

Vladimir Nešić
Univerzitet u Nišu
Filozofski fakultet, Niš
Milkica Nešić
Univerzitet u Nišu
Medicinski fakultet, Niš
Svetlana Čičević
Univerzitet u Beogradu
Saobraćajni fakultet, Beograd

УДК 159.9.072:78

INTERDISCIPLINARNOST U PSIHOLOŠKIM I MUZIKOLOŠKIM ISTRAŽIVANJIMA¹

Sažetak: Psihološka i muzikološka istraživanja su dobar primer neophodnosti interdisciplinarnog istraživanja. U ovome radu će biti prikazani primeri interakcije psihologije sa drugim naukama, s jedne strane i interdisciplinarnost u istraživanjima sistematske muzikologije, s druge strane. Gledano iz istorijskog ugla, razvoj ovih naučnih oblasti ima dosta podudarnosti i verovatno postoji slična paradigma i u drugim naučnim oblastima kada je u pitanju osetljivost na interdisciplinarni pristup. Kjerkegor je zapisao da, ako želimo da jednu pojavu dobro razumemo, najbolje je da je razmotrimo iz različitih uglova ili aspekata, a tome se može dodati potreba za interdisciplinarnošću. Interdisciplinarnost u istraživanjima je korisna iz više razloga, a jedan je (nedovoljno objašnjen do sada) u zasnivanju novih naučnih disciplina koje su do sada stajale neopažene ili skrivene između definisanih područja tradicionalnih naučnih disciplina. To je i logično, s obzirom na to da se naučna saznanja uvećavaju geometrijskom progresijom i da je količina naučnih saznanja poslednjih decenija veća nego što je ostvarena u svim prethodnim epohama zajedno.

Ključne reči: psihologija, muzikologija, interdisciplinarnost

1. Psihološka istraživanja u muzici

O psihologiji muzike kao grani muzikologije, ali i grani psihologije danas se može govoriti kao o sistemu naučnih disciplina u okviru koga posebno mesto zauzimaju kognitivna i razvojna psihologija, u čijim okvirima se postavlja i pitanje afektivnog razvoja, gde spada i estetska osetljivost.

Iako je saradnja muzičara i psihologa počela još u Vuntovoj laboratoriji, danas dostignuti nivo saradnje nije onakav kakav se očekivao, što se posebno odnosi na oblast muzičkog vaspitanja i obrazovanja, gde se praksa i dalje odvija na stereotipni način ili čak suprotno rezultatima psiholoških istraživanja. Muzičko obrazovanje

¹ Rad je finansiran sredstvima ministarstva za nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije u okviru rada na projektima 179002d, 36006 i 36002.

i kultura se zaista mogu mnogo više unaprediti, pre svega interdisciplinarnim pristupom celokupnoj problematici i korišćenjem savremenijih metoda.

Problem ne uspostavljanja saradnje psihologa i muzičara u oblasti muzičkog školstva ne može se razmatrati i rešavati nezavisno od opštijeg problema, društva u celini, koje ne postavlja nikakve zahteve pred psihologe da razrešavaju psihološke aspekte mnogih važnih društvenih pitanja. Rešenje ovog problema vidi se u stvaranju "kritične mase" koja će označiti početak suštinskih promena, zatim u saopštavanju rezultata najnovijih istraživanja i u javnim nastupima. Posebno se smatra važnim, kada je u pitanju saradnja muzikologa i psihologa, da jezik saopštenja svojom "hermetičnošću" ne odbije sve one koji nisu psiholozi. Potrebno je da psiholozi iniciraju praksu istraživanja relevantnih psiho-muzičkih problema u saradnji sa muzičarima. Intuitivne ideje muzičkih pedagoga mogu da predstavljaju polaznu osnovu. Da bi psihološka istraživanja izvršila uticaj na muzičku praksu, osnovno je formulisati i pitanja koja su "intrinzički" relevantna za muzičare. Ovo bi trebalo da bude posao grupe eksperata koju bi činili i muzičari i psiholozi. Psiholozi bi trebalo da definišu metodologiju i sprovedu istraživanja, a zatim bi se zajednički razmatrali rezultati i realizovala praktična primena dobijenih rezultata. Posebno je važno psihološko-pedagoško obrazovanje muzičkih pedagoga, u bilo kojoj oblasti rada da su angažovani, što je jedan od početnih preduslova uspešne saradnje, ali se može dodati i važnost adekvatnog muzičkog obrazovanja psihologa.

2. Interdisciplinarni pristup u istraživanju muzike

Psihologija i muzikologija imaju mnogo dodirnih tačaka, uključujući mesto i vreme važnih događaja u njihovom nastanku i razvoju. Važne podatke o tome i drugim pitanjima nalazimo u radu Dragutina Gostuškog (1923–1998). Tako saznajemo (Gostuški, 1974) da se u Lajpcigu 1885. pokreće časopis "Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft". Nešto ranije, muzikologija se uključuje u red modernih akademskih disciplina (kao i psihologija osnivanjem Laboratorije za eksperimentalnu psihologiju u Lajpcigu 1879).

Hugo Riman (1849–1919) u svom kapitalnom delu (Riemann, 1882) kategorički se zauzima za sistematsko uvođenje muzičkih nauka u programe filozofskih fakulteta. Ne postoji razlog, kaže on, da jedan istraživač muzike Pelestrine, Baha i Betovena ne zauzme mesto pored istraživača Pindara, Getea i Šilera, kao i što je izučavanje likovnih umetnosti nepotpuno bez izučavanja muzike. Rimanova logika je dobra, ocenjuje Gostuški, tako da danas i nema univerziteta u svetu, makar sa minimalnom reputacijom, bez katedre za muzikologiju. Međutim, ovde je vrlo bitno i gde se u sklopu univerziteta izučava muzikologija, upravo zbog interdisciplinarnosti.

