenomene tujega nadzora, kot so, recimo, vsiljene misli in zvočne halucinacije, do katerih pride

pri shizofreniji, je značilno, da vključujejo misli, podobe in dejanja, ki jih spremlja močan občutek nenamernosti. V primeru prisluhov, na primer, nevropsihološki dokazi potrjujejo, da so glasove, ki jih shizofrenični pacienti slišijo, ustvarili sami (na primer McGuire, Shah in Murray, 1993), medtem ko pacienti trdijo, da prihajajo glasovi od nekod drugod. Hoffman (1986) je predlagal, da to izkustvo nastopi, kadar ljudje ugotovijo, da njihove misli niso skladne z njihovimi trenutnimi zavestnimi namerami razmišljanja. Misli se porajajo brez jasnega predogleda in so lahko docela neskladne s posameznikovimi dejanji in ostalimi mislimi. V kontekstu pogovora o vremenu, na primer, se lahko nekomu utrne naslednja misel: »Pojej ta sadež iz voska.« Neskladnost misli, do katere pride, ustvari v posamezniku zelo močan občutek, da misel ni nastala kot dejanje njegovega jaza, marveč kot delo nekega zunanjega dejavnika in jo zato sliši kot »glas«.

Tovrstne izkušnje so lahko še posebej izrazite pri tistih oblikah shizofreniji, kjer pride do nepravilnega delovanja v spominu za prihodnjo namero. Študije o razmerju med mislijo in nadzorom gibanja so pokazale, da so misli o tem, kaj oseba počne, pri nekaterih oblikah shizofrenije zelo slabo reprezentirane. Malenka, Angel, Hampton in Berger (1982) so odkrili, da imajo ljudje s shizofrenijo precejšnje težave pri popravljanju lastnih gibov, če niso prisotne vizualne povratne informacije, bržčas zaradi tega, ker ne pride do mentalne reprezentacije gibov. Raziskave Fritha in Donea (1989) pa so pokazale, da bi lahko ravno težave pri »centralnem nadziranju« bile glavni vzrok za občutek tujega nadzora. Ugotovila sta namreč, da so shizofrene osebe, ki poročajo o tem, da nekdo drug nadzoruje njihova dejanja in misli, v znatno manjši meri zmožne ustrezno popraviti svoje napake v premikanju pri video igrici, če niso prisotne ustrezne vizualne povratne informacije, kot pa to velja za bolnike, ki nimajo simptomov tujega nadzora. Zdi se, da ne vedo, kaj počnejo.

Primanjkljaj v mentalni reprezentaciji dejanja, do katerega pride med samim izvajanjem dejanja, lahko privede do močne motnje v zavestni volji. Če posameznik v lastnem umu ne najde misli, ki bi bila skladna s storjenim dejanjem, lahko pri njem nastopi občutek, da ni on tisti, ki je povzročil dejanje. Naslednji korak v tej verigi sklepanja je kakopak ta, da mora za njegova dejanja biti odgovoren nek drugi dejavnik. Takšno sklepanje pa že napoveduje tretji princip občutka volje, ki si ga bomo nekoliko podrobneje ogledali v naslednjem razdelku.

Izključnost: Misel mora biti edini dozdevni vzrok za neko dejanje

Temeljni princip vzročnega sklepanja je ta, da v primeru, kadar lahko več vzrokov povzroči nek učinek, pričnemo dvomiti v vzročno moč vsakega posameznega potencialnega vzroka (Kelley, 1972; McClure, 1998). Tako, na primer, lahko pri prej omenjeni dvojici biljardnih krogel pričnemo dvomiti o njuni medsebojni vzročni povezanosti, če se jima pridruži še tretja krogla. V domeni občutka volje pomeni pravkar povedano predvsem to, da so ljudje izredno pozorni na vse druge morebitne vzroke, ki bi lahko poleg njihovih misli povzro-

čili neko dejanje. Kadar se primeri, da njihove misli niso edini vzrok za neko dejanje, občutijo manj zavestne volje; ko pa je drugih vzrokov malo, občutijo več zavestne volje.

Vzroke, ki tekmujejo z mislimi, lahko razdelimo v dve skupini – zunanje in notranje. Med verjetne kandidate za notranje vzroke štejemo čustva, navade, lastnosti ali druga nezavedna stremljenja po delovanju. Kadarkoli se zavemo katerega od teh nezavednih nagibov, se naš občutek volje zmanjša, čeravno smo deležni predhodne, skladne misli o nekem dejanju. Védenje o tem, da bom pojedel veliko vrečko čipsa, ne bo nujno prispevalo k občutku, da gre pri tem za namerno dejavnost, če se hkrati zavem dejstva, da sem velik, debel, kompulzivni čipsožer. Istočasno pa velja, da lahko takrat, kadar se mi utrne misel, ki mi uspešno prepreči poseči po čipsu kljub močni notranji želji po le-tem, občutim, da je poseben val volje povzročil uspešen nadzor nad samim sabo. Občutek volje se lahko porodi tako iz misli, ki povzročajo vedênje, kot iz tistih, ki ga zavirajo, in je lahko še posebej močno, kadar se zdi, da so misli z zaustavitvijo vedênja preprečile realizacijo nekega močnega nezavednega nagiba.

Izključnost misli kot vzroka za neko dejanje je lahko omajana tudi z zunanjimi vzroki. Med verjetne zunanje vzroke prištevamo druge ljudi ali zunanje sile, ki vplivajo na nas, tudi kadar o dejanju mislimo vnaprej. V obsežni in izčrpni literaturi o prepoznavanju vzročnosti v družbenih situacijah (na primer Gilbert, 1995) beremo, da prisotnost drugih oseb in situacijskih silnic tvori zapleten vzročni kontekst, ki lahko na številne načine vpliva na posameznikovo občutje volje. Seveda tudi osebe, s katerimi stopamo v medsebojne odnose, razmišljajo in delujejo, zato lahko naša zaznava vzročnih razmerij med njihovimi mislimi in dejanji vpliva na našo interpretacijo njihove namernosti, kar lahko spet posledično vpliva na to, v kolikšni meri je naša interakcija z njimi zaznana kot namerna.

