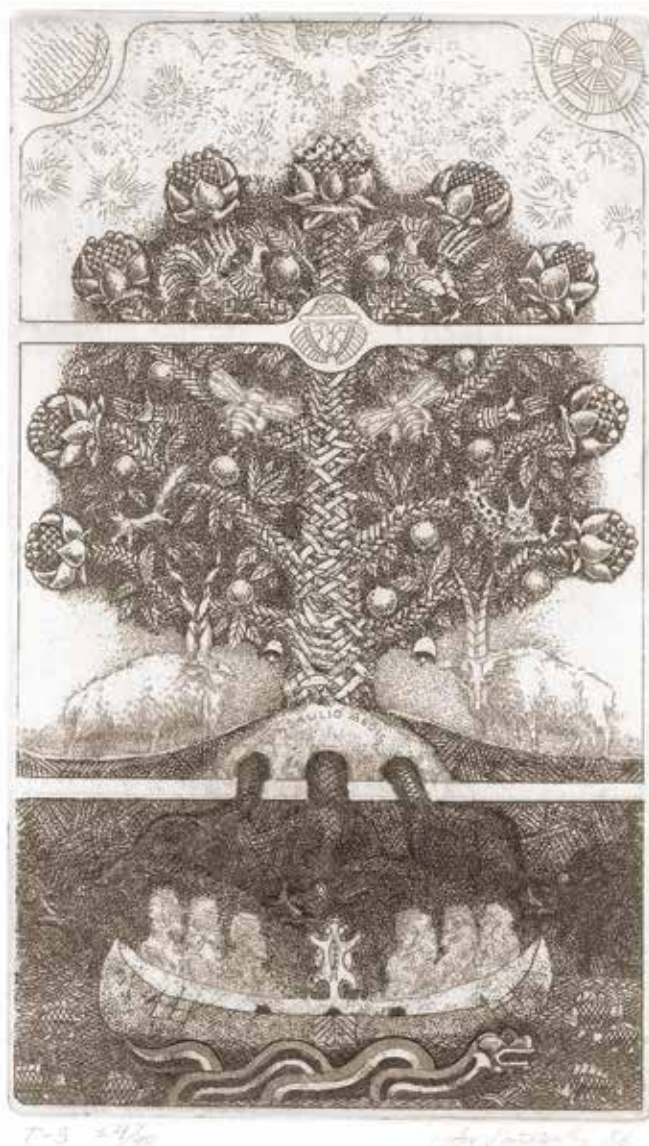


ESTETIKA, MENO FILOSOFIJA, MENOTYRA



Arvydas Každailis. *Pasaulio medis*, 1986, ofortas, 21 × 12

Apie objektyvių estetinio vertinimo kriterijų galimybę

JONAS ČIURLIONIS

Vilniaus universitetas

jonas.ciurlionis@fsf.vu.lt

Kelių pastarųjų šimtmečių estetinių teorijų gausa išryškino subjektyvistinių ir objektyvistinių principų nesuderinamumą. Romantiniai meno ir mokslo priešpriešos apologetai bei pozityvistinio scientizmo atstovai, atrodytų, galutinai atskiria šias dvi sferas, meną priskirdami intuityviam, vidiniam, subjektyviam pasauliui, o mokslą – *kontraintuityviam*, objektyviam, išoriniam. Atrodytų, nubrėžta riba amžiams pozicionavo mokslą ir meną, o subjektyvizmo ir objektyvizmo problema estetikoje yra seniai išspręsta. Paradoksalu, tačiau nauji moksliniai tyrimai ir eksperimentai vis grįžta prie senosios problematikos, pateikdami naujus rezultatus ir argumentus persvarstyti senąją skirtį. Todėl šiame straipsnyje bandoma pažvelgti į minėtą klausimą gausių mokslinių tyrimų kontekste. Teigiama, kad meninio objekto estetinis vertinimas remiasi tiek subjektyviais, tiek ir objektyviais veiksniais. Todėl grynai subjektyvistinių arba objektyvistinių estetinių teorijų trūkumas yra akivaizdus ir negali iki galo paaiškinti meno kūrinio estetinio vertinimo.

Esminiai žodžiai: estetika, menas, mokslas, muzika, spalva, subjektyvizmas, objektyvizmas.

Platonas „Hipijuje Didesniame“ (1999) atskyrė grožį ir gražų objektą, taip suformuluodamas problemą ir nubrėždamas ribą tarp subjektyvaus estetinio objekto vertinimo ir transcendentiško grožio objektyvumo. Nors estetinių subjektyvizmo ir objektyvizmo pažiūrų raida, kaip parodė Tatarkiewiczus (1963), nėra vienareikšmė ir labiau atspindi bendras, o ne absoliučias tendencijas, tačiau dažnai šiuolaikiniai samprotavimai apie objektyvumo kriterijus mene daugeliui gali kelti šypsni. Negi po Hume (2013), ar Kanto (Kantas 1991) dar galime kalbėti apie grožio sprendinio objektyvumą? Tačiau, jei Kantas dar tik nubrėžia gaires, pats balansuodamas ant

ribos, tai po postmodernistinių estetinių teorijų vargiai galime kalbėti objektyviais terminais? Vartotojiškos filosofijos sąmonėje menas vertinamas per *de gustibus non disputandum est* prizmę. Daugelis šiuolaikinių estetinių teorijų savo prigimtimi yra neofroidistinės ar neomarksistinės, akivaizdžiai stovinčios subjektyvumo pozicijose. Iš kitos pusės, verta prisiminti popperiškus falsifikacijos kriterijus tiek psichosanalizei, tiek ir marksizmui, pasak kurių tokios teorijos nefalsifikuojamos. Tuo pat metu naujausi moksliniai tyrimai fizikos, neuromokslų, psichologijos srityse leidžia suabejoti grynai subjektyviu grožio sprendiniu, o estetinis patikimas-nepatikimas

dažnai remiasi labai objektyviais fizikiniais, fiziologiniais ir psichologiniais veiksniais. Todėl pagrindinis šio straipsnio tikslas yra minėtų kriterijų analizė, siekiant parodyti, kad akcentuojamas subjektyvizmo mene kultas yra nepagrįstas ir neatskleidžia meno prigimties. Nesiekama eliminuoti subjektyvių faktorių svarbos, kurie atlieka reikšmingą vaidmenį meno suvokime ir straipsnio kontekste yra priimami kaip duotybė. Greičiau bandoma juos apriboti, parodant, kad objektyvūs veiksniai yra ne mažiau svarbūs, o meno estetiškas suvokimas galimas tik derinant abi pozicijas.