Prvi muzikološki institut na Bečkom univerzitetu osniva 1898. godine Hanslikov (1825–1904) naslednik Gvido Adler (1855–1941), a sledeće godine se osniva i prvo Međunarodno muzičko društvo. Obeležavanje stogodišnjice Betovenove smrti u Beču 1927. godine bio je povod za osnivanje Međunarodnog udruženja za

muzička istraživanja, čiji je počasni predsednik postao G. Adler. Gostuški ističe razliku između nemačkog i francuskog shvatanja muzikologije. Nemačko shvatanje implicira naučni (možda više analitički pristup), dok francusko shvatanje muzikologiju tretira kao proširenu istorijsku disciplinu.

Istorija muzike je danas znatno promenila shvatanje o sopstvenoj funkciji. Teorijska, estetička, psihološka, sociološka analiza, uz mnoga druga neophodna istraživanja, čine posao istoričara daleko suptilnijim i širim no što se to donedavno moglo i naslućivati. Različita pitanja i podaci iz istorije muzike i muzikologije privukli su pažnju Gostušskog.

Raspad klasične estetike u 20. veku, prouzrokovan idejom "slobodne umetničke inspiracije", nije doveo do očekivanih posledica. Racionalno orijentisani stvaraoci ubrzo su uvideli da umetnost ne može biti slobodna od sopstvenih zakona. Tako Arnold Šenberg (1874–1951) i Alois Haba (1893–1873) pokušavaju da zasnuju svoje teorije dodekafonije i četvrtonske muzike na fizičko–matematičkim principima čiji spekulativni karakter, međutim, nema dovoljno psihofiziološke osnove. To je trenutak u kome svako "umetničko delo" teži da postane teorijski traktat i zato ne nalazi svoje pravo mesto sa sociološkog gledišta.

Proces u avangardnoj muzičkoj estetici, koji je danas u toku, pre svega je zavisan od novog instrumentarija, što znači od jedne moderne grane elektroakustike, a paralelno s tim od kibernetičkih metoda. Postoje studije u kojima se ističe vrednost kompjuterske tehnike za komponovanje i analizu u kojima je posebno tretiran problem etike i estetike u ovoj vrsti pristupa muzici.

Prema rečima švajcarskog muzikologa, kompozitora i organiste Žaka Handšina (1886–1955) suština muzike je u tome što ona u posebnoj meri počiva na racionalnim osnovama, a pri tom izaziva iracionalni utisak ("fizika u službi psihologije"). U tom kontekstu je jedan element od neprocenjive važnosti, a to je nastojanje da se iracionalno nadvlada dobro organizovanom tehnikom. Sa malim izuzecima, istorija muzike otkriva na ovom putu svoj najveći i najvažniji napor.

Gostuški smatra da svaka stilska promena u istoriji muzike svedoči da se nešto dogodilo u nervnom sistemu čoveka. Posebno u poslednjih sto godina jedan ogranak muzikologije, javljajući se pod različitim nazivima, prvenstveno teži rešavanju psiholoških problema. Ono što su u muzici istraživali Helmholtz, Štumpf, Hornbostel, Lips, Vunt, Mah, Lalo i mnogi drugi, bile su u osnovi psihofiziološke zakonitosti. Ernst Kurt je takođe pošao od mehanizma čuvenja, odn. "Tonpsychologie", a njegova najveća zasluga je što je muzičke kategorije povezao analogijama sa fizičkim, kao što su na prvom mestu "snaga", "prostor" i "materija". Posle Kurta i Veleka javlja se veliki broj značajnih autora kao što su Valašek, Miler-Frajenfals, Sišor, Reveš, Handšin. Zato je ovde umesno podsetiti na starijeg francuskog muzikologa Andrea Piroa (1869–1943), koji je smatrao da je za bavljenje istorijom muzike, francuskom varijantom muzikologije, potrebno poznavati filologiju, arheologiju, astronomiju, fiziku, anatomiju, matematiku i još pet ili šest živih i isto toliko mrtvih jezika. Ovde se još može dodati filozofija, psihologija, sociologija, antropologija, etnologija, folkloristika, fiziologija, estetika itd.

Podaci koji pružaju razrađeni posebni estetički sistemi omogućavaju komparativna istraživanja. Ova je orijentacija posebno značajna jer omogućuje angažovanje celokupnog postojećeg naučnog aparata i postavljanje muzike u centar problema. Etjen Surio (Etienne Souriau, 1892–1979), francuski filozof i odličan poznavalac muzike, pravi osnovnu podelu umetnosti na “predstavnu” i “nepredstavnu” i svaku od njih analizira u komparaciji sa muzikom. Služi se i odgovarajućom logaritamskom operacijom, pa uspeva da prikaže melodiju grafičkim putem, na egzaktan način, prema Veber-Fehnereovom zakonu.

Proširujući sistem analogija, D. Gostuški (1968) ih proverava psihološkim, fizikalnim i istorijskim metodama i dolazi do rezultata koji čvrsto povezuju osnovne tačke u sistemima muzike, literature, arhitekture (prema Šelingu arhitektura je “zamrznuta muzika”) i likovnih umetnosti. Dolazi do hipoteze o stalnom ubrzanju istorijskih procesa i zaostajanju muzike u hronologiji stilske evolucije. Sličnu ideju Gostuški nalazi kod Kurta Saksa (Curt Sachs, 1881–1959), jednog od najvećih erudita u muzikologiji uopšte, koji u svom delu (Sachs, 1955) prati istoriju muzike, likovnih umetnosti, arhitekture i igre, zastupajući tezu o njihovom paralelnom razvoju, dok američki filozof umetnosti i estetičar Tomas Manro (1897–1974) odnos među umetnostima posmatra istorijski i prema njegovoj kategorizaciji pojam umetnosti obuhvata preko 400 posebnih vrsta (Munro, 1967).