Medsebojna povezanost teh dejavnikov pri občutju volje je prikazana na primeru projekcije dejanja (Wegner in Fuller, 1999). Do projekcije dejanja pride, ko neka oseba stori prostovoljno dejanje in je hkrati prepričana, da je to dejanje storil nekdo drug. Čeprav se zdi tovrstna napaka bizarna, se je izkazalo, da je tak učinek razmeroma preprosto proizvesti. Prve namige o obstoju tega učinka so odkrili pri postopku olajševanja komunikacije, tehniki, ki pomaga ljudem z motnjami v komunikaciji, in sicer tako, da pomagači držijo ali podpirajo roke obolele osebe, medtem ko ta sedi pred tipkovnico. Čeprav tovrstna pomoč ne pripomore k dejanskemu izboljšanju komunikacije (Jacobson, Milick in Schwartz, 1995; Spitz, 1997; Twachtman-Cullen, 1997), pa pusti pri ljudeh, ki so prevzeli vlogo pomagačev, zelo močan občutek, da so pomagali oboleli osebi pri komuniciranju – pa čeprav je moč vsebino komunikacije v celoti pripisati pomagaču (Burgess *et al*., 1998).

Da bi bolj neposredno ocenila projekcijo dejanja, sta Wegner in Fuller (1999) v svoji raziskavi poprosila študente, naj skušajo »razbrati nezavedne gibe mišic« pri svojih partnerjih v eksperimentu (ti so bili predhodno obveščeni o poteku eksperimenta). Študentje so imeli svoje prste položene na prste partnerjev, slednji pa so se s prsti dotikali tipk z odgovoroma »da« in »ne«. Nato je bila študen-

tom predvajana vrsta vprašanj (na primer: »Je glavno mesto Združenih držav Amerike Washington, D.C.?«), in pod pretvezo, da lahko tudi njihovi partnerji slišijo zastavljena vprašanja, so študentje morali v imenu le-teh odgovoriti z »da« ali »ne«. Soudeleženci v resnici niso slišali vprašanj in zato niso mogli povzročati nobenih relevantnih gibov, a vendar so študentje odgovorili pravilno v 87% primerov, od česar so pripisali 37% vpliva pri izbiri odgovorov svojim partnerjem. Očitno je torej, da kljub temu, da so odgovarjali pravilno, udeleženci niso imeli občutka prostovoljnosti, temveč so, nasprotno, bili prepričani, da so njihovi partnerji, povsem nevedni o vsebini vprašanj, igrali pomembno vlogo pri izbiri odgovorov. Eksperiment je bil ponovljen šestkrat in rezultati pričajo o tem, da je do tvorbe pravilnih odgovorov prišlo povsem avtomatično. Razlog za to, da študentje vendarle ne vidijo svojih misli kot vzroka za te odgovore, pa leži v njihovem prepričanju, da je bil soudeleženec potencialni vzroki pri izbiri. Pomanjkanje izključnosti je torej spodkopalo občutek zavestne volje.

Možno je, da dvoumna izključnost botruje občutku neprostovoljnosti, do katerega pride pri hipnozi. Splošno veljavna resnica je, da pri ljudeh, ki so hipnotizirani, nastopi občutek, da do njihovih dejanj pride brez zavestne volje (Lynn, Rhue in Weekes, 1990). Na primer, kadar ljudi prepričajo v izkustvo dviganja roke (»Vaša roka je zelo lahka in se dviga, dviga.«) na primer, in se poleg tega roka dejansko dviga, ljudje pogosto poročajo, da se to dogaja brez njihove zavestne volje. Čeprav imajo ti posamezniki, ki občutijo neprostovoljnost, misli o tem, kaj bo storila njihova roka, ki so skladne s samim dejanjem in predhodne dejanju, pa imajo vendar nemalo težav pri odločanju, ali so te misli izključni vzrok njihovega dejanja.

Ljudje v hipnozi pristanejo na to, da bodo sledili ukazom hipnotizerja, tako da lastnih misli ne dojemajo kot izključnih vzrokov za svoja dejanja. Vendar pa je za razliko od vsakodnevne družbene interakcije, kjer ljudje navadno lahko sledijo ukazom, ne da bi pri tem izgubili občutka volje, pri hipnozi zaznava volje oslabljena. Za boljše razumevanje je dobro omeniti, da med hipnozo hipnotizer sugerira izvedbo vrste dejanj, ki so ali tako subtilna, da jih je izredno težko zaznati v nas samih (na primer »skušajte se pomiriti«), ali pa so tako neškodljiva in preprosta, da se osebi izvedba le-teh sploh ne zdi problematična (na primer »zaprite oči«). Vsakokrat, kadar hipnotizer poda navodilo, oseba pomisli na to dejanje in ga nato izvede ali pa, nasprotno, ne dobi nobene povratne informacije. Po številnih ponovitvah se zdi, da oseba interpretira hipnotizerjeve sugestije kot primarne vzroke za svoja dejanja, na svoje misli pa gleda zgolj kot na odmeve hipnotizerjevih besed.

Bistvo takšne analize je, da ljudje v hipnozi interpretirajo svoje misli zgolj kot del vzročne verige, ne pa kot neposredne vzroke za svoja dejanja. Ljudje v splošnem pripisujejo večjo vzročnost zgodnejšim kot kasnejšim dogodkom v vzročni verigi – učinek vzročne predhodnosti (Johnson, Ogawa, Delforge in Marly, 1989; Vinokur in Ajzen, 1982). Ta efekt lahko postane še bolj izrazit, če pride do ponavljanja zaporedja (Young, 1995). Do razvoja neprostovoljnosti v

hipnozi lahko pride torej tako, da se naučimo vzročne interpretacije naših dejanj, pri kateri je izpuščena vsakršna vloga lastnih misli. To stališče je skladno s precej vplivnim pojmovanjem hipnoze, po katerem le-ta ni nič drugega kot interpretativna vaja, v kateri se ljudje naučijo gledati na svoja dejanja kot na dogodke, ki jih je povzročil hipnotizer, ne pa oni sami (Bowers, 1992; Kirsch in Lynn, 1997). Kot je predlagal že Spanos (1982): »Interpretirati neko vedênje kot dejanje pomeni pripisovati vzročnost samemu sebi (na primer, jaz sem to storil), interpretirati ga kot dogodek pa ne pomeni nič drugega, kot pripisovati vzročnost izvorom, ki so izven nas (na primer, to se mi je zgodilo).« (str. 200)

