

Nelson Goodman
NAČINI SVJETOTVORSTVA

dalim sest

9. knjiga /

Nakladnik /
DISPUT d.o.o. za izdavačku djelatnost

Za nakladnika /
Josip Pandurić

Urednik biblioteke /
Krešimir Bagić

Recenzenti /
Stipe Grgas / Josip Užarević

Godina i mjesec objavljivanja /
2008, veljača

CIP-zapis dostupan u računalnom katalogu
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
pod brojem ??????????

ISBN 978-953-260-059-9

Nelson Goodman

NAČINI
SVJETOTVORSTVA

S engleskoga preveo
Damjan Lalović

Zagreb, 2008.



Naslov izvornika:

Nelson Goodman

Ways of Worldmaking

© 1978 Nelson Goodman

Authorised translation from the edition published by Hackett Publishing Co., Inc

Croatian edition published by arrangement with Eulama Literary Agency, Roma.

Knjiga je objavljena uz financijsku potporu
Ministarstva znanosti, obrazovanja i športa Republike Hrvatske i
Ministarstva kulture Republike Hrvatske.

Za K. P. G.,
koja stvara svjetove vodenim bojama

PREDGOVOR

Ova knjiga ne razvija se pravocrtno od početka do kraja. Ona lovi, a tijekom lova katkad ulovi istoga zeca u različitim grmovima, ili različite zečeve u istome grmu, ili čak nešto što, naknadno se ispostavi, nije nikakav zec ni u kakvu grmu. Više je puta zaustavi ista zapreka, pa se zaputi drugim stazama. Često se krijepi na istim izvorima i tetura kakvim neprohodnim područjem. Ona ne vodi računa o ulovu, nego o onome što se doznalo o istraženoj teritoriji.

Treći put u životu rad na knjizi potaknuo je poziv da održim niz predavanja. Iz specijalnih predavanja na Londonskome sveučilištu proizašlo je djelo *Fact, Fiction, and Forecast*. Predavanja o Johnu Lockeu na Oksfordskome sveučilištu prerasla su u *Languages of Art*. A poticaj za ovu knjigu i osnovu za njezina zadnja četiri poglavlja (iako je najveći dio završnoga poglavlja nov) činila su prva predavanja o Immanuelu Kantu na Stanfordskome sveučilištu. Prvo poglavlje pročitano je na Hamburškome sveučilištu u povodu stogodišnjice rođenja Ernsta Cassirera; k tome, prva četiri poglavlja objavljena su kao zasebne rasprave*.

* “Riječi, djela, svjetovi” u: *Erkenntnis*, vol. 9, 1975; “Status stila” u: *Critical Inquiry*, vol. 1, 1975; “Neka pitanja u vezi s citiranjem” u: *The Monist*, vol. 58, 1974; “Kad je umjetnost?” u: *The Arts and Cognition*, The Johns Hopkins University Press, 1977. (*op. ur.*)

Kao i obično, popis onih koji su mi pripomogli dugačak je preko svake mjere, pa ću spomenuti samo Stanfordsko sveučilište i njegov Odsjek za filozofiju, osobito Patricka Suppesa, kolege Israela Schefflera, W. V. Quinea i Hilary Putnam te suradnike na *Project Zero* Paula Kolersa i Vernona Howarda.

Budući da sam ovih sedam poglavlja pisao i prerađivao otprilike sedam godina i da su ona često varijacije na ponovljive teme, a ne uzastopni koraci obrazlaganja, ponavljanja su neizbježiva, nadam se i oprostiva. Iskustvo sa studentima i komentatorima nije me uvjerilo da je ponavljanje izlišno. Nedosljednosti su manje oprostive, a vjerujem i rjeđe. Očite manjkavosti služe ugodni kritičara.

Rijetko koja filozofijska oznaka priliči knjizi koja je u raskoraku i s racionalizmom i s empirizmom, s materijalizmom, idealizmom i dualizmom, s esencijalizmom i egzistencijalizmom, s mehanicizmom i vitalizmom, s misticizmom i scijentizmom te s većinom ostalih zadržanih doktrina. Ono što niče možda se može opisati kao strogo ograničen radikalni relativizam, koji rezultira nečim što nalikuje irealizmu.

Unatoč tome, mislim da ova knjiga pripada onomu *mainstreamu* moderne filozofije koji je započeo kad je Kant zamijenio strukturu svijeta strukturom uma, nastavio se kad je C. I. Lewis zamijenio strukturu uma strukturom pojmova, a sada prelazi na zamjenu strukture pojmova strukturom nekoliko simboličkih sustava znanosti, filozofije, umjetnosti, percepcije i svakodnevnoga diskursa. Radi se o prijelazu s jedinstvene istine i fiksirana i nađena svijeta na raznolikost ispravnih i čak sukobljenih verzija ili svjetova koji nastaju.

Harvardsko sveučilište

U knjizi se upotrebljavaju sljedeće kratice:

SA za treće izdanje djela *The Structure of Appearance*, D. Reidel Publishing Co., 1977 (¹1951);

FFF za treće izdanje djela *Fact, Fiction, and Forecast*, Hackett Publishing Co., 1977 (¹1954);

LA za drugo izdanje djela *Languages of Art*, Hackett Publishing Co., 1976 (¹1968) [hr. izd. *Jezici umjetnosti*, Kruzak, Zagreb, 2002];

PP za djelo *Problems and Projects*, Hackett Publishing Company, 1972.

I. RIJEČI, DJELA, SVJETOVI

1. Pitanja

Bezbrojni svjetovi stvoreni ni iz čega upotrebom simbola – tako bi satiričar mogao sažeti neke važne teme u djelu Ernsta Cassirera. Te teme – mnogostrukost svjetova, prividnost “danoga”, stvaralačka snaga razuma, raznolikost i oblikovna funkcija simbolā – svojstvene su i mojemu razmišljanju. Katkad, doduše, zaboravim kako ih je rječito Cassirer izložio,¹ dijelom možda stoga što su se njegovo naglašavanje mita, zaokupljenost komparativnim proučavanjem kultura i govor o ljudskom duhu pogrešno povezivali s aktualnim sklonostima k mističnome opskurantizmu, protuintelektualnome intuicionizmu i protuznanstvenome humanizmu. Ti su stavovi zapravo isto toliko strani Cassireru koliko i mojemu skeptičkom, analitičkom, konstrukcionalističkom usmjerenju.

U ovoj raspravi nije mi glavni cilj obraniti teze koje dijelim s Cassirerom, nego pažljivo razmotriti neka bitna pitanja koja one otvaraju. U kojemu točno smislu postoji mnogo svjetova? Što razlikuje prave svjetove od patvorenih? Od čega se svjetovi stvaraju? Kako se stvaraju? Koju ulogu u njihovu stvaranju imaju simboli? Kako je svjetotvorstvo povezano sa spoznavanjem?

¹ Npr. u: *Language and Myth*, prev. Susanne Langer (Harper, 1946). [Izvornik: *Sprache und Mythos*, 1925. – op. prev.]

Iako smo daleko od potpunih i konačnih odgovora, s tim se pitanjima valja suočiti.

2. Verzije i vizije

Kao što je natuknuto dvosmislenim naslovom djela *A Pluralistic Universe* (*Pluralistički svemir*) Williama Jamesa, analiza u pravilu raspršuje opreku između monizma i pluralizma. Ako postoji samo jedan svijet, onda on obuhvaća mnoštvo suprotstavljenih aspekata; ako postoji mnogo svjetova, njihov zbroj je jedan. Jedan svijet može se promatrati kao mnogo svjetova ili pak mnogo svjetova kao jedan, ovisno o motrištu.²

Zašto onda Cassirer ističe mnogostrukost svjetova? U kojemu važnom i često zanemarenom smislu postoji mnogo svjetova? Neka bude jasno da ovdje nije riječ o mogućim svjetovima koje mnogi moji suvremenici, posebice oni oko Disneylanda, stvaraju i njima manipuliraju. Ne govorimo o višestrukim mogućim alternativama jednomu jedinomu stvarnom svijetu, nego o više stvarnih svjetova. Sljedeće je pitanje kako protumačiti termine poput “stvaran”, “nestvaran”, “fiktivan” i “moguć”.

Za početak promotrimo tvrdnje “Sunce se stalno kreće” i “Sunce se nikad ne kreće” koje su, premda jednako istinite, u međusobnoj opreci. Hoćemo li reći da te tvrdnje opisuju različite svjetove i, štoviše, da ima onoliko različitih svjetova koliko je i takvih uzajamno isključivih istina? Umjesto da ta dva niza riječi promatramo kao potpune tvrdnje s vlastitim istinosnim vrijednostima, skloniji smo ih smatrati elipsama tvrdnji kao što su “U okviru referencije *A* Sunce se stalno kreće” i “U okviru referencije *B* Sunce se nikad ne kreće” – koje mogu biti istinite za isti svijet.

Čini se, doduše, da okviri referencije manje pripadaju onomu što se opisuje, a više sustavima opisivanja; obje navedene tvrdnje povezuju ono što se opisuje s takvim sustavom. Pitam li o svijetu, možete mi reći kakav je u jednome okviru referencije ili u više njih, ali ako ustrajem na tome da mi kažete kakav je neovisno o svim okvirima, što možete reći? Ograničeni smo na načine opisivanja onoga, što god to bilo, što se opisuje. Naš se univerzum takoreći sastoji od tih načina, a ne od stanovita svijeta ili svjetova.

Alternativni opisi kretanja, koji se pretežito koriste istim terminima i rutinski se mogu pretvoriti jedan u drugi, pružaju tek zanemariv i prilično

² Ali vidi i VII: 1 *infra*.

blijed primjer raznolikosti u prikazima svijeta. Mnogo je dojmljivija golema raznolikost verzija i vizija u različitim znanostima, u radovima raznih slikara i pisaca te u našim opažanjima nadahnutima tim radovima, okolnostima, te vlastitim uvidima, interesima i iskustvima. Čak i kad se odbace sve iluzorne, ili pogrešne, ili dvojbene verzije, ostatak pokazuje nove dimenzije različitosti. Tu nemamo sređen skup okvira referencije, nemamo gotova pravila za preobrazbu fizike, biologije i psihologije jedne u drugu, i baš nikakav način da koju od njih preobrazimo u Van Goghovu viziju ili pak Van Goghovu u Canalettovu. One među tim verzijama koje su slikovni prikazi, a ne opisi, nemaju istinosnu vrijednost u doslovnome smislu i ne mogu se kombinirati sjedinjenjem. Razlika između supostavljenja i sjedinjenja dviju tvrdnji nema očite analogije kad su u pitanju dvije slike ili slika i tvrdnja. Dramatično kontrastne verzije svijeta mogu se, naravno, relativizirati: svaka je ispravna pod danim sustavom – za danu znanost, danoga umjetnika ili danoga opažatelja i situaciju. Tu iznova prelazimo s opisivanja i oslikavanja “svijeta” na govor o opisima i slikovnim prikazima, ali sada čak i bez utjehe međusobne prevodivosti ili ikakva očita ustroja nekolicine sustava o kojima je riječ.

Ne razlikuje li se, međutim, ispravna verzija od pogrešne samo prema tome vrijedi li ili ne vrijedi za svijet, tako da sama ispravnost ovisi o svijetu i implicira ga? Možda bi bilo bolje reći da “svijet” ovisi o ispravnosti. Ne možemo testirati verziju uspoređujući je s nekim neopisanim, neoslikanim, nepercipiranim svijetom, nego isključivo drugim sredstvima, koja ću razmotriti kasnije. Dok utvrđivanje koje su verzije ispravne možemo nazvati “učnjem o svijetu”, pri čemu se pretpostavlja da je “svijet” ono što sve ispravne verzije opisuju, sve što naučimo o svijetu sadržano je u njegovim ispravnim verzijama. I dok ishodišni svijet, lišen potonjih, nije nužno uskraćen onima koji ga vole, on je možda, u cjelini gledano, uvelike izgubljen svijet. Iz nekih razloga možemo htjeti odrediti odnos koji će razvrstati verzije u skupine tako da svaka skupina tvori stanovit svijet, a da njezini članovi budu verzije toga svijeta. Ali iz mnogih se razloga ispravni opisi, slikovni prikazi i percepcije svijeta, načini kako svijet jest ili samo verzije mogu tretirati kao naši svjetovi.³

Budući da je neosporiva činjenica da postoje brojne verzije svijeta i da je pitanje koliko postoji svjetova samih po sebi (ako postoji ijedan) u biti prazno, u kojemu netrivialnom smislu – kao što inzistiraju Cassirer i njegovi

³ Usp. “The Way the World Is” (1960), *PP*, str. 24-32, i Richard Rorty, “The World Well Lost”, *Journal of Philosophy*, vol. 69 (1972), str. 649-665.

istomišljenici pluralisti – postoji mnogo svjetova? Samo, rekao bih, u ovome: mnoge su verzije svijeta neovisno zanimljive i važne, bez ikakva zahtjeva ili pretpostavke svedivosti na istu osnovu. Pluralist nipošto nije protuznanstven – on prihvaća znanosti u njihovoj punoj vrijednosti. Njegov je tipični protivnik monopolistički materijalist ili fizikalist koji tvrdi da je jedan sustav, fizika, vrhovan i sveobuhvatan – takav da se svaka druga verzija mora s vremenom svesti na nj ili biti odbačena kao pogrešna ili besmislena. Kad bi se sve ispravne verzije mogle svesti na jednu i samo jednu, ta bi se uz kakav-takav preivud uvjerljivosti⁴ mogla smatrati jedinom istinom o jedinome svijetu. No, dokazi u prilog takvoj svedivosti su zanemarivi, a čak je i tvrdnja “maglovi-ta”, jer fizika je sama po sebi fragmentarna i nestabilna, a vrsta i posljedice predviđene redukcije nejasne. (Kako ćete pogled na svijet Constablea ili Jamesa Joycea svesti na fiziku?) Ja sam zadnja osoba koja bi mogla podcijeniti konstrukciju i redukciju.⁵ Redukcija iz jednoga sustava u drugi može znatno pridonijeti razumijevanju međusobnih odnosa verzija svijeta, ali u svakome razumno strogom smislu redukcija je rijetkost, gotovo uvijek je djelomična i rijetko je (ako ikad) jedinstvena. Zahtijevati potpunu i isključivu svedivost na fiziku ili bilo koju drugu jednu verziju znači odreći se gotovo svih drugih verzija. Činjenica da pluralisti prihvaćaju i druge verzije a ne samo fiziku ne implicira ublažavanje strogosti, nego svijest o tome da su za procjenu onoga što se pripućuje u perceptivnim ili slikovnim ili književnim verzijama prikladni standardi koji su različiti od onih što se primjenjuju u znanosti, ali jednako zahtjevni.

Sve dok se odobravaju oprečne ispravne verzije među kojima sve nisu svedive na jednu, jedinstvo ne treba tražiti u dvosmislenome ili neutralnome *nečemu* ispod tih verzija, nego u određenom općem ustroju koji ih obuhvaća. Cassirer poduzima potragu ukrižano-kulturnim [*cross-cultural*] proučavanjem razvoja mita, religije, jezika, umjetnosti i znanosti. Moj je pak pristup analitičko proučavanje vrsta i funkcija simbola i simboličkih sustava. Ni u jednome ni u drugome slučaju ne bi se trebao očekivati jedinstven ishod; poput samih svjetova, i univerzumi svjetova mogu se graditi na mnogo načina.

⁴ Ali slabašan, jer nijedan tip svedivosti ne služi u sve svrhe.

⁵ Usp. “The Revision of Philosophy” (1956), *PP*, str. 5-23, i *SA*.

3. Koliko čvrst temelj?

Ne-kantovska tema brojnosti svjetova u bliskome je srodstvu s kantovskom temom ništavosti pojma čistoga sadržaja. Prva nam uskrađuje jedinstven svijet, a druga zajedničku tvar od koje se svjetovi stvaraju. Zajedno, te teze prkose našem intuitivnom zahtjevu za nečim nepokretnim u temeljima i prije te da nas ostave bez kontrole, zaokupljene raspređanjem vlastitih nesuvislih maštarija.

Nepobitna argumentacija protiv opažanja bez koncepcije, protiv onoga čistoga danoga, apsolutne neposrednosti, nevinoga oka, supstancije kao supstrata, toliko je potpuno i često izlagana – učinili su to Berkeley, Kant, Cassirer, Gombrich⁶, Bruner⁷ i mnogi drugi – da je ovdje ne treba ponavljati. Govor o nestrukturiranu sadržaju ili nekonceptualiziranu danome ili supstratu bez svojstava sam sebe poništava, jer taj govor nameće strukturu, konceptualizira, pripisuje svojstva. Iako je koncepcija bez opažanja tek *prazna*, opažanje bez koncepcije je *slijepo* (potpuno neoperativno). Predikati, slike, druge oznake, sheme, preživljavaju manjak primjene, ali sadržaj nestaje bez forme. Možemo imati riječi bez svijeta, ali ne i svijet bez riječi ili drugih simbola.

Mnoge stvari – materija, energija, valovi, pojave – od kojih se svjetovi stvaraju, stvaraju se zajedno sa svjetovima. Ali od čega? Ne ni od čega, nego *od drugih svjetova*. Svjetotvorstvo kakvo nam je poznato uvijek počinje od već postojećih svjetova; stvaranje je prerada. Antropologija i razvojna psihologija mogu proučavati društvene i pojedinačne povijesti takve izgradnje svjetova, ali potragu za nekim općim ili nužnim početkom najbolje je ostaviti teologiji.⁸ Mene ovdje ponajprije zanimaju procesi uključeni u izgradnju svijeta od drugih svjetova.

S nestankom lažne nade u čvrst temelj, zamjenom svijeta svjetovima koji su samo verzije, rastvaranjem supstancije u funkciju i priznavanjem danoga

⁶ U: *Art and Illusion* (Pantheon Books, 1960 [izvornik: *Kunst und Illusion*, 1960; vidi i *Umetnost i iluzija*, prev. Jelena Stakić, Nolit, Beograd, 1984. – *op. prev.*]) E. H. Gombrich u mnogim odlomcima iznosi argumente protiv pojma “nevinoga oka”.

⁷ Vidi oglede u djelu Jeromea S. Brunera *Beyond the Information Given* [dalje u tekstu BI], ur. Jeremy M. Anglin (W. W. Norton, 1973), pogl. I.

⁸ Usp. SA, str. 127-145, te “Sense and Certainty” (1952) i “The Epistemological Argument” (1967), PP, str. 60-75. Mogli bismo poći od toga da izgradnja povijesti uzastopnoga razvoja svjetova uključuje primjenu nečega poput kantovskoga regulativnog načela, pa bi potraga za prvim svijetom bila jednako promašena kao potraga za prvim trenutkom vremena.

[*given*] kao uzetoga [*taken*], suočavamo se s pitanjima kako se svjetovi stvaraju, testiraju i spoznaju.

4. Načini svjetotvorstva

Bez namjere da podučim bogove ili druge svjetotvorce ili pak da ponudim kakav obuhvatan ili sustavan pregled, želim oprimjeriti i prokomentirati neke od procesa uključenih u svjetotvorstvo. Zapravo me više zaokupljaju određeni odnosi među svjetovima nego pitanja kako se i da li se pojedini svjetovi stvaraju od drugih.

(a) *Sastavljanje i rastavljanje*

Svjetotvorstvo se uvelike, ali nipošto u potpunosti, sastoji od rastavljanja i sastavljanja koji su često združeni: s jedne strane od dijeljenja cjelina na dijelove i vrsta na podvrste, od raščlambe skupova na sastavna obilježja, od razlikovanjā, a s druge strane od sastavljanja cjelina i vrsta od dijelova te članova i podrazreda, od kombiniranja obilježja u skupove i od povezivanjā. Takvo sastavljanje ili rastavljanje obično se ostvaruje, podupire ili učvršćuje primjenom oznaka: imena, predikata, gesti, slika itd. Tako se, naprimjer, vremenski različiti događaji spajaju pod vlastitim imenom ili prepoznaju kao sastavni dijelovi kakva “predmeta” ili “osobe”; u eskimskome se vokabularu snijeg dijeli na nekoliko materijala. Metaforički prijenos – primjerice, kad se predikati okusa primjenjuju na zvukove – može prouzročiti dvostruk preustroj, koji pregrupira i novo područje primjene i povezuje ga sa starim (*LA*: II).

Identifikacija se temelji na ustroju u entitete i vrste. Odgovor na pitanje “Je li isto ili nije isto?” uvijek mora biti: “Isto što?” Različiti “ti i ti” mogu biti isto “ovo ili ono”: ono što pokazujemo ili na što upućujemo, verbalno ili na drugi način, mogu biti različite pojave, ali isti predmet, različiti gradovi, ali ista država, različiti članovi, ali isti klub ili različiti klubovi, ali isti članovi, različiti razdjeli igre, ali ista utakmica. “Lopta u igri” jedne bejzbolske utakmice može obuhvaćati vremenske odsječke od desetak ili više lopti. Psiholog koji od djeteta traži da procijeni konstantnost kada se sadržaj jedne posude prelije u drugu neizostavno mora biti načistu o *kojoj* se konstantnosti radi –

⁹ To ne zahtijeva, kako se katkad pretpostavlja, preinaku Leibnizove formule za istovjetnost, nego nas samo podsjeća da odgovor na pitanje: “Je li ovo isto kao ono?” može ovisiti o tome odnose li se “ovo” i “ono” u pitanju na stvar, događaj, boju ili vrstu itd.

o konstantnosti obujma, dubine, oblika ili vrste materijala itd.¹⁰ Istovjetnost ili konstantnost u svijetu jest istovjetnost s obzirom na ono što je unutar toga svijeta kao ustrojeno.

Raznoliki entiteti koji se isprepleću u složenim obrascima mogu pripadati istomu svijetu. Mi ne stvaramo novi svijet svaki put kad rastavimo stvari ili ih drukčije sastavimo, ali svjetovi se mogu *razlikovati* prema tome da nešto od onoga što pripada jednomu svijetu ne pripada i drugomu. Svijet Eskima koji nije dokučio obuhvatni pojam snijega ne razlikuje se samo od svijeta Samoanca, nego i od svijeta žitelja New Englanda koji nije dokučio njegove distinkcije. U drugim slučajevima razlike između svjetova proizlaze iz teoretskih, a ne praktičnih potreba. Svijet s točkama kao elementima ne može biti svijet kako ga je pojmio Whitehead u kojemu su točke određeni razredi gnijezdovornih volumena, ili određeni parovi crta koje se križaju, ili određene trostrukosti presijecanih ravnina. Mogućnost da se točke našega svakidašnjeg svijeta jednako dobro definiraju na bilo koji od tih načina ne znači da se točka u bilo kojemu pojedinom svijetu može poistovjetiti s gnijezdom volumena, s parom crta i s trostrukosti ravnina, jer sve se to razlikuje jedno od drugog. Povrh toga, svijet kakva sustava koji uzima minimalne konkretne pojave kao atomske čestice ne može priznati odlike kao atomske čestice tih konkretnosti.¹¹

Ponavljanje se, kao i identifikacija, zasniva na ustroju. Svijet može biti neukrotivo heterogen ili nepodnošljivo monoton ovisno o tome kako se događaji sortiraju u vrste. Ponavlja li današnji pokus jučerašnji, ma koliko se dva događaja razlikovala, ovisi o tome ispituju li oni zajedničku hipotezu; kao što kaže *sir* George Thomson:

Uvijek će nešto biti drukčije... Kad kažete da ponavljate pokus, vi u biti ponavljate sva ona obilježja pokusa koja su prema određenoj teoriji važna. Drugim riječima, ponavljate pokus kao primjer te teorije.¹²

Isto tako, dvije drastično različite glazbene izvedbe – ako slijede isti notni zapis – ipak su izvedbe istoga djela. Notacijski sustav razlikuje konstitutivna od kontingentnih obilježja i tako izabire vrste izvedbe koje se smatraju

¹⁰ Vidi *BI*, str. 331-340.

¹¹ Vidi i *SA*, str. 3-22, 132-135, 142-145.

¹² U: "Some Thoughts on Scientific Method" (1963), u: *Boston Studies in the Philosophy of Science*, vol. 2 (Humanities Press, 1965), str. 85.

djelima (*LA*, str. 115-130 [99-111]*). A stvari se “nastavljaju na isti način” ili se ne nastavljaju u skladu s onime što se smatra istim načinom; “sada mogu nastaviti”,¹³ u Wittgensteinovu smislu, kad sam našao poznat obrazac – ili neku njegovu prihvatljivu varijaciju – koji odgovara danim slučajevima i nadilazi ih. Indukcija zahtijeva da se neki razredi uzmu kao relevantne vrste, a drugi iz toga isključe. Samo tako, naprimjer, naša promatranja smaragdā pokazuju neku pravilnost i potvrđuju da su svi smaragdi zeleni, a ne zelavi [*grue*]** (tj. pregledani prije određenoga datuma i zeleni ili nepregledani prije određenoga datuma i plavi – *FFF*, str. 72-80). Uniformnost prirode kojoj se divimo ili nepouzdanost protiv koje prosvjeduujemo pripadaju svijetu čiji smo tvorci mi sami.

U potonjim slučajevima svjetovi se razlikuju prema relevantnim vrstama koje obuhvaćaju. Kažem “relevantnim”, a ne “prirodnim” iz dva razloga: prvo, termin “prirodno” nije prikladan da bi se pokrile ne samo biološke vrste nego i umjetne stvari, poput glazbenih djela, psiholoških pokusa i vrsta strojeva; drugo, “prirodno” sugerira neko apsolutno kategorijsko ili psihološko prvenstvo, dok su vrste o kojima se radi prije običajne, tradicionalne ili osmišljene za neku novu svrhu.

(b) Isticanje

Premda možemo reći da u razmotrenim slučajevima neke relevantne vrste¹⁴ jednoga svijeta nisu prisutne u drugome, možda bi bilo bolje reći da dva svijeta sadrže samo iste razrede koji su različito sortirani na relevantne i irelevantne vrste. Neke relevantne vrste jednoga svijeta prisutne su u drugome kao irelevantne; nije, međutim, da ih u njemu nema. Neke razlike između svjetova u prvome su redu razlike u emfazi ili naglasku, a ne u obuhvaćenim entitetima, i te su razlike jednako važne. Upravo kao što naglasiti sve slogove znači ne naglasiti nijedan, uzeti sve razrede kao relevantne vrste znači ne

* U uglatim zagradama navedene su stranice hrvatskoga izdanja (*op. prev.*).

** Termin složen od “zeleni” i “plavi”, prema izvorniku *grue* = *green* + *blue* (*op. prev.*).

¹³ Rasprava o značenju toga zauzima mnoga potpoglavlja – počevši otprilike od 142. – djela Ludwiga Wittgensteina *Philosophical Investigations*, prev. G. E. M. Anscombe (Blackwell, 1953). [Izvornik: *Philosophische Untersuchungen*, 1953; vidi i *Filozofijska istraživanja*, prev. Igor Mikecin, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998. – *op. prev.*] Nije mi namjera sugerirati da je odgovor koji ovdje dajem Wittgensteinov.

¹⁴ Ovdje o vrstama govorim slobodno. O načinima nominalizacije takva govora vidi *SA*: II i *PP*: IV.

uzeti nijedan kao takav. U jednome svijetu može biti mnogo vrsta koje služe u različite svrhe, ali sukobljene svrhe mogu dovesti do nepomirljivih naglasaka i oprečnih svjetova, kao što do toga mogu dovesti i sukobljena poimanja o tome koje vrste služe danoj svrsi. Zelava ne može biti relevantna vrsta za indukciju u istome svijetu kao zelena, jer to bi spriječilo neke od odluka, ispravnih ili pogrešnih, koje tvore induktivni zaključak.

Neki od najupadljivijih kontrasta emfaze javljaju se u umjetnosti. Mnoge razlike između prikaza Daumiera, Ingres, Michelangela i Rouaulta razlike su u naglašenim aspektima. Kao emfaza se, dakako, računa odmak od relativne prominentnosti koju pridajemo nekolicini obilježja u aktualnome svijetu našega svakodnevnog viđenja. S promjenom interesa i novim uvidima mijenja se i vizualno isticanje obilježja veličine, obrisa, držanja ili svjetla te se jučerašnji uravnoteženi svijet čini čudnovato iskrivljenim – jučerašnji realistični kalendarski krajolik postaje odbojna karikatura.

I te su razlike u emfazi zapravo razlika u prepoznavanju relevantnih vrsta. Nekoliko prikaza iste teme mogu je, dakle, smjestiti u skladu s različitim kategorijskim shemama. Kao što zeleni i zelavi smaragd (čak i ako se radi o istome smaragdu) te *Krist* Piera della Francesca i onaj Rembrandtov pripadaju svjetovima ustrojenima u različite vrste.

No, umjetničkim je djelima svojstveno da ilustriraju relevantne vrste, a ne da ih imenuju ili opisuju. Egzemplificirana ili izražena obilježja ili vrste mogu biti vrlo različiti čak i ondje gdje se područja primjene – opisanih ili oslikanih stvari – podudaraju. Linijski crtež blago nabrane tkanine može egzemplificirati ritmičke linearne obrasce, a pjesma u kojoj nema riječi za tugu niti se spominje tužna osoba može odlikom svoga jezika biti tužna i dirljivo izražavati tugu. Razlika između govorenja ili prikazivanja, s jedne strane, te pokazivanja ili egzemplificiranja, s druge strane, postaje još očitija uzmemo li u obzir apstraktno slikarstvo te glazbu i ples koji nemaju tematiku, ali ipak očituju – egzemplificiraju ili izražavaju – forme i osjećaje. Premda se egzemplifikacija i ekspresija kreću u suprotnome smjeru od denotacije – tj. od simbola do njegova doslovnoga ili metaforičkog obilježja umjesto do nečega na što se simbol odnosi – one su isto toliko simboličke referencijalne funkcije i sredstva svjetotvorstva.¹⁵

¹⁵ O egzemplifikaciji i izražavanju kao referencijalnim odnosima vidi *LA*, str. 50-57, 87-95 [47-52, 75-83].

Emfaza ili isticanje nije uvijek binarna kao što to jest sortiranje na relevantne i irrelevantne vrste ili na važna i nevažna obilježja. Iz stupnjeva relevantnosti, važnosti, korisnosti, vrijednosti često proizlaze hijerarhije, a ne dihotomije. Takva su isticanja i primjeri posebne vrste sređivanja.

(c) Sređivanje

Svjetovi koji se ne razlikuju prema entitetima ili emfazi mogu se razlikovati prema sređivanju. Primjerice, svjetovi različitih konstrukcijskih sustava razlikuju se prema redu derivacije. Kao što ništa ne miruje niti se kreće osim okvira referencije, tako ništa nije prvotno niti išemu derivacijski prethodi osim konstrukcijskoga sustava. Derivacija je, međutim, za razliku od kretanja, od male neposredne praktične važnosti, te stoga u svome svakodnevnom svijetu, premda gotovo uvijek barem privremeno usvojimo kakav okvir referencije, rijetko usvojimo neku derivacijsku osnovu. Rekao sam da je razlika između svijeta koji ima točke kao parove crta i svijeta koji ima crte sastavljene od točaka u tome što potonji priznaje kao entitete nelinearne elemente obuhvaćene unutar crta, a prvi to ne čini. Ali: možemo reći da se ti svjetovi prema svome derivacijskom sređivanju crta i točaka razlikuju od nederivacijski sređenoga svijeta svakodnevnoga diskursa.

Drukčije vrste sređivanja prožimaju percepciju i praktično spoznavanje. Standardno sređivanje svjetline u boja slijedi linearni porast fizičkoga intenziteta svjetla, ali standardno sređivanje nijansi savija ravnu crtu rastuće valne duljine u kružnicu. Red uključuje i periodičnost i blizinu, a standardno je sređivanje tonova prema visini i oktavi. Sređivanja se mijenjaju prema okolnostima i ciljevima. Uvelike nalik promjeni prirode oblikā u različitim geometrijama, opažani se obrasci mijenjaju u različitim sređivanjima. Obrasci koji se percipiraju u dvanaestotonskoj ljestvici posve su različiti od onih što se percipiraju u tradicionalnoj osmotonskoj ljestvici, a ritmovi ovise o podjeli na taktove.

Drukčije radikalno ponovno sređivanje javlja se u konstruiranju statične slike na temelju *inputa* pri skeniranju slike ili u izgradnji unificirane i obuhvatne slike kakva predmeta ili grada na temelju vremenski, prostorno i kvalitativno heterogenih zapažanja i drugih informacija.¹⁶ Neki vrlo brzi čitači iznova stvaraju normalan red riječi od niza fiksacija koje se spuštaju lijevom,

¹⁶ Vidi *The Image of the City* Kevina Lyncha (Cambridge, Technology Press, 1960).

a zatim uspinju desnom stranicom knjige.¹⁷ A prostorni red na karti ili notnome zapisu prevodi se u vremensku sekvenciju nekoga putovanja ili izvedbe.

Povrh toga, na redu se temelji svako mjerenje. Štoviše, samo nas prikladna sređivanja i grupiranja osposobljuju za perceptivno ili kognitivno rukovanje golemom količinom građe. Gombrich raspravlja o decimalnoj periodizaciji povijesnoga vremena na desetljeća, stoljeća i tisućljeća.¹⁸ Dan je podijeljen na dvadeset i četiri sata, a svaki sat na šezdeset minuta od po šezdeset sekundi. Ma što se drugo moglo reći o tim načinima ustroja, oni se ne “zatiču u svijetu”, nego se *u određeni svijet ugrađuju*. Poput sastavljanja i rastavljanja te isticanja cjelina i vrsta, i sređivanje sudjeluje u svjetotvorstvu.

(d) Brisanje i dopunjavanje

Osim toga, stvaranje jednoga svijeta od drugoga obično uključuje ponešto opsežnoga “čišćenja od korova” i punjenja – stvarno izrezivanje dijela stare građe i opskrbu novom građom. Naša sposobnost previđanja praktički je neograničena, a ono što uočimo obično se sastoji od važnih fragmenata i naznaka koji trebaju pozamašnu dopunu. Često se umjetnici vješto koriste time: Giacometti je na jednoj litografiji u potpunosti pokazao čovjeka koji hoda skiciravši mu tek glavu, šake i stopala točno u pravim odnosima i na pravim mjestima naspram prostranstva praznoga papira. A crtež Katharine Sturgis predočuje igrača hokeja u akciji jednom jedinom crtom punom naboja.

Opća su mjesta svakodnevnoga života da nalazimo ono što smo spremni naći (ono što tražimo ili ono što se izrazito kosi s našim očekivanjima) i da po svoj prilici nećemo vidjeti ono što naše nakane niti potpomaže niti ih ometa, a to se obilato potvrđuje u psihološkome laboratoriju.¹⁹ Za mučnoga iskustva korekture i ugodnijega iskustva gledanja vještoga mađioničara neizbježno propuštamo nešto što je prisutno, a vidimo nešto čega nema. Pamćenje vrši nemilosrdniju montažu; događa se da osoba koja jednako vlada dvama jezicima zapamti naučeni popis stavki, a zaboravi na kojemu je jeziku popis.²⁰ Čak

¹⁷ Vidi E. Llewellyn Thomas, “Eye Movements in Speed Reading”, u: *Speed Reading: Practices and Procedures* (University of Delaware Press, 1962), str. 104-114.

¹⁸ U: “Zeit, Zahl, und Zeichen”, pročitano na proslavi u Cassirerovu čast u Hamburgu 1974.

¹⁹ Vidi “On Perceptual Readiness” (1957) u: *BI*, str. 7-42.

²⁰ Vidi Paul Kolers, “Bilinguals and Information Processing”, *Scientific American*, 218 (1968), 78-86.

i među onim opaženim i zapamćenim kao iluzorno ili zanemarivo otklanjamo ono što se ne može uklopiti u arhitekturu svijeta koji gradimo.

Znanstvenik je jednako drastičan – odbacuje ili pročišćava većinu entiteta i događaja svijeta običnih stvari stvarajući pritom veliku količinu dokazne građe za krivulje koje sugeriraju oskudni podaci, i stvara vrlo složene konstrukcije na temelju nedostatnih promatranja. Tako nastoji izgraditi svijet koji se ravna prema njegovim izabranim pojmovima i pokorava njegovim univerzalnim zakonima.

Zamjena tzv. analognoga tzv. digitalnim sustavom artikulacijom izdvojenih koraka uključuje brisanje. Primjerice, rabiti digitalni termometar koji očitava desetine stupnja znači ne prepoznavati temperature između 90 i 90.1 stupnja. Slično se brisanje događa u standardnoj glazbenoj notaciji, koja ne prepoznaje nikakvu tonsku visinu između C i Cis niti ikakvo trajanje između šezdesetčetvrtinke i stodvadesetosminke. S druge strane, dopunjavanje se događa kad se, recimo, umjesto digitalnoga rabi analogni uređaj za bilježenje posjećenosti ili za izvješćivanje o prikupljenu novcu, ili kada violinist svira prema notnome zapisu.

Ali po svoj su prilici najspektakularniji oni slučajevi dopunjavanja s kojima se susrećemo u opažanju kretanja. U perceptivnome svijetu kretanje katkad proizlazi iz zamršena i obilna dopunjavanja fizičkih podražaja. Psiholozi odavno znaju za tzv. “fenomen fi”: kad se, pod pažljivo nadziranim uvjetima, dvije točke svjetla jedna blizu drugoj brzo naizmjenice pale i gase, promatrač obično vidi neprekinuto kretanje točke svjetla od prve do druge pozicije. To je dojmljivo već samo po sebi, jer se smjer kretanja, dakako, nije mogao odrediti prije paljenja drugoga svjetla. Ali percepcija ima još veću stvaralačku sposobnost. Paul Kolers nedavno je pokazao²¹ da se, ako je prva podražajna točka okrugla, a druga kvadratna, pokretna točka koju promatrač vidi glatko preobražava iz kruga u kvadrat, a često se s lakoćom izvode i preobrazbe dvodimenzionalnih oblika u trodimenzionalne i obratno. Povrh toga, smjesti li se između dviju podražajnih točaka kakva svjetlosna pregrada, pokretna će je točka zaobići. Pitanje zašto se zapravo spomenuta dopunjavanja događaju tako kako se događaju fascinantna je tema za razmišljanje (vidi i V *infra*).

²¹ *Aspects of Motion Perception* (Pergamon Press, 1972), str. 47 i d.

(e) Izobličenje

Naposljetku, neke su promjene preoblikovanja ili izobličenja koja se, ovisno o motrištu, mogu smatrati ili ispravnima ili iskrivljenjima. Fizičar izglađuje najjednostavniju grubu krivulju koja odgovara svim njegovim podacima. Vid produljuje crtu koja na krajevima ima trokutaste vrhove usmjerene *prema unutra*, a skraćuje fizički jednaku crtu koja na krajevima ima trokutaste vrhove usmjerene *prema van*, i sklon je dodati veličini manje, a vrednije kovanice u odnosu na veću, a manje vrijednu.²² Karikaturisti često idu dalje od pretjerana isticanja i stvarno iskrivljuju. Picasso polazeći od Velasquezovih *Las Meninas* i Brahms polazeći od kakve Haydnove teme ostvaruju čarobne varijacije ravne otkrivenjima.

To su, dakle, načini svjetotvorstva. Ne kažem da ih nema još. Moja klasifikacija ne pretendira na sveobuhvatnost, točnu određenost ili obvezatnost. Ne samo da se procesi razjašnjeni pomoću primjerā često javljaju u kombinacijama nego se izabrani primjeri ponekad jednako dobro uklapaju u više od jedne kategorije. Neke se promjene, naprimjer, mogu naizmjenice smatrati ponovnim isticanjima, ili sređivanjima, ili oblikovanjima, ili svime time, a u nekih se brisanja radi i o razlikama u kompoziciji. Samo sam pokušao donekle sugerirati raznolikost procesā u neprestanoj upotrebi. Iako bi se sigurno mogla razviti čvršća sistematizacija, nijedna ne može biti krajnja, jer – kako sam napomenuo – kao što ne postoji jedinstven svijet, ne postoji ni jedinstven svijet svjetova.

