

Biblioteka
FILOZOFSKA ISTRAŽIVANJA

ŠTA JE ESTETIKA?
Zbornik radova

Za izdavača
Milan Orlić

Urednici
dr Divna Vuksanović
mr Nebojša Grubor

Knjigu preporučuju
dr Branislava Milijić
dr Mirko Zurovac

Izdavači
Mali Nemo
Jadranska 17, 26000 Pančevo
tel/faks: 013/ 370-313
e-mail: office@malinemo.co.yu
www.malinemo.co.yu

Estetičko društvo Srbije
Đušina 7, 11000 Beograd

Lektura i korektura
Mali Nemo

Dizajn
Mali Nemo

Štampa
Štamparija „Mali Nemo“, Pančevo

Tiraž
300

ISBN 86-83453-77-4

Štampanje ovog zbornika podržalo je
Ministarstvo za nauku i zaštitu životne sredine
Republike Srbije

O NAUČNOJ ESTETICI XXI VEKA

Vladimir J. Konečni

Apstrakt: Uopšteno govoreći, estetičari ne usvajaju, poput ostalih filozofa (onih koji teoretišu o umu), nova naučna saznanja, među kojima su naročito relevantna ona do kojih dolaze eksperimentalna psihologija percepcije i kognicije i empirijska (psih)estetika. Može li estetika dozvoliti sebi da ostane uzdržana pred činjeničnim saznanjima o relevantnim fenomenima i učenom mišlju poduprtom eksperimentom? Treba li estetičke rasprave o „novoј estetici“ (kongres u Tokiju) i „promenama u estetici“ (kongres u Riju) da se izlažu riziku izolovanosti od najperspektivnijih novih naučnih trendova? Ili je došlo vreme da se ubiru plodovi naučnog metoda i oberučke u skute estetike dočekaju ta prezrena (i zastrašujuća) empirijska saznanja? U ovom radu će posebno biti govora o dvema veoma poznatim temama tokijskog kongresa – „transhumanom stanovištu“ u estetici (Volfgang Velš) i „prolepšavajućoj lepoti“ (Sasaki Ken-iči) – čijem bi se raspravljanju moglo umnogome doprineti ukoliko bi se prihvatila svest o saznanjima savremene psihologije percepcije i kognicije i empirijske estetike. Takođe, ukazaće se na potrebu za revolucionarnom promenom procesa sticanja znanja u estetici, te pokazati kako bi jedna *naučna estetika* unela strožu i konceptualizovaniju disciplinu u estetski diskurs.

Uvod: Baumgarten, Kant, Cajzing, Fehner

Jedan od osnovnih ciljeva Kantovih (1724-1804) *Kritika* je bila analiza mogućnosti postojanja određenih ljudskih kognitivnih aktivnosti. Tradicionalno, u filozofiji se smatra da prva, *Kritika čistog uma*, uspešno odgovara na pitanje „kako je moguće saznanje prirode“ (1). S obzirom na smisao ovog pitanja, naučnik koji je razočaran što knjiga ne pruža ni najmanji stvarni napredak u saznanju činjenica o prirodi prosto pokazuje na-

ivnost u filozofskom istraživanju. Kakogod, Kantov odgovor – da uslovi za bilo kakvo saznanje prirodnih činjenica moraju biti „transcendentalni“ – razočarava i realističnija očekivanja onoga koji traga za istinom. Poznato je da je Kant čitao Njutna (1642-1727) i Lajbnica (1646-1716), te je stoga bio dobro upoznat sa pretpostavkama, logikom i metodologijom eksperimentalnog pristupa – ukratko, misaonim i praktičnim „uslovima“ zahvaljujući kojima su načinjeni veliki koraci u spoznaji prirode. Grubo rečeno, Njutnu i njegovim sledbenicima Kant nije bio potreban, dok su Kant i filozofi na njegovom tragu, u najboljem slučaju, dovtljivo komentarisali nauku.

Takođe je značajno imati na umu reči kojima je Kant, u *Kritici čistog uma*, odbacio Baumgartenov (1714-1762) pristup estetici. Prema Kantovim rečima, Baumgarten („taj izvrsni mislilac“) je pokušao da svede „lepo pod racionalne principe, a njegova pravila podigne na naučni nivo“ (2). Ovo je, za Kanta, bilo nepoželjno upravo zbog toga što su pravila „empirijska i... nikada ne mogu služiti kao određeni a priori zakoni kojima bi se upravljao naš sud o ukusu“ (3).

Kada se rečeno ima u vidu, bilo bi interesantno razmisliti kako bi Kant komentarisao izazov koji aksiomatskom, „odozgo-nadole“, pristupu ne upućuju „empirijska pravila“ već, praktično, na primer, Cajzingova precizna merenja „zlatnog preseka“ ljudskog tela i skulpture (4), i, naročito, Fehnerova (Fechner 1801-1887) „estetika odozdo“ koja je, tokom sedamdesetih i osamdesetih godina XIX veka, obuhvatala laboratorijske i terenske eksperimente, arhivska merenja slika, i važna, sistematična metodološka otkrića (5).

Gustav Fehner bi se, dakle, mogao smatrati jednim od osnivača *empirijske* estetike. On je, očito zahvaljujući neprocenjivom znanju koje je tokom svog života već stekao na polju senzorne psihofizike (u čijem je osnivanju takođe učestvovao), ovom novom („odozdo-nagore“) pristupu u estetici dao prepoznatljiv psihološki pečat – i to u toj meri da se veći deo empirijske estetike može slobodno nazvati „psihološkom estetikom“ ili „psih-estetikom“. Psiho-estetika je grana eksperimentalne psihologije koja proučava normativne i precizno merene senzorne, emocionalne i kognitivne ljudske reakcije (uključujući i sudove) na objektivno definisane i precizno skalira-

ne stimulse. U svom istraživanju, psiho-estetika koristi metodologiju i logiku naučne psihologije, a ne filozofije ili filozofske estetike.