Etimologinė *αἰσθησις* (*aisthávomai*) reikšmė dažnai lieka anapus grožio teoretizavimo ir taip pat nurodoma argumentuojant subjektyvios percepcijos teorijas. Tačiau ši reikšmė kartu mums leidžia formuluoti objektyvumo kriterijų paieškos prielaidas: bet kuris menas – vizualinis, audio, ar audiovizualinis ir bet kurio meno kūrinio empirinis priėmimas remiasi 1) fizikos dėsniais ir 2) kognityvia percepcija. Kitaip tariant, bet kurio meno kūrinio, nepriklausomai nuo žanro, krypties, socialinio ar bet kokio kito konteksto, suvokimas prasideda nuo šviesos ir /arba garso bangų dažnių ir jų suvokimo. Toks požiūris, atrodytų, nėra naujas, dar J. W. Goethe (1840) savo spalvų teorijoje, kuri iš esmės yra moderniai perfrazuotas antikinis požiūris, bando jungti fizikines, fiziologines, chemines spalvų savybes. Sekdamas ja, Ittenas (1970) daro perskyrą tarp fiziko-cheminės ir psichofiziologinės spalvos realybių, dailėje. Muzikoje vienas pirmųjų tokio pobūdžio tyrimų, nagrinėjantis psicho-fiziologines garsų savybes, paskelbtas 1863 m. ir priklauso von Helmholtzui

(1895). Todėl naujumo atžvilgiu, nagrinėjama problematika nėra unikali, tačiau šiuolaikiniai moksliniai tyrimai ją verčia vėl ir vėl persvarstyti.

Nors fizikinės garso ar šviesos bangos savaime nėra estetiškos, tačiau akivaizdžiai daro įtaką estetikos suvokimui, o individo reakcija į šias bangas formuoja estetinį vertinimą. Šiuo atžvilgiu meno kūrinio suvokimas nesiskiria nuo bet kokio kito empirinio objekto suvokimo. Tokia prasme aiškiausiai atsiskleidžia *αἰσθησις* etimologija. Vis dėlto „kažkas“ meno kūrinį daro menišku, o bangų išsidėstymas, jų poveikis suvokėjui, yra suprantami kaip „meniški“, gražūs, skirtingai nuo kitų, „nemeninių“ empirinių objektų suvokimo. Atsakymas galėtų būti pakankamai paprastas, meno kūrinį, skirtingai nei gamtos, traktuojant kaip žmogaus veiklą. Tačiau, akivaizdu, kad ne bet kuri žmogiškoji veikla yra meninė, o gamtos fenomenai taip pat suvokiami kaip gražūs. Dažnai meną susiejant su menininko veikla ši riba suniveliuojama.

Mus labiau domins, kas meno kūrinuose yra kitaip, nei kituose empiriniuose objektuose, tame tarpe ir nemeninėje empirinėje žmogiškojoje veikloje. Kokie objektyvūs kriterijai leidžia atpažinti estetiško objekto „meniškumą“? Svarbu suvokti, kad meno kūrinio visiškas redukavimas tik į materialias fizikines bangas ir smegenų veiklą nėra galimas. Mene visada bus kažkas anapus materialumo, anapus *physis*, tai kas ir yra tikroji meno esmė – *meta-physis*.

Perskyra tarp fizikos ir kognityvios percepcijos yra esminė ieškant meno objektyvumo kriterijų. Ji yra pakankamai problematiška, nes žymi estetinę – epistemologinę skirtį bei tuo pačiu fizikos ir psichologijos,

fiziologijos ir psichologijos, ar senovinę metafizinę kūno ir sielos, išorės ir vidaus dichotomijos problemas. Nustatyti, kokie empirinio pasaulio objektyvumo principai gali būti traktuojami kaip objektyvūs, „perleidus“ juos per subjektyvų priėmimą ir galiojantys vertinant meną, yra sudėtingas uždavinys. Vis dėlto dar senovėje graikų filosofai turėjo akivaizdžiai objektyvius estetinio vertinimo kriterijus, siejant grožio, konsonanso, harmonijos sąvokas su matematinėmis proporcijomis. Šiame straipsnyje atskirai šių proporcijų nenagrinėsime (plačiau žr. Čiurlionis 2022). Aptariant meno rūšis, kūrinius ir jų vertinimą, teigsime, kad pastarasis priklauso nuo tam tikrų kriterijų, kurie būtų (galimi kartu arba atskirai keli, priklausomai nuo meno rūšies) tokie: 1) techninis atlikimas, 2) tvarka (harmonija, kompozicija, proporcija), 3) ritmas, 4) tema ir jos santykis su šalutinėmis temomis (melodija, motyvas, fabula). Išskyrus šiuos keturis bendro pobūdžio principus, susijusius su estetiniu vertinimu, pastebėsime, kad kiekvienas jų savyje ir kartu su likusiais trimis apima platų veiksmų lauką. Todėl ne tik harmonija, melodija, ritmas ir techninis atlikimas bei jų sąveika apsprendžia estetinį vertinimą, tačiau ir juose telpantys veiksniai: dermės, derinimas, metrai, tonacijos, temperacijos, akustiniai, vizualiniai efektai, kontrastai ir t. t.