5. Nevolja s istinitošću

Uza svu tu slobodu dijeljenja i kombiniranja, isticanja, redanja, brisanja, ispunjavanja i popunjavanja, pa čak i iskrivljavanja, koji su ciljevi i koja ograničenja? Koji su kriteriji uspješnosti u stvaranju kakva svijeta?

Ako je verzija verbalna i sastoji se od tvrdnji, istinitost može biti relevantna. Ali istinitost se ne može odrediti ni provjeriti slaganjem sa “samim svijetom”, jer ne samo da uz različite svjetove idu različite istine nego je i opće poznato da je priroda slaganja između verzije i svijeta odvojenoga od nje nejasna. Zapravo se – govoreći neobavezno i ne pokušavajući odgovoriti ni na

²² Vidi “Value and Need as Organizing Factors in Perception” (1947) u: *BI*, str. 43-56.

Pilatovo pitanje ni na pitanje Tarskog – verzija smatra istinitom kada ne vrijeda nikakvo nepopustljivo vjerovanje i nijedno vlastito pravilo. Vjerovanja koja su u dano vrijeme nepopustljiva mogu uključivati promišljanja duga vijeka o zakonima logike, promišljanja kratka vijeka o aktualnim zapažanjima, te druga više ili manje duboko ukorijenjena uvjerenja i predrasude. Pravila, naprimjer, mogu uključivati izbore između alternativnih okvira referencije, isticanja i derivacijskih osnova. Ali razgraničenje vjerovanja i pravila nije ni oštro ni postojano. Vjerovanja su uokvirena u pojmove nadahnute pravilima; kad jedan Boyle odbaci svoje podatke radi glatke krivulje koja ih sve zamalo promašuje, možemo reći ili da su opservacijski obujam i opservacijski tlak različita svojstva od teorijskoga obujma i teorijskoga tlaka ili da se istina o obujmu i tlaku u svijetu opservacije razlikuje od one u svijetu teorije. Čak i najčvršće vjerovanje može s vremenom dopustiti alternative – tvrdnja “Zemlja miruje” nije više dogma, nego ovisi o pravilu.

Istina nipošto nije dostojanstven i strog gospodar, nego je povodljiv i poslušan sluga. Znanstvenik koji pretpostavlja da je jednodušno posvećen potrazi za istinom vara samoga sebe. Ravnodušan je prema trivijalnim istinama koje bi mogao beskrajno proizvoditi, a iz mnogostranih i nepravilnih rezultata promatranja izvlači tek nagovještaje sveobuhvatnih struktura i značajnih generalizacija. Traži sustav, jednostavnost, djelokrug, a kad je u tome pogledu zadovoljan, kroji istinu prema odgovarajućoj mjeri (*PP*: VII, 6-8). On određuje zakone koje iznosi isto onoliko koliko ih i otkriva – dizajnira obrasce koje iscertava isto onoliko koliko ih i razabire.

Istina se, k tome, odnosi samo na ono što se kaže, a doslovna istina samo na ono što se doslovno kaže. Vidjeli smo, međutim, da se svjetovi ne stvaraju samo onime što se kaže doslovno, nego i onime što se kaže metaforički, te ne samo onime što se kaže bilo doslovno bilo metaforički nego i onime što se egzemplificira i izrazi – kako onime što se kaže tako i onime što se pokaže. U znanstvenoj je raspravi najvažnija doslovna istina, ali u pjesmi ili romanu metaforička ili alegorijska istina može biti važnija, jer čak i doslovno lažna tvrdnja može biti metaforički istinita (*LA*, str. 51, 68-70 [47, 61-64]) te može označivati ili stvarati nove asocijacije i razlikovanja, mijenjati emfaze, proizvoditi isključivanja i dodavanja. A tvrdnje, bile one doslovno ili metaforički istinite ili lažne, mogu pokazivati ono što ne govore, mogu djelovati kao oštri doslovni ili metaforički primjeri nespomenutih obilježja i osjećaja. Primjerice, u pjesmi *The Congo* Vachela Lindsaya pulsirajući se obrazac bubnjanja ne opisuje, nego ustrajno pokazuje.

Naposljetku, za neverbalne je verzije, pa čak i za verbalne bez tvrdnji, istinitost irelevantna. Kad za slike ili predikate kažemo da su “istiniti za” ono što oslikavaju ili ono na što se odnose, izlažemo se riziku pomutnje. Oni nemaju istinosnu vrijednost i mogu prikazivati ili denotirati neke stvari, a ne neke druge, dok tvrdnja ima istinosnu vrijednost te je, ako je za bilo što istinita, istinita za sve.²³ Apstraktna slika poput kakva Mondriana ništa ne govori, ništa ne denotira, ništa ne oslikava i nije istinita ni lažna, ali mnogo toga pokazuje. Unatoč tome, pokazivanje je ili egzemplificiranje, poput denotiranja, referencijalna funkcija, a za slike su važni uglavnom isti čimbenici kao za pojmove ili predikate neke teorije: njihova relevantnost i njihova otkrivenja, njihova snaga i njihovo pristajanje – ukratko njihova *ispravnost*. Umjesto da govorimo o istinitim ili lažnim slikama, možda bi nam bilo bolje govoriti o ispravnim ili pogrešnim teorijama. Jer: istinitost je zakonā kakve teorije tek jedno posebno obilježje i često su, kao što smo vidjeli, od nje važnije uvjerljivost, kompaktnost, obuhvatnost, informativnost i ustrojbeno moć cjelokupnoga sustava.

“Istina, cijela istina i ništa osim istine” bila bi, dakle, izopačena i paralizirajuća politika za svakoga svjetotvorca. Cijela bi istina bila previše – pregolema je, promjenjiva i sapeta trivijalnostima. Ništa osim istine bilo bi premalo, jer neke ispravne verzije nisu istinite – ili su lažne ili nisu ni istinite ni lažne – a čak i za istinite verzije ispravnost može biti važnija.

6. Relativna stvarnost

Ne bismo li se sad trebali vratiti zdravomu razumu iz svega ovoga ludog umnažanja svjetova? Ne bismo li trebali prestati govoriti o ispravnim verzijama kao da svaka jest – ili ima – vlastiti svijet i prepoznati sve kao verzije jednoga te istoga neutralnog i ishodišnog svijeta? Tako iznova stečen svijet, kako sam napomenuo, svijet je bez vrsta, ili reda, ili kretanja, ili mirovanja, ili obrasca – i nije vrijedno boriti se ni za ni protiv njega.

Mogli bismo, doduše, uzeti da je stvarni svijet – svijet jedne od alternativnih ispravnih verzija (ili skupinā verzija međusobno povezanih nekim na-

²³ Npr. “ $2 + 2 = 4$ ” istinito je za sve po tome što je za svaki x , x takav da je $2 + 2 = 4$. Tvrdnja S obično neće biti *istinita o* [*true about*] x , osim ako je S o x u jednome od značenja “o” definiranih u: “About” (*PP*, str. 246-272). Ali definicija “o” bitno ovisi o obilježjima tvrdnji koje nemaju prihvatljive analogije za slike. Vidi i: Joseph Ullian i Nelson Goodman, “Truth about Jones”, *Journal of Philosophy*, vol. 74 (1977), str. 317-338, i VII: 5 *infra*.

čelom svedivosti ili prevodivosti), a sve druge smatrati verzijama toga istog svijeta koji se od standardne verzije razlikuje na objašnjive načine. Fizičar drži da je njegov svijet stvaran, pripisujući brisanja, dodavanja, nepravilnosti i emfaze drugih verzija nesavršenostima percepcije, praktičnim urgentnostima ili pjesničkoj slobodi. Prema fenomenalistu, temeljan je opažajni svijet, a izrezivanja, apstrakcije, pojednostavljenja i iskrivljenja drugih verzija ishod su znanstvenih, praktičnih ili umjetničkih preokupacija. Za prosječnoga čovjeka većina verzija iz znanosti, umjetnosti i percepcije na određene načine odstupa od poznatoga, upotrebljivog svijeta koji je on “sklepaio” od fragmenta znanstvene i umjetničke tradicije te na osnovi vlastite borbe za opstanak. Upravo se taj svijet najčešće uzima kao stvaran, jer stvarnost u kakvu svijetu, poput realizma na kakvoj slici, uvelike je pitanje navike.

Prema tome, ironično, naša se strast za *jednim* svijetom, u različitim vremenima i u različite svrhe, zadovoljava na *mnogo* načina. Nisu relativni samo kretanje, derivacija, isticanje, red – relativna je čak i stvarnost. Postojanje mnoštva ispravnih verzija i stvarnih svjetova ne ukida razliku između ispravnih i pogrešnih verzija, ne priznaje tek moguće svjetove koji odgovaraju pogrešnim verzijama i ne implicira da su sve ispravne alternative jednako dobre za svaku ili, štoviše, za bilo koju svrhu. Čak ni muha po svoj prilici neće uzeti vršak jednoga od svojih krila kao fiksnu točku; molekule ili konkretnosti ne primamo s dobrodošlicom kao elemente svoga svakodnevnog svijeta, niti kombiniramo tikvice, trokute, tipkovnice, tirane i tornada u jednu vrstu. Fizičar neće ubrojiti ništa od spomenutoga u svoje temeljne čestice. Slikar koji vidi jednako kao prosječan čovjek bit će uspješniji u smislu popularnosti nego u umjetničkome smislu. A isti ovaj filozof koji tu metafilozofijski promišlja golemu raznolikost svjetova otkriva da njegovim nakanama izgradnje filozofijskih sustava odgovaraju samo verzije koje udovoljavaju zahtjevima nepopustljivoga i deflacijskoga nominalizma.

Povrh toga, dok spremnost da se priznaju alternativni svjetovi može imati oslobađajući učinak i sugerirati nove putove istraživanja, spremnost da se zaželi dobrodošlica svim svjetovima ne tvori niti jedan. Puko priznavanje mnoštva raspoloživih okvira referencije ne daje nam nikakvu mapu kretanja nebeskih tijela. Prihvatanje primjerenosti alternativnih osnova ne stvara nikakvu znanstvenu teoriju ili filozofijski sustav. Svijest o različitim načinima viđenja ne slika nikakve slike. Širina uma ne može zamijeniti naporan rad.

7. Bilješke o spoznavanju

Moje razmatranje tiče se prirode spoznaje. U tome smislu spoznavanje ne može biti isključivo, pa čak ni ponajprije, pitanje utvrđivanja što je istinito. Često je tako da, kao kad složim dio slagalice, otkriće zapravo nije dolaženje do kakve postavke za tvrdnju ili obranu, nego nalaženje nečega što pristaje. Velik dio spoznavanja nije usmjeren na istinito, ili bilo kakvo, vjerovanje. Kad u naslikanoj šumi nađemo lice za koje smo znali da je ondje, ili kad naučimo primjećivati stilske razlike između djela koja je umjetnik ili skladatelj ili pisac već klasificirao, ili kad proučavamo sliku ili koncert ili raspravu dok ne vidimo ili ne čujemo ili ne shvatimo obilježja i strukture koje prije nismo mogli razabrati, dolazi do povećanja oštine uvida ili raspona razumijevanja, a ne do promjene vjerovanja. Takav rast spoznaje ne proizlazi iz oblikovanja, ili fiksacije, ili vjerovanja²⁴, nego iz boljega razumijevanja.²⁵

Ako se, k tome, svjetovi isto toliko stvaraju koliko i nalaze, onda je i spoznavanje isto toliko prerađivanje koliko i izvješćivanje. Spoznavanje obuhvaća sve procese svjetotvorstva o kojima sam raspravljao. Vidjeli smo da se opažanje kretanja često sastoji od njegove proizvodnje. Otkrivanje zakonā uključuje izradu njihovih nacрта. Prepoznavanje obrazaca uvelike je pitanje njihova izumljivanja i nametanja. Razumijevanje i stvaranje odvijaju se zajedno.

Na mnoga ovdje razmotrena pitanja vratit ću se u VI. i VII. poglavlju. Sada se želim pozabaviti dvjema mnogo specifičnijim temama: u drugome poglavlju suptilnom kategorizacijom koja je posebno značajna za umjetnosti, a u trećemu uzorkovnim praćenjem jedne ideje kroz verzije u različitim sustavima i medijima.

²⁴ Aludiram na raspravu Charlesa S. Peircea "The Fixation of Belief" (1877) u: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, sv. 5 (Harvard University Press, 1934), str. 223-247.

²⁵ O prirodi i važnosti razumijevanja u širem smislu vidi M. Polanyi, *Personal Knowledge* (University of Chicago Press, 1960).

II. STATUS STILA

1. Uzete iznimke

Očito je da je tema ono *što* se govori, a stil ono *kako* se govori. Manje je očito da je ta formula puna nedostataka. Arhitektura, apstraktno slikarstvo i najveći dio glazbe nemaju teme. U pogledu njihova stila ne može se raditi o tome *kako* nešto govore, jer u doslovnome smislu oni ne govore ništa. Oni čine druge stvari, znače na druge načine. Iako većina književnih djela nešto govori, ona obično čine i druge stvari, a neki od načina na koje ona čine neke od tih stvari aspekti su stila. K tome, *što* jednoga načina činjenja može biti sadržano u *kako* nekoga drugog načina. Dapače, čak i ondje gdje je jedina funkcija o kojoj je riječ – govorenje, morat ćemo uvidjeti da neka pažnje vrijedna obilježja stila nisu način govorenja, nego obilježja predmeta. Tema je na više načina uključena u stil. Iz tog i iz drugih razloga ne mogu se složiti s uvriježenim mišljenjem¹ da stil ovisi o umjetnikovu svjesnom izboru između alternativa. A mislim da ćemo morati uvidjeti i to da postoje razlike u načinu pisanja, slikanja, skladanja ili izvođenja koje nisu razlike u stilu.

¹ Npr. Stephen Ullmann u *Style in the French Novel*, Cambridge, 1957, na str. 6 piše: “O stilu može biti govora samo ako govornik ili pisac ima mogućnost biranja između alternativnih oblika izražavanja. Sinonimija, u najširemu smislu te riječi, u korijenu je cjelokupne problematike stila.” Taj je odjeljak s odobravanjem naveo E. H. Gombrich u: “Style”, *International Encyclopedia of the Social Sciences*, vol. 15, str. 353.

Kako bilo da bilo, moje zamjerke nisu upućene praksi kritičarā i povjesničarā umjetnosti, nego njihovim definicijama i teorijama stila, koje se tako često sukobljavaju s njihovom praksom.²

2. Stil i tema

Jasno je da su, kad se nešto govori, neki aspekti načina kako se to čini – pitanja stila. Što se tiče deskriptivne, narativne ili izlagalačke funkcije književnosti, stilske su varijacije – varijacije načina kako tekstovi vrše tu funkciju. Forma se mijenja, a sadržaj ostaje isti – ali čak je i taj *dictum* problematičan. Graham Hough piše: "... što više o tome razmišljamo, to dvojbijem postaje može li se govoriti o različitim načinima govorenja; nije li svaki različiti način govorenja zapravo govorenje različite stvari?"³ U novije vrijeme E. D. Hirsch Jr. nastoji obraniti i definirati sinonimiju polazeći od pretpostavke da stil i stilistika ovise o postojanju različitih načina govorenja potpuno iste stvari.⁴

Sinonimija je upitan pojam; u jednoj svojoj studiji sugeriram da ne postoje dva termina potpuno istoga značenja.⁵ No, da bi stil bio različit od sadržaja, nije nužno da se potpuno ista stvar može reći na različite načine, nego samo da ono što se govori može varirati neovisno o načinima govorenja. Prilično je jasno da često postoje vrlo različiti načini govorenja o stvarima koje su gotovo sasvim iste. Obratno, a često i značajnije, veoma se različite stvari mogu reći na gotovo isti način; dakako, ne istim tekstom, nego tekstovima kojima su zajedničke određene značajke što tvore stanoviti stil. Mnoga djela o mnogim stvarima mogu biti pisana istim stilom, a mnoge se rasprave

² Korisne sugestije u vezi s ovim poglavljem dali su Howard Gardner, Vernon Howard, David Perkins, Sheldon Sacks i Paolo Valesio.

³ Graham Hough u svome izvrsnom i korisnom djelu *Style and Stylistics*, London, 1969, str. 4. Slažem se i s njegovim skepticizmom u pogledu ponovnoga oživljavanja pojma sinonimije transformacijskom lingvistikom.

⁴ E. D. Hirsch, Jr., "Stylistics and Sinonimity", *Critical Inquiry*, vol. 1 (ožujak 1975), str. 559-579.

⁵ Nelson Goodman, "On Likeness of Meaning" (1949), *PP*, str. 231-238. To dovodenje sinonimije u pitanje nipošto nije prvo, ali jest (1) otišlo dalje od prijašnjih pokazavši da se svaka dva termina razlikuju prema značenju čak i pri analizi koja ovisi isključivo o ekstenzijama termina, i (2) sugeriralo je kriterij poredbene sličnosti značenja, priskrbivši osnovu za razlikovanje stila od sadržaja.

o stilovima vode ne uzimajući u obzir temu. Govorni stilovi – poput stilova slikanja, skladanja ili izvođenja – često se mogu uspoređivati i kontrastirati bez obzira na to koje su im teme, pa čak i postoji li uopće tema. Stil i tema se ne sjedinjuju – čak i ako isključimo sinonimiju.⁶

Dosad smo postigli samo negativne i gotovo ništavne rezultate. Stil ne samo da nije tema nego i, ondje gdje nema teme, uopće nije ograničen time što nije tema. Čak je i to rizična tvrdnja. Jer: stil katkad *jest* pitanje teme. Time ne želim jednostavno reći da tema može utjecati na stil, nego da se neke razlike u stilu u potpunosti sastoje od razlika u onome što se govori. Pretpostavimo da jedan povjesničar piše usredotočujući se na vojne sukobe, a drugi na društvene promjene; ili pak da jedan biograf naglasak stavlja na javnu karijeru, a drugi na privatni život. Dvije povijesti danoga razdoblja ili dvije biografije dane osobe neće se razlikovati prema značajkama proze, nego prema onome što se govori. Unatoč tomu, riječ je o razlikama u književnome stilu koje nisu ništa manje istaknute od razlika u izričaju. Hotimice sam izabrao primjere deskriptivne ili izlagalačke književnosti, ali i dio pjesnikova stila može se sastojati od onoga što on govori – neovisno o tome usredotočuje li se pritom na krhko i transcendentno, na moćno i izdržljivo, na osjetilne odlike ili apstraktne ideje itd.

Ovdje bismo lako mogli upasti u paradoks. Ako je ono što se govori katkad aspekt stila, a stil je način govorenja onoga što se govori, logičar bez imalo takta mogao bi skrenuti pažnju na nepoželjnu konzekvenciju da je ono što se govori katkad aspekt načina govorenja onoga što se govori – što je formula s ambivalentnim prizvukom truizma koji proturječi samome sebi.

Rješenje se na prvi pogled čini još čudnijim. Umjesto načina govorenja onoga što se govori, ono što se govori može biti način govorenja o nečemu drugom; primjerice, pisanje o bitkama renesanse i pisanje o umjetnostima renesanse nisu različiti načini pisanja o bitkama ili o umjetnostima, nego različiti načini pisanja o renesansi. Govorenje o različitim stvarima može se smatrati različitim načinima govorenja o nečemu opsežnijem što ih obje obuhvaća. Tako, primjerice, ostajući pri načelu da se stil odnosi na načine govo-

⁶ “Tema” [*subject*] prilično je dvosmislen pojam, negdje između topike i onoga što se o potonjoj kazuje, a neke napomene dalje u tekstu tiču se međuodnosa dvaju navedenih pojmova. U okviru ovoga poglavlja, međutim, razlike između topike, teme, tematike, sadržaja, onoga što se kazuje i onoga što se imenuje, opisuje ili oslikava obično su manje važne od zajedničkih razlika u odnosu na druga obilježja koja se razmatraju u nastavku teksta.

renja, kao aspekte stila možemo priznati i pisanje o bitkama, a ne o umjetnostima, i pisanje u latinskoj, a ne u anglosaksonskoj prozi. Ali tada odustajemo od onoga što je, čini se, bila upravo poanta spomenutoga načela, naime od kontrasta između načina govorenja i onoga što se govori, između stila i teme. Ako su i pakiranje i sadržaj pitanja stila, što nije?

Kad na sve to bacimo još jedan, prodorniji pogled, možemo opaziti da razlike u stilu ovisne o razlikama u temi ne proizlaze iz puke činjenice da ono što se govori nije isto. Kada povjesničar usredotočen na vojne sukobe piše o dvama različitim razdobljima, stil mu može ostati isti iako se ono što govori znatno razlikuje – u najmanju ruku toliko koliko se razlikuje ono što su on i povjesničar umjetnosti napisali o danome razdoblju. Prema tome, reći da je stil pitanje teme nejasno je i vodi u zabludu. Točnije je reći da se samo *neka* obilježja onoga što se govori računaju kao aspekti stila; samo su određene karakteristične razlike u onome što se govori – razlike u stilu.

Isto tako, obilježja su stila, naravno, samo određena obilježja izričaja, a ne neka druga. Dva teksta koja se sastoje od jako različitih riječi ne moraju se razlikovati i prema stilu. Tu se kao obilježja stila računaju značajke poput prevladavanja određenih vrsta riječi, rečenične strukture te upotrebe aliteracije i rime.

Nismo se, dakle, trebali brinuti o teškoći razlikovanja forme od sadržaja,⁷ jer to se razlikovanje, ako je uopće jasno, ne podudara s razlikovanjem onoga što stil jest od onoga što stil nije, nego ga nadilazi. Stil obuhvaća određena karakteristična obilježja i onoga što se govori i načina kako se to govori, i teme i izričaja, i sadržaja i forme. Razlikovanje stilskih od nestilskih obilježja mora se graditi na drugim temeljima.

3. Stil i osjećaj

Jesmo li možda u našem dosadašnjem bavljenju ovom temom izostavili samu bit stila? Neki kažu da stil “ulazi u igru” ondje gdje prestaju činjenice i počinje osjećaj, da je stil pitanje “afektivnoga i ekspresivnoga”⁸ u opreci spram logičkih, intelektualnih, spoznajnih aspekata umjetnosti te da i ono što se govori i ono što to govori imaju veze sa stilom samo onoliko koliko

⁷ A s obzirom na VII: 2 *infra*, i bolje je da je tako.

⁸ Npr. C. Bally; vidi prikaz njegova gledišta u Hough, posebice str. 23.

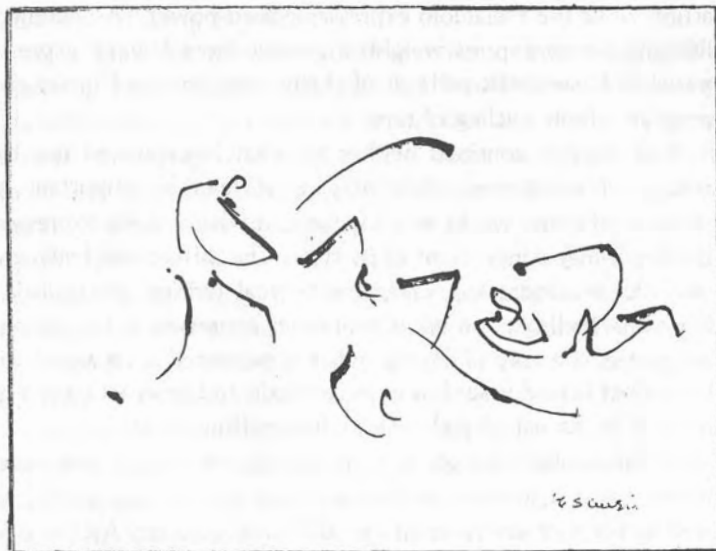
sudjeluju u izražavanju emocija. Dva izvješća o šetnji po kiši koja se služe različitim riječima i opisuju različite događaje mogu biti u istome stilu, ali u različitim su stilovima ako je jedno tmurno, a drugo vedro. Prema tomu se gledištu stil općenito sastoji od takvih – i mnogo suptilnijih – značajki izraženih osjećaja.

Kao kriterij razlikovanja stilskih od nestilskih obilježja, ta je postavka bje-lodano ograničena. U svakome uvjerljivom razvrstavanju svojstava na emotivna i kognitivna neka su stilska svojstva emotivna, a neka nisu. Čvrsta ili labava konstrukcija, jezgrovitost ili govornost, jednostavan ili kićen vokabular mogu potaknuti, ali teško mogu izraziti divljenje ili odbojnost i nedvojbenu sami nisu emocionalna svojstva. U skladu s time, “emocija” u tom kontekstu biva zamijenjena nejasnijim terminom “osjećaj”, i smatra se da svako stilsko svojstvo za koje je jasno da nije emotivno ima vlastit osebujan “štih”. Periodične rečenice imaju drukčiji “štih” od labavih; možemo osjetiti razliku između latinskoga i anglosaksonskoga vokabulara. Nadalje, tih smo značajki osjećaja često svjesni prije nego što razaberemo stvarna ispodpovršinska svojstva, kao što često osjetimo bol prije nego što percipiramo ranu. I upravo se ti osjećaji, a ne njihovi nosači, računaju kao aspekti stila. Tako se tvrdi.

Prema toj je verziji teza toliko “stanjena” da se rasplinjuje. U kojem god da smislu navedena obilježja nekoga teksta imaju vlastite osebujne osjećajne značajke, čini se da ih isto tako imaju i sva druga – dapače, i svaka riječ i svaki niz riječi. Činjenica da možemo osjetiti takva svojstva po svemu sudeći ne znači ništa drugo nego da ih možemo percipirati bez raščlanjivanja na sastavne značajke, baš kao što prepoznajemo nečije lice, ali to sigurno vrijedi za većinu svojstava i nije ni od kakve koristi za razlikovanje stila. Učiniti teoriju dovoljno širokom znači – učiniti je preširokom da bi funkcionirala.

Povrh toga, definicija stila kao izraženih osjećaja pogrešna je u mjeri u kojoj previda ne samo strukturna obilježja koja nisu ni osjećaji ni izražena, nego i obilježja koja – iako nisu osjećaji – *jesu* izražena. Premda i crtež Sturgisove i Pollaiuolova gravira (vidi slike na str. 34 i 35) prikazuju muškarce u fizičkome sukobu, crtež izražava akciju nalik bljesku, a gravira postojanu, uravnoteženu snagu.⁹ Daumierova litografija može izražavati težinu, Vivaldijev stavak vizualne ili kinestetične obrasce klizača, a Joyceov *Uliks* – beskonačno kruženje vremena.

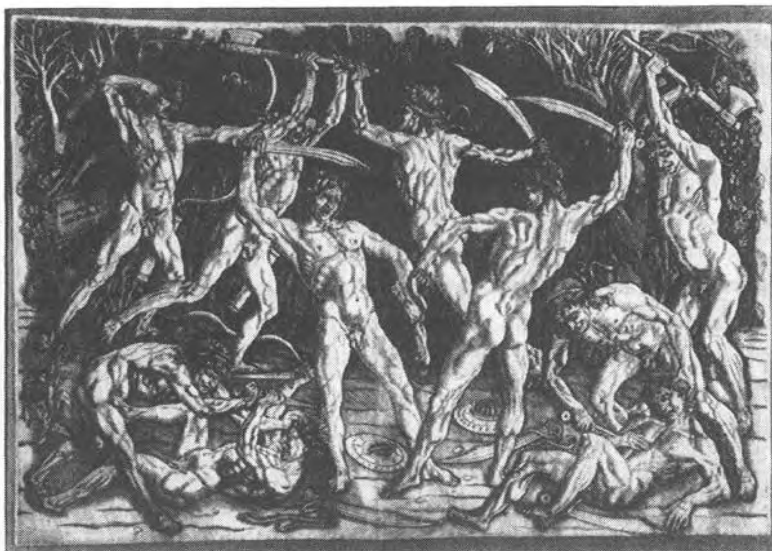
⁹ Oba djela, dakako, izražavaju i mnoge druge stvari.



Katharine Sturgis, *Crtež iz serije o hokeju. Tuš.*
Reproducirano s dopuštenjem autorice.

Stil, dakle, nije ograničen ni na ono što se izražava ni na osjećaje. Unatoč tome, važnost je funkcije izražavanja u mnogim djelima u najmanju ruku jednaka važnosti funkcije govorenja, a ono što djelo izražava često je ključan sastojak njegova stila. Razlike između podrugljivoga, sentimentalnoga, divljega i senzualnoga pisanja – stilske su razlike. Emocije, osjećaji i druga svojstva izražena u govorenju dio su načina govorenja; ono što se izražava određeni je aspekt načina govorenja onoga što se govori te, kao u glazbi i apstraktnome slikarstvu, može biti aspekt stila čak i kad se ne govori ništa.

Sve je to dovoljno jasno, a ipak, jasno je, nedovoljno. Jer izražavanje je funkcija umjetničkih djela, te stoga pored načina govorenja valja uzimati u obzir i *načine* izražavanja. A kao što se razlike u onome što se izražava mogu smatrati razlikama u stilu govorenja, tako se i razlike u onome što se govori mogu smatrati razlikama u stilu izražavanja. Sumornost može biti tipična za piščev način opisivanja aktivnosti na otvorenom; emfaza na kišnome vremenu može biti tipična za njegov način izražavanja sumornosti. *Što* se govori,



Antonio Pollaiuolo, *Bitka golih muškaraca*. Gravira.
Reproducirano s dopuštanjem muzeja za umjetnost u Clevelandu.

kako se govori, *što* se izražava i *kako* se izražava – sve je to u bliskome međudnosu i uključeno je u stil.

4. Stil i struktura

To što se obilježja onoga što se govori i onoga što se izražava moraju uzimati u obzir nimalo ne umanjuje središnju važnost rečenične strukture, ritmičkoga obrasca, upotrebe iteracije i antiteze itd. Niti su, kao što pokazuju određene značajke vokabulara (latinskoga ili anglosaksonskoga, učenoga ili kolokvijalnoga) u prozi i boje u slikarstvu, sva obilježja stila koja nisu svojstva onoga što se govori ili izražava – “formalna” ili “strukturna”. Bilo bi doista “prenategnuto” kad bismo ustvrdili suprotno.

U iskušenju smo da sva takva svojstva klasificiramo kao intrinzična ili unutarnja na temelju činjenice da ona, za razliku od svojstava nečega – teme ili osjećaja – na što se tekst ili slika referiraju denotacijom (opisom, prikazi-

vanjem itd.) ili ekspresijom, pripadaju samomu tekstu i samoj slici, da ih oni posjeduju, da su im inherentna. Ali filozofi su se namučili pokušavajući povući iole jasnu crtu između unutarnjih i vanjskih svojstava. Na koncu konca, ono što tekst govori ili izražava svojstvo je teksta, a ne nečega drugog; s druge strane, svojstva teksta različita su od njega i nisu u njemu zatvorena, nego ga povezuju s drugim tekstovima koji imaju ista svojstva.

Može li se taj razred obilježja koja nisu isključivo formalna ni jasno unutarnja bolje definirati u smislu razlike između onoga što djelo *čini* i onoga što djelo *jest*? Reći da je Zemlja okrugla ili izraziti sumornost znači – to činiti; biti strogo napisan ili slobodno naslikan znači tek – to biti. Bojim se da ni ovo baš ne funkcionira. Prvo, smatram da pjesma ili slika koja izražava sumornost, tu sumornost i posjeduje – doduše, metaforički, a ne doslovno. Drugim riječima, pjesma ili slika koja izražava sumornost *jest* (metaforički) sumorna.¹⁰ Drugo, mislim da nikad nije tako da neko djelo jednostavno *ima* tzv. unutarnja stilska obilježja; ne, ona se ubrajaju u svojstva koja se očituju, pokazuju, *egzemplificiraju* – kao što komad tkanine koji krojač rabi kao uzorak egzemplificira boju, teksturu i način tkanja, ali ne egzemplificira oblik ili veličinu. Prema tome, i izražavanje i egzemplificiranje pitanja su bivanja i činjenja – posjedovanja svojstava *i* referiranja na njih. U tome doista nalazimo rješenje problema razlikovanja koje smo nastojali provesti: obilježja o kojima je ovdje riječ, bilo strukturna bilo nestrukturna, bez iznimke su svojstva koja djelo doslovno egzemplificira.

Premda egzemplifikacija spada među najčešće i najvažnije funkcije umjetničkih djela, ona se najmanje primjećuje i razumije. Odgovornost i za neke teškoće sa stilom i za mnoge jalove rasprave o simboličkome karakteru umjetnosti može se pripisati zanemarivanju lekcija, koje se s lakoćom dadu naučiti iz svakodnevnih slučajeva odnosa “biti uzorak čega” – da puko posjedovanje određenoga svojstva nije isto što i egzemplifikacija, da egzemplifikacija uključuje referiranje na posjedovano svojstvo onime što posjeduje i, prema tome, da egzemplifikacija, iako se očito razlikuje od denotacije (opisa ili prikazivanja), nije ništa manje određena vrsta referencije.

¹⁰ Iako metaforička tvrdnja može u doslovnome smislu biti lažna, razlika između metaforičke istinitosti i metaforičke neistinitosti uvelike je istovjetna razlici između doslovne istinitosti i doslovne neistinitosti. To i neka druga pitanja, koja se tiču metafore, zatim denotacije, egzemplifikacije i ekspresije, te simboliziranja ili referiranja općenito, i koja su od ključne važnosti za ovo poglavlje, ali se u njemu mogu tek ukratko sažeti, iscrpnije su objašnjena u *LA*: II.

Dosadašnje razmatranje možemo sažeti ovako: obilježje stila može biti obilježje onoga što se govori, onoga što se egzemplificira ili onoga što se izražava. Goya i El Greco karakteristično se razlikuju na sva tri načina: prema tematici, crtanju i osjećaju. Obilježja bilo koje od tih vrsta mogu biti i načini vršenja jedne, dviju ili svih triju spomenutih funkcija. Primjerice, oblici egzemplificirani na slici draperije mogu u isti mah biti način prikazivanja kostima i način izražavanja obujma, uzrujanosti ili dostojanstva. Draperija se “može mreškati, može se uvijati, talasati, topiti, ili se može odupirati oku strukturom izbočina i udubina trajnih poput stijene koju oblikuju valovi”. Ona može postati “sredstvo skladne izvjesnosti”.¹¹ U drugim slučajevima, razlike u onome što se izražava – recimo u izgledu uskrsloga Krista na Mantegninov graviri i na slici Piera della Francesca – mogu biti različiti načini slikovnog prikazivanja iste teme. Ili pak obilježja onoga što se govori mogu biti načini govorenja ili izražavanja; Whitmanov je izbor pojedinosti i aspekt njegova načina opisivanja ljudskih bića i njegov način slavljenja životnosti, a različite teme koje biraju Vermeer, De Heem, Van der Heyden i Van Everdingen u isti su mah različiti načini slikovnog prikazivanja života u Nizozemskoj 17. stoljeća i različiti načini izražavanja njegove “kućno-obiteljske” strane. Katkad su obilježja onoga što se egzemplificira – poput sređivanjā boja – načini egzemplificiranja drugih obilježja, npr. prostornoga obrasca. Uzmimo Albersove različito obojene otiske istoga nacrtā na svilenome platnu ili, u novije vrijeme, one Patricka Herona. A dana struktura, kao što je sonetna forma, može se, dakako, egzemplificirati u pjesmama koje imaju potpuno različite teme, tako da se obilježja određene tematike računaju kao načini egzemplificiranja forme.

Međutim, nije potrebno navoditi sve promjene niti se prepirati oko pojedinih primjera. Nije mi bila nakana obilježjima stila nametnuti kakav složen i krut sustav klasifikacije, nego osloboditi teoriju stila od iskrivljujućih spona prevladavajuće dogme – od varljive opreke stila i teme, forme i sadržaja, *što* i *kako*, unutarnjega i vanjskoga. Nipošto ne tvrdim da je skicirana trodijelna taksonomija obvezatna ili najbolja moguća, pa ni da je u potpunosti adekvatna, ali usrdno zagovaram eksplicitno priznavanje onih aspekata stila koje, iako ih kritičari često uzimaju u obzir, tradicionalna teorija neopravdano zanemaruje. To ne nudi odgovor na pitanje što općenito razlikuje stilska obilježja

¹¹ Navodi su iz: Kenneth Clark, *Piero della Francesca*, 2. izd., London, 1969, str. 14.

od drugih obilježja, nego ga samo ističe. Identificiranje svojstava kakva književnog – ili slikovnog ili glazbenog – stila važnije je od njihova daljnjeg svrstavanja u načine govorenja, egzemplificiranja i izražavanja.

5. Stil i potpis

Premda stil obuhvaća nekoliko vrsta opisanih obilježja, ona nisu uvijek stilistička. Ako je djelo u danome stilu, samo su neki aspekti teme, forme i osjećaja djela – elementi njegova stila.

Kao prvo, određeno se svojstvo – bilo iznijete tvrdnje, bilo pokazane strukture, bilo prenijetoga osjećaja – računa kao stilsko samo kada povezuje djelo s jednim, a ne s nekim drugim umjetnikom, razdobljem, područjem, školom itd. Stil je složena odlika koja donekle služi kao pojedinačni ili grupni potpis – koji odaje Resnaisa, Whistlera ili Borodina, koji razlikuje ranoga od kasnoga Corota, barok od rokoka, afričko pleme Baoulé od plemena Pahouin. K tome, možemo reći da je djelo jednoga autora u stilu drugoga, da odsječak djela jest ili nije u stilu drugih odsječaka u istom ili nekom drugom djelu, ali stilska svojstva općenito pomažu da se odgovori na pitanja: tko? kada? gdje? Obilježje koje samo po sebi nije indikativno može se spojiti s drugima kako bi smjestilo djelo; svojstvo zajedničko mnogim djelima za neka može biti element stila, a za neka stilski nevažno. Ima svojstava koja mogu biti tek uobičajena, a ne konstantna obilježja danoga stila, kao i onih koja mogu biti stilski važna ne zato što se pojavljuju uvijek, pa čak ni često, u djelima danoga autora ili razdoblja, nego zato što se nikad ili gotovo nikad ne pojavljuju u drugim djelima. Nije moguće sastaviti katalog stalnih elementarnih svojstava stila, jer stil obično uspijemo pojmiti, a da ga nismo kadri raščlaniti na sastavna obilježja. Provjera je našega poimanja sigurnost i senzitivnost s kojima razvrstavamo djela.

Kao drugo, stilsko nije čak ni svako svojstvo koje pomaže da se odredi tvorac, razdoblje ili podrijetlo nekoga djela. Oznaka na slici, popis u *catalogue raisonné*, skladateljevo pismo ili izvješće o iskapanju mogu pridonijeti smještaju djela, ali takva označenost, dokumentiranost ili iskapanost nije pitanje stila. Nisu to ni kemijska svojstva pigmenta koja pomažu da se identificira slika. Čak ni identifikacijsko svojstvo djela da ga je potpisao Thomas Eakins ili Benjamin Franklin nije stilsko. Iako je stil u metaforičnome smislu potpis, doslovan potpis nije obilježje stila.

Zašto se takva svojstva, iako očito važna za tko-kada-gdje, ne mogu nazvati stilskima? Kratko rečeno, zato što nisu svojstva funkcioniranja djela kao simbola. Nasuprot tome, tipične stilske značajke poput usredotočenja na ambijent, osebujne elaboracije zakrivljenih oblika ili suptilne odlike gorkoslatkog osjećaja aspekti su onoga što pjesma, slika ili sonata za glasovir govori, egzemplificira ili izražava. Stil ima veze isključivo sa simboličkim funkcioniranjem djela kao takvog.¹² Prije smo vidjeli da u stil mogu ući različiti aspekti takva simboličkog funkcioniranja, a sada vidimo da u nj mogu ući samo oni.

Pred nama su, dakle, obrisi definicije stila. Stil se u biti sastoji od onih obilježja simboličkoga funkcioniranja djela koja su karakteristična za autora, razdoblje, mjesto ili školu. Ta se definicija, doduše, ne doima izrazito novom, ali njezino odstupanje od nekih prevladavajućih gledišta ne smije se previdjeti. Prema toj definiciji, stil nije isključivo *kako* u opreci spram *što* niti ovisi o sinonimnim alternativama i svjesnome izboru između njih; stil obuhvaća samo – ali ne sve – aspekte *načina kako* i *onoga što* djelo simbolizira.