Psihologija i „promene u estetici“

Ako uzmemo u obzir rečeno, normalo je zapitati se zbog čega je učinjen zanimljiv propust pri oglašavanju/javnom pozivu kojim je, putem novina, javnost obavestena o kongresu u Rijuu. U jednom delu oglasa stoji: „Naglasak će biti na praksi i teoriji u vezi sa proširenjem savremene estetike, uključujući antropologiju, sociologiju, ekologiju, modu, semiotiku, umetničko obrazovanje, folklor, psihoanalizu, tehnologiju...“ – ali nigde ni reči o psihologiji. Naravno, postoji velika međunarodna grupa koja se zove Internacionalna asocijacija empirijske estetike (IAEA), čiji je XVIII kongres održan u septembru 2004. godine u Lisabonu (Portugalija). Među temama kojima se bavio ovaj kongres bile su i estetičko uživanje i estetičko iskustvo.

Empirijska provera estetičkih problema

Osnovna teza ovog eseja je da je, iako je većinu pitanja estetike, ako ne i sva, moguće empirijski proveriti, potreban jedan naučni metod kako bi se napredovalo na ovom polju; ako ništa drugo, naučna metodologija razvijena u psiho-estetici treba da uvede strožija pravila i disciplinu u diskurs filozofske estetike, koju često karakterišu „autoritativne“ izjave poduprte ničim drugim do nekom anegdotom i (povremeno) zanimljivom pričom. Nažalost, u savremenoj filozofskoj estetici anti-empirijsko stanovište često ukazuje ni na šta drugo do na slabu učenost.

Ne može se, na primer, reći da je filozofska estetika srodna teorijskoj fizici, da je u polju estetike potrebna jedna neempirijska grana, i da zato psihološka estetika nije dobrodošla na kongresu u Rijuu. Teorijsku i eksperimentalnu fiziku u potpunosti vezuju matematika i pretpostavljena potreba za eksperimentalnom potvrdom. Teorijski i eksperimentalni deo fizike čine ovu nauku jedinstvenim rezultatom usklađene i sistematične podele posla između matematičkih oruđa i logike eksperimentisanja.

Teorija muzike kao dobar primer?

Na prvi pogled je teorija muzike daleko bolji primer, oblast koju bi filozofski estetičari mogli redom navoditi kao samodovoljnu, potpuno razvijenu i uspešno neeksperimentalnu. Međutim, ove su tvrdnje u biti netačne i zbog toga predstavljaju obmanjujuću, izmišljenu odbranu postojećeg statusa estetike kao prenaučne i neeksperimentalne nauke. Nije stvar samo u tome da teorija muzike ima elegantan, upotpunjen i na pravilima zasnovan jezik, koji se veoma razlikuje, čak i u svojim ekstremnim postmodernim formama, od haotičnog brbljanja o „umetnosti“ i ostalih tema filozofskih estetičara. Pre je smisao u tome da je teorija muzike sama po sebi samodovoljna jedino do te mere da je ograničena da služi kao didaktičko oruđe kompozitorima i izvođačima. Čim u priču uvedemo (rekao bih *neophodno*) slušaoca – važno je reći, bez obzira na nivo njegove muzičke stručnosti, sve dok je to neko ko sluša muziku, a ne proverava partituru – problemi postaju krajnje *psihološki*. To su problemi auditivnog opažanja, zatim recepcije i organizacije zvuka, koji mogu biti i jesu proučavani metodima eksperimentalne psiho-estetike.

U ovim proučavanjima, mnoge dogme tradicionalne teorije muzike su odbačene: redefinisani su efekti i značenja makro- i mikro-strukture u nekim od najznačajnijih dela zapadne muzike; tonalni završeci; relativni efekti visine tona i prostorne blizine; svest o ponavljanju; perceptivni značaj šenbergovskih uticaja na niz tonova u serijalnoj muzici; i tako dalje (6).

Ova eksperimentalna otkrića su teoretičari muzike, kao glavni autoriteti u ovoj oblasti, isprva dočekali besno; kasnije, neki od njih su predložili „pogodnije“ eksperimente i muzičke materijale; a onda, neki su naučili da obavljaju eksperimente, ili su počeli da sarađuju sa psiho-estetičarima i psiholozima muzike. Kao rezultat, stvorena je potpuno drugačija svest o problemima percepcije i recepcije muzike a diskurs teorije muzike je suštinski promenjen.

Treba primetiti da su ovi „ustupci“ učinjeni zahvaljujući *eksperimentima* – a ovi su izvedeni jer su istraživači bili ubeđeni u postojanje logičke mogućnosti da se određene muzičko-teorijske tvrdnje empirijski provere (7).

Ovakav napredak nisu mogli da postignu čak ni dovitljivi „filozofi mu-

zike“ poput Pitera Kivija (Peter Kivy), jer i on i ostali ostaju u granicama spekulativnih, impresionističkih, anegdotskih komentara i *ad hoc*, često pojednostavljenih kategorizacija fenomena. Kivijevi opsežni naponi zvučne informativno, ali su, u širem smislu, samo delovi uzaludne debate zasnovane na stavovima (pseudo)autoriteta (8).