Problem prepoznavanja vzrokov za neko dejanje je izrednega pomena v našem vsakdanjem družbenem življenju in je pogosto povezana z izbiranjem izključnosti. Dokler so prisotni drugi dejavniki, pa najsi bodo resnični ali namišljeni, se nam občasno dogaja, da naša dejanja pripišemo njim in ne našim mislim, tako da lahko pride do nihanj v občutju lastne volje. Ravno o tem je govoril Milgram (1974), ko je trdil, da pri poslušnosti do avtoritete pride do t. i. prenosa delovanja, tj. spremembe v zaznavanju vira delovanja za dejanja, ki se zgodijo, kadar poslušamo ukaze nekoga drugega. Druga težava, do katere rado pride v dvojicah in skupinah je ta, da lahko pride do tvorbe skupinskega delovanja, tako da obstajajo stvari, ki jih počnemo »mi«, in so neodvisne od tega, kar počneva »jaz« ali »ti«. Védenje o tem, da je neka skupina načrtovala določeno dejanje in ga nato tudi opravila, lahko pri nekem posamezniku ustvari občutek volje skupine namesto volje jaza. Preračunavanje volje v družbenem življenju se prične s principom izključnosti, vendar pa kaj kmalu preraste v številne zanimive oblike, ki presegajo osnovno občutje jaza kot dejavnika.

Ilustrativen eksperiment: Študija »Opazujem«

Če gre pri volji za izkustvo, ki nastopi kot rezultat zaznavanja vzročne povezave med mislijo in dejanjem, bi moralo biti mogoče ljudi pripraviti do tega, da bi občutili hoteno dejanje, čeprav sami dejansko ne bi ničesar storili. Izvedli smo eksperiment, s pomočjo katerega smo skušali ugotoviti, ali bodo ljudje občutili, da so namerno izvedli dejanje, ki ga je dejansko opravil nekdo drug, vendar pa pogoji dopuščajo, da bi lahko bile njihove lastne misli vzrok za to dejanje. Študija se je osredotočila na vpliv predhodnosti misli in dejanja, kadar obstaja skladnost med mislijo in dejanjem in kadar je izključnost misli kot vzrok dejanja dvoumna. Idejo, kako ustvariti potrebne pogoje, smo dobili pri Ouija plošči. Preizkusili smo, ali bi se ljudem zdelo, da so sami premaknili Ouija kazalec, če bi ravno pred gibom preprosto pomislili na to, kam se bo premaknil, čeprav je dejanski premik opravil nekdo drug.

V poskusu je sodelovalo 51 študentov (23 moških in 28 žensk) z Univerze v Virginiji, ki so v zameno dobili kreditne točke pri predmetu Uvod v psihologijo. Vsak od udeležencev je prispel ob približno enakem času kot njegov partner (ki je bil predhodno seznanjen z vsebino eksperimenta), ki pa se je pretvarjal, da je prav tako eden izmed udeležencev. Po izmenjavi pozdravov z eksperimen-

tatorjem sta oba sedla za mizo, obrnjena eden proti drugemu. Na mizi pred njima je bila 12 centimetrska plošča kvadrataste oblike, na njej pa računalniška miška. Tako udeleženec kot njegov partner sta morala položiti konice prstov na njima najbližji rob plošče (glej sliko 2), tako da sta lahko istočasno premikala miško. Prosili so ju, da naj miško premikata s počasnimi, krožnimi gibi in tako premikata drsnik preko računalniškega zaslona, ki je bil obema viden. Na zaslonu je bila fotografija, imenovana »Male igračke«, vzeta iz knjige Opazujem (Marzollo in Wick, 1992), s približno 50 različnimi malimi objekti (na primer plastičen dinozaver, labod, avto).



Slika 2: Eksperimentalna postavitev za študijo Opazujem

Eksperimentator je razložil, da bo študija preučevala človekove občutke namere za dejanja in kako se ti občutki pojavljajo ter izginjajo. Paru je bilo povedano, da morata miško ustaviti približno vsakih 30 sekund in nato oceniti vsako ustavitev glede na osebno namernost, tj., vsak je moral oceniti, v kolikšni meri si je dejansko želel zaustaviti gibanje miške neodvisno od namere partnerja. Udeleženec in njegov vnaprej informirani partner sta intenzivnost svoje namere določala glede na merilo, ki sta ga imela shranjeno v beležki. Kot merilo je bila uporabljena 14 cm dolga črta z dvema končnima točkama – *Dovolil/a sem, da se miška ustavi* in *Namerno sem ustavil/a miško*, oznake na črti pa so bile pretvorjene v odstotke (0 – 100).

Udeležencu in njegovemu partnerju je bilo povedano, da bosta med eksperimentom preko slušalk slišala glasbo in besede. Eksperimentator ju je seznanil z dejstvom, da eksperiment sestoji iz serije krajših poskusov, in sicer bo vsak od teh segmentov zajemal 30 sekundni interval gibanja miške, čemur bo sledil 10

sekundni glasbeni izsek, ki bo naznanil, da je treba z gibanjem prenehati. Prav tako jima je bilo povedano, da bosta preko slušalk sicer poslušala dva različna posnetka, da pa bosta zaslišala glasbo ob približno istem času in da morata po pričetku glasbe še nekaj sekund počakati, preden ustavita drsnik, tako da bosta oba resnično nared. Paru so razložili tudi, da bosta preko slušalk slišala besede, ki ju bodo skušale rahlo zmesti, ter da je razlog, da bosta poslušala dva različna posnetka v tem, da bodo tudi besede različne. Da bi to bilo karseda jasno, je eksperimentator zavrtel nekaj sekund in poprosil udeleženca in njegovega partnerja, naj poročata, katere besede sta slišala. Partner, ki je bil s potekom raziskave že seznanjen, je vedno poročal, da sliši besede, ki so bile drugačne od tistih, ki jih je slišal udeleženec. Udeleženci so bili tako prepričani, da so besede, ki so jih slišali, drugačne od tistih, ki jih je slišal njihov partner.