Techninis atlikimas

1) Techninis atlikimas, leidžiantis spręsti apie kūrinio estetinę vertę priklauso nuo įvairių faktorių: a) menininko – atlikėjo ir vartotojo profesionalumo; b) techninių priemonių; c) atlikimo aplinkos. Šiame

straipsnyje labiausiai rūpės ne platus kontekstas, lemiantis vienokio, ar kitokio atlikimo specifiką, kiek grynai techninis garsų ir šviesų perteikimas. Šiuo aspektu verta skirti tiesioginį atlikimą (muzika, šokis, performansas, teatras, poezijos skaitymas ir t. t.) ir netiesioginį atlikimą (paveikslas, skulptūra, poezijos ir literatūros knyga ir pan.). Tiesioginio atlikimo menai dirbtinai veikia subjektyvų kūrinio suvokimą laike ir erdvėje, nes yra daromas tiesioginis poveikis kūrinio suvokimui per tarpininką.

a) Atlikimas dažnai atrodo lengviau suvokiamas meno kūrinio vartotojui, neturinčiam ypatingo išmanymo. Vis dėlto, atlikimo mene viskas nėra taip paprasta. Techninis atlikimas daro didelę įtaką meno kūrinio suvokimui. Techninio atlikimo vertinimo perspektyva remiasi piramidės principu – atlikimo įvertinimas galimas tik iš „geresnio atlikėjo pozicijos“. Todėl meistrystė ir profesionalumas atlieka svarbų vaidmenį vertinime. Eilinis žmogus gali suvokti gerą ar blogą atlikimą, tačiau jis negali girdėti, matyti techninių niuansų, kuriems suvokti reikia profesionalumo, muzikinės ar spalvinės klausos išvystymo.

Kita vertus, techninis atlikimas šiuolaikinių technologijų amžiuje pasiekia artimą tobulumui lygį. Kompiuterinių technologijų pagalba galima techniškai tobulai atkurti menines struktūras. Muzikiniai ar dailės kūriniai, kompiuterinių programų pagalba, gali būti atlikti geriau, nei juos atlieka orkestrai, muzikantai ar dailininkai. Galima generuoti kūrinio atlikimus geriausiais instrumentais, tobulai ritmiškai ir dinamiškai, kontroliuojant kiekvieną garsą ar spalvą. Tekstus generuojančios programos gali rašyti ne prastesnę šiuolaikinę poeziją,

nei daugelis poetų. Kompiuterinė grafika užpildo filmus ir atlieka aktorių vaidmenį. Tačiau visame šiame technologijų triumfe svarbu suvokti, kad techninis atlikimas, nors ir svarbus, tačiau atlieka ne pagrindinį vaidmenį objektyviam grožio vertinimui. Be abejo, prastas atlikimas sukels nepasitenkinimo įspūdį, tačiau grožio jausmo sukėlimui užtenka netobulo atlikimo. Daug svarbiau yra atlikimo savitumas, kuris priklauso nuo paties atlikėjo, jo tapatybės. Todėl Beethoveno kūrinio atlikimas tobulai kompiuterine programa gali nesukelti tokio žavesio, kaip profesionalių muzikantų, kurių kiekvienas įneš atlikėjo savitumą, „semantinius gestus“ ir atskleis prasminį semiotinį lauką – žr. Navickaitė-Martinelli (2013).

Galiausiai individualus atlikimas priklauso ir nuo tembro, kuris formuojamas tiek muzikos instrumento specifikos, tiek ir atlikėjo atlikimo (apie tembro suvokimui įtaką darančius objektyvius fizikinius parametrus žr. Ambrazevičius (2012), bei atitinkamai spalvos objektyvumo parametrus žr. Itten 1970). Mūsų tikslas nėra vienokį, ar kitokį techninį atlikimą lemiančių parametrų analizė, o greičiau paties techninio atlikimo, kaip vieno iš kriterijų objektyviam estetiniam vertinimui, nustatymas. Nesivelsime į diskusijas dėl techninio atlikimo atitikimo užrašytam kūrinui, pastebėdami, kad kūrinių redakcijos turi nemažai įtakos kūrinio atlikimui ir klausytojo suvokimui. Nors pats atlikimas dėl jam būdingo specifiškumo gali subjektyviai patikti, ar nepatikti ir taip daryti įtaką paties kūrinio estetiniam vertinimui, tačiau tuo pat metu dažnai daroma klaida juos painiojant. Šiuolaikiniuose atlikimo meno

diskursuose neretai skamba ydingai klaidinga tezė, kad ne kompozitorius, o atlikimas sukuria kūrinį. Todėl svarbu suvokti, kad kūrinio atlikimas nėra kūrinys, o tik jo perteikimas ir interpretacija. Priešingo požiūrio proponentams reiktų susimąstyti, kad savotiškas, geras ar prastas atlikimas, neintonavimas, „falšas“, neritmiškumas nesukuria kūrinio, o tik pateikia daugiau ar mažiau (ne-)vykusį atlikimą. Taip ir interpretacija, kokia ji įvairialypė būtų, dar nėra kūrinys. Bet koks atlikimas pradedančio muzikanto, ar profesionalaus skiriasi akivaizdžiais kokybės parametrais, tačiau nei vienas jų nesukuria atliekamo kūrinio. Todėl galime kalbėti apie skirtingus Beethoveno sonatos atlikimus, o ne apie skirtingus kūrinius, kiekvieną kartą atliekant. Atlikimas šiuo atveju tėra jų perteikimas, kuris dėl nežinojimo, savotiškumo, atitinkamo profesionalumo, gali būti vienoks, ar kitoks. Galiausiai, vartotojo atžvilgiu, subjektyvus kūrinio atlikimo patikimas papildomai priklausys nuo paties vartotojo asmeninių nuostatų, emocinės būklės ir lūkesčių. Todėl, svarbu daryti perskyrą tarp kūrinio suvokimo ir vertinimo. Nors nėra lengva griežtai atskirti vieną nuo kito dėl savitarpio įtakos, tačiau bendrąja prasme suvokimui priskirsime objektyvius fizikinius ir psichofiziologinius parametrus, o vertinimui kintamuosius sociokultūrinius ir eto-estetinius.

b) techninis kūrinio atlikimas priklauso nuo techninių priemonių: instrumentų, dažų, popieriaus, pieštukų, molio, akmens ir kitų. Nors tai nėra lemiamas faktorius, o genealūs meno kūriniai gali būti atlikti netobulomis priemonėmis – ant prastos kokybės popieriaus, akmens, drobės,

prastos kokybės instrumentais, tačiau estetinei satisfakcijai kokybiškesnės atlikimo priemonės turi įtakos – prastai derantis instrumentas menkiausiai perteiks kūrinio grožį. Galiausiai pats derinimas (temperuotas – ne temperuotas), išreiškiamas Hz turi lemiamos įtakos kūrinio skambesiu obertonų atžvilgiu.

c) aplinka, kurioje pateikiamas meno kūrinys turi įtakos kūrinio suvokimui. Muzikoje tai būtų akustinės erdvės savybės, dailėje – eksponuojamos erdvės ypatybės, apšvietimas, salė, matymo kampas. Plačiau apie muzikines iliuzijas – Deutsch (2007). Tokiu būdu, grynai fizikinės, objektyvios erdvės ypatybės taip pat prisideda prie estetinio vertinimo.