Od Tokija do Rija i Dalje: dve ilustrativne teme

U nastavku ovog eseja biće reči o dve teme tokijskog kongresa IAA (Međunarodo udruženje estetičara) održanog 2001. godine: „transhumano stanovište“ u estetici, kojeg zastupa Wolfgang Velš i pojam „prolepšavajuće lepote“, kojeg je izložio Sasaki Ken-iči (9).

Ken-iči, šef Organizacionog odbora tokijskog kongresa i tadašnji (i sadašnji) predsednik Međunarodnog udruženja estetičara, pobrinuo se da ove dve teme budu neobično glasno javno praćene tokom i nakon kongresa u Tokiju. U Sasakijevom završnom obraćanju na ovom kongresu (iako ustaljena, ova vrsta obraćanja je nezahvalna praksa – jer gotovo da primorava govornika na naglo zaključivanje – koju je očito započeo Aleš Erjavec na kongresu u Ljubljani), „transhumano stanovište“ i „prolepšavajuća lepota“ zauzele su istaknuto mesto već u toku „opštih razmatranja“. Uz to, Sasaki je bio priređivač štampane verzije petog toma Međunarodnog godišnjaka estetike (objavila ga je i platila IAA 2001. godine). U ovu monografiju – koja je, važno i neprihvatljivo, prethodila elektronskoj „Velikoj knjizi estetike“ (izveštaji tokijskog kongresa) oko dve godine – Sasaki je uvrstio samo osam od nekoliko stotina radova predstavljenih na kongresu a prva dva mesta zauzeli su radovi koje su napisali Velš i on (10).

Diskusija koja sledi usredsređuje se na određenje koristi koju bi gorepomenuta dva rada i ideje koje oni zagovaraju mogla imati od prepoznavanja, ako ne i bliskog poznavanja, savremene psihologije percepcije i kognicije i empirijske estetike.

„Transhumano stanovište“

Ispod naslova svog eseja, Velš nudi dva citata iz pesama Robinsona

Džefersa: „Moramo malo dehumanizovati svoje gledište...“ i „Čovek nije mera ničega“. Čitaoci mogu sami da procene imaju li ili ne ovi navodi dovoljan autoritet i težinu da bi stajali iza nečega što lično smatram samovoljnom, pseudo-paradoksalnom, ili prosto banalnom tvrdnjom o navodnoj potrebi za „transhumanim stanovištem“ u estetici (11).

U prvoj rečenici Velšovog „Sižea“ stoji: „Iako je umetnost svakako delo ljudi, ona često teži da zamaskira svoje ljudsko poreklo i da umesto toga predstavi nešto nesvodljivo na ljudska merila.“ Kad vratimo film u glavi, i prisetimo se svih važnijih stupnjeva u umetničkom stvaranju od pre četiri hiljade godina u Laskou do danas, teško da bi se sa „često“ mogla odrediti učestalost skrivanja ili maskiranja „ljudskog porekla“ u umetnosti. Velš takođe ne objašnjava smisleno niti definiše u svojim površnim „Uvodnim napomenama“ navodnu tendenciju umetnosti da „nadmaši“ i „dovodi u pitanje“ ono što on naziva „područje ljudskog“.

Umesto da pažljivo opiše, odredi i kategorizuje – što je uopšteno suština naučnog metoda i učenog pristupa – Velš pribegava primerima. Ove primere nalazi na Istoku i na Zapadu, u slikarstvu, muzici, pa i poljoprivredi. Ali umesto da ova raznovrsnost jasno otkrije predloženu istinu kroz pažljiv izbor primera i principa „trostrukog preseka“, dobijamo jednu haotičnu mešavinu, čije osobine verbalno manipulisane podržavaju tezu „transhumanosti“, iako bi isto tako mogle biti dokaz bilo koje druge. Niti ovog rada ne drže ni logika ni jasni primeri, već isforsirani kontrasti i dihotomije kojima autor pokušava da izbegne očigledne suprotnosti i nedоследnosti izloženog materijala.

Moje je mišljenje da Velšov pokušaj promovisanja ideje o „transhumanom stanovištu“ kao „jedne od suštinskih odredbi umetnosti“ ne uspeva jer je sama ideja, iako vrlo mušičava i „simpatična“, u osnovi pogrešna. Međutim, postoji u Velšovim primerima (neki od njih su nabrojani u daljem tekstu) jedna sasvim prosta nit – koju bi on mogao ispratiti samo da je bio upoznat sa stogodišnjom praksom eksperimentalne psihologije na polju vizuelnih i auditivnih iluzija. Složeni perceptivni efekti koje prouzrokuju *Crni kvadrat* Kazimira Maljeviča, *Plodovi zemlje* Žana Dibufea, *Skulptura 2000* Valtera de Marije, *13 Džona Kejdža* (12), *Nanzen-đi vrt* – svi su razumljivi zahvaljujući savremenim i ranijim eksperimentalnim radovima.

Danas čak postoje jaki sekundarni izvori koji su mogli da spreče Velšove nebulozne izjave, pseudo-otkrića i neverovatne tvrdnje poput: „Maljevič je želeo da nam omogući iskustvo kosmičke dimenzije“ (str. 5); „Dibife otkriva zemaljski transhumani svet“ (kada govori o de Mariji); „Kada se geometrijska konstrukcija izvede tako da, neverovatno, postane izvan granica ljudskog razumevanja, savremeno verovanje u čovekovo vladanje geometrijom je poljuljano; putem geometrijskih operacija, otvara se portal koji vodi van standardnog ljudskog sveta“ (str. 7); (citirajući Sasakija:) „Specifična uloga lepote prirode (...) je da nas uteši, govoreći nam šapatom da smo stvoreni od iste stvari“ (fusnota 31, str. 13) (13); „Mi Fu... je bio pesnik, slikar i kritičar (1051-1107), kojem su tuđi bili uobičajeno ljudsko ponašanje i viđenje sebe, te je umesto toga obožavao kamenje čudnog oblika – *veličajući ga kao oblike istinskog ljudskog bića*.“ (str.15; kurziv autorov); (podnaslov:) „Prevazilaženje zapadnjačkog antropocentrizma – na tragu ‘racionalnog Budizma’“ (str. 20); (još jedan podnaslov:) „Od u-ljudskog do transljudskog“ (str. 21).

