

УДК: 159.937 ; 159.955 ; 7.01 Арнхајм Р.

ИД: 195282188

Оригинални научни рад

ДОЦ. ДР МИЛОРАД В. ТОДОРОВИЋ¹

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици,
Филозофски факултет, Катедра за психологију

АРНХАЈМОВО „ВИЗУАЛНО МИШЉЕЊЕ”: ТЕОРИЈСКА (НЕ)ЗАСНОВАНОСТ

Сажетак. У психологији, као и у другим наукама, засигурно постоје појмови који нису теоријски засновани и који нису доследно промишљени. Један од таквих појмова који је нашао значајно место у разумевању уметничког стварања и психологији уметности у целини јесте Арнхајмов појам „визуално опажања”. Може се рећи, како то чини Арнхајм, да је свако опажање у исти мах и мишљење, свако расуђивање је исто тако и интуиција, свака опсервација је и инвенција, под условом да се тај став може дедуковати из неке психолошке теорије. Полазећи од гешталт психологије чини се да је то немогуће. Разумљиво да је овим појмом Арнхајм, као гешталт психолог, желео истаћи да је целина различита од збира својих делова. „Визуално мишљење” је требало да перцептивном искуству дода и нешто више, неко својство које сама перцепција нема. Будући да гешталт психологија не полази од психичког апарата и разграничених система, са различитим функцијама и оним несвесним посебно, тешко је говорити о теоријској заснованости овог појма. Тек са постулирањем ових момената Арнхајм би могао разрађивати свој став да процес гледања света представља међусобно дејство својстава која пружа предмет и природа посматрача. Ту „природу посматрача” могуће је једино посматрати у оквиру психичког апарата. У стваралаштву (уметничком и научном), где настоји бити базични експликативни принцип, „визуално опажање” се суочава са тешкоћама као што су изјаве Гетеа и Хелмхолца да је оно што је битно и ново у њиховом стварању било дато као нешто без претходног размишљања, и да је то њихово сазнање стигло као нешто готово довршено.

¹ miltod@yahoo.com

Кључне речи: „визуално опажање”, психички апарат, несвесно, психологија уметности, ендопсихичко опажање.

Академска психологија, која је целокупно своје интересовање везала за проучавања само појединачних психичких способности, тешко да може избећи ситуацију озбиљног ограничења својих налаза када је пракса њихове примене конкретан човек и, поготово, неки облик његовог патолошког израза, или неки други облик човекове активности, као на пример научно или уметничко стварање. Није само проблем у томе што је психичку структуру и њено функционисање немогуће схватити сагледавањем појединачних психичких функција (перцепције, интелигенције, мишљења, памћења...), већ је проблем, углавном везан за непостојање јединствене теорије о психичком апарату у коме делују те функције, у самом теоријском постулирању (облику, изразу, принципима) тих појединачних способности. Док је захваљујући развојној психопатологији и психотерапији разумевање одступања од норме и практична примена у измени неинтегрисаних елемената била теоријски заснована и подстицајна за целокупну психологију, дотле *психологија уметности* не налази било какво упориште у психолошкој теорији, изузев примене појединачних аспеката теорије на то подручје. Или, још чешће, као збир из различитих психолошких теорија. Будући да у академској психологији ниједна психичка функција није посматрана у њеном несвесном облику, и да се не разматрају њени несвесни квалитети то остаје, зарад даљег опстанка такве психологије, крупно теоријско питање. Зашто психологија нема јединствен теоријски приступ ни појединачним способностима и зашто постоје само психологије, није баш лако дати одговор на то питање.