Techniniai kūrinio atlikimo faktoriai, akivaizdžiai tiesiogiai darydami įtaką kūrinio suvokimui, gali veikti vartotojo estetinę satisfakciją. Iš vienos pusės techninio atlikimo suvokimas ir vertinimas yra kintamieji subjektyvūs veiksniai, perteikiantys pirminius šviesos ir garso šaltinius tam tikra tvarka. Iš kitos pusės, techninis atlikimas gali būti įvertintas objektyviai, pagal fizikinius parametrus.

Estetinio objekto tvarka

ii) Dar Aristotelis „Poetikoje“ (1990) yra pastebėjęs, kad Grožis yra dydis ir tvarka. Tam, kad meno kūrinį galėtume vadinti menišku, garso ir/arba šviesos bangos turi išsidėstyti tam tikrais dažniais ir tam tikra tvarka – tai galioja spalviniams ir garsiniams menams. Menuose, kuriuose spalva / garsas yra antraeiliai dažnis ir tvarka taip pat galioja, tačiau jų išraiška yra kontrastinė ir formali. Tvarkos, dažnių ritmiškumo,

grupavimo ypatybių preferencijų galime rasti tiek geštalt psichologijos tyrimuose, tiek ir fizikoje, kurioje žinoma koherenčių bangų interferencija. Jei meno kūrinys išreiškiamas tik keliomis vienodomis bangomis, jis nebus vertinamas kaip labai meniškas. Didžiausią poveikį daro kontrastinės bangos – aukšto – žemo dažnio, mėlyna (šalta) – raudona – geltona (karšta) bei jų suderinamumas, tarpiniai dažniai. Pavyzdžiui, Kremeris (1993) išskiria penkis spalvos maišymo komponentus iki 1850 m. paremtus Newtono šviesos teoriniais eksperimentais: trijų pagrindinių spalvų, ekstremumų raudonos – mėlynos, tarpinės geltonos bei baltos ir juodos pigmentų tonų sumaišymu gaunamos visos kitos spalvos. Vėlesnės Youngo, Maxwello, Helmholtzo teorijos koreguoja raudona – geltona – mėlyna į raudona – žalia – violetinė. Pagal šią teoriją (pirmiausia ji priklauso Thomasui Youngui, 1802 m.) skirtingų dažnių homogeniški šviesos spinduliai veikia akį, kurioje yra trys receptoriai, priimančys 3 skirtingų bangų dažnius. Pirminių spalvų klausimą galima nagrinėti, derinant su 1798 m. Daltono ir vėlesnėmis teorijomis. Spalvų estetiškas derinimas vyksta pagal tam tikras taisykles, kurios nėra subjektyvaus pobūdžio. Kaip pastebi Ittenas: „Spalvų harmonijos konceptas turi būti pašalintas iš subjektyvaus požiūrio karalystės ir [tapti] objektyviu principu“ (Itten 1970:19). Todėl neteisinga traktuoti Itteną kaip antiracionalistą, neklasikinės estetikos teoretiką, subjektyvistą, ar anti-logocentristą (Katinaitė 2014). Atvirkščiai, nesumenkinant autoriaus orientalistinių inspiracijų, jo spalvos teorija remiasi aiškiais moksliniais ir metafiziniais principais, būdingais logo-

centristiniam europiniam mąstymui, besitęsiančiam nuo Platono, Aristotelio – Teofrasto spalvų teorijos, kurią perėmė daugelis Renesanso, Naujųjų laikų mąstytojų, bei kurią propagavo J.W. Goethe. Šiuolaikinėje spalvų teorijoje be klasikinio RYB modelio naudojami ir kiti RGB, CMYK, tačiau svarbiausias aspektas, nepriklausomai nuo to, kurį modelį pasirinksim, yra tai, kad spalvos koreliuoja remiantis tam tikrais jų santykių ir proporcijų principais. Todėl nekvestionuojant kurio nors modelio „teisingumo“ ar prioretizavimo, akivaizdžiai matome universalumo ir objektyvumo aspektą vizualinių menų pamatuose.

Muzikos tembrai dažnai įvardinami spalvos sąvoka. Muzikos ir spalvos sąsajos be šiuolaikinių mokslininkų domėjosi ir Newtonas, o savo ištakomis ši koncepcija siekia Platono ir pitagoriečių laikus. *Klangfarbe* – terminas naudotas Helmholtzo, atspindintis spalvos ir garso sąsają. Prasminga kalbėti ne tik apie garso, tačiau ir apie spalvos konsonansus ir disonansus, kurie apibūžiami fizikiniais dažniais. Malmbergo (1918) bei naujesni Krumhansl (1990), Knobloch et al. (2018) tyrimai parodė, kad konsonansas psichologiškai priimtinesnis, o labiausiai konsonansiniai akordai – unisonas (1:1), oktava (2:1) bei kvinta (3:2) ir kvarta (4:3) yra malonesni, nei disonansiniai mažoji sekunda (16:15), didžioji septima (15:8) ir, be abejo, tritonis (45:32), kurio kiekvienas obertonas disonuoja. Tuo tarpu McDermotto ir Hauserio eksperimentai (2004 ir 2007) parodė, kad, konsonanso vs. disonanso preferencija ir ritmika grįstas muzikos suvokimas yra specifiskai žmogiškas dalykas. Be percepcinės konsonanso svarbos, akivaizdi ir jo svarba harmonijose.

Meno kūrinio suvokimas remiasi dažnių priėmimu. Pavyzdžiui, vaikai, jaunimas girdi daugiau aukštų dažnių, nei suaugusieji, atitinkamai apytiksliai 16Hz – 20 kHz ir 16Hz-16 kHz. Spalvų matymo kaita taip pat susijusi ne tik su dailininko profesionalumu, bet ir su žmogaus amžiumi. Muzika, atitinkamai yra išsidėsčiusi 25 Hz – 4kHz ribose. Tuo tarpu spalvos suvokimas vyksta tik 400-700 mμ (nm) ribose. Psichologinės studijos rodo, kad žmonės yra labai jautrūs dažnių pasikeitimui. Weir, Jesteadt, Green (1977) eksperimentas parodė, kad reaguojama į 0,5 proc. dažnio pasikeitimus (žemesniems ir švelnesniems tonams yra didesnis procentas). Pavyzdžiui, pustonio dažnių procentinis skirtumas yra 6 proc. Savo ruožtu klausytojai jau skiria nederėjamą 10–30 centų riboje. Ši skirtis yra tikslesnė, kaip atskleidė Hall ir Hess (1984) tyrimas, mažesniems konsonansiniams intervalams. Artimų dažnių harmonikų dūžiai akivaizdžiai daro įtaką derinimo suvokimui.

