

UDK 1
ISSN
0351-4706
CODEN
FIISE7

FILozofSKA ISTRAZIVANJA 67

Fil. istraž. God. 17 Sv.4
Str. 847-1180 Zagreb 1997

Tore Nordenstam, Bergen

Razumijevanje i objašnjenje u humanističkim znanostima

1. Godine 1883. objavljen je prvi svezak (drugi je ostao nedovršen) *Einleitung in die Geisteswissenschaften* Wilhelma Diltheya, koji se može promatrati kao početak aktualne znanstvenoteorijske rasprave o objašnjenju i razumijevanju. Prva faza rasprave odlikuje se oštrim suprotnostima. Humanističke znanosti (ili »duhovne znanosti« u novohegelijanskoj tradiciji, kojoj je npr. pripadao Dilthey, »kulturne znanosti« u novokantovskoj tradiciji, kojoj je npr. pripadao Richert) bile su po svojoj metodi i području predmeta posve različite, npr. od prirodnih znanosti. Humanističke znanosti u širokom smislu – koji obuhvaća humaniora, socijalne znanosti, pravo i teologiju – trebale su po tom shvaćanju iz prošloga stoljeća predstavljati jedinstveno područje, a prirodne znanosti još jedno jedinstveno znanstveno područje i ta su dva područja trebala zajedno iscrpiti područje empirijskih znanosti.

Druga se faza rasprave o objašnjenju i razumijevanju u znanostima odlikuje tezom o jedinstvu znanosti. Kao protupozicija Diltheyevim, Windelbandovim i Rickertovim dualističkim koncepcijama, mogao bi se spomenuti Hempelov logički empirizam i Popperov kritički racionalizam. Po toj spoznajnoteorijskoj shemi sve bi znanosti imale isti cilj i to cilj proizvodnje znanstvenih objašnjenja koja se mogu dovesti do proste formulacije, što je tzv. deduktivno-nomologijski model znanstvenih objašnjenja.

Treća se faza, opet, odlikuje oštrim dualizmom. Deduktivno-nomologijski model treba se, prema tom shvaćanju, koje se nagovještuje s imenom von Wrighta, dopuniti drugim modelom, shemom objašnjenja namjera. Prvi je model utemeljujući za prirodne znanosti, drugi za humanističke znanosti u širokom smislu.

U znanstvenoteorijskoj literaturi o objašnjenjima u zadnjim su desetljećima prevladavala ta dva modela. (Ovdje se ne osvrćem na Hempelov drugi model, na tzv. statističko-induktivnu shemu, koja u raspravama nije imala nikakvu vodeću ulogu.) Zanimanje za filozofe koji su sudjelovali u diskusiji poglavito se usredotočilo na formalna svojstva modela. Na taj se način u udarnoj literaturi zrcali vezanost analitičke filozofije za modelno-teorijske i formalno-logičke aspekte obrađenih tematskih krugova. To važi i za filozofa kakav je Karl-Otto Apel, koji je, doduše, kritizirao dihotomiju prirodne znanosti-humanističke znanosti i predložio da socijalne znanosti u izvjesnoj mjeri zauzmu međustajalište između prirodnih i humanističkih znanosti, ali koji se, npr. u svojoj opsežnoj knjizi o kontroverzi objašnjenje-razumijevanje iz 1979. u potpunosti drži putova predznačenih u oba ova modela.

Ako se, polazeći od oba glavna modela, zaputimo na traganje za humanističko-znanstvenim objašnjenjima, rezultat će biti posve mršav, naročito ako se orijentiramo na poziciju jedinstva znanosti. Nakon nekoliko primjedbi o oba temeljna modela koji vladaju u literaturi, predložiti ću drugu

strategiju koja ne polazi od modela, nego od dane humanističko-znanstvene zbiljnosti. Prva strategija polazi od modela i pita, »U kojoj mjeri možemo naći rezultate na području znanosti koji manje-više dobro odgovaraju tim modelima?« Druga strategija polazi od egzistirajućih znanosti i pita, »Što se u različitim pojedinačnim područjima priznaje kao objašnjenje? Mogu li se priznata objašnjenja svesti na neke tipove? Slažu li se ti tipovi djelomice ili potpuno s modelima razmatranim u znanstveno-teorijskoj literaturi?« Kada se slijedi ta strategija, tada bi mogla nastati četvrta faza rasprave o objašnjenju i razumijevanju. Sljedeće naznake namjeravaju doprinijeti takovu novom orijentiranju u raspravi o objašnjenju.