Što se etnomuzikologije tiče, ona je dosta mučno nalazila svoje puteve formiranja u autonomnu nauku, a svetske izložbe u Parizu 1889. i 1900. bile su jedan od značajnih impulsa za buđenje interesovanja prema ovoj oblasti (Bihalji-Merin, 1974). Pre nego što se ustalio naziv “etnomuzikologija” korišćeni su sledeći nazivi: primitivna ili egzotična muzika, muzički folklor, etnofonija, komparativna muzikologija, muzička etnologija, i verovatno ovde pripada i naziv antropologija muzike, koji se koristi u SAD, očigledno kao grana kulturalne antropologije. Svaka promena imena značila je i promenu shvatanja o funkciji istraživanja. U poslednjim decenijama proučavanje folklorne igre (etnokoreologija) takođe je veoma mnogo napredovalo u svojim nastojanjima da se potvrdi kao samostalna istraživačka grana u okviru etnomuzikologije. Međutim, ona mora obratiti još veću pažnju, s pravom ističe Gostuški, na druge, izvanmuzičke (ritualne, magijske, religiozne) komponente pod kojima jedna igra nastaje i pod kojima se izvodi. Ova disciplina je od “diletantskih” početaka dospela do ozbiljne naučne grane, zahvaljujući u velikoj meri kapitalnom delu Saksa i Besi Šenberg (Sachs and Schönberg, 1937).

Muzika je najčešće odsutna iz estetičkih i socioloških razmatranja opšteg karaktera “silom nedovoljne kompetencije autora”, smatra Gostuški, a što se slaže i sa ocenom Karla Nefa (1873–1935) da većina obrazovanih ljudi oseća strah pred istorijom muzike kao nekom tajnom naukom. Ne shvatajući uvek dobro ovu situaciju, muzikolozi u njoj nalaze razloge da počnu ispočetka nešto što je već započeto (Radoš, 1989).

3. Psihobiološki pristup estetičkim problemima

Teodor Žufroa (Théodore Simon Jouffroy, 1796–1842), Šopenhauerov savremenik, u predavanjima održanim 1822. u Francuskoj i objavljenim posle njegove smrti insistirao je na psihološkom značenju lepoga, koje je smatrao nekom vrstom energetskog hedonizma, stanja saosećanja, nimalo egoističnog, već socijalnog. Po njemu su "prirodni simboli snage" uslov estetskog osećanja. Polazeći od kantovskih pretpostavki lepoga (stremljenje lepome suprotno utilitarizmu) i sklon spiritualističkom shvatanju lepoga, on je najzad u njemu video simbol snage, života, koji se rasprostire kroz čitavo stvaranje. To ga je dovelo do najavljivanja psihološkog shvatanja umetnosti kao saosećanja, shvatanja koje se razvilo nekoliko decenija kasnije, ali sistematski u Nemačkoj, i koje će se vratiti Francuskoj krajem 19. veka.

Čarls Darvin (1809–1892) bavio se problemom lepoga kao problemom biologije. On je lepo smatrao prosto merilom seksualnog odabiranja. Spenserova škola ga je razmatrala na sličnoj fiziološkoj osnovi. Umetnost je aktivnost, polet bujnih energija. U tom smislu Herbert Spenser (1820–1903) usvaja Šilerovo i Kantovo poimanje "nezainteresovane igre". *Ljupkost* je bit lepoga; ispoljavanje enegrije bez napora. Između ljupkoga i lepoga ipak postoji razlika. Prema Spenseru, ljupkost je u ekonomičnosti, a lepo u kontrastu. Osim toga, lepota je preobraćanje korisnosti u nezainteresovanost; to je uviđanje korisnosti rasipanja. Ljupkost se stvara po prirodi, lepo umetnošću. To više nije prosta ekonomičnost života, već obilje. Tako se moglo doći do tumačenja *play-theory*, čije središte čine pojmovi kontemplacije, nezainteresovanosti, neposrednih i čistih zadovoljstava, do koga su došli A. Ben (1818–1903) i Dž. Sili. Jedan od njegovih učenika, Grant Alen (1848–1899), međutim, poistovetio je estetsko zadovoljstvo sa hedonističkom ekonomičnošću: *maksimum uzbuđenja uz minimum napora* (Allen, 1877).

Hedonističko poimanje lepoga pušta svoje korene sve do fiziologije individue, ali se širi pre svega kroz razvoj društvenog života. Životno zadovoljstvo dostiže svoj vrhunac u osećanju ljudske solidarnosti; savršenstvo individue ostvaruje se unutar društva. Samo u njemu ona nalazi sopstvenu harmoniju. Ona je u miru sa samom sobom onda kada je u miru sa svojom okolinom i na taj način postiže svoju punoću i doprinosi novatorskom menjanju okoline koja je usavršava. Postavljati problem estetike kao problem psihologije i rastvarati psihologiju u fiziologiji i sociologiji bilo je u skladu sa principima pozitivizma. Ideje M. Ž. Gijoa nalazimo ponovo u savremenom naturalizmu.

Tako se u umetnosti ponovo javljaju dva momenta: momenat *fiziološkog* uživanja i momenat *emocionalnog* izražavanja, koji predstavljaju dva smera onog jednog pojma na koji je Gijo mislio da ih svede: punoće života. To su dva stepena energetskog širenja: jedan, kojim se postiže zadovoljenje naših *individualnih* moći, i drugi, kojim se postiže *socijalno* opštenje između ljudi, dva stepena antropološkog savršenstva.

4. Psihološka estetika i teorije einföhlung-a

Ocem moderne psihološke grane naučne estetike smatra se Gustav Teodor Fehner (1801–1887). Osnovna ideja koju on zastupa, razlika između forme i sadržine, zasniva se na principu asocijacije, pošto se prva stvar po formalnim principima (odnosa između neposrednih činilaca utisaka), a druga po materijalnom principu (procesu asocijacije koji predmetima pridaje smisao i emotivnost). Fehner je koristio osnovni metod statističkog ispitivanja. Taj metod je dao malo rezultata i ima mišljenja da su prilično proizvoljni (M. Taljabue). Po tom naučnom metodu Fehner je izložio skup raznih principa.