Klausa, kaip ir rega, tonų, spalvų, atspalvių skirtis yra treniruojama. Nedidelė dalis žmonių pasižymi absoliučia klausa – garsinių dažnių įsiminimu. Ohnishi et al. (2001) parodė, kad muzikinis išsilavinimas bei absoliuti klausa suaktyvina antrinės klausos funkcijos kairines vietas smegenų žievėje. Deja, absoliučios klausos tyrimų nepakankamumas neleidžia argumentuotai teigti, kad naudojant skirtingų Hz derinimus absoliuti klausa lieka konstanta. Todėl absoliučios klausos savininkai gali atpažinti absoliučias muzikos tonų vertes tik tam tikroje Hz derinimo sistemoje. Psichologiškai melodijoje ir harmonijoje pasikartojantys muzikos tonai sudaro hierarchiją. Tokios

hierarchijos ir tuo pat metu preferencijos egzistuoja tiek Vakarietiškoje tonalioje muzikoje, tiek ir kitose kultūrose. Tuo pat metu pagrindiniai tonai pasitarnauja kitiems tonams atpažinti. Įdomu yra tai, kad tokios hierarchijos egzistuoja ir ritmikoje.

Klausos ir regos suvokimo sąsajoms atliktas ne vienas tyrimas. Pavyzdžiui, Bregmanas (1994) išskiria Auditorinės scenos analizę (ASA) kaip vizualinės lauko analizės atitikmenį klausoje. ASA pasižymi patiriamų garsų grupavimu ir atlieka svarbią funkciją „Kokteilių vakarėlio“ efekto sprendime, atskleidžiant, kad esminės garsų ir vaizdų grupavimo funkcijos slypi žmogaus psicho-fiziologinėse struktūrose. Tokios struktūros taip pat yra atsakingos ir už „disonanso kontrolę“. (Apie garsų grupavimą pagal tembrą, aukštį, laikiškumą ir erdviškumą žr. Deutsch 2007.)

iii) ritmas estetikoje atlieka ne mažiau reikšmingą rolę. Muzikos, tapybos, grafikos ir kt. menų kūrinių ritmika yra atpažįstamas veiksnys. Pasak Helmholtzo (1895), muzikinio tono ritmiškumas, išreiškiamas osciliacijomis, vibracijomis ir svyravimais, skiria jį nuo triukšmo. Ritmo suvokimo atžvilgiu buvo atlikta daugelis eksperimentų. Grahn ir Brett eksperimentas (2007) nustatė smegenų dalių bazinės ganglijos (pagrindinio nervų centro) ir Papildomos motorinės vietos (Supplementary Motor area (SMA)) reakcijas į ritmiką ir jos intervalus. Žmonių smegenys yra linkusios reaguoti į reguliarių intervalų ritmiškumą. Tačiau, kaip parodo Carol Krumhansl (2000), psichologiškai žmonės linksta, prie paprastų ritminių proporcijų: 1:2, 1:3. Muzikoje tai atitiktų 2/4, 3/4, 4/4, 6/8. Tokie proporcijų santykiai yra ir muzikos garsų

aukščio santykių: 2:1, 3:2, 4:3, kas atitinka tiek intervalų proporciškumą, tiek, kaip parodė Helmholtzas, santykius tarp harmonikų. Nemažiau svarbi ritmo suvokimui yra fundamentalaus pulso (du įvykiai, dažniai per sekundę) reikšmė. Mes linkstame prie stiprių, stabilų ritmų, o metrinės stiprios temporalinės pozicijos yra geriau įsimenamos. Kita vertus, žmonės pasižymi ritminiu ir harmoniniu grupavimu, kuris padeda formuoti ritminius ir melodinius modelius paremtus ritmo ir tonų hierarchija.

Garso osciliacijos, vibracijos (išreikšiančios tono aukštį) ir svyravimai (lemiantys tono kokybę pagal vibracijos formą), išreiškia harmonijos ir melodijos ritmiškumą (Helmholtz 1895).

Įdomu yra tai, kad netgi literatūra, kuri atrodytų iš pirmo žvilgsnio nėra ritminis menas, iš tikrųjų remiasi kalbos ritmika. Ne-spor, Ramus, Mehler (1999) tyrimas parodė, kad kalboje egzistuoja lingvistinė ritmika, paremta balsių – priebalsių santykiškumu. Muzikoje šią sritį tyria muzikos retorika. Be kalbinės ritmikos egzistuoja aibė tyrimų, skirtų kalbinių garsų ir spalvų sąsajoms – klasikiniai Claparede (1900), Köhler (1915), Argelander (1927) ir naujesni Jakobson ir Waugh (2002), Kay ir Regier (2006) ir kt. Daug mokslinių tyrimų buvo skirta ir kalbos garsų sąsajomis su objektų dydžiu, skoniu, forma ir kitomis savybėmis, tirti.