Уместо изградње једне психологије, ситуација је да је једна углавном усмерена против друге доводећи поставке те друге психологије у мање или више лошу ситуацију, спочитавањем мањкавости научне методологије и основности. Прва права побуна која се одиграла због статичног, крутог и стерилног стања у психологији везана је за гештALT психологе Вертхајмера, Келера и Кофку (Wertheimer, Köhler i Koffka) против великог Вилхелма Вунта (Wilhelm Wundt). Критика је била превасходно усмерена на статичност, хаотичност и непредвидивост *психичких* искустава чија је природа потпуно супротна: динамична, организована и предвидива. Значајан помак се одиграо када је гештALT психологија истакла да целина перцептивног искуства (*Gestalt*) има својство – покрет – које њене појединачне компоненте немају, експериментално утврдивши да су линије, светла и тактилне дражи биле у покрету иако, у ствари, нису биле у покрету. То што су оне биле *опажене* као да су у покрету указивало је на значај *унутрашњих менталних процеса* који доводе до

перцепције кретања. Психологија је на тај начин искорачила из физике вративши се тамо где јој је једино и место: унутрашњим менталним процесима. Рудолф Арнхајм (Rudolf Arnheim) је увид да „свет чулних искустава није примарно састављен од ствари него од динамичких облика” сматрао једним од најзначајнијих доприноса развоју психологије уметности (Arnheim, 1988: 585).

То проширење у проучавању перцепције од стране гешталт психологије које је засигурно представљало значајан корак напред, ипак није било и потпуно будући да је занемарена несвесна природа ’психичког’. Гешталтисти на пример не могу објаснити ни феномене *déjà vu* (већ виђено) и *déjà raconté* (већ испричано). Необјашњиво осећање познатог у једном и другом случају, као и случајеви да је нешто већ једном доживљено, лако је препознати, бар онима који се баве праксом на принципима динамске психологије, *сећање на несвесну фантасију*. Када се нечему спољном, спољном случају прида нарочит значај који ће се изразити у реалном збивању, иако он субјекту остаје скривен, као рецимо код празноверја, пројектована мотивација напоље је регистрована као перцепција. Заблуда многих психолога је слична празноверном: не траже мотивацију унутра и не виде скривено као несвесно већ као спољашње (перцепцију). Смештање мотивација у околни свет због нејасног сазнања о психичким факторима и односима несвесног није ништа друго до оно што Фројд зове *ендопсихичка ѿрцејција* (Freud, 1970a:318; Freud, 2003a:76). У присилној неурози, где видимо исту динамику, потискивање се не остварује преко амнезије, као у хистерији, већ кидањем каузалних веза услед повлачења афекта. И ове везе остају у неком нејасном облику, тако да се путем пројекције оне преносе на спољни свет, где сведоче о оном што је избрисано из свести (Freud, 2003a:76). Такође, случајеви оног, на први поглед чудног стицаја околности када се среће особа којом смо се у том тренутку баш бавили у мислима, дакле када су се срели мишљење и перцепција, занемарује, као и у феномену *негативне халуцинације*, значај перцепције. Уместо перцепције улога се приписује мислима, а управо је обрнуто. Летимично опажена особа на извесној удаљености од себе је, наиме, одбачена (не-регистрована, не-опажена) из афективних побуда, који се само у анализи могу открити. Наше несвесно је способно да запази објект који наше око тек накнадно може да позна, као и обрнуто. То несвесно опажање академска психологија чак и не познаје.

Сви ови случајеви показују колико је говор о перцепцији, који не укључује несвесно и не полази од постојања несвесног дела психе, заправо мањкав и ограничавајући у пракси разумевања многих конкретних случајева. Исти случај је и са другим способностима. Начин на који је, рецимо, мишљење представљено, да не кажемо мишљено, у оквиру академске психологије неће бити од велике користи за оно што би психологија превасходно требала бити:

праксис. Динамска психологија ову високо диференцирану способност пре свега разуме преко феномена сна, који је за Лакана оснивач сваке идеје спознаје (Lacan, 1983). Није потребно посебно истицати да позивање на тај модел циља на несвесно мишљење. Следећи став ране филозофије и Парменида да је исто мислити (као) и бити, психологији је био олакшан пут схватања мишљења као постојања. Овако Парменидово схватање, ако следимо Лаканово схватање субјекта, подразумева да је у мишљење укључено и оно што у њему није, односно да оно што измиче уму стално је присутно у њему. То ће рећи, да мислимо и оно што, на изглед, не мислимо, да не знамо шта стварно знамо. Немогуће је рећи шта је ту резултат мишљења, а шта опажања.

