

Graham PRIEST

**THE FIFTH CORNER OF FOUR: AN ESSAY ON BUDDHIST  
METAPHYSICS AND THE CATUSKOTI**

Oxford University Press, Oxford: 2018., 208 str.

Knjiga koju imamo pred sobom rezultat je gotovo dva desetljeća autorovog bavljenja temom catuskotija i buddhističke metafizike. Sadržajno se radi o dodatno izbrušenim verzijama Priestovih članaka koje je na temu objavljivao od 2001., što sâm, a što sa svojim kolegama filozofima i buddholozima Jayem L. Garfieldom i Yasuom Deguchijem. Glavni je predmet knjige paralelno praćenje povijesti jednog dijela buddhističke metafizike i onoga za što Priest drži da je stajalo u podlozi tog razvoja, a to je catuskoti, tj. jednog argumentacijsko-klasifikacijskog sredstva pretklasične indijske debatne kulture koje se najlakše može predstaviti kroz Aryadevine termine, tj. da nešto ili jest ili nije, ili oboje jest i nije, ili niti jest niti nije. Kao da takav odnos afirmacije i negacije nije već dovoljno neobičan, njegove instance u relevantnim buddhističkim spisima često su pored toga ili sve zajedno zanjekane, pa čak i sve zajedno afirmirane. Takvo postavljanje stvari očigledno krši ili zaobilazi kamen temeljac tradicionalne zapadne logike u vidu principa neproturječja i principa isključenja trećeg koristeći dodatne istinosne vrijednosti pored istine i neistine, naime: zajedničku istinitost i zajedničku neistinitost. Priest prati "evoluciju" tako shvaćenog catuskotija kroz njegove različite inkarnacije u klasičnom periodu indijske filozofije, kriptičnoj metafizici prajnaparamita *mahayanskog* buddhizma, a zatim i kroz širenje buddhizma u Kinu i Japan. Tu evoluciju prati na primjeru ekspanzije tog misaonog sredstva na divlju metafiziku koja je nastala na temelju dodira indijske filozofije *yogacare* i *mahayanskog* ciklusa Tathagatarabha literature s jedne strane, te Kini autohtonog daoizma s druge, te praktične soteriologije zena na temelju spisa njegovog osnivača Dogen. Knjiga je tako i podijeljena na tri dijela od kojih se prvi bavi tekstualnim počecima catuskotija u drevnoj Indiji Buddhinog doba, drugi njegovom aproprijacijom od strane Nagarjune pri raspravljanju s filozofijom abhidharme te različitim *mahayanskim*

sutrama koje se bave neiskazivošću vrhovnog uvida Buddhadharme, a treći nastavkom tog stava o nedualnosti u sve kompliciranijim učenjima kasnije *mahayane* koja su kulminirala u antiteorijskom i antiverbalnom obliku prakticiranja buddhizma od strane zena, gdje se se iz različitih paradoksalnih situacija o pitanju same mogućnosti buddhističkog nauka najeksplicitnije izvlače konzekvence međusobno napetih pragmatizma i kvijetizma. Iako je knjiga pisana jednostavnim jezikom, a Priest se trudi raznolikost i širinu buddhističkih metafizičkih teorija objasniti u širokom zamahu pazeći pritom na jasnoću prikaza njihovih elemenata, ono što posebno krasí knjigu tehnički su dodaci svim poglavljima u kojima Priest uvodi tehnike izrasle iz tradicije modernih neklasičnih logika, a u kojima matematičkom strogošću dokazuje pouzdanost sustava koje konstruira. Ta logička dimenzija djela čini ga posebno interesantnim jer se raspravama o buddhističkoj filozofiji inače ne pristupa na takav način. Priest je ovog puta oprezan oko svojih primjena suvremenih formalnih tehnika na misli tih starih tradicija jer ne želi tvrditi da su dotični mislioci zaista koristili neklasično rezoniranje blisko prikazanim sustavima, ali vjeruje da postoji mogućnost njihove pozadinske prisutnosti. Ipak, Priest vjeruje kako i indijska filozofija i suvremena matematička logika mogu prosperirati od tog akademskog susreta. Filozofija jer logika može učiniti plauzibilnijom i shvatljivijom *prima facie* neintuitivnost njenih koncepata i tvrdnji, a filozofska razmišljanja te tradicije mogu pružiti sadržaj i smisao suvremenim apstraktnim matematičkim strukturama, koje inače možda ne bi našle svoju primjenu. Nakon ovog kratkog okvirnog pregleda knjige izložiti ću njen sadržaj po poglavljima.

Prvi dio knjige, kao što je rečeno, bavi se buddhizmom i catuskotijem u okviru pretklasične indijske filozofije Buddhinog doba, ali i nešto kasnijim razdobljem buddhističkog skolasticizma, tj. abhidharmičke metafizike. Prvo se poglavlje bavi uvodom i općim pregledom povijesnoga stanja buddhizma u Indiji i Kini, nakon čega izlaže središnje buddhističke ideje o "četiri plemenite istine", tj. istine o postojanju patnje, njenom uzroku, njenom prestanku i načinu njenog dokidanja, te ranobuddhističke doktrine o netrajnosti i nepostojanju sopstva. Drugo poglavlje kratko prikazuje neke od najranijih povijesnih instanci catuskotija

u Palijskom kanonu, spekulira o njegovom podrijetlu, a kratko raspravlja i o pitanju tzv. Buddhine šutnje, tj. *thapaniya* pitanjima na koja Buddha nije odgovarao ili je odbijao pristati i uz jednu od četiri moguće alternative koje catuskoti nudi. Priest zatim prelazi na sažimanje nekih od nezadovoljavajućih dosadašnjih pokušaja formalnog prijevoda catuskotija u termine suvremene simboličke logike, da bi im konačno suprotstavio svoj sustav inspiriran parakonzistentnim sustavom FDE, koji su razvili N. D. Belnapa i J. M. Dunna. Zadnje poglavlje prvog dijela bavi se izlaganjem teorije o dharmama koju su razvijale ranobuddhističke abhidharmičke škole, poglavito sarvastivada. Teme koje se tu obrađuju odnose se na probleme koji će se isticati u kasnijem *mahayanskom* razvoju, primjerice razlikovanje dviju realnosti, one konvencionalne ili empirijske i one apsolutne ili transcendentne, pitanje o postojanju dharmi, tj. ontološko-fenomenoloških elemenata koji za abhidhamavadine preostaju nakon analize i redukcije iskustvenih sadržaja svijesti, te kako unutar te teorije o dharmama funkcionira uzročnost ako se prihvati pretpostavka da dharme postoje po sebi, tj. imaju nepromjenjivu bit ili vlastitu narav.

Četvrto poglavlje otvara drugi dio knjige, a njegova je tema praćenje implikacija naviještenih u prikazu abhidharme te prikaz *mahayanske* kritike ranobuddhističke metafizike na primjeru prajnaparamitasutri i *madhyamika*, poglavito začetnika škole u Indiji, Nagarjune iz 2. st, ali i njegovih kasnijih komentatora, od kojih Priest ističe Candrakirtija iz 7. st. Peto poglavlje otvara distinktnu Priestovu perspektivu u raspravi o catuskotiju, prema kojoj je i nazvao cjelokupnu knjigu. Naime, Priest tvrdi da je potpuna negacija svih četiriju alternativa catuskotija, koju možemo vidjeti na tucetu primjera iz Nagarjuninih *Mulamadhyamakakarika*, indikativna za situaciju u kojoj, ustvari, neprimjetno figurira još jedna alternativa koja glasi „ništa od navedenog“, ali u smislu neiskazivosti. Priest objašnjava na koji je način ta alternativa formalno razlikovana od uobičajene četvrte alternative koja, već i sama, negira sve istinosne elemente u pitanju, a za potrebe toga predstavlja relacijsku semantiku koju suprotstavlja uobičajeno korištenoj funkcijskoj semantici u kojoj je pripisivanje istinosnih vrijednosti funkcija sa skupa propozicija na skup tih vrijednosti. Priest, međutim, olabavljuje semantičke uvjete kako bi se jedna propozicija mogla upariti s više ili

nijednom od ponuđenih četiriju istinosnih vrijednosti T, F, B, N. Istu stvar Priest postiže i zadržavanjem funkcijske semantike, ali dodavanjem dodatne funkcije mu –  $\mu$  – koja anulira sve ostale istinosne vrijednosti, tj. pripisuje im vrijednost I (*ineffable*). Također, novitet je spram njegovog ranijeg tretmana istoga problema u tome što primjećuje kako koncept o neiskazivoj ili nemislivoj propoziciji nije koherentan, pa stoga poduzima temeljnu izmjenu pretpostavke o nositeljima istinosnih vrijednosti, s uobičajenih rečenica ili propozicija na sama stanja stvari. Šesto poglavlje, kao posljednje u ovom dijelu, raspravlja o filozofskom značenju posljedica tako predstavljenog gledišta. Svoju poziciju Priest učvršćuje interpretacijom *Vimalakirtinirdeśasutre* koja se bavi mogućnostima govora o stvarima o kojima se ne može govoriti. Taj problem jedan je od primjera onoga što Priest naziva paradoksima koji nastaju na granicama mišljenja, tj. paradoksima u kojima se neki totalitet izvan granice mišljenja smješta u domenu nemislivosti, iako se ujedno na taj način o njemu upravo nešto misli i tvrdi. Taj je paradoks Priest, osim kod Nagarjune, locirao i u zapadnoj filozofiji, posebice kod Kanta, uzevši u obzir domenu čistog uma i stvar po sebi, i Wittgensteina, s obzirom na granice jezika i smisla. Na kraju poglavlja Priest uspoređuje catuskoti s jainskim argumentacijskim sredstvom srodnim s catuskotijem, pod imenom *saptabhangi*, a koje ima sedam alternativa s obzirom na moduse afirmacije, negacije i neiskazivosti.