Ukratko, jedno odbranjivo značenje „transhumanizma“ u umetnosti je to da se umetnost ponekad oslanja na optičke varke, koje, kao i drugi perceptivni fenomeni, podležu naučno utvrđenim zakonima percepcije i, kao takve su ih detaljno istražili eksperimentalni psiholozi. Ponekad su zapadni umetnici sistematično proučavali opažajne fenomene (perspektiva je dobar primer – ona, nekim slučajem, nikada nije potpuno otkrivena ni iskorišćena u umetnosti Dalekog Istoka), neki su se spoticali o njih bez znanja naučnih zakona, a neki su, naročito u dvadesetom veku, nakon što su Verthajmer, Kofka i Koler uveli Geštalt teoriju percepcije, bili u bliskoj saradnji sa psiholozima (počevši od umetnika Bauhauusa, De Stijl-a i apstrakcije).

Sledeći aspekt umetničkog procesa na koji bi se mogla odnositi odrednica „transhumanog“ je uobrazilja – iako je ovde, kao u slučaju perceptivnih iluzija, upotrebiti pojam „transhumano“ suvišno jer pre obmanjuje nego što razjašnjava. Umetnici doista koriste uobrazilju, maštu i sanjano kako bi stvorili tehnički veoma umešne predstave iracionalnog, nadrealnog, materijalno nepostojećeg i čulima nedoživljenog. Moj osmogodišnji sin se, recimo, iako na tehnički zaista niskom nivou, ali uz neverovatni polet mašte, neprestano susreće sa nepostojećim i „transhumanim“. Suvišno je

proizvoditi koncepte poput „transhumanog stanovišta“ kako bi se raspravljalo o prevazi mašte u umetnosti i igri – tome je, kao i zakonima percepcije, posvećen veliki broj dela razvojne psihologije i psiho-estetike.

Ako već želi da pojmove poput „transhumanog stanovišta“ i „tendencije transcencije“ učini smislenim, Velš bi trebalo da se osvrne na zakone percepcije, uobrazilje i mašte, jer ovi imaju potvrđena logička i empirijska uporišta. Njegovi su termini stoga, sa naučnog stanovišta, nepotrebni i na granici neobjašnjivog. Naročito im se treba suprotstaviti zbog nesuptilnog pozivanja na Kanta, kao na autoritet koji potvrđuje ovu ideju, i, još više, zbog jasnog uplitanja „milenijumskih“ ideja – za koje je Velš mogao očekivati dobar prijem, s obzirom na glavnog organizatora tokijskog kongresa. Ovo mi nije nimalo lako da kažem.

U uvodu gorepomenutog petog toma Međunarodnog godišnjaka, Sasaki izjavljuje: „Na pragu novog veka, potrebno je stvoriti novu paradigmu za našu disciplinu.“ Logično je na ovakvu zapovest odgovoriti pitanjem: Zašto bezglavo prihvatiti tako pojednostavljen zahtev? Zaista, potrebna je nova paradigma, ali potreba se ne stvara datumom u kalendaru. Niti to određuje neko ko za govornicom stoji kao predsednik udruženja. Niti je kompetentan zato što je u svojoj zemlji. Ili zato što je to prvi kongres udruženja na azijskom tlu. Sve su to logistički, da ne kažem karijeristički i klikaški, a ne naučni, razlozi za objavu potrebe za „novom paradigmom“ (ne samo u estetici, već čitavoj filozofiji).

Dalje, „transhumano stanovište“ zasnovano je na najslabijem izgovoru: „Ako zaista želimo da idemo ispred modernosti, moramo zauzeti kritički stav prema osnovnom homocentrizmu modernističkog duha. U zamisli koju Velš daje u svom radu uočavam jednu takvu novu orijentaciju u filozofiji“ (vidi fusnotu 10, str III). Na osnovu ovakve izjave, ništa-do-kri-latica „transhumano stanovište“ dobija status „osnovnog koncepta čitavog (tokijskog) kongresa“ (vidi fusnotu 10, str. III).

„Prolepšavajuća lepota“

Sasakijev rad pod ovim naslovom se u *Godišnjaku* nalazi odmah nakon Velšovog. Osnovna zamisao rada je izložena u Sižeu (vidi Sasaki u

fusnoti 9, str. 27). Prvo, govori se o apsurdno pojednostavljenom konceptu lepog u zapadnoj umetnosti i estetici: „Moderna zapadnjačka estetika opaža lepo u sledećim situacijama: Opažam lepo u... umetničkom delu. Lepo se strogo smešta u centar pažnje.“ Zatim se uz ovu pojednostavljenu primedbu daje i oznaka („kristalizacija“) koja se tako veštački postavlja u diskurs kao jedan kraj dihotomije. Zatim se kao suprotnost (prosto-umnom) Zapadu određuje (dubokoumni i tako-drugačiji) Japan: „Nalazim potpuno drugačiju sliku u poznatoj waka (kratka pesma) Akiko Josano (1878-1942): „Prolazeći kroz četvrt Gijon u Kjotu na putu ka Kijomizudera Hramu, ljudi što ih sretoh ove večeri trešnjinog cveta svi lepi su“. Nakon toga sledi sasvim svojevoljna interpretacija pesme („lepota cvetova prolepšava svet“), takođe praćena oznakom („radijacija“) koja je suprotna „kristalizaciji“. Kao zaključak, primetna je neopravdana bombastičnost sa milenarističkim prizvukom: „Ova vizija (‘radijacija’) predstavlja onaj aspekt lepog koji je potpuno zanemaren u modernom svetu, a pokazuje šta nam je potrebno u veku koji je pred nama.“