Namen besed je bil, da pripravijo misli o predmetih na zaslonu (na primer »labod«) in za vsak poskus je bila uporabljena ena beseda. Udeležencev partner pa ni slišal ne glasbe ne besede, temveč napotke o tem, kaj mu je storiti v določenem trenutku. V štirih primerih poskusov je moral premakniti drsnik na določen predmet na ekranu. Sledilo je odštevanje do časa, ko je moral drsnik obstati na želenem predmetu. Te prisiljene ustavitve so bile naravnane tako, da so nastopile nekje na sredi udeležencčeve glasbe. Vsaka od teh ustavitev (na primer, ustaviti drsnik na labodu) je bila tempirana tako, da se je primerila ob specifičnih časovnih intervalih po tem, ko je udeleženec slišal ustrezno besedo (na primer »labod«). Udeleženec je slišal besedo, ki je bila konsistentna z ustavitvijo, 30 sekund, 5 sekund ali 1 sekundo, preden je njegov partner ustavil drsnik na predmetu ali pa 1 sekundo po zaustavitvi. Z variiranjem časovne usklajenosti smo tako uravnavali predhodnost. Do vsake od teh zaustavitev je prišlo na različnih predmetih. Izsiljene zaustavitve so bile vključene v sklop drugih primerov, v katerih je partner preprosto pustil udeležencu, da izbere, kdaj bo ustavil drsnik.[4] Pri teh neizsiljenih zaustavitvah so udeleženci slišali besedo 2 sekundi po pričetku glasbenega izseka, medtem ko njihovi partnerji niso slišali ničesar. V približno polovici teh poskusov je beseda ustrezala predmetu na zaslonu, v ostalih primerih pa je označevala nekaj, česar ni bilo na zaslonu.

Najprej smo analizirali neizsiljene zaustavitve, da bi ugotovili, ali se udeleženci sami po sebi zaustavijo na predmetih, na katere so bili opozorjeni z besedami, kadar njihovi partnerji pri zaustavitvah niso sodelovali. Če bi ugotovili, da tovrstni efekti obstajajo, bi to pomenilo, da bi lahko udeleženci do neke mere vplivali tudi na izsiljene zaustavitve – in ravno to smo hoteli preveriti. Izračunali smo razmake med ustavitvami in predmeti na zaslonu za vse neizsiljene ustavitve (tj. vse poskuse, v katerih udeležencev partner ni dobil nobenih navodil in je zato preprosto pustil udeležencu, da zaustavi drsnik). Izmerili smo povprečno razdaljo na zaslonu med zaustavitvijo in predmetom (na primer dinozaver), in sicer najprej za primere, ko je bil predmet enak izgovorjeni besedi, nato pa za primere, ko je bila izgovorjena beseda nekaj, česar ni bilo moč najti na ekranu (na primer »opica«). Povprečna razdalja med zaustavitvijo in predmetom v primerih, kadar se je beseda nanašala na predmet, je znašala 7,60 cm (SD

[4] Pri prvih 17 udeležencih je bilo ostalih poskusov (tistih, kjer je partner pustil udeležencu, da ustavi drsnik) 23, za ostale udeležence pa jih je bilo 32.

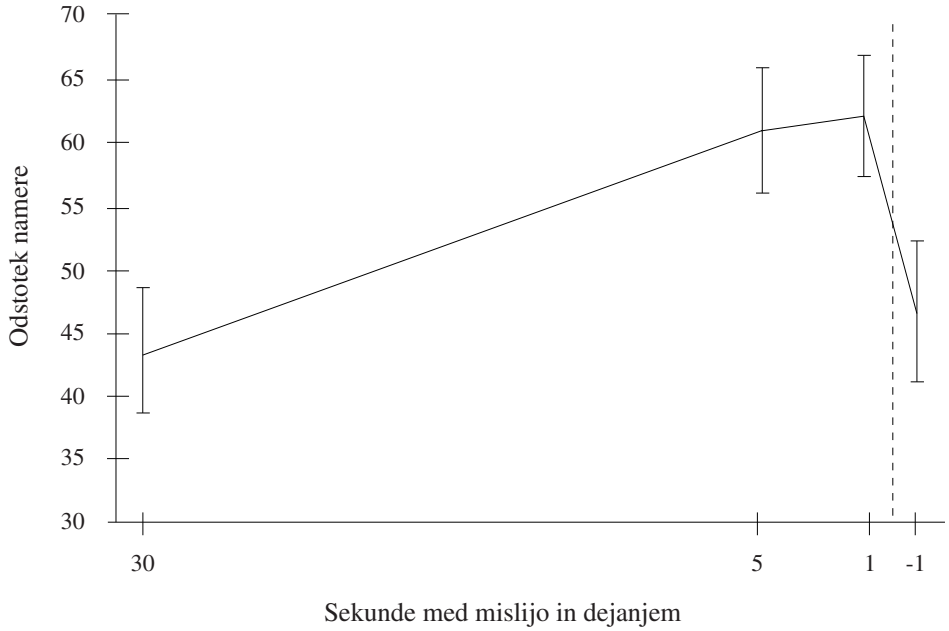
= 1.85), kar ni bilo bistveno bližje kot v primeru besed, ki niso ustrezale predmetom na zaslonu, kajti takrat je razdalja znašala 7,83 cm (SD = 0.82); t(5) = 0.86, p = 0.39. Ti podatki očitno podpirajo dejstvo, da se udeleženci niso ustavljali na predmetih zgolj zato, ker so preko slušalk slišali ustrezne besede. Zelo verjetno je torej, da udeleženec ni imel bistvenega vpliva na prisilne zaustavitve njegovega partnerja.

Pri izsiljenih zaustavitvah so se rezultati razporedili v pričakovan vzorec zaznanih namer, skladen s principom predhodnosti. Čeprav je bila v primeru prisilnih ustavitev pri skorajda vseh udeležencih prisotna težnja, da so prisilne zaustavitve zaznali kot nameravane, (M = 52%, SD = 23.95), pa je bilo opazno izrazito nihanje v tej zaznavi glede na čas, ko je udeleženec slišal ustrezno besedo. Kot je prikazano na sliki 3, je bila zaznana namernost nižja, ko je udeleženec slišal ustrezno besedo 30 sekund pred izsiljeno ustavitvijo, višja, ko jo je slišal 5 sekund ali 1 sekundo pred zaustavitvijo, in je potem spet padla, kadar je beseda nastopila eno sekundo po ustavitvi. Ta kvadratni polinomski učinek je bil pomemben pri analizi variance, $F(1,47) = 5.00$, $p < .05$, medtem ko za ostale polinomske učinke to ne drži.[5] Če primerjamo poskuse, v katerih je bila misel skladna z izsiljenim dejanjem, ugotovimo, da je občutek namernosti najbolj izrazit, kadar je misel nastopila 1 – 5 sekund pred izsiljenim dejanjem, nekoliko manj pa v primerih, ko je nastopila 30 sekund pred zaustavitvijo. Povprečna procentualna vrednost namere pri vseh neizsiljenih zaustavitvah – kadar so udeleženci lahko res svobodno premaknili drsnik kamor koli so hoteli – je bila 56,09 (SD = 11,76), raven, enakovredna tisti v primerih izsiljenega delovanja, kadar je ustrezna misel nastopila 1 sekundo ali 5 sekund pred zaustavitvijo.