Treći dio knjige prati daljnji razvoj catuskotija, u ne više tako lako prepoznatljivom obliku, u kulturama Dalekog istoka. Temeljna obilježja catuskotija nastavljaju svoj put bez svog originalnog logičkog ruha, upravo poput buddhističke bujice svijesti koja nastavlja samsarički krug preporađanja bez stvarnog nosioca osobnog identiteta, tj. sopstva, nošena karmičkim silnicama. Te karmičke silnice u ovom se slučaju svode na formalno razlikovanje dviju istina, njihove unutrašnje združenosti i neiskazivosti. Prva postaja na tom putu očituje se kroz sedmo poglavlje u radikalnoj ontologizaciji buddhističkih doktrina o dvije istine pri susretu s daoizmom i njegovom koncepcijom ravnoteže dualnosti i beskonačnih manifestacija sveobuhvatnog i jedinstvenog daoa. Priest se ovdje bavi logičkom ekstrapolacijom catuskotija čiji je zametak već bio posađen u tretmanu prvo

četiriju, a zatim petero istinosnih vrijednosti. Takvu ekstrapolaciju nalazimo u spisima kineskog filozofa *madhyamake* Jizanga, iz 6. i 7. st., koji je dvojni hijerarhiju relativne i apsolutne istine odveo do krajnosti, podvodeći apsolutnu istinu prve razine pod relativnu istinu druge, više razine, a njenu apsolutnu istinu pod nižu istinu trećeg reda, itd. Osmo poglavlje nastavlja razvijati tu kompleksnost u nepreglednu džunglu ontologije obilježene izrazivošću i neizrazivošću pet istinosnih vrijednosti pripisanih raznim stanjima stvari, koja se ipak moraju nadići u ukidanju dualnosti kroz fraktalnu i interpenetrirajuću sliku stvarnosti usporedivu možda jedino s Anaksagorinim naukom o homeomerijama. Tu sliku stvarnosti, ilustriranu izrazom „Indrina mreža“, potpisivala je *huayan* škola kineskog buddhizma, čije se učenje temelji na Avatamsakasutri. Posljednje poglavlje u knjizi okreće se zenu i u njemu traži poveznice različitih tema otvorenih kroz prijašnje izlaganje na primjeru praćenja procesa “probuđenja” kroz deset koraka poznatih japanskih ilustracija o vođenju vola, koje su alegorija o buddhističkom praktikantu i njegovom putu do prosvjetljenja kroz zauzdavanje čula i uma. Te ilustracije Priest interpretira dvama modusima (izrazivost i neizrazivost) ukupnih pet pozicija catuskotija. Slika catuskotija koju Priest predstavlja, na neki način, hegelijanski sadržava, u te četiri propozicije i nedorečenoj petoj, klicu cjelokupnog razvoja kako povijesne buddhističke metafizike tako i individualno-psihološkog puta buddhističkog praktikanta. Catuskoti tako postaje, ne samo sredstvo argumentacije, nego i sredstvo meditacije, a njegova forma zrcali napetosti buddhističkih pojmova samsare i nirvane, njihovog jedinstva u apelu na povratak svakodnevi u zenu, ali i pitanje transcendiranja dualnosti i nemogućnost postizanja te transcendencije putem jezika, što je jedan od stupova *mahayanske* misli.

**Karlo Mikić**



Jc BEALL, Michael GLANZBERG i David RIPLEY

## **FORMAL THEORIES OF TRUTH**

Oxford University Press, Oxford: 2018. 160 str.

Formal theories of truth knjiga je koja se nalazi na presjeku dviju srodnih disciplina: logike i filozofije. U predgovoru autorski trio ukratko komentira kako je cilj ove knjige predstaviti pojednostavljene prikaze formalnih teorija istine u nadi da će postojeći, ali i nadolazeći filozofi, moći iskoristiti ovu knjigu kao prvi korak u zanimljivo polje formalnih teorija istine. Knjiga ne pretpostavlja duboko znanje matematičko-logičkih metoda, te autori pretežito izlaze u susret čitatelju upoznavajući ga s nužnim tehničkim znanjem prije ulaska u detalje dotičnih poglavlja.

U prvom dijelu uvodnog poglavlja autori se osvrću na razloge zašto proučavanje logike i proučavanje istine idu ruku pod ruku ukratko komentirajući povijest takvog proučavanja u svrhu kontekstualiziranja knjige. Tri su razloga izdvojena: prvi je taj da se neki od osnovnih principa istine i logike ponekad podudaraju po samoevidentnosti i očiglednosti, drugi da nalaze zajedničku poveznicu u paradoksima gdje se ispostavlja da jednostavni principi vezani uz istinitost, uz određene pozadinske pretpostavke o logici, dovode do nekonzistentnosti ukazujući na veliki problem, te dosljedno tome treći razlog dolazi u formi dileme – ili neki očiti principi istinitosti ili neki jednako očiti principi logike moraju se eliminirati. Drugi dio uvodnog poglavlja posvećen je prikazivanju strukture koju će nadolazeća poglavlja poprimiti. U središtu svakog poglavlja nalaze se tri pitanja: kao prvo, koja je glavna filozofska motivacija prikazanih pristupa u poglavlju, kao drugo, kako to formalno izgleda i kao treće, koji su glavni prigovori na prikazane pristupe?

Drugo poglavlje bavi se istinosno-teorijskim paradoksima koji su podskup takozvanih semantičkih paradoksa. Cilj je poglavlja upoznati čitatelja s paradoksom lašca u njegovim različitim formulacijama i dotičnim referencijskim oblicima. Autori prvo nude neformalni prikaz rečenice koja nas vodi u paradoks te se ukratko osvrću na ramifikacije za logiku zbog rezultirajuće kontradikcije. Za svoj primjer koriste rečenicu „prikazana rečenica na sedmoj stranici je lažna“. Ako

pretpostavimo da je ova rečenica istinita, onda prateći rasuđivanje dobivamo da je lažna i obrnuto, ako pretpostavimo da je lažna, onda dobivamo da je istinita. Odmah se javljaju pitanja: Što polazi po zlu u našem rasuđivanju? Što nam to kaže o istini, a što o logici? Ostatak poglavlja bavi se drukčijim primjerima istog problema. Nije nužno da se rečenica eksplicitno referira na sebe, nego su moguće i formulacije gdje je referencija ciklična (*liar cycles*), ili gdje koristimo *booleanske* veznike, ili pak gdje imamo beskonačne sekvence kao što nam Yablov paradoks prikazuje. Na kraju poglavlja autori ističu da način na koji određena formalna teorija istine izbjegava paradoks lašca u velikoj mjeri određuje tu teoriju.

U trećem poglavlju javljaju se prvi znaci formalizacije u knjizi. Formalizacija je lašca potrebna kako bi se pokazali načini izbjegavanja paradoksa lašca u različitim formalnim teorijama. Autori izabiru relevantne elemente u izgradnji jezika putem kojeg onda mogu na apstraktan način izraziti rasuđivanje vezano uz paradoks lašca. Elementi su s jedne strane istinosno-teorijske prirode: istinitosni predikat **T** u nekom jeziku  $\mathcal{L}$  koji mora imati dovoljno bogatu sintaksu i istinosno-teorijski principi koji upravljaju ponašanjem istinitosnog predikata **T** (za klasičnu logiku Tarski shema, a za neklasičnu *capture* i *release*); te s druge strane logičke prirode: isključenje trećeg, princip eksplozije, disjunktivni princip, konjunktivni princip i za  $\vdash$  closure (ako  $A$  i  $A \vdash B$ , onda  $B$ ). Nakon što su autori pažljivo izabrali sastojke za konstrukciju jedne od mnogih verzija lašca, prikazuju formalnu derivaciju kontradikcije koja onda implicira “naše najgore noćne more kao i naše najdraže snove” – kako autori šaljivo kažu! Poglavlje završava opservacijom da je nešto krenulo po zlu u rasuđivanju, ali se glavni problem nalazi u identifikaciji toga problema.