Fehnerova predavanja o odnosima između čulne i duhovne (psihološke) stvarnosti, između fizioloških stanja i "patetičnih stanja" (osećaja) bila su nesumnjivo uspešna. To se prepoznaje kod svih njegovih savremenika.

Pokušaj maksimalnog sastavljanja svih tih krajeva učinila je psihološka struja koja se razvila krajem 19. i početkom 20. veka, sa teorijom Einföhlung-a. To je postromantička teorija o izražajnoj prirodi umetnosti. Klasici i klasicisti su objašnjavali umetnost kao *mimesis* (realan ili idealan); empiristi 18. veka su u njoj gledali emocionalnu pasivnost, Kant i Šiler igru naših moći; romantičari su nanovo razradili prethodne pojmove u mističkom, panteističkom, metafizičkom smislu, ali u stvari nisu formulisali neku originalnu metodu. Naprotiv, može se naići na već snažno i neobično izražen novi princip – o umetnosti kao izražavanju – u teoriji mita Đ. B. Vika, koji je prvi 1725. godine shvatio da su primitivni narodi u stanju da prenesu svoja osećanja u forme prirode i da ih pretvore u simbole. Može se prepoznati taj isti princip u tezi J. G. Herdera (1744–1803), koji je lepoti pripisivao svojstvo izražavanja našeg unutrašnjeg života. Herder je prvi jasno naglasio da je svaka lepota "izražavajuća" i već time na neki način inaugurisao teoriju empatije. Za njega je savršena estetska senzibilnost "cvetanje saosećajne harmonične duše". Istovremeno je svakoj lepoti pripisivao svojstvo izražajnosti.

Uz Herdera, nemački romantičarski pisac Novalis (1772–1801) vrlo je često ukazivao na uživanje kao osnovni izvor svakog ljudskog ophođenja i svake umetnosti. Sam termin Einföhlung prvi je upotrebio psiholog Kristof Meiners (Christoph Meiners, 1747–1810), profesor u Getingenu, u jednom svom spisu iz 1776. godine.

Ozbiljnije se, s više sistema i filozofskog smisla, bavio teorijom Einföhlung-a poznati nemački estetičar, hegelovac Fridrih Teodor Fišer (Friedrich Theodor Fischer, 1807–1887). Empatija je, prema njemu, takva moć opažanja koja je uvek na nesvestan način simbolična, a pomoću koje unosimo stvari – zato što ih poznajemo – potpuno u našu subjektivnost. Fišer govori o gnoseološkoj i psihološkoj strani „uosećavanja“. On je prvi ukazao na razliku između estetskog i drugih oblika „uosećavanja“.

U muzici su, smatra Fišer, tonovi i odnosi tonova, s obzirom na visinu i dubinu, vremenski sled, trajanje, brzinu, takt i ritam, prosto merljivi i mogu se iskazati brojkama. Ali kakva je razlika između tih pukih brojki i pravog duševnog doživ-

ljaja? Čitava muzika počiva na simboli koja je s njome vezana. Kako, na primer, drugačije deluje slobodan dur, koji podseća na dnevnu svetlost, od mola, kome pripisujemo mesečevu svetlost.

Fišerov sin Robert (1847–1933), profesor istorije umetnosti u Ahenu i Getingenu, koji je i izdao očevo delo "Das Schöne und die Kultur", posebno je ispitivao „uosećavanje“ (uživljavanje) u optičkim, vizuelnim opažajima. On je svojim istraživanjima umnogome doprineo proširenju samog pojma *Einführung*-a premda nije tačna tvrdnja T. Ciena (Theodor Ziehen, 1862–1950) da upravo kod R. Fišerprvi put možemo naći sam termin *Einführung*. On je na neki način pokušao da sjedini gnoseološki i psihološki aspekt problematike koja je vezana za „uosećavanje“. Robert Fišer posebno naglašava aktivnost posmatrača pri stvaranju oblika. Posmatrani predmet oslobađa tako u nama osećaje pokreta da se potpuno stapamo s objektom, ličnu predstavu proširujemo na celinu pojave. Težnja čoveka da uđe u svet, da se s njim sjedini, nagoni ga na to da svoju ličnost stavi u nežive oblike.

Priroda *Einführung*-a bila je predmet rasprava između njegovih teoretičara. Je li u pitanju pojava asocijacije (Zibek, Kilpe), ili originalna i sinestetička pojava? Prema Johanesu Folkeltu (1848–1930), najpotpunijem i najsistematičnijem teoretičaru *Einführung*-a, umetnost je posledica simboličkog saznanja. Simbolizacija je umetnička kada ne operiše kao asocijacija, već kao originalna sinteza. To je slučaj *sinestezije*. Svojstvo umetnika je upravo posmatranje ispunjeno osećajima. Onaj ko u prirodi vidi samo neoživotvorene predmete, ko nije u stanju da u stvarima razazna ljudske osećaje, nije umetnik (Niče, 2001). Radi se, naime, o simboličnom oživotvorenju, umetnik se ne vara u pogledu svoje iluzije. Folkelt se trudio da razlikuje prosto psihološko saosećanje, koje omogućava intersubjektivno razumevanje, i estetsko osećanje, koje on određuje kao "simbolično". Mi u umetnosti, naime, pripisujemo stvarima neko osećanje samo u smislu analogije, iluzije. Lips je, naprotiv, mnogo više insistirao na neizbežnosti prenošenja emocija, na neposrednoj pa čak i oduševljavajućoj prirodi umetničke vizije.

Koren Folkeltove doktrine nalazio se već u kantovskom pojmu sinteze intuicije i osećanja, koja se postiže usled određenog principa posredovanja: principa organskih osećaja, fiziološke aktivnosti. Značaj pridat toj funkciji fiziologije u operaciji posmatranja, koji predstavlja najuspešniji doprinos tih autora estetici dolazećih godina, bio je u tesnoj vezi sa kulturnom klimom tih godina, sa epohom Fehnerove i Vuntove eksperimentalne psihologije.