Dakle, pred nama je jedan klimav stav o zamišljenom kontrastu čija je opravdanost sumnjiva; tu je i proizvoljna nomenklatura i tipologija (postoje samo A i B, tipično za ovakve kvazi-naučne tipologije), i ogromni neopravdani skok u zaključivanju – a sve to je zasnovano na utisku pešaka u nekoj (osrednjoj?) pesmi koju je napisala lokalna slavna ličnost. U stvari, i najjednostavnije reči pesme su, prema mom mišljenju, pogrešno protumačene kako bi se uklopile u proizvoljni zaključak. Dalje, biografski podaci su (zaista čudno za pesmu skromnog umetničkog sadržaja) postavljeni tako da podržavaju zaključak, mada, mislim, potpuno neubedljivo.

Tako je pokušaj da se razvije osnovna ideja („prolepšavajuća lepota“) zasnovan na jednoj jedinoj waka Josano Akiko, koju, priznaje i Sasaki (str. 30), neki waka stručnjaci „ocenjuju... kao bezvrednu“ (on se ne slaže sa tim mišljenjem, za razliku od mene). Zaista, vrlo opšta estetička ideja se razvila iz ove japanske pesničke forme, sa radnjom koja se dešava u Kjotou (najjapanskijem od japanskih gradova), i to u njegovom starom, uživaocima poznatom, Gijon kvartu, i to ne u bilo koje doba godine, već baš tokom sezone kada cvetaju trešnje. Drugim rečima, ogromna generalizacija izvučena je iz veoma konkretnog primera. Ovim ne želim da kažem da Sasakijev misa-

oni proces nije mogao dovesti do generalizacije (ma koliko ona bila neopravdana) nakon što ga je potakla pesma, ali u tom slučaju pesma je trebalo da zauzme sporedno, a ne centralno, mesto u njegovom eseju. Ali ne, Sasakiju je pesma potrebna jer su mu potrebni lokalni, tradicionalni, elementi japanskog folklora – minijatura sa koje bi napravio „veliki skok“. Drugačije rečeno, sama je strategija literarna forma i literarno nastojanje. Međutim, sav taj trud ima vrlo ograničenu naučnu vrednost.

Što se pisanja tiče, sve vrvi od hiperbola i afektacija i naglašavanja „japanske“ posebnosti – koje su nedokučive onima koji nisu Japanci (izuzev možda onim zapadnim učenjacima koji su karijeru gradili na „razumevanju Japana“ što „dokazuju“ pre naglašavanjem njegove posebnosti). Ne samo trešnjin cvet – za Sasakija je i mesec drugačiji u Japanu nego u Evropi. Mada, nabaci on tu i tamo poneko zapadnjačko ime (Šenbergov mesec, i Drakulin!), valjda da bi pokazao da, iako Zapadnjaci ne mogu razumeti svu složenost Japana, za Japance je Zapad kao otvorena knjiga.

Da razjasnimo sada ima li kakve konceptualne misterije u ovoj pesmi – pitanje je sledeće: Da li mesecom obasjano veče u sezoni trešnjinog cvetanja (mada glavna protagonistkinja u stvari ne vidi cvetove, jer se oni ne nalaze u Gijonu, već u obližnjem parku, Marujama-koen, pa je svejedno i da govori o prijatnoj aprilskoj večeri) utiče na lepotu prolaznika (uzročni model 1: neposredni uticaj večeri na izgled ljudi)?; ili je zbog večeri protagonistkinja srećna, pa zbog toga druge ljude vidi kao lepe (uzročni model 2: uticaj večeri na izgled ljudi posredovan je unutrašnjim stanjem protagonistkinje, srećom)?; ili, recimo, da je neki ljubavni sastanak razlog ove sreće, koju pojačava prijatno veče i sećanja koja naviru kad pomisli na sezonu cvetanja trešanja, pa i veče i sreća skupa, mada nejednakim uticajem, čine da i prolaznici izgledaju srećni (uzročni model 3: sreća zbog zaljubljenosti bila bi dovoljna da učini lepim prolaznike, a prijatno veče pojačava taj utisak)?

Ovaj način mišljenja, kroz uzročne modele i postepenu analizu, je uobičajen u psihologiji i drugim naukama. U dobro osmišljenim eksperimentima, tačnost različitih varijabli se može izmeriti sa značajnom pouzdanošću. Čak i ako se eksperimenti ne izvedu, sami modeli približno oblikuju logičku strukturu elemenata i procesa problema. Sasakiju je treba-

lo mnogo stranica da bi se uopšte dotakao pomenutih elemenata. Kod nje-
ga postoji konceptualna konfuzija, naročito u vezi sa subjektom i objek-
tom, i mogućnošću neprestane razmene informacija među njima. Naivno
se pominju „psihološki“ problemi. Ono što najviše upada u oči tokom čit-
anja Sasakijevog vijugavog objašnjenja je proizvoljnost i nedostatak stro-
gosti u promišljanju, u izvođenju dokaza (onako kako se oni zaista izvo-
de) i u postupku zaključivanja.