Prije nego što nas autori uvedu u detalje petog, šestog i sedmog poglavlja koja su prožeta matematičko-logičkim notacijama i idejama, u četvrtom poglavlju kratko zastaju i komentiraju pozadinsko znanje koje je bilo pretpostavljeno za prijašnje poglavlje, ali i potrebno znanje za nadolazeća poglavlja. Na početku poglavlja ukratko se komentira bliska veza između ispunjivosti i istine, npr. autori naznačuju kako ispunjivost poštuje analoge *capture* i *releasea*. Nadalje, autori nude tri strategije koje mogu voditi do samoreferencije u jeziku u svrhu simuliranja lašca. Prednosti i nedostaci svakog pristupa navedeni su. Prva je



strategija ugrađivanje direktno u jezik simbola “< >” pomoću kojeg onda analogno logičkim veznicima iz određene formule možemo izgraditi novi term – npr. iz  $A$  možemo dobiti  $\langle A \rangle$ . Druga pretpostavlja postojanje bijekcije između skupa neprosto mnogo termova, koji je podijeljen na dvije skupine, i skupa neprosto mnogo formula. Termove, tj. imena za rečenice, dobivamo inverznom funkcijom iz skupa formula u skup termova. Treća strategija koristi numerale koji odgovaraju svojim kodovima kao imena za formule kojima su pripisani, ali za to jezik mora sadržavati aritmetičke simbole. Zatim se govori o pojmu posljedice koja je centralno svojstvo različitih logika. Postoje dvije obitelji logika bazirane na različitim semantičke i sintaktičke posljedice. Na kraju se komentira važnost ovog pojma za sljedeća poglavlja.

U petom poglavlju autori se vraćaju spomenutoj dilemi iz prvog poglavlja. Cilj je poglavlja pregledati formalne teorije istine koje odbacuju određene klasične logičke principe ulazeći u polje neklasičnih logika radi rješavanja paradoksa lašca. Filozofska je motivacija prema istini takozvani deflacionistički pogled prema istini koji uzima Tarski-shemu koja tvrdi:  $A$  je istina ako i samo ako  $A$  (formalno:  $\mathbf{T}\langle A \rangle \Leftrightarrow A$ ) kao ispravan pogled na istinu. Također, uzima se da je istina transparentna u smislu da je  $\mathbf{T}\langle A \rangle$  zamjenjiv s  $A$  u logičkim rečenicama, a da se istinitosna vrijednost rečenica ne promijeni. Prvo se prolazi kroz zajedničku jezgru nadolazećih teorija – takozvane Kleene-Kripke modele koji, za razliku od klasične logike, omogućavaju interpretacijskoj funkciji da članovima domene dodijeli dodatnu vrijednost  $\frac{1}{2}$ . Ova se vrijednost u KK-modelima pripisuje paradoksalnim rečenicama. Zatim se navode dva logička sustava: parakompletna logika  $K_3TT$  i parakonzistentna logika LPTT (TT stoji za transparentna istina). Autori komentiraju kako oba sustava definiraju valjanost modelno-teorijski, gdje je argument valjan ako i samo ako ne postoji model koji je protumodel argumentu. Protumodel argumentu je KK-model koji dodjeljuje deziniranu (npr.  $\frac{1}{2}$  je jedna mogućnost) vrijednost svakoj od premisa, ali ne i zaključku.  $K_3TT$  i LPTT razlikuju se prema drukčijim deziniranim vrijednostima. Također, u  $K_3TT$  sustavu zakon isključenja trećega ne vrijedi, dok LPTT odbacuje zakon eksplozije (kontradikcije), te time ovi sustavi onemogućavaju realizaciju lašca. Ostatak poglavlja bavi se motivacijama za uvođenje dodatnih kondicionala na

spomenute logičke sustave te se navode rezultirajući problemi. Zadnjih nekoliko stranica posvećeno je općenitim prigovorima i odgovorima na te prigovore. Na primjer, jedan od prigovora tvrdi da je odstupanje od klasične logike problematično uzevši u obzir njezine pouzdane rezultate, no zastupnici takozvanih neklasičnih sustava argumentiraju da njihovi radovi upućuju na to da je priroda logike sama po sebi neklasična.

Šesto poglavlje proučava drugu stranu spomenute dileme gdje se određeni principi istinitosti oslabljuju u svrhu rješavanja paradoksa lašca. Naime, poanta je zadržati klasičnu logiku, te autori komentiraju kako je posljedica toga ograničavanje principa istinitosti (*capture* i *release*) koji su vrijedili u svojoj neograničenoj formi u prijašnjem poglavlju. Prvo se prolazi kroz Tarskijevu hijerarhiju jezika gdje se na početku objašnjava motivacija, te se onda nudi formalna slika i na kraju predstavljaju prigovori. Srž Tarskijeve hijerarhije jest postojanje ugniježdene hijerarhije jezika ( $\mathcal{L}_0, \mathcal{L}_1, \mathcal{L}_2, \dots, \mathcal{L}_n$ ) gdje objektni jezik ne sadrži istinitosni predikat, ali ga zato zauzvrat njegov metajezik sadrži (npr.  $\mathcal{L}_1$  sadrži istinitosni predikat **T** za  $\mathcal{L}_0$ ) te omogućava opisivanje istine vezane za objektni jezik. Posljedica je ovakvog pristupa izbjegavanje mogućnosti formuliranja lašca u objektnom jeziku (tj. u svakom od jezika), jer integralni sastojak nedostaje naime istinitosni predikat. Nadalje, ostatak poglavlja bavi se prikazivanjem načina na koji se Tarskijeva ideja koristi u razvijanju teorija istina. Prikazuju se tri pristupa: dokazno-teorijski, gdje se razmatraju sustavi Friedman-Sheard FS i Fefermanov KF, modelno-teorijski, gdje se koriste kripkeanske konstrukcije koje smo vidjeli u petom poglavlju, ali prilagođene za klasičnu logiku (za razliku od petog gdje je fokus na neklasične logike), te kontekstualistički pristup gdje je ideja ta da su rečenice poput lašca ovisne o kontekstu u smislu da im kontekst određuje semantičku vrijednost.

Sedmo poglavlje bavi se supstrukturnim pristupima paradoksima i istini. Kao i u prijašnjim poglavljima, prvo se nudi kratki opis nadolazećih teorija i njihovih karakteristika. Za razliku od prijašnjih logika kojima je za izbjegavanje lašca bilo potrebno poigrati se s negacijom, kondicionalom ili istinosnim predikatom, supstrukturne logike modificiraju strukturalna pravila logike što omogućava zadržavanje transparentnosti istine i u nekim

varijantama cijele klasične logike. Autori kategoriziraju ovaj pristup u dvije obitelji koje se razlikuju prema načinu na koji se poigravaju s konceptom valjanosti: u jednoj imamo da tranzitivnost ne vrijedi (postoje formule A, B i C gdje A implicira B, B implicira C, ali A ne implicira C), dok u drugoj ne vrijedi kontraktivnost (*contractive*) - A i A impliciraju B, ali samo A ne implicira B. Ubrzo nakon uvoda nudi se formalni prikaz putem računa sekventi, te autori završavaju poglavlje komentirajući prednosti i nedostatke ovakvog pristupa istini.

U pogledu informacija vezanih uz teorije istine, osmo je poglavlje posljednje u knjizi. Kao posljednje poglavlje bavi se drugim smjerovima u razmišljanju o paradoksalnosti. Prezentiraju se dva pristupa: pristup nekonzistentnosti i pristup revizije koji ne dijele iste pretpostavke kao svi prijašnji pristupi u knjizi. Zajednička im je pretpostavka da prirodni jezici imaju dovoljnu mogućnost samoreferencijalnosti u svrhu formiranja raznih paradoksa, ali razlikuju se u prihvaćanju ili negiranju uspješnosti takvih paradoksa. Drugim riječima, prema autorima teoretski pristupi u poglavljima do osmog poglavlja dijele mišljenje da je paradoks neuspješan i, dosljedno tome, vidjeli smo, pokušavaju pronaći elemente neuspješnog rasuđivanja. S druge strane, teoretski pristupi nekonzistentnosti i revizije tvrde da je rasuđivanje zaslužno za derivaciju paradoksa uspješno, te, posljedično tome, autori ukratko navode različite moguće interpretacije posljedica vezanih uz značenje, istinu i konzistentnost unutar prirodnog jezika. Struktura se poglavlja ne mijenja, pa tako i u osmom poglavlju autori navode prednosti i nedostatke ovih teorija te uz to i formalni prikaz teorije revizije.