U cijelomu sam se razmatranju bavio stilom umjetničkih djela. No, mora li se stil, kako se ovdje poima, ograničiti na djela, ili bi se termin “djelo” u našoj definiciji mogao zamijeniti “predmetom” ili “bilo čime”? Za razliku od nekih drugih definicija, naša se ne temelji na umjetnikovim nakanama. Važna su simbolizirana svojstva, neovisno o tome je li ih umjetnik izabrao ili nije, je li ih svjestan ili ne. Mnoge stvari koje nisu umjetnička djela – simboliziraju. U onoj mjeri u kojoj su svojstva o kojima je riječ karakteristična za nekog autora ili tvorca, stil se doista odnosi samo na artefakte, osim ako “tvorac” ne pokriva i osobu koja predstavlja *objet trouvé* kao umjetnost. Međutim, prirodni predmeti i događaji mogu funkcionirati i kao simboli, a svojstva onoga što simboliziraju mogu biti tipična za vrijeme ili mjesto nastanka ili pojavljivanja. Mandalajsko svitanje može biti više od pukoga izlaska sunca u Mandalayu, može biti i svitanje koje izražava iznenadnost groma – svitanje u mandalajskome stilu. Unatoč tome, u ovome će kontekstu najbolje biti da ograničimo “stil” na umjetnička djela, izvedbe i predmete.¹³

¹² I samo kao takvog; nema, primjerice, nikakve veze sa simboličkim funkcioniranjem pjesme kao poruke u nekome vojnom kodu.

¹³ Premda sam u ovoj raspravi kao primjere uzeo djela, ono što govorim o stilovima vrijedi i za izvedbe. Jako zlorabljeno pitanje “Što je umjetnost?” – tj. kako se, ili, bolje, *kada* se nešto

Pojedina stilska obilježja istaknutija su i rječitija od drugih, ali rijetko se kad povukla jasna granica između trivijalnih stilskih obilježja i obilježja poput onih koja smo ranije naveli, a koja uopće nisu stilska. Uzmimo neku sitničavu statističku značajku romanā danoga autora, npr. da iznadprosječan postotak drugih riječi u njegovim rečenicama počinje suglasnikom. Je li razlika između toga i kojega važnoga istinskog obilježja stila kategorijska ili poredbena? Spomenuto je svojstvo statističko, ali takva su i mnoga bjelodano stilska svojstva, poput učestalosti rime ili aliteracije. To se svojstvo može odrediti samo dugotrajnim radom, ali neka od najvažnijih svojstava stila toliko su suptilna da se mogu otkriti samo uz velik napor. Naposljetku, pitanje je li spomenuto svojstvo previše *ad hoc* da bi bilo zanimljivo pitanje je stupnja. Jednako kao što su generalizacije u znanosti to više *ad hoc* što su malobrojnije i slabije njihove veze s teorijskom pozadinom, tako su i stilska svojstva to više *ad hoc* što su malobrojnije i slabije njihove veze s mrežom drugih stilskih pojmova.

Zasad, dakle, ništa ne razlikuje naše apsurdno svojstvo od neupitno stilskih svojstava. Unatoč tome, naša definicija stila tu iznosi na vidjelo određenu kategorijsku razliku. Iako naše svojstvo uistinu pripada romanima o kojima je riječ i čak ih identificira kao romane danoga autora, ne bi se baš moglo reći da ga oni kao djela ikako egzemplificiraju ili simboliziraju. U tome je smislu ono poput veličine i oblika krojačeva komada tkanine koji ne služi kao uzorak tih svojstava, nego kao uzorak boje i teksture. Budući da romani ne simboliziraju naše svojstvo, ono ne udovoljava našoj definiciji stila. Za razliku čak i od najčudnijih ili najzanemarivijih stilskih svojstava, to svojstvo uopće nije stilsko.

Istina je, doduše, da je – dok je u pogledu krojačeva komada tkanine prilično očito što se egzemplificira ili ne egzemplificira – često teško točno odrediti koja svojstva egzemplificira neko umjetničko djelo ili izvedba. Razlikovanje u skladu s našom definicijom katkad može biti teško primijeniti. Ali, isto tako, često nam je teško dokučiti što točno neko djelo govori ili izražava. Činjenica da imamo teškoća pri određivanju implicira da postoji nešto što valja odrediti: da djelo doista govori ili ne govori ovo ili ono, da egzemplificira ili ne egzemplificira (ili izražava) dano svojstvo. Je li svojstvo stilsko ne ovisi, baš kao ni ono što djelo govori, ni o teškoći određivanja ni o važnosti onoga što se egzemplificira ili govori.

može nazvati umjetničkim djelom, dobrim ili lošim – i srodna pitanja povezana s *objet trouvé* i konceptualnom umjetnosti još se jedanput razmatraju u IV *infra*.

6. Važnost stila

Stilistika je, očito, uzak dio kritike. Kritika može uključivati raspravu ne samo o povijesnim, biografskim, psihološkim i sociološkim čimbenicima nego o bilo kojim svojstvima djela koja se proučavaju. Nasuprot tome, stilistika se ograničava na obilježja *onoga što* i *načina kako* djela simboliziraju te, još više, na ona od spomenutih obilježja koja su karakteristična za danoga autora, razdoblje, područje, školu itd.

Znači li to da su pojmovi stila puko oruđe povjesničara književnosti ili umjetnosti, skrbnička sredstva za razvrstavanje djela prema podrijetlu? Jesu li stilovi, poput kataloških popisa i izvješća o iskapanju, jednostavno pomagala pri kategorizaciji ili imaju estetsku važnost? Je li stilistika tek dio mehanike znanstvenoga proučavanja ili se tiče umjetničkih djela?

Tako sročena pitanja zavode na krivi put. Ona pretpostavljaju da je atribucija strana estetici, da je “puka” identifikacija umjetnika, razdoblja, mjesta ili škole estetski nevažna, da su povijest i kritika potpuno neovisne preokupacije. To je pogrešno. Kao što sam ustvrdio drugdje (*LA*: III, 1 i 2), znanje o podrijetlu djela, čak i kad se stekne kemijskom analizom ili drugim čisto znanstvenim sredstvima, utječe na to kako će se djelo gledati, slušati ili čitati, priskrbljujući osnovu za otkrivanje neočitih načina kako se djelo razlikuje od drugih djela ili im nalikuje. Uistinu je tako da perceptivno otkriće kojega stila obično mora početi prethodnom identifikacijom djela koja predstavljaju određenoga umjetnika ili školu. Prema tome, atribucije – ma kako bile izvedene – pridonose razumijevanju umjetničkih djela.

Zapravo se postavlja drukčije pitanje: imaju li stilska svojstva ikakvu izravniju estetsku važnost od nestilskih svojstava koja su pomoć atribuciji. U dosadašnjemu sam izlaganju na to već implicitno odgovorio. Smještanje je djela samo po sebi estetski važno onoliko koliko pridonosi otkriću značajki kao što su značajke stila. Činjenica da je stil po definiciji svojstven određenomu autoru, razdoblju, području ili školi ne svodi ga na sredstvo atribucije. Atribucija je, iz perspektive estetike, priprema ili pomoćno sredstvo za percepciju stila, ili je pak njezin nusproizvod. Povijest i kritika ne razlikuju se prema tome što imaju odvojenu tematiku ili nepovezane zadaće, nego prema tome što su im sredstva i ciljevi obrnuti. Dok se povjesničar služi svojim poimanjem stila kako bi identificirao neku sliku kao Rembrandtovu ili neku pjesmu kao Hopkinsovu, kritičar se služi identifikacijom autorstva kao korakom prema razabiranjima rembrantovskih ili hopkinsovskih svojstava djela.

No, zašto bi stil bio važniji od neke značajke koja bi se, nakon dostatna proučavanja, mogla razabrati kao svojstvena nasumce izabranim djelima? Djelomice iz istoga razloga iz kojega su *ad hoc* stilska svojstva od male važnosti: nedostatka zanimljivih međuodnosa s ustrojem drugih obilježja uključenih u organiziranje našega estetskog iskustva, ustrojem koji se neprestano razvija, a djelomice stoga što se, u nedostatku ikakve navodne korelacije s projektibilnim čimbenicima kao što su autorstvo i škola, naša nesigurna percepcija ne može potkrijepiti, profiniti ili proširiti testiranjem na temelju daljnjih slučajeva.¹⁴ Tu se ništa ne kosi s poznatom činjenicom da se zanimljive značajke katkad otkrivaju supostavljanjem djela u kakvoj miješanoj antologiji, izložbi, zbirci ili koncertu, ili čak neredu u kakvu skladištu.

Stil Haydna, Hardyja ili Holbeina ne obznanjuje se nemarnu slušatelju, čitatelju ili posjetitelju muzeja, i rijetko se može prepoznati slijeđenjem eksplicitnih uputa. Stilovi su obično dostupni samo znalačkomu oku ili uhu, ugođenoj senzibilnosti, obaviještenu i ispitivačkomu umu. To nije iznenađujuće, a nije ni svojstveno samo stilovima. Nijedno obilježje bilo čega nije toliko ključno ili toliko potencijalno prominentno da se ne bi moglo previdjeti čak i pri pomnom i ponavljanom proučavanju. Ono što nalazimo, ili uspijevamo stvoriti, uvelike ovisi o tome kako tražimo i što tražimo. Kako sam već primijetio, može nam se dogoditi da u slici-slagalici ne opazimo lice. Može nam se dogoditi da nam promaknu forma i osjećaj dok smo usredotočeni na ono što se govori, ili pak da nam promakne ono što se govori dok slušamo rimu i ritam. Ako podjednako vladamo dvama jezicima, mogli bismo gotovo i ne opaziti i brzo zaboraviti koje su riječi što ih slušamo ili čitamo na kojemu jeziku. Nacrt cjeline može se zanemariti zbog sitnih pojedinosti, ili pak od njih odvući pažnju. Opažanje bilo kojega obrasca koji ne odgovara strukturi po-trage često zahtijeva velik napor.

Pa ipak, što je stil složeniji i neuhvatljiviji, to više potiče istraživanje i nagrađuje uspjeh prosvjetljenjem. Očit stil, koji se lako prepoznaje na temelju kakva površna trika, s pravom se omalovažava kao puki manirizam. Složen i profinjen stil, poput reske metafore, ne da se svesti na doslovnu formulu. Obično percipiramo stil ili tugu slike ili pjesme, a da nismo kadri raščlaniti ni jedno ni drugo svojstvo na elemente niti točno odrediti nužne i dovoljne uvjete za to. Upravo stoga percepcija, kada se postigne, povećava dimenzije naše-

¹⁴ Vidi i *infra*, VII: 6 i 7.

ga razumijevanja djela. Što se stil manje može dokučiti našim pristupom i što smo više prisiljeni prilagoditi se, to više uvida stječemo i to se više razvijaju naše otkrivalačke sposobnosti. Razabiranje stila integralni je aspekt razumijevanja umjetničkih djela i svjetova što ih ona predstavljaju.

III.

NEKA PITANJA U VEZI S CITIRANJEM

1. Verbalno citiranje

Zadnjih godina filozofi jezika posvećuju priličnu pozornost naravi izravna citiranja, osobito u raspravama koje upozoravaju na brkanje upotrebljavanja i spominjanja, a možda i veću pozornost valjanu tumačenju neizravna citiranja. Gotovo sav taj rad ograničio se isključivo na jezično ili verbalno citiranje. A što je s drugim vrstama citiranja? Ako niz riječi može citirati drugi niz riječi, može li slika citirati sliku ili simfonija drugu simfoniju? I ako ja mogu citirati vaše riječi, mogu li citirati, ili tek oponašati ili opisati, i vaše geste?

Prije negoli istražimo takva pitanja u vezi s neverbalnim citiranjem, bilo bi dobro da iznova sagledamo ono što znamo o verbalnome citiranju, počevši s ovom rečenicom:

A1. trokuti imaju tri strane.

Njezina istinitost nije važna, ali namjerno sam odabrao bezvremensku tvrdnju – takvu da sve njezine replike imaju istu istinosnu vrijednost – kako ne bismo morali razlikovati različite replike.

Stavimo li *A1* pod navodnike, stvaramo joj naziv koji je, k tome, i *izravno citira*:

A2. “trokuti imaju tri strane”.

Obratimo pozornost na to da *A2* za razliku od *A1* nije rečenica, nego naziv. Mogli bismo, dakako, imenovati ili opisati *A1*, a da je ne citiramo, npr. ovako:

A3. stavka *A1*.

Ili bismo je, dodavši ispred nje “da”, mogli neizravno citirati:

A4. da trokuti imaju tri strane.

Rečenica *A2* i imenuje i sadrži rečenicu *A1*, a *A3* je imenuje, ali je ne sadrži. A što je sa *A4*? Ona slučajno sadrži *A1*, ali *A1* može se neizravno citirati i izrazom koji je ne sadrži, primjerice:

A5. da poligoni s tri kuta imaju tri ravne granice;

ili

A5’. que les triangles ont trois bords.

No, imenuju li *A4* ili *A5* rečenicu *A1*? Nikako. *A4* i *A5* zapravo su *predikati* koji se odnose na *A1* i na sve njezine parafraze.¹ *A4* je, naprimjer, elipsa “izraza čiji je smisao da trokuti imaju tri strane”.

Sažeto rečeno:

A2 i imenuje i sadrži *A1*

A3 imenuje, ali ne sadrži *A1*

A4 sadrži, ali ne imenuje *A1*

A5 niti imenuje niti sadrži *A1*.

Drugim riječima, izravan citat rečenice i imenuje je i sadrži; neizravan je citat ne imenuje i ne mora je sadržavati. Simetrije radi, možemo primijetiti da izraz, dakako, može sadržavati *A1*, a da je ne citira ni izravno ni neizravno. Primjerice:

A6. Beziznimno trokuti imaju tri strane od kojih bilo koje dvije nikad nisu paralelne.

Pregledamo li taj sažetak, mogli bismo se upitati zašto se i *A2* i *A5* smatraju svojevrsnim citatima, a *A3* i *A6* ne smatraju. Za izravno citiranje nužni

¹ Baveći se neizravnim citiranjem, usvajam tretman i terminologiju Israela Schefflera. Vidi njegove tekstove “An Inscriptional Approach to Indirect Quotation”, *Analysis*, vol. 14 (1954), str. 83-90, i “Inscriptionalism and Indirect Quotation”, *Analysis*, vol. 19 (1958), str. 12-18.

su i imenovanje i sadržavanje.² *A3* i *A6* ispunjavaju barem jedan od tih zahtjeva, ali *A5* ne ispunjava nijedan. Pa ipak, *A5* povezujemo s *A2* i obje ih nazivamo citatima. Postoji li valjan razlog za to?

Možda je objašnjenje u tome da se i *A2* i *A5* referiraju na rečenicu *A1* – točnije, da je denotiraju – i da obje sadrže određenu parafrazu *A1*, jer je svaki izraz, naravno, parafraza samoga sebe. Čini se da su dva uvjeta za izravno ili neizravno citiranje: a) *sadržavanje* određene parafraze onoga što se citira i b) *referiranje* na ono što se citira bilo imenovanjem bilo predikacijom. Iz toga ne proizlazi da neizravno citiranje dobiva naziv širenjem primjene “citiranja” povrh izravnoga ili citiranja u strogome smislu, nego da izravno citiranje postaje poseban slučaj neizravnoga. Ali toj se ujedinijućoj formuli ne smije dopustiti da sakrije važnu razliku. U izravnome citiranju odnos između onoga što se citira i onoga što se sadržava mora biti odnos sintaktičke istovjetnosti ili, uzmemo li ono što se citira kao izričaj ili zapis, a ne kao univerzalni tip, sintaktičke replikacije – istovjetnosti sricanja.³ S druge strane, u neizravnome citiranju nužan je odnos semantičke parafraze – svojevrsne jednakovrijednosti referencije ili značenja.

Uzged, dok neko ime (npr. Pegaz) može biti fiktivno, takvo da ništa ne imenuje, a predikat prazan, takav da se ni na što ne odnosi, imena i predikati koji su citati ne mogu biti fiktivni ili prazni. Ime koje je izravan citat ne može biti fiktivno, jer sadrži ono što imenuje. Predikat pak koji je neizravan citat ne može biti prazan, jer sadrži jednu od parafraza na koje se odnosi.

Ono što se citira ne mora, dakako, biti rečenica. Može se citirati riječ, slog, slovo, čak i interpunkcijski znak. Analogije *A1* do *A3* su, naprimjer:

B1. drvo

B2. “drvo”

B3. stavka *B1.*

Što je, međutim, analogno *A4*? Budući da je *A4* predikat koji se odnosi na sve parafraze *A1*, ono što ovdje tražimo jest predikat koji se odnosi na sve parafraze za “(jest) drvo”. Analogije *A4* do *A6* su:

² Ne kažem da su ti uvjeti *dovoljni*. Štoviše, kasnije ćemo vidjeti da to sami po sebi nisu.

³ U vezi s izričajima, zapisima i replikama vidi *SA*: XI, 1 i 2. U vezi s općenitim pojmom istovjetnosti sricanja vidi *LA*: IV, 2.

B4. termin drvo

B5. termin za velike drvene biljke

B5'. mot pour les arbres

B6. drvo nije pjesma.

Ako se citira slovo ili besmislen slog, a ne riječ, analogije *A1* do *A3* opet su očite:

C1. t

C2. “t”

C3. stavka *C1*,

ali ne možemo naći analogiju *A4*. Katkad se predlažu predikati kao što su “(jest) te” ili “dvadeset šesto slovo abecede” koji se odnose na sve instancije slova *t*. No, instancije ili replike slova nisu njegove parafraze, jer odnos je parafraze, kako smo vidjeli, semantički – ovisi o referenciji ili značenju. Parafraza termina odnosi se na ono na što se odnosi termin; parafraza rečenice ponovo iznosi ono što rečenica govori. Ali slovo koje nije riječ ili rečenica lišeno je referencije ili značenja, pa nema parafraza. Tu, dakle, *nema* analogija *A4* do *A5'.* Kao analogija *A6* može poslužiti svaka riječ koja sadrži to slovo, npr.

C6. tu.

Za riječ Pegaz na zanimljiv način stvari stoje drukčije, premda i ona, poput slova *t*, ništa ne denotira. Analogije *A1* do *A3* su:

D1. Pegaz

D2. “Pegaz”

D3. stavka *D1*,

no postoji li analogija *A4*, kao za drvo, ili ne postoji, kao za *t*? Ako “termin drvo” jednostavno znači “termin koji ima isto proširenje kao ‘drvo’”, onda je predodžba o parafrazi riječi Pegaz jednako neosnovana kao i predodžba o parafrazi slova *t*. Ali Pegaz je, za razliku od *t*, riječ koja pripada kategoriji imena, a njezinim slaganjem s drugim riječima kao što su “slika” ili “opis” dobivaju se termini koji imaju nenulta proširenja. Proširenja takvih složenica sekundarna su proširenja⁴ riječi Pegaz.

⁴ U vezi s pojmom sekundarnih proširenja vidi moje radove “On Likeness of Meaning” (1949) i “On Some Differences about Meaning” (1953), *PP*: V, 2 i 3.

Sada imamo analogiju *A4* i *B4*:

D4. termin Pegaz,

koji se odnosi na sve parafraze riječi Pegaz, pri čemu parafraza termina ne čuva samo njegovo primarno, nego i njegova nužna⁵ sekundarna proširenja. Ukratko, riječ Pegaz može se parafrazirati jer, iako je lišena primarnoga, nije lišena sekundarnih proširenja; jednostavno rečeno, jer nije besmislena. Slično tome, analogije *A5* do *A6* su:

D5. termin Belerofontov krilati konj

D5'. mot pur le cheval ailé de Bellerophon

D6. Pegaz ima krila.

Dosad smo raspravljali isključivo o verbalnome ili jezičnome citiranju i utvrdili dva nužna uvjeta za takvo, izravno ili neizravno, citiranje:

(a) sadržavanje onoga što je citirano ili neke njegove druge replike ili parafraze, i

(b) referiranje na ono što je citirano – njegovim imenovanjem ili predikacijom.

Moramo istaknuti da ti uvjeti nisu dovoljni. Termin

E. dvadeset šesto slovo abecede

i denotira i sadrži opisano slovo, ali ga sigurno ne citira. Stoga nam za izravno citiranje valja dodati ovakav uvjet:

(c) zamjena denotiranoga i sadržanoga izraza bilo kojim drugim izrazom toga jezika rezultira izrazom koji denotira zamjenski izraz.

Očito je da će zamjena onoga što je pod navodnicima ispuniti taj uvjet, ali stavljanje nekoga drugog slova (riječi itd.) umjesto gore opisanoga neće ga ispuniti. Ishod će obično biti besmislica, npr.

F. dvadeset šest slovo abecede

⁵ Očuvanje *svih* sekundarnih proširenja bio bi pretežak zahtjev. Vidi radove navedene u prethodnoj bilješci.

2. Slikovno citiranje

Kada se događa citiranje u neverbalnim sustavima? Počnimo sa slikovnim prikazivanjem i izravnim citiranjem. Kada slika izravno citira drugu sliku?

Jasno je da puka sadržanost jedne slike u drugoj ne čini citat baš kao ni sadržanost jednoga izraza u drugome kao u *A6*, *B6* itd. Dvostruki portret ne citira sadržane portrete; morski pejzaž ne citira sliku broda koju sadrži.

Citat ne tvori ni referiranje jedne slike na drugu. Pretpostavimo da se na slici muzejske galerije vidi samo rub Rembrandtove *Noćne straže* ili da je *Noćna straža* pokazana tako da je djelomice zaklanjaju glave promatrača. Ta je slika prikaz *Noćne straže*, referira se na nju, ali je ne citira, jer je ne sadrži. Slika izravno citira drugu sliku samo ako se i referira na nju i sadrži je. Ali kako se slika referira na drugu sliku koju sadrži? Drugim riječima, koja je slikovna analogija navodnika?

Prilično je očit način da se, kao što se poradi izravna citiranja oko izraza stavljaju navodnici, slika izravno citira tako da se oko nje stavi slika okvira. Ima i drugih sredstava kojima se postiže isti učinak – da se naslika na štafelažu ili obješena na zid. Ali tu nailazimo na neobičnu teškoću. Ako želim naslikati sliku koja izravno citira *Noćnu stražu*, ne mogu baš samu *Noćnu stražu* staviti na svoje platno i naslikati okvir oko nje. Implicira li zahtjev sadržavanja da slika može citirati samo ono što je uistinu unutar nje? To bi svakako bio prestrog zahtjev.

Vratimo se na *A1* i *A2*. Primijetili smo da *A2* sadrži *A1* ako ih uzmemo kao univerzalije ili tipove. Ako ih, međutim, uzmemo kao pojedinačne zapise, bolje bi bilo reći da *A2* (ili svaka njegova replika) sadrži određenu repliku *A1*. Navedeni *zapis A2* ne sadrži *zapis A1*, nego repliku toga zapisa.

Međutim, sa slikama je problem u tome što one (za razliku od izrazā) pripadaju nečemu što nazivam *singularnim* simboličkim sustavom.⁶ Svaka je slika jedinstvena. Shvatimo li *repliku* u tehničkome smislu, ne postoje replike slika analogne replikama riječi. Moramo imati na umu da su replika i kopija dvije vrlo različite stvari. Replike se mogu drastično razlikovati, pod uvjetom da su jednako sročene. Budući da slikovno prikazivanje nema abecedu ni notacijski kriterij istovjetnosti sricanja, izravno verbalno citiranje nema stroge analogije u slikarstvu.

⁶ O *singularnome*, *višestrukome*, *autografskome* i *alografskome* simboličkom sustavu vidi *LA*: III, 3 i 4.

Fotografija pak nije jedinstvena. Fotografsko slikovno prikazivanje višestruk je simbolički sustav. Odnos između nekoliko otisaka iz negativa donekle je usporediv s odnosom između nekoliko replika kakve riječi, ali ti odnosi nisu jednaki. U prvome slučaju imamo autografski, a u drugome alografski simbolički sustav; tj. odnos između otisaka proizlazi iz činjenice da su proizvedeni iz istoga negativa, dok odnos između zapisa proizlazi iz činjenice da su jednako sročeni. Ipak, s obzirom na to da su oba sustava višestruka i da njihovi simboli imaju više instancija, “dupliciranje” otisaka moglo bi se prihvatiti kao podnošljiva, iako, doduše, netočna analogija repliciranja zapisa. Fotografija može stvarno sadržavati duplikat neke druge fotografije i može se reći da prva, ako se, k tome, referira na drugu pokazujući je kao u okviru itd., izravno citira drugu.

Vratimo se na slike i crteže. Možemo li opravdati dodatno širenje analogije upotrebom stanovite predodžbe “kopije” umjesto “duplikata” ili “replike”? Analogija bi time doista postala vrlo nategnuta jer se, kao što smo vidjeli, kopiranje kao odnos u autografskome singularnom simboličkom sustavu drastično razlikuje od replikacije kao odnosa u alografskome višestrukome simboličkom sustavu. Kad, međutim, počnemo širiti analogiju, odluka gdje ćemo stati prilično je arbitrarna. Tu bih samo htio reći da će ono što smatramo izravnim slikovnim citiranjem ovisiti o tome što smo voljni uzeti kao odgovarajuću analogiju replikacije u izravnome verbalnom citiranju.

Što je s neizravnim slikovnim citiranjem? Možemo li naći slikovnu analogiju predikata koja se odnosi na sve parafraze slike? Općenitost koja se tu traži ne zadaje nikakve teškoće. Slika se može referirati na mnoge slike, a ne samo na jednu. Može biti slika ne samo *Noćne straže* nego grupnih slika općenito ili Rembrandtovih slika općenito⁷ itd. K tome, *slikovnu kopiju* možda bismo mogli shvatiti tako da je učinimo dovoljno analognom *parafrazi*. Ali tada se suočavamo s nezgodnim pitanjem: ako je naslikani okvir slikovna analogija navodnika, što je slikovna analogija za “da” (ili “termin”) u neizravnu citiranju? Odgovor bi, smatram, mogao biti da u slikovnome prikazivanju razlika između izravnoga i neizravnoga citiranja nije toliko oštra kao u jeziku te da naslikani okvir može funkcionirati kao analogija bilo navodnika

⁷ O općenitim prikazivanjima (reprezentacijama) vidi *LA*: I, 5 i moj odgovor Monroeu Beardleyu u: *Erkenntnis*, vol.12, (1978) str. 169-173.

bilo “da”, a isključivo kontekst, ako išta, određuje o kojoj se opciji radi. Hrvatski* bi lako mogao uključiti neko jednako nejasno sredstvo, recimo

{ }

tako da se iz

Ivan je rekao {trokuti imaju tri strane}

ne može iščitati je li Ivan izrekao navedene riječi ili tek neku njihovu parafrazu. Ako kontekst ne razrješuje nejasnoću u prilog tumačenju rečenice kao izravnoga citata, dojam je da se radi o neizravnome citatu. U hrvatskome, štoviše, i “da” pod utjecajem konteksta u određenoj mjeri može imati snagu navodnika, npr. u

Ivan je rekao, od riječi do riječi, da trokuti imaju tri strane.

3. Glazbeno citiranje⁸

Problemi s glazbenim citiranjem potpuno su drukčiji. Ograničimo se ovdje na glazbu, tradicionalnu ili ne, zapisanu tradicionalnom notacijom. Notacija određuje repličnost: dvije izvedbe istoga notnog zapisa, koliko se god inače razlikovale, računaju se kao replike jedna druge. Prema tome, jedna glazbena izvedba bez ikakvih poteškoća može sadržavati repliku druge.

Problem se tu javlja kod referencije. Puko sadržavanje ne čini citat, kao ni u jeziku. Međutim, prema čemu se u glazbi puko sadržavanje replike kakva stavka razlikuje od referiranja na isti taj stavak? Drugim riječima, što je u glazbi analogija navodnika? Kako stvari stoje, odgovor, čini se, glasi – ništa. U pogledu dvaju uvjeta za citiranje zanimljivo je da je u slikama problematično sadržavanje, a u glazbi referiranje.

Čini se, međutim, da je nepostojanje analogije navodnika u glazbi zapravo slučajnost. Ništa ne priječi da se u glazbenu notaciju uvedu znakovi, čak i sami uobičajeni navodnici, koji bi funkcionirali kao navodni znakovi.⁹ Ako

* Radi pojednostavljenja teksta autorova smo upućivanja na vlastiti, engleski jezik prenijeli u hrvatski (*op. prev.*).

⁸ O toj sam temi imao nekoliko korisnih rasprava s Vernonom Howardom.

⁹ Kažu mi da su neki skladatelji upravo tako rabili navodne znakove, ali ne mogu navesti nijedan primjer.

se ti znakovi ne sviraju – tj. ako nemaju zvučnih ostvarenja – analogija s jezikom vrlo je uska, jer u jeziku se navodni znakovi ne izgovaraju – pišu se, ali se ne izgovaraju. U govorenome hrvatskom ne razlikujemo

(a) Ivan je rekao trokuti imaju tri strane

(b) Ivan je rekao: “Trokuti imaju tri strane”.

Ono što kažemo ili čujemo može biti izričaj ili rečenice (a) koja je eliptični oblik rečenice

(c) Ivan je rekao da trokuti imaju tri strane,

ili rečenice (b). Jedan je način rješavanja dvojbe umetanje “da” – koje se za razliku od navodnika izgovara – ali u hrvatskome, kako stvari stoje, drugi način ne postoji. Od pomoći, dakako, mogu biti neke naznake na temelju konteksta, emfaze i stanke. Ako se u navedenome primjeru naglasi “rekao” i potom napravi zamjetna stanka, jasno se upućuje na izravan citat. A takve bi naznake, kad bi se dovoljno standardizirale, mogle tvoriti auditivno sredstvo za izravno citiranje u jeziku ili u glazbi.

Možda zapravo u glazbenoj notaciji nemamo nezvučnih navodnih znakova, iako bismo ih lako mogli imati, zbog toga što je u glazbi zvuk konačni proizvod. Nasuprot tome, u hrvatskome ono što je zapisano nije puko pomagalo onomu što se govori, nego je samo po sebi u najmanju ruku jednako važno. Činjenica da se neke zapisane stvari ne izgovaraju ne čini ih izlišnima.

Što se tiče neizravnoga citiranja u glazbi, što bi moglo biti analogija parafraze? *Parafraza nečega*, kako sam napomenuo, semantički je odnos, a glazba najčešće nema denotacije. Termin se parafrazira drugim terminom s istim primarnim proširenjem i (ovisno o diskursu) nekim istim sekundarnim proširenjima. Ali glazba, koja nema proširenja, baš kao ni slovo ili besmislen slog, ne može se parafrazirati. Neizbježna sugestija da su *transpozicija* ili *varijacija* glazbene analogije parafraze očito je pogrešna, jer su glazbena transpozicija i varijacija sintaktički, a ne semantički odnosi i temelje se na odnosima samih nota i obrazaca, a ne na nečemu što oni denotiraju.¹⁰

¹⁰ Vernon Howard iznio je zanimljivu sugestiju: pretpostavimo li da se u parafrazi radi o očuvanju referencije općenito, i egzemplifikacijske i denotacijske, glazbena bi se *varijacija* možda mogla shvatiti kao parafraza u smislu očuvanja egzemplifikacijske referencije. Vidi njegov rad “On Musical Quotation” u: *The Monist*, vol. 58 (1974), str. 307-318.

Kada je glazba deskriptivna, kada denotira, parafraza dobiva značenje. No, za neizravno citiranje, koje zahtijeva analogiju predikata koji se odnosi na sve parafraze danoga stavka, treba nam i glazbena analogija za “da” ili “termin” u hrvatskome. Budući da potonji, za razliku od navodnih znakova, *jesu* zvučni, jednostavno dodavanje glazbenoj notaciji kakva nezvučnoga znaka ne bi baš poslužilo svrsi. Neizravno citiranje u glazbi, ako je uopće moguće, može se ostvariti samo zvučnim oznakama, baš kao u govorenome hrvatskom kad se izostavi “da”.

4. Ukrižano-sustavsko citiranje

Već smo pokazali da ono što se citira i ono što citira katkad pripadaju različitim sustavima. Sasvim je očito da predikati neizravnoga citiranja ne pokrivaju parafraze samo na hrvatskome, nego i na drugim jezicima. Samo bi tako tvrdnja poput

Jean je rekao da trokuti imaju tri strane
mogla biti istinita ako je Jean govorio na francuskome.

K tome, izraz iz bilo kojega jezika može se izravno citirati na hrvatskome stavljanjem pod navodnike. Strani izraz u kombinaciji s navodnicima daje termin *na hrvatskome* – hrvatski naziv citiranoga izraza. Kao što inzistira Alonso Church,¹¹ rečenica poput

Jean a dit: “Les triangles ont trois bords”
ispravno se na hrvatski prevodi rečenicom

Ivan je rekao: “Les triangles ont trois bords”
a *ne* rečenicom

Jean je rekao: “Trokuti imaju tri strane”,
koja netočno izvješćuje da je Jean izgovorio rečenicu na hrvatskom.

Naravno, kad se francuski roman prevodi na hrvatski, i dijalog se, poput ostatka teksta, prenosi na potonji jezik. Ishod je te književne, a ne doslovne upotrebe navodnika nešto između izravnoga i neizravnoga citiranja. Tu za

¹¹ Vidi njegov rad “On Carnap’s Analysis of Statements of Assertion and Belief”, *Analysis*, vol. 10 (1950), str. 97-99.

razliku od doslovnoga izravnog citiranja ono što citira ne sadrži ono što se citira, ali za razliku od neizravnoga citiranja ono što je sadržano ne smije biti puka parafraza, nego mora biti prijevod onoga što se citira – a prijevod je uži odnos od parafraze.

Razmotrimo slikovnu analogiju te labavije “književne” vrste citiranja. Pretpostavimo da slika naslikana prema standardnim zapadnjačkim konvencijama perspektive pokazuje japansku grafiku koja visi na zidu. Sadržana je grafika, u skladu s uvjetima citiranja u užemu smislu, nacrtana prema istočnjačkim konvencijama. Analogija prevođenja na hrvatski onoga što je u francuskome romanu pod navodnicima tu bi bilo prevođenje japanske grafike na zapadnjačku perspektivu! Za glazbu je analogija očita.

Ako se riječi iz bilo kojega drugog jezika mogu citirati na hrvatskome, mogu li se na hrvatskome citirati i simboli iz nejezičnih sustava? Podložna razmotrenim ogradama čak i u vezi sa slikovnim citiranjem slikā, slika (poput strane riječi) u kombinaciji s navodnicima u hrvatskome tekstu tvori hrvatski termin. Ako se, naprotiv, slike (ili strane riječi) javljaju bez navodnika, tekst više nije na hrvatskome, nego u mješavini sustavā.

K tome, budući da parafraze mogu biti na bilo kojemu jeziku, nema praktički nikakvih zapreka prihvaćanju i nejezičnih parafraza. Pretpostavimo li (*contra* VII: 5 *infra*) da slike tvore tvrdnje, onda se u

Ivan je ustvrdio da su oblaci puni anđela,
predikat koji počinje s “da” može shvatiti kao da se odnosi i na slikovne i na verbalne parafraze tvrdnje

oblaci su puni anđela.

Ivan je mogao izgovoriti riječi na hrvatskome ili turskome, ili pak naslikati sliku. Naravno, kontekst često sužava raspon onoga na što se predikat odnosi, primjerice, na jezične parafraze ako se “ustvrdio” zamijeni s “rekao” ili na slikovne parafraze ako se “ustvrdio” zamijeni s “izrazio bojom”.

Kao što se, dakle, slike mogu izravno ili neizravno citirati u jeziku, tako se i jezični izrazi mogu citirati slikama. Poznat je primjer moto pokazan na slici viktorijanske sobe. Naslikani okvir u kombinaciji sa sadržanim riječima, recimo

Dome, slatki dome

tvori slikovni, a ne verbalni simbol. Zatim bi se, naizmjenice prelazeći sa slikovnoga na verbalni sustav i obratno, na hrvatskome mogao citirati slikovni citat hrvatskoga mota, nakon toga u slici citirati dobiveni verbalni citat itd.

Ukratko, vizualni sustav koji ima sredstva za citiranje vlastitih simbola obično ima sredstva za citiranje drugih vizualnih simbola.

5. Ukrižano-načinsko citiranje

Dok hrvatski tekst koji citira sliku ili strane riječi ostaje hrvatski, a slika koja citira riječi ostaje slika, kako bi slika mogla citirati zvuk ili zvuk sliku? Jasno je da slika može sadržavati zvuk ili zvuk sliku samo ako se pojam sadržavanja proširi preko svih pertinentnih granica.

Međutim, naglo nas zaustavlja uvid da se govoreni hrvatski lako citira u pismu, a pisani hrvatski u govoru. Iako se čini da je jaz između slike i zvuka prevelik da bi se premostio citiranjem (koje uključuje sadržavanje), u svakodnevnome se diskursu taj jaz premošćuje bez ikakvih teškoća.

Objašnjenje je u uskome podudaranju zapisā i izričajā istoga izraza. Štoviše, izričaji i zapisi kakva izraza imaju jednak status kao njegove instancije – mogu se smatrati uzajamnim replikama. Replike se, pod uvjetom da su jednako sročene, mogu razlikovati prema izgledu, zvuku ili čak mediju (*LA*: IV, 7). Upravo stoga mogu citirati pismom ono što je Ivan rekao ili govorom ono što je napisao. No, auditivni i slikovni simboli u pravilu nisu u takvu jasno određenu međuodnosu.

S tim se u vezi najbliža analogija jeziku može naći u glazbi. Odnos notnoga zapisa i njegove izvedbe, iako je semantički odnos simbola i ostvarenja, a ne sintaktički odnos replikā u različitim medijima, isto je toliko jasno određen koliko i odnos pisane i govorene riječi. Prema tome, baš kao što možemo citirati govor pismom stavljanjem pisanoga korelata pod navodnike, možemo citirati i glazbeni zvuk na papiru stavljanjem notnoga zapisa pod navodnike. A slika koja pokazuje list notnoga zapisa u toj mjeri citira i zvučnu glazbu. Ako pak Ivan kaže: “Išlo je ovako” pa odmumlja uvertiru Beethovenove Pete simfonije, moglo bi se reći da zapravo citira i notni zapis i zvuk.

6. Razmišljanje

Pitanje citiranja gesti, koje sam otvorio na kraju uvodnoga odlomka, ostavljam čitatelju na razmišljanje.

U ovome poglavlju nije mi bio cilj u nejezičnim sustavima naći stroge analogije citiranja u jezicima niti im takve analogije nametnuti. Nije bilo uputno nadati se strogim analogijama, a nisu bile ni potrebne. Umjesto toga, prihvatio sam se komparativnoga proučavanja citiranja i njegovih najbližih analogija. Kao načini kombiniranja i izgradnje simbola oni se ubrajaju u sredstva svjetotvorstva.

IV. KAD JE UMJETNOST?

1. Čisto u umjetnosti

Ako pokušaji da se odgovori na pitanje “Što je umjetnost?” u pravilu završavaju frustracijom i zbunjenošću, možda je – što je vrlo česta pojava u filozofiji – pitanje pogrešno. Drukčije poimanje problema i primjena nekih rezultata proučavanja teorije simbola mogli bi pripomoći razjašnjenju spornih pitanja, poput uloge simbolizma u umjetnosti te umjetničkoga statusa “nađenoga predmeta” i tzv. konceptualne umjetnosti.

Jedno pažnje vrijedno gledište u vezi s odnosom simbolā prema umjetničkim djelima pokazano je na primjeru događaja koji zajedljivo prenosi Mary McCarthy¹:

Prije sedam godina, kad sam predavala na jednome progresivnom koledžu, u jednom od mojih razreda bila je zgodna studentica koja se htjela baviti pisanjem kratkih priča. Nisam je izravno poučavala, ali znala je da katkad pišem kratke priče, pa mi je jednoga dana, bez daha i ozarena, u blagovaonici prišla i rekla da je upravo napisala priču koja se jako sviđjela g. Converseu, njezinu učitelju pisanja. “Misli da je sjajna”, rekla je, “i pomoći će mi da je sredim za objavljivanje.”