Bez namere, naravno, da ih tako određujem, Sasaki zastupa prvi uzroč-
ni model a odbacuje pojednostavljenu verziju trećeg (vidi Sasaki, u fusno-
ti 9 str. 37: „Stih 'ljudi što ih sretoh ove večeri svi lepi su' tumačim...opi-
sivanjem kako radijacija lepote trešnjinog cveta proleptšava ljude, a odb-
acujem tumačenje da ljudi izgledaju lepi jer je (protagonistkinja, pesniki-
nja) Akiko srećna“). Međutim, ovo je pre hirovita nego učena opaska: ne
vidim nijednu vrednost ovog zaključka za teoriju estetike, niti bi ovakav
nivo učenosti bilo kome dozvoljavao da donosi milenijumske odluke i
predlaže promenu paradigmi.

Uzgređ, interesantno je da je jedan posve drugačiji milenarist, grof Lav
N. Tolstoj (koji nije bio „tipični zapadnjak“, ali svakako ni Japanac) napi-
sao nešto što bi se moglo dovesti u vezu sa aktuelnom raspravom. Naravno,
u ovom slučaju, u *Ani Karenjinoj*, on nije obraćao pažnju ni na estetičke
pseudo-teorije, ni na utopističku moralnost, ali je, potpuno verujući u isku-
stvenu, egzistencijalnu i psihološku tačnost mog drugog uzročnog modela,
napisao sledeće o Ljevinovom viđenju ljudi i ljudskog ponašanja – Ljevin,
koga je krajnje usrećila Kitina izjava ljubavi i pristanak da se uda za njega:

„Primetio je da su ga krojač, cvečar, juvelir očekivali, radujući se što
ga vide, likujući od sreće, kao i svi sa kojima se sretao... Neobično je bi-
lo to što ne samo da je svima bio drag, već su i do tada neljubazni, hlad-
ni, ili ravnodušni ljudi njime bili oduševljeni, popuštali mu u svemu, vo-
dili računa o njegovim osećanjima, i, zajedno sa njim, mislili da je najstret-
niji čovek na svetu jer mu je veridba bila samo savršenstvo. Kiti je oseća-
la isto...“ (14, str. 406).

Dakle, očekivanje braka sa ovom konkretnom osobom, Kiti, Ljevina
čini srećnim, a ova sreća čini da obični prodavci izgledaju ne samo spolja
lepi, već i dragi iznutra. Da je u pitanju bio, recimo, ugovoreni brak bez

ljubavi, prodavci bi izgledali kao inače. Tolstoj misli (a ja delim to mišljenje) da nije brak, ta „svetovna stvar“, već posledica unutrašnjeg stanja ovog zajedništva, dakle – sreća, razlog proleplešavanja ljudi.

Prema analogiji, ranoaprilsko veče u Gijonu, uz procvetale trešnje u blizini, verovatno ne bi mogli biti dovoljno jak stimulus da učine prolaznike lepim za Akiko: pre bi se reklo da njena sreća, možda zbog ljubavi, prouzrokuje ovakav efekat, dok ga veče i to konkretno doba samo pojačavaju.

Ali čovek prosto ne može biti siguran. Ja imam svoje nedoumice. Problem je u tome što ih Sasaki nema.

Cilj gore načinjene umne vežbe nije bio da dokaže da je Sasakijeva „teorija“ pogrešna, a Tolstojeva tačna, već da jasno pokaže da je logički nemoguće filozofskim metodom doći do krajnje logičkog zaključka. Da bi se razrešilo pitanje alternativnih uzročnih modela potrebno je izvršiti eksperimente, a oni, u stvari, mogu biti primenjeni i na problem o kojem se ovde govori.

Međutim, možda bi bilo zanimljivo sada nastaviti našu umnu vežbu, jer relativna tačnost različitih modela ima svoje primene, među kojima su i troškovi javnih fondova, ukoliko bismo razmišljali o modelima sa stanovišta estetike okoline (što Sasaki čini u poslednjem poglavlju svog eseja). Na primer, ako sreća, nečije unutrašnje stanje, čini svet lepim, onda nema smisla trošiti novac na, recimo, javnu umetnost ako je lokalno stanovništvo gladno i nesrećno – iako, u skladu sa Tolstojevim modelom, lokalci izgledaju predivno već srećnim stranim turistima na medenom mesecu, koji u stvari najviše emocionalno dobijaju od lokalne umetnosti. Ovo možda deluje bestidno, ali primeri su svakodnevni u mnogim manje srećnim zemljama (15).

Bilo da je koncept „proleplešavajuće lepote“ tačan ili ne, u smislu waka ili „stvarni svet“, Istok ili Zapad, treba istaći da su ovi problemi duboko psihološki i da ih eksperimentalni psiholozi istražuju već nekih 140 godina. Glavni među njima su klasično (Pavlovljevo) uslovljavanje, uloge vremenske i prostorne udaljenosti u emocijama i kogniciji, i međusobno povezani perceptualni principi asimilacije i kontrasta. I umetnici su sposobni da razumeju ovakve koncepte: Stanislavski je u svom *metodu* koristio Pavlovljevo uslovljavanje, a Kandinski i Mondrijan su, između ostalog, poznavali i koristili geštaltističke eksperimente u asimilaciji i kontrastu.

„Pavlovljevi psi“ su uticali i na autore crtanih filmova, a postoje i učeni sekundarni izvori (poput Gombrihovitih knjiga) koji se bave principima percepcije u umetnosti i emocijama.