Problem se po Folkeltu sastojao u tome da se sazna kako neki čulni predmet može osećajno i idealno da oživi: kako neko drvo, na primer, može da nam izgleda kao simbol energije i plemenitosti itd. Takvo shvatanje nalazi se još i kod K. Grosa, jednog od najoriginalnijih autora psihološke škole: spoljašnji predmeti funkcionišu kao obrasci naših psihičkih procesa. Umetnost je igra biološkog karaktera. Kant je već izneo sličnu ideju u pogledu muzike: tajna privlačnost muzike počiva u moći koju imaju muzički tonovi ili stepeni zvučnosti da odgovore organskim naklonostima, tj. da "pokrenu unutrašnje organe i dijafragmu". U muzici se ta igra kreće od telesnih osećaja do estetskih ideja (za predmete koji izazivaju naklono-

sti)". Kod mnogih psihologa 19. i 20. veka aktiviranje životnog zadovoljstva nije više sporedan i nesavršen momenat već vrhunac umetnosti.

4. 1. Empatija, projekcija i ekspresija

Znamo da je empatija isto što i "uosećavanje", tj. *Einfühlung*, pa pogledajmo ima li kakve podudarnosti između ova dva vida korišćenja pojma empatije: u spoznaji ličnosti i spoznaji umetničkog dela (Berger, 2004).

I jedna i druga upotreba pojma empatije i njeno isticanje kao korisnog procesa zasniva se na shvatanju da se ličnost druge osobe, kao i umetničko delo, mogu bolje razumeti osećanjem nego racionalno. Shvatanje koje je staro, ali ima i danas svoje pristalice, kako među kliničarima, tako i među estetičarima. Frojd je empatiju smatrao derivacijom mehanizma identifikacije (a Lips kao oblik "unutrašnje imitacije"). Po njegovom (Frojdom) shvatanju identifikacija imitacijom vodi do empatije ili uživanja. Sarbin smatra, kako navodi Berger, da treba razlikovati imitativnu i projektivnu empatiju, dok je Marej dao empatiji veliki značaj u okviru svoje personološke teorije. Spoznaja ljudi kao objekata moguća je samo u socijalnoj interakciji, koja uvek uključuje i određene emocionalne procese. Netačno je mišljenje da se emocionalni procesi moraju isključiti iz (dijagnostičke) spoznaje. Oni koji se tako ponašaju i prepuštaju strogo racionalnim oblicima spoznaje, kao npr. naučnici, slabiji su procenjivači od umetnika, koji se povode za svojim osećanjima i utiscima. To što ometa validnu procenu ličnosti nisu emocije, već neumešnost da se one pravilno koriste. Osnovni oblici emocionalnih procesa koji učestvuju u spoznaji jesu: projekcija, empatija, recipatija i kritička empatija.

Po teoriji Ludviga Klagesa (1872–1956), *učenje o izrazu*, na koju se poziva i Olport, naše ponašanje je proizvod dva sloja, odnosno dva principa koji se neprekidno sukobljavaju ili harmonizuju u nama: duha i duše. Duh je intelekt, razum, ponašanje koje je prilagođeno realnostima, dok duša, kao životna stihija, oblikuje ekspresivno ponašanje i nije pod kontrolom (Olport, 1969).

Izgleda da se odnos duha i duše u muzici može pratiti preko odnosa harmonije i melodije. Harmonija je sredstvo "muzičkog mišljenja" i već svojim imenom ukazuje da predstavlja intelektualnu operaciju. Ona podleže strogim pravilima i ima svoju logiku, dok melodiju nose osećanja i ona izvire iz duševnog sloja. Slično shvatanje izražava Stendal, što se može uočiti iz sledećih reči: "Često sam u Italiji čuo da se lepota muzike dobrim delom sastoji u njenoj novini. Ne govorim o mehanizmu te umetnosti. Kontrapunkt (koji je ustvari osnova harmonije, V.N.) graniči se sa matematikom: i „glupak“, ako ima strpljenja, u toj oblasti može da postane ugledan naučnik. U tom žanru može se dokazati šta je pravilno, a ne šta je lepo. Što se tiče melodije, koja je udeo genija, za nju ne postoje pravila. Nijedna umetnost nije toliko lišena recepta za stvaranje lepog kao muzika. Utoliko bolje za nju i za nas" (Stendal, 1957).

4. 2. Ideja integralne estetike i eksperimentalni metod u estetici

Skoro istovremeno sa pojavom opšte nauke o umetnosti (1906) javlja se i ideja integralne estetike. Šarl Lalo (Charles Lalo, 1877–1953) u svojoj disertaciji 1908. prvi put je izložio koncepciju integralne estetike kao “definitivne estetičke nauke”, nasuprot Fehnerovoj eksperimentalnoj estetici, koja je samo jedan deo naučne estetike, jer se odnosi na samo jedan faktor “estetičke činjenice”, i to na matematički ili apstraktni faktor. Dalji faktori su, po Lalou, fiziološki, psihološki, i važniji od svih ostalih, sociološki faktor. Lalo je u svojim daljim radovima (od 1910. do 1925) nastojao da opravda ideju integralne estetike, koja za njega predstavlja naučno proučavanje svih uslova lepote, počev od najapstraktnijih, pa sve do najkonkretnijih, iscrpljujući sve mogućnosti. Ova ideja se razvila i u muzikologiji. Koncepcija sistematične nauke o muzici, kako je opisuje Albert Velek, na neki način je integralna muzička estetika, a sličnu koncepciju zastupao je kod nas D. Gostuški.

Pokušaji primene naučnih metoda u estetici i takozvane eksperimentalne estetike doveli su do sumnjivih i trivijalnih rezultata i T. Manro veruje da pravi eksperimentalni put u estetici nije ni isproban. Estetika se, po Manrou (pedesetih godina, a verovatno i kasnije) nalazi u stadijumu koji je donekle sličan onom u kome se nalazila biologija u ranom 18. veku, pre pojave Linea. Prednaučni, mitski, folklorni pojmovi organske vrste bili su tada zamenjeni naučnim, kao što estetika danas treba da definiše naučne pojmove forme i stila umetnosti. Prema Manrou, filozofska saznanja služe u estetici kao radne hipoteze. On je pretpostavljao da će se u potonjim godinama, dakle u drugoj polovini 20. Veka, činjenice iz raznih pravaca istraživanja u estetici povezati u jedan sistem istraživanja umetnosti i odgovarajućih načina ponašanja i iskustva.