Grožio vertinimo eksperimentai:

Mokslo istorijoje yra žinomas ne vienas estetinio vertinimo eksperimentas. XIX–XX a. buvo vykdyta daug eksperimentų, siekiant nustatyti aukso pjūvio (ϕ) proporcijos atpažinimą $= 1,618$. Fech-

ner (1876) eksperimentas atskleidė, kad žmonės yra linkę rinktis aukso pjūvį (35 proc.) arba, proporcijas, artimas jam (20,6 proc. – išsirinko 1:1,5 ir 20 proc. išsirinko 1:1,77). Vėliau šis eksperimentas kritikuo- jamas Mario Livio (2002) dėl pritemptų rezultatų. Tačiau, pakartotinis Witmerio (1894) eksperimentas papildomai patvir- tino Fechnerio išvadas – dauguma rinkosi 1:1,65 proporciją. Kiti eksperimentai vėl tvirtino tas pačias išvadas Pierce (1894), Thorndike (1917). Tuo tarpu šiuolaikiniai eksperimentai su vazomis Konečni (1997) neparodė *phi* preferencijos. Boselie (1992 ir 1997) manymu, aukso pjūvis nėra specifinė estetinė proporcija, lyginant su panašiomis matematinėmis išraiškomis. Svarbu paste- bėti, kad tokio pobūdžio eksperimentai turi „patikimų rezultatų“ pagrindą tik tada, jei yra aiškiai apibrėžiamos konsonansinių ir disonansinių proporcijų ribos. Lyginant aukso pjūvio proporciją su kitomis artimo- mis konsonansinėmis išraiškomis, rezul- tatai gali būti nepatikimi ir klaidinantys. Kartu, tai nepaneigia „aukso pjūvio“ pre- ferencijos lyginant su labiau nutolusiomis matematinėmis „disproporcinėmis“ iš- raiškomis. Angier (1903) eksperimentas atskleidė, kad aukso pjūvis yra matema- tinė abstrakcija. Perrett, May, Oshikawa (1994) eksperimentas parodė, kad propor- ciškumas nėra svarbus grožio kriterijus tik mene, žmonės yra linkę vertinti fizinį grožį vienodai kituose žmonėse, nepriklausomai nuo rasės, lyties.

Stone ir Collins (1965) eksperimen- tas iškėlė idėją, kad aukso pjūvio estetinė preferencija yra nulemta žmogiškojo vizu- alinio lauko adaptacijos. Neseni experi- mentai Jaen Universitete (Vico-Prieto et al.

2016) su Piet Mondriano darbais parodė, kad aukso pjūvio proporcijos pasirinkime egzistuoja preferencija, lyginant su „ne to- kiais proporcingais“ kūriniais. Tiriamieji rinkosi aukso pjūvį, vietoje 1/6 proporcijos. Tačiau aukso pjūvio proporcija neišsiskyrė lyginant su 1/2 proporcija. Iš principo visi šie eksperimentai parodė, kad žmonėms aukso pjūvio arba artimos proporcijos yra preferencinės. Galutinė tokio pasirinkimo interpretacija, nėra aiški. Pagal vieną iš jų, kadangi žmogaus kūno proporciškumas yra artimas aukso pjūviui, tad ir šios pro- porcijos vertinimas remiasi atpažinimu jos aplinkoje. Tačiau prieinama ir iki ypač abe- jotinų tyrimų, ieškant aukso pjūvio propor- cijos Indijos populiacijos dantų struktūrose (Chander et al. 2012). Kita vertus, grįžtant prie senovės graikų, egiptiečių ir babilonie- čių matematinės harmonijos sampratos, to- kios preferencijos neturėtų stebinti – 1,5 ir 1,3 proporcijos buvo laikomos harmonijos dalimi. Daug sunkiau paaiškinti jų prigim- tinį atpažįstamumą. Nepriklausomai nuo nevienareikšmiškų ir prieštaringų įvairaus pobūdžio estetinių eksperimentų rezul- tatų ir jų interpretacijų, atskleidžiama, kad žmonės turi tam tikros „tvarkos“, prefe- rencinės proporcijos objektyvią sampratą, kuri figūruoja estetiniame vertinime. Gal Aristotelis (1990) buvo teisus teigdamas, kad ritmas ir harmonija yra žmogui įgimti?

iv) Kaip teigia Helmholtzas, akcentuo- damas melodijos svarbą, „Muzikos esminis pagrindas yra Melodija“ (Helmholtz, 1895: vii). Nors Aristotelio estetikoje melodi- ja tėra skiriamas tik šalutinis papuošimų vaidmuo, tačiau klasikinėje muzikos tradi- cijoje melodija toli gražu nėra tik kompoz- cijos papuošimas. Melodija tampa muzikos

kūrinio fabula. Todėl be harmonijos, ritmo ir kompozicijos – svarbiausių veiksnių ne tik muzikoje, melodija atlieką varomąjį vaidmenį. Melodijos pagalba išreiškiamas veiksmas, atspindima tema, vedama prie kulminacijos – katarsio. Melodijos pagalba įsimenamas muzikos kūrinys, kaip pagrindinė tema literatūroje ar dailėje yra tai, ką labiausiai įsimena kūrinio vartotojas. Tačiau graži melodika nėra tik subjektyvaus patikimo reikalas. Deutsch (2007) tyrimas atskleidė, kad melodijos pateikimo principai Vakarų muzikoje nusistovėjo priklausomai nuo fiziologinių klausos sistemos funkcijų. Todėl dažnių ir intervalų derinimas, kontrapunkto taisyklės ir pan. suvokiamos kaip „graži melodika“ remiasi objektyviais psichofiziologiniais faktoriais. Kadangi, melodijai (temai, fabulai) tinka jau aprašyti bendri harmoningi dėsningumai, atskirai jų čia nenagrinėsime.

Pabaigoje pastebėsime, kad svarbu estetinio vertinimo objektyvių fizikinių ir fiziologinių veiksnių reikšmės idėjos nepainioti su meno biologiniu reduktyvizmu. Egzistuoja biologinių – evoliucinių meno kilmės teorijų, kai Dissanayake (1995), Ramachandranas ir Hirstein (1998) traktuoja meną kaip biologinę būtinybę ar evoliucinę rezultatą. Nors psichofiziologinė redukcija savaime artėja prie panašaus požiūrio, tačiau mūsų išvados skiriasi nuo pastarųjų autorių, tuo, kad netraktuoja meno ir estetinio vertinimo kaip biologinės išraiškos. Meniniai vertinimai kyla iš mūsų, kaip biologinių būtybių sandarų, tačiau tuo neapsiriboja. Menas negali būti traktuojamas tik kaip biologinė evoliucijos rezultatas. Tokio pobūdžio teorijos turi nemažai trūkumų. Biologinis reduk-