¹ “Settling the Colonel’s Hash”, *Harper’s Magazine*, 1954; pretiskano u: *On the contrary*, Farrar, Straus i Cudahy, 1961, str. 225.

Upitala sam je o čemu se u priči radi; djevojka je bila prilično jednostavno biće koje voli odjeću i izlaske. U njezinu odgovoru osjećao se ton neodobravanja. Priča je bila o djevojci (njoj) i nekim mornarima koje je upoznala u vlaku. Ali potom joj se lice, koje je na tren izgledalo uznemireno, razvedrilo.

“G. Converse će je pregledati zajedno sa mnom i ubacit ćemo simbole.”

Danas je vjerojatnije da će studentu sa sjajem u očima jednako suptilno savjetovati da izbacit simbole. No, ishodišna je pretpostavka ista: da su simboli – bilo da su poboljšanja bilo da odvlače pozornost – izvanjski samomu djelu. Čini se da se srodna predodžba odražava u onome što smatramo simboličkom umjetnošću. Najprije pomišljamo na djela poput Boschova *Vrta naslada*, Goyinih *Caprichos* ili tapiserija koje prikazuju jednoroga, ili pak Dalijevih rastopljenih satova, a možda i na vjerske slike – što mističnije, to bolje. Tu nije ponajprije vrijedno pažnje povezivanje simboličkoga s ezoteričnim ili nezemaljskim, nego svrstavanje djela u simbolička na temelju toga što su im simboli tematika. Drugim riječima, na temelju toga što prikazuju simbole, a ne što jesu simboli. Time bi se u nesimboličku umjetnost svrstala ne samo djela koja ništa ne prikazuju nego i portreti, mrtve prirode i pejzaži na kojima se teme pokazuju jasno, bez prikriivenih aluzija, i na kojima same teme nisu simboli.

Kada pak biramo djela koja ćemo svrstati u nesimbolička, u umjetnost bez simbola, ograničavamo se na djela bez teme; primjerice, na potpuno apstraktne, dekorativne ili formalne slike, građevine ili glazbene skladbe. Djela koja bilo što prikazuju, što god to bilo i koliko god to prozaično bilo, isključena su; jer prikazivati zasigurno znači referirati se, označivati, simbolizirati. Svako je figurativno (prikazivačko) djelo – simbol, a umjetnost bez simbolā ograničena je na umjetnost bez teme.

Činjenica da su figurativna djela prema jednome uzusu simbolička, a prema drugome nesimbolička nije od velike važnosti pod uvjetom da ne brakamo ta dva uzusa. Vrlo je, međutim, važno, prema mnogim suvremenim umjetnicima i kritičarima, izolirati umjetničko djelo kao takvo od onoga, što god to bilo, što djelo simbolizira ili na što se na bilo koji način referira. Pod navodnim ću znakovima – jer nudim ga na razmatranje a da o njemu ovdje ne izražavam mišljenje – prenijeti opću formulaciju programa, politike ili gledišta koje se danas snažno zagovara:

“Ono što slika simbolizira njoj je izvanjsko, i strano je slici kao umjetničko-mu djelu. Njezina tema, ako je ima, i njezine referencije – suptilne ili očite – preko simbolā iz kakva više ili manje prepoznatljiva vokabulara, nemaju nikakve veze s njezinom estetskom ili umjetničkom važnošću ili karakterom. Na što se god slika referirala ili što god na bilo koji način označivala, otvoreno ili prikriveno – to je izvan nje. Ono što je uistinu bitno nije nijedan takav odnos prema nečemu drugom, nije ono što slika simbolizira, nego ono što ona jest sama po sebi – njezine vlastite unutarnje odlike. Povrh toga, što se više slika usredotočuje na ono što simbolizira, to nam se više odvlači pažnja od njezinih vlastitih svojstava. U skladu s time, svaka simbolizacija slikom nije samo nevažna, nego i uznemirujuća. Zbiljski čista umjetnost kloni se svake simbolizacije, ne referira se ni na što, i mora se smatrati upravo onime što jest, onime što joj je inherentno, a ne bilo čime s čime je povezuje toliko dalek odnos kakav je odnos simbolizacije.”

Takav manifest ima snagu. Savjet da se usredotočimo na unutarnje, a ne na vanjsko, ustrajanje u tome da je umjetničko djelo ono što jest, a ne ono što simbolizira, te zaključak da čista umjetnost odbacuje svakovrsno izvanjsko referiranje, dobro zvuči i obećava da će izbaviti umjetnost iz ubitačna gustiša interpretacija i komentara.

2. Dilema

Međutim, tu se suočavamo s dilemom. Ako prihvatimo taj nauk formalista ili purista, čini se da tvrdimo kako sadržaj djela kao što su *Vrt naslada* i *Caprichos* zapravo nije važan i kako bi bilo bolje da se izostavi. Ako rečeni nauk odbacimo, čini se da smatramo kako je važno ne samo ono što djelo jest nego i mnogo onoga što djelo nije. U prvome slučaju, čini se, vršimo lobotomiju nad mnogim velikim djelima, a u drugome, čini se, dopuštamo nečistost u umjetnosti naglašavajući ono što joj je strano.

Mislim da je najbolje promatrati purističku poziciju kao potpuno točnu i potpuno pogrešnu. Kako je to moguće? Počnimo tako što ćemo se suglasiti da je ono što je vanjsko – vanjsko. Je li, međutim, ono što simbol simbolizira uvijek izvan njega? To sasvim sigurno ne vrijedi za sve vrste simbola. Uzmimo u obzir ove:

- (a) “ovaj niz riječi”, koji označuje samoga sebe;
- (b) “riječ”, koji se odnosi na samoga sebe među drugim riječima;

(c) “kratko”, koji se odnosi na samoga sebe, na neke druge riječi i mnoge druge stvari; i

(d) “trosložan”, koji ima tri sloga.

Očito je da ono što neki simboli simboliziraju nije u potpunosti izvan njih. Navedeni su primjeri, dakako, sasvim posebni, a slike koje su im analogne, tj. slike koje prikazuju same sebe ili uključuju sebe u ono što prikazuju, možda se mogu ostaviti po strani kao prerijetke i preosebujne da bi bile i od kakve važnosti. Složimo se zasad da je ono što djelo prikazuje, osim u rijetkim slučajevima poput ovih, djelu izvanjsko i strano.

Znači li to da svako djelo koje ništa ne prikazuje udovoljava puristovim zahtjevima? Nikako. Prvo, neka neupitno simbolička djela, poput Boschovih slika neobičnih čudovišta ili tapiserije na kojoj je naslikan jednorog, ne prikazuju ništa, jer takva čudovišta, demoni ili jednorogi ne postoje nigdje osim na takvim slikama ili u verbalnim opisima. Reći da tapiserija “prikazuje jednoroga” znači samo to da je u pitanju slika jednoroga, a ne da postoji ikakva životinja ili bilo što što slika oslikava.² Ne može se baš reći da ta djela, iako ne postoji ništa što prikazuju, zadovoljavaju purista. Možda je ovo samo još jedno filozofsko cjepidlačenje, pa neću ustrajati u njemu. Složimo se da su takve slike, iako ništa ne prikazuju, figurativne naravi, dakle, da su simboličke i da stoga nisu “čiste”. Bilo kako bilo, moramo usput napomenuti da to što su figurativne ne uključuje nikakvo prikazivanje bilo čega što je izvan njih, pa to ne može biti razlog prigovoru koji im upućuje purist. Njegova će se postavka na ovaj ili onaj način morati preinačiti, a pritom će se žrtvovati dio njezine jednostavnosti i snage.

Drugo, nisu samo figurativna djela simbolička. Apstraktna slika koja ništa ne prikazuje i uopće nije figurativna (prikazivačka) može izražavati – a tako i simbolizirati – određeni osjećaj ili neku drugu značajku, ili pak neku emociju ili ideju.³ Samo zato što je ekspresija način simboliziranja nečega izvan slike – što samo po sebi ne opaža, ne osjeća i ne misli – purist odbacuje i apstraktna ekspresionistička i figurativna djela.

² Vidi i: “On Likeness of Meaning” (1949) i “On Some Differences about Meaning” (1953), *PP*, str. 221-238; te *LA*, str. 21-26 [21-26].

³ Kretanje se, primjerice, poput emocije, može izraziti na crno-bijeloj slici; vidi npr. slike u II: 4 *supra*. Vidi i raspravu o izražavanju u *LA*, str. 85-95 [75-83].

Da bi djelo bilo primjer “čiste umjetnosti”, umjetnosti bez simbola, prema puristima, ono ne smije ni prikazivati ni izražavati, pa čak ni biti prikazivačko ili ekspresivno. No, je li to dovoljno? Točno je da takvo djelo ne označuje ništa što je izvan njega; sve što ima njegova su vlastita svojstva. Međutim, ako tako postavimo stvari, sva svojstva što ih ima bilo koja slika ili što drugo, čak i svojstvo poput prikazivanja osobe, svojstva su slike, a ne nečega izvanjskog.

Predvidljiv je odgovor da je važna razlika između nekoliko svojstava koja djelo može imati – razlika u njegovim unutarnjim ili intrinzičnim i njegovim vanjskim ili ekstrinzičnim svojstvima; da, iako su sva svojstva djela uistinu njegova vlastita, neka od njih očito povezuju sliku s drugim stvarima; i da apstraktno (neprikazivačko), neekspresivno djelo ima samo unutarnja svojstva.

Jasno je da ta postavka jednostavno ne stoji, jer prema bilo kojoj iole prihvatljivoj klasifikaciji svojstava na unutarnja i vanjska svaka slika ili bilo što drugo ima obje vrste svojstava. Činjenice da se neka slika nalazi u muzeju Metropolitan, da je naslikana u Duluthu ili da je mlađa od Metuzalema ne bi se baš mogle nazvati unutarnjim svojstvima. Odbacivanje prikazivanja i ekspresije ne daje nam ništa što bi bilo oslobođeno takvih vanjskih ili stranih svojstava.

K tome, sama razlika između unutarnjih i vanjskih svojstava posve je nejasna. Pretpostavimo da se boje i oblici na slici moraju smatrati unutarnjim svojstvima. Međutim, ako je vanjsko svojstvo ono koje povezuje sliku ili predmet s nečim drugim, očito je da se boje i oblici moraju smatrati vanjskima, jer boja ili oblik kakva predmeta ne samo da mogu biti istovjetni boji ili obliku drugih predmeta nego i povezuju predmet s drugima koji imaju iste ili različite boje ili oblike.

Katkad se umjesto termina “unutarnje” i “intrinzično” rabi termin “formalno”. No, u ovome kontekstu formalno ne može biti samo pitanje oblika. Mora uključivati boju, a ako je tomu tako, što još uključuje? Teksturu? Veličinu? Materijal? Možemo, dakako, po volji nabrajati svojstva koja valja nazvati formalnima, ali to “po volji” “ruši” cijelu stvar. Obrazloženje – opravdanje – iščezava. Svojstva izostavljena kao neformalna ne mogu se više karakterizirati kao sva ona i samo ona svojstva koja povezuju sliku s nečim izvan nje. Još smo uvijek, dakle, suočeni s pitanjem što ako je uključeno bilo kakvo *načelo* – s pitanjem kako se svojstva koja su važna na apstraktnoj (neprikazivačkoj), neekspresivnoj slici razlikuju od ostalih.

Smatram da na to pitanje postoji odgovor, ali da bismo mu se približili, morat ćemo se okaniti uzvišenoga govora o umjetnosti i filozofiji i s treskom se spustiti na zemlju.

3. Uzorci

Uzmimo opet u obzir običan komad tekstila u krojačevoj ili tapetarovoj knjizi s uzorcima. Nije vjerojatno da je riječ o umjetničkom djelu niti da išta prikazuje ili izražava. To je jednostavno uzorak – jednostavan uzorak. Ali čega? Teksture, boje, tkanja, gustoće, sadržaja vlakana... U iskušenju smo da kažemo da je poanta uzorka u tome što je izrezan iz bale tkanine i što ima sva ista svojstva kao i ostatak materijala. No, to bi bilo ishitreno.

Dopustite da vam ispričam dvije priče, odnosno jednu priču u dva dijela. Gospođa Mary Tricias proučila je katalog s uzorcima, izabrala i od omiljene trgovine tekstilom naručila dovoljno materijala za svoju mekano podstavljenu stolicu i sofou, inzistirajući da materijal bude potpuno isti kao uzorak. Kad je paket stigao, nestrpljivo ga je otvorila i zapanjila se kad se po podu rasulo nekoliko stotina komada tkanine veličine 5 x 7,5 cm s rubovima izrezanim cik-cak i potpuno istovjetnih s uzorkom. Kad je nazvala trgovinu i stala glasno prosvjedovati, vlasnik, uvrijeđen i iscrpljen, odvratio joj je: “Ali gospođo Tricias, rekli ste da materijal mora biti potpuno isti kao uzorak. Jučer kad su ga donijeli iz tvornice, zadržao sam pomoćnike do ponoći kako bi ga izrezali prema uzorku.”

Nakon nekoliko mjeseci, kad je opisani incident gotovo pao u zaborav, gospođa Tricias sašila je komadiće i prekrila namještaj, a zatim odlučila prirediti zabavu. Otišla je u obližnju pekarnicu, pogledala izložene kolače, izabrala čokoladne *muffine*, naručila količinu dovoljnu za pedeset ljudi i dogovorila dostavu za dva tjedna. Baš kad su gosti počeli pristizati, kamionetom joj je dostavljen jedan jedini golem kolač. Vlasnica pekarnice potpuno se smela kad je čula pritužbu. “Ali gospođo Tricias, ne možete ni zamisliti koliko smo se namučili. Moj suprug je vlasnik trgovine tekstilom i on me upozorio da vaša narudžba mora biti u jednom komadu.”

Pouka ove priče nije jednostavno ta da ne možete pobijediti, nego da uzorak jest uzorak nekih svojih svojstava, ali da nekih drugih nije. Komad tkanine uzorak je teksture, boje itd., ali nije uzorak veličine ili oblika. *Muffin* je uzorak boje, teksture, veličine i oblika, ali ipak nije uzorak svih svojih

svojtava. Gospođa Tricias još bi glasnije prosvjedovala da je ono što su joj dostavili bilo istovjetno s uzorkom u smislu da je bilo ispečeno istoga dana prije dva tjedna.

Općenito govoreći, kojih je svojih svojstava uzorak – uzorak? Ne svih, jer onda ne bi bio uzorak ničega osim sebe sama. Niti “formalnih” ili “unutar-njih” niti, štoviše, bilo kojega točno odredivoga skupa svojstava. Vrsta uzorkovana svojstva razlikuje se od slučaja do slučaja: *muffin* jest, a komad tkanine nije uzorak veličine i oblika; uzorak rude može biti uzorak onoga što je iskopano u dano vrijeme i na danome mjestu. Povrh toga, uzorkovana se svojstva znatno razlikuju ovisno o kontekstu i okolnostima. Premda je komad tkanine obično uzorak svoje teksture itd., ali ne i svojega oblika ili veličine, ako vam ga pokažem kao odgovor na pitanje: “Što je tapetarov uzorak?”, on onda ne funkcionira kao uzorak materijala, nego kao uzorak tapetarova uzorka, pa se tada i njegova veličina i oblik ubrajaju u svojstva kojih je uzorak.

Ukratko, uzorak pokazuje, ili *egzemplificira*, samo neka svojstva; i ta se svojstva s kojima je u odnosu egzemplifikacije⁴ mijenjaju ovisno o okolnostima i mogu se izdvojiti samo kao ona svojstva koja pod danim okolnostima uzorkuje. Biti uzorak nečega ili nešto egzemplificirati odnos je sličan bivanju nečijim prijateljem; moji se prijatelji ne izdvajaju nikakvim pojedinačnim prepoznatljivim svojstvom ili skupinom svojstava, nego samo time što su određeno vrijeme u prijateljskome odnosu sa mnom.

Sada bi moglo biti očito koje to ima implikacije za naš problem u vezi s umjetničkim djelima. U purističke su slike važna ona svojstva što ih slika očituje, bira, na koja se usredotočuje, koja izlaže, pojačava u našoj svijesti, ona koja pokazuje; ukratko, ona svojstva koja slika ne samo da posjeduje nego ih i *egzemplificira*, čiji je uzorak.

Ako je moja tvrdnja točna, onda čak i puristova najčistija slika simbolizira. Ona egzemplificira neka svoja svojstva. A egzemplificirati sigurno znači i simbolizirati – egzemplifikacija je, isto onoliko koliko i prikazivanje ili ekspresija, oblik referencije. Ma koliko umjetničko djelo bilo slobodno od prikazivanja i ekspresije, ono je ipak simbol i onda kad ne simbolizira stvari, ljude ili osjećaje, nego određene obrasce oblika, boje, teksture.

A što je s puristovim početnim izričajem o kojemu sam u šali rekao da je potpuno točan i potpuno pogrešan? Potpuno je točan kada kaže da je ono što

⁴ Za daljnju raspravu o egzemplifikaciji vidi *LA*, str. 52-67 [49-61].

je vanjsko – vanjsko, da ono što slika prikazuje često nije osobito važno, da se od djela ne zahtijevaju ni prikazivanje ni ekspresija te kada naglašuje važnost tzv. intrinzičnih, unutarnjih ili “formalnih” svojstava. Međutim, tvrdnja je potpuno pogrešna kada pretpostavlja da su prikazivanje i ekspresija jedine moguće simboličke funkcije slika, da je ono što simbol simbolizira uvijek izvan njega, odnosno kada ustraje u tome da je za sliku važno puko posjedovanje određenih svojstava, a ne njihova egzemplifikacija.

Tko god, dakle, traži umjetnost bez simbola, neće naći nikakvu umjetnost, ako se uzmu u obzir svi načini na koje djela simboliziraju. Umjetnost bez prikazivanja, ili ekspresije, ili egzemplifikacije – da; umjetnost bez sva tri svojstva – *ne*.

Istaknuti da se puristička umjetnost jednostavno sastoji od izbjegavanja određenih vrsta simbolizacije ne znači osuditi je, nego samo razotkriti manjkavost uobičajenih manifesta koji zagovaraju purističku umjetnost isključujući sve druge vrste. Ne raspravljam o relativnim vrlinama različitih škola, tipova ili načina slikanja. Čini mi se važnijim da prepoznavanje simboličke funkcije, čak i purističkih slika, rješava vječni problem kad nešto jest, a kad nije umjetničko djelo.

Estetička literatura prepuna je očajničkih pokušaja da se odgovori na pitanje: “Što je umjetnost?” To pitanje, koje se često beznadno brka s pitanjem: “Što je dobra umjetnost?”, akutno je u slučaju nađene umjetnosti – kamena izvađenog iz dvorišnoga prilaza garaži i izloženog u muzeju – a dodatno ga zaoštava promicanje tzv. ekološke i konceptualne umjetnosti. Je li razbijeni branik automobila, izložen u umjetničkoj galeriji, umjetničko djelo? Što je pak s nečim što čak nije ni predmet i nije izloženo ni u kakvoj galeriji ili muzeju – primjerice, iskopavanje i zatrpavanje rupe u Central Parku kao što je predložio Oldenburg? Ako to jesu umjetnička djela, jesu li onda umjetnička djela i svi kamenovi u dvorišnome prilazu, svi predmeti i svi događaji? Ako nisu, što razlikuje ono što jest umjetničko djelo od onoga što nije? To što ga neki umjetnik takvim naziva? Što je izloženo u muzeju ili galeriji? Nijedan od ovih odgovora nije nimalo uvjerljiv.

Kao što sam na početku napomenuo, dio nevolje izvire iz pogrešno postavljenoga pitanja te iz nedostatka uvida da neka stvar nekad može funkcionirati kao umjetničko djelo, a nekad ne. U presudnim slučajevima pravo pitanje nije: “Koji su predmeti (stalno) umjetnička djela?”, nego: “Kad je predmet umjetničko djelo?” – ili, kraće, kao u momemu naslovu: “Kad je umjetnost?”

Moj je odgovor da predmet, baš kao što u nekim vremenima i okolnostima može biti simbol – primjerice, uzorak – a u nekim drugima ne, može u nekim vremenima biti umjetničko djelo, a u nekim drugima ne. Štoviše, samim time što na određeni način funkcionira kao simbol, predmet – dok tako funkcionira – postaje umjetničko djelo. Kamen, općenito govoreći, nije umjetničko djelo dok je u dvorišnome prilazu, ali može to biti kad se izloži u muzeju za umjetnost. U prilazu obično nema nikakvu simboličku funkciju. U muzeju za umjetnost egzemplificira neka svoja svojstva – npr. svojstva oblika, boje, teksture. Iskopavanje i zatrpavanje rupe funkcionira kao djelo u mjeri u kojoj privlači našu pozornost kao simbol koji egzemplificira. S druge strane, Rembrandtova slika može prestati funkcionirati kao umjetničko djelo kad se upotrijebi kao zamjena za razbijeni prozor ili kao pokrivač.

Naravno da funkcionirati na ovaj ili onaj način kao simbol samo po sebi nije isto što i funkcionirati kao umjetničko djelo. Naš komad tkanine, kad služi kao uzorak, tada i time ne postaje umjetničko djelo. Stvari funkcioniraju kao umjetnička djela samo onda kad njihovo simboličko funkcioniranje ima određene značajke. Naš kamen u geološkome muzeju dobiva simboličke funkcije kao uzorak kamenja danoga razdoblja, porijekla ili sastava, ali tada ne funkcionira kao umjetničko djelo.

Pitanje koje točno značajke izdvajaju ili indiciraju simboliziranje na temelju kojega nešto funkcionira kao umjetničko djelo valja pažljivo proučiti oslanjajući se na opću teoriju simbola. Ovdje se ne mogu prihvatiti toga, ali odvažit ću se na provizorno mišljenje kako postoji pet simptoma estetskoga:⁵ (1) sintaktička gustoća, kada najfinije razlike u određenim aspektima tvore razliku između simbola – primjerice, nestupnjevani živin toplomjer u opreci spram elektroničkoga uređaja s digitalnim očitavanjem; (2) semantička gustoća, kada su simboli dani za stvari koje se izdvajaju po najfinijim razlikama u određenim aspektima – primjerice, ne samo, iznova, nestupnjevani toplomjer nego i uobičajeni engleski jezik, premda nije sintaktički gust; (3) relativna nabijenost, kada je razmjerno mnogo aspekata simbola važno – primjerice, Hokusaijev crtež planine koji se sastoji od jedne jedine crte i na kojemu je važno svako obilježje oblika, linije, debljine itd., u opreci spram možda istovjetne crte na grafikonu dnevnih burzovnih prosjeka, čije je jedino važno obi-

⁵ Vidi *LA*, str. 252-255 [210-212] i prijašnje odlomke na koje se ondje aludira. Dodavanje petoga simptoma gore ishod je razgovora s profesorima Paulom Hernadijem i Alanom Nagelom sa Sveučilišta u Iowi.

lježje udaljenost od osnovice; (4) egzemplifikacija, kada simbol, denotirao on ili ne, simbolizira služeći kao uzorak svojstava koja doslovno ili metaforički posjeduje; i, naposljetku, (5) višestruka i složena referencija, kada simbol ima nekoliko integriranih i interaktivnih referencijalnih funkcija⁶, od kojih su neke izravne, a neke posreduju drugi simboli.

Ovi simptomi ne nude nikakvu definiciju, a kamoli potpun opis ili ve- ličanje. Prisutnost ili odsutnost jednoga ili više simptoma ne kvalificira niti diskvalificira nešto kao estetsko, niti je stupanj prisutnosti tih obilježja mje- rilo stupnja estetičnosti nekoga predmeta ili iskustva.⁷ Simptomi su na kraju krajeva tek naznake; pacijent može imati simptome, a ne biti bolestan ili biti bolestan, a ne pokazivati simptome. Čak ni rečenih pet simptoma po svoj pri- lici ne bi moglo postati makar približno disjunktivno nužno i konjunktivno (u smislu sindroma) dovoljno bez stanovita ponovnog iscertavanja nejasnih i nepostojanih granica estetskoga. Uočimo, međutim, da ta svojstva u pravilu usredotočuju pažnju na simbol, a ne na ono na što se simbol referira (ili, u najmanju ruku, i na simbol i na ono na što se referira). Ondje gdje nikad ne možemo točno odrediti koji simbol sustava imamo ili imamo li drugom pri- godom isti simbol, gdje je referent toliko neuhvatljiv da se simbol može va- ljano pridodati samo uz beskrajnu pažljivost, gdje je važno više, a ne manje obilježja simbola, gdje je simbol primjer svojstava koja simbolizira i može vršiti mnogo međusobno povezanih jednostavnih i složenih referencijalnih funkcija, ne možemo jednostavno gledati kroz simbol u ono na što se on re- ferira, kao što činimo kad se ravnamo prema svjetlima semafora ili kad čita- mo znanstvene tekstove, nego moramo neprestano obraćati pozornost na sam simbol, kao kad gledamo slike ili čitamo poeziju. Isticanje netransparentnosti umjetničkoga djela, prvenstva djela u odnosu na ono na što se referira, istica- nje koje nipošto ne uključuje poricanje ili zanemarivanje simboličkih funkci- ja, proizlazi iz određenih značajki djela kao simbola.⁸

Čini mi se, dakle, jasnim, sasvim po strani od točna određivanja posebnih značajki koje razlikuju estetsku od drugih simbolizacija, da na pitanje: “Kad

⁶ To isključuje uobičajenu višeznačnost, kada termin ima dvije ili više potpuno neovisnih de- notacija u sasvim različitim vremenima i kontekstima.

⁷ Ovo nipošto ne znači da je, primjerice, poezija, koja nije sintaktički gusta, manje umjetnost ili da je manje vjerojatno da bude umjetnost nego slikarstvo koje pokazuje sva četiri simptoma. Neki estetski simboli mogu imati manje navedenih simptoma od nekih neestetskih simbola. To se ponekad ne shvaća.

⁸ Ovo je još jedna inačica izreke da je purist potpuno u pravu i potpuno u krivu.

je umjetnost?” valja odgovoriti s obzirom na simboličku funkciju. Reći da je neki predmet umjetnost onda i samo onda kada tako funkcionira možda znači otići predaleko sa svojom postavkom ili govoriti eliptično. Rembrandtova slika i dalje je umjetničko djelo, kao što je i dalje slika, kada funkcionira samo kao pokrivač, a kamen iz dvorišnoga prilaza možda u strogome smislu ne postaje umjetnost time što funkcionira kao umjetnost.⁹ Slično tome, stolica ostaje stolica i ako nitko nikad na nju nije sjeo, a kutija ostaje kutija i ako se nikad nije rabila ni za što osim za sjedenje. Reći što umjetnost čini ne znači i reći što umjetnost jest; međutim, tvrdim da je ovo prvo osobito važno. Pitanje definiranja stabilnoga svojstva pomoću efemernih funkcija – definiranja *što* s obzirom na *kad* – nije ograničeno samo na umjetnost; ono jednako vrijedi za definiranje stolica kao i za definiranje umjetničkih predmeta. Parada instantnih i neprikladnih odgovora također je uvelike istovjetna: je li neki predmet umjetnost ili stolica ovisi o svrsi ili o tome funkcionira li on ponekad, u pravilu, uvijek ili isključivo kao umjetnost. Budući da sve ovo može učiniti nejasnima osobitija i značajna pitanja koja se tiču umjetnosti, odvratio sam pozornost s onoga što umjetnost jest i posvetio je onomu što umjetnost čini.

Naglasio sam da je istaknuto obilježje simbolizacije nestalnost – ona dolazi i odlazi. Predmet može u različitim vremenima simbolizirati različite stvari, a u nekima ništa. Neki pak inertan ili čisto utilitaran predmet može stjecajem okolnosti funkcionirati kao umjetnost, a neko umjetničko djelo kao inertan ili čisto utilitaran predmet. Možda je bolje reći da umjetnost nije trajna, a život kratak, nego da je oboje prolazno.

Dosad je trebalo postati sasvim jasno kakva je važnost ovoga istraživanja prirode umjetničkih djela u sklopu sveobuhvatne nakane ove knjige. Način kako predmet ili događaj funkcionira kao djelo objašnjava kako, preko određenih načina referiranja, ono što tako funkcionira može pridonijeti viđenju i stvaranju svijeta.

⁹ Upravo kao što nešto što nije crveno *nekad* može izgledati takvim ili se takvim nazvati, i nešto što nije umjetnost može nekad funkcionirati kao umjetnost ili se nazvati umjetnošću. Tvrdnje da predmet u danome vremenu funkcionira kao umjetnost, da u tome vremenu ima umjetnički status i da u tome vremenu jest umjetnost možemo smatrati istoznačnima – pod uvjetom da imamo na umu kako nijedna predmetu ne doznačuje ma kakav stabilan status.

V. ZAGONETKA O PERCEPCIJI

1. Viđenje onkraj bivanja

Svremena na vrijeme netko me pomalo razdraženo upita: “Zar ne vidite što je pred vama?” Pa, i da i ne. Vidim ljude, stolice, papire i knjige što su preda mnom, a i boje, oblike i obrasce što su preda mnom. No, vidim li molekule, elektrone i infracrveno svjetlo koji su također preda mnom? I vidim li ovu saveznu državu, ili Sjedinjene Američke Države, ili svemir? Jest, vidim samo dijelove potonjih sveobuhvatnih entiteta, ali isto je i u pogledu ljudi, stolica itd. I ako vidim knjigu, a ona je zbrka molekula, ne vidim li onda zbrku molekula? S druge strane, međutim, mogu li vidjeti zbrku molekula, a da ne vidim nijednu od njih? Ako se ne može reći da vidim zbrku molekula stoga što je “zbrka molekula” sofisticiran način da se opiše ono što vidim, a do čega se ne dolazi bilo kakvim jednostavnim pogledom, kako bi se onda moglo reći da vidim magnet ili otrovnu gljivu? Pretpostavimo da me netko upita jesam li na svom predavanju vidio nogometnog trenera, a ja kažem: “Nisam”. Ali bio je u publici, a sve sam ljude u publici sigurno vidio. Iako sam ga vidio, kažem da nisam, jer nisam znao da je čovjek na desnom kraju osmog reda nogometni trener.

Već nam prijeti opasnost da se izgubimo u jako dobro poznatom “gustišu” ne baš jasnih pitanja. Bit će vam drago čuti, a meni je još draže reći, da se neću baviti takvim pitanjima o viđenju ili ne-viđenju onoga što je pred nama, nego nekim slučajevima viđenja onoga što nije pred nama.

2. Učinjeno kretanje

Optičke iluzije opisane u psihološkoj literaturi, gledanje mađioničara i korektura trebali bi biti dovoljni pokazatelji da često – a i sa znatnom redovitošću i predvidljivošću – vidimo ono čega nema. Ono o čemu sada želim raspravljati, jer otvara neke intrigantne teorijske probleme, jest viđenje *kretanja* ili *promjene* kojih nema. Moj je primarni izvor djelo Paula A. Kolersa *Aspekti percepcije kretanja*¹.

Najjednostavnija i najpoznatija pojava prividnoga kretanja javlja se kad se naspram kontrastne pozadine vrlo kratko eksponira točka, a zatim se nakon vremenskoga intervala od 10 do 45 milisekundi na maloj udaljenosti od nje² eksponira slična točka. Pri kraćem intervalu i istoj udaljenosti vidimo obje točke kao da su bljesnute istodobno, pri duljem intervalu vidimo dvije točke bljesnute jednu za drugom, ali unutar navedenoga vremenskog intervala vidimo jednu točku koja se kreće od prve do druge pozicije. Prema Kolersu, ta je pojava 1875, kad ju je Sigmund Exner prvi put podvrgnuo formalnom pokusu, bila “poznati laboratorijski kuriozitet”, ali sustavnije je proučena tek 1910. u radu Maxa Wertheimera (*AMP*, 1-2). Kolers nagađa da je ovo kašnjenje dijelom posljedica nedostatka prikladne aparature, ali još više – otpora “mehanicističke filozofije koja se zauzimala za podudaranje fizičkoga podražaja i psihološkoga iskustva u smislu jedan prema jedan [*one-to-one*]. Pojava prividnoga kretanja dramatična je povreda te pretpostavljene jednakovrijednosti” (*AMP*, 3). Nažalost, dramatične povrede često ne uspiju poljuljati dogmu.

Ovaj najjednostavniji i sasvim običan primjer prividnoga kretanja danas nikoga pretjerano ne uzbuđuje. Nehajno ga pripisujemo nekoj očekivanoj vrsti neuralnoga “preskoka”, retinalnoga ili kortikalnoga kratkog spoja. Međutim, on zapravo otvara teška i važna pitanja. Prvo, koliko je percepcija prividnoga kretanja slična percepciji stvarnoga kretanja, kad se točka uistinu kreće od jedne pozicije do druge? Da li mi u slučaju stvarnoga kretanja,

¹ *Aspects of Motion Perception*, Pergamon Press, Oxford, 1972. Ta knjiga (dalje u tekstu: *AMP*) izvanredan je dokument s područja eksperimentalne i teorijske psihologije. Moj je osvrt na nju u ovome razmatranju fragmentaran, ali uvelike su ga zadržile brojne rasprave s Paulom Kolersom.

² Recimo 1,4°. Za granice i varijacije u intervalima i udaljenostima te za pojedinosti u pogledu aparature i postupka vidi: *AMP*, 3. pogl.

umjesto praćenja točke cijelom putanjom, točku jednostavno “pokupimo” na nekoliko mjesta i popunimo ostatak, kao što u biti činimo kad nikakva točka ne prelazi putanju? Jesu li “detektori kretanja”³ uključeni i u percepciju onoga prividnoga i u percepciju onoga stvarnoga? Ako je tomu tako, je li točnije reći da su oni detektori brze sukcesije? Ako pak nije, onda vizualno kretanje ne ovisi uvijek o njima. Drugo, kako to da smo, kad je riječ o prividnome kretanju, kadri popuniti točku u među-prostoru i među-vremenu duž putanje koja se proteže od prvoga do drugoga bljeska *prije nego što se drugi bljesak dogodi*? Kako znamo kojim smjerom treba krenuti? Van der Waals i Roelofs iznijeli su intrigantnu hipotezu (*AMP*, 44) prema kojoj se među-kretanje proizvodi retrospektivno; gradi se tek nakon drugoga bljeska i projicira u prošlo vrijeme.⁴

Kolers u svojoj knjizi odbacuje i analogiju s percepcijom stvarnoga kretanja i hipotezu o retrospektivnoj izgradnji, ali ni jedna ni druga ideja nisu toliko neuvjerljive ili neprivačne da bi se olako odbacile, pa ćemo nešto kasnije ispitati odgovarajuće argumente i dokaze.

3. Oblik i veličina

Kolers je započeo svoje eksperimentalno istraživanje pitanjem što se događa kada se, umjesto točkica ili točaka, uzastopnim bljeskovima prikazuju likovi. Budući da se u određenome smislu lik sastoji od mnoštva točkica, osnovano je predviđanje da ćemo, kada se dvaput bljesne isti lik, taj lik vidjeti kako se kreće upravo poput točkice. Ali što ako se bljesnu različiti oblici, recimo najprije kvadrat, a zatim trokut ili krug? Ili pak pretpostavimo da je riječ o dva lika istoga oblika, ali različite veličine. Možemo očekivati da će se male razlike bilo koje vrste glatko premostiti, ali koliko je velika razlika nužna da bi narušila gladak prijelaz te proizvela događaje koji su i prividno i fizički razdvojeni? Je li, primjerice, razlika između maloga kruga i velike kocke dovoljna, ili je više nego dovoljna?

Kad ovako postavimo pitanje, pretpostavljamo da već imamo relevantno mjerilo sličnosti za upotrebu pri određivanju granica različitosti za glatku pri-

³ Vidi: J. Y. Lettvin, H. K. Maturana, W. S. McCulloch i W. H. Pitts, “What the Frog’s Eye Tells the Brain”, *Proceedings of the Institute of Radio Engineers*, New York, 1959, vol. 47, str. 1940-1951. Vidi i: 4. potpogl. i bilj. 7 *infra*.

⁴ Za daljnje razmatranje o tome vidi: 4. potpogl. *infra*.

vidnu promjenu. Dok, međutim, za sličnost veličine kad je oblik konstantan imamo očito mjerilo, za sličnost različitih oblika nemamo nikakvo. Je li krug sličniji tankoj elipsi ili pravilnomu šesterokutu ili kugli? Je li kocka sličnija kvadratu ili tetraedru? Je li izduženi pravokutnik s malo odsječnim kutom više nalik cjelovitomu pravokutniku ili pravilnomu peterokutu? Neodređen broj jednako razboritih načela daje različita sređivanja oblika prema sličnosti.

Zašto onda ne bismo pošli od suprotnoga stajališta i smatrali dva lika to sličnijima što se spremnije i glatkije pretvaraju jedan u drugi? Tu naziremo ugodnu mogućnost, o kojoj sam raspravljao s Kolerom u ranoj fazi njegova eksperimentalnog proučavanja, da se pronađe empirijski utemeljeno mjerilo ili barem gruba komparativna provjera jedne važne vrste psihološke sličnosti. Dopustite mi da bilo kakvo podrobnije izvješće o tim pokusima anticipiram priznanjem kako su oni ugasili tu slatku nadu, pokazavši da se gotovo svaka razlika između dvaju likova rješava glatko. Prividna promjena nije prikladan instrument za mjerenje sličnosti (*AMP*, 46 i d.).

Termin “prividno *kretanje*” očito je znatno preuzak za djelokrug Kolerova proučavanja, koje ispituje mnogovrsne prividne promjene: promjene položaja, oblika, veličine ili pak bilo kojih dviju ili svih triju navedenih kategorija. U nekim pokusima uzastopni bljeskovi prekrivaju jedan drugoga, tako da prividna promjena uključuje rast, smanjivanje ili izobličavanje ili neku njihovu kombinaciju bez kretanja cjeline. Dok se o promjeni oblika često može reći da uključuje kretanje dijelova, s rastom ili smanjivanjem ne mora biti tako. K tome, čak je i “promjena” preuska da bi pokrila slučajeve u kojima se bljeskovi istoga lika točno prekrivaju; popunjavanje intervala radi stvaranja konstantnoga lika ovdje proizvodi stabilnost, a ne promjenu. Temeljna opća pojava koja je na djelu u svim tim slučajevima jest perceptivno premošćivanje ili dopunjavanje što gradi unificiranu cjelinu, bilo fiksiranu bilo pokretnu, bilo stabilnu bilo promjenjivu.

Kako sam već nagovijestio, pokusi pokazuju da se unutar točno određenih prostornih i vremenskih granica dopunjavanje obično događa između uzastopnih bljeskova, spajajući ih u jednu pojavnu cjelinu koja je postojana i možda se kreće, raste, smanjuje ili se na neki drugi način mijenja, bez obzira na to jesu li dva podražajna lika jednaka ili se drastično razlikuju. Za ravne i postojane likove, fizičke predmete, slova i druge simbole, sparene vrlo heterogeno, ovo funkcionira u tolikoj mjeri da preobrazivost ne daje upotrebljive

razrede oblika prema sličnosti. Kolers piše: “Ako su svi dvodimenzionalni (i trodimenzionalni)⁵ oblici članovi istoga razreda, što, čini se, gotovo pokazuju dobiveni rezultati... onda je ideja o uspostavljanju razreda oblika prema vizualnim operacijama koje se na njima izvode beznađna” (*AMP*, 190). Iako se ti rezultati nagomilavaju toliko jednoznačno da počinju gubiti neobičnost, ipak ne smijemo previdjeti domišljatost koja se u nekim slučajevima pokazuje pri improviziranju rutā razrješavanja. Kažem “improviziranju” jer se izabrane rute između dvaju istih likova mogu znatno razlikovati ovisno o okolnostima, temi i prigodi. Primjerice, prijelaz iz kocke u kvadrat može se nekad postići ekstrakcijom, a nekad kompresijom; a prijelaz iz trapezoida u obrnuti trapezoid nekad površinskom transformacijom, a nekad dubinskom rotacijom (*AMP*, 88-91).⁶ Uzgred, neki od nas mogli bi takvu improvizaciju smatrati tipičnijom “ljudskom” značajkom od ideja usađenih rođenjem. Čak sam se i pitao, prilično neodgovorno, mogu li neki tipovi prijelaza dovoljno dobro korelirati s nekim sklonostima ili drugim psihološkim karakteristikama da to posluži kao temelj za svojevrstan dijagnostički test.