V intervjujih, izvedenih po eksperimentu, smo izvedeli, da so udeleženci na ekranu večkrat iskali predmete, katerih imena so slišali preko slušalk. Morebiti je ravno ta občutek iskanja, nadgrajen s kasnejšo izsiljeno zaustavitvijo, pripomogel k občutku namernosti pri zaustavitvi drsnika na predmetu. Podatki, ki so nam na voljo, sicer ne povedo nič o tem, katera specifična lastnost mišljenja o predmetu je tista, ki v nas vzbudi občutek volje, ampak več kot očitno je, da igra pri tem občutku izredno pomembno vlogo časovno sosledje med mislijo in dejanjem. Če so udeleženci slišali ustrezno besedo 1 sekundo ali 5 sekund pred izsiljenim premikom drsnika, so poročali, da je bilo njihovo dejanje namerno. V primerih, ko je bila beseda predvajana 30 sekund pred izsiljenim gibom ali 1 sekundo po gibu, pa je bilo občutek namernosti znatno slabši. Vzporedna opazka, da v neizsiljenih poskusih udeleženci niso premaknili drsnika miške proti predmetom, ki so jih slišali preko slušalk, priča o tem, da je zelo malo verjetno, da bi udeleženci prispevali k premikom pri izsiljenih zaustavitvah. Zdi se, da

[5] V nekaterih primerih ni bilo mogoče izvesti izsiljene zaustavitve (na primer, drsnik je bil preveč oddaljen od predmeta ali pa je le-tega ravnokar prešel), zato poskusi, v katerih ustavitve ni bilo mogoče izvesti, niso bili vključeni v analizo. Ustavitve, pri katerih vsiljeni predmet v tistem trenutku ni bil najbližji predmet, so bile prav tako izključene. Zaradi sporadične narave manjkajočih podatkov je bilo istočasno veljavnih samo 27 - 40 odgovorov 51 udeležencev (samo osem udeležencev je imelo ustrezne odgovore pri vseh štirih poskusih). Tako standardna analiza ocene variance ni bila mogoča. Namesto te smo uporabili algoritem za strukturalno modeliranje enačb, ki upošteva naključne manjkajoče podatke. Model je uvrstil vsakega od udeležencev v skupino glede na njegov ali njen vzorec manjkajočih podatkov in oce-

lahko občutek volje ustvarimo z manipuliranjem misli in dejanja v skladu s principom predhodnosti in da do tega izkustva lahko pride tudi, kadar posameznikove misel ni mogla izzvati dejanja.



Slika 3 Povprečni odstotek namernosti, ocenjen za izsiljene ustavitve, ki so bile časovno določene 30 sekund, 5 sekund, 1 sekundo pred zaustavitvijo ali 1 sekundo po le-tej. Hans Holbain.

Zaključek: Dejanska in navidezna mentalna vzročnost

Občutek volje je podoben čarovniji. Harold Kelley (1980) je nekoč rekel, da gre pri čarovniškem triku za to, da prikrijemo resnični vzročni niz (na primer, zajca skrivoma damo v klobuk, medtem ko ima občinstvo oči uprte nekam drugam) in ga nadomestimo z navideznim vzročnim zaporedjem (na primer, iz klobuka povlečemo sila všečnega zajčka dolgouščka). Čarovnik ustvari iluzijo s tem, da preuredi dogodke in pri tem naredi navidezni vzročni niz bolj jasen ter prepričljiv od dejanskega. Pri občutku zavestne volje gre za podobno iluzijo, pri kateri je posameznik deležen zaznave navideznega vzročnega zaporedja med svojimi mislimi in svojimi dejanji. V resnici je povsem možno, da to, kar zaznava, sploh ni dejanski vzročni mehanizem.

Verjetno je res, da dejanski in navidezni vzročni niz med mislijo in dejanjem večino časa težita k sovpadanju. Navsezadnje se ljudje odlikujemo po tem, da smo, v kolikor so nam dane ustrezne informacije, dokaj vešči v obdelovanju leteh. Pojav zavestne namere pred dejanjem je dober pokazatelj tega, kako stvari,

o katerih mislimo, vplivajo na naše delovanje. Mentalni sistem, ki v duševnosti sproži misli o dejanju in jih ohranja skladne z dejanji, je sam po sebi zelo zanimiv mehanizem. Vendar če je, tako kot smo predlagali, zavestna volja občutek, ki vznikne iz interpretacije namigov o kognitivni vzročnosti, potem navidezno mentalno vzročnost povzroča interpretativni proces, ki je v osnovi ločen od mehanicističnega procesa dejanske vzročnosti. Občutek volje je sicer lahko pokazatelj tega, da duševnost povzroča dejanje, še posebej, če je oseba dober samoopazovalec, vendar pa pri tem nikakor ni odločilen.

Pri občutku volje gre torej za način, kako nam naša duševnost prikazuje svoje operacije, ne pa za same operacije duševnosti. Ker posedujemo misli o tem, kaj bomo storili, lahko razvijemo vzročne teorije, v katerih povežemo te misli z našimi dejanji znotraj okvirja predhodnosti, skladnosti in izključnosti. Na naše predhodne misli pričnemo gledati kot na namere in v nas se razvije močan občutek, da imajo namere vzročno moč, čeprav so le predogledi tega, kar bi lahko storili. Dejanski vzročni mehanizem je fascinantno zapletena in prepletena mreža vzročnosti, s katero se ukvarja znanstvena psihologija. Občutek volje ni neposredno povezan s to mrežo in je izraz naše težnje, da zavzamemo to, kar je Dennet (1987) imenoval »intencionalna drža« do ljudi. Intencionalna drža vključuje dojemanje psihološke vzročnosti v izrazih dejavnikov, ki imajo želje in prepričanja, ki povzročajo njihova dejanja, ne le v izrazih vzročnega mehanizma. Zavestna volja je del procesa zavzemanja intencionalne drže do samega sebe.