2. Prema Hempelovu i Popperovu shvaćanju, svako se pravo znanstveno objašnjenje sastoji iz tri komponente: prvo, stav koji opisuje događaj što ga treba objasniti; drugo, singularni stavovi koji opisuju određene početne uvjete; treće, generalni stavovi empirijske vrste, putem kojih se početni uvjeti mogu povezati s događajem što se treba objasniti. U deduktivno-nomologijskom modelu slijedi stav koji opisuje događaj što ga treba objasniti (npr. da je čaša za vino otišla u komade), a logički stav deduktivno slijedi iz stavova druge i treće vrste (primjerice opis položaja ili stanja čaše za vino i iskazi koji opisuju svojstva materijala i različite uvjete). Na taj se način događaji u prirodi mogu često objasniti i jednako tako predvidjeti, ukoliko se dovoljno dobro poznaju početni uvjeti i udarni empirijski zakoni; ali stoji li to i za područje ljudskih radnji, na primjer u duhovnim znanostima? Po Hempelu stoji, samo što su humanističke znanosti još toliko nezrele da se na tom području vrlo rijetko mogu naći potpuno razvijena objašnjenja. U toj je situaciji potrebna jaka vjera u filozofiju, kako bi se Hempel mogao ozbiljno slijediti. Situacija nalikuje staroj Zenonovoj paraboli o Ahileju i kornjači. Kornjača, po Zenonu, ne može biti pretekuta od junaka, jer ako je Ahilej pretrčao stotinu metara, kornjača je prešla npr. jedan metar; dok je Ahilej pretrčao još deset metara, kornjača se pomakla još jedan decimetar naprijed; i tako *ad nauseam*. Ovdje, po Zenonu, imamo beskonačni regres, dakle nužni razlog za pretpostavku da Ahilej ustvari nikad ne bi mogao preći kornjaču. Samo onaj tko zbilja posjeduje nepokolebljivu vjeru u filozofove argumente odbacio bi u tom slučaju pretpostavku da bi Ahilej mogao preteći kornjaču. Simetrija između objašnjenja i predviđanja koju brani Hempel mogla bi biti dostatnom za učvršćivanje nevjernih u njihovoj nevjeri.

»Budući da kod potpuno izvedenog DN-objašnjenja* određenog događaja eksplanans logički implicira eksplanandum (kaže se kod Hempela), možemo kazati da bi se objašnjavajuća tvrdnja mogla upotrijebiti za deduktivno predviđanje događaja koji treba objasniti, ako bi u eksplanansu navedeni zakoni i naročiti fakti bili poznati, i ako bi bili uzeti u obzir u nekoj prikladnoj ranijoj vremenskoj točki. U tom je smislu DN-objašnjenje potencijalno DN-predviđanje.«¹

Imamo li u vidu, primjerice, objašnjenja iz povijesti umjetnosti, ona simetrija između DN-objašnjenja i DN-predviđanja može se navesti kao dokaz za to da deduktivno-nomologijska objašnjenja ne igraju nikakvu središnju ulogu na području povijesti umjetnosti i tomu sl. Nitko ne bi najozbiljnije sanjao o budućoj znanosti o umjetnosti koja bi postigla takvu »zrelost« da bi mogla predvidjeti i daljnji razvoj umjetnosti. Ali to ne znači da taj razvoj nije objašnjiv *ex post facto*. Samo što su objašnjenja u takvim područjima, kao u području povijesti umjetnosti, načelno različita od deduktivno-nomologijskog modela.

Deduktivno-nomologijski model jest toliko udaljen od priznatih modela, primjerice na području povijesti umjetnosti, da se može smatrati irelevantnim ili, barem, krajnje perifernim. Ali to ne stoji za drugu, u znanstvenoteorijskoj literaturi uobičajeno razmatranu shemu, za model objašnjenja namjere.

Georg Henrik von Wright ilustrira u *Erklären und Verstehen* (njemački prijevod 1974.) model objašnjenja namjere (između ostalog) narednim primjerom:

»A je namjeravao da zvonc zazvoni. A je vjerovao (znao) da zvonc može zazvoniti samo ako pritisne dugme. Stoga je A pritisnuo dugme.«²

Primjeri koji se mogu dovesti do te forme mogu se lako naći u humanističkim znanostima. Naredni primjer potječe iz knjige Mauricea Besseta *Art of the Twentieth Century*:

»Po Mondrianu, slikarstvo se može učiniti autonomnim samo ako se u potpunosti obrađuje tako kako jest – kao vertikalna površina. Sve naznake iluzionističke obrade prostora – u perspektivističkoj formi ili bilo kako drugačije – moraju se odstraniti. Nema nikakvog pitanja o tomu da se slikarstvo promatra iz različitih motrišta. Ne moraju se prikazivati nikakvi 'izgledi'. To mora biti bez fokusa ('afokalno'). Kako bi se to postiglo, istooblične se komponente što je moguće ravnomjernije raspoređuju po površini slike. Na početku, kada mu je trebala potpora neke izvanjske teme, Mondrian je za to birao motive poput drveća, položaja zidova građevina ili more koje udara o mol. Takovi su motivi bili naročito prikladni za dvodimenzionalnu obradu zato što se sastoje iz mrežastih struktura s elementima koji se ponavljaju i koji su se mogli posredovati minimumom geometrijskih figura.«³

To Mondrianovo objašnjenje takozvanih neoplastičnih slika moglo bi se u obliku formulacije sažeti ovako:

- (1) Mondrian je namjeravao postići estetski ideal koji se može naznačiti izrazom »autonomija slikarstva«.
- (2) Mondrian je vjerovao da bi to mogao postići samo ako bi pokušao eliminirati sve što bi moglo dati iluziju dubine, perspektive, zbiljskih objekata.
- (3) Dakle, Mondrian je pokušao eliminirati sve što bi moglo dati iluziju dubine, perspektive i zbiljskih objekata.