Što se, međutim, događa ako se između pozicija dvaju bljeskova postavi fiksirana zapreka? Recimo da se na bijelome polju koje po sredini dijeli crna crta bljesne crni krug najprije s lijeve strane, a zatim (unutar utvrđenih prostornih i vremenskih granica) s desne strane crte? Je li tada prividno kretanje u potpunosti onemogućeno ili samo prekinuto? Ni jedno ni drugo, kaže Kolers. Krug se kreće udesno, prelazi zapreku i nastavlja do druge pozicije (*AMP*, 79-80).

U svim dosad razmotrenim slučajevima eksponirao se jedan lik ili predmet. Kolers prelazi na mnogo složenije, katkad iznenađujuće, a često teorijski krucijalne slučajeve. Primjerice, u jednom su se pokusu (*AMP*, 82) uzastopce eksponirale dvije skupine od po četiri lika pokazane na slici 1.



Slika 1.

⁵ S obzirom na Kolersove rezultate, nema razloga da se ovdje ograničimo na dvodimenzionalne oblike.

⁶ A jedan jedini uopćeni opis može obuhvaćati znatno različite rute. Kada, npr., Kolers govori o “rotaciji trapezoida oko njihovih vodoravnih osi kroz treću dimenziju” bez daljnje specifikacije, rotacija se po svoj prilici u različitim prilikama može dogoditi u različitim smjerovima.

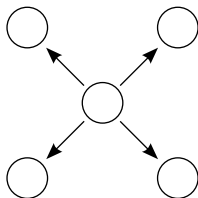
Koja je uobičajena prijelazna ruta kad se prva skupina bljesne na lijevoj strani, a nakon toga druga desno od nje? Budući da se, kad se rabi jedan lik, kvadrati i krugovi lako pretvaraju jedni u druge, neće li i tu pri kretanju skupine udesno svaki krug postati kvadrat, a svaki kvadrat krug? Ni govora. Umjesto toga, desna tri lika prve skupine, ne mijenjajući oblik, kreću se kao cjelina i postaju lijeva tri lika druge skupine, dok lijevi krug prve skupine prelazi na drugu stranu i postaje desni lik druge skupine! U drugome pokusu, u kojemu je desni lik prikazane druge skupine zamijenjen kvadratom, lijevi se krug prve skupine, prelazeći na drugu stranu, mijenja u kvadrat.

Vizualni je sustav očito ustrajan, inventivan, ponekad i prilično izopačen pri izgradnji svijeta prema vlastitu shvaćanju; dopunjavanje je spretno, fleksibilno, a često i složeno. Prije nego što se pozabavimo još nekim vrlo važnim pokusima, valja nam razmotriti neka teorijska pitanja i posljedice.

4. Posljedice i pitanja

Koje zaključke možemo izvući? Prvo, navedeni su dokazi više nego dovoljni da se odbaci bilo kakva teorija kratkoga spoja. Dva upravo opisana slučaja oduzimaju takvim objašnjenjima svaki preostatak uvjerljivosti. Kad bi se električna struja ponašala na takav način, računala bi radila još gore nego što rade sada. Unatoč tome, sklonost svođenju psiholoških pojava na električne sporo se gubi. Kako piše Kolers (*AMP*, 180), “teorija kratkoga spoja opovrgnuta je više puta od bilo koje druge teorije na području psihologije percepcije, ali zasigurno ima neku odliku koju mnogi istraživači smatraju privlačnom, jer se ipak održala”. Pojedine će njezine inačice nedvojbeno preživjeti do “zadnjih dana”.

Drugo, mnogi psiholozi nude objašnjenja koja se temelje na kretanjama oka, ali i ona su potpuno promašena (*AMP*, 72 i d.). U netom razmotrenim slučajevima oči bi se – da bi generirale različita kretanja lijevoga kruga prve skupine i preostale trojke – morale kretati različitim brzinama i križati se u sredini! K tome, u potonjemu bi navedenom primjeru jedno oko istodobno moralo izvoditi nezamislive akrobacije da bi krećući se pretvorilo lijevi krug u kvadrat. Oči koje bi se tako kretale zavređivale bi veću pozornost od likova. Jednako je rječit još jedan primjer (*AMP*, 77), u kojemu se bljesnu: prvo, središnji krug na slici 2; i, drugo, sva četiri kruga koja ga okružuju s četiri strane. Središnji krug dijeli se na četiri kruga koji zasebno i istodobno odlaze



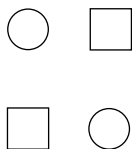
Slika 2.

u četiri različita kuta. Kreću li se oba oka odjednom u sva četiri smjera? Ili se kreću odvojeno, u po dva različita smjera?

Lakše je narugati se ovakvim teorijama nego pronaći zadovoljavajuću. Čini se da kognitivni pristup više obećava. Vizualni sustav teži jednolikosti i neprekinutosti – ograničuju ga njegova anatomija i fiziologija i na njega utječe ono što je već vidio i činio, ali usput improvizira. To se ni približno ne može smatrati teorijom koja posebice objašnjava različite rezultate spomenutih pokusa. Čak i prilično oprezne generalizacije koje bi mogle poslužiti kao prvi koraci prema širim načelima često se izjalovljuju. U nekim slučajevima, primjerice, lik u prikazu koji se prvi bljesne pomaknut će se i pretvoriti u *najbliži* lik prikazan drugim bljeskom; u drugim će se slučajevima, ne mijenjajući se, pomaknuti u najbliži lik *vlastita oblika*, ne obazirući se na bliži lik različita oblika (AMP, 100-102). Kolers zaključuje: “Još nije postavljena teorija prividnoga kretanja koja pokriva više od nekoliko opservacija” (AMP, 181). Slutim da vizualni sustav, dok se zabavlja stvarajući svijet koji mu odgovara, usput uživa u sprečavanju naše potrage za teorijom.

Još se ponešto može reći o nekoliko već otvorenih teorijskih problema. Prvo, jesu li percepcija prividnoga kretanja i percepcija stvarnoga kretanja u biti istovjetne? Uvjerenje da valja odgovoriti potvrdno toliko je jako da je, prema Kolersu, “Gibson jednom primijetio kako je ‘šteta’ što je uvedeno razlikovanje između stvarnoga i prividnoga kretanja” (AMP, 175). Znamo da, primjerice, pri uobičajenom čitanju iz teksta vadimo fragmentarne indicije pa ih obilato dopunjujemo, i čini se da baš nema razloga pretpostaviti kako se, nasuprot tome, stvarno kretanje percipira neprekidnim praćenjem. Nadalje, u slučajevima kad se uz kretanje događaju i druge promjene, čini se vrlo malo vjerojatnim da bi se sve to moglo neprestano nadzirati. Percepcija stvarnoga

i percepcija prividnoga kretanja doista jesu slične zbog toga što djeluju dopunjavanjem oskudnih indicija. Međutim, one su i vrlo različite. U prvome redu, ondje gdje stvarno kretanje odstupa od uobičajene putanje prividnoga kretanja, odstupanje se obično primijeti. Prema tome, u pogledu percepcije stvarnoga kretanja, za razliku od percepcije prividnoga kretanja, ne može se u potpunosti raditi o dopunjavanju između krajnosti; na neki način i bez neprestana praćenja ipak imamo nužnu budnost kako bismo izabrali važne indicije. Kolers se pak oslanja na druga dva argumenta (*AMP*, 35 i d., 174 i d.). Prema prvome, ispitanik može naučiti prilično pouzdano razlučivati je li percipirao stvarno ili prividno kretanje. Vidjeti da se točka kreće kad to u stvarnosti nije tako i vidjeti točku koja se stvarno kreće nije isto; postoji osjetna razlika. Međutim, Kolersov eksperimentalni zaključak prema kojemu se – dok se stvarno kretanje duž putanja koje se križaju može s lakoćom percipirati – putanje prividnoga kretanja nikad ne križaju, možda je još uvjerljivije. Ako, primjerice, (*AMP*, 77) gornji red slike 3



Slika 3.

bljesnemo prvi, a zatim donji red malo ispod njega, i jedan i drugi sastavni lik u gornjem redu kreće se ravno prema dolje i pretvara u drukčiji oblik koji je ispod njega; krug i kvadrat nikad se ne spuštaju dijagonalno do likova vlastitoga oblika. Iako između percepcije stvarnoga i prividnoga kretanja ima važnih sličnosti, ipak se često znatno razlikuju. No, nagađanje da bi se razlika mogla objasniti u smislu aktiviranja nasuprot neaktiviranju “detektora kretanja” obeskrjepili su pokusi koji su pokazali da oko žabe istovjetno reagira na uzastopne odjelite podražaje i na neprekinuto kretanje.⁷

U vezi s drugim problemom postavlja se pitanje kako dopunjavanje može ispravno započeti prije nego što se dogodi drugi bljesak. Kako vizualni sustav

⁷ Vidi Kolersovu raspravu (*AMP*, 169) o važnome radu nekolicine istraživača, npr. “Neurophysiology of the Anuran Visual System” O. J. Grüssera i Ursule Grüsser-Cornhels, *Frog Neurobiology: A Handbook*, ur. R. Llinas i W. Fecht, Springer, 1976, str. 297-385.

unaprijed zna treba li ići udesno ili ulijevo, prema gore ili prema dolje i treba li početi pretvarati kvadrat u krug ili u trokut? Smatram da je uvjerljivo objašnjenje kako se prividno kretanje ili promjena, iako se vidi kao da se odvija od prvoga do drugoga bljeska, zapravo gradi tek u trenutku kad se ili nakon što se dogodi drugi bljesak. Bez obzira na to smatra li se da se percepcija prvoga bljeska briše, čuva ili pamti, nazivam to teorijom retrospektivne izgradnje, teorijom prema kojoj se izgradnja koja se percipira kao da se dogodila između dvaju bljeskova ne ostvaruje prije drugoga bljeska. Ako se to objašnjenje i čini složenim, čak i pomalo izmaštanim, dojma sam da je sasvim u skladu sa složenim i neobičnim pojavama s kojima smo se susretali. Štoviše, mislim da je gotovo isto objašnjenje indikativno za san koji vodi do eventualnoga stvarnog zvuka koji budi osobu koja sanja. Međutim, Kolers, koji je po svoj prilici manje nego ja spreman pripisati vizualnomu sustavu određenu čudnovatu domišljatost, u svojoj knjizi odbacuje teoriju retrospektivne izgradnje prividnoga kretanja i promjene, ustrajući u tome da se “izgradnja izvršava u stvarnome vremenu” (*AMP*, 184),⁸ i sugerira da se smjer dopunjavanja određuje predviđanjem potaknutim vježbom (*AMP*, 196). Budući da promatrač obično ne percipira prividno kretanje baš najbolje dok se u tome ne okuša nekoliko puta, takva vježba možda pruža potrebnu poduku.

Ovo me objašnjenje nije uvjerilo. Kolers mi je nakon objavljivanja knjige rekao kako se donekle pokolebao u svome protivljenju teoriji retrospektivne izgradnje. Da bismo stvar riješili, jako nam je bilo potrebno malo jednostavnoga eksperimentalnog rada. Neka, primjerice, u pokusima za vježbu točkica u prvim bljeskovima uvijek bude u središtu polja, a točkica u drugim bljeskovima na slučajnim mjestima u različitim smjerovima od središta. Ako se u pokusima nakon vježbe prividno kretanje percipira s lakoćom i jasno, či-

⁸ Ovdje sam možda pretjerano pojednostavio stvari; možda je jedina razlika u onome što Kolers i ja smatramo teorijom retrospektivne izgradnje. Kolers u glavnim crtama rasuđuje ovako: budući da je za percepciju podražaja potrebno do trećine sekunde, a interval je između bljeskova deset puta kraći, drugi se bljesak događa puno prije percepcije prvoga bljeska; proces izgradnje prividnoga kretanja može (a proces percipiranja bljeskova, dakako, mora) započeti prije nego što se percepcija bljeskova dovrši; dopunjavanje se, dakle, može ostvariti zajedno s percepcijom bljeskova tako da ne bude uključena nikakva retrospektivna izgradnja. No, proces dopunjavanja teško da može započeti prije nego što se drugi bljesak *dogodi*; a ipak se u opažajnome sređivanju prividno kretanje nalazi između dvaju bljeskova i povezuje ih. Početni slijed bljesak₁-bljesak₂-dopuna mijenja se u skladu s percepcijom u bljesak₁-dopuna-bljesak₂. Ja pod retrospektivnom izgradnjom razumijevam takvo opažajno preuđenje.

njenica da dopuna uspješno nalazi svoj put ne može se pripisati vježbi. Tek su u najskorije vrijeme takvi pokusi, napravljeni na Sveučilištu u Oregonu,⁹ definitivno opovrgnuli hipotezu o vježbi. To nam, čini se, ostavlja izbor između teorije retrospektivne izgradnje i vjere u vidovitost.

Vidjeli smo da Kolarsova pronicljiva i značajna knjiga postavlja mnoge zagonetke, ali nijedna od njih nije *ona* zagonetka o percepciji na koju se odnosi naslov ovoga poglavlja.

5. Boja

Tijekom rada o kojemu izvješćuje Kolarsova knjiga često sam ga poticao da se pozabavi još jednim pitanjem: što se događa kada se uzastopno bljesnuti prikazi razlikuju u boji? Kolers se složio da je pitanje zanimljivo, ali nije imao prilike osmisliti i izgraditi potrebnu aparaturu za takve pokuse za vrijeme rada na promjenama položaja, oblika i veličine. Stoga se s tim u vezi Kolers u svojoj knjizi referira samo na pomalo površan rad drugih, primjerice: “Squires je potvrdio Wertheimerovu prosudbu da je vizualni sustav glatko riješio razlike u boji” (*AMP*, 43). No, čini se da nitko nije istražio *rutu* takva rješavanja. To me pitanje osobito zanimalo iz sljedećega razloga: kada bismo mogli doznati prolazi li ruta promjene iz, recimo, crvene u zelenu preko sive, ili preko spektralnih nijansi narančaste i žute, ili pak sve njih zaobilazi, mogli bismo imati novu i eksperimentalnu osnovu za potvrdu ili preinaku standardnoga sređivanja boja.¹⁰ Drugim riječima, mogli bismo poći od toga da je putanja koja se tako slijedi između svake dvije boje – ravna crta (ili najkraća udaljenost) od jedne do druge, i na toj osnovi rekonstruirati ono što bi se moglo pokazati ili kao poznati trodimenzionalni prikaz prostora boja [*color-solid*] ili kao nešto potpuno drukčije, ali bi bilo definitivno mapiranje važne vrste kolorističke sličnosti.

Nakon što je dovršio knjigu, Kolers je sa suradnikom Von Grunauom izveo predložene pokuse o kolorističkim promjenama. O rezultatima je izvi-

⁹ Vidi: J. Beck, Ann Elsner, C. Silverstein, “Position Uncertainty and the Apparent Movement”, u: *Perception and Psychophysics*, vol. 21 (1977), str. 33-38.

¹⁰ Standardno se sređivanje sastoji od čvrste sfere ili dvostruke piramide s bojama koje tvore spektralni niz oko ekvatora, intenzitet im se mijenja ovisno o udaljenosti od ekvatora, a čistoća ovisno o blizini površine. Važna je odlika tog sređivanja što je standardno, ali nema čvrste osnove da se smatra jedinim ili primarnim opažajnim sređivanjem boja. Ono se u pravilu pretpostavlja, ali rijetko se podvrgava temeljitu teorijskom i eksperimentalnom istraživanju. Vidi i: *SA*, str. 268-276.

jestio u dvjema raspravama.¹¹ U tim su pokusima prikazi koji su uzastopno bljesnuti bili različitih boja – ponekad kontrastnih, ponekad čak komplementarnih, boja poput crvene i zelene, a ponekad pak sličnijih, poput crvene i tamnoružičaste. Ponekad su bljesnuti likovi bili jednake veličine i oblika, a ponekad bi prvi mogao biti, recimo, mali crveni kvadrat, dok bi drugi bio veliki zeleni (ili ružičasti) krug.

U skladu s očekivanjem, kolorističke razlike ni najmanje ne ometaju glatki prividni prijelaz u smislu mjesta, veličine ili oblika. Ali kojom se putanjom kreće koloristički prijelaz? Ravno kroz trodimenzionalni prikaz prostora boja? Površinom? Ili nekom drugom putanjom? Nekoliko su godina Kollers i razni drugi psiholozi, a i nepsiholozi poput autora ove knjige, iznosili nagađanja. Koje je vaše? Nitko od nas nije ni izbliza pogodio – a niste ni vi! Zdrav razum, koji nam, s obzirom na pokuse o prividnoj promjeni prema drugim aspektima, sigurno kaže da će se promjena boje bilo kojom putanjom odvijati glatko, prevario nas je čak i gore nego obično. Stvarni je rezultat pokusa šokantan. Bljesnemo li unutar utvrđenih vremenskih i daljinskih granica mali crveni kvadrat, a zatim veliki zeleni (ili ružičasti) krug, vidjet ćemo kvadrat koji – dok se glatko kreće, transformira i prerasta u krug – *ostaje crven otprilike do polovice putanje, a onda se naglo mijenja u zelenu (ili ružičastu)*.

Rekao bih da je to jedan od najdramatičnije neočekivanih rezultata u povijesti eksperimentalne psihologije. I ovdje dolazimo do zagonetke o percepciji na koju se odnosi moj naslov.

6. Zagonetka

Kako to da koloristički prijelaz funkcionira ne samo posve drukčije od prijelaza mjesta, veličine ili oblika nego to i čini “tvrdoglavo”? Čak i kad ga prati (a netko bi pretpostavio da na nj i utječe) glatka promjena s obzirom na druge navedene aspekte, boja “skače”. Još uvijek se događa obilato premošćivanje; svako se među-mjesto duž putanje od jednoga do drugoga bljeska popunjava, ali jednom od bljesnutih boja, a ne uzastopnim među-bojama.

Možda najprije pomišljamo kako je, budući da boja na kraju krajeva nije ni mjesto, ni oblik, ni veličina, pretpostavka da bi prividna promjena boje trebala odgovarati promjeni s obzirom na druge aspekte ionako neosnovana. No, ako se nekako ne objasni kako se na temelju specifične svojstvenosti bo-

¹¹ Vidi: *Science*, vol. 187 (1975), str. 757-759, i *Vision Research*, vol. 16 (1976), str. 329-335.

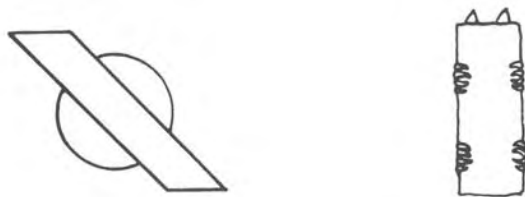
je može protumačiti nagli pomak, ovo je od vrlo male pomoći; jer i mjesto i oblik i veličina također se razlikuju na važne načine¹², a ipak se s obzirom na sve te aspekte događa gladak prijelaz.

Pozabavimo se trima povezanim obilježjima uobičajene “stvarne” perceptivne promjene¹³ s obzirom na prostorno-vremenska svojstva, sasvim odvojeno od osobitih pojava koje smo razmatrali.

Prvo, svakodnevno je iskustvo prožeto glatkom perceptivnom promjenom s obzirom na oblik, veličinu i položaj predmeta kad se mijenja udaljenost i kut gledanja. Kad gledam kockast predmet kako se okreće, njegov se vizualni oblik postupno transformira. Kad se kreće prema meni ili od mene, on vizualno raste ili se smanjuje. A kad se kreće ulijevo ili udesno, prema gore ili prema dolje, može prijeći vidokrug.

Drugo, takvu perceptivnu promjenu često uzrokuje kretanje nas samih, naših očiju ili pak baratanje predmetom. Dakle, ne samo da se takva promjena događa uvijek iznova u normalnom tijeku zbivanja nego je u mnogim slučajevima možemo uzrokovati i po volji “protrčati kroz nju”. To temeljito usvajamo i promatranjem i vježbom.

Treće, predmet rijetko kada obuhvaća nepopunjene prostorno-vremenske “rupe”. Silno se i domišljato, svjesno i automatski trudimo priskrbiti što god je potrebno kako bi se odvojeni dijelovi spojili u jedan predmet ili pseudopredmet, kao u poznatim primjerima pokazanim na slici 4.



Slika 4.

¹² Vidi, primjerice, *SA*, str. 53 i d., 199, 260 i d.

¹³ Tj. perceptivne promjene popraćene promjenom s obzirom na prezentirani podražaj. To ne mora uvijek podrazumijevati suodnosnu fizičku promjenu s obzirom na promatrani predmet. Kada, primjerice, hodam oko piramide, perceptivni oblik i prezentirani podražaj mijenjaju se zajedno, dok fizički oblik ostaje konstantan.

Međutim, ne uspijemo li nekako – opažanjem, poimanjem ili nagađanjem – popuniti prazninu između dvaju odvojenih entiteta ili događaja, odupiremo se njihovu spajanju u jednu stvar, a ondje gdje primijetimo naglu promjenu s obzirom na oblik ili veličinu bez promjene s obzirom na položaj, u pravilu to tumačimo kao zamjenu, a ne kao transformaciju predmeta. Spojivost je standardan, ako ne i bezizniman, uvjet za objektivno jedinstvo.

Usporedimo sada, što se svega toga tiče, naše iskustvo s bojom. Prvo, postupna promjena boje nipošto ne prevladava onoliko koliko prevladava postupna prostorno-vremenska promjena. Gladak prijelaz između nijansi boje događa se pri slabljenju ili jačanju svjetla u zoru, u sumrak ili pri upotrebi prekidača kojim se može regulirati jačina svjetla. S druge strane, gladak je prijelaz između kontrastnih boja rijetka pojava, dok se nagle promjene događaju u izobilju kad god prijeđemo pogledom po šarenilu boja s kojima smo gotovo uvijek suočeni.

Drugo, za razliku od postupnoga prijelaza između različitih položaja, oblika ili veličina, postupan prijelaz između različitih boja ne možemo s lakoćom *proizvesti*. Ništa usporedivo s jednostavnom hotimičnom kretnjom očiju ili tijela, bez pomoćne aparature, neće promijeniti boju glatko niti na bilo koji pravilan i predvidiv način.

Treće, kolorističke “rupe”, za razliku od prostorno-vremenskih, nisu nikakva zapreka jedinstvu predmeta. Većina običnih stvari – ljudi, kuće, kravate... – u sebi sadrže oštro razgraničena područja kontrastnih boja, i nije potrebno priskrbiti boje između crne i crvene na ploči za igru “dame” da bismo ploču smatrali jedinstvenim predmetom. U pravilu je potreban tek kontrast naspram pozadine na vanjskome rubu.¹⁴ Povrh toga, brze promjene boje pod bljeskavim svjetlima doživljavamo kao promjene s obzirom na percipiranu boju istoga predmeta, a ne kao zamjenu predmetom drukčije boje. Nadalje, predmet ne gubi svoj identitet prolazeći kroz igru mrlja Sunčeva svjetla i sjene.¹⁵

¹⁴ Katkad perceptivni sustav čak priskrbljuje dijelove obrisa koji nedostaju. Vidi, primjerice, zanimljive nedavne rasprave Johna Kennedyja u: “Attention, Brightness, and the Constructive Eye”, *Vision and Artifact*, ur. M. Henle, Springer, 1976, str. 33-47, i Gaetana Kanizse u: “Contours without Gradients or Cognitive Contours?”, *Italian Journal of Psychology*, vol. 1 (1974), str. 93-113.

¹⁵ Budući da su koloristički skokovi kompatibilni s identitetom predmeta ili lika, možemo se upitati zašto crni kvadrat, kad se dvaput bljesne nasuprot bijelomu bez promjene mjesta, veliči-

Sve u svemu, u uobičajenome je iskustvu glatko rješenje prostorno-vremenskih nejednakosti, za razliku od glatkoga rješenja kolorističkih kontrasta, obična stvar, često se može proizvesti hotimično i opetovano, i neophodno je za ustrojavanje većine predmeta s kojima radimo u svome svakodnevnom svijetu. To nas, smatram, uvelike približava objašnjenju zbog čega u Kolarsovim pokusima perceptivni sustav, u skladu s njegovim iskustvom, njegovom praksom i njegovom ulogom, izlazi na kraj s prostorno-vremenskim i kolorističkim nejednakostima na različite načine.

Možemo li na ovome stati? Pokriva li ovo sve što se odnosi na iznenađujuće ishode kolorističkih pokusa? Naprotiv, mislim da nam je promakao najvažniji i najupadljiviji aspekt, naime *činjenica da više-manje svaki jasni slučaj vizualne percepcije kretanja ovisi o naglome kolorističkom pomaku*.

Predočimo si postojan crni kvadrat koji se kreće umjerenom brzinom slijeva nadesno ispred bijele pozadine. U svakom trenutku lijevi rub crnoga naglo prijeđe u bijelu i stopi se s pozadinom, a bjelina što graniči s desnim rubom crnoga naglo prijeđe u crnu i postane dio kvadrata. Između uzastopnih promjena na oba ruba nema opazivih prostorno-vremenskih “rupa”. Te promjene tvore neprekinut proces. Ali same sastavne promjene boje skokovi su između crne i bijele – ne prolazi se kroz posredničke sive. Iz toga proizlazi percepcija kretanja. Samo je tako očuvana postojanost obrisa; crni kvadrat stalno ostaje isti crni kvadrat (ili se u drugim slučajevima glatko transformira prema veličini ili obliku), tvoreći cijelim opsegom kontrast naspram bijele pozadine. Općenitije govoreći, bez obzira na veličinu, oblik ili boju promatranoga lika ili predmeta, takvo neprekidno skakanje između različitih boja na rubovima dio je i odjeljak percepcije stvarnoga kretanja. Isto vrijedi i za percepciju prividnoga kretanja u onoj mjeri u kojoj ona aproksimira percepciju stvarnoga kretanja.

Budući da vizualni sustav čini takve skokove “u hodu”, da su oni neophodni za percepciju kretanja, da identitet predmeta ne ovisi o glatkome kolorističkom prijelazu, nego o kontrastu spram pozadine na obrisu, koloristički skokovi u Kolarsovim pokusima čine se tako neizbježnima da nas ostavljaju

ne ili oblika, vidimo kao da cijelo vrijeme traje, a ne kao crni pa bijeli pa crni? Odgovor je očit: neprekidnost crne (ili druge boje koja nije bijela) nužna je za kontinuitet lika. Bijela bi faza izgubila obris, pa bi se bljeskovi crnoga kvadrata vidjeli kao odvojeni događaji. Kolorističke “rupe”, inače sasvim prihvatljive, mogu se popuniti radi očuvanja obrisa i kontinuiteta.

u nedoumici kako smo dopustili da nas prevari kriva analogija, te da očekujemo išta drukčije.

Dakle, naša se zagonetka o percepciji rasplinjuje, ali ostaju fascinantne činjenice prividne promjene i problem iznalaženja kakva općenitog objašnjenja. Zagonetka je, iako mi se njezina povijest čini privlačnom i ponižavajućom, za naše nakane manje važna od samih pojava. Promislimo li iznova o tome, primijetit ćemo da su se one proučavale, podvrgavale pokusima i bile predmetom rasprava jednako objektivno kao fizičke činjenice. Zadaća nalaženja činjenica ne postaje proizvoljna ili besmislena kada je riječ o činjenicama “prividnoga”, a ne “stvarnoga” ili fizičkog kretanja. “Prividno” i “stvarno” ovdje su podmuklo pristrane oznake za činjenice različite vrste. Upravo kao što kretanja točkice preko ekrana katkad “nema” u podražaju ili predmetu, tako ni odvojenih statičkih bljeskova katkad “nema” u percepciji. Pozabavili smo se nekim dojmljivim primjerima načina kako percepcija stvara svoje činjenice.¹⁶ To nas, zajedno s raspravom u II, III. i IV. poglavlju o nekim drugim osobitim sredstvima i vrstama svjetotvorstva, vraća općenitijemu proučavanju započetom u I. poglavlju.

¹⁶ Drugi dojmljivi primjeri mogu se naći u perceptivnoj izgradnji obrisa (vidi bilj. 14 *supra*) i boje, koja [izgradnja] prema Edwinu H. Landu ne ovisi o posebnim valnim duljinama, nego o “iznenadnim energetskim promjenama” (vidi njegovu raspravu “Our polar partnership with the world around us”, *Harvard Magazine*, vol. 80 [1978], str. 23-26, i “The Retinex Theory of Color Vision” u: *Scientific American*, vol. 237 [1977], str. 108-128). Za daljnje pokuse u vezi s percepcijom kretanja vidi: E. Sigman i I. Rock, “Stroboscopic Movement based on Perceptual Intelligence”, *Perception*, vol. 3 (1974), str. 9-28.

VI. FABRICIRANJE ČINJENICA

1. Stvarnost i varka

Prethodno poglavlje počelo je prilično prijekornim pitanjem: “Zar ne vidite što je pred vama?” i došlo do prosvjetljujućeg odgovora: “Ovisi...”. Među ostalim, ovisi o odgovoru na drugo pitanje: “Pa, što je preda mnom?”. Od toga ću pitanja krenuti u ovome razmatranju, i moram priznati da i na nj odgovor glasi: “Ovisi...”, a, među ostalim, uvelike ovisi o odgovoru na još jedno pitanje: “Kako gledate na to?”.

Moj naslov, *Fabriciranje činjenica*, uz to što prilično jasno naznačuje o čemu ću raspravljati, ima i tu vrlinu da iritira one fundamentaliste koji jako dobro znaju da se činjenice ne stvaraju, nego nalaze, da činjenice tvore jedinstveni stvarni svijet i da se znanje sastoji od vjerovanja činjenicama. Ta vjerovanja tako čvrsto vladaju gotovo svima nama, tako nas sputavaju i zasljepljuju da nam “fabriciranje činjenica” zvuči paradoksalno. “Fabriciranje” je postalo sinonim za “laž” ili “fikciju” u opreci spram “istine” ili “činjenica”. Naravno da moramo razlikovati laž i fikciju od istine i činjenica, ali siguran sam kako to ne možemo činiti s obrazloženjem da se fikcija fabricira, a činjenice nalaze.

Prisjetite se na trenutak takozvanoga prividnog kretanja. Eksperimentalni rezultati koje sam sažeto prikazao nisu univerzalni, samo su tipični. Ne samo da različiti promatrači različito percipiraju kretanje nego neki prividno

kretanje uopće ne mogu vidjeti. One koji nisu kadri vidjeti nešto za što znaju da ga nema Kolers je nazvao naivnim realistima, napominjući da ih je nesrazmjerno visok postotak među inženjerima i liječnicima (*AMP*, 160).

Ako, međutim, promatrač kaže da vidi dva odvojena bljeska, čak i na tako malim udaljenostima i u tako kratkim intervalima da većina promatrača vidi jednu točku koja se kreće, on možda želi reći da vidi dva bljeska onako kako bismo mi mogli reći da vidimo roj molekula gledajući stolicu ili kako doista kažemo da vidimo okruglu ploču stola i onda kad je gledamo iskosa. Budući da promatrač može steći vještinu razlikovanja prividnoga od stvarnoga kretanja, privid kretanja može protumačiti kao znak da postoje dva bljeska, kao što mi ovalan izgled ploče stola tumačimo kao znak da je okrugla. U oba slučaja znakovi mogu biti ili postati toliko transparentni da kroz njih gledamo fizikalne događaje i predmete. Kada promatrač vizualno odredi da je pred njim ono oko čega se slažemo da jest pred njim, teško ga možemo optužiti za pogrešku u vizualnoj percepciji. Hoćemo li, umjesto toga, reći da krivo shvaća uputu, koja po svoj prilici glasi da jednostavno kaže što vidi? Kako onda, ne utječući na ishod, moramo preformulirati uputu da bismo izbjegli takvo “krivo shvaćanje”? Očito je da će, kažemo li mu da se ne koristi pret hodnim iskustvom i da izbjegava svaku konceptualizaciju, ostati bez riječi, jer mora rabiti riječi da bi uopće govorio.

Najbolje što možemo učiniti jest točno odrediti vrstu termina, vokabular koji mora rabiti, te mu kazati da ono što vidi opiše perceptivnim ili pojavnim, a ne fizikalnim terminima. Bez obzira na to dobiju li se tako drukčije reakcije, baca se potpuno drukčije svjetlo na ono što se događa. Činjenica da se sredstva koja se moraju rabiti pri fabriciranju činjenica moraju točno odrediti čini bespredmetnim svako poistovjećivanje fizikalnoga sa stvarnim, a perceptivnoga s tek prividnim. Perceptivno nije prilično izobličena verzija fizikalnih činjenica baš kao što ni fizikalno nije krajnje artificijelna verzija perceptivnih činjenica. Ako smo u iskušenju da kažemo kako su “i jedno i drugo verzije istih činjenica”, to se ne smije shvaćati kao implikacija da postoje neovisne činjenice kojih su i jedno i drugo verzije baš kao što ni sličnost značenja dva-ju termina ne implicira da postoje neki entiteti koji se zovu – značenja. “Činjenica” je, poput “značenja”, sinkategorematski termin, jer činjenice su, na kraju krajeva, očito patvorene.

Klasična su ilustracija takva zaključka i različite verzije fizikalnoga kretanja. Je li Sunce prije nekog vremena zašlo ili se Zemlja digla? Okreće li se

Sunce oko Zemlje ili Zemlja oko Sunca? Danas nonšalantno rješavamo ono što je nekoć bilo pitanje života ili smrti govoreći da odgovor ovisi o okviru. Ali ni s tim u vezi, kažemo li da su geocentrični i heliocentrični sustav različite verzije “istih činjenica”, ne smijemo pitati što su te činjenice, nego kako nam je razumjeti fraze kao što su “verzije istih činjenica” ili “opisi istoga svijeta”. To se mijenja od slučaja do slučaja. U ovome slučaju, geocentrična i heliocentrična verzija, iako govore o istim konkretnim predmetima (Suncu, Mjesecu i planetima), tim predmetima pripisuju vrlo različito kretanje. Ipak, možemo reći da se bave istim činjenicama, ako pritom mislimo da one ne samo govore o istim predmetima nego su i rutinski prevodive jedna u drugu. Kako značenja nestaju u korist određenih odnosa među terminima, tako i činjenice nestaju u korist određenih odnosa među verzijama. U ovome slučaju odnos je razmjerno očit; katkad je mnogo teže uhvatljiv. Primjerice, nije bjelodano da su svi predmeti kojima se bave fizikalna i perceptivna verzija kretanja isti, a odnos, ako takav postoji, koji nam daje pravo kazati da te dvije verzije opisuju iste činjenice ili isti svijet nije odnos jednostavne međuprevodivosti.

Fizikalna i perceptivna verzija svijeta samo su dvije od silnoga mnoštva verzija u različitim znanostima, umjetnostima, u percepciji i svakodnevnome diskursu. Svjetovi se stvaraju stvaranjem takvih verzija riječima, brojkama, slikama, zvukovima ili drugim simbolima bilo koje vrste u bilo kojemu mediju, a poredbeno je proučavanje tih verzija i vizija te njihova stvaranja ono što nazivam kritikom svjetotvorstva. Takvo sam proučavanje započeo u I. poglavlju, a sada ću morati vrlo kratko sažeti i pojasniti neke u njemu iznijete zaključke, da bih zatim prešao na daljnje probleme koji su glavni predmet ovoga poglavlja.

2. Sredstva i materija

Moje dosadašnje razmatranje jasno upućuje na radikalni relativizam. Međutim, postavljena su stroga ograničenja. Spremnost da se prihvate bezbrojne alternativne istinite ili ispravne verzije svjetova ne znači da “sve može”, da su “lovačke” priče jednako valjane kao one nepatvorene ili da se istine više ne razlikuju od laži, nego samo to da se istinitost ne smije pojmiti kao podudarnost sa zgotovljenim svijetom. Iako svjetove stvaramo stvaranjem verzija, ne stvaramo ih nasumičnim sastavljanjem simbola, baš kao što ni stolar ne stvara stolicu nasumičnim sastavljanjem komada drva. Mnogostruki

svjetovi koje odobravam samo su stvarni svjetovi koje su stvorile istinite ili ispravne verzije i koji tim verzijama odgovaraju. Mogućim ili nemogućim svjetovima koji navodno odgovaraju lažnim verzijama nema mjesta u mojoj filozofiji.

Sasvim je drugo pitanje koje točno svjetove treba priznati kao stvarne. Iako su neki aspekti filozofijskoga stajališta važni, čak i oni pogledi koji se čine vrlo restriktivnima mogu priznati bezbrojne verzije kao jednako ispravne. Katkad me, primjerice, upitaju kako se moj relativizam može pomiriti s mojim nominalizmom. Odgovor je jednostavan. Premda nominalistički sustav govori samo o pojedinačnostima, izopćujući svaki govor o razredima, kao individuu može uzeti bilo što. Drugim riječima, nominalistička zabrana protivi se razuzdanu umnažanju entiteta iz bilo koje izabrane baze pojedinačnosti, ali izbor baze ostavlja potpuno slobodnim. Nominalizam, dakle, sam po sebi ovlašćuje mnoštvo alternativnih verzija utemeljenih na fizikalnim česticama, pojavnim elementima, običnim stvarima ili bilo čemu što je netko voljan smatrati pojedinačnostima.¹ Ništa ne sprečava bilo kojega nominalista da iz određenih razloga preferira neki od sustava kojima se tako priznaje legitimost. Nasuprot tome, primjerice, tipični fizikalizam, premda je vrlo široke ruke kad se radi o priskrblijanju platonističkih sredstava za beskrajno stvaranje entiteta, priznaje samo jednu točnu (iako još neidentificiranu) bazu.

Iako, dakle, fizikalistov nauk “nema razlike bez fizikalne razlike” i nominalistov nauk “nema razlike bez razlike pojedinačnosti” zvuče slično, u tom se pogledu upadljivo razlikuju.²

Bilo kako bilo, u ovoj općenitoj raspravi o svjetotvorstvu ne postavljam nominalistička ograničenja, jer želim uzeti u obzir različita gledišta o tome koji stvarni svjetovi postoje.³ To ni približno nije isto što i odobravanje tek mogućih svjetova. Platonist i ja možemo imati različita gledišta o tome što

¹ Vidi *SA*, str. 26-28; *PP*, str. 157-161.

² A i u drugima, posebice u tome što nominalistički nauk zahtijeva konstrukcijsko tumačenje svake razlike u smislu razlikā između pojedinačnosti, dok je fizikalistov nauk manje eksplicitan i često zahtijeva samo neku nespecificiranu ili, u najboljem slučaju, kauzalnu vezu između fizikalnih i drugih razlika.

³ U istome duhu, iako je djelo *SA* posvećeno nominalizmu, njegov kriterij za konstrukcijske definicije i njegovo mjerenje jednostavnosti dovoljno su prošireni u poredbene svrhe da bi se mogli primijeniti i na platonističke sustave. S druge strane, ni ovdje ni tamo uopće se ne uzimaju u obzir odstupanja od *ekstenzionalizma*.

čini stvarni svijet, a slagati se u odbacivanju svega drugoga. Možemo imati različita gledišta o tome što smatramo istinitim, a slagati se da ništa ne odgovara onome što smatramo lažnim.