Prva jasna formulacija toga puta sreće se već početkom 20. veka kod O. Kilpea, po kome “savremena estetika ima zadatak da sistematsko gledište poveže s posebno-naučnim.” Naročito teorija informacija u estetici, koja sebe smatra jedinim naslednikom ideje eksperimentalne estetike, ukazuje na nastale promene u shvatanju same nauke.

Prema Kilpeu, “eksperimentalna estetika je u skraćenom obliku prošla sličan razvoj kao i eksperimentalna psihologija.” U posthumno objavljenom delu *Osnove estetike* (1921) Kilpe govori o estetici u sistemu nauka i definiše estetiku kao posebnu nauku o estetičkom ponašanju i njegovim predmetima. On veruje da tome ne protivreči činjenica što se ona i danas ubraja u filozofiju.

Sve što je kritički rečeno o Kilpeovoj poziciji važi i za jedan drugi, istovremeno pokušaj psihološke estetike Ernsta Mojmana (1862–1915) (Lazarević, 1925). Kao metode istraživanja umetničke delatnosti, Mojman navodi obrađivanje iskaza samih umetnika o sebi, ankete, biografske metode, psihološku analizu (sa psihografijom dela jednog umetnika i njegovim psihogramom), uporednu statistiku, patografiju i eksperiment (primenjen u analizi umetničkog stvaranja).

Cien je pokušao da sistematski izloži eksperimentalnu estetiku započinjući sa estetikom oseta. On je zatim proučavao estetiku predstava. Dok prvu naziva formalnom, ovu drugu smatra sadržajnom. Slično Fehneru, Cien je svestan toga

da je korist od eksperimentalne estetike za umetničku produkciju beznačajan i da tu umetnik ostaje zakonodavac. Naime, eksperimentalna estetika nastupa uvek tek posle obavljenog umetničkog rada. Ona ne obrazuje i ne reformiše umetnost.

Postoji duga tradicija matematičko-formalističkog mišljenja u estetici, koja se nalazi u temeljima onog shvatanja naučnog karaktera estetike iz koga je rođena eksperimentalna estetika (Damjanović, 1963). Kompletna evropska tradicija, počev od mističkih interpretacija naslućenih muzičkih zakonitosti pitagorovaca do obnavljanja problema "zlatnog preseka", od koga je započeo svoje eksperimente Fehner, pa do Birkhofa, tretirala je problem "estetičke mere". Ali eksperimentalno estetički rad u širem smislu reči je negovan u svim pravcima i oduvek van "eksperimentalne estetike", pa je Šarl Lalo stoga mogao primetiti da eksperimentalnu estetiku upražnjavaju npr. svi muzičari od kada muzika postoji.

Sistemi estetike Šelinga i Hegela bili su, kako je to metaforično (i duhovito, ali ne i originalno; ta metafora se sreće u Bibliji) formulisao Fehner, "džinovi na nogama od ilovače", predlažući sredinom 19. veka put "odozdo". Iako je Fehner u tome prednjačio, njegov podsticaj je bio prihvaćen i razvio se u pravi pokret tek pošto je Vunt izvojevao pobedu eksperimentalne psihologije i istakao pionirski rad Fehnerov, koji su kasnije nastavili, pored mnogih drugih, naročito Osvald Kilpe i Teodor Cien. Uglavnom se sistematizacija vršila prema istorijsko-genetičkom i prema psihološkom principu, čemu treba dodati i pokušaje fiziološkog zasnivanja estetike, kao i značajne fiziološke studije čulnog opažanja (naročito na području muzike) Hermana fon Helmholtza (1821–1894) (Helmholtz, 1913). Gilbert i Kun (1969) smatraju, međutim, da su jedinstvo estetike ugrozile biološke, fiziološke, etnološke i sociološke studije.

Ideja opšte nauke o umetnosti potiče od K. Fidlera (1841–1895), koji je odvajanjem nauke od estetike hteo da okonča neopravdano unošenje pojma lepote u teoriju umetnosti i da područje umetnosti očisti od svih vanumetničkih primesa. Ponovo, ali i na sasvim suprotnoj osnovi, tu istu ideju obrazlaže i H. Špicer (Hugo Spitzer), koji je hteo da opravda moralne, političke, religiozne i druge motive u umetnosti, bez obzira na čisto estetičke interese.

U trenutku kada su naučne tendencije stvorile veći broj nauka o umetnosti, kada je dezintegracija estetike izgledala neizbežnom, Dezoar je svojom "elastičnom i liberalnom" koncepcijom "opšte nauke o umetnosti" zaustavio taj proces razjedinjenja estetike. Maks Dezoar je učinio ozbiljan filozofski napor da naučno zasnuje i sistematski poveže veliki broj novootkrivenih činjenica o umetnosti. Dotadašnja estetika se neosporno ograničavala na umetnička iskustva evropskog sveta i što je svakako trebalo izbeći. Pokazalo se da taj put "odozdo" ne dopušta nikakve smele generalizacije i unošenje jedinstva tamo gde faktički vlada raznolikost, koja se uspešno može obraditi samo primenom različitih metoda. Dezoar je "opštu nauku o umetnosti" postavio enciklopedijski, a njenu sistematiku postulirao samo kao filozofski zadatak, dok je polje naučnog rada nad istim tim predmetom ostavio otvorenim u svim pravcima. Dezoar nije sumnjao u korist konkretnih saznanja o umetnosti za estetiku, pa je i sam istraživao umetničke činjenice, primenjujući u

širokom dijapazonu različite naučne metode, eksperimentalnu, psihološku, sociološku. Prema tome, Dezoar je uvideo neplodnost nategnutog i nasilnog stvaranja jedinstva primenom samo jedne metode, naročito onda ako je ta metoda apriorna i čisto deduktivna.