Да ли се подаци различитих природа (мишљења и опажања, мишљења и сећања, опажања и сећања) могу спајати у унутрашњем свету и на основу којих принципа се спајају, претпоставља постојање теорије о психичком апарату. Уколико се не полази од постојања психичког апарата као својства психизма, кога одликује способност преношења и претварања одређене врсте енергије и њено развођење по системима или инстанцама, такво спајање је препуштено пуком поверењу у аутора. Без постулирања психичког апарата у коме се смештају појединачне функције било би немогуће упутити на сву сложеност психичке делатности нити би се могло схватити на којим се принципима то функционисање одвија. Поједине радње могу се приписати само појединим саставним деловима апарата, али не тако што би се различите функције везале за специфична „психичка места”. Уместо тога психички апарат би требало видети као какав рефлексни апарат у коме подражаји следе утврђени распоред разних система. Функција психичког апарата се своди на то да унутрашњу енергију организам одржава на што нижем нивоу, по такозваном принципу константности. Развођење енергије у подструктуре помаже нам да схватимо можда најважније процесе у психичком функционисању као што су претварање енергије, запоседање (катектирање), контразапоседања (контракатексе) и презапоседања.

Одсутан објект, шта год да он јесте, увек може бити присутан и у мислима. Чак и онда када постоји отпор да се мисли. Постојање присилних мисли је најбољи показатељ тога. Могло би се чак рећи да је „одсутно” увек значајније за 'психичко' од присутног и да је оно било укључено у структурацију од самог почетка психичког живота. На њему се, уосталом, покреће цео фантазматски свет, без кога ниједна психологија не може бити заснована као озбиљна наука разумевања психе. Узмимо само већ опште прихваћену улогу халуцинаторног задовољења жеље у изградњи структуре. Које „психичко“ уводи невидљивог заменика, чинећи га присутним кад је извесно одсутан је питање чији одговор мора бити заснован на теоријским поставкама. Да ли је то резултат процесâ мишљења или опажања или, како би спајајући то двоје рекао угледни гештал-

тистички психолог Рудолф Арнхајм, *визуално̄ мишљења*? Када нам не би било познато, захваљујући Фројду, како функционише психички апарат и колико су у том функционисању значајни и садашњи елементи из *ојажња* и они сведени на *трагове сећања* који се придружују како *несвесним* садржајима, спремним да се закаче за неки облик приказа, тако поготово оним из *прегсвесно̄* дела које ишчекују речи којима улазе у *мошорички* израз, нашли бисмо се у ситуацији опредељивања на основу крајње нејасних критерија. Овако, сваки спој, условно речено различитих чулних информација, не треба издвајати из свих могућих чињеница које условљавају то спајање или истовремено спајање, некада и неспојивог. Не зато што је то спајање, имајући на уму Арнхајмово *визуално мишљење*, нека врста *contradictio in terminis*, која би да нагласи посебне коридоре *виђења* и *мишљења*, чега ни у једном појединачном психичком акту нема.