Govoriti o svjetovima kao tvorevinama verzijā često vrijeđa i implicitnim pluralizmom i sabotажom onoga što sam nazvao “onim nepokretnim što leži u temelju”. Dopustite da ponudim onoliko utjehe koliko mogu. Iako naglašavam mnogostrukost ispravnih verzija svjetova, nipošto ne inzistiram na tome da postoji mnogo svjetova, ili ijedan, jer, kako sam već sugerirao, na pitanje jesu li dvije verzije – verzije istoga svijeta ima onoliko valjanih odgovora koliko ima valjanih tumačenja sintagme “verzije istoga svijeta”. Monist uvijek može ustvrditi kako je dovoljno da dvije verzije budu ispravne da bi se smatrale verzijama istoga svijeta. Pluralist uvijek može odgovoriti pitanjem kakav je svijet kada se stave na stranu sve verzije. Možda je najbolji odgovor dao profesor Woody Allen napisavši:

Možemo li doista “spoznati” svemir? Moj Bože, dovoljno je teško snaći se u Kineskoj četvrti. Poanta je, međutim, u ovome: ima li ičega ondje vani? I zašto? I moraju li biti tako bučni? Naposljetku, nema nikakve sumnje da je značajka “stvarnosti” upravo to što joj nedostaje bit. Time ne želim reći da nema bit, nego samo da joj ona nedostaje. (Stvarnost o kojoj ovdje govorim istovjetna je s onom koju je opisao Hobbes, ali malo manja.)⁴

Poruka je, prema mojemu sudu, jednostavna: um, bit i materija nisu bitni*. Bolje nam je usredotočiti se na verzije nego na svjetove. Naravno, želimo razlikovati verzije koje se referiraju i one koje se ne referiraju, i govoriti o onim stvarima i svjetovima, ako ih ima, na koje se referiraju. No, te stvari i svjetovi, pa čak i tvar od koje su stvoreni – materija, antimaterija, um, energija i što sve ne – i sami se oblikuju verzijama i zajedno s verzijama. Činjenice su, kako kaže Norwood Hanson, bremenite teorijom⁵; onoliko bremenite koliko se nadamo da su naše teorije bremenite činjenicama. Ili, drugim riječima, činjenice su malene teorije, a istinite su teorije velike činjenice. Moram ponoviti kako to ne znači da se do ispravnih verzija može doći “usput” ili da se svjetovi grade ni iz čega. U svakoj prigodi polazimo od neke stare verzije

⁴ Woody Allen, “My Philosophy” u: *Getting Even*, 1966, 4. pogl., 1. potpogl.

* U izvorniku: *never mind mind, essence is not essential, and matter doesn't matter* (op. prev.).

⁵ U: *Patterns of Discovery*, Cambridge University Press, 1958, 1. pogl. i d.

ili svijeta koji nam je pri ruci te smo na nj osuđeni sve dok ne prikupimo odlučnost i vještinu da ga preradimo u neki novi. Tvrdoglavost činjenica koju osjećamo djelomice proizlazi iz zahvata navike: naš čvrsti temelj uistinu je nepokretan. Svjetotvorstvo počinje jednom verzijom, a završava drugom.

3. Neki drevni svjetovi

Pozabavimo se nakratko ranim primjerima svjetotvorstva. Predsokratovci su, odavno to mislim, ostvarili gotovo sav značajan napredak i napravili gotovo sve značajne pogreške u povijesti filozofije. Prije nego što razmotrim kako njihova gledišta ilustriraju teme ključne za ovu raspravu, moram vam, u vrlo sažetu obliku, dati priču iz prve ruke o tom razdoblju filozofije.

Ti su filozofi, poput većine nas, započeli od svijeta smiješanoga od religije, praznovjerja, sumnje i nade te gorkih i slatkih iskustava. Potom je Tales, tražeći neko jedinstvo u zbrci, uočio da sunce privlači vodu i zagrijava je do plamena, da se oblaci zgušnjavaju, padaju, zemlja ih upija i, prema legendi, uočio je vodu na dnu nekoga zdenca. Sinulo mu je rješenje – dapače, rješenje je *bilo* rješenje: svijet je voda.

Međutim, Anaksimandar je odvratio: “Uza zemlju, zrak, vatru i vodu koji se svi pretvaraju jedno u drugo, zašto izabrati vodu? Što je čini iole drukčijom od ostalih triju [elemenata]? Moramo naći nešto neutralno od čega su svi oni sačinjeni.” Pa je izmislio Bezgranično, natovarivši jednim potezom filozofiji na vrat dva njezina najteža tereta: beskonačnost i bit.

Empedoklo je odbacio Bezgranično.* Ako ne možemo izabrati jedan od elemenata, moramo uzeti sva četiri. Ono što je bitno jest kako su pomiješani. On je uvidio da je prava tajna svemira – pomutnja.

Kada je Heraklit zatražio da se nešto poduzme, Parmenid je odgovorio znakom zaustavljanja i sveo filozofiju na formulu: “Ono jest”, misleći, naravno: “Ono nije”, ili, da produžimo priču*: “Gledajte u kakvu smo se nevolju uvalili!”

Ali Demokrit nas je vješto spasio. Zamijenio je “Ono jest” sa “Oni su”. Poanta je u tome da će, ako se “stvari narežu dovoljno tanko”, sve biti isto. Sve su čestice iste. Način kako su sastavljene čini vodu, zrak, vatru, zemlju ili što god. Kvalitetu su zamijenile kvantiteta i struktura.

* U izvorniku: *Empedocles ruled the Boundless out-of-bounds* (op. prev.).

* U izvorniku: *to make a short story long* (op. prev.).

Jedna prijeporna točka između Talesa i njegovih nasljednika odzvanja čitavom poviješću filozofije. Tales je sva četiri elementa sveo na vodu; Anaksimandar i Empedoklo prigovorili su da se četiri elementa mogu isto tako svesti na bilo koji od ostala tri. Zasad su obje strane jednako u pravu. Talesov akvacentrični sustav nije nimalo utemeljeniji nasuprot njegovim trima alternativama od geocentričnoga opisa solarnoga sustava nasuprot njegovim očitim alternativama. No, Talesovi su kritičari pogrešno pretpostavili da su, budući da nijedan od alternativnih sustava nije jedini ispravan, svi sustavi pogrešni. To što se možemo lišiti bilo kojega od njih ne znači da možemo bez svih, nego samo da imamo izbor. Implicitni je razlog za odbacivanje Talesove teorije bio taj da obilježja koja razlikuju alternativne sustave ne mogu odražavati stvarnost takvu kakva jest. Tako je Empedoklo inzistirao da je svako sređivanje četiriju elemenata proizvoljno nametanje zbilji. Previdio je da je svaki ustroj u elemente isto tako nametanje i da, zabranimo li sva takva nametanja, ostajemo bez ičega. Anaksimandar je shvatio, štoviše prigrlio, tu konzekvenciju i tretirao je četiri elementa kao izvedenice iz neutralnoga i nedjelatnoga Bezgraničnog. Logični Parmenid zaključio je da, ako samo nešto potpuno neutralno može biti zajedničko svjetovima svih alternativnih verzija, samo je *to* stvarno, a sve je ostalo puka iluzija. Međutim, čak je i on ustrojio tu stvarnost na poseban način: Ono što jest jest Jedno. Demokrit, time izazvan, žurno ju je ustrojio drukčije, razlomivši je na komadiće – i sve je krenulo iznova.

U pozadini svih ovih rasprava o tome što se može svesti na što rekurentno je pitanje od čega se sastoji redukcija. Činjenica da se voda pretvara u druge elemente, prigovorio je Anaksimandar, ne čini ih samo vodom; a ni poimanje elemenata, u osnovi je odvratio Empedoklo, kao nečega što je sačinjeno od neutralne supstancije ne čini ih samo neutralnom supstancijom. Tu su preteče sadašnjih kampanja, koje vode prijatelji i neprijatelji fizikalnih predmeta, ili pojava, ili konkretnosti, ili odlika, ili uma, ili materije, za ili protiv odbacivanja bilo čega spomenutog u korist ostalih. Takve kampanje u pravilu proizlaze iz neshvaćanja koje zahtjeve ima ispuniti i koliko je važno ono što je isto onoliko konstrukcija koliko je redukcija.

4. Redukcija i konstrukcija

Rasprave o kriterijima za konstrukcijske definicije često su se usredotočivale na pitanje je li potrebno intenzijsko ili samo ekstenzijsko slaganje *definiensa* i *definienduma*. Zahtjev za apsolutnom sinonimijom temeljio se na uvjerenju

kako *definiens* mora biti objašnjenje značenja *definienduma*. Teškoća s pojmom značenjā, pa čak i s idejom potpune istovjetnosti značenja, otvorila je pitanje bi li ekstenzijska istovjetnost mogla biti dovoljna, ali to se pak pokazalo preuskim, jer očito je da su višestruki alternativni *definientia*, koji nisu koekstenzivni, često jednako prihvatljivi. Primjerice, točka na plohi može se definirati ili kao određeni par crta koje se sijeku ili kao posve drukčiji par ili kao gnijezdo područja itd., ali *definientia* koji imaju ta odjelita proširenja sigurno ne mogu svi biti koekstenzivni s *definiendumom*.

Takva promišljanja upućuju na kriterij uobičen u smislu ekstenzijskoga izomorfizma koji zahtijeva očuvanje strukture, a ne proširenja. Budući da struktura može biti zajednička mnogim različitim proširenjima, mogući su legitimni alternativni *definientia*. Izomorfizam o kojemu je riječ globalan je, valja ga dobiti između čitavoga skupa *definientia* nekoga sustava i čitavoga skupa njihovih *definienda*, ali nije simetričan. Obično, kao u spomenutim definicijama točaka, *definiens* artikulira svoje proširenje potpunije nego što to čini *definiendum*, te tako vrši analizu i uvodi sredstva za sustavnu integraciju.⁶

Tako shvaćena definicija točaka u smislu crtā ili skupova ne tvrdi da su točke samo crte ili skupovi; deriviranje drugih elemenata iz vode ne tvrdi da su oni samo voda. U mjeri u kojoj su definicije ili derivacije uspješne, one ustrojavaju točke i crte, ili četiri elementa, u određen sustav. Postojanje alternativnih sustava ne diskreditira nijedan od njih, jer alternativnim je sustavima – ustroju ove ili one vrste – jedina alternativa praznina. Tales je svojim nasljednicima koji su se žalili kako je uvodio umjetan poredak i prioritete sasvim lijepo mogao odvratiti kako je to ono što čine znanost i filozofija te da bi nas potpuno ukidanje tzv. umjetnoga ostavilo prazne glave i praznih ruku.⁷ Drukčijim poimanjem naravi i važnosti redukcije, ili konstrukcije, ili derivacije, ili sistematizacije odustajemo od uzaludne potrage za prvobitnim svijetom i uviđamo da su sustavi i druge verzije isto toliko produktivni koliko su reproduktivni.

U izloženoj povijesti mišljenja od Talesa do Allena ilustrirano je nekoliko procesa svjetotvorstva ili odnosa među svjetovima o kojima sam rasprav-

⁶ Vidi i SA: I. U određenim okolnostima mogu biti primjereni kriteriji koji su još labaviji od ekstenzijskoga izomorfizma.

⁷ Vidi i VII: 2 *infra* o konvenciji i sadržaju.

ljao u I. poglavlju: *sređivanje*, u derivaciji svih četiriju elemenata iz jednoga; *dopunjavanje*, u uvođenju Bezgraničnoga; *brisanje*, u ukidanju svega ostalog; i *dijeljenje*, u komadanju Jednoga na atome. Dopunjavanje i brisanje dramatično su ilustrirani i u odnosu između svijeta fizike i poznatoga perceptivnog svijeta. Spomenuti su još neki procesi ili odnosi: *sastavljanje*, npr. kad se događaji spajaju u trajan predmet; *izobličjenje*, kad se grube krivulje izgladuju, i *isticanje* ili emfaza. Potonjemu, koji se rjeđe primjećuje i slabije razumije, ali je osobito važan za daljnje razmatranje, ovdje valja posvetiti dodatnu pažnju.

Svjetotvorstvo katkad, ne dodajući i ne odbacujući entitete, mijenja emfazu, a razlika između dviju verzija koja se sastoji ponajprije ili čak isključivo od njihova relativnog isticanja istih entiteta, može biti upadljiva i konzekventna. Kao pažnje vrijedan primjer uzmimo u obzir razlike u onome što dvije verzije mogu smatrati prirodnim ili relevantnim vrstama, tj. vrstama važnim za opis, istraživanje ili indukciju. Naša uobičajena projekcija “zelenoga” i “plavoga” ne poriče da “zelavo” [*grue*] i “pleno” [*bleen*] imenuju razrede, ali te razrede smatra trivijalnim.⁸ Obrnuti stvar, projicirati “zelavo” i “pleno”, a ne “zeleno” i “plavo”, značilo bi stvoriti drukčiji svijet i u njemu živjeti. Drugi primjer učinka isticanja vidi se u razlici između dviju povijesti renesanse: jedne koja, ne isključujući bitke, naglašava umjetnosti, i druge koja, ne isključujući umjetnosti, naglašava bitke (II: 2). Ta razlika u stilu razlika je u isticanju koja nam daje dva različita renesansna svijeta.

5. Fakti iz fikcije

Uza svu tu raznolikost, pažnja se obično usredotočuje na verzije koje su doslovne, denotativne i verbalne. Iako to pokriva dio znanstvenoga i kvaziznanstvenoga svjetotvorstva (ali ga, smatram, ni približno ne pokriva u potpunosti), nisu uključene perceptivne i slikovne verzije te sva figurativna i egzemplifikacijska sredstva i svi neverbalni mediji. Svjetovi fikcije, pjesništva, slikarstva, glazbe, plesa i drugih umjetnosti uvelike se izgrađuju nedoslovnim sredstvima poput metafore, nedenotativnim sredstvima poput egzemplifikacije i ekspresije, a često i upotrebom slika, zvukova, gesta ili drugih simbola nejezičnih sustava. Ovdje se ponajviše bavim takvim svjeto-

⁸ Takav neobavezni platonistički govor trebao bi se uzeti kao vernakular za određenu nominalističku formulaciju s obzirom na predikate.

tvorstvom i takvim verzijama, jer jedna je od glavnih postavki ove knjige da se umjetnosti kao modusi otkrivanja, stvaranja i povećavanja znanja u smislu unapređivanja razumijevanja trebaju shvaćati jednako ozbiljno kao znanosti i da bi se, prema tome, filozofija umjetnosti trebala smatrati sastavnim dijelom metafizike i epistemologije.

Uzmite najprije u obzir verzije koje su vizije ili slikovni prikazi, a ne opisi. Što se tiče sintakse, slike se radikalno razlikuju od riječi. Slike se ne sastoje od elemenata abecede, ne identificiraju se kroz šarenilo rukopisa i fontova, ne spajaju se s drugim slikama ili s riječima u rečenice. Međutim, i slike i termini denotiraju ili funkcioniraju kao oznake za sve ono što prikazuju, imenuju ili opisuju.⁹ Imena i slike poput pojedinačnih ili grupnih portreta denotiraju u jedinstvenome smislu, a predikati i slike poput onih u vodiču za ornitologe denotiraju u općenitome. Slike, dakle, mogu stvarati i predstavljati činjenice i sudjelovati u svjetotvorstvu na vrlo sličan način kao što to čine termini. Doista, naša svakodnevna takozvana slika svijeta zajednički je proizvod opisivanja i slikovnog prikazivanja. No, moram ponoviti: ovdje se ne pridružujem ni bilo kojoj slikovnoj teoriji jezika niti bilo kojoj jezičnoj teoriji slikā, jer slike pripadaju nejezičnima, a termini neslikovnima, simboličkim sustavima.

Međutim, neki prikazi i opisi u doslovnome smislu ne denotiraju ništa. Primjerice, naslikani ili napisani portreti Don Quijotea ne denotiraju njega jer njega jednostavno nema da bi se mogao denotirati. Fikcijska književna djela i njihovi pandani u drugim umjetnostima očito igraju istaknutu ulogu u svjetotvorstvu. Onoliko koliko naše svjetove nasljeđujemo od znanstvenikā, biografā i povjesničarā, toliko ih nasljeđujemo i od romanopisaca, dramatičarā i slikarā. No, kako verzije ničega mogu tako sudjelovati u stvaranju stvarnih svjetova? Neizbježan prijedlog da se fiktivni entiteti i mogući svjetovi ponude kao denotati neće nam, čak ni onima koji to mogu progutati, pomoći da odgovorimo na to pitanje. Međutim, odgovor, kad ga potražimo, dolazi prilično lako.

Termin “Don Quijote”, uzmemo li ga doslovno, ne odnosi se ni na koga. No, uzmemo li ga figurativno, odnosi se na mnoge od nas – primjerice, na mene u mojim okršajima s vjetrenjačama aktualnoga jezikoslovlja. Na mnoge

⁹ O općenitoj problematici razlike između jezičnih i slikovnih sustava simbola vidi *LA*, posebice str. 41-43, 225-227 [36-39, 189-194]. Za daljnju raspravu o denotiranju slikama vidi moje komentare uz raspravu Monroea Beardsleya u *Erkenntnis*, vol. 12 (1978), str. 169-170.

druge termin se ne odnosi ni doslovno ni metaforički. Doslovna lažnost ili neprimjenjivost u potpunosti je kompatibilna s metaforičkom istinitošću, iako je, dakako, ne jamči, a granica između metaforičke istinitosti i metaforičke lažnosti križa se s granicom između doslovne istinitosti i doslovne lažnosti, ali nije arbitrarnija od nje. Pitanje je li neka osoba Don Quijote (tj. kihotična) ili Don Juan valjano je isto onoliko koliko i pitanje je li osoba paranoična ili shizofrenična, a na nj je i osjetno lakše odgovoriti. A primjena fiktivnoga termina “Don Quijote” na stvarne ljude, poput metaforičke primjene nefiktivnoga termina “Napoleon” na druge generale i poput doslovne primjene kojega u novije vrijeme izmišljenoga termina kao što je “vitamin” ili “radioaktivan” na materijale, reorganizira naš poznati svijet izabirući i naglašavajući kao relevantnu vrstu onu kategoriju koja ide preko dobro utabane staze. Metafora nije tek ukrasna retorička figura, nego način na koji svoje termine tjeramo da odraduju višestruke noćne smjene.¹⁰

Fikcija se, dakle, bila pisana, slikana ili glumljena, istinski (premda metaforički) odnosi na stvarne svjetove, a ne ni na što niti na eterične moguće svjetove. Slično tvrdnji koju sam iznio drugdje kako se ono što je tek moguće, ako je uopće prihvatljivo,¹¹ nalazi unutar stvarnoga, ovdje bismo pak, u drukčijemu kontekstu, mogli reći da se takozvani mogući svjetovi fikcije nalaze unutar stvarnih svjetova. U stvarnim je svjetovima način djelovanja

¹⁰ O metaforičkoj istinitosti vidi i *LA*, str. 68-70 [61-64]. O značenjskim međuodnosima različitih fiktivnih termina kao što su “don Quijote” i “don Juan” vidi *PP*, str. 221-238, i važnu raspravu Israela Schefflera “Ambiguity: an Inscriptional Approach” u *Logic and Art*, ur. R. Rudner i I. Scheffler, Bobbs-Merrill, 1972, str. 251-272. Obratimo pažnju na to da – budući da “don Quijote” i “don Juan” imaju istu (nultu) doslovnu ekstenziju – njihovo metaforičko razvrstavanje ljudi ne može odražavati nikakvo doslovno razvrstavanje. Kako se onda metaforičko ponašanje tih termina može podvesti pod opću teoriju metafore? Na dva međusobno usko povezana načina. Metaforičko razvrstavanje može odražavati: 1) razliku prema doslovnoj ekstenziji između paralelnih spojeva dvaju termina – primjerice, “termin (ili slika) don Quijote” i “termin (ili slika) don Juan” imaju različite doslovne ekstenzije, ili 2) razliku prema terminima koji denotiraju spomenuta dva termina i koji se njima mogu egzemplificirati – primjerice, “don Juan” je termin za okorjela zavodnika, a “don Quijote” to nije. Kratko rečeno, “don Quijote” i “don Juan” denotiraju se različitim terminima (npr. “termin don Quijote” i “termin don Juan”) koji denotiraju i druge različite termine (npr. “luckasti vitez” i “okorjeli zavodnik”), a oni pak denotiraju različite ljude. Ako to i jest pomalo komplicirano, svi su sastavni koraci jednostavni i izbjeglo se svako baratanje fiktivnim entitetima.

¹¹ *FFF*, str. 49-58. Ovdje nipošto ne “spuštam ljestvicu” kako bih prihvatio svjetove koji su tek mogući, nego samo sugeriram da se dio govora koji je naizgled “o mogućim stvarima” može korisno reinterpreirati kao govor o stvarnim stvarima.

fikcije vrlo sličan onomu nefikcije. Cervantes, Bosch i Goya, ništa manje nego Boswell, Newton i Darwin, uzimaju, rastvaraju, iznova stvaraju i iznova uzimaju poznate svjetove, preoblikujući ih na neobične i ponekad nejasne, ali ipak na koncu prepoznatljive – tj. *ponovno spoznatljive* – načine.

No, što je s čisto apstraktnim slikama i drugim djelima koja nemaju temu, koja se ni doslovno ni metaforički ne odnose ni na što, i koja bi čak i najtolerantniji filozofi teško mogli smatrati prikazima bilo kakva svijeta, mogućeg ili stvarnog? Takva djela, za razliku od portretā Don Quijotea ili slika kentaurā, nisu doslovne oznake na praznim staklenkama ni izmaštane oznake na punima; ona uopće nisu oznake. Valja li ih onda obožavati samo u njima samima i zbog njih samih, kao čistoću duha nezagađenu doticajem s bilo kakvim svijetom? Naravno da ne. Obrasci i osjećaji apstraktnih djela prožimaju naše svjetove jednako snažno kao doslovna Chardinova mrtva priroda ili alegorijsko “Rođenje Venere”. Nakon što provedemo oko sat vremena na ovoj ili onoj izložbi apstraktnoga slikarstva, u pravilu se sve počinje razlagati na geometrijske isječke ili se kovitlati u krugovima, ili pak činiti vijugave teksturne arabeske, izoštravati se u crno i bijelo ili vibrirati novim kolorističkim suglasjima i disonancama. Kako, međutim, nešto što ni doslovno ni figurativno ne prikazuje, opisuje, proglašava, denotira niti se ikako na bilo što odnosi, može tako izmijeniti naše dobro utabane svjetove?

Vidjeli smo da ono što ne denotira može ipak *upućivati* egzemplifikacijom ili ekspresijom te da nedeskriptivna, apstraktna djela ipak funkcioniraju kao simboli obilježjā koja posjeduju bilo doslovno bilo metaforički. Služeći kao uzorci nekih – često neprimijećenih ili zanemarenih – oblika, boja i osjećaja koji jesu ili mogu biti zajednički, i time skrećući pažnju na njih, takva djela potiču preustroj svijeta na koji smo navikli u skladu s navedenim obilježjima; ona dijele i spajaju prethodno utvrđene vrste, dodaju i oduzimaju, ostvaruju nova razlučivanja i integracije, mijenjaju prioritete. Simboli, štoviše, mogu djelovati egzemplifikacijom i ekspresijom jednako kao i denotacijom u bilo kojemu ili u svima spomenutima različitim načinima svjetotvorstva.

Glazba očito djeluje na slične načine na carstvo zvukova, ali ona sudjeluje i u stvaranju ma koje konglomerirane jezične i nejezične vizualne verzije koju smo u danome trenutku skloni nazvati svojom “slikom svijeta”. Jer: oblici i osjećaji glazbe nipošto nisu ograničeni na zvuk. Mnogi obrasci i emocije, oblici, kontrasti, rime i ritmovi zajednički su zvukovnom i vizualnom, a često i taktinom i kinestetičkom. Pjesma, slika i klavirska sonata mogu doslovno

i metaforički egzemplificirati neka ista obilježja, pa, prema tome, svako od tih djela može imati učinke koji nadilaze njegov vlastiti medij. U ovo vrijeme eksperimentiranja s kombiniranjem medija u performativnim umjetnostima nema ničega jasnijeg od toga da glazba utječe na gledanje, da slike utječu na slušanje te da i glazba i slike utječu na plesne pokrete i da su, obratno, pod njihovim utjecajem. Svi oni prodiru jedni u druge pri stvaranju svijeta.

Dakako, egzemplifikacija i ekspresija nisu funkcije isključivo apstraktnih djela, nego i brojnih deskriptivnih i figurativnih djela, fikcijskih i nefikcijskih. Ono što portret ili roman egzemplificira ili izražava često preustrojava svijet drastičnije nego što to čini ono što djelo u doslovnome ili prenesenome smislu govori ili prikazuje, a ponekad tema služi tek kao nositelj onoga što se egzemplificira ili izražava. No, ovih su nekoliko načina i sredstava simbolizacije, pojedinačno ili u kombinaciji, moćna oruđa. Njima japanski haiku ili pjesma od pet stihova Samuela Menashea može obnoviti i preoblikovati svijet. Bez njih bi pomicanje planina ekološki nastrojenoga umjetnika bilo uzaludno.

Umjetnikovi resursi – načini referiranja, doslovni i nedoslovni, jezični i nejezični, denotativni i nedenotativni, u mnogim medijima – čine se raznovrsnijima i dojmljivijima od znanstvenikovih. No, pretpostaviti da je znanost suhoparno jezična, doslovna i denotativna značilo bi previdjeti, primjerice, analogna sredstva koja se često upotrebljavaju, metafore uključene u mjerenja kada se numerička shema primjenjuje na neko novo područje, i govor u današnjoj fizici i astronomiji o čarolijama, neobičnosti i crnim rupama. Čak i ako je konačni proizvod znanosti, za razliku od konačnoga proizvoda umjetnosti, doslovna, verbalna ili matematička, denotativna teorija, znanost i umjetnost tragaju i grade na vrlo sličan način.

Dakako, moj je okvirni prikaz činjenica povezanih s fabrikacijom činjenica i sam fabrikacija. No, kao što sam više puta upozorio, prepoznavanje mnogostrukih alternativnih verzija svjetova ne upućuje na politiku *laissez-faire*. Mjerila razlikovanja ispravnih od pogrešnih verzija postaju – ako išta – više, a ne manje važna. Ali koja mjerila? Ne samo da toleriranje nepomi- renih alternativa mijenja naše poimanje istinitosti nego proširivanje našega vidokruga kako bi obuhvatio verzije i vizije koje ne iznose nikakve tvrdnje i koje možda čak ništa ne opisuju i ne prikazuju, zahtijeva da se u obzir ne uzima istinitost, nego neka druga mjerila. Istinitost često nije primjenjiva, rijetko kad je dovoljna i ponekad se mora maknuti s puta konkurentnim kriterijima. Tom se problematikom želim pozabaviti u idućem poglavlju.

VII. O ISPRAVNOSTI PRIKAZIVANJA

1. Sukobljeni svjetovi

Budući da se brojne i katkad nepomirene, pa čak i nepomirljive, teorije i opisi priznaju kao prihvatljive alternative, valja nam preispitati predodžbe o istinitosti. A s proširenjem našega gledišta o svjetotvorstvu daleko onkraj teorija i opisā, tvrdnji, jezika, čak i onkraj denotacije, kako bi se povrh doslovnih uključile i metaforičke te povrh verbalnih slikovne i glazbene verzije i vizije, a povrh opisivanja i slikovnoga prikazivanja egzemplificiranje i izražavanje, razlika između istinitoga i neistinitoga ni približno ne označuje opću razliku između ispravnih i pogrešnih verzija. Koje je onda mjerilo ispravnosti, primjerice, pandan istinitosti za djela bez teme koja prezentiraju svjetove egzemplifikacijom ili ekspresijom? Ovim ću se nezahvalnim pitanjima morati oprezno približiti.

Oba termina iz naslova poglavlja, “prikazivanje” i “ispravnost”, valja shvatiti u prilično općenitom smislu. U “prikazivanje” ne uključujem samo ono što čini crtač, nego sve načine stvaranja i prezentiranja svjetova – u znanstvenim teorijama, umjetničkim djelima i svakovrsnim verzijama. Biram taj termin kako bih otklonio bilo kakav dojam da ću raspravljati o moralnoj ili etičkoj ispravnosti.¹ U “ispravnost”, pored istinitosti, uključujem i mjerila

¹ Svaka obrada ispravnosti može, dakako, uzrokovati nagađanje o primjeni moralne ispravnosti, ali to drage volje ostavljam drugima. O jednoj bi se poanti, doduše, moglo razmisliti: rela-

prihvatljivosti koja ponekad dopunjuju istinitost ili se čak s njom natječu ondje gdje je to primjenjivo, ili pak istinitošću zamjenjuju nedeklarativna prikazivanja.

Premda su moja glavna preokupacija u ovome razmatranju ta druga mjerila, na početku se iznova i поближе moram pozabaviti istinitošću. Većina nas davno je naučila temeljna načela poput onoga da se istine nikad zbiljski ne sukobljavaju, da su sve istinite verzije istinite u² jedinome stvarnom svijetu, i da se prividna neslaganja među istinama svode tek na razlike u usvojenim okvirima ili konvencijama. Iako je većina nas nešto kasnije naučila i to da se ne pouzdaje u prethodno naučena temeljna načela, bojim se da se moja gore iznesena napomena o sukobljenim istinama i mnogostrukim stvarnim svjetovima može zanemariti kao čisto retorička. Oni to nisu; čak i po cijenu određena ponavljanja, moram to bolje pojasniti dosljednijim prikazom nekih postavki koje sam često obrazlagao na prethodnim stranicama. Kad dođemo do središnje teme ovoga poglavlja, trebat će nam čvrsta osnova za usporedbu.

U očima svakoga, osim gorljiva apsolutista, vidno sukobljene alternativne verzije često podastiru valjane i podjednake razloge da se nazovu istinitima. Sukobljene tvrdnje teško možemo smatrati istinitima u istome svijetu, a da u istome svijetu baš sve tvrdnje (jer sve proizlaze iz bilo kakva proturječja) ne prihvatimo kao istinite, a sam taj svijet kao nemoguć. Moramo, dakle, ili odbaciti jednu od dviju vidno sukobljenih verzija kao neistinitu, ili ih smatrati istinitima u različitim svjetovima, ili provjeriti možemo li naći koji drugi način da ih pomirimo.

U nekim se slučajevima prividno sukobljene istine mogu pomiriti uklanjanjem ove ili one vrste dvosmislenosti.³ Katkad se, primjerice, rečenice čine inkompatibilnima samo zato što su eliptične, a kad se prošire eksplicitnim uključivanjem ograničenja koja su isprva bila implicitna, one jasno govore o

tivnost ispravnosti i prihvatljivost sukobljenih ispravnih prikazivanja, barem u ovome kontekstu, ni na koji način ne otklanja stroga mjerila za razlikovanje ispravnoga od pogrešnoga.

² Ja kažem da je tvrdnja istinita *u* danome stvarnom svijetu (ili *za* nj) ako je istinita u mjeri u kojoj se uzima u obzir samo taj svijet. O različitim izrazima "istinito za" ["true of"] i "istinito o" ["true about"] vidi moj rad s Josephom Ullianom, "Truth About Jones", *Journal of Philosophy*, vol. 74 (1977), str. 317-338.

³ O različitim vrstama dvosmislenosti vidi: Israel Scheffler, "Ambiguity: An Inscriptional Approach", u: *Logic and Art*, ur. Rudner i Scheffler, Bobbs-Merrill, 1972, str. 251-272; i Schefflerovu knjigu koja je u pripremi.

različitim stvarima ili različitim dijelovima stvari. Tvrdnje da su svi vojnici opremljeni lukom i strijelama te da nijedan vojnik nije tako opremljen istinite su, ali za vojnike iz različitih era. Ili: tvrdnje da je Partenon čitav i da je ruševina opet su istinite, ali za različita razdoblja njegove gradnje. Isto je i u pogledu tvrdnji da je jabuka bijela i da je jabuka crvena – za njezine različite prostorne dijelove. Sukobljene rečenice bolje se slažu kad se razdvoje. U svim se navedenim slučajevima dva područja primjene lako spajaju u prepoznatu vrstu ili predmet, i obje su tvrdnje istinite u različitim dijelovima ili podrazredima istoga svijeta.

Međutim, pomirenje se ne može uvijek lako postići. Vratimo se opisima kretanja (ili nekretanja) Zemlje. Dvije su tvrdnje

- (1) Zemlja uvijek miruje
- (2) Zemlja pleše ulogu Petruške

naizgled sukobljene, jer negacija svake proizlazi iz one druge. A čini se da je u objema riječ o istoj Zemlji. Objе su, međutim, istinite – unutar odgovarajućega sustava.⁴

Sada će nam se sigurno reći da ove zadnje tri riječi pokazuju izlaz: da se i tu radi o eliptičnim tvrdnjama i da se, kad se prošire eksplicitnim relativiziranjem, tako da, primjerice, glase

- (3) U ptolomejskome sustavu Zemlja uvijek miruje
- (4) U određenome sustavu nalik onomu Stravinskog i Fokinea Zemlja pleše ulogu Petruške,

pokazuju potpuno kompatibilnima. No, taj argument predobro funkcionira. Da bismo uvidjeli zašto se (3) i (4) nikako ne mogu prihvatiti kao – pa čak ni ubrojiti u – potpunije formulacije tvrdnji (1) i (2), obratimo pozornost na to da su, dok je barem jedna od sukobljenih tvrdnji

- (5) Kraljevi Sparte imali su dva glasa
- (6) Kraljevi Sparte imali su samo jedan glas

⁴ Ovdje se ne bavim kontroverzama oko toga miruje li Zemlja u nekome apsolutnom smislu ili se na neki poseban način kreće. Čitatelj koji smatra da ni (1) ni (2) nisu istinite ili da je samo jedna od njih istinita može ih zamijeniti vlastitim primjerom; možda će se, primjerice, složiti da su tvrdnje “Zemlja se okreće u smjeru kazaljke na satu” i “Zemlja se okreće obratno od smjera kazaljke na satu” obje istinite, s različitim gledišta.

neistinita, obje sljedeće tvrdnje istinite:

(7) Prema Herodotu, kraljevi Sparte imali su dva glasa

(8) Prema Tukididu, krajevi Sparte imali su samo jedan glas.

Očito je da su (7) i (8), za razliku od (5) i (6), potpuno rezervirane u pogledu toga koliko su kraljevi imali glasova. Iznosi li tko kakvu tvrdnju i je li ta tvrdnja istinita posve su različita pitanja. Slično tome, tvrdnje (3) i (4), za razliku od (1) i (2), potpuno su rezervirane u pogledu Zemljina kretanja. Ne govore nam ni kako se ni da li se Zemlja kreće, osim ako objema ne dodamo klauzu koja potvrđuje da je ono što govori sustav koji je u pitanju istinito. Međutim, ako se to učini, onda su, dakako, potvrđene i same tvrdnje (1) i (2), pa nismo postigli nikakvo rješenje sukoba. Prema tome, naizgled moćno i univerzalno sredstvo relativiziranja na sustav ili verziju pokazalo se jalovim.

No, rečenice poput (1) i (2) možda možemo pomiriti relativiziranjem na referentne točke ili okvire, a ne na sustave ili verzije. Bit će nam lakše baratati jednostavnijim primjerom. Jednako istinite sukobljene rečenice o dnevnome kretanju⁵ Zemlje i Sunca

(9) Zemlja se okreće, a Sunce je nepokretno

(10) Zemlja je nepokretna, a Sunce se okreće oko nje

mogou se protumačiti kao da odgovaraju tvrdnjama

(11) Zemlja se okreće u odnosu na Sunce

(12) Sunce se okreće u odnosu na Zemlju,

što su nesukobljene istine.

Valja, međutim, uočiti da (11) u biti ne kaže, za razliku od (9), da se Zemlja okreće; a (12) u biti ne kaže, za razliku od (10), da je Zemlja nepokretna. Tvrdnja da se predmet kreće u odnosu na neki drugi predmet ne implicira ni da se prvi kreće ni da se drugi ne kreće.⁶ Dapače, ondje gdje je f primjerena formula, i (11) i (12) zapravo odgovaraju jednoj tvrdnji

⁵ Ovdje namjerno i bezopasno pretjerano pojednostavljujem, zanemarujući sva druga kretanja, npr. godišnje kretanje.

⁶ U iskušenju smo da frazu poput “u odnosu na Sunce” zamijenimo nečim poput “polazeći od toga da je Sunce fiksno”. Ali što to znači? Možda nešto poput “prikazujući Sunce fiksnom točkom na listu papira”, ali time smo samo rekli “prikazujući Sunce točkom koja je fiksna u odnosu na list papira”, i izvorni se problem vraća.

(13) Prostorni odnosi između Zemlje i Sunca mijenjaju se s vremenom prema formuli f ;⁷

a to ne pripisuje ni kretanje ni mirovanje ni Zemlji ni Suncu, nego je u potpunosti kompatibilno ne samo sa (9) i (10) već i s tvrdnjom da se Zemlja neko vrijeme okreće, a onda stane dok se Sunce kreće oko nje. Pomirenje (9) i (10) ostvaruje se poništavanjem onih obilježja koja su odgovorna za njihovo neslaganje; (11), (12) i (13) otklanjaju kretanje u svakome smislu koji nam omogućuje da pitamo kreće li se dani predmet ili ne ili koliko se kreće.

Na ovoj bismo točki mogli biti skloni reći: “I bolje da smo ih se riješili; ionako su takva pitanja očito prazna”. S druge strane, ozbiljno smo hendikepirani ako smo, umjesto da kažemo da li se ili kako se dani predmet miče, ograničeni na opisivanje promjena relativnoga položaja. U većini je konteksta okvir referencije praktički nezaobilazan. Kao što se astronom pri obavljanju svojih promatranja ne može koristiti tvrdnjom poput (13), ni mi se ne možemo koristiti kartom kako bismo se snašli u gradu ako najprije na njoj ne lociramo sebe. Ako nema razlike između onoga što (9) i (10) opisuju, čini se da ipak postoji znatna razlika u načinu na koji to opisuju. I tako smo, kad bolje promislimo, u iskušenju da kažemo kako su “prazna” pitanja zapravo “vanjska” u opreci spram “unutarnjih” pitanja⁸ – da se odnose na diskurs u opreci spram činjenica, na konvenciju u opreci spram sadržaja. No, u tom bismo slučaju itekako mogli dvojiti glede opravdanosti temeljenja ičega na tako notorno upitnim dihotomijama. No, ostavimo se zasad te problematike i razmotrimo drukčiji primjer.

Pretpostavimo na trenutak da je naš univerzum diskursa ograničen na kvadratni odsječak ravnine s dvama parovima graničnih crta označenih kao “okomite” i “vodoravne”. Uzmemo li da u njemu postoje točke, što god one bile, onda su dvije rečenice

(14) Svaka je točka sačinjena od okomite i vodoravne crte

(15) Nijedna točka nije sačinjena od crta niti od bilo čega drugog⁹

⁷ Zasad namjerno ne uzimam u obzir relativnost spram promatrača ili okvir udaljenosti između predmeta; ali vidi 2. potpoglavlje *infra*.

⁸ Vidi polemiku Carnapa i Quinea u: *The Philosophy of Rudolph Carnap*, ur. Schilpp, La Salle, 1963, str. 385-406 i 915-922.

⁹ Usp. SA: I. U ovome kontekstu rabim neformalne termine poput “sačinjen od”, “kombinacija čega” i “sadrži” smještajući ih negdje između terminologije pojedinačnosti i terminologije

sukobljene, ali pod odgovarajućim su sustavima jednako istinite. Znamo da jednostavnim relativiziranjem na sustav, kao u (3) i (4), ostvarujemo prividno rješenje sukoba. Istinitost tvrdnje koja je u pitanju i koju iznose i jedan i drugi sustav mora se, dakle, potvrditi, a ako sustavi iznesu tvrdnju (14) odnosno tvrdnju (15) takve kakve jesu, sukob ostaje.