Ova psihološka shvatanja, kao i rezultati eksperimenata koji su izvršeni sa ciljem njihovog istraživanja, omogućili bi Sasakiju da snažnije obuhvati pojam „prolepšavajuće lepote“, i da postavi ideje „briljantnosti“ i „aure“ (koje malodušno uzima u obzir) na sigurnije tlo.

„Idol plemena“

Pokušao sam ovde da pokažem na koji bi način pristupi Velša i Sasakija bili obogaćeni znanjem eksperimentalne psihologije i psihološke estetike. Ali ne bi me iznenadilo da uludo traćim reči. Ionako, ono što najviše iznenađuje tokom čitanja Velšovog i Sasakijevog rada, i izjava potonjeg na tokijskom kongresu i kasnije, u obraćanju sa funkcije predsednika Međunarodnog udruženja estetičara, je manjak učene discipline i strogosti; oni pišu kao da su ubeđeni da njihove izjave neće biti podvrgnute kontroli priređivača, da ne pominjem da ne osećaju potrebu ni za kakvim dokumentovanjem i dokazivanjem validnosti onoga što govore.

Umesto da vode brigu o „homo-centrizmu“, savremeni estetičari bi trebalo da se pobrinu oko učenosti i prevage klika. Štaviše, treba da se zapitaju zašto su postali nebitna sporedna struja savremene nauke – i to ne samo nauke „uopšte“, već onih njenih grana koje proučavaju sadržaje u tesnoj vezi sa estetikom. Umesto što razbijaju glave značenjem transhumanog stanovišta i prolepšavanjem lepote, estetičari bi mogli ozbiljno da se pozabave nečim što je Frensis Bejkon rekao u svom *Novum Organum*. U potrazi za novom paradigmom koja bi kombinovala čulne podatke i spekulativnu teoriju, Bejkon je odbacio i preinačenje grčko-rimskih ideja i, naročito, anti-empirijsko stanovište sholastike. Ali, mislio je on, najveće prepreke jasnom mišljenju i napretku nauke (samim tim, uslovu ljudskog života) se nalaze unutar četiri „idola“ koji postoje u ljudskom umu. Od ovih, Bejkon je mislio, najteže je izboriti se sa „idolom plemena“, nasleđenim slabostima prosuđivanja i mišljenja.

Napomene

(1) Vidi Owen, David, and Strong, Tracy, B. (u štampi, 2004). „Max Weber’s Calling to Knowledge and Action“, uvod u novi engleski prevod Veberovih predavanja o nauci i politici, Kalifornijski univerzitet, San Dijego

(2) Davey, N. (1992) Alexander Gottlieb Baumgarten, u *A Companion to Aesthetics* (str.41). London: Blackwell. Videti takođe: Davey, N. (1989). Baumgarten’s aesthetics: A post-Gadamerian reflection. *British Journal of Aesthetics*, 2; i Wessel, L. (1972). Alexander Baumgarten’s contribution to the development of aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30.

(3) Kant, Immanuel (1781/1970). Originalno izdanje – Riga, Rusko carstvo. Preveo N. K. Smith (1970). London: Macmillan; str. 66. O ovoj temi videti takođe Lyotard, Jean-François (1994). *Lessons on the Analytic of the Sublime*. (Sa francuskog prevela Elizabeth Rottenberg). Stanford, Calif: Stanford Univ. Press [Originalno izdanje iz 1991]; Tarozzi Goldsmith, Marcella (1999). *The Future of Art: An Aesthetics of the New and the Sublime*. Albany, N. Y.: SUNY Albany Press.

(4) Zeising, A. (1854). *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*. (A New Theory of the Proportions of the Human Body). Leipzig: R. Weigel; Zeising, A. (1855). *Aesthetische Forschungen*. (Aesthetic Inquiries.) Frankfurt am Main: Meidinger; Zeising, A. (1884). *Der goldne Schnitt*. (The Golden Section.) Halle: Leopoldinisch-Carolinische Akademie.

(5) Fechner, G. T. (1871). *Zur experimentalen Aesthetik* [On experimental aesthetics]. Leipzig: Hirzel; Fechner, G. T. (1876). *Vorschule der Aesthetik* [A Primer of Aesthetics]. Leipzig: Breitkopf & Haertel. Posebno videti poglavlje XIV, prevod M. Niemann, J. Quehl, & H. Hoeye (1997), kao „Various Attempts to Establish a Basic Form of Beauty: Experimental Aesthetics, Golden Section, and Square,“ *Empirical Studies of the Arts*, 15, 115-130. Takođe videti Konečni, V. J. (1997). The vase on the mantelpiece: The golden section in context. *Empirical Studies of the Arts*, 15, 177-207; Konečni, V. J. (2003). 0.618: The „golden section“ as

aesthetic idea and empirical fact. *Proceedings of the XVth International Congress of Aesthetics*, Tokyo, Japan, 2001; Konečni, V. J. (u štampi). On the golden section. *Visual Arts Research*.

(6) Cook, N. (1987). The perception of large-scale tonal closure. *Music Perception*, 5, 197-206; Cook, N. (1990). *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Clarendon Press; Deutsch, D. (1984). Psychology and music. u M. Bornstein (Ed.), *Psychology and the Allied Disciplines*. Hillsdale, New Jersey: Erlbaum; Konečni, V. J. (1984). Elusive effects of artists' „messages.“ In W. R. Crozier & A. J. Chapman (Eds.), *Cognitive Processes in the Perception of Art*. Amsterdam: North Holland; Konečni, V. J. & Karno, M. (1994). Empirical investigations of the hedonic and emotional effects of musical structure. *Musikpsychologie*, 11, 119-137; Tillmann, B. & Bigand, E. (1994). Structure formelle et expressivité musicale. Rad je predstavljen na Trećem međunarodnom kongresu muzičke percepcije i kognicije, u Liježu, Belgija.