Deveto, ujedno posljednje, poglavlje u knjizi posvećeno je završnim napomenama i zauzima samo jednu stranicu. Ovdje autori ističu kako su ovim radom ponudili samo opću sliku spomenutih formalnih teorija, ali govore da se nadaju da je čitatelj dobio ideju raznolikosti opcija i pristupa u proučavanju istine i dotičnih paradoksa. Na kraju je ponuđena bibliografija za daljnja čitanja.

**Danijel Starčević**



Bence NANAY

## **AESTHETICS AS PHILOSOPHY OF PERCEPTION**

Oxford University Press: Oxford, 2016.

Nanayeva knjiga o estetici kao filozofiji percepcije uvodi zanimljiv (iako ne nov) pogled na estetsko iskustvo koje je jedno od temeljnih koncepata onog estetskog i samim time zanimljivo za ovu studiju jer je, barem u ovome slučaju, iskustvo na međi estetike i filozofije percepcije. Drugim riječima, iako Nanay na prvi pogled uvodi estetiku pod domenu filozofije percepcije, zapravo je riječ na odgovaranje većinskog dijela pitanja koji se vežu za estetsko iskustvo pomoću filozofije percepcije.

Razlog je ovakvom pristupu problemu taj što je filozofiji percepcije središnja točka iskustvo koja se ne definira samo kao osjetilni podražaj koji započinje i završava našim osjetilnim organima, već obuhvaća širi apparatus analize cijelog procesa iskustva samim time što uključuje i cijeli proces kategorizacije, konceptualizacije te ostalih neperceptualnih procesa koji igraju ulogu u stvaranju iskustva. Da bi sve to bilo moguće, barem što se tiče osjetilne ishodišne točke, najveći naglasak Nanay stavlja na *pažnju* koju ograničava kao estetsku.

Drugim riječima, pažnja ima glavnu ulogu u karakterizaciji estetskog iskustva zato što se pažnja upotrebljava na poseban način, a taj način je, tvrdi Nanay, da se ona usmjeri na svojstva koje određeno umjetničko djelo nudi. Kao središnja tema, ona se provlači kroz svih osam poglavlja, dok se svako od tih poglavlja nadovezuje na prethodno, postupno stvarajući sliku onoga što nam Nanay pokušava prenijeti. Dakle, prvo poglavlje služi kao uvodno poglavlje pomoću kojega se definiraju estetika i filozofija percepcije, u kojem odnosu one međusobno stoje te zašto je važno da na estetska pitanja odgovaramo upravo pomoću filozofije percepcije. Drugo poglavlje bavi se analiziranjem pažnje s posebnim naglaskom na distribuiranu pažnju kojom se, u trećem poglavlju, objašnjavaju neki od estetskih fenomena poput percepcije i apercepcije fotografije, dok se u četvrtom i petom poglavlju sve svodi na objašnjenje estetskih svojstava i formalizma, kojeg Nanay svodi na poluformalizam u filozofiji umjetnosti. Šesto poglavlje tiče se unikatnosti, a sedmo govori o

tome ima li vid povijest. Zadnje, osmo poglavlje služi Nanayu kao primjer iskustva u estetskome kontekstu, gdje naša pažnja nije distribuirana, već fokusirana. Ovaj prikaz bit će ograničen na svega dva poglavlja, drugo i četvrto, u kojima Nanay daje sistematski prikaz temeljne argumentacije djela.

Dakle, Nanay tvrdi da estetsko iskustvo nije monolitička kategorija već se odnosi na širok spektar emocija, iskustva ljepote, povezivanja s fiktivnim likovima i tako dalje. No, ono što je najvažnije u pogledu estetskog iskustva jest to da se odvija putem raspodijeljenog i istovremeno usmjerenog percipiranja određenog objekta. Nanay to objašnjava na način da je naša pažnja usredotočena na određeni objekt, no istovremeno je raspodijeljena po *velikom* broju svojstava tog objekta. Razlika je, tvrdi Nanay, u tome što se, kada imamo običan oblik pažnje, dakle onaj koji se ne tiče umjetničkog djela i estetskog iskustva, usredotočavamo na *ograničeni* skup svojstava jednog ili više objekata.

Ovdje je riječ o tradicionalnoj razlici između usmjerene i raspodijeljene pažnje koju proučava psihologija, no Nanay na umu ima još posebniju razliku koja uključuje te dvije vrste pažnje primijenjene na svojstva nekog djela, odnosno želi, za razliku od tradicionalnog dvostrukog shvaćanja pažnje, načiniti četverostruku koja je u suštini sljedeća:

1. Raspodijeljena pažnja u pogledu objekata i usmjerena u pogledu svojstava
2. Raspodijeljena pažnja u pogledu objekata i raspodijeljena u pogledu svojstava
3. Usmjerena pažnja u pogledu objekata i usmjerena u pogledu svojstava
4. Usmjerena pažnja u pogledu objekata i raspodijeljena u pogledu svojstava (24).

Primjer prve kombinacije je kada trebamo razvrstati određenu količinu zelenih i žutih kockica, pri čemu je naša pažnja raspodijeljena na sve kockice (objekte), no u pogledu njihovih boja (svojstava) biva usmjerena. Primjer druge kombinacije je najlakše za objasniti jer je to u potpunosti neusmjerena pažnja, primjerice kada nam je dosadno pa nismo usredotočeni ni na što određeno,

već nam pogled luta po prostori. Kao što je i druga kombinacija, treća je također poprilično običan oblik pažnje, no u ovom je slučaju naša pažnja usmjerena na jedan objekt i na njegovo svojstvo. Posljednja, odnosno četvrta kombinacija je ona u kojoj je pažnja usmjerena na jedan objekt, primjerice na fotografiju, dok je ujedno i raspodijeljena na sva svojstva te fotografije poput dubine, boje, pozadine i tako dalje.

Nanay zadnju kombinaciju naziva *estetskom pažnjom* te se kao takva može povezati i s Kantovim konceptom *bezinteresnog sviđanja* na način da se praktični interes za umjetničko djelo shvati kao onaj koji isključuje estetsko iskustvo iz razloga što je u tom slučaju pažnja ograničena samo na određen broj svojstava djela, a ne na sva svojstva koje umjetničko djelo pruža, samim time se udaljavajući od iskustva objekta na estetski način. Drugim riječima, „praktični interes prema objektu, za kojeg se pretpostavlja da isključuje estetsko iskustvo, može biti opisan kao usmjerena pažnja na ograničen broj svojstava – ona koja nas interesiraju iz praktičnog pogleda. Prilikom za iskustvo objekta na estetski način imamo samo onda kada smo oslobođeni praktičnog interesa” (26).

Unatoč tome, Nanay tvrdi da estetska pažnja nije uvjet za estetsko iskustvo, dajući primjer gledanja slike u muzeju iz dana u dan pri čemu, unatoč estetskoj pažnji koju pridodajemo umjetničkom djelu koje percipiramo, ne dolazi do onog osjećaja koji možemo nazvati estetskim iskustvom, što proizvodi zaključak da mi (i) nemamo kontrolu nad time da proizvedemo estetsko iskustvo te da (ii) estetska pažnja nije dovoljan uvjet za estetsko iskustvo.

Bez obzira na „neuhvatljivost i svojevoljnost” estetskog iskustva, Nanay stoji iza toga da je estetsko iskustvo koje sa zadobiva putem raspodijeljene pažnje na svojstva umjetničkog djela izrazito utjecajno i svakako vrijedno istraživanja zato što odmiče od već uvriježenih objašnjenja estetskog iskustva. Samim time, cijela je teorija podložna velikom broju pitanja koja moraju biti odgovorena, od kojih se posebno ističe pitanje vezano za estetska svojstva, odnosno pitanje na koja svojstva umjetničkih djela, na koja se usmjeravamo kada koristimo spomenutu estetsku pažnju, obraćamo pozornost, a na koja ne. Drugim riječima, riječ je

o relevantnosti estetskih svojstava, što je za Nanaya, uz prethodno spomenutu pažnju, drugi dio argumentacijskog temelja ove knjige.