Ta analiza predlaga, da pravi vzročni mehanizmi, ki so odgovorni za naše vedênje, niso nikoli prisotni v naši zavesti. Namesto tega so gonilne sile vzročnosti nezavedni mehanizmi duševnosti. Večino izsledkov sodobnih raziskav, ki govorijo o temeljni vlogi avtomatskih procesov v vsakdanjem življenju (na primer Bargh, 1997), lahko razumemo v tej luči. Dejanski vzroki človeškega obnašanja so nezavedni, tako da ne preseneča, če pogosto pride do dejanj – kot je to pri eksperimentih, ki se ukvarjajo z avtomatizmi –, pri katerih osebe nimajo neposrednega vpogleda v vzročnost. Zavestno voljo in vedênje, na katerega se zavestna volja nanaša, povzročata dva različna sklopa procesov, tako da celo procesi, ki niso avtomatični – mentalni procesi, navadno imenovani »nadzorovani« (Posner in Snyder, 1975) ali »zavestni« (Wegner in Bargh, 1998) –, nimajo neposrednega vpliva na posameznikov občutek volje. Ti procesi niso tako učinkoviti kot avtomatični procesi in potrebujejo več kognitivnih virov, ampak tudi če se pojavijo v spremstvu občutka volje ali nadzora, ta občutek ni neposredni pokazatelj dejanskega vzročnega vpliva.[6]

Zavestne misli, ki nam služijo kot predogled naših dejanj, nam dajejo privilegij, da občutimo, da namerno povzročamo to, kar počnemo. Nezavedni in zagonetni mehanizmi ustvarijo tako zavestno misel o dejanju kot dejanje samo ter pov-

[6] Bolj verjetno je, da bo občutek zavestne volje spremljal neučinkovite kot pa učinkovite procese, saj je pri teh pred dejanjem na voljo več časa za transformacijo neučinkovitih misli v zavestne misli in s tem za vzpostavitev vzročne povezave med mislijo in dejanjem. To nam lahko pomaga razložiti, zakaj so nadzorovani in zavestni procesi tako pogosto povezani z občutki volje, medtem ko avtomatski procesi niso.

zročijo občutek volje, ki ga izkušamo s tem, da zaznavamo naše misli kot vzroke za dejanja. Čeprav imajo lahko naše misli globoke, pomembne in nezavedne vzročne povezave z našimi dejanji, pa nastopi občutek zavestne volje kot posledica procesa, ki interpretira te povezave, ne pa kot posledica samih teh povezav. Verjeti, da naše zavestne misli povzročajo naša dejanja, je zmotno, in sicer gre za napako, ki temelji na iluzornem občutku volje – kakor če bi verjeli, da je zajec res pokukal iz praznega klobuka.

Literatura

Alloy, L. B., & Abramson, L. Y. (1979). Judgment of contingency in depressed and nondepressed students: Sadder but wiser? *Journal of Experimental Psychology: General, 108,* str. 441-485.

Alloy, L. B., & Tabachnik, N. (1984). Assessment of covariation by humans and animals: The joint influence of prior expectations and current situation information. *Psychological Rewiew, 91*, str. 112-149.

Ansfield, M. E., & Wegner, D. M: (1996). The feeling of doing. V P. M. Gollwitzer & J. A. Bargh (ur.), *The psychology of action: Linking cognition and motivation to behavior* (str. 482-506). New York: Guilford Press.

Baddeley, A. C. (1986). *Working memory*. New York: Oxford University Press.

Banks, G., Short, P., Martinez, A. J., Latchaww, R., Ratcliff, G., & Boller, F. (1989). The alien hand syndrome clinical and postmortem findings. *Archives of Neurology, 46*, str. 456-459.

Bargh, J. A. (1997). The automaticity of everyday life. V R. S. Wyer, Jr. (ur.), *Advances in social cognition* (Zv. 10, str. 1-61). Mahwah, NJ: Erlbaum.

Bem, D. J. (1972). Self-perception theory. V L. Berkowitz (ur.), *Advances in experimental social psychology* (Zv. 6, str. 1-62) New York: Academic Press.

Bowers, K. S. (1992). Imagination and dissociation in hypnotic responding. *International Journal of Clinical and Experimental Hypnosis, 11*, str. 253-275.

Brasil-Neto, J. P., Pascual_Leone, A., Valls-Sole, J., Cohen, L. G., & Hallet, M. (1992). Focal transcranial magnetic stimulation and response bias in a forced-choice task. *Journal of Neurology, Neurosurgery, and Psychiatry*, 55, str. 964-966.

Brown, J. W. (1989). The nature of voluntary action. *Brain and Cognition, 10*, str. 105-120.

Brown, J. W. (1996). *Time, will, and mental process*. New York: Plenum.

Burgess, C. A., Kirsch, I., Shane, H., Niederaurer, K. L., Garham, S. M., & Bacon, A. (1998). Facilitated communication as an ideomotor response. *Psychological Science, 9,* str. 71-74.

Carpenter, W. B. (1888). *Principles of mental physiology*. New York: Appleton.

Dennett, D. C. (1984) Elbow room: *The varieties of free will worth wanting*. Cambridge, MA: Bradford Books/The MIT Press.

Dennett, D. C. (1987). *The international stance*. Cambridge, MA: Bradford Books/The MIT Press.

Duval, S. & Wicklund, R. A. (1973). Effects of objective self-awareness on attribution of causality. *Journal of Experimental Social Psychology*, 9, str. 17-31.

Easton, R. D., & Shor, R. E. (1975). Information processing analysis of the Chevreul pendulum illusion. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance, 1,* str. 231-236.

Einhorn, H. J., & Hogarth, R. M. (1986). Judging probable cause. *Psychological Bulletin, 99*, str. 3-19.

Festinger, L. (1957). *A theory of cognitive dissonance*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Frith, C., & Done, D. J. (1989). Experiences of alien control in schizophrenia reflect a disorder in the central monitoring of action. *Psychological Medicine, 19*, str. 359-363.

Gazzaniga, M. S. (1983). Right hemisphere language following brain bisection: A 20-year perspective. *American Psyhologist, 38*, str. 525-537.

Gibbons, F. X. (1990). Self-attention and behavior: A review and theoretical update. V M. Zanna (ur.), *Advances in experimental social psychology* (Zv.. 23, str. 249-303). San Diego, CA: Academic Press.

Gilbert, D. T. (1995). Attribution and interpersonal perception. V A. Tesser (ur.), *Advanced social psychology* (str. 98-147). New York: McGraw-Hill.

Gollwitzer, P. M. (1993). Goal achievement: The role of intentions. V W. Stroebe & M. Hewstone (ur.), *European review of social psychology* (str. 141-185). London: Woley.

Gomez, C., Arganodna, E. D., Solier, R. G., Angulo, J. C. & Vazquez, M. (1995). Timing and competition in networks representing ambiguous figures. *Brain and Cognition, 29*, str. 103-114.