Sensu stricto, виђење, када се говори о појединачним функцијама а не о психичком апарату, искључује мишљење, а мишљење не постоји у визуалном опажању. Или другим речима, мишљење као посредно сазнање је неспојиво са интуицијом као непосредним, чулним или опажајним сазнањем. Арнхајм управо заступа гледиште визуалног мишљења за објашњење и тако сложених творевина као што је уметничко стваралаштво. Питање је шта психологија и уметност добијају када, тобоже самосвојни, спој мишљења и опажања или, како Арнхајм каже, *визуално̄ мишљења*, истакне као експланаторни принцип? Поготово што Арнхајм и не покушава да каже где долази до спајања (локација у психичком апарату) и зашто до њега уопште долази. То духовно мишљење или мишљење које се не своди на виђење, које је, по Арнхајму, основни пут и инструмент стварања код сликара и вајара, тешко да може наћи неко утемељење у психологији. То што га Арнхајм сматра основом визионарског става чини се није ништа друго до циркуларно објашњење. Сасвим би било умесно поставити питање каквог је онда квалитета научно мишљење? Да ли је и оно визуално? Да ли психологија познаје неко друго „спајање” које би могло пружити аргументацију за теоријску заснованост визуалног мишљења?

Феномен *синестезије* (то јест, доживљаји који су својствени једном чулном модалитету а интензивно се доживљавају када је реално стимулисан неки други чулни систем) јесу можда најбољи пример „закачињања” једног (чулног) садржаја уз други, који се онда јављају заједно. Ову не тако честу појаву неки и виде као резултат неког облика закржљалости потпуне диференцијације чулних података. Када су сензације чулних органа сексуализоване, оне лако покрену и друге црте карактеристичне за примитивну перцепцију: активност органа перцепције, повезаност мотилитета с перцепцијом, „инкорпорација” онога што је опажено да изазива промену *ја* у смислу опажене ствари. Тиме се јасно казује да се код синестезија не ради о асоцијацијама на чулни до-

живљај насталим надражајем неког чула, већ о пројектовању тог синтетичког доживљаја у поље, због чега се чини да оба чулна доживљаја потичу из спољашње средине. Колико су у ту динамику укључени и афекти који су били некада потиснути а сада се јављају на одређено дражење у новим односима, није лако рећи. Мирис јоргована који се јавља при слушању неке песме, ако се тај мирис поново појављује уз ту музику, свакако може бити условљен неким потиснутим афектом, пошто несвесно непрестано тежи да се изрази и искористиће сваку прилику која му то дозвољава. Када не би постојао *симболизам*, као заједнички резервоар израза који служе за деформацију смисла ствари, сигурно би било више појава синестезије.

Мишљење које познајемо већ од претпубертетског доба па надаље, мишљење одраслих, уопште није истог квалитета као оно које се јавља код мале деце, али тешко да се оно може разумети ако се не полази од особености прелогичког мишљења. Код одраслог је реч о мишљењу као функцији која *припрема будуће радње*, или – како би Фројд (Freud, 1970д:182) рекао – то је *пробно деловање с малим износима енергије*, док код малог детета, код кога схватање света иде из инстинктивних потреба и страха, то је функција која нешто чини с том непријатном реалношћу на магијски начин. Само по себи је јасно да најраније мишљење није у складу с реалношћу, како би требало да буде код нормалног одраслог човека. На почетку живота постојало је нешто у функцији овладавања непријатном реалношћу, што се може одредити као *предсвесно мишљење помоћу фантјазама*. Код тог неиздиференцираног претходника мишљења, који је одговарао ступњу развоја самог *ја*, невербална свест је била облик „мишљења” којим је дете, како је то напред истакнуто, излазило на крај с крајње непријатним и угрожавајућим сензацијама које су долазиле из унутрашњости тела и из спољне средине. Још од тих првих почетака и невербалне свести остало је да свака поједина мисао, пре него што се формулише, *пролази кроз првобитно, иревербално стање*. Но, и неке друге карактеристике *предсвесног мишљења помоћу фантјазама* такође се могу више или мање задржати и у одраслом облику (нпр. широк опсег концепција; слично је исто; део је увек целина; концепције су засноване на заједничким моторним реакцијама).