5. Neuronauka muzike

Fenomene zvuka istražuju različite nauke i njihove discipline: psihologija, medicina, muzikologija, sociologija, antropologija, biologija, filozofija, fizika i druge. Mnoga interdisciplinarna područja čiji je centralni cilj razumevanje percepcije muzike, a posebno emocionalnih, kognitivnih i fizičkih procesa su: afektivna nauka (emocije i muzika), muzička kognicija, muzička percepcija, muzičko izvođenje, muzička teorija i konačno, muzikoterapija (Nešić, 2002, 2003, 2005). Istraživanje bioloških osnova muzike pokušava da poveže istraživanja iz oblasti genetike, razvojna i komparativna istraživanja, neuronauku i muzikologiju.

Podaci o muzičkom instrumentu flauti koja je načinjena od kostidatiraju iz perioda srednjeg paleolita (50.000–35.000 godina pre nove ere), iz mesta Divlje Babe u Sloveniji, što pokazuje da je neuralna osnova kognitivne obrade, a posebno „modernog“ uvežbanog ponašanja bila prisutna mnogo pre što su dokumentovani senzomotorni aspekti koji su neophodno uključeni u sviranje muzičkog instrumenta. Naime, uvežbani pokreti sviranja instrumenata udruženi su sa različitim obrascima mnogih različitih, delom antagonističkih mišića sa različitim nivoima aktivnosti organizovanih u specifičan obrazac (Kunej and Turk, 2000). Uz to, neophodna je obrada trodimenzionalnih koordinata tela i objekta, motorno programiranje i brzi prenos recipročnih, vizuelnih, somatosenzornih i motornih informacija, uz mentalne reprezentacije svih ovih odlika koje se održavaju u proceduralnoj memoriji. Mozak odgovara na muziku na izrazito plastičan način kako pri slušanju muzike, tako na produkciju, dovodeći do značajnih strukturnih i funkcionalnih adaptacija u mozgu.

Osnovna odlika muzike je prenošenje emocija pa je upravo to razlog što veliki broj ljudi provodi vreme slušajući muziku (Juslin, 2001). Poznato je da su emocije praćene mnogobrojnim autonomnim promenama pa se efekti muzike mogu pratiti merenjem različitih fizioloških parametara (Livingstone and Thompson 2006). Različitimuzički oblici utiču na indukciju emocija kao što su tuga, sreća i strah, koji se mogu manifestovati kao i obrasci psihofizioloških promena koje su karakteristične za ove emocije (Koelsch, 2005; Khalifa et al, 2008). Emocionalne reakcije na muziku mogu nastati i preko kognicije (Levinson, 1997; Levitin and Tirovolas, 2009). Muzika nije jednodimenzionalni proces već su mnoge različite moždane oblasti uključene u neuralno kodiranje muzike. Auditivna obrada muzičke informacije može lako pristupiti različitim emocionalnim sistemima, preko temporalnog režnja u amigdala, preko frontalnog i parijetalnog korteksa u bazalne ganglije, nucleus akumbens i više različitih limbičkih oblasti kao što je cingulum i

medijalni frontalni korteks (Blood and Zatorre, 2001). Subkortikalni regioni nucleus akumbens, ventralna tegmentalna oblast i hipotalamus daju osećaj nagrade i zadovoljstva (Menon and Levitin, 2005), a posredstvom aktivnosti malog mozga sinhronizuju se neuralni oscilatori sa pulsom muzike, što onda facilitira sinhronizaciju percepcija i telesnih akcija sa ritmom muzike.

Prozodične elemente muzike obrađuje desna hemisfera mozga koja omogućuje emotivnu komunikaciju preko vokalne intonacije, dok su veštine neophodne za obradu muzičkih informacija na više kognitivni način elaborisane levom hemisferom (Schmidt and Trainor, 2001).

Muzika se koristi kao psihoterapijsko sredstvo zahvaljujući njenom uticaju na fizičke, emocionalne, kognitivne i socijalne potrebe individue (Hurt-Thaut, 2009). Sposobnost muzike da indukuje intenzivno zadovoljstvo i stimulacija endogenih sistema nagrade sugerise da muzika može imati značajan pozitivan efekat na mentalno i fizičko blagostanje (Lippi et al, 2010). Muzika može imati pozitivne efekte u toku trudnoće (Olson, 1998), rada i u različitim stresogenim situacijama, kao što je priprema za operaciju. Istraživanja neuroslikanja pokazala su da su efekti muzike pokrenuti mestima i načinima kojima se muzika obrađuje u mozgu (Mitterschiffthaler et al, 2007). Takva obrada može uticati na izmenu emocionalnog iskustva i percepciju bola, preko oslobađanja endorfina. Aktivna i receptivna muziko-terapija, obično primenjene u kombinaciji, koriste se u lečenju mnogih bolesti. (Wachi et al, 2007; Conrad et, 2007; Okada et al, 2009).

Literatura

- Allen, G. 1877. *Physiological Esthetics*. London: H.S. King.
- Berger, J. 2004. Psihodijagnostika. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Bihalji, Merin O. 1974. *Jedinstvo sveta u viziji umetnosti*. Beograd: Nolit.
- Blood, A.J., Zatorre, R.J. Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *P Natl Acad Sci USA* **98**: 11818–11823, 2001.
- Conrad, C., Niess, H., Jauch, K.W., Bruns, C.J., Hartl, W., Welker, L. Overture for growth hormone: requiem for interleukin-6? *Crit Care Med* 2007;35:2709–13.
- Damjanović, M. 1963. *Problem eksperimentalne metode u estetici*. Beograd: Institut društvenih nauka, Odeljenje za filozofiju.
- Gilbert, K.E., Kun, H. 1969. *Istorija estetike*, Beograd: Kultura, str. 524.
- Gostuški, D. 1974. Muzičke nauke kao model interdisciplinarnog metoda istraživanja. Beograd: Galerija SANU.
- Helmholtz, H. 1913. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, sechste Ausgabe, Frider. Vieweg & Sohn Verlag, Braunschweig.
- Hurt-Thaut, C. Clinical practice in music therapy. In: Hallam, S.; Cross, I.; Thaut, M.H., editors. New York, NY: Oxford University Press; 2009.