Možemo li onda možda pomiriti (14) i (15) tako da im smanjimo područje primjene? Ako u našem prostoru postoje samo crte i kombinacije crta, može biti istinita (14), ali ne i (15), a ako postoje samo točke – može biti istinita (15), ali ne i (14). Nevolja je, međutim, u tome što, postoje li i crte i točke, obje tvrdnje ipak ne mogu biti istinite, premda nijedna nije izdvojena kao neistinita. Ako su (14) i (15) alternativne istine, one su to unutar različitih područja ili sfera, a te se sfere ne mogu spojiti u jednu u kojoj bi obje tvrdnje bile istinite.¹⁰ Ovaj se primjer, dakle, radikalno razlikuje od onih u kojima se vidno sukobljene tvrdnje o boji kakva predmeta ili o vojničkoj opremi mogu pomiriti ograničavanjem obuhvata na različite dijelove predmeta ili na različite vojnike; jer (14) i (15) ne mogu se lako pojmiti kao da se odnose na različite točke ili na različite dijelove neke točke. Zajedno, one kazuju da svaka točka jest, ali da nijedna točka nije, sačinjena od crta. Iako (14) može biti istinita u našem prostoru-uzorku koji se, pretpostavili smo, sastoji samo od crta, a (15) može biti istinita u onome prostoru koji se, pretpostavili smo, sastoji samo od točaka, ipak obje ne mogu biti istinite u onomu prostoru ili bilo kojem njegovu potpodručju za koje pretpostavljamo da se sastoji i od točaka i od crta. Ondje, dakle, gdje imamo obuhvatnije sustave ili verzije što se sukobljavaju poput (14) i (15), njihove je sfere manje primjereno smatrati sadržanima unutar jednoga svijeta nego dvama različitim svjetovima, ili čak – budući da se odbijaju mirno ujediniti – dvama sukobljenim svjetovima.

razredā. Postoji, dakako, bezbroj alternativa različitih od tvrdnji (14) i (15) koje se sukobljavaju s objema; točke se mogu tumačiti kao da su sačinjene od nasuprotnih dijagonala, ili od bilo kojih drugih dviju ili više crta koje imaju zajedničko sjecište, ili se mogu tumačiti na različite načine s obzirom na područja.

¹⁰ Niti pak (14) i sukobljena tvrdnja (nazovimo je “14a”) da su točke sačinjene od nasuprotnih dijagonala mogu obje biti istinite u sferi svih crta i svih njihovih kombinacija. Sfere tvrdnji (14) i (14a) moraju se različito ograničiti; primjerice, sfera tvrdnje (14) na crte paralelne s granicama, a sfera tvrdnje (14a) na dijagonale. Ili se sve te crte mogu prihvatiti za obje, ali se kombinacije crta koje se sijeku moraju za tvrdnju (14) ograničiti na okomito-vodoravne slučajeve, a za tvrdnju (14a) na nasuprotne dijagonale. Uzgred, obratimo pažnju na to da se “sfera” [realm] ovdje ne rabi u posebnome tehničkom smislu koji sam joj dao u *LA*, str. 72 [64].

2. Konvencija i sadržaj

Kako taj zaključak možda neće naići na sveopću i srdačnu dobrodošlicu, potražimo neki način razrješenja sukoba između (14) i (15), a da ih ne ograničimo na neprijateljski nastrojene svjetove. Naša prijašnja nastojanja oko pomirenja relativizacijom na sustav možda nisu toliko išla u krivome smjeru koliko su bila naivna. Ne samo da moramo pretpostaviti da je točnost sustavā o kojima je riječ prešutno potvrđena nego moramo pažljivije ispitati što (14) i (15) govore kao tvrdnje unutar tih sustava.

Ako je, kako sam ustvrdio, kriterij točnosti takvih sustava uspostavljanje sveobuhvatne korelacije koja ispunjava određene uvjete ekstenzijskoga izomorfizma, onda se naše dvije tvrdnje mogu zamijeniti tvrdnjama

(16) Pod točnim sustavom o kojemu je riječ svaka točka ima u korelaciji sa sobom kombinaciju okomite i vodoravne crte.

(17) Pod (nekim drugim) točnim sustavom o kojemu je riječ nijedna točka nema u korelaciji sa sobom kombinaciju nikakvih drugih elemenata;

koje su u potpunosti kompatibilne. One ne govore ništa o tome što sačinjava točku; i jedna i druga govore samo o tome što sačinjava ono, što god to bilo, što je u korelaciji s nekom točkom u točnome sustavu o kojemu je riječ. Nadalje, budući da izomorfizam niti jamči niti isključuje identitet (iako identitet jamči njega), (16) ne tvrdi ništa, bilo u pozitivnome bilo u negativnome smislu, o ičemu doli o crtama i kombinacijama crta, a (17) o ičemu doli o točkama. Te tvrdnje, dakle, koje za razliku od (14) i (15) zajedno ne tvrde da točke jesu i da točke nisu sačinjene od crta, mogu biti istinite u svijetu koji sadrži i crte i točke – dapače, samo u takvu svijetu.

Očito je da smo prelazeći sa (14) i (15) na (16) i (17), baš kao i pri prelasku sa (9) i (10) na (11) i (12), nešto izgubili. U oba smo slučaja postigli pomirenje riješivši se obilježja odgovornih za neslaganje. Ondje smo odbacili kretanje i zadovoljili se varijacijama udaljenosti s vremenom, a ovdje smo odbacili sastav i zadovoljili se korelacijom. Poništili smo protutvrdnje (14) i (15) i povukli se u neutralne tvrdnje.

Možda osjećamo mali gubitak. Je li točka atomska ili spojena i sadrži li onda spoj uvelike ovisi o osnovi i sredstvima sastavljanja usvojenima za sustav. Nije li očito da je to, poput okvira referencije za kretanje, pitanje izbora,

dok je izomorfizam korelacije, poput mijenjanja udaljenosti s vremenom, pitanje činjenica? Većina nas s vremena na vrijeme govori tako, ponekad netom prije ili netom nakon ocrnjivanja ili nijekanja same razlike između konvencije i sadržaja. Koje ćemo rješenje izabrati?

U svakom slučaju, ako je sastavljenost točaka od crta ili crta od točaka konvencionalna, a ne činjenična, to isto toliko vrijedi za same točke i crte. Tvrdnje poput (16) i (17) nisu neutralne samo u odnosu na ono što sačinjava točke, crte ili područja, nego i u odnosu na ono što oni jesu. Kažemo li da je naš prostor-uzorak kombinacija točaka, crta, područja ili kombinacija kombinacijā točaka, crta, područja, ili pak kombinacija svih njih zajedno, ili da je jedan jedini komad, onda – budući da nijedna navedena stavka nije istovjetna s bilo kojom od preostalih – dajemo jedan od bezbroj alternativnih sukobljenih opisa onoga što prostor jest. Možemo smatrati da neslaganja nemaju veze s činjenicama, nego da proizlaze iz razlika u konvencijama – crtā, točaka, područjā i načinā kombiniranja – usvojenima pri ustrojavanju ili opisivanju prostora. Što je onda neutralna činjenica ili stvar opisana na te različite načine? Ni prostor kao (a) nepodijeljena cjelina ni kao (b) kombinacija svega što je uključeno u tih nekoliko prikaza, jer (a) i (b) samo su neki od načina njegova ustrojavanja. Međutim, što je *to* što se tako ustrojava? Kad kao slojeve konvencije uklonimo sve razlike između načina opisivanja *toga*, što preostaje? Ogulili smo luk do njegove prazne jezgre.

Kad proširimo vidokrug kako bismo obuhvatili ne samo naš prostor-uzorak nego sav prostor i sve drugo, raznolikost sukobljenih verzija enormno se umnaža, a daljnja se pomirenja nastoje ostvariti sličnim sredstvima. Prisjetimo se našega poznatog primjera prividnoga kretanja:

(18) Točka se kreće ekranom

(19) Nijedna se točka tako ne kreće.

Pretpostavimo li da su sfere podražajā i vida potpuno odvojene, tvrdnje se mogu pomiriti razdvajanjem, vrlo slično kao u slučaju sukobljenih kolorističkih opisa primijenjenih na različite dijelove kakva predmeta. Ako, međutim, što je uobičajenije, smatramo da podražajna verzija i vizualna verzija kojima pripada po jedna navedena tvrdnja na različite načine pokrivaju isti teritorij, onda u tome zajedničkom svijetu neće biti prisutne ni viđena točka ni neviđeni podražaji. Ponovimo da je tvrdnja (13) o mijenjanju udaljenosti s vremenom, iako neutralna u odnosu na oprečne opise Zemljina kretanja u (9)

i (10), sukobljena s perceptivnim verzijama koje ne prihvaćaju fizičke predmete poput Zemlje. Fizički predmeti i događaji i perceptivne pojave idu putem točaka, crta, područja i prostora.

Kratko rečeno, odbacimo li sva obilježja odgovorna za neslaganje istina, preostaju nam samo verzije bez stvari, činjenica ili svjetova. Kako bi rekli Heraklit ili Hegel, čini se da svjetovi, da bi postojali, ovise o sukobu. Prihvatimo li, s druge strane, bilo koje dvije istine kao nesuglasne u pogledu činjenica, pa, prema tome, kao istinite u različitim svjetovima, nema jasnih razloga za zanemarivanje drugih sukoba između istina kao pukih razlika u načinu izražavanja. Kada bismo, primjerice, rekli da se sukobljene tvrdnje odnose na isti svijet samo u mjeri u kojoj je u njima riječ o istim stvarima, na toj bi osnovi, logično, (9) i (10) postale tvrdnje o istome svijetu, ali bi u većini slučajeva bile od vrlo male pomoći. Govore li, naprimjer, (14) i (15) o istim točkama? Je li ekran kojim se točka kreće isti onaj ekran kojim se nijedna točka ne kreće? Je li stol koji se vidi isto što i zbrka molekula? Slutim da je na takva pitanja, o kojima se u filozofijskoj literaturi naširoko raspravlja, odgovor odlučno *da* i odlučno *ne*. Realist će se opirati zaključku da ne postoji nikakav svijet; idealist će se opirati zaključku da sve sukobljene verzije opisuju različite svjetove. Što se mene tiče, ta gledišta smatram jednako sjajnim i jednako otužnim, jer, na kraju krajeva, razlika između njih posve je konvencionalna!

U praksi, dakako, smještamo crtu razgraničenja gdje god nam se sviđa i mijenjamo je kad god nam se prohtije. Na razini teorije lepršamo tamo-amo između krajnosti isto onako nehajno kao što fizičar leprša između teorije čestica i teorije polja. Kad gledaš povezano s bujicom riječi prijeti razgradnjom svega u ništa, inzistiramo na tome da sve istinite verzije opisuju svjetove. A kad sentiment povezan s pravom na život zaprijeti prenaseljenošću svjetova, sve to nazivamo praznim riječima. Ili, drukčije rečeno, filozof, poput ženskarica, uvijek utvrdi da je “zaglavio” – sad ni s čim, sad s previše toga.

Uzgred, priznavanje mnogostrukih svjetova ili istinitih verzija sugerira bezazlena tumačenja nužnosti i mogućnosti. Tvrdnja je nužna u univerzumu svjetova ili istinitih verzija ako je istinita u svima njima, nužno je lažna ako nije istinita ni u jednome svijetu ili verziji, a neizvjesna je ili moguća ako je istinita u nekima. Ponavljanje bi se pojnilo u smislu univerzumā univerzumā: tvrdnja je nužno nužna u takvu naduniverzumu ako je nužno istinita u svim univerzumima-članovima itd. Tomu se bez oklijevanja pridružuju analogije

teoremā modalnoga računa. Međutim, takav prikaz po svoj prilici zadovoljava gorljivoga zagovaratelja mogućih svjetova isto onoliko koliko izvorska voda zadovoljava alkoholičara.

3. Testovi i istinitost

Naši prethodni zaključci, zapažanja ili slutnje tiču se tretmana istinitosti na barem tri načina: standardna, premda neinformativna formula u vezi s istinitošću zahtijeva preinaku u formulu koja nije nimalo informativnija, čimbenici različiti od istinitosti poprimaju dodatnu važnost u izabiranju tvrdnji ili verzija, a težak problem odnosa istinitosti i odgovarajućih testova može se malo ublažiti.

Prvo, i najmanje važno, poznata izreka: “‘Snijeg je bijel’ istinito je ako i samo ako snijeg jest bijel” mora se revidirati u nešto poput: “‘Snijeg je bijel’ istinito je u danome svijetu ako i samo ako u tome svijetu snijeg jest bijel”, što pak, ako se razlike između istinitih verzija ne mogu pouzdano razlikovati od razlika između svjetova, znači tek: “‘Snijeg je bijel’ istinito je prema određenoj istinitoj verziji ako i samo ako snijeg prema toj verziji jest bijel”.

Drugo, činjenica da se istine sukobljavaju učinkovito nas podsjeća da istinitost ne može biti jedini čimbenik u izabiranju tvrdnji ili verzija. Kako smo ranije primijetili, istinitost ni približno nije dovoljna čak ni ondje gdje nema sukoba. Neke su istine trivijalne, nevažne, nerazumljive ili redundantne; preširoke, preuske, previše dosadne, previše bizarne, previše složene ili uzete iz neke verzije drukčije od one o kojoj je riječ, kao onda kad je stražar, koji je dobio zapovijed da ustrijeli svakog zarobljenika koji se pomakne, zarobljenike smjesta ustrijelio i objasnio da su se brzo kretali oko Zemljine osi i oko Sunca.

Nadalje, obično ne postupamo ni tako da izabiremo određene tvrdnje kao istinite, a zatim primjenjujemo druge kriterije da bismo izabrali između njih, ni tako da izabiremo određene tvrdnje kao važne i upotrebljive, a zatim odvagujemo koje su od njih istinite. Umjesto toga, započinjemo isključivanjem tvrdnji koje se od početka smatraju ili lažnima, iako su inače možda ispravne, ili pogrešnima, iako su možda istinite, i polazimo od te osnove. Ovaj prikaz ne poriče da je istinitost nužan uvjet, ali je lišava određenoga prvenstva.

No, istinitost, dakako, nije ni nužan ni dovoljan čimbenik pri izboru tvrdnje. Ne samo da se često može izabrati tvrdnja koja je bliža ispravnosti u

drugim pogledima umjesto one koja je bliža istini nego u slučajevima kad je istina previše sitničava, nestalna ili ne pristaje udobno uz druga načela možemo izabrati najbližu pristupačnu i prosvjetljujuću laž. Znanstveni su zakoni uglavnom takvi: manje imamo posla s marljivim prikazima iscrpnih podataka, a više s obuhvatnim prokrustovskim pojednostavljenjima.

Ovako bespoštednu gledanju na znanstvene zakone često se opire s obrazloženjem da su oni implicitno tek izrazi aproksimacije – da, primjerice, “=” u “ $v = p \cdot t$ ” valja čitati ne kao “jednako”, nego kao “približno jednako”. Tako su svetost i prvenstvo istine očuvani. Međutim, nije osobito važno kažemo li da je takav zakon aproksimacija istine ili da je istinita aproksimacija. Ono što jest važno je to da se aproksimacije preferiraju u odnosu na ono što se može smatrati ili istinama ili egzaktnijim istinama.

Dosad sam druge kriterije ispravnosti uzimao kao nešto što dopunjuje istinitost i čak se povremeno s njom sukobljava. No, služe li neki od tih drugih čimbenika također, ili čak ponajprije, kao testovi istinitosti? Na kraju krajeva, pri prosuđivanju istinitosti moramo rabiti neke testove, a obilježja poput korisnosti i koherentnosti istaknuti su kandidati. Činjenica da možemo spremno podastrijeti vidne primjere beskorisnih zamršenih istina i korisnih jednostavnih laži u najboljem slučaju pokazuje da su testovi potvrdni, a ne konačni. A valjani testovi ne moraju biti konačni; to što se željezo može privući magnetom za nj je valjan, ali ne i konačan test. Ne moramo ni biti sposobni objasniti zašto je korisnost, koherentnost ili koje god obilježje pokazatelj istinitosti. Navedeno obilježje možemo upotrijebiti kao test za željezo, a da uopće ne razumijemo vezu između privlačenja i sastava željeza. Dovoljno nam je utvrditi da između toga dvoga postoji razmjerno pouzdana korelacija. Ako je privlačenje usvojeno kao test bez poznavanja sastava željeza, riječ je o korelaciji privlačenja te rezultata drugih testova ili kakve prethodne klasifikacije predmeta na one koji jesu i one koji nisu od željeza. Vrlo se slična stvar može reći za istinitost; u nedostatku definitivne i informativne karakterizacije primjenjujemo razne testove koje provjeravamo uspoređujući ih jedne s drugima ili s kakvom grubom i djelomice prethodnom klasifikacijom tvrdnji na istinite i lažne. Istinitost je, poput inteligencije, možda upravo ono što testovi testiraju, a najbolji prikaz toga što istinitost jest može biti onaj “operativni” s obzirom na testove i postupke koji se rabe pri donošenju prosudbe o njoj.

Filozofi bi, međutim, voljeli doći do karakterizacije istinitosti koja bi bila jednako definitivna kao znanstvena definicija željeza, a neki su sa znatnom

domišljatošću zagovarali poistovjećivanje istinosti s ovim ili onim dostupnim obilježjem.

Među takvim nastojanjima ističe se pragmatičarevo predloženo tumačenje istinitosti s obzirom na korisnost.¹¹ Postavka da su istinite one tvrdnje koje nas osposobljuju da predvidimo prirodu, upravljamo njome ili je nadvladamo vrlo je privlačna, ali valja nam objasniti i otkloniti neke upadljive nepodudarnosti između korisnosti i istinitosti. S time što je korisnost, za razliku od istinitosti, pitanje stupnja možda možemo izaći na kraj tako što ćemo korisnost smatrati mjerenjem blizine istinitosti, a ne kriterijem same istinitosti. To što je korisnost, za razliku od istinitosti, povezana sa svrhom može se činiti manje ozbiljnim kad se uvidi, kao na prethodnim stranicama, da je istinitost relativna, a ne apsolutna. Međutim, povezanost sa svrhom ni na koji se očigledan način ne priključuje povezanosti sa svijetom ili verzijom, jer neke alternativne istinite verzije ili tvrdnje mogu biti vrlo korisne za mnoge svrhe, a neke gotovo ni za koju, štoviše, mnogo manje korisne od nekih laži. Ovdje bi krunski argument možda mogao biti da se s istinitošću može poistovjetiti korisnost za jednu primarnu svrhu – stjecanje znanja. Međutim, u tome bi slučaju pragmatična postavka, čini se, izdahnula upravo u trenutku svoje pobjede; da istine najbolje služe svrsi stjecanja istina isto je toliko prazno koliko i očito.

Pokušaji da se istinitost pojmi u smislu sigurna vjerovanja, ili vjerodostojnost kao kakva kodifikacija vjerovanja – u smislu početne vjerodostojnosti zajedno s inferencijom, potvrdom, vjerojatnošću itd.¹² – suočavaju se s očitim prigovorom da se često pokazuje kako su najvjerodostojnije tvrdnje lažne, a one najmanje vjerodostojne istinite. Čini se, dakle, da vjerodostojnost nije mjerilo čak ni blizine istinitosti. No, ta zapreka možda nije nepremostiva. Uzmimo na trenutak u obzir pojam permanencije, ovdje shvaćen u značenju vječna trajanja nakon nekoga danog vremena. Iako nikad ne mo-

¹¹ Ništa u ovome ni u nekoliko sljedećih odlomaka nije mišljeno kao sažetak, karikatura, obrana ili prijezirno odbacivanje bilo kojega razmotrenoga gledišta, nego tek kao podsjetnik na neke s time povezane probleme i mogućnosti.

¹² Premda vjerodostojnost nije istovjetna s povjerenjem, ovdje se polazi od toga da se prva objašnjava potonjom. Možemo imati prilične dvojbe u pogledu nekih tvrdnji koje su obilato potvrđene, a biti tvrdoglavo sigurni u neke druge koje oskudijevaju potvrdama, ali potvrda i vjerojatnost ishodi su nastojanja da se vjerovanje kodificira i da se za nj utvrde mjerila. Vidi i "Sense and Certainty", *PP*, str. 60-68; te *FFF*, str. 62-65.

žemo utvrditi permanenciju kakva predmeta ili materijala, možemo utvrditi trajnost u različitim stupnjevima manjim od permanencije. Slično tome, iako nikada ne možemo utvrditi potpunu i permanentnu vjerodostojnost, možemo utvrditi snagu i trajnost vjerodostojnosti u različitim stupnjevima manjim od nje. Hoćemo li onda poistovjetiti nedostižnu potpunu i permanentnu vjerodostojnost s nedostižnom istinitošću? Odgovor na spreman prigovor kako bismo mogli vjerovati potpuno i permanentno u neku laž – kako bi nešto što je potpuno i permanentno vjerodostojno moglo biti neistinito – možda glasi da nam, ako su vjerovanje ili vjerodostojnost doista potpuni i permanentni, nikakvo odstupanje od istinitosti nikako ne može biti ni najmanje važno. Ako u tom slučaju postoji bilo kakvo odstupanje te vrste, tim gore za istinitost: odbacimo je u korist potpune i permanentne vjerodostojnosti. Međutim, kako me upozorio Hartry Field, potpuna i permanentna vjerodostojnost teško se može smatrati nužnim uvjetom istinitosti, jer disjunkcija može biti permanentno i potpuno vjerodostojna i kad nijedna njezina sastavnica nije takva.¹³

Koherentnost je odrednica istinitosti koja se cijeni više od korisnosti ili vjerodostojnosti; tumači se na različite načine, ali uvijek zahtijeva konzistentnost. I tu su problemi bili golemi. No, klasični i obeshrabrujući prigovor da za svaku koherentnu verziju svijeta postoji jednako koherentna suprotstavljena joj verzija slabi kad smo u pogledu nekih dviju sukobljenih verzija spremni prihvatiti da su obje istinite. A kada se dovede u pitanje sama razlika između “unutarnjega” i “vanjskoga”, nije više toliko teško utvrditi bilo kakvu korelaciju između unutarnje koherentnosti i vanjske podudarnosti. Usporedno s nestajanjem razlike između konvencije i sadržaja, između onoga što se govori i načina kako se to čini, podudaranje verzije i svijeta gubi svoju neovisnost o obilježjima verzija kao što je koherentnost. Naravno da koherentnost, kako god je definirali, nije dovoljna za istinitost, nego, čini se, u našim nastojanjima da odredimo istinitost djeluje zajedno s prosudbama o početnoj vjero-

¹³ Usporedi C. S. Peirceov rad “Fixation of Belief” u: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, Mass., 1931-1958, vol. V, str. 223-247; ali vidi raspravu Israela Schefflera o tome radu u njegovu djelu *Four Pragmatists*, London, 1974, str. 60-75.

Bilješka pridodana 5. izdanju: Na ovoj stranici revidiran je završetak prvoga odlomka, dok su na str. 124 revidirane zadnje dvije rečenice odlomka koji počinje s “Bilo kako bilo...”. Razmatranje o istinitosti i prihvatljivosti u ovome tekstu zamijenjeno je drastično različitom obradom u *Reconceptions* Nelsona Goodmana i Catherine Z. Elgin, Hackett, 1988, X. pogl.

dostojnosti.¹⁴ Međutim, barem se, a to je treća od stavki koje sam spomenuo na početku potpoglavlja, koherentnost i druga takozvana unutarnja obilježja verzija više ne diskvalificiraju kao testovi istinitosti.

Toliko o ovome prilično vijugavome gledištu o istinitosti u odnosu na njezine saveznike i suparnike. Razmotrimo sada pojedine jasne slučajeve u kojima sa znatnom pouzdanošću i konstantnošću prosuđujemo ispravnost onoga što nije ni istinito ni lažno.

4. Istinitost i valjanost

U najeksplicitnije i najbolje definirana mjerila ispravnosti koja možemo naći ubrajaju se mjerila valjanosti kakva deduktivnog dokazivanja, a valjanost se, dakako, razlikuje od istinitosti prema tome što premise i zaključci valjanoga dokazivanja mogu biti lažni. Valjanost se sastoji od usklađenosti s pravilima inferencije, pravilima koja kodificiraju deduktivnu praksu prihvaćanja ili odbacivanja pojedinih inferencija.¹⁵ Ipak, deduktivna valjanost, iako je različita od istinitosti, nije o njoj sasvim neovisna, nego povezuje tvrdnje na takav način da valjana inferencija iz istinitih premisa daje istinite zaključke. Povezivati istine s istinama zapravo je primarna funkcija valjane inferencije. K tome, od ispravnoga se deduktivnog dokazivanja ne zahtijeva samo valjanost. Deduktivno je dokazivanje ispravno u potpunijemu smislu samo ako su premise istinite, a inferencije valjane. Iako, dakle, ispravnost deduktivnoga dokazivanja uključuje valjanost, ona je ipak usko povezana s istinitošću.

Razmotrimo sada induktivnu valjanost. Ni tu se ne traže ni istinitost premisa ni istinitost zaključaka. Induktivna se valjanost, poput deduktivne, sastoji od usklađenosti s načelima koja kodificiraju praksu. No, induktivna je valjanost korak dalje od istinitosti u odnosu na deduktivnu valjanost, jer valjana induktivna inferencija iz istinitih premisa ne mora dati istinit zaključak.

S druge strane, premda induktivna *ispravnost*, poput deduktivne, pored valjanosti zahtijeva i istinitost premisa, ova prva zahtijeva nešto povrh to-

¹⁴ Vidi: *PP*, str. 60-68.

¹⁵ O tome i o drugim pitanjima koja se razmatraju u ovome potpoglavlju vidi i: *FFF*: III i IV. Usput, iako se valjanost gore poistovjećuje s usklađenošću s pravilima inferencije, katkad se čak i u mojim radovima, umjesto toga, poistovjećuje sa sveobuhvatnom ispravnošću, koja uključuje i ispunjenje drugih zahtjeva.

ga.¹⁶ Za početak, ispravno se induktivno dokazivanje mora zasnivati ne samo na istinitim premisama nego na svim raspoloživim nepatvorenim dokazima. Induktivno dokazivanje na temelju pozitivnih instancija hipoteze nije ispravno ako se izostave negativne instancije. Sve ispitane instancije moraju se uzeti u obzir. Deduktivnome se dokazivanju takav zahtjev ne nameće. Ono je ispravno ako se valjano razvija iz bilo kojih istinitih premisa, koliko god one bile nepotpune.

Ipak, induktivna se ispravnost ne karakterizira u potpunosti kao induktivna valjanost plus upotreba svih ispitanih instancija. Ako su sve ispitane instancije bile ispitane prije 1977, dokazivanje da će sve instancije, o kojima god bila riječ, biti ispitane prije 1977. svejedno je induktivno pogrešno; čak i ako su svi ispitani smaragdi bili zelavi, induktivno će dokazivanje hipoteze da su svi smaragdi zelavi svejedno biti pogrešno. Induktivna ispravnost zahtijeva da dokazne tvrdnje i hipoteza budu u kategorijama “istinskih” ili “prirodnih” vrsta ili, prema mojoj terminologiji, u kategorijama projektibilnih predikata kao što su “zeleno” i “plavo”, a ne u kategorijama neprojektibilnih predikata kao što su “zelavo” i “pleno” [*bleen*]. Bez takva ograničenja, moglo bi se uvijek utvrđivati da ispravna induktivna dokazivanja daju bezbrojne sukobljene zaključke: da su svi smaragdi zeleni, zelavi, zeveni [*gred*] itd.

Sve u svemu, induktivna ispravnost zahtijeva da dokazivanje polazi od premisa koje se sastoje od svih onih istinitih izvješća o ispitanim instancijama koja su u kategorijama projektibilnih predikata. Prema tome, induktivna ispravnost, i dalje zahtijevajući istinitost premisa, postavlja stroge dodatne zahtjeve. I premda se nadamo da ćemo induktivnim dokazivanjem doći do istinitosti, induktivna ispravnost – za razliku od deduktivne – ne jamči istinitost. Deduktivno je dokazivanje pogrešno, a njegove inferencije nisu valjane, ako iz istinitih premisa izvuče lažan zaključak, ali induktivno dokazivanje koje je u svakome pogledu valjano i ispravno svejedno iz istinitih premisa može izvući lažan zaključak. Ta ključna razlika nadahnula je neke izbezumljene i jalove pokušaje da se indukcija opravda u smislu pokazivanja da će ispravna indukcija uvijek, ili češće, dovesti do istinitih zaključaka. Umjesto toga, svako se uvjerljivo opravdanje indukcije mora sastojati od pokazivanja da pravila inferencije kodificiraju induktivnu praksu, tj. od ostvarivanja uza-

¹⁶ Neka neobična tvrdnja izvedena instancijacijom iz hipoteze pozitivna je instancija kad se ispitivanjem utvrdi da je istinita, a negativna kad se ispitivanjem utvrdi da je lažna.

jamnoga prilagođavanja pravila i prakse te od razlikovanja projektibilnih predikata ili induktivno ispravnih kategorija od onih drugih.

To nas pak vodi pitanju koje su kategorije induktivno ispravne, a na toj osnovi i trećoj vrsti ispravnosti u općenitome smislu: ispravnosti kategorizacije. Takva je ispravnost još korak dalje od istinitosti, jer ispravnost se kategorizacije – dok deduktivna i induktivna ispravnost još uvijek imaju veze s tvrdnjama, koje imaju istinosnu vrijednost – veže uz kategorije ili predikate (ili njihove sustave) koji nemaju istinosnu vrijednost.

Na pitanje što razlikuje ispravne induktivne kategorije od drugih mogu tek uputiti na prirodu provizornoga odgovora koji sam naznačio drugdje (*FFF*: IV). Primarni je čimbenik projektibilnosti – navika: u slučaju da se inače podjednako valjane hipoteze sukobljavaju, u pravilu se odlučujemo za onu čiji su predikati uvreženiji. Očito je da mora postojati slobodan prostor za napredak, za uvođenje novih ustroja koji stvaraju ili uzimaju u obzir sveze i distinkcije od nove važnosti. Inertnost se preinačuje propitivanjem i invencijom koje pak donekle obuzdavaju uvriježena općenita “pozadinska” načela ili metanačela itd.¹⁷ Formuliranje pravila utemeljenih na tim čimbenicima, koja zbiljski definiraju projektibilnost ili ispravnu induktivnu kategorizaciju, teška je i zamršena zadaća. Induktivno ispravne kategorije u pravilu se poklapaju s kategorijama koje su ispravne za znanost općenito, ali iz razlika u svrsi mogu proizaći razlike u relevantnim vrstama.

Ponekad izbor između verzija koje usvajaju različite kategorizacije, poput izbora između opisa kretanja koji usvajaju različite okvire referencije, može biti pretežito stvar podesnosti. Na kraju krajeva, možemo pomalo nespretno iznova formulirati naše uobičajene induktivne argumente u kategorijama kao što su “zelavo” i “pleno” uvelike kao što heliocentrični sustav možemo prevesti u geocentrični. Valja nam samo zamijeniti “zeleno” kategorijom “zelavo ako je ispitano prije t , a inače pleno”, a “plavo” kategorijom “pleno ako je ispitano prije t , a inače zelavo”. Unatoč tome, prema sadašnjoj je praksi kategorizacija plavo-zeleno ispravna, a kategorizacija zelavo-pleno pogrešna u smislu obilježavanja putanja duž kojih stvaramo svoje induktivne inferencije. Kazna za upotrebljavanje pogrešnih kategorija nije puka nepodesnost, baš

¹⁷ Vidi: *FFF*, str. 97; vidi i: “On Kahane’s Confusions”, *Journal of Philosophy*, vol. 69 (1972), str. 83-84, i moje komentare na Kutscherinu raspravu u: *Erkenntnis*, vol. 12 (1978), str. 282-284.

kao što ni posljedica stražareva izbora pogrešnoga okvira referencije za pobijene zarobljenike nije bila puka nepodesnost. Zapovijed “pucaj ako promijene boju” mogla je biti jednako kobna da je stražar projicirao abnormalne kolorističke predikate. Indukcija prema neprojektibilnim kategorijama nije samo nespretna, nego je i pogrešna, kakav god bio ishod izvučenoga induktivnog zaključka. Za ispravnost indukcije nužna je ispravnost projiciranih predikata, a ona pak može varirati ovisno o praksi.

S vremena na vrijeme poneki se kritičar mojih zapisa potuži da o nekoj temi “neargumentirano tvrdim da...”. Konkretna primjer kojega se odnekud nejasno prisjećam glasi otprilike ovako: “Goodman neargumentirano tvrdi da je srž prikazivanja denotacija”. To me navelo na razmišljanje zašto sam tako krucijalnu tvrdnju iznio neargumentirano. Razlog je taj što bi argumentiranje, u svakome smislu koji uključuje inferenciju na temelju premisa, bilo posve neprimjereno. U takvu kontekstu nije toliko riječ o iznošenju kakva vjerovanja ili zagovaranju kakve postavke ili nauka, koliko o tome da predlažem stanovitu kategorizaciju ili shemu ustrojavanja, skrećući pozornost na način “postavljanja naših mreža” radi hvatanja sličnosti i razlika koje mogu biti značajne. Argument u prilog sugeriranoj kategorizaciji – shemi – ne bi mogao biti u prilog njezinoj istinitosti, jer ona nema nikakvu istinosnu vrijednost, nego u prilog njezinoj učinkovitosti glede svjetotvorstva i razumijevanja. Argument bi se zapravo sastojao od skretanja pozornosti na važne paralele između slikovnoga prikazivanja i verbalne denotacije, od isticanja nejasnoća i pomutnji koje se razjašnjavaju tim povezivanjem, od pokazivanja kako taj ustroj funkcionira s drugim aspektima teorije simbola. Što se tiče kategorijskoga sustava, nije potrebno pokazati da je istinit, nego što može učiniti. Grubo rečeno, ono što se u takvim slučajevima traži više je nalik prodavanju nego obrazlaganju.

5. Ispravno prikazivanje

Valjanost deduktivne i induktivne inferencije te projektibilnost predikatā u različitim su stupnjevima neovisni o istinitosti, ali ne i o jeziku. Sve su to mjerila primjenjiva na verbalne verzije. A što je s ispravnošću neverbalnih verzija? Kada je, primjerice, slikovno prikazivanje točno?

Dva su poznata odgovora da je prikazivanje ispravno onoliko koliko nalikuje onome što prikazuje i ako stvarno iznosi istinitu tvrdnju. Ni jedan ni drugi odgovor nije zadovoljavajući.

Nedostaci prvoga odgovora, s obzirom na nalikovanje, toliko su podrobno obrađeni u literaturi¹⁸ da bi svaka detaljna rasprava ovdje bila suvišna. Točnost prikazivanja, poput točnosti opisa, mijenja se ovisno o sustavu ili okviru. Pitanje “Je li slika točna?” na taj način nalikuje pitanju “Kreće li se Zemlja?”. Slika nacrtana u obrnutoj ili nekako drukčije iskrivljenoj perspektivi¹⁹ ili tako da su boje zamijenjene onima koje su im komplementarne, može biti jednako točna u danom sustavu kao slika koju nazivamo realističnom u današnjemu standardnom zapadnom sustavu prikazivanja. No, s tim u vezi moramo se prisjetiti da postoje dvije različite upotrebe pojma “realistično”. Prema uobičajenijoj upotrebi, slika je realistična u mjeri u kojoj je točna pod uvriježenim sustavom prikazivanja. Naprimjer, u sadašnjoj je zapadnoj kulturi Dürerova slika realističnija od Cézanneove. Realistično ili ispravno prikazivanje u tome smislu, poput ispravne kategorizacije, zahtijeva poštivanje običaja i sklonosti je biti u labavoj korelaciji s običnim prosudbama sličnosti, koje se također temelje na navici. S druge strane, prikazivanje koje je prema tome mjerilu ne-realistično može prikazivati sasvim točno u nekome drukčijem sustavu, kao što u nekome neobičajenom okviru referencije Zemlja može plesati ulogu Petruške. A pojedini “neprirodni” okvir ili sustav može u određenim okolnostima biti ispravan stoga što prevladava u nekoj drugoj kulturi ili što zadobiva prihvaćenost za posebne svrhe. Kad slikar ili fotograf stvori, ili nam pokaže, dotad neviđene aspekte kakva svijeta, ponekad se o njemu kaže da je dosegao novi stupanj realizma otkrivši i predstavivši nove aspekte stvarnosti. Pritom se, u prikazivanju u ispravnom sustavu koji nam je stran, ne radi o realizmu u smislu priviknutosti, nego u smislu otkrivenja. Ta dva smisla “realističnoga” odražavaju čimbenike inercije i inicijative čijoj smo sukobljenosti svjedočili u slučaju ispravnosti indukcije i kategorizacije.

U vezi s drugim odgovorom na pitanje o ispravnosti prikazivanja – odgovorom s obzirom na istinitost tvrdnje koju, pretpostavlja se, iznosi slika – nevolja je u tome što slika ne iznosi tvrdnje. Slika golemoga žutog slupanog starinskog auta, kao i opis “golemi žuti slupani starinski auto”, ne obvezuje se ni na jednu od ovih tvrdnji:

Golemi žuti slupani auto je starinski

¹⁸ Npr. u: E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, New York, 1960, na raznim mjestima, i u: *LA*: I.

¹⁹ Vidi moju zabilješku “On J. J. Gibson’s New Perspective”, *Leonardo*, vol. 4 (1971), str. 359-360.

Golemi žuti starinski auto je slupan
 Golemi slupani starinski auto je žut
 Žuti slupani starinski auto je golem,

niti na bilo koju drugu. Premda se prikazivanja i opisi razlikuju na važne načine, ni u jednome slučaju točnost ne može biti pitanje istinitosti.

I za deskriptivne i za deklarativne verzije sukob se može pojmiti u smislu negacije: “uvijek svugdje crveno” i “nikad nigdje crveno” u sukobu su, dok “zeleno” i “okruglo” nisu. Kad su dvije ispravne verzije sukobljene i ne mogu se pomiriti na neki od razmotrenih načina, one pripadaju različitim svjetovima, ako uopće pripadaju ijednomu. Međutim, što u pogledu figurativnih (prikazivačkih) verzija, u kojima nema izričite negacije, razlikuje par ispravnih slika različitih stvari od para različitih ispravnih slika iste stvari? Prikazuju li Soutineova slika (na kojoj je debelim nanosom boje i zavojitim crtama prikazano pročelje s dva iskrivljena prozora) i Utrillov crtež (na kojemu je ravnim crnim crtama prikazano pročelje s vratima i pet prozora) različite građevine ili pak istu građevinu na različite načine? Tu moramo imati na umu da ni za deklarativne verzije nismo mogli provesti jasno i čvrsto općenito razlikovanje materije i manire diskursa. Katkad su rečenica i njezina negacija na ovaj ili onaj način uskladive – primjerice, s obzirom na različite dijelove ili razdoblja kakva svijeta. Isto tako, dvije pokretne slike, jedna kugle koja se okreće u smjeru kazaljke na satu, a druga kugle koja se okreće u obrnutome smjeru, mogu jednako točno prikazivati Zemlju s različitih gledišta. Pokazivanje da dvije verzije pripadaju istome svijetu uključuje pokazivanje načina kako pristaju zajedno. A pitanje o Soutineu i Utrillu vrlo je slično pitanju jesu li određena zbrka molekula i moj stol ista stvar.

Ostavimo li ovakve teme po strani, tvrdnja je istinita – a opis ili prikazivanje ispravni – za svijet kojemu pristaje. Fikcijska verzija, verbalna ili slikovna, može, pojmi li se metaforički, pristajati nekom svijetu i za nj biti ispravna. Umjesto da pokušavamo supsumirati deskriptivnu i prikazivačku ispravnost pod istinitost, mislim da nam je bolje supsumirati istinitost zajedno s njima pod obuhvatni pojam ispravnosti pristajanja.²⁰ To nas, prije nego što nastavimo ispitivati prirodu i kriterije ispravnoga pristajanja, dovodi

²⁰ Čitatelji prethodnih stranica zasigurno će biti svjesni da ništa što je rečeno ne implicira da bilo kakav gotov svijet čeka da bude opisan ili prikazan, odnosno da i neispravne i ispravne verzije stvaraju svjetove kojima pristaju. Vidi i 7. potpoglavlje *infra*.

do verzija koje nisu činjenične ni fikcijske tvrdnje, deskripcije ni prikazivanja.

6. Prikladni uzorak

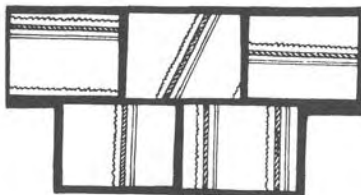
Ispravnost apstraktnih vizualnih ili glazbenih djela imat će aspekte poput ispravnosti nacрта, a tu se izlažemo riziku da budemo optuženi za zadiranje u svetu sferu ljepote, umjesto da se držimo onih vrsta ispravnosti koje su iole usporedive s istinitošću. Svaki takav prigovor odao bi stav oprečan mojemu ustrajanju u samome kontinuitetu i jedinstvu, u samome afinitetu, umjetnosti, znanosti i percepcije kao granā svjetotvorstva. Ispravnost apstraktnih djela, ili nedenotativnih aspekata neapstraktnih djela, nije ni istovjetna istinitosti niti joj je potpuno strana. Obje su rodovi obuhvatnijega pojma ispravnosti. Čini mi se da su izričaji kako je ljepota ili estetska ispravnost – istinitost, ili pak kako nije usporediva s istinitošću, jednako varljivi slogani. Ljepotu ovdje spominjem samo zato da bih je isključio iz daljnjega razmatranja.