Njegov izbor naročitih motiva i formi prikaza može se na sličan način objasniti kao nagađanje o nužnim sredstvima što su nužna za moguće eliminiranje svih takvih iluzija. Gore navedeno objašnjenje iz Bessetove knjige *Art of the Twentieth Century* moglo bi se, dakle, rekonstruirati kao niz objašnjenja sa strukturom propisanom od strane modela objašnjenja namjere. Uskoro ću se vratiti na druge primjere te vrste, u kojima se radnje i rezultati radnji nekog djelatnika objašnjaju putem upute na njegove namjere i razmišljanja o sredstvu i svrsi. Ali, najprije još nekoliko primjedbi o oba modela objašnjenja koja su u zadnjim desetljećima igrala glavnu ulogu u teoriji znanosti.

Tvrđeno je da se objašnjenja namjere te vrste, koja u humanističkim znanostima igraju važnu ulogu, mogu svesti na deduktivno-nomologijski mo-

DN-objašnjenje – deduktivno-nomologijsko objašnjenje.

1
Aspects of Scientific Explanation, 1965., str. 366.

2
Erklären und Verstehen, str. 112.

3
Art of the Twentieth Century, str. 65.

del. Sva su objašnjenja namjere *eliptična*. Ukoliko se artikuliraju implicitni zakoni, dobila bi se ortodoksna deduktivno-nomologijska objašnjenja. Upravo učestalost takvih objašnjenja namjere, kakav je gore navedeni primjer iz historije umjetnosti, jest najbolji dokaz za to da je Hempelova analiza načelno točna. Tako Hempel, ali u svojem nastojanju obrane deduktivno-nomologijskog modela od nevjerničkih napada dovodi samoga sebe u zanimljivu zabludu. Osmotrimo primjer koji se nalazi kod Hempelova branitelja Ansgar Beckmanna:

»Je li zbilja zamislivo da djelatnik H ne plaća svoj telefonski račun, premda su ispunjeni svi sljedeći uvjeti?

(A1) H želi da mu se ne isključi telefon.

(A2) H znade da mu telefon neće biti isključen ako plati svoj telefonski račun.

(A3) H znade da nema nikakvu drugu mogućnost da mu telefon ne bude isključen.

(A4) Ne postoji ništa što H želi više od u (A1) spomenutog cilja i što je nespojivo s plaćanjem računa.

(A5) H je u položaju da plati svoj telefonski račun.«⁴

To da je dobri H u stanju platiti svoj telefonski račun može se, primjerice, objasniti u sljedećoj mjeri:

(A6) H nije time spriječen da plati svoj telefonski račun.

(A7) H je u stanju da djeluje svrhovito-racionalno.

(A8) H je i ekonomski u stanju platiti svoj telefonski račun.

Kako bi se iz te skice objašnjenja dobilo deduktivno-nomologijsko objašnjenje, mora se dodati barem jedan opći iskaz zakona, npr. sljedeći:

(A9) Ako su ispunjene pretpostavke A1–A8, onda H uvijek plaća svoje telefonske račune. Formalno gledano, to izgleda poput deduktivno-nomologijskog objašnjenja. Ako su one pretpostavke zbilja istinite, onda deduktivno iz danih pretpostavki slijedi i iskaz da H zbilja plaća svoj telefonski račun. Ali na jednoj točki postoji odlučujuća razlika između deduktivno-nomologijskih objašnjenja i tog primjera: opći iskaz A9 uopće nema nikakav empirijski sadržaj. Ako naš sudionik H ne plati svoj telefonski račun do vremena kada bi ga morao platiti, onda se ne pokazuje da je opći iskaz po mogućnosti lažan, već da barem jedna od drugih pretpostavki nije ispunjena. Ako su sve tvrdnje od A1 do A8 istinite, onda se uopće ne može zamisliti da H ne plaća svoj telefonski račun. Razlog za to jest pojmovna sveza koja postoji između danih pretpostavki i zaključka da H plaća svoj telefonski račun. Kada se imaju izvjesne želje i predodžbe, tada se i u izvjesnim situacijama mora *djelovati* na određeni način. To nije nikakva moralna, već logička poanta. Kriterij za to da imam jednu određenu želju jest upravo okolnost da u određenoj situaciji djelujem na određene načine, pod pretpostavkom da nisam spriječen, da nemam nikakve važnije želje, da sam ispravno shvatio situaciju i tako dalje. Ukoliko rastojanje između toga što kažem i toga što činim postane preveliko, utoliko naprosto neću uzeti za ozbiljno ako se moja želja još jednom najbolje ispunjava.

To je jezgra kritike pokušaja svodenja objašnjenja namjere na deduktivno-nomologijsku shemu: u jednom čistom deduktivno-nomologijskom objašnjenju opstoji empirijska sveza između početnih uvjeta i događaja koji se treba objasniti; u tipičnom objašnjenju namjere, naprotiv, postoji pojmovna sveza između »premissa« i »zaključka«. »Premise« i »zaključak« nekog objašnjenja namjere obrazuju skupa *opis* jednog sklopa djelovanja koji se istodobno može okarakterizirati kao *objašnjenje*. Time smo dospjeli do točke na kojoj se primjerno može demonstrirati naznačena alternativna strategija.