(7) Gotlieb, H. & Konečni, V. J. (1985). The effects of instrumentation, playing style, and structure in the Goldberg variations by Johann Sebastian Bach. *Music Perception*, 3, 87-102; Batt, R. (1987). Comments on „The effects of instrumentation, playing style, and structure in the Goldberg variations by Johann Sebastian Bach.“ *Music Perception*, 5, 207-213; Konečni, V. J. (1987). Response to Robert Batt. *Music Perception*, 5, 215-217; Karno, M. & Konečni, V. J. (1992). The effects of structural interventions in the first movement of Mozart's Symphony in G-Minor KV 550 on aesthetic preference. *Music Perception*, 10, 63-72.

(8) Konečni, V. J. Review of P. N. Juslin and J. A. Sloboda (Eds.), „Music and Emotion: Theory and Research.“ *Music Perception*, 2003, 20, 332-341.

(9) Welsch, W. (2001). Art transcending the human pale – Toward a transhuman stance. *International Yearbook of Aesthetics*, 5, 3-23; Sasaki, K-i. (2001). Beautifying beauty. *International Yearbook of Aesthetics*, 5, 27-39.

(10) Sasaki, K-i. (2001). Preface. *International Yearbook of Aesthetics*, 5, III-IV.

(11) Treba napomenuti da je u svom radu Abstract for the (philosophical) Aesthetics Conference on „Beauty and the Way of Modern Life“ (održano maja 14-16, 2004, na Wuhan univerzitetu u Kini; str. 19 *Priručnika* sa Wuhan konferencije), finska estetičarka Sonja Servomaa iznela koncepte transhumanizma i transkulturalnosti kao međusobno zamenjive – što ne iznenađuje ako se uzme u obzir da su ovi pojmovi u estetici nejasno i loše definisani. Servomaa takođe tvrdi: „Veoma mi je drago da je na završnici (tokijskog) kongresa predsedavajući, profesor Sasaki, kao ključne reči estetike ovog (XXI) veka naveo: estetiku transhumanizma, lepotu u prirodi i svemiru.“ Upravo kroz ovakve nesigurne dokaze i samopodilaženja klikaške učenosti određeni koncepti i ljudi ponekad dolaze do značajnog statusa u praksi savremene estetike.

(12) U svojoj fusnoti 27, str.12, Velš pominje Kejdžovu primenu *Ji Dinga* kao „nasumične naprave“, ali Kejdž je vrlo dobro znao (što mi je i sam rekao tokom razgovora na Kalifornijskom univerzitetu u San Dijegu), što bi Velš trebalo da zna, da se ono što se postiže *Ji Dingom* u aleatorici može postići najobičnijom kompjuterski stvorenom tabelom nasumičnih brojeva (koju poseduje svaki student eksperimentalne psihologije). Upotreba *Ji Dinga* u ovom kontekstu predstavlja bezopasnu zabavu, marketinški trik, ili pretencioznu besmislicu koja impresionira matematičke ili muzičke neznalice – u zavisnosti od tačke gledišta.

Kada govori o *I3*, Velš kaže da ona poseduje „...tipičnu prirodu Kejdžove kasne muzike: njena otvorenost i nasumičnost koja bez obzira na sve ne podleže proizvoljnosti već naprotiv razvija jedno zvučno carstvo...“ (str. 11). Ovo je uobičajeno nerazumevanje metoda nasumičnosti. Slučajnost ne „razvija carstvo“ niti šta drugo; ljudski um je taj koji pripisuje strukturu, značenje i uzroke slučajnim događajima.

(13) Suprotno različitim samostvorenim tvrdnjama, zapadne kulture su – od animizma, mitologije, preko hrišćanske dogme, do teorije evolucije – oduvek posedovale značajne elemente čovekovog jedinstva sa prirodom.

(14) Tolstoy, L. N. (1918/1995). *Anna Karenina*. (Prevod sa ruskog: Louise and Aylmer Maude.) Oxford: Oxford University Press. [Originalno izdanje: 1877]

(15) Konečni, V. J. (2004). Ancient and contemporary aesthetic „emotions“. U *Proceedings of the Wuhan University Aesthetics Conference on „Beauty and the Way of Modern Life“*, Wuhan, China.

Sa engleskog prevela: *Snežana Perković*

ON A SCIENTIFIC AESTHETICS FOR THE 21ST CENTURY

Summary

Aestheticians have generally not followed the example of other philosophers (such as those concerned with theories of mind) in assimilating recent scientific findings, among which those in the experimental psychology of perception and cognition, and in empirical (psycho-) aesthetics, are especially relevant. Can aesthetics afford to remain aloof from empirical findings on relevant phenomena and from scholarly thought that is backed by experiment? Should aestheticians' talk of „new aesthetics“ (the Tokyo Congress) and „changes in aesthetics“ (the Rio Congress) risk being isolated from the most promising new scientific trends? Or is it time to begin to profit from the fruits of the scientific method and to admit the despised (or dreaded) empirical findings into the generous bosom of aesthetics? The present paper will specifically try to show how the discussion of two well-publicized topics at the Tokyo Congress – a „transhuman stance“ in aesthetics (Wolfgang Welsch) and „beautifying beauty“ (Sasaki Ken-ichi) – could have amply profited from an awareness of contemporary psychology of perception and cognition and of empirical aesthetics. It will be argued that a revolutionary change is needed in how aesthetic knowledge is acquired and that a *scientific aesthetics* will introduce rigor and a greater conceptual discipline into aesthetic discourse.