tyvizmas niekaip nesugeba atsakyti į klausimą kodėl vieni individai kaip da Vinci, Bachas ar Düreris turi išvystytus didesnius meninius sugebėjimus ir kuo tai padidina jų kovos už būvį šansus. Primityvu būtų tikėtis, kad da Vincis kūrė meną dėl didesnės galimybės poruotis. Dažniausiai visuomenėse geresnius šansus poruotis greičiau lėmė kilmė ir turtas, drabužiai ir papuošalai, nei sugebėjimas verstis amatais. Šimtai badaujančių menininkų pavyzdžių taip pat abejotinai tarnauja tokių naivių teorijų argumentacijai. O didelės dalies žmonijos abejingumas menui bei menkai išlavintas estetiškas skonis vargiai tarnauja kaip argumentas biologinei meno kilmės teorijai. Kita tokių teorijų problema yra nesugebėjimas paaiškinti meno stilių įvairovės ir istorinės kaitos. Nors žmonių, kaip biologinių būtybių rasinė ir genetinė įvairovė yra aiškiai apibrėžta, jos variacijų santykis su meno stilių istorine raida yra veikiau neatsakytas nežinomas, nei akivaizdžiai patvirtinta teorija. Neskaitant primityvaus eksplanacinio mechanizmo, Ramachandrano ir Hirteino teorija atskleidžia įgimtus žmogaus sugebėjimus, vaidinančius svarbų vaidmenį estetiame vertinime: grupavimas (vizualinis – žr. taip pat Gombrich (1973), muzikinis – Deutsch (2007)), simetriškumas, kontrasto nustatymas, metaforiškumo, objektų iškreiptumo poreikis ir pan.

Išvados

Nors fizikos, muzikologijos, dailėtyros, psichologijos, kognityvinių ir kitų mokslų tyrimų skirtų estetikos principų analizei yra neaprepiama galybė, dažnai pateikiant

prieštarigus rezultatus, be to nemaža dalis tyrimų yra vis dar vykdomi įvairiose srityse, galime teigti, kad egzistuoja pakankamai duomenų patvirtinančių objektyvius estetinio vertinimo faktorius. Dėl tyrimų gausos yra sudėtinga juos susieti į bendrą visumą, tačiau daugelis jų pateikia aiškesnę bendro pobūdžio estetinio vertinimo schemą. Todėl subjektyvistinės estetikos teorijos turėtų savyje inkorporuoti ir objektyvistinę estetiką faktorių. Meno kūrinio estetinis vertinimas remiasi abiem: tiek subjektyviu, tiek ir objektyviu faktoriais. Nors pats vertinimas yra subjektyvus aktas, tačiau jis vyksta objektyvių fizikinių ir psichofiziologinių veiksnių įtakos lauke.

Todėl apibendrinant galėtume teigti, kad estetinis kūrinio vertinimas susideda iš:

- meno kūrinio išreiškiamo garso ir/ arba šviesos bangomis (O – objektyvus fiziko/cheminis faktorius);
- tiesioginio atlikimo (kintamasis faktorius – tarpininkas) (S – subjektyvus, priklausantis nuo vartotojo ir O – objektyvus, priklausantis nuo atlikimo faktorių);
- psicho-fiziologinio priėmimo (kūno funkcijos) (O – Objektyvus psichofiziologinis faktorius);
- sociokultūrinio ir individualaus vertinimo/priėmimo (kintamas vertinamasis veiksnys) (S – subjektyvus vertinamasis

veiksnys, priklausantis nuo sociokultūrinio ir kt. konteksto).

Nėra taip, kad visas menas atrodo vienodai „meniškas“, kaip nėra, kad estetinis ir neestetinis objektas yra tas pats, nors jų suvokimo schema ir yra ta pati. Estetinis objektas, kaip ir neestetinis, suvokiami remiantis tais pačiais schematizavimo, ritmiškumo, kontūrų, grupavimo, harmonijos ir kt. principais. Tačiau, estetinis objektas pateikia labiausiai priimtinius modelius spalvų ir garsų skalėje. Neneigiant subjektyvių faktorių, akivaizdu, kad labiausiai psicho-fiziologiškai priimtini modeliai ir bus tai, kas vadinama gražu. Priklausomai nuo fiziologijos, sociokultūrinio ir kt. konteksto šie modeliai gali daugiau – mažiau varijuoti, tačiau objektyvus pagrindas vis tiek bus tas pats.

Verta akcentuoti ir iš atlikto tyrimo kylančias prieštaras: a) kadangi mokslas nuolat kinta, nauji moksliniai tyrimai gali paneigti arba praplėsti esamų tyrimų rezultatus tuo pačiu praplečiant ar paneigiant kai kurių faktorių reikšmę estetiame suvokime; b) kadangi estetinis skonis yra priklausomas nuo išsilavinimo, kaip ir muzikinė ar spalvinė klausa, subjektyvūs, kintamieji estetinio suvokimo faktoriai gali būti lavinami socio-kultūriškai įvairiomis kryptimis tuo darant įtaką estetiame suvokimui.

Literatūros sąrašas:

- | | | | |
|--|---|---|--|
| <p>Ambrasevičius, R. 2012. „Tembras muzikos psichologijoje“, <i>Lietuvos muzikologija</i>, t. 13, p. 6–21.</p> | <p>Angier, R. P. 1903. „The Aesthetics of Unequal Division“. <i>Psychological Review Monograph Supplement</i>, 4, p. 541–561.</p> <p>Argelander, A. 1927. <i>Das Farbenhören und der synasthetische Faktor der Wahrnehmung</i>. Jena: Gustav Fischer.</p> | <p>Aristotelis 1990. Poetika. In: <i>Rinktiniai raštai</i> (sud. A. Rybelis). Vilnius: Mintis.</p> <p>Bregman, A.S. 1994. <i>Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound</i>. A Bradford Book. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.</p> | <p>Boselie, F. 1992. „The Golden Section has no Special Aesthetic Attraction!“, <i>Empirical Studies of the Arts</i>. 10 (1): 1–18.</p> <p>Boselie, F. 1997. „The Golden Section and the Shape of Objects“, <i>Empirical Studies of the Arts</i>. 15 (2): 131–141.</p> |
|--|---|---|--|