3. Alternativna strategija ne polazi od modela, nego od dane humanističko-znanstvene zbiljnosti. Sve što se u faktičnom znanstvenom pogonu od strane kompetentnih izvršitelja priznaje kao adekvatno objašnjenje mora u prvoj rundi važiti kao adekvatno objašnjenje. U drugoj, kritičkoj rundi mogu se kao neadekvatna izbaciti neka od priznatih objašnjenja (nijedan znanstvenik nije nepogrešiv), ali se svaka namjera te znanstveno-kritičke vrste mora točno utemeljiti. U polazištu, naš je cilj čisto deskriptivan; na temelju deskriptivnog ispitivanja, npr. nekih humanističkih struka, možemo samorazumljivo dopustiti da uslijedi znanstveno-kritička analiza.

Razumijevanje i objašnjenje u humanističkim znanostima jest jedno široko polje. U svezi s tim ograničit ću se na neke primjere iz pojedinačnog humanističkog područja – iz povijesti umjetnosti. Ukoliko polazimo od toga što se kao objašnjenje priznaje u literaturi i praksi povijesti umjetnosti, kao prvu opservaciju možemo ustvrditi da na tom području ne postoje nikakve oštre granice između opisa, interpretacija i objašnjenja. Kada povjesničar umjetnosti Sixten Ringbom želi objasniti što prikazuje slika Kandinskog nazvana *Scena Arijela iz Fausta II*, on daje prijedlog iz komentirajuće literature i dodaje da bi se zamislivim mogle smatrati i druge »interpretacije«. On zatim prezentira novi prijedlog s primjedbom:

»Kojc je od tih objašnjenja točno, to prepuštamo sudu gledatelja, čini se da je sama slika namjerno dvosmislena.«⁵

Uporaba jezika u povijesti umjetnosti podudara se ovdje sa svakodnevnim jezikom: za *objašnjenje*, primjerice, jedne slike dovoljan je često *opis* u smislu *interpretacije*. Lakoća s kojom se od izraza kao što su »interpretacija« i »opis« može doći do izraza »objašnjenje« može se ilustrirati još jednim primjerom iz Ringbomove knjige o Kandinskom:

»Ako želimo prihvatiti tvrdnju Marije Strackosch da je 'Kazaljka' bila inspirirana Steinerom, onda moramo naći drugu interpretaciju koja je spojiva s genealogijom i pripremnim radom. Takovo objašnjenje može se ustvari i zbilja naći.«⁶

Poanta se može uopćiti: u humanističkim disciplinama izraz »objašnjenje« koristi se na isti način kao i u svagdanjem jeziku, i to kao oznaka za sve aktivnosti koje doprinose boljem razumijevanju. Parentetički neka se podsjeti na to da je Hempel u svojoj maloj raspravi o objašnjenjima iz 1942. godine tvrdio da je svo razumijevanje u službi objašnjenja. Ustvari je, dakle, sasvim obrnuto. Ako se to uvidjelo i ako se oslobodilo stege modela, onda se filozofskom promatraču otvara široki spektar različitih humanističko-znanstvenih objašnjenja.

Neka objašnjenja u području znanosti o umjetnosti mogu se nazvati »što-objašnjenja«. Ona objašnjuju što nešto jest, na primjer da je izvjesna slika prikaz određenih figura u određenoj situaciji. U literaturi i praksi znanosti o umjetnosti takva se objašnjenja obično nazivaju »interpretacije«, naročito u ikonografiji, ili »opisi«. Nakon opisa i ikonografske analize slijedi obično analiza stila koja se može okarakterizirati i kao jedna vrst objašnjenja: kao osvjetljavanje nekih svojstava koje dano umjetničko djelo povezuje s dru-

4
A. Beckmann, *Gründe und Ursachen*, str. 110; isp. K.-O. Apel, *Die Erklären-Verstehen-Kontroverse in transzendentalpragmatischer Sicht*, str. 206 i dalje.

5
The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting, str. 69.

6
Isto, str. 70.

gim umjetničkim djelima istoga umjetnika, ili škole, ili epohe. Ikonografski opisi i analize stila iscrpljuju veliki dio područja znanosti o umjetnosti. Pored takvih »što-objašnjenja« često postoje »kako?«- i »zašto?«-objašnjenja. Razmotrimo još neke primjere iz literature o povijesti umjetnosti!

U svojoj raspravi *Shaping the Invisible*, Erik Kruskopf pokušava objasniti nastanak apstraktne umjetnosti na početku 20. stoljeća. Zašto je ta umjetnička forma nastala baš u to vrijeme, a ne možda stotinu godina ranije? Slične predodžbe o strogo geometrijskoj umjetnosti izrazio je barem jedan umjetnik (Runge) na početku 19. stoljeća. Kruskopfov je odgovor sljedeći:

»Ovo je istraživanje pokazalo da se novi jezik forme nije mogao stvoriti na temelju teorijskih spekulacija, već da se mogao razviti samo s polazištem u već postojećem prikazujućem jeziku i da su različite komponente onog ranijeg jezika forme bile u mnogom pogledu uporabljive unutar novoga sustava. Put k neprikazujućoj umjetnosti vodio je time kroz prikazujuću umjetnost. Jezik forme za odslikavanje ne-vidljivoga svijeta morao se graditi na formama koje već postoje u vidljivom svijetu.«⁷