- Juslin, P.N.: Communicating emotion in music performance: A review and a theoretical framework. In: *Music and emotion: Theory and research*. P.N Juslin, J.A Sloboda (eds.). Oxford University Press, New York 2001, 305-333.
- Khalfa, S., Roy, M., Rainville, P., Bella, D.S., Peretz, I. 2008. Role of tempo entrainment in psychophysiological differentiation of happy and sad music? *International Journal of Psychophysiology* **68**: 17–26.
- Koelsch, S. Investigating emotion with music: neuroscientific approaches. *Ann NY Acad Sci*. 2005;1060:1–7.
- Kunej, D., Turk, I. New perspectives on the beginning of music: archeological and musicological analysis of a middle paleolithic bone flute. In: *The origins of music*. N. Wallin, B. Merker, S. Brown (eds.) Bradford Book, Cambridge MA, 2000, pp 235–268.
- Lazarević, B. 1925. Prolegomena za jednu teoriju estetike. Beograd: Geca Kon, s. 124–170.
- Levitin, D.J. and Tirovolas, A.K. Current Advances in the Cognitive Neuroscience of Music. *The Year in Cognitive Neuroscience 2009*: Ann.N.Y. Acad. Sci. 1156: 211–231 (2009). doi: 10.1111/j.1749-6632.2009.04417
- Lippi, D., di Sarsina, P.R., D'Elis, J.P. Music and medicine. *J Multidiscip Healthc*. 2010; 3: 137–141/
- Livingstone, S.R., Thompson, W.F: Multi-modal affective interaction: a comment on musical origins. *Music Perception* **21**: 89–94, 2006.
- Menon, V., Levitin, D.J. 2005. The reward of music listening: response and physiological connectivity of the mesolimbic system. *Neuroimage* **28**: 175–184.
- Mitterschiffthaler, M.T., Fu, Chy, Dalton, J.A., Andrew, C.M., Williams, S.C.R. 2007. A Functional MRI Study of Happy and Sad Affective States Induced by Classical Music. *Hum Brain Mapp* **28**: 1150–1162,
- Mojman, E. 1908. *Savremena estetika*.
- Mojman, E. 1914. *Sistem estetike*.
- Munro, T. 1967. *The Arts and Their Interrelations*. Cleveland: Press of Western Reserve University.
- Nešić, M. Muzikoterapija stresa i anksioznosti u: Nešić, M, urednik. *Psihoneuroendokrinologija stresa*. Niš: Medicinski fakultet; 2005. str. 269–280.
- Nešić, V. 2002. *Traganje za smislom u muzici*. Niš: Prosveta.
- Nešić, V. 2003. *Muzika, čovek i društvo*. Niš: Filozofski fakultet.
- Niče, F. 2001. *Rođenje tragedije*. Beograd: Dereta.
- Ognjenović, P. 1985. *Nacrt za jednu psihološku teoriju umetnosti*, Laboratorija za eksperimentalnu psihologiju, Beograd,
- Okada K., Kurita, A., Takase, B., Otsuka, T., Kodani, E., Kusama, Y. Effects of music therapy on autonomic nervous system activity, incidence of heart failure events, and plasma cytokines and catecholamines levels in patients with cerebrovascular disease and dementia. *Int Heart J* 2009;50:95–110.
- Olport, G. 1969. *Izrazno ponašanje: Sklop i razvoj ličnosti*. Beograd: Kultura.
- Olson, S.L. 1998. Bedside music care: applications in pregnancy, childbirth, and neonatal care. *J Obstet Gynecol Neonatal Nurs* **27**: 569–75.

- Radoš, K. 1989. Psihološka istraživanja u muzici i praksa muzičkog obrazovanja. *Psihologija*, 3–4, 150–155.
- Riemann H. 1882. *Musiklexikon*. Brockhaus.
- Sachs C. and Schönberg B. 1937. *World history of the dance*. New York: Norton.
- Schmidt LA, Trainor LJ. 2001. Frontal brain electrical activity (EEG) distinguishes valence and intensity of musical emotions. *Cognition Emotion* 5: 482–500.
- Stendal (Henri Bejl). 1957. *O umetnosti i umetnicima*, Beograd: Kultura. s.39.
- Wachi M, Koyama M, Utsuyama M, Bittman BB, Kitagawa M, Hirokawa K. Recreational music-making modulates natural killer cell activity, cytokines, and mood states in corporate employees. *Med Sci Monit* 2007;13 CR57–70.

Vladimir Nešić, Milkica Nešić, Svetlana Ćićević

INTERDISCIPLINARITY IN PSYCHOLOGICAL AND MUSICOLOGICAL RESEARCH

Summary: Psychological and musicological researches are a good example of the necessity for interdisciplinary research. In this paper the examples of interaction of psychology with other sciences, on one hand, and interdisciplinarity in systematic musicology researches, on the other. From the historical point of view, the progress of those scientific disciplines has many similarities and there is probably a similar paradigm in other scientific areas regarding the sensitivity to interdisciplinary approach. Kierkegaard noted that the pre-requisite for thorough understanding of a phenomenon lies in the consideration from different angles and aspects, and the need for interdisciplinarity can be added to that. Research interdisciplinarity is useful from different reasons, and one of them, so far insufficiently described, is in the foundation of new scientific disciplines, which have been neglected or unobtrusive among the defined areas of traditional scientific disciplines. It is logical, since scientific knowledge grows by geometric progression and that amount of scientific knowledge in last decades is larger than in all other epochs taken together.

Key words: Psychology, Musicology, Interdisciplinary