Tomu je tako jer nam nije svejedno kada uzmemo u obzir neko umjetničko djelo, primjerice sliku, na koja ćemo se svojstva usredotočiti, a na koja nećemo. O našem usmjeravanju pažnje na svojstva djela ovisi na koji ćemo način interpretirati djelo, ali i na koji način ga možemo doživjeti jer nisu sva svojstva nekog djela relevantna za ono što nam se želi prenijeti. Nanay daje primjer slike Paula Kleea, *Green x above left*, čija je kompozicija „složena od pravokutnih zakrpa, uglavnom u tonovima narančaste, plave, sive i ljubičaste [boje]” (65), no ono što je na cijeloj slici relevantno jest upravo mali zeleni simbol X koji se nalazi na samom rubu lijeve strane slike. Nakon što smo pročitali naslov samoga djela, ustvrdili da je X posebni od ostalih dijelova slike; Nanay tvrdi da smo u nemogućnosti ostala svojstva ne-dovesti u svezu s tim simbolom. Da nismo pročitali naslov djela, tvrdi Nanay, naša percepcija simbola X bila bi vrlo vjerojatno marginalna jer ono što tražimo jest središnja točka koja omogućava posebno iskustvo, za razliku od nekog nevažnog svojstva koje će naše iskustvo odvesti u sasvim drugome smjeru, ako će ga uopće biti, barem što se tiče onog estetskog.

Samim time se, dakle, treba odrediti na koja estetska svojstva moramo, a na koja ne moramo obraćati pažnju da bismo postigli to iskustvo. Jedan od načina određivanja toga jest da si predočimo ona svojstva za koja znamo da autor djela nije namjerio našoj prosudbi, poput, primjerice, okvira slike i slično. Drugi način bi prema Nanayu bio taj da se zapitamo koja bi nam svojstva pružila najveći stupanj estetskoga iskustva. Problem s prvim primjerom jest taj što je suviše trivijalan, odnosno ne govori nam ništa što već i sami ne znamo. Drugi primjer nas pak dovodi do toga da ulazimo u interpretaciju djela na način da čak, potencijalno, ignoriramo autorove namjere onoga što trebamo doživjeti te se usredotočujemo na pronalaženje onih svojstava koja će nam pružiti najveći mogući stupanj estetskog iskustva. Drugim riječima, problem je u pažnji koja se u tom slučaju raspodjeljuje na ona svojstva koja možda nisu bila u autorovom središtu prilikom izrade djela, što u konačnici nije problematično, no dovodi se u pitanje smisao proučavanja nekog djela, odnosno – je li riječ o



dostizanju najvišeg mogućeg estetskog iskustva ili je riječ o preciznoj interpretaciji autorovih namjera za to određeno djelo.

Nanay definira estetski relevantna svojstva objašnjavajući ih kao ona svojstva koja čine, kada na njih usmjerimo pažnju, estetsku razliku. To znači da se mijenja naša percepcija objekta te da se javljaju određene posljedice poput povezivanja s fiktivnim likom ili određuje našu evaluaciju određenog umjetničkog djela i tako dalje. To je važno jer se, ovisno o tome na koja svojstva usmjeravamo svoju pažnju, mijenjaju i naši doživljaji djela. Dakle, ne radi se o širokom shvaćanju koncepta estetske razlike, već o specifičnom, uskom shvaćanju koje naglašava upravo *estetsko*. Drugim riječima, ovdje se ne radi o prostom pomicanju pažnje s jednog svojstva na drugo pa se samim time stvara estetsko iskustvo, već je riječ o pomicanju pažnje s jednog *relevantnog estetskog svojstva* na drugo *relevantno estetsko svojstvo* koje čini promjenu u *estetskom iskustvu*. Iz ovoga potencijalno slijedi da, referirajući se na prethodni paragraf, nije problem ako autorova izvorna zamisao ne izađe na vidjelo, odnosno da doživimo estetsko iskustvo koje je on namijenio jer, u konačnici, stvar je u tome da ga mi uopće i doživimo. Kritičari umjetnosti su ovdje da prosude autorove namjere te prema onome što nam je on htio prenijeti, u kombinaciji s onime što mi osjećamo, zaključče zadovoljava li djelo estetski ili ne.

Gore navedeno u pogledu relevantnih estetskih svojstava može se svesti na definiciju koju Nanay, doduše, naziva radnom definicijom što znači da je ni u kojem slučaju ne možemo uzeti sa sigurnošću, već isključivo kao definiciju koju tek treba preispitati stoji li ona zaista. Dakle, „ako obraćanje pažnje na određeno svojstvo dovede do promjene valencije nečijeg iskustva te pojedinačnosti, tada je to estetsko relevantno svojstvo” (72). Nanay napominje da ni u kojem slučaju ne počinjemo više ili manje cijeniti tu pojedinačnost, već počinjemo više ili manje cijeniti naše iskustvo te pojedinačnosti.

Sumirajući cijeli prikaz, može se zaključiti da cijela Nanayeva teorija leži na dvama međusobno povezanim temeljima – estetskoj pažnji i relevantnim estetskim svojstvima. Ti temelji pružaju drugačiji pristup estetskoj misli jer, barem prema Nanayu, rješavaju neka od temeljnih pitanja estetike koja su striktno

vezana za percepciju, poput relevantnih estetskih svojstava koja bivaju riješena pomoću filozofije percepcije.

**Augustin Kvočić**

Jerrold LEVINSON

## **AESTHETIC PURSUITS: ESSAYS IN PHILOSOPHY OF ART**

Oxford: Oxford University Press, 2016.

Levinsonovo peto izdanje eseja o filozofiji umjetnosti i estetici nadopunjeno je i trenutno posljednje izdanje koje u sebi sadrži trinaest tekstova koji se, za razliku od prethodnih izdanja, ne bave isključivo glazbom, nego i književnošću, filmom, slikarstvom, ljepotom, estetskim iskustvom i tako dalje.

Tekst *Farewell to the Aesthetician* bavi se pitanjem potrebe za estetičarom u suvremenom dobu s obzirom na njegova tri moguća nasljednika, odnosno kognitivnog znanstvenika umjetnosti, refleksivnog kritičara umjetnosti i teoretski potkovanog umjetnika. Levinson odbacuje mogućnost za ukidanjem uloge i važnosti estetičara kao vrhovnog suca svega umjetničkog jer spomenuti ne mogu objasniti sve što je vezano za umjetnost.

Tako kognitivni znanstvenik umjetnosti može objasniti cijeli proces stvaranja *uzbuđenja* (franc. *frisson*) kada slušamo glazbu, odnosno on nam može objasniti da je *frisson* najbolje postići ako slušamo glazbu pomoću slušalica, na srednjoj glasnoći zvuka sa zatvorenim očima te ako smo barem djelomično upoznati s glazbom koju slušamo. Također, kognitivni znanstvenik nam je u stanju objasniti i cijeli neurološki proces koji se događa tijekom slušanja te koji dio mozga biva zaslužan za proizvođenje tog osjećaja. Unatoč tome, takav pristup nam ne može objasniti filozofski aspekt cijelog iskustva, tj. ne može nam objasniti konceptualne i normativne aspekte postavljajući pitanja, primjerice o tome je li upravo zbog tog osjećaja glazba koju slušamo više vrijedna i zašto?

Refleksivni kritičar umjetnosti, s druge strane, toliko se dugo bavi umjetnošću da veoma lako može prepoznati što je umjetnost, a što nije te je isto tako sposoban odrediti vrijednost neke umjetnine. Kao takav, on je u većoj mjeri nepogrešiv, zna što radi i u tom slučaju njemu ne treba estetičar. Ipak, prema Levinsonu, estetičar je potreban da objasni relevantnost i vrijednost različitih estetskih iskustava koje nam se mogu javiti prilikom uživanja različitih oblika umjetnosti, a samim time i određivanja oblika vrijednosti svake umjetnine i umjetničkog pravca. Također, estetičar je u mogućnosti sistematski

prikazati te oblike vrijednosti, bez obzira na vrstu umjetnosti, stil ili kulturu.

Posljednji nasljednik estetičara je teorijski potkovani umjetnik, primjerice pjesnik koji živi i piše u uvjerenju da postoji točno određeni način pisanja poezije da bi se postalo *pravim pjesnikom*, a sve se ostalo ne može vrednovati kao poezija, odnosno kao umjetničko djelo. Samim time, ako se ne piše njegovim propisanim pravilima, odnosno onako kako on piše, napisano djelo nema umjetničke vrijednosti. U ovom slučaju estetičar ima dvojaku prednost nad umjetnikom. Prvo, on odbacuje ovakav pristup umjetnosti i samim time njeno vrednovanje jer postoji mnogo načina estetske procjene poezije. Drugo, vrijednost poezije gotovo je u potpunosti neovisna o načinu njezina stvaranja. Samim time estetičar ima prednost u estetskoj analizi jer je u mogućnosti secirati poetičko djelo te objasniti u čemu se vrijednost određene poeme sastoji, bez obzira na način stvaranja.