Povjesničar umjetnosti formulira novi uvjet mogućnosti nastanka nove umjetnosti. Taj primjer ilustrira jedan tip objašnjenja koji u svim historijskim razmatranjima mora igrati središnju ulogu. Kompetenciji povjesničara umjetnosti nužno pripada dobro razvijen osjećaj za to što je u svakoj epohi moguće i nemoguće. Ovdje možemo govoriti o »objašnjenjima mogućnosti i nemogućnosti«. Objasnjenje je često odgovor na pitanje »Zašto?«. U povijesti umjetnosti obično se ne nalaze odgovori što upućuju na općevažeće zakone. Obično se upućuje na poantu, vic obilježja koje se treba objasniti, stanja i tako dalje. To se često dešava kroz uputu na umjetnikove namjere. Zašto Picasso ponekad razbija svoje figure? Što je vic tog stilskog obilježja u Picassovim slikama? U objašnjenju jedne slike iz 1946., koja nosi naslov *Žena koja pere noge*, Hans Hess piše:

»Zašto je npr. lijeva noga žene prikazana kao tako velika? Objasnjenje bi moglo ukazati na to da, ako noga prema klasičnim predodžbama izgleda prevclika, onda je to ustvari tako da ta noga nosi veću težinu i zato izgleda veća, čuti se većom i jest veća. Picasso slika ne samo vidljivu situaciju nego i psihičke moći koje su uključene u situaciju. Zato je neizbježno da ti faktori, koji su također dio situacije, neizbježno moraju razbiti ustaljene forme.«⁸

Izvesna svojstva slike objašnjaju se, dakle, s uputom na njihovu funkciju kao sredstva za ozbiljenje izvjesne namjere umjetnika. Taj se primjer lako može uklopiti u shemu objašnjenja namjere von Wrighta. Model objašnjenja namjere mnogo se bolje slaže sa zbiljnošću znanosti o umjetnosti negoli deduktivno-nomologijski model. Ali, kako bi se udovoljilo zbiljnosti povijesti umjetnosti, model objašnjenja namjere mora se opskrbiti nekim objašnjenjima.

Prvo, mora se suprotstaviti tendenciji da se sve namjere tumače, npr. po modelu graditelja koji gradi kuću prema točnom planu gradnje. Piet Mondrian, na primjer, nije započeo s formuliranjem estetičkoga cilja kako bi ga naknadno pokušao dostići. Njegove su namjere u početku bile neodređene. Njegovi su eksperimenti s različitim stilovima i načinima izražavanja traganje za ciljem i istodobno traganje za prikladnim sredstvima za postizanje tog cilja. Cilj i sredstvo iznutra su povezani.⁹ Protivno iskušenju da se usredotočuje na ograničeni izbor uzornih primjera, koji time moraju dovesti do razmrvljene filozofijske analize, može se podsjetiti na to da se namjere ne moraju nužno izložiti u jasnoj, dobro artikuliranoj formi. One moraju postojati u formi intuicija, ideja, osjećaja, nemira koji autora gone

u izvjesnim pravcima. Naknadno se taj nemir može formulirati u obliku eksplicitnog objašnjenja namjere, ali ne uvijek prethodno.

Drugo, mora se podsjetiti na to da namjere nisu isto što i deklaracije namjera ili djelatnikova svijest o njegovim vlastitim namjerama. Kao što Ludwig Wittgenstein nekoć primjećuje u svojim *Philosophische Untersuchungen*: »Namjera je smještena u situaciju, ljudske navike i institucije« (paragraf 337). Kritika koja je bila usmjerena na namjere sudionika u estetičkim svezama tiče se umjetnikove samosvijesti, a ne namjera u smislu intencija smještenih u situacije djelovanja. (Wimsattova i Beardsleyeva klasična kritika pojma intencije u teoriji književnosti – *The Intentional Fallacy*, 1946. – bavi se samo formuliranjima namjera.) U estetičkim svezama naprosto se ne može odvratiti pogled od smještenih namjera. To važi i za programatske anti-intencionaliste, kakvi su branitelji takozvanog *New Criticism*, čiji su objavljeni radovi posve oblikovani intencionalističkom terminologijom.

U literaturi o povijesti umjetnosti upute na umjetnikove namjere često su dvosmislene. Ponekad se ukazuje na namjere koje se uistinu izražuju u djelima, ponekad na namjere koje je formulirao sam umjetnik. Alois Riegl je gotovo stotinu godina vraćao pozornost na to u svojim predavanjima na Sveučilištu u Beču. On, na jednoj strani, u svojim analizama često ukazuje na namjeru umjetnika. Ta se strana pojma namjere pokriva njegovim pojmom »umjetničko htijenje«. Na drugoj strani, Riegl kritizira pokušaje umjetnika da formuliraju svoje vlastite namjere, kao izraz jednog »modernog subjektivizma« koji se nije mogao braniti.¹⁰ Kao naročito zastrašujuće primjere, on navodi raspravu Federiga Zuccara »L'Idée de' pittori, scultori e architetti« iz 1607., jednako kao i pokušaje suvremenih umjetnika da pouče svoju publiku o svojim »pravim namjerama«.