- Chander, N.G.; Vaidkunth, V.K.; Vedantham R. 2012. „Golden Proportion Assessment Between Maxillary and Mandibular Teeth on Indian Population“, *J Adv Prosthodont* 4, p. 72–75.
- Claparede, E. 1900. „Sur l'audition coloree“, *Revue Philosophique*, 49, p. 515–517.
- Čiurlionis, J. 2022. Epogdonas: matematiniai harmonijos pagrindai. *Estetikos, meno filosofijos ir meno psichologijos tarpdalykinės sąveikos: mokslo straipsnių rinkinys*. Sud. A. Andrijauskas. Estetikos ir meno filosofijos tyrinėjimai t.9. Vilnius: Kultūros tyrimų institutas. p. 201–223.
- Deutsch, D. 2007. „Music Perception“, *Frontiers in Bioscience* 12, p. 4473–4482.
- Dissanayake, E. 1995. *Homo Aestheticus: Where Art Comes from and Why*. Seattle and London: Washington University Press.
- Fetchner, G. 1876. *Vorschule der Ästhetik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Goethe, J.W. 1840. *Theory of Colours*. London: John Murray, Albermarle Str.
- Gombrich, E.H. 1973. „Illusion and Art“, in *Illusions in Nature and Art*, ed. R. L. Gregory and E.H. Gombrich. New York: Charles Scribner's Sons.
- Grahn, J. A.; Brett M. 2007. „Rhythm and beat perception in motor areas of the brain“, *J Cogn. Neurosci.* 19.5, p. 893–906.
- Hall, D.E.; Hess, J.T. 1984. „Perception of musical interval tuning“, *Music Perception*, 2, p. 166–195.
- Helmholtz, H. 1895. *On the Sensation of Tone*. London and New York: Longmans, Green, and Co.
- Hume, D. 2013. *Of the Standard of Taste: Post-Modern Times Aesthetic Classics*. Birmingham: Birmingham Free Press.
- Itten, J. 1970. *The Elements of Color*. New York: VNR.
- Jakobson R.; Waugh L. 2002. *The Sound Shape of Language*. Berlin – New York: Mouton de Gruyter.
- Jesteadt W.; Weir, C. C.; Green D. M. 1977. „Intensity Discrimination as a Function of Frequency and Sensation Level“, *JASA* 61, p. 169–177.
- Kay, P.; Regier, T. 2006. „Language, Thought and Color: recent developments“, *Trends in Cognitive Sciences* 10 (2), p. 51–54.
- Kantas, I. 1991. *Sprendimo galios kritika*. Vilnius: Mintis.
- Katinaitė, D. 2014. „Orientalistinių idėjų poveikis Itteno spalvos teorijai“, *Sovijus Tarpdalykiniai kultūros tyrimai*, T. 2, 2, p. 100–114.
- Knobloch, M.; Verhey, J. L.; Ziese M.; Nitschmann, M.; Arens, Ch.; Böckmann-Barthel, M. 2018. „Musical Harmony in Electric Hearing“, *Music Perception* 36(1), p. 40–52.
- Konečni, V. J. 1997. „The Vase on the Mantelpiece: The Golden Section in Context“, *Empirical Studies of the Arts*, 15, p. 177–208.
- Köhler, W. 1915. „Akustische Untersuchungen“, *Zeitschrift für Psychologie*, 72, p. 1–192.
- Kremer, R. L. 1993. „Innovation through synthesis: Helmholtz and color research“, *Herman von Helmholtz and the Foundations of Nineteenth - Century Science*, ed. D. Cahan. Berkeley: University of California Press, p. 205–258.
- Krumhansl, C. L. 1990. *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. New York: Oxford University Press.
- Krumhansl, C. L. 2000. „Rhythm and Pitch in Music Cognition“, *Psychological Bulletin* vol. 126. 1:159–179.
- Livio, M. 2002. *Golden Ratio: The Story of Phi, the World's Most Astonishing Number*. New York: Broadway Books.
- Malmberg, C.F. 1918. „The perception of consonance and dissonance“, *Psychological Monographs*, 25, p. 93–133.
- McDermott, J.; Hauser, M. 2004. „Are consonant intervals music to their ears? Spontaneous acoustic preferences in a nonhuman primate“, *Cognition*, 94: B11–B21.
- McDermott, J., Hauser, M. 2007. „Nonhuman primates prefer slow tempos but dislike music overall“, *Cognition*, 104, p. 654–668.
- Navickaitė-Martinelli, L. 2013. „Semiotinės muzikos atlikimo meno teorijos link: reikšmingos sąvokos, modeliai ir perspektyvos“, *Lietuvos muzikologija*, t. 14, p. 64–74.
- Ohnishi, T.; Matsuda, H.; Asada, T.; Aruga, M.; Hirakata, M.; Nishikawa, M.; Katoh, A.; Imabayashi, E. 2001. „Functional Anatomy of Musical Perception in Musicians“, *Cerebral Cortex* 11(8), p. 754–760.
- Perrett, D.I.; May, K.A.; Yoshikawa, S. 1994. „Facial Shape and Judgements of Female Attractiveness“, *Nature*, Mar. 17, 368 (6468), p. 239–242.
- Pierce, E. 1894. „Aesthetics of simple forms“, *Psychological Review*, 1, p. 483–495.

- Platonas. 1999. „Hipijas didesnysis“, in *Estetikos istorija. Antologija. I.* Senovės Rytai. Antika. sud. A. Andrijauskas, Vilnius: Pradai, p. 503–534.
- Ramachandran, V.S.; Hirstein, W. 1999. „The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience“, *Journal of Conciousness Studies* 6(6-7), p. 5–51.
- Ramus, F.; Nespore, M.; Mehler J. 1999. „Correlates of Liguistic Rhythm in the Speech Signal“, *Cognition*, 73, p. 265–292.
- Stone, L.A.; Collins, L.G. 1965. „The Golden Section Revisited: A perimetric explanation“, *American Journal of Psychology*. 78, p. 503–506.
- Tatekiewicz, W. 1963. „Objectivity and Subjectivity in the History of Aesthetics“, *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 24, 2, p. 157–173.
- Thorndike, E.L. 1917. „Individual differences in judgements of the beauty of simple forms“, *Psychological Review*, 24, p. 147–153.
- Vico-Prieto, F.A.; Cagigas A.; Rosas J.M.; Callejas-Aguilera, J.E. 2016. „Experimental Approach to the Study of Beauty: The role of golden proportion“, *Psicologica*, 37, p. 187–207.
- Witmer, L. 1984. „Zur Experimentellen Asthetik Einfacher Raumlicher Formverhältnisse“, *Philosophische Studien*, 9, p. 96–144.