Levinson priznaje da je ovakav pristup trima nasljednicima estetičara karikaturalan, no svejedno postoji određen problem u tome da se on zamijeni. Tako Levinson dijeli prednost estetičara na šest dijelova, gdje estetičar: (1) biva van umjetničke sfere, time omogućavajući nepristran pristup istoj, za razliku od umjetnika i kritičara umjetnosti; (2) ima filozofski pristup problematici, za razliku od umjetnika i kritičara umjetnosti, ali i kognitivnog znanstvenika, što mu omogućuje određenu vrstu napretka na polju estetike i umjetnosti, kako u postavljanju preciznih i jasnih pitanja, određivanju definicija, tako i u definiranju i analiziranju koncepata koji će pomoći u rješavanju problema koji se vežu za polje unutar kojeg estetičar djeluje; (3) ima priliku sintetizirati sve informacije koje su mu dane u pogledu umjetničkog djela iz različitih izvora te vidjeti koje su od njih relevantne, a koje nisu, koje su kompatibilne, a koje nisu; (4) najbolje može pristupiti normativnim i konceptualnim problemima koji su zajednički svim umjetnostima; (5) nadilazi samu umjetnost jer se estetika ne bavi samo njome, već i čovjekom i prirodom, estetskim svojstvima, reprezentacijom i tako dalje; (6) može približiti estetiku običnom čovjeku te ga upoznati s umjetnošću.

Tekst *Aesthetic Contextualism* objašnjava zašto je važno za sve one koji se bave umjetnošću, na način da je proizvode ili je uživaju, da slušaju što filozofi imaju za reći o njoj. To čini navodeći Schellinga gdje tvrdi da je kamen temeljac cijele filozofije filozofija umjetnosti. Time se, prema Levinsonu, estetika postavlja na središnje

mjesto cjelokupne filozofije jer se, isto kao i etika, tiče vrijednosnih sudova, ali i zato što se i umjetnost i filozofija bave izražavanjem, pojašnjivanjem te formulacijom određenih misli i/ili stanja. Drugim riječima, oboje su proizvodi ljudskog uma i kulture u kojem se nalaze.

Nakon toga opisuje središnju ideju teksta koja je *estetski kontekstualizam* i čija je ideja ta da je umjetničko djelo specijalna vrsta objekta koja je proizvod ljudske radnje u točno određenom trenutku vremena i prostora, odnosno koji je, kao takav, povijesni predmet bez „statusa umjetnine, određenog identiteta, estetskog karaktera, određenog značenja, osim kulturalnog konteksta u kojem je umjetničko djelo stvoreno i kroz koje se konstituira kao umjetničko djelo” (Levinson 2016:2).

Drugim riječima, kontekstualizam je posebna filozofska teorija umjetnosti prema kojoj status, vrijednost, značenje i tako dalje, ovise o povijesnoj dimenziji nastanka djela te kao takva ona prednjači nad ostalim teorijama, poput primjerice formalizma koji za kriterij o statusu i vrijednosti umjetnosti vrednuje isključivo i samo formu. Slično je i s ostalim teorijama umjetnosti poput dekonstrukcionizma, relativizma, empirizma i slično. U svakom od ovih slučajeva, kontekstualizam, prema Levinsonu, biva superiorna teorija jer podrazumijeva historijski narativ nekog doba.

Kontekstualizam ne podrazumijeva uzročno-posljedične veze nastanka nekog djela, odnosno ne podrazumijeva na koji je način djelo nastalo u tom pogledu, već u pogledu shvaćanja što ono komunicira nama kao primateljima. Samim time, potrebna nam je kulturno-historijska naracija odnosno kontekst koji će nam omogućiti interpretaciju djela. Umjetničko značenje djela u pogledu kontekstualizacije nije ograničeno na semantičku intenciju umjetnika, odnosno na ono što je on zamislio da djelo treba poručiti, već se cijelo polje interpretacije djela svodi na hipotezu koja najbolje objašnjava moguće utjecaje za nastanak djela.

Tekst *Toward an Adequate Conception of Aesthetic Experience* pokušava načiniti dovoljno uvjerljiv koncept estetskog iskustva pritom pojašnjavajući odnos s ostalim konceptima estetskog – estetskim svojstvima, estetskom pažnjom i estetskim stavom. Ovdje Levinson ulazi u raspravu s Carrollom i Isemingerom oko njihovog shvaćanja estetskog iskustva kao *sadržajno-orijentiranog i vrijednosno utemeljenog*.

Drugim riječima, Levinson uvodi koncepte minimalističkog i ne-minimalističkog estetskog iskustva, gdje je prvo naprosto iskustvo

koje se tiče percepcije estetskih i formalnih svojstava nekog objekta, kojeg zagovara Carroll, dok je drugi koncept popraćen osjećajima vrijednosti, nagrade i tako dalje. Levinson daje primjer kada je neko umjetničko djelo osrednje kvalitete, nije točno jasno imamo li estetsko iskustvo kada percipiramo njegova formalna ili estetska svojstva pa čak kada ih i doživljavamo na neki određeni način. Ono što se ovdje predlaže jest to da osrednjost nekog djela može biti dovoljna da se spriječi estetski način iskustva koji se najčešće shvaća kao mjera apsorpcije u djelo i zadovoljstva. Minimalistički koncept Levinson pripisuje Carrollu jer definira estetsko iskustvo prema fenomenu prema kojem je usmjeren, odnosno prema formalnim i estetskim svojstvima djela i njegovim međusobnim odnosima, dok ne-minimalistički pripisuje Isemingeru, pritom simpatizirajući njegov pristup uzimajući ga kao ishodišnu točku daljnjeg razvitka rasprave jer estetsko iskustvo definira kao estetsko stanje uma koje se može objasniti kao stanje gdje se vrednuje neko djelo radi sebe sama u pogledu iskustvenosti tog stanja. Drugim riječima, to stanje ne mora sadržavati osjećaj ugone, već puno širi spektar doživljavanja.

Dakle, to estetsko stanje uma, prema Isemingeru, sastoji se od vrednovanja iskustva po sebi samo zato što ga imamo u kontekstu nekog djela. Unatoč tome, Levinson se udaljava od njegove koncepcije tvrdeći da, iako se slaže s time da praćenjem značajki djela bez njihova vrednovanja ne može rezultirati estetskim stanjem uma, estetsko stanje uma u kojem se vrednuje zbog sebe sama neko perceptualno-imaginativno iskustvo ne može biti ujedno i estetsko iskustvo.

Ono što Levinson pokušava jest, dakle, ukazati na to da zadovoljstvo koje proizlazi iz nekog perceptualno-imaginativnog iskustva ne može biti okarakterizirano kao estetsko iskustvo u potpunosti. On daje primjer romana i umjetničkog djela koje osoba ne zna kako interpretirati ili kako mu pristupiti, odnosno riječ je o djelu koje je recipijentu neshvatljivo iz određenih razloga, no unatoč tome ima estetsko iskustvo bez obzira što ne osjeća zadovoljstvo u perceptualno-imaginativnom odnosu spram formalnih ili estetskih svojstava toga djela.

Levinson, kada se sumira cijela rasprava o estetskom iskustvu, izvlači dva elementa koja su nužno potrebna za estetsko iskustvo, od kojih je prvo specifična vrsta pažnje i percepcije, a drugo je pozitivna reakcija prema tom iskustvu, bilo da je riječ o hedonističkoj, afekcionističkoj ili evaluativnoj prirodi tog iskustva.

Estetska pažnja može se definirati kao pažnja koja je usmjerena na percipilne forme i svojstva nekog objekta i to zbog njih samih, odnosno moraju se gledati van korisnosti za neku praktičnu svrhu te na koji način se forma, svojstva i sadržaj nekog objekta odnose jedno spram drugog. Iz toga pak proizlazi definicija estetske percepcije kao posljedica estetske pažnje kao perceptualnog odnošenja s predmetom u kojem sudjeluju osjetilnost i imaginacija. S druge strane, pozitivno hedonistička, afektivna ili evaluativna reakcija na perceptualno iskustvo opisuje se kao uživanje u onome što percipiramo; bivamo nadahnuti onime što percipiramo; ubiremo emocije u odnosu na ono što netko percipira te vrednujemo istu i tako dalje.

Iz toga proizlazi ne-minimalistička karakterizacija estetskog iskustva koja se može definirati na sljedeći način – estetsko iskustvo je iskustvo koje u sebe uključuje estetsku percepciju nekog objekta koja je sama utemeljena u estetskoj pažnji spram objekta te koja sadrži pozitivnu hedonističku, afektivnu ili evaluativnu reakciju na percepciju koja je sadržaj te iste percepcije. Takvo definiranje estetskog iskustva nije preusko jer se ne mora odnositi samo na percepciju umjetničkih djela, već i na prirodu, ljudska bića i ostatak svijeta, a opet nije preširoka jer je ograničena vrstom pažnje koju koristimo.