Harnad, S. (1982) Consciousness: An afterthought. *Cognition and Brain Theory, 5*, str. 29-47.

Heider, F. (1985). *The psychology of interpersonal relations*. New York: Wiley.

Hoffman, R. E. (1986). Verbal Hallucinations and language production processes in schizophrenia. *Behavioral and Brain Sciences, 9,* str. 503-548.

Hume, D. (1888). *A treatise on human nature* (L. A. Selby-Bigge. Ed.). London: Oxford University Press. (izvirnik objavljen 1739)

Jacobson, J. W., Mulick, J. A., & Schwartz, A. A. (1995). A history of facilitated communication: Science, pseudoscience, and antiscience. *American Psychologist*, *50*, str. 750-765.

James, W. (1890). *Principles of psychology*. New York: Holt.

Jeannerod, M. (1997). *The cognitive neuroscience of action*. Oxford: Blackwell.

Jenkins, H. M., & Ward, W. C. (1965). Judgments of contingency between responses and outcomes. *Psychological Monographs, 79* (1, Whole No. 594).

Johnson, J. T., Ogawa, K. H., Delforge, A., & Early, D. (1989). Causal primacy and comparative fault: The effect of position in a causal chain on judgments of legal responsibility. *Personality and Social Psychology Bulletin, 15*, str. 161-174.

Jones, E. E., & Davis, K. E. (1965). From acts to dispositions: The attribution process in person perception. In L. Berkowitz (ur.), *Advances in experimental social psychology* (Zv. 2, str. 219-266). New York: Academic Press.

Kelley, H. H. (1972). Causal schemata and attribution process. V E. E. Jones, D. E. Kanouse, H. H. Kelley, R . E. Nisbett, S. Valins, & B. Weiner (ur.), *Attribution: Perceiving the causes of behavior* (str. 151-174). Morristown, NJ: General Learning Press.

Kelley, H. H. (1980). Magic tricks: The management of causal attributions. V D. Orlitz (ur.), *Perspectives on attribution research and theory: The Bielefeld Symposium* (str. 19-35). Cambridge, MA: Ballinger.

Kihlstrom, J. F. (1985). Hypnosis. *Annual Review of Psychology, 36*, str. 385-418.

Kimble, G. A., & Perlmuter, L. C. (1970). The problem of volition. *Psychological Review, 77,* str. 361-384.

Kirsch, I., & Lynn, S. J. (1997). Hypnotic involuntariness and the automaticity of everyday life. *American Journal of Clinical Hypnosis, 40*, str. 329-348.

Kornhuber, H. H., & Deecke, L. (1965). Hirnpotentialandeerungen bei Wilkurbewegungen und passiv Bewegungen des Menschen: Bereitschaftspotential und reafferente Potentiale. *Pflugers Archiv für Gesamte Psychologie, 284*, str.1-17.

Langer, E. J. (1975). The illusion of control. *Journal of Personality and Social Psychology, 32*, str. 311-328.

Langer, E. J., & Roth, J. (1975). Heads I win, tails it' s chance: The illusion of control as a function of the sequence of outcomes in purely chance task. *Journal of Personality and Social Psychology, 32,*str. 951-955.

Libet, B. (1985). Unconscious cerebral initiative and the role of conscious will in voluntary action. *Behavioral and Brain Sciences, 8,* str. 529-566.

Lynn, S. J., Rhue, J. W., & Weekes, J. R. (1990). Hypnotic involuntariness: A social cognitive analysis. *Psychological Review, 97*, str. 169-184.

Malenka, R. C.; Angel, R. W., Hampton, B. & Berger, P. (1982). Impaired central error-correcting behavior in schizophrenia. *Archives of General Psychiatry, 39*, str. 101-107.

Marzollo, J., & Wick, W. (1992). *I spy*. New York: Scolastic.

MaArdle, J. J., & Hamagami, F. (1992). Modeling incomplete longitudinal and cross-sectional data using latent growth structural models. *Experimental Aging Research, 18,* str. 145-164.

McCloskey, D. I., Colebatch, J. G., Potter, E. K, & Burke, D. (1983). Judgments about onset of rapid voluntary movemnets in man. *Journal of Neurophysiology, 49*, str. 851-863.

McClure, J. (1998). Discounting causes of behavior: Are two reasons better than one? *Journal of Personality and Social Psychology, 74*, str. 7-20.

McGuire, P. K., Shah, G. M. S., & Murray, R. M. (1993). Increased blood flow in Broca's area during auditory hallucinations in schizophrenia. *Lancet, 342*, str. 703-706.

Michotte, A. (1963). *The perception of causality*. (T. R. Miles & Elaine Miles, Trans.). New York: Basic Books.

Milgram, S. (1974). *Obedience to authority*. New York: Harper & Row.

Nisbett, R. E., & Ross, L. (1980). *Human inference: Strategies and shortcomings of social judgment.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Nisbett, R. E., & Wilson, T. D. (1977). Telling more than we can know: Verbal reports on mental processes. *Psychological Review, 84*, str. 231-259.

Passingham, R. E. (1993). *The frontal lobes and voluntary action*. Oxford: Oxford University Press.

Poppel, E. (1997). A hierarchical model of temporal perception. *Trends in Cognitive Sciences, 1,* str. 56-61.

Posner, M. I., & Snyder, C. R. R. (1975). Attention and cognitive control. V R. L. Solso (ur.), Information processing and cognition (str.. 55-85). Hillsdale, NJ: Erlbaum.

Scheerer, E. (1987). Muscle sense and innervation feelings: A chapter in the history of perception and action. V H. Heuer & A. F. Sanders (ur.), *Perspectives on perception and action* (str. 171-194). Hillsdale, NJ: Erlbaum.

Schult, C. A. (1996). *Intended actions and intentional states: Young children's understanding of the causes of human actions.* Neobjavljena doktorska disertacija, University of Michigan.

Searle, J. R. (1983). *Intentionality: An essay in the philosophy of mind*. New York: Cambridge University Press.

Spanos, N. P. (1982). Hypnotic behavior: A cognitive, social psychological perspective. *Research Communications in Psychology, Psychiatry, and Behavior, 7*, str. 199-213.

Spence, S. A. (1996). Free will in the light of neuropsychiatry. *Philosophy, Psychiatry, & Psychology, 3,* str. 75-90.

Spitz, H. H. (1997). *Nonconscious movements: From Mystical messages to facilitated communication*. Mahwah, NJ: Erlbaum.