Treće, htio bih primjetiti da su objašnjenja namjere često posve složena. U jednoj odličnoj raspravi iz 1965., Staale Sinding-Larsen obrađuje problem, zašto se Palladijeva crkva *Il Redontore* u Veneciji u mnogim pogledima razlikuje od njegovih drugih djela, naročito od njegovih drugih crkvi u istom gradu – *San Giorgio Maggiore* i *San Francesco della Vigna*. Nakon brižljivog pregleda naročitih obilježja crkve *Il Redontore*, norveški povjesničar umjetnosti izlaže hipotezu da je Palladio prvobitno nacrtao crkvu drugačijega tipa – s centraliziranim rješenjem, da je taj prijedlog odbačen i da je Palladio u velikoj žurbi izmijenio predloženu skicu u tradicionalnu strukturu bazilike. Prvobitno pitanje »Zašto se *Il Redontore* razlikuje od *San Giorgio Maggiore* i *San Francesco della Vigna* i sličnih djela?« dovodi time do niza novih pitanja: »Zašto je odbačeno centralizirano rješenje?«, »Zašto se uopće mislilo na takvo rješenje?«, »Zašto je prva skica morala biti izmijenjena za tako kratko vrijeme?« Odgovori se formuliraju u intencionalističkoj terminologiji, koja se bez velikih teškoća može prilagoditi modelu objašnjenja namjere. S obzirom na prvo pitanje – »Zašto je odbačeno centralizirano rješenje?« – Sinding-Larsen piše:

»Ne postoje nikakvi tadašnji iskazi o tomu, ali se čini da je glavni motiv odluke bila naprosto smjerana funkcija crkve. Bilo je nužno napraviti prostor što bi bio dovoljno velik za veliki broj ljudi koji je sudjelovao u javnim obredima, posebice u godišnjoj *Andati*, i u isto vrijeme

7
Shaping the Invisible, str. 172.

8
Hans Hess, *Pictures as Arguments*, str. 46.

9
Isp. Nordenstam, »Convention and Creativity«.

10
Die Entstehung der Barockkunst in Rom, 1908.

tako podijeliti prostor da nastane jasna granica između javnog područja crkve i posvećenoga dijela koji je bio rezerviran za više državne i crkvene velikodostojnike.«¹¹

Odgovor na ona »Zašto?«-pitanja jest, dakle, opis ciljeva i predodžbi sudionika o sredstvima što su bila nužna za postizanje ciljeva. Elegantna argumentacija u Sinding-Larsenovoj raspravi može se podijeliti na niz manjih koraka koji imaju strukturu što se navodi modelom objašnjenja namjere.

Objašnjenja namjere igraju doista važnu ulogu u povijesti umjetnosti, ali od takvih objašnjenja može se uvijek udaljiti i pitati, zašto su sudionici imali točno namjere koje im se pripisuju. To nas dovodi do četvrte i zadnje primjedbe s obzirom na model objašnjenja intencije. Ovdje se možemo vratiti Wittgensteinovoj primjedbi. Namjere su smještene u našim radnjama, navikama i institucijama. Djelatnikove su namjere na različite načine ovisne o kontekstu djelovanja, što može dovesti do narednih objašnjenja, kakva su objašnjenja utjecaja i strukturalistička objašnjenja u različitim oblicima.

Namjere koje su od značenja, prije svega, za povijest umjetnosti i druge humanističke discipline, jesu institucionalizirane namjere smještene u estetičke i druge prakse. Za naznačavanje implikacija te teze uzimam još jedan primjer. *Tajna večera* Leonarda da Vincija može se kao i svako drugo umjetničko djelo promatrati na dva posve različita načina. Prvo, djelo se istrgnuto iz svojega konteksta može promatrati kao estetski objekt. To je stav poznavatelja umjetnosti spram djela koji dopušta da se pojave formalni, estetski kvaliteti. Taj se stav spram slika i drugih djela osvježuje modernom formom uživanja u umjetnosti koje se uvelike temelji na reprodukcijama (najprije bakrorezi, kasnije fotografije) što lišavaju djelo izvornoga konteksta. Drugo, pozornost se može usmjeriti na funkciju koju je djelo imalo u svom izvornom okolišu, uključujući i prakse u kojima je djelo korišteno.