Tekst *Artistic Achievement and Artistic Value* bavi se pitanjem vrijednosti umjetničkog djela, odnosno ima li ono vrijednost samo ako nam pruži dragocjeno iskustvo ili je ono što stvara njegovu vrijednost sadržano u prirodi samog djela. Preciznije, Levinson se pita „sastoji li se umjetnička vrijednost umjetničkog djela potpuno u vrijednosti estetskog iskustva koje ono pruža ili omogućava ili se umjetnička vrijednost djelomično sastoji u tome što je [djelo] [napravljeno] na određen način, primjerice da utjelovljuje određeno umjetničko postignuće, neovisno o iskustvu koje nam pruža ili omogućava” (ibid. 3). Prva pozicija koju Levinson navodi naziva se *iskustvena pozicija*, a druga se naziva *objektualistička*.

Levinson kreće od definiranja umjetničke vrijednosti kao vrijednosti koju posjeduje umjetničko djelo u pogledu svoje funkcionalnosti kao umjetnost ili kao ispunjenje valjanih umjetničkih ciljeva. Da bi neko umjetničko djelo moglo biti u umjetničkom pogledu funkcionalno ili imalo adekvatan cilj koji jest umjetnički, onda se mora pretpostaviti adekvatan angažman s djelom kao umjetničkim djelom. Slično vrijedi i za estetsku, kognitivnu i etičku vrijednost gdje sve one moraju sadržavati adekvatnu korisnost koju su

u mogućnosti prenijeti na recipijenta. Levinson izdvaja *achievement value* kao glavni oblik vrijednosti koji ovaj tekst tematizira, pritom ga definirajući kao vrijednost koju umjetničko djelo posjeduje u pogledu nekog umjetničkog postignuća koje utjelovljuje ili predstavlja, nekog umjetničkog cilja koji ispunjava ili postiže. Dakle, ono što Levinsona u ostatku teksta zanima jest pripadnost takvog oblika vrijednosti u umjetnosti, odnosno slaže li se ono bolje s objektualističkom ili iskustvenom pozicijom u pogledu umjetničke vrijednosti. Neka od umjetničkih postignuća koja Levinson navodi jesu originalnost, utjecajnost, vještina izrade, inovativnost i tako dalje.

Uvođenje definicija koje se tiču različitih oblika vrijednosti Levinsonu služi da bi mogao objasniti razliku između iskustvenog i objektualističkog pristupa vrednovanju umjetnosti. Iskustvenim pristupom vrednovanje umjetnosti temelji se na poveznici, bilo da je riječ o direktnoj ili indirektnoj, s iskustvima koja nagrađuju u pogledu nekog osjećaja koji zadobivamo kada doživljavamo umjetničko djelo. S druge strane, objektualističko stajalište podrazumijeva da je naše iskustvo umjetničkog djela vrijedno samo zato što je objekt koji je vrijedan kao takav, odnosno riječ je o iskustvu koje se veže za formalna, estetska, umjetnička i *achievement* svojstva. Drugim riječima, djelo se vrednuje samo zato što je takvo kakvo je, umjetničko, a ne, za razliku od iskustvenog stajališta, koju vrstu iskustva ono može priuštiti. Odnosno, iskustveno stajalište drži to da umjetnička vrijednost djela biva sadržana u njenom kapacitetu da nam pruži vrijednosno iskustvo u pogledu svojih svojstava.

Tekst *Artistic Worth and Personal Taste* bavi se dvama temama koje su međusobno povezane. Prva tema tiče se činjenice da postoji bolja i lošija umjetnost te da ju određuje idealni kritičar, a druga se tiče našeg osobnog ukusa koji se ne mora podudarati s određenjima idealnog kritičara. Levinson, kada piše o idealnom kritičaru, tvrdi da ima poseban odnos s estetskom sferom mišljenja, a svatko tko nije on, odnosno ne biva uključen u estetsku sferu na stručan način, trebao bi težiti da postane kao on i trebao bi uvažavati njegove sudove. Levinsona ovdje zanima zašto bi netko tko nije idealni kritičar, dakle neka *obična osoba*, svoj ukus i ono što on smatra da je važno u nekom djelu zamijenio s onime što kritičar smatra relevantnim. Preciznije, riječ je o zamjeni vlastitog ukusa i uživanja u nekom djelu zbog osobe za koju se tvrdi da je stručnjak u umjetničkim krugovima te tako njegovo mišljenje ima prednost nad našim, ne-idealnim mišljenjem.



Dalje, Levinson piše o estetičkom identitetu u pogledu umjetnosti koji nas označuje kao individuu koja se razlikuje od drugih individua upravo zato što ima preferenciju koja nije uniformirana s drugim ljudima i njihovim preferencijama. Dakle, kada bismo, prema Levinsonu, svi težili i konačno dosegli ideal savršenog kritičara, time bismo izgubili svoju individualnost po pitanju estetičkog identiteta. Drugim riječima, naš identitet postao bi univerzalan. Levinson tu težnju naziva paradoksom estetskog perfekcionizma, odnosno situacijom gdje mi, kao estetičke individue, težimo usavršavanju svojih kritičarskih mogućnosti, dok paralelno imamo razloga da ne odustanemo od našeg individualnog estetskog ukusa.

Levinson razrješava paradoks tako da uvodi koncept estetske povijesti individue, odnosno tvrdi da će estetski identitet individue ostati unikatan jer je do vrednovanja idealnog kritičara došao svojim unikatnim putem. Drugim riječima, kada bi se uzela mogućnost da svi postanemo idealni kritičari, i dalje bismo ostali individue u pogledu estetskih preferencija jer bi način na koji smo došli do te pozicije bio individualan. Također, bez obzira što smo nadišli *niži* oblik umjetnosti, on nam i dalje može ostati drag i kompatibilan s estetskim perfekcionizmom koji nas je u prvu ruku i motivirao da se poboljšavamo u sferi estetskog.

Tekst *Falling in Love with a Book* nije ništa drugo nego veoma kratak i osoban esej koji daje prikaz zašto Levinson smatra da je neka knjiga dobra, zašto joj se možemo diviti i tako dalje. U suštini, riječ je o fenomenu koji autor shvaća analogno s fenomenom zaljubljanja u neku osobu te koje sve posljedice takav odnos s knjigom može imati. Drugim riječima, riječ je o osjećaju eskapizma koji određena djela mogu izazvati u čitatelja.

Tekst *Immoral Jokes* tiče se etike humora, odnosno onoga što se u humoru, tj. šalama, smatra nemoralnim, a opet ih čineći smiješnima. Dakle, riječ je o šalama koje su istovremeno nemoralne i smiješne. Levinson razlaže dvostruki odnos morala i šale gdje (1) postoje šale koje su nemoralne, a te iste šale, (2) time što su nemoralne upravo zato su i smiješne. Levinson pokušava, bezuspješno, negirati jedan od ova dva elementa pritom odmah odbacujući mogućnost da nemoralna šala ne može biti smiješna. S druge strane, nemoralne šale ne moraju nužno biti nemoralne ako se uzme poseban kontekst njihove upotrebe, tj. kada se uzmu isključivo samo kao šale, bez nekog šireg konteksta poput zlonamjere.

Tekst *Beauty Is Not One: The Irreducibility Variety of Visual Beauty* tematizira ljepotu za koju Levinson smatra da ne može biti jedna, odnosno da ona nije jedno te ista vrsta svojstva. Drugim riječima, ljepota je višestruka i samim time jedna od druge različita, što znači da je pritom nemoguće reducirati jednu na drugu ili da jedna drugu asimiliraju. Tako Levinson navodi sedam različitih svojstava vizualne ljepote: apstraktnu ljepotu, ljepotu objekta, umjetničku ljepotu, prirodnu ljepotu, fizičku ljepotu, moralnu ljepotu i slučajnu ljepotu.

Levinsonovi razlozi za razlikovanje višestrukih ljepota temelje se na (a) razlikovanju svojstava koja su zaslužna za određenu vrstu ljepote, (b) razlikovanju u pažnji koju imamo prema različitim svojstvima koja moraju biti u fokusu da bi nam neki objekt bio lijep, dok (c) različite ljepote na nas ostavljaju različite dojmove i iskustva. Levinson prve naziva strukturalnim, druge intencionalnim, a treće fenomenološkim temeljima za razlikovanje našeg reagiranja na ljepotu. Levinson ostatak članka grupira navedenih sedam svojstava ljepote u tri navedene kategorije, pritom objašnjavajući zašto i na koji način svaka od njih pripada određenoj kategoriji.

Tekst *Emotional Upheavals* kritički obrađuje teoriju emocija u umjetnosti Marthe Nussbaum koja je derivirana iz kasnostoičkih tekstova. Njena teorija je kognitivistički nastrojena spram emocija jer na njih gleda kao na načine razmišljanja, a ne kao osjećaje, osjete i tjelesne promjene. Levinson, dakle, kroz svoj tekst izlaže njezinu teoriju, a zatim se s njom kritički obračunava. Drugim riječima, pod teorijom emocija stoje kognitivni (mišljenje) i reaktivni (osjećaji) dijelovi koji ih zapravo sačinjavaju.