Twachtman-Cullen, D. (1997). *A passion to believe: Autism and the facilitated communication phenomenon.* Boulder, CO: Westview.

Vallacher, R. R., & Wegner, D. M. (1985). *A theory of action identification*. Hillsdale. NJ: Erlbaum.

Vinokur, A., & Ajzen, I. (1982). Relative importance of prior and immediate events: A casual primacy effect. *Journal of Personality and Social Psychology, 42*, str. 820-829.

Vogt, E. Z., & Hyman, R. (1959). *Water witching U.S.A*. Chicago: University of Chicago Press.

Wegner, D. M. (1997). Why the mind wanders. V J. D. Cohen & J. W. Schooler (ur.), *Scientific approaches to consciousness* (str. 295-315). Mahwah, NJ: Earlbaum.

Wegner, D. M. (v tisku). *The illusion of conscious will*. Cambridge, MA: MIT Press.

Wegner, D. M., Ansfield, M. E. & Pilloff, D. (1998). The putt and the pendulum: Ironics effects of the mental control of action. *Psychological Science, 9*, str. 196-199.

Wegner, D. M. & Bargh, J. A. (1998). Control and automaticity in social life. V D. Gilbert, S. T. Fiske, & Lindzey (ur.), *Handbook of social psychology* (4. izd., zv. 1, str. 446-496). New York: McGraw- Hill.

Wegner, D. M., & Fuller, V. A. (1999). *Clever hands: Action projection in facilitated communication.* Manuscript submitted for publication.

Wegner, D. M., Vallcher, R. R., Macomber, G., Wood, R., & Arps, K. (1984). The emergence of action. *Journal of Personality and Social Psychology, 46*, str. 269-279.

Young, M. E. (1995). On the origin of personal causal theories. *Psychonomic Bulletin & Review, 2,* str. 83-104.

Ziehen, T. (1899). *Introduction to physiological psychology* (C. C. Van Liew & O. W. Beyer, Trans.). New York: Macmillan.

Navodilo avtorjem

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

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

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

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

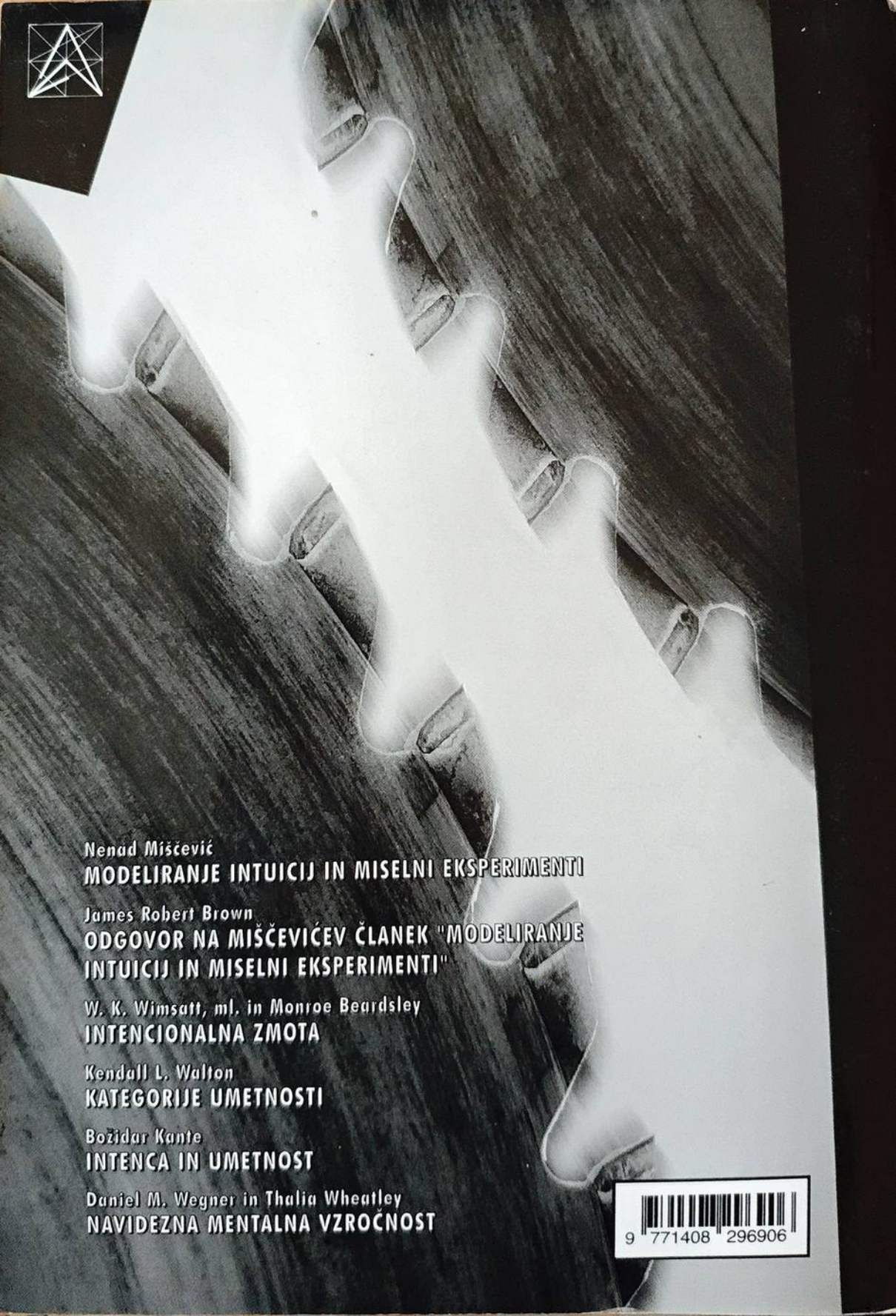
Davidson, D. (1984). *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Oxford University Press.

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

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

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

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



Nenad Miščević
MODELIRANJE INTUICIJ IN MISELNI EKSPERIMENTI

James Robert Brown
ODGOVOR NA MIŠČEVIĆEV ČLANEK "MODELIRANJE INTUICIJ IN MISELNI EKSPERIMENTI"

W. K. Wimsatt, ml. in Monroe Beardsley
INTENCIONALNA ZMOTA

Kendall L. Walton
KATEGORIJE UMETNOSTI

Božidar Kante
INTENCA IN UMETNOST

Daniel M. Wegner in Thalia Wheatley
NAVIDEZNA MENTALNA VZROČNOST

9 771408 296906