Kao što su primjetili neki povijesničari umjetnosti, Leonardova *Tajna večera* nije sasvim točno konstruirana po pravilima centralno-perspektivističkog prikaza. Stol i likovi mogu se okarakterizirati kao preveliki; prostor slike nije zatvoren na uobičajeni način.¹² U Leonardovu slučaju jedva se može pretpostaviti da je on počinio tehničku pogrešku. Odstupanja moraju biti intendirana. Zašto? Kako bi odgovorio na to pitanje, povjesničar umjetnosti G. Danbolt najprije se usmjeruje na druge prikaze situacije *Tajne večere*, kako bi učinio jasnim originale u Leonardovu prikazu; on kasnije razmatra funkciju slike u samostanu u Milanu, u kojem se djelo (premda u vrlo oštećenom stanju) još uvijek nalazi. Usporedba s ranijim prikazima *Tajne večere* pokazuje da Leonardovo genijalno otkriće nije bilo to da se slika tako poveže s fizičkim prostorom da se obojeni stol pojavi kao četvrti stol u blagovaonici dominikanskog samostana St. Maria delle Grazie. Bila je to žanrovska konvencija. Novina u Leonardovoj slici bila je, po Danboltu,

»... njezina Niti-Niti-struktura, okolnost da on nije niti stvorio iluziju produženja refektorija u prostoru slike niti je markirao oštri prekid, već da je ostavio da stol Tajne večere funkcionira kao posredujuća instancija između refektorija i prostora slike.«¹³

Kako bi istaknuo osobenost Leonardove slike *Tajna večera*, povjesničar umjetnosti zatim opisuje funkciju objeda u samostanskom životu u vrijeme kada je slika naslikana. Objedi su imali središnju funkciju: simbolično značenje koje se pripisivalo zajedničkim objedima bilo je tako veliko da je blagovaonica bila sveti prostor, usporediv s prostorom u crkvi. *Tajna večera*

jest zajedno s tekstovima čitanim za vrijeme objeda imala aktualizirajuću funkciju. Slikarstvo je podcrtalo činjenicu da je objed opata sa samostancima religiozna radnja iste vrste kao i Kristov zadnji objed s mladima – (»Krist je trebao obaviti svoju Tajnu večeru kod dominikanaca u Milanu«, kako je to formulirao Goethe).¹⁴ Ali slika ima i historijsku funkciju – ona podsjeća na događaj u prastaro doba. Kako bi se razumjelo slikarstvo u Milanu, mora se, po Danboltu, kolebatu između historijske i aktualizirajuće interpretacije. Upravo zbog te dvosmislenosti djela opisuje je, po Danboltu, praksa samostana:

»Historijska interpretacija predstavlja uvjet zajedništva redovnika u aktualizirajućoj interpretaciji«.

Umjetnikove se namjere mogu dosljedno prikazati putem opisa funkcije djela u vezi s kojom je napravljeno. Namjere koje su relevantne za razumijevanje slikarstva jesu one namjere koje su oblikovane praksama kojima pripada djelo – u tom primjeru kombinacija religioznih, estetskih i slikarsko-tehničkih praksi.

4. Objašnjenja koja se u humanističkim znanostima priznaju kao takva mogu se sistematizirati na različite načine. Ranije smo govorili o »Što?«, »Kako?« i »Zašto?«-pitanjima i zatim o objašnjenjima mogućnosti i nemogućnosti, o objašnjenjima namjere, deduktivno-nomologijskim i strukturalističkim objašnjenjima. Zadnji bi se primjer mogao nazvati i objašnjenjem prakse. To obilježje načina objašnjenja, koji uistinu postoje u humanističkim znanostima, moglo bi se prema aktualnoj znanstveno-teorijskoj literaturi svesti na nekoliko modela. Pritom je odlučujuće zanimanje za *logička* svojstva objašnjenja. Vodeće pitanje u znanstveno-teorijskoj literaturi u zadnjim je desetljećima bilo sljedeće: mogu li se sva adekvatna znanstvena objašnjenja rekonstruirati kao deduktivni argumenti sa strukturom koju je, primjerice, naveo Hempel? Ako se na to pitanje odgovori potvrdno, dobiva se teza logičkog empirizma o jedinstvu znanosti. Ako se na pitanje odgovori niječno, i ako se usredotoči na logička obilježja objašnjenja koja se trebaju rekonstruirati, dobiva se, npr. von Wrightova dualistička shema ili Apelova nešto omekšana varijanta dualističke sheme.

I. Način na koji se spektar danih objašnjenja dijeli u humanističkim znanostima ovisi o interesu klasifikatora. U pragmatičkoj perspektivi, koju smatram osvjetljavajućom i za teoriju humanističkih znanosti, priznata se objašnjenja mogu promatrati kao opisi različitih aspekata danih situacija djelovanja. Dobra objašnjenja u humanističkim znanostima otkrivaju aspekte konteksta djelovanja koji nisu neposredno razumljivi znanstvenom promatraču.

U toj se perspektivi svijet prikazuje kao zbirka formi djelatnosti. Pod jednom »formom djelatnosti« (ili »praksom«) ovdje se podrazumijeva tradicija djelovanja koja se rukovodi određenim pravilima što se obično ne formuli-

11 »Palladio's Redontore. A Compromise in Composition«, u: *The Art Bulletin*, 1965.

12 M. Marcussen & B. B. Johannsen, *Perspektivets tori og praksis i Italien fra Ghiberti til Vignola*, str. 21.

13 G. Danbolt, »Bilde og praksis«, u: G. Danbolt, K. S. Johannessen & T. Nordenstam, *Den estetiske praksis*, 1979., str. 73.