Vidjeli smo da djela ili drugi simboli koji ništa ne proglašavaju, opisuju niti prikazuju, bilo doslovno bilo metaforički, koji čak i ne tvrde da išta denotiraju, mogu prezentirati svjetove egzemplifikacijom. Što tvori ispravnost ili neispravnost takve egzemplifikacije? Kada je uzorak ispravan?

U najočitijem smislu, upravo kao što se predikat ili koja druga oznaka mogu pogrešno primijeniti na dani predmet, recimo “crveno” na predmet koji je zelen, tako predmet može biti pogrešan uzorak u smislu da nije čak ni instancija oznake, da ne posjeduje svojstvo o kojemu je riječ. No, moguće je i da nešto bude instancija kakva predikata ili svojstva, a da nije uzorak toga, poput krojačeva komada tkanine koji jest instancija određene veličine i oblika, ali, budući da se na ta obilježja ne referira, nije njihov uzorak.

Stoga je pitanje može li ono što stvarno jest uzorak kakva obilježja²¹ ipak ne biti njegov ispravni uzorak. Uočili smo da je, iako su svi ispitani smaragdi zelavi, induktivno zaključivanje do “svi su smaragdi zelavi” pogrešno, i da zarobljenike, premda se jesu kretali, stražar nije trebao ustrijeliti. To, međutim, iako možda nudi neke naznake prema pristupu pitanju kojim se bavimo, ne sugerira nikakav neposredan odgovor.

²¹ Budući da je uobičajeno da se “svojstvo” tako usko povezuje s “predikatom”, često se koristim terminom “obilježje” u nadi da će on podsjećati da nisu sve oznake verbalne.



Slika 5.

U svakodnevnu govoru pravimo razliku između toga da nešto nije uzorak kakva obilježja i toga da nešto jest uzorak, ali koji nije prikladan. Komad tkanine izrezan iz bale i upotrijebljen kao uzorak nije uvijek prikladan uzorak. Može biti premalen da bi uopće pokazao dezen, ili pak izrezan tako da sastavni motiv pokazuje tek djelomice, ili pak pogrešno okrenut. Svih pet uzoraka skiciranih na slici 5 moglo je doći iz iste bale. Svi sadrže istu količinu materijala, a nijedan, dakako, ne sadrži čitav dezen, koji se može sastojati od mnogo dugih pruga.²² Ali od tih bi pet uzoraka ispravan mogao biti samo onaj dolje desno. Zašto je tomu tako? Što to znači?

Prije nego što pokušamo odgovoriti, razmotrimo nešto drukčiji primjer uzoraka mješavine sjemena trave u nekoj bačvi. Prema potrebi možemo primijeniti bilo koji od dvaju kriterija prikladnosti uzorka mješavine: prvo, da je mješavina u uzorku u istome omjeru kao u bačvi ili, drugo, da je uzorak prikladan izvađen u smislu da se sadržaj bačve temeljito protresao, da su dijelovi uzorka uzeti nepristrano s različitih razina itd. Premda je obrazloženje prvoga kriterija jasno, takvi su kriteriji u mnogim slučajevima neprimjenjivi, pa pribjegavamo kriterijima koje je mnogo manje lako obraniti, poput ovoga drugoga. Kada znamo koji je omjer različitih vrsta sjemena u bačvi, možemo napraviti uzorak koji je prikladan u prvome smislu tako da u njemu zadržimo isti omjer. No, kada uzmemo uzorke morske vode ili vode za piće, ne možemo znati – iako se nadamo – da su uzorci prikladni u prvome smislu. Tada se oslanjamo na ono što smatramo prikladnošću pri uzimanju uzoraka kao osno-

²² Egzemplificirani se dezeni mogu znatno razlikovati prema specifičnosti, npr. na pruge, na vrlo tanke pruge, na plave i bijele pruge od pola centimetra itd. Prema tome, egzemplifikacija, poput denotacije, može biti više ili manje općenita, ali dok je općenitost predikata pitanje obuhvata primjene, općenitost uzorka pitanje je obuhvata egzemplificiranoga obilježja.

vu za pretpostavku da su uzorci točan odraz mješavine u luci ili rezervoaru. Ali što određuje takvu prikladnost uzorkovanja?

Pitanje i odgovor trebali bi zazvučati poznato. U tom je smislu prikladan onaj uzorak koji se može ispravno projicirati na dezen, mješavinu ili neko drugo relevantno obilježje cjeline ili daljnjih uzoraka. Takva prikladnost ili projektibilnost ne zahtijeva niti jamči slaganje između učinjene projekcije i stvarnoga obilježja cjeline ili daljnjih uzoraka, nego ovisi o usklađenosti s valjanom praksom u tumačenju uzoraka, tj. i u prelaženju s uzorka na obilježje o kojemu je riječ²³ i u određivanju je li to obilježje projektibilno. Valjana praksa pak ovisi o navici da se neprestano revidira pod utjecajem frustracije i invencije. Kad su ishodi opravdanih predviđanja pogrešni, neuspjesi se mogu pripisati lošoj sreći, odnosno, ako su napadni ili preobilni, mogu biti poticaj za ispravak onoga od čega se valjana praksa sastoji. Određena usklađenost uzoraka provjera je valjane prakse i prikladnosti uzorka. No, i takva usklađenost uvelike ovisi o tome koje su oznake ili vrste relevantne i ispravne. I tu je, dakle, kao i u običnoj indukciji, odnos uvriježenoga i novoga vrlo važan čimbenik, koji sudjeluje u utvrđivanju što se egzemplificira, je li uzorak uzet prikladno, je li egzemplificirano obilježje projektibilno i od čega se sastoji usklađenost uzoraka. Projektibilnost na temelju dokaza zapravo se razlikuje od prikladnosti uzorka ponajprije po tome što, dok su dokazi i hipoteze – tvrdnje, uzorci i ono što oni egzemplificiraju mogu biti nejezični. Prema tome, neki uzorci i neverbalne oznake ili obilježja koje oni egzemplificiraju ili koji se iz njih mogu projicirati mogu, za razliku od dokaznih tvrdnji i hipoteza, pripadati sustavima simbola koji nisu ni denotativni ni artikulirani.²⁴

Iako sam u primjerima s tkaninom i sjemenom u pravilu govorio kao da je riječ o projekciji dezena ili mješavine na cijelu balu, bačvu ili rezervoar, zapravo je uobičajenije da projiciramo na druge prikladno uzete dijelove: pakiranja sjemena, komade tkanine duljine odijela ili čaše vode. Ovo vrijedi napomenuti iz nekoliko razloga. Prvo, tako odmjerene količine, koje su nam često najzanimljivije, mogu biti posve različite od cjeline u onome pogledu

²³ Ono što se od postupka zahtijeva u različitim će slučajevima varirati prema potrebi: u pogledu uzoraka sjemena mora se izabrati omjer vrstā sjemena, a ne druga obilježja poput stvarnoga broja; u pogledu krojačeva komada tkanine, dezen o kojemu je riječ mogao bi se konstruirati standardnim supostavljanjem iteracija komada tkanine.

²⁴ O artikuliranima ili konačno diferenciranim sustavima simbola u opreci spram gustih sustava simbola vidi *LA*: IV.

koji se zahtijeva. Primjerice, čak i ako je omjer mješavine u bačvi 50-50, svako pakiranje može sadržavati sjeme samo jedne ili samo druge vrste. Drugo, usklađenost je uzoraka – koja ovdje nije zadovoljena – izravnija provjera prikladnosti uzorka za normalnu projekciju. I treće, pozornost nam se usmjerava na traženu vrstu usklađenosti uzoraka: svi komadi tkanine ne moraju biti isti pod uvjetom da primjerenom konstrukcijom rezultiraju istim dezenom, jednako kao što sva pakiranja sjemena ne moraju imati potpuno istu mješavinu, recimo 50-50, nego se samo trebaju kretati oko toga omjera na preferirani statistički način (kao sredina, prosjek ili najčešća vrijednost) ili samo tako da logični zbroj svih uzetih uzoraka otprilike ima mješavinu u omjeru 50-50.

Umjetnička djela nisu primjerci iz bala ili bačvi, nego uzorci iz mora. Ona doslovno ili metaforički egzemplificiraju oblike, osjećaje, afinitete, kontraste, koje valja tražiti u određenome svijetu ili ih u nj ugraditi. Obilježja su cjeline neodređena, a prikladnost uzorka nije pitanje temeljitoga protresanja bačve ili uzimanja vode s različitih mjesta, nego koordinacije uzoraka. Drugim riječima, ispravnost nacrtā, boje, sklada, prikladnost djela kao uzorka takvih obilježja, potvrđuju naše uspješno otkrivanje i primjenjivanje onoga što se egzemplificira. Uspješno postizanje usklađenosti ovisi o tome što naše navike, koje sve više mijenjaju novi susreti i novi prijedlozi, usvajaju kao projektibilne vrste. Mondrianov je nacrt ispravan ako se može projicirati na obrazac koji je učinkovit u viđenju svijeta. Kad je Degas naslikao ženu koja sjedi uz rub slike i gleda van, zanemario je tradicionalne standarde kompozicije, ali je primjerom ponudio nov način viđenja, tj. ustrojavanja iskustva. Ispravnost nacrtā ne razlikuje se toliko od ispravnosti prikazivanja ili opisa prema naravi ili standardima koliko prema tipu simbolizacije i načinu referencije koji su u to uključeni.

7. Pregled ispravnosti

Ukratko, dakle, istinitost tvrdnji i ispravnost opisā, prikazivanjā, egzemplifikacija, ekspresija – nacrtā, crtežā, dikcije, ritma – ponajprije je pitanje pristajanja, pristajanja onomu na što se na ovaj ili onaj način referira, ili drugim prikazivanjima, ili modusima i načinima ustrojavanja. Razlike između prilagodbe verzije svijetu, svijeta verziji, i verzije sebi ili drugim verzijama nestaju kad se prepozna uloga verzija u stvaranju svjetova kojima one pristaju. A spoznavanje ili razumijevanje poima se tako da seže onkraj stjecanja istinitih uvjerenja do otkrivanja i osmišljavanja svakovrsnih pristajanja.

Postupci i testovi koji se upotrebljavaju u potrazi za ispravnim verzijama pokrivaju raspon od deduktivne i induktivne inferencije do prikladnoga uzorkovanja i sklada među uzorcima. Unatoč našem povjerenju u takve testove, njihova utemeljenost kao sredstava za određivanje ispravnosti često se može činiti upitnom. Doista nismo kadri opravdati svoje povjerenje u induktivnu inferenciju ili u postupke za uzimanje prikladnih uzoraka, nego se za kakvo-takvo opravdanje tih postupaka oslanjamo na samo povjerenje. Biranje “zelenoga”, a ne “zelavoga” kao projektibilnog, ili miješanje i tresenje bačve sa sjemenjem, može se doimati poput plesa za dozivanje kiše – rituala s nekim slavljanim uspjesima i zanemarenim neuspjesima uz koji se prijanja dok ne postane pretjerano koban ili ozloglašen. No, takvo gorko stajalište diskreditira zahtjev za opravdanjem kao uvjerljivim argumentom u prilog tomu da će test ili postupak osigurati donošenje ispravnih zaključaka, ili barem povećati naše šanse da ih donesemo. Vidjeli smo, naprotiv, da je ispravnost kategorizacije, koja je uključena u većinu drugih varijacija ispravnosti, zapravo pitanje usklađenosti s praksom; da bez organizacije, bez selekcije relevantnih vrsta, koju provodi evoluirajuća tradicija, nema ispravnosti ili neispravnosti kategorizacije, valjanosti ili nevaljanosti induktivne inferencije, prikladnoga ili neprikladnoga uzorkovanja, jednolikosti ili nejednolikosti uzoraka. Prema tome, opravdavanje takvih testova ispravnosti može se najprije sastojati od pokazivanja njihove mjerodavnosti, a ne pouzdanosti.

Bilo kako bilo, rezultati su testova prolazni, dok istinitost i ispravnost smatramo vječnima. Provođenje mnogih i raznolikih testova povećava prihvatljivost, ali ono što je jednom prigodom maksimalno prihvatljivo kasnije može biti neprihvatljivo. Potpuna i trajna prihvatljivost može se, međutim, smatrati dovoljnim uvjetom ispravnosti. Takva krajnja prihvatljivost, premda je jednako nedostižna kao potpuna ispravnost, ipak se može objasniti s obzirom na testove i njihove rezultate.

Ispravnost nacрта slike ili točnost opisa tvrdnje testiraju se višestrukim ispitivanjem slike ili tvrdnje i onoga na što se one na ovaj ili onaj način referiraju, iskušavanjem njihova pristajanja u različitim primjenama te s drugim uzorcima i tvrdnjama. Vratimo se Constableovoj intrigantnoj napomeni, koju je istaknuo Gombrich²⁵, da je slikarstvo znanost čiji su pokusi slike. Slaganje

²⁵ *Art and Illusion*, str. 33 i drugdje.

u pogledu početnih netestiranih prosudbi²⁶ ili među njima te njihov opstanak nakon testiranja prilično su rijetki i za nacрте i za tvrdnje. Povrh toga, i nacrt je ispravan i tvrdnja istinita u odnosu na sustav: nacrt koji je pogrešan u Raphaelovu svijetu može biti ispravan u Seuratovu, kao što opis kretanja stjuardese koji je pogrešan s kontrolnoga tornja može biti ispravan s putnikova sjedala, a ni u jednome ni u drugom slučaju takva se relativnost ne bi trebala pobrkati sa subjektivnošću. Razvikanoj tvrdnji o istomišljeništву među znanstvenicima rugaju se temeljne raspre što bukte gotovo u svim znanostima, od psihologije do astrofizike. A prosudbe o Partenonu i o Knjizi Kela po svoj se prilici nisu mijenjale više od prosudbi o zakonima gravitacije.²⁷ Ne tvrdim da je ispravnost u umjetnostima manje subjektivna, ili čak da nije subjektivnija, od istinitosti u znanostima, nego samo sugeriram da se razgraničenje umjetničke i znanstvene prosudbe ne podudara s razgraničenjem subjektivnoga i objektivnoga te da je iznimno svako približavanje općemu suglasju o bilo čemu važnom.

Moji bi čitatelji mogli poljuljati potonje uvjerenje jednodušnim slaganjem s prethodnim pomalo zavojitim i u dvostrukome smislu napornim tijekom misli.

²⁶ “Prosudba” u smislu u kojemu se ovdje rabi mora se osloboditi isključive povezanosti s tvrdnjama; ona, primjerice, obuhvaća uvid u pristajanje kakva nacрта i odluke što ih donosi igrač biljara kad se priprema za svoje poteze.

²⁷ Neobično je da se takva zapažanja katkad navode kako bi se pokazalo da su – budući da znanost napreduje, a umjetnost ne – prosudbe o znanstvenoj istinitosti objektivnije od prosudbi o umjetničkoj ispravnosti. To što kasnije teorije mogu učiniti zastarjelima one ranije, dok novija djela ne mogu učiniti zastarjelima ona starija, često je, smatram, posljedica toga što se ranije teorije, onoliko koliko su valjane, apsorbiraju u one kasnije i iz njih se mogu ponovo izvesti, dok se umjetnička djela, koja kao simboli funkcioniraju različito, ne mogu apsorbirati u druga niti se iz njih izvesti. Ovdje ne mogu podrobno razraditi ovo objašnjenje.

KAZALO IMENA

- Allen, Woody 91, 94
Anaksimandar 92, 93
Anscombe, G. E. M. 18
- Bally, C. 32
Beardsley, Monroe 51, 96
Beck, J. 80
Beethoven, Ludwig van 56
Berkeley, George 15
Borodin, Aleksandr P. 38
Bosch, Hieronymus 60-62, 98
Boswell, James 98
Boyle, Robert 24
Brahms, Johannes 23
Bruner, Jerome 15
- Canaletto 13
Carnap, Rudolf 54, 105
- Cassirer, Ernst 7, 11-15, 21
Cervantes, Miguel de 98
Cézanne, Paul 118
Chardin, J. B. S. 98
Church, Alonzo 54
Clark, Kenneth 37
Constable, John 14, 124
Corot, J. B. C. 38
- Dali, Salvador 60
Darwin, Charles 98
Daumier, Honoré 19, 33
Degas, Edgar 123
De Heem, Jan Davidsz 37
Della Francesca, Piero 19, 37
Demokrit 92, 93
Dürer, Albrecht 118

- Eakins, Thomas 38
El Greco 37
Elsner, Ann 80
Empedoklo 92, 93
Exner, Sigmund 72
- Fecht, W. 78
Field, Hartry 113
Fokine, Michel 103
Franklin, Benjamin 38
- Gardner, Howard 30
Gibson, J. J. 77, 118
Gombrich, E. H. 15, 21, 29, 118,
124
Goodman, Nelson 25, 30, 113, 117
Goya, Francisco 37, 60, 61, 98
Grüsser, O.-J. 78
Grüsser-Cornehls, Ursula 78
- Hanson, Norwood 91
Hardy, Thomas 42
Haydn, Joseph 23, 42
Hegel, G. W. F. 109
Henle, M. 83
Heraklit 92, 109
Hernadi, Paul 67
Heron, Patrick 37
Hirsch, E. D., Jr. 30
Hobbes, Thomas 91
Holbein, Hans 42
Hopkins, G. M. 41
Hough, Graham 30, 32
Howard, Vernon 8, 30, 52, 53
- Ingres, J. A. D. 19
- James, William 12
Joyce, James 14, 33
- Kahane, Howard 116
Kanisza, Gaetano 83
Kant, Immanuel 7, 8, 15
Kennedy, John 83
Kolers, Paul 8, 21, 22, 72-81, 84, 88
Kutschera, F. 116
- Land, Edwin H. 85
Langer, Suzanne 11
Leibniz, Gottfried 16
Lettvin, Jerome Y. 73
Lewis, C. I. 8
Lindsay, Nicholas Vachel 24
Llinas, R. 78
Locke, John 7
Lynch, Kevin 20
- Mantegna, Andrea 37
Maturana, H. K. 73
McCarthy, Mary 59
McCulloch, W. S. 73
Menashe, Samuel 99
Michelangelo 19
Mikecin, Igor 18
Mondrian, Piet 25, 123
- Nagel, Alan 67
Newton, Isaac 98
- Oldenburg, Claes 66

- Parmenid 92, 93
Peirce, Charles Sanders 27, 113
Perkins, David 30
Picasso, Pablo 23
Pitts, W. H. 73
Polanyi, M. 27
Pollaiuolo, Antonio 33, 35
Putnam, Hilary 8
- Quine, W. V. O. 8, 105
- Raphael 125
Rembrandt 19, 41, 50, 51, 67, 69
Resnais, Alain 38
Rock, I. 85
Roelofs, C. O. 73
Rorty, Richard 13
Rouault, Georges 19
Rudner, R. 97, 102
- Sacks, Sheldon 30
Scheffler, Israel 8, 46, 97, 102, 113
Seurat, Georges-Pierre 125
Sigman, E. 85
Silverstein, C. 80
Soutine, Chaim 119
Squires, P. C. 80
Stakić, Jelena 15
- Stravinski, Igor 103
Sturgis, Katharine 21, 33, 34
Suppes, Patrick 8
- Tarski, Alfred 24
Tales 92-94
Thomas, E. Llewellyn 21
Thomson, *sir* George 17
Tricias, Mary 64, 65
- Ullian, Joseph 25, 102
Ullman, Stephen 29
Utrillo, Maurice 119
- Valesio, Paolo 30
Van der Heyden, Jan 37
Van der Waals, H. G. 73
Van Everdingen, Allart 37
Van Gogh, Vincent 13
Velasquez, Diego 23
Vermeer van Delft, Jan 37
Vivaldi, Antonio 33
Von Grunau, Michael 80
- Wertheimer, Max 72, 80
Whistler, James 38
Whitehead, Alfred North 17
Wittgenstein, Ludwig 18

KAZALO POJMOVA

- alografski simbolički sustav 50, 51
- analogno mjerenje 99
 - nasuprot digitalnomu 22, 67
- apstraktna umjetnost 60, 62, 65, 66, 98, 99
 - ispravnost i 120 i d.
 - stil i 29, 34, 37
- arhitektura 29
- autografski simbolički sustav 50, 51

- Bezgranično 92, 93, 95
- boja
 - prividna promjena 80, 81
 - sređivanje 20, 80
 - u apstraktnom slikarstvu 98
- brisanje 21, 22

- citiranje
 - glazbeno 45-47, 49, 51, 52-55
 - izravno nasuprot neizravnomu 45-47, 49, 51, 52-55
 - navodnici 45, 50-56
 - nužni uvjeti za 47, 49
 - slikovno 50-52
 - ukrižano-načinsko 56
 - ukrižano-sustavsko 54-56
 - verbalno 45-49

- činjenice
 - bremenite teorijom 91
 - “fabriciranje” 87-99
 - konvencije i 105, 107-109
 - značenja i 88, 89

- dano [“given”] 11, 15, 91, 92

- dedukcija
 - ispravnost 114
 - valjanost 114
- definicija, *vidi* konstrukcijska
definicija
- denotacija
 - i citiranje 47-49, 53, 54
 - i stil 35-38
 - nasuprot egzemplifikaciji i
ekspresiji 19, 25, 95, 98
 - slikā i opisā 95, 96
- derivacija 20, 24, 26, 94, 95
- “detektori kretanja” 73, 78
- digitalno nasuprot analognomu, *vidi*
analogno mjerenje
- dopunjavanje 21, 22
 - u percepciji 22, 72-85 *passim*
- dvosmislenost (višeznačnost) 68,
102
- egzemplifikacija (oprimjerivanje)
 - 19, 24, 25, 95, 98, 99
 - denotacija i 19, 25, 121
 - ispravnost i 120-123
 - posjedovanje i 36, 120
 - prikazivanje i 36, 37
 - stil i 36-40
 - uzorci i 65-68, 120-123
- ekološka umjetnost 66, 99
- ekspresija (izražavanje) 19, 24, 95,
98, 99
 - apstraktna umjetnost i 63, 65, 66
 - posjedovanje i 36
 - prikazivanje i 36, 37
 - stil i 34-40
- ekstenzionalizam 90
- estetika 66
- estetsko
 - ispravnost i 120
 - pet simptoma 67-69
- fenomen *fi* 22, 72
- fenomenalizam 26
- fikcija
 - činjenice i 87 i d.
 - uloga u svjetotvorstvu 95-99
- fizika
 - brisanje i dopunjavanje u 22
 - istinitost i 23, 24, 111, 124, 125
 - izobličenje u 23
 - metafora i 99
 - psihologija i 85
 - redukcionalizam i 14, 26
- fizikalizam 14, 90
- forma, i sadržaj 32
- formalizam, *vidi* purizam
- formalna svojstva 35, 36, 63, 65, 66
- fotografija 51
- geocentrični sustav nasuprot
heliocentričnom sustavu 12, 89,
93, 104, 105
- glazba
 - brisanje i dopunjavanje u 22
 - citiranje u 52-54
 - notni zapis 17, 21, 22, 52, 56
 - stil i 29, 34
- idealizam 109
- identitet 107
 - predmetā 83-85
- iluzija 72

- imena 96
 fiktivna 47-49, 96, 97
 citiranje i 45-49 *passim*
- indukcija 18, 19, 95
 ispravnost 114-116
 kategorizacija i 116, 117
 opravdanje 115, 124
 uzorkovanje i 120, 122
 valjanost 114
- intenzijsko slaganje 93
- ispravnost 13, 14, 101, 102
 apstraktne umjetnosti 120
 deduktivnoga dokazivanja 114-116
 induktivnoga dokazivanja 114-116
 kao krajnja prihvatljivost 124
 kategorizacije 116-118, 124
 nacрта 120, 123-125
 nasuprot istinitosti 25, 101, 114-116, 119, 120
 prikazivanja 117-120
 pristajanje i 25, 119, 123, 124
 testovi za 124, 125
 u umjetnosti nasuprot znanosti 125
- istinitost 23-25, 99, 102
 deduktivna valjanost i 114
 “istinito o” [*true about*] 25, 102
 “istinito u” [*true in*] 102
 “istinito za” [*true of*] 25, 102
 istinosna vrijednost 12, 13, 25, 45, 116, 117
 koherentnost i 113, 114
 ljepota i 120
 metaforička 24, 36
 nasuprot ispravnosti 25, 101, 114-116, 119, 124
 nužna nasuprot neizvjesnoj 109
 operativni prikaz 111
 podudaranje i 23, 89, 113
 pragmatički prikaz 112
 Tarskijeva definicija, revidirana 110
 testovi 110-114
 vjerodostojnost i 112, 113, 124, 125
- istovjetnost 16, 17, 47
 ekstenzijska 94, 107
 predmetā 16
- izomorfizam 94, 107, 108
- izričaj 47, 56
- jednostavnost 24, 25, 90
- kategorizacija 115-117; *vidi i vrste književnost* 29-35 *passim*, 40, 41, 96-98
- koherentnost, i istinitost 113, 114
 “konceptualna umjetnost” 40, 59, 66
- konstrukcijska definicija
 kriteriji za 93, 94
 nominalizam i 90; *vidi i točka*
- konvencija i sadržaj, *vidi sadržaj*
 kopija, *vidi replika*
- korisnost, i istinitost 111, 112
 “kratki spoj”, teorija 72, 76
- kretanje, *vidi* prividno kretanje
- kritika 41-43

- laž, lažnost
 doslovna i metaforička 97
 nasuprot fabrikaciji 87
- ljepota 120
- materijalizam, *vidi* fizikalizam
- metafora
 istinitost i 24, 36, 97
 preustroj i 16, 97
 umjetnosti i 95
 znanost i 99
- mjerenje 21, 22, 99
- mogući svjetovi 12, 25, 26, 89, 90,
 96-98, 110
- monizam 12, 91
- nabijenost 67
- nađeni predmet, *vidi* objet trouvé
 “naivni realisti” 88
- nalikovanje 118
- nominalizam 18, 26, 90, 95
- notacija 22, 50, 52, 95, 96
- notni zapis 17, 21, 22, 52, 56
- nužnost 109
- objektivnost, znanosti nasuprot
 umjetnosti 125
- objet trouvé* 39, 40, 59, 66
- oblici
 u apstraktnome slikarstvu 98
 u glazbi 98
- okvir referencije 12, 13, 20, 24, 26,
 89, 104, 105, 107, 116-118
- opažanje, *vidi* percepcija
- opisivanje i slikovno prikazivanje,
vidi slikovno prikazivanje
- osjećaji
 apstraktna umjetnost i 98
 glazba i 98
 stil i 32-35
- oznake [*labels*] 16, 98; *vidi* i imena,
 referencija
- parafraza 46-49, 52
 glazbena 53, 54
 nasuprot prijevodu 54, 55
 slikovna 51
 ukrižano-sustavska 54, 55
- percepcija
 brisanje i dopunjavanje u 21,
 22, 71-85 *passim*
 i koncepcija 15, 88
 ponovno sređivanje u 20
 prividne promjene: *vidi* prividna
 promjena, prividno kretanje
 stila 38, 42, 43
 (stvarne) promjene boje 83, 84
 (stvarne) promjene veličine i
 oblika 81-83
 (stvarnoga) kretanja 22, 81-83
- pjesništvo 31, 36, 37, 39, 41, 42, 68,
 95, 98, 99
- platonizam 90, 95
- pluralizam 11-14, 91
- podudarnost
 istinitost i 89
 koherentnost i 113
- pojavni svijet nasuprot fizičkomu
 svijetu 88, 90, 93, 95, 109
- pojedinačnosti 90, 105

- povijest, pisanje 31, 95
- pravila
 - induktivne kategorizacije 116
 - inferencije 114-116
- predikati 46-48, 54, 55
 - projektibilnost 115-117
 - uvriježenost 116
 - uzorci i 120
- predmet
 - identitet 71, 83-85
 - istovjetnost 16
 - jedinstvo 83
- predsokratovci 92-95
- prepoznavanje obrasca 27, 42
- prevođenje
 - citiranje i 54, 55
 - između verzija 13, 26, 89
- prikazivanje (reprezentacija)
 - ispravnost 117-120
 - nalikovanje i 118
 - nasuprot opisivanju 119
 - općenito 51
 - pristajanje i 119
 - “realistično” 118
 - simbolizacija i 60, 62, 63, 65, 66
- prikladnost, uzorka 120-123
- pristajanje 25, 119, 123-125
- prividna promjena
 - boje 80, 81
 - boje nasuprot veličini i obliku 81-85
 - položaja, *vidi* prividno kretanje
 - učinak vježbe na 79, 80
 - učinak zapreke na 75
 - veličine i oblika 73-76
- prividno kretanje
 - “detektori kretanja” i 73, 78
 - hipoteze u vezi s
 - kognitivnom teorijom 77
 - teorijom kratkog spoja 72, 76
 - teorijom kretanja oka 76, 77
 - teorijom retrospektivne izgradnje 73, 79, 80
 - “naivni realisti” i 87, 88
 - nasuprot percepciji stvarnoga kretanja 72, 73, 77, 78, 84, 85, 88
 - podražaj nasuprot vizualnoj verziji 108
- projektibilnost
 - nacrta 123
 - predikata 115-117
 - stilskoga obilježja 42
 - uzorka 122, 123
- proširenje (ekstenzija)
 - ekstenzijsko slaganje 93, 94, 107
 - primarno i sekundarno 48, 49, 53
- psihologija 13, 15, 21, 72, 76, 81
 - eksperimentalne upute 88
 - objektivnost i 85
- purizam 61-63, 65, 66, 68
- razredi 90, 106
- realizam
 - i idealizam 109
 - slikā 26, 118
- redukcija 14, 26, 93-95
- referencija
 - citiranje i 47-49, 52, 53
 - složena 68, 69

- u umjetnosti nasuprot znanosti 99
- verzija 91
- vrste 19, 25, 36, 99; *vidi i* denotacija, egzemplifikacija itd.
- relativizam 8, 89, 90
- relativnost
 - nasuprot subjektivnosti 125
 - spram okvira referencije 104, 105
 - spram sustava ili verzije 104, 106, 107, 125
 - spram svrhe 112
 - stvarnosti 25, 26
- replika 45, 47, 50, 51
 - glazbene izvedbe 52
 - nasuprot fotografskom duplikatu 51
 - nasuprot slikovnoj kopiji 50, 51
 - ukrižano-načinsko repliciranje 56
- retrospektivna izgradnja 73, 79, 80
- sadržaj
 - forma i 32
 - konvencija i 105, 107-109, 113
- sadržavanje [*containment*]
 - glazbeno 52
 - slikovno 50, 51
 - ukrižano-načinsko 56
 - ukrižano-sustavsko 55
 - verbalno citiranje i 46-49
- semantička gustoća 67
- semantički odnos 47, 53, 56
- simbol 11, 14, 15, 19, 39, 55-57, 59-63, 65-68, 89
- simbolički sustav, vrste 50, 51
- simbolizacija
 - apstraktna umjetnost i 60, 62, 65, 66, 98, 122
 - estetsko i 67-69
 - stil i 39-41
- singularni simbolički sustav 50, 51
- sinkategorematski termini 88
- sinonimija 29-31, 93
- sintaktička gustoća 67, 68
- sintaktički odnosi 47, 50, 53, 56
- sličnost
 - boje 80, 81
 - oblika i veličine 73-75
- slikarstvo
 - apstraktno: *vidi* apstraktna umjetnost
 - ispravnost i 123-125
 - isticanje obilježja u 19
 - stil i 29, 34, 35, 37-39 *passim*
- slike
 - citiranje i 50-52
 - ispravnost 118-120
 - nasuprot riječima 95, 96
 - “realistične” 118
 - vidi i* slikarstvo, fotografija, prikazivanje
- slikovno prikazivanje
 - nasuprot tvrdnji 13, 25, 118
 - opisivanje i 13, 25, 96, 118, 119
- snovi, i retrospektivna izgradnja 79
- spoznavanje, *vidi* znanje
- sređivanje [*ordering*] 20, 21
- stil 29-43
 - atribucija i 38-41
 - definicija 39, 40

- obilježja 32, 33, 35-42
- osjećaj i 32-35
- simboličko funkcioniranje i 39-41
- struktura i 33, 35-38
- tema i 29-32
- u književnosti 29-36 *passim*, 40, 41
- u slikarstvu 37-39 *passim*
- važnost 41-43
- stilistika 30, 41-43
- stvarnost 25, 26, 85, 93
- subjektivnost, umjetnost nasuprot znanosti 125
- sukob između verzija 101-109
- svjetotvorstvo 11, 57, 69, 85, 89, 90
 - jest prerada 15, 92
 - multimedijalna umjetnost i 99 načini
 - brisanje i dopunjavanje 21-23, 26, 95
 - dijeljenje 95
 - isticanje [*weighting*] 18-21, 23, 24, 26, 95
 - izobličjenje 23, 95
 - sastavljanje i rastavljanje 16-18, 21, 95
 - sređivanje 20, 21, 95
 - uloga egzemplifikacije i ekspresije u 98, 99
 - uloga metafore u 95-99
- svjetovi
 - mногоstrukost 11-14, 25, 89-91, 109
 - mogući, *vidi* mogući svjetovi
 - sukobljeni 105-109
 - verzije i 13, 14, 89-91
- teorije, i činjenice 91
- točka (matematička) 17, 20, 94, 105-108
- tvrdnje
 - istinitost tvrdnji, *vidi* istinitost nasuprot opisima 118
 - nasuprot slikama 13, 25, 118, 119
- umjetnost
 - multimedijalna 99
 - priroda -i 59-69
 - znanost i 96, 120
 - simbolička nasuprot “nesimboličkoj” 59-63, 65
 - vidi i* slikarstvo, pjesništvo itd.
- uniformnost prirode 18
- unutarnje nasuprot vanjskome
 - pitanja 105
 - svojstva umjetničkoga djela 35, 36, 63, 65, 66
 - testovi istinitosti 113
- uvriježenost
 - obilježja 122
 - predikata 116
- uzorci 36, 40, 64-69, 98
 - prikladnost 120-123
- valjanost 114, 115
- verzije 12-14, 23-26, 88, 89, 94, 95
 - deskriptivne nasuprot deklarativnima 119
 - fizikalne nasuprot pojavnima 88-90, 94, 108, 109
 - istinitost i 89, 90, 101, 102
 - pristajanje i 119, 120, 123

- sukobljene 106, 108-110, 119
- verbalne nasuprot neverbalnima 25, 95, 96, 98, 99
- višestruki simbolički sustav 50, 51
- vjerodostojnost, i istinitost 112, 113
- vjerovanje 27
- vrste 17-20, 95
 - apstraktna umjetnost i 98
 - metafore i 97
 - prirodnost -ā 115, 116, 122-124
- zapis 47, 50, 51, 56
- “zelavo” 18, 19, 95, 115, 116, 120, 124
- značenje 30, 88, 89, 94; *vidi i* sinonimija, parafraza
- znanost
 - istinitost i 24, 111, 124, 125
 - pluralizam i 13, 14
 - umjetnost i 96, 99, 124, 125
 - zakoni -i 27, 111
- znanje 27, 87, 96, 123

O AUTORU

Nelson Goodman (1906-1998) bio je vodeći predstavnik analitičke filozofije u SAD-u XX. stoljeća. Predavao je filozofiju na nekoliko američkih sveučilišta (zadnjih deset godina na Harvardu). Za života je primio brojne počasti i nagrade, i njegove se teorije proučavaju širom svijeta.

Premda je zbog istodobne ukorijenjenosti u glavnoj struji moderne filozofije i dubokosežne inovativnosti teško naći oznake koje prikladno opisuju Goodmanove filozofske teorije, moglo bi se reći da one obuhvaćaju nominalizam, konstruktivizam i stanovit oblik radikalna relativizma. U okviru filozofije Goodman je pri pisanju i poučavanju obuhvaćao širok raspon tema, dotičući se npr. estetike, epistemologije, filozofije znanosti i filozofije jezika. Središnju ulogu u njegovu životu i djelu odigrala je umjetnost. Različite umjetničke oblike nastojao je analizirati prema njihovim simboličkim obilježjima. Uvjeren u spoznajnu prirodu umjetnosti, Goodman ih je promatrao kao partnere znanosti u stremljenju za razumijevanjem “naših svjetova”.

Najvažnija su mu djela: *A Study of Qualities*, 1941; *The Structure of Appearance*, 1951; *Fact, Fiction, and Forecast*, 1955; *Languages of Art*, 1968; *Problems and Projects*, 1972; *Ways of Worldmaking*, 1978; *Of Mind and Other Matters*, 1984; *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, 1988 (s Catherine Elgin); *L'Art en théorie et en action*, 1996.

SADRŽAJ

PREDGOVOR	7
I. RIJEČI, DJELA, SVJETOVI	11
1. Pitanja	11
2. Verzije i vizije	12
3. Koliko čvrst temelj?	15
4. Načini svjetotvorstva	16
5. Nevolja s istinitošću	23
6. Relativna stvarnost	25
7. Bilješke o spoznavanju	27
II. STATUS STILA	29
1. Uzete iznimke	29
2. Stil i tema	30
3. Stil i osjećaj	32

4. Stil i struktura	35
5. Stil i potpis	38
6. Važnost stila	41
III. NEKA PITANJA U VEZI S CITIRANJEM	45
1. Verbalno citiranje	45
2. Slikovno citiranje	50
3. Glazbeno citiranje	52
4. Ukrižano-sustavsko citiranje	54
5. Ukrižano-načinsko citiranje	56
6. Razmišljanje	57
IV. KAD JE UMJETNOST?	59
1. Čisto u umjetnosti	59
2. Dilema	61
3. Uzorci	64
V. ZAGONETKA O PERCEPCIJI	71
1. Viđenje onkraj bivanja	71
2. Učinjeno kretanje	72
3. Oblik i veličina	73
4. Posljedice i pitanja	76
5. Boja	80
6. Zagonetka	81
VI. FABRICIRANJE ČINJENICA	87
1. Stvarnost i varka	87
2. Sredstva i materija	89
3. Neki drevni svjetovi	92

4. Redukcija i konstrukcija	93
5. Fakti iz fikcije	95
VII. O ISPRAVNOSTI PRIKAZIVANJA	101
1. Sukobljeni svjetovi	101
2. Konvencija i sadržaj	107
3. Testovi i istinitost	110
4. Istinitost i valjanost	114
5. Ispravno prikazivanje	117
6. Prikladni uzorak	120
7. Pregled ispravnosti	123
KAZALO IMENA	127
KAZALO POJMOVA	131
O AUTORU	139

OBJAVLJENO U BIBLIOTECI

dalim sest

VAŽNO JE IMATI STILA / Zbornik
(priredio Krešimir Bagić)

Ivo Pranjković
JEZIK I BELETRISTIKA

Krešimir Bagić
TREBA LI PISATI KAKO DOBRI PISCI PIŠU

Tvrtko Vuković
SVI KVORUMAŠI ZNAJU DA NISU KVORUMAŠI

Kristina Peternai
UČINCI KNJIŽEVNOSTI

Josip Silić
FUNKCIONALNI STILOVI HRVATSKOGA JEZIKA

Krešimir Mićanović
HRVATSKI S NAGLASKOM

Gérard Genette
METALEPSA

DISPUT
d.o.o. za izdavačku djelatnost
Dubrava 37, 10 040 Zagreb
/redakcija: Grižanska 11/
tel. 01 2991 709, 2949 921; telefaks 2950 473
www.disput.hr
disput@disput.hr

Redaktura prijevoda
Stipe Grgas

Korektura
Jasmina Han

Likovno rješenje naslovnice
Fabula Nova / Goran Grčić

Grafička priprema i likovna oprema
Disput

Tisak
Kikagraf, Zagreb