Tako Levinson komentira da Nussbaum emociju erotične ljubavi povezuje sa žudnjom, no žudnja, tvrdi on, uključuje tjelesne osjećaje poput tjelesne gladi i sličnih fizičkih osjećaja. Ako se uzme tako, onda emocija erotične ljubavi nije samo mentalne naravi, tj. ona nije samo mišljenje. Drugi problem koji Levinson navodi jest taj da Nussbaum, kada piše o smrti svoje majke i žalovanju koje je u tom periodu osjećala, emociju shvaća kao skup uvjerenja posebnog karaktera koje je ona prihvatila. Drugim riječima, ta uvjerenja kao mentalne predodžbe jesu zapravo žaljenje, odnosno ono je u potpunosti kognitivno. No, ako je tako, tvrdi Levinson, prepoznavanje toga stanja nije nužno kognitivno, već dijelom i afektivno jer prepoznavanje uključuje percipiranje i shvaćanje, što su mentalne karakteristike, ali i osjećanje, što je fizička karakteristika.

Nakon toga Levinson se vraća na umjetnost i emocije, preciznije na emocionalne posljedice koje stvara glazba, za koju tvrdi da je umjetnost osjećanja (eng. sensations) koje često puta proizvode osjećaje poput nelagode, iznenađenja, sreće, tuge i tako dalje. Ono što Levinson time želi reći jest to da nije u potpunosti točno da su emocije isključivo stvar kognitivne naravi, već su jednim dijelom, ako ne i podjednako, osjetilno-afektivne.

Tekst *Artful Intentions* kritički obrađuje djelo Paisleya Livingstonea *Art and Intention: A Philosophical Study*. Livingstone tamo brani „jaki intencionalizam po pitanju ontologije i interpretacije umjetničkih djela, temeljeći ih u posebno pažljivoj analizi toga što je namjera, autor, opus, te od čega se akt stvaranja sastoji” (*ibid.* 6). Ono što Levinson ovdje čini jest to da daje svoju kritiku na Livingstonovu kritiku hipotetičkog intencionalizma te umjetničke interpretacije.

Drugim riječima, Livingston drži do naturalističke koncepcije intencije, odnosno shvaća ih kao mentalna stanja koja su povezana s uvjerenjima, željama, žudnjama, očekivanjima i tako dalje. Prema njemu, dakle, intencije prethode akciji te ih pokreću i usmjeravaju.

Levinson iznosi Livingstonovu trostruku kritiku hipotetičkog intencionalizma, odnosno (a) da on pretpostavlja da je distinkcija kategoričke i semantičke intencije neodrživa, (b) da u niti jednom trenutku distinkcija ne opravdava različite interpretativne statute, (c) da su kategoričke intencije teške za raspoznati. Prema Levinsonu, ta kritika ne stoji iz više razloga. Prvo, Levinson navodi primjer romana Henryja Jamesa u kojem se kategorička intencija da napiše priču o duhovima ne može odvojiti od semantičke intencije da duhovi postoje unutar priče. Prije svega, nije sigurno u koju kategoriju, poput novele, satire, ode i tako dalje, priča o duhovima spada i samim time joj je teško pristupiti kada ju trebamo ispravno procijeniti. S druge strane, nešto za što smo naumili da bude priča o duhovima, odnosno da spada u tu kategoriju, ne mora nužno u sebi uključivati postojanje duhova. Drugim riječima, priča o duhovima ne mora imati duhove već samo ideju da duhovi postoje. Levinson navodi da iz toga svega proizlazi da čak i kada dopustimo da kategorička intencija obuhvaća semantičku intenciju, te dvije intencije nužno mogu biti različite jedna od druge.

Također, kategoričke intencije interpretativno prethode semantičkima jer su nam potrebne za spoznavanje stvari kakvima jesu prije nego što iz njih izvučemo značenje. Preciznije, prvo moramo saznati kategorijalni identitet nekog umjetničkog djela, odnosno

njegov žanr, medij, vrstu umjetničkog djela, a tek onda semantičku intenciju pomoću koje interpretiramo djelo.

Tekst *Defending Hypothetical Intentionalism* u principu je nastavak rasprave prethodnog poglavlja knjige gdje Levinson brani hipotetički intencionalizam. Levinson definira hipotetički intencionalizam kao ideju koja objašnjava književna djela kao iskaze koji su stvoreni u javnom kontekstu pomoću historijski i kulturalno situiranog autora te forme iskaza značenja koju on koristi. S druge strane stoji recipijent djela koji daje značenje književnom djelu pomoću najbolje hipoteze i to iz pozicije prikladno informiranog čitača. Sve u svemu, hipotetički intencionalizam u stvari je književna interpretacija u kojoj se uzima optimalna hipoteza o intencijama autora, umjesto stvarne intencije autora koja nam je u suštini nepoznata, da bi se djelo interpretiralo.

Levinson pokušava izbaciti hipotetskog autora te ga zamijeniti pravim autorom koji je objekt interpretativne hipoteze pomoću koje se dolazi do značenja književnog djela. To značenje nije vezano za ono što nam autor želi reći, odnosno značenje koje je autor namijenio da se otkrije, već se temelji na epistemičkim i estetičkim temeljima koji kontekstualno situiraju tekst te mi pomoću takvog teksta pokušavamo doći do autorove intencije u pogledu značenja.

Tekst *Seeing, Imaginarily, at the Movies* brani poziciju da gledanje fikcionalnog filma neizbježno uključuje *imaginarno viđenje*<sup>1</sup> umjesto običnog prepoznavanja onoga što je reprezentirano na ekranu, poput glumaca i događaja koji se odvijaju unutar fikcionalnog svijeta. Najveći zagovornik imaginarnog viđenja jest Kendall Walton, dok je najveći protivnik ove teorije Gregory Currie.

Currie navodi četiri razloga koja kontriraju Waltonovoj teoriji, tj. navodi zašto teza o imaginarnom viđenju ne stoji. Prvi razlog je paradoks imaginarnog viđenja gdje mi kao gledatelji možemo vidjeti, primjerice, ubojicu kojeg nitko ne vidi da ulazi u sobu. Drugi se tiče problema *impliciranog kretanja* gledatelja koji se odvija promjenom kadrova. Treći se tiče neplauzibilnosti zamišljanja u određenim pozicijama, odnosno primjerice na mjestima gdje je nemoguće živjeti zbog određenih klimatskih faktora. Četvrto, na koji način objasniti imaginarno viđenje kada gledamo kroz oči drugog lika, odnosno kada gledamo iz perspektive fikcionalnoga lika.

---

1            eng. *imaginary seeing*

Levinson brani Waltonovu poziciju odgovarajući na sve četiri primjedbe koje iznosi Currie. Dakle, on Curriejeve primjedbe odbacuje tvrdeći da Currie nedovoljno dobro razlikuje fikcionalne istine u svijetu filma i fikcionalne istine u svijetu u kojem imamo interakciju s filmom. Drugim riječima, to da drugi ljudi unutar filma ne vide ubojicu može se pripisati narativu koji je dio priče. Mi, kao gledatelji, nismo dio tog narativa. Sve u svemu, mi, osim što zamišljamo da vidimo neki x iz nekoliko različitih perspektiva ili da se nalazimo u jednom trenutku na nekoj lokaciji y i onda u drugom trenutku na lokaciji z koja je udaljena nekoliko stotina kilometara, moramo uzeti u obzir i ostale faktore koji nam omogućavaju to zamišljanje. Drugim riječima, trebamo odvojiti sebe od onoga što vidimo, tj. mi ne zamišljamo da u nekom datom trenutku unutar narativa filma stojimo na određenom mjestu te ga fizički ispunjavamo. Dakle, mi zamišljamo likove i događaje koji se odvijaju na ekranu, no ne zamišljamo da smo tamo kada promatramo određene situacije iz unaprijed nam datih kadrova.

Posljednji tekst, *Sound in Film: Design versus Commentary* proizvod je izlaganja na simpoziju u Parizu 2008. godine. Tekst se bavi ulogom zvuka u filmu, odnosno na koji način zvuk iskazuje prirodu filma i ulogu narativa u filmu. Kroz cijeli tekst on zapravo pravi distinkcije različitih vrsta zvukova te ih kao takve kategorizira te im određuje ulogu za koju su namijenjeni. Tako on pravi razliku između dijegetske i nedijegetske zvuka, glazbe i ne-glazbe, govora i ne-govora, narativnog zvuka i nenarativnog zvuka. Unutar svake kategorijalne podjele Levinson ulazi u dubinu svake vrste zvuka te ju obrađuje na način da je dodatno pokušava razjasniti te joj odrediti ulogu.

**Augustin Kvočić**