14 U: Giuseppe Bossi, »Über Leonardo da Vinci's Abendmahl zu Mailand«, *Schriften zur Kunst*, Bd. 2, 1962.; Danbolt, nav. dj., str. 80.

raju i koja se normalno pokazuju u radnjama što ih izvode pravilom vođeni sudionici. Možemo govoriti o dva tipa prakse i pravila djelovanja (isp. Nordenstam 1986.). Prvi tip obuhvaća takve radnje koje se mogu okarakterizirati kao mehanički nastavak danog niza radnji. (Ako kažem »2, 4, 6, 8« i molim te da nastaviš niz, onda ti kažeš »10, 12, 14« itd. Ja kažem »Točno. Razumio si pravilo.«) Takove tradicije djelovanja koje mogu »naučiti« i strojevi (npr. računalo) mogu se nazvati »operacije«. Ali mnoge radnje nisu operacije. Kako bi ih naučili, moramo usvojiti izbor primjera. Dobri primjeri tipova djelovanja koji nisu operacije u navedenom smislu mogu se naći na području poznavanja čovjeka i umjetnosti. Kompetencija nužna za izvršenje prakse može se normalno steći samo putem uvježbavanja, i u uvježbavanju primjeri igraju odlučujuću ulogu. Takovi uzorni slučajevi, konstitutivni za naše djelatnosti mogu se (s Wittgensteinom) nazvati »paradigme«. Ključni pojmovi neke prakse, primjerice obučara ili soboslikara, iznutra su povezani uzornim pragmatičnim primjerima.

Između radnji, pravila, uzornih primjera i kompetencije djelatnika nužno postoje veze unutarnje (konstitutivne) vrste. Veze naznačene u prošlim primjerima navode, dakle, opću strukturu koja nužno obilježava svaku situaciju djelovanja. U takovim su spletovima proizvodi čovjekova djelovanja nužno smješteni u formu umjetničkih djela i tako dalje.¹⁵ Ukoliko nam oni nisu neposredno razumljivi kao dijelovi jednog takvog složaja, potreban nam je opis udarnih aspekata konteksta djelovanja. Takvi su opisi to što u humanističkim znanostima nazivamo *objašnjenja*.

S njemačkoga prevco
Željko Pavić

Literatura

W. Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften: Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte* (1883.), u *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, 4. Aufl., Göttingen, 1959.

C. G. Hempel, »The Function of General Laws in History«, *The Journal of Philosophy*, Vol. 39, 1942., (takoder izd. iz 1965.).

C. G. Hempel, *Aspects of Scientific Explanation And Other Essays in the Philosophy of Science*, New York, 1965.

H. Hess, *Pictures as Arguments*, Sussex University Press, 1975.

E. Kruskopf, *Shaping the Invisible. A Study in the Genesis of Non-Representational Painting*, Helsinki, 1976.

M. Marcussen & B. B. Johannsen, *Perspektivets teori og praksis i Italien fra Ghiberti til Vignola*, Kopenhagen, 1977.

T. Nordenstam, »Wohlvertrautheit – Gewißheit – kritische Reflexion. Bemerkungen zur Pragmatik-Diskussion«, u D. Böhler, T. Nordenstam & G. Skirbekk, *Die pragmatische Wende. Sprachspielpragmatik oder Transzendentalpragmatik?*, Frankfurt a.M., 1986.

T. Nordenstam, »Convention and Creativity«, u J. Emt & G. Hermerén (ed.) *Understanding the Arts. Contemporary Scandinavian Aesthetics*, Lund, 1992.

T. Nordenstam, »Kulturelle Übersetzbarkeit in pragmatischer Sicht«, u A. P. Frank, K.-J. Maass, F. Paul & H. Turk (Hg.), *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen. Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch*, Teil 1, Berlin, 1993.

A. Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Beč, 1908.

- S. Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Turku, 1970.
- S. Sinding-Larsen, »Palladio's Redentore, A Compromise in Composition«, *The Art Bulletin*, Vol. XLVII.
- L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*, Oxford, 1953.
- W. K. Wimsatt & M. C. Beardsley, »The Intentional Fallacy«, *Sewanee Review*, Vol. LIV, Summer, 1946., isto u D. Newton-De Molina (ed.), *On Literary Intention*, Edinburgh, 1976.
- G. H. von Wright, *Explanation and Understanding*, Ithaca, N. Y., 1971. (njem. *Erklären und Verstehen*, 1974.).

Tore Nordenstam

Verstehen und Erklären in den Humanwissenschaften

Die wissenschaftstheoretische Literatur über Erklärungen ist in den letzten Jahrzehnten von zwei Modellen beherrscht gewesen: dem deduktiv-nomologischen Schema und dem Absichtserklärungsschema. In diesem Beitrag wird eine alternative Strategie vorgeschlagen, die nicht von Modellen, sondern von der Vielfalt der Erklärungsweisen, die in den Humanwissenschaften tatsächlich vorkommen, ausgeht. Handlungen und Handlungsprodukte (z.B. Kunstwerke) sind in Geflechten eingebettet, die Handlungen und deren Resultate, Musterbeispiele, Tätigkeitsformen und die Kompetenz der Handelnden umfassen. Insofern als Teile eines solchen Komplexes uns nicht unmittelbar verständlich sind, brauchen wir eine Beschreibung der einschlägigen Aspekte des Zusammenhanges, in dem sie eingebettet sind. Solche Beschreibungen sind das, was in den Humanwissenschaften Erklärungen genannt wird.