Захваљујући овим карактеристикама, чини се, у сликарству се могу створити изванредна дела: Пикасове слике *Жена која седе* којима је наглашена релативност сличности и различитости јесу за то најбољи пример. Међусобна сличност приказаних предмета зависи од тога колико се они разликују од своје околине, како је то лепо рекао Рудолф Арнхајм (Arnheim, 1987:82). У сложености уметничке композиције, чиниоци груписања често бивају супротстављени једни другима. Прекинутим облицима се просторно растојање премошћује сличношћу по боји. Овај контрапункт спајања и одвајања повећа-

ва богатство уметникове замисли (Arnheim, 1987:83). Извор из кога се могу „користити” такви елементи јесте управо она полазна позиција *прегвесног сликовитог мишљења* где су објект и идеја о објекту, објект и слика, објект и један део објекта – изједначени. Код уметника се не ради о томе да он не прави разлику између сличности и идентичности, већ о томе да он у своме раду може ући у тај облик регресије.

Из начина како напредује *ја* знамо и како напредује развој мишљења. Тренутно растерећење и халуцинаторно задовољење жеље (халуцинација жеља), која се јављају у првим данима екстраутериног живота, управо и јесу одлика тадашњег рудиментарног *ја* и мишљења: ту нема разлике. Даљи ток развоја *ја* и мишљења јесте исти процес. Основни принцип, у оба случаја исти, јесте да *ја* = мишљење напредује од целине ка диференцираности, од потпуног јединства ка конститутивним елементима, од широких површина ка уско ограниченим подручјима. Ово *прелогично, емоционално мишљење* јесте далеко од објективног расуђивања зато што је релативно *неоргановано*, што *поноси контрадиције* и што њиме *управљају емоције*, и отуда оно садржи *погрешне концепције*. То мишљење је саобразно *примарном процесу*, процесу који је својствен систему несвесног, где психичка енергија тече слободно и без препрека прелази с представе на представу у складу с механизмима померања и згушњавања (кондензације). Изгледа да прелогичним, емоционалним мишљењем управља само *шежња ка расшерењу*. Али, битно је истаћи да је оно такође *мишљење*, без обзира на то што је далеко од сваке логике, и што се умногоме разликује од каснијег мишљења заснованог углавном на речима и саобразног *секундарном процесу*, процесу где је запоседнуће представа постојаније, а задовољење се одгађа и тако омогућава душевне доживљаје који испробавају могуће путеве задовољења. Прелогичко, емоционално мишљење је ипак, такође мишљење, зато што се састоји од имагинација, по чијем плану се извршавају касније акције, и зато што се обавља са смањеном енергијом. Тиме што се изводи помоћу живописних конкретних слика оно остаје значајан извор за уметничко стваралаштво.

Да би се могло говорити о теоријској заснованости овога појма прво је нужно поћи од основних постулата визуалног мишљења. За Арнхајма оно је одређено тако да:

1. све опажено треба схватити дословно, као што деца схватају;
2. свако опажено својство или сваки опажени предмет треба схватити симболички (учинити видљивим и оно што је одсутно, на пример, целина – (нем. Gestalt) једног предмета чији се део опажа).

Ова два момента кроз која се сагледава визуално мишљење у психологији, већ су присутна кроз разумевање самог процеса мишљења. Из претходног описа прелогичног мишљења може се схватити када је могућ овај први

Арнхајмов постулат. Са другим постулатом ситуација је у психологији, такође, јасна. Цео симболизам, као једна од битних карактеристика архаичног мишљења, заснован је на присуству одсутног. И управо као такав *симболизам* налази значајно место у стваралаштву где уметник настоји да учини видљивим оно што не постоји. То доживљавање света у симболима засигурно има значајно место у уметности. Проблем је код тога, када се нађемо пред теоријским контекстима у којима се говори о симболу, што је овај термин ретко прецизно дефинисан и као да се упућује на један интуитивно евидентан појам. Може се рећи да је *симбол* материјални или апстрактни знак који означава неки одсутни појам или на њега подсећа. Прецизније би се, следећи Умберта Ека (Есо), могло рећи да је симбол сваки знак који (на темељу природног односа) евоцира нешто што је одсутно или што није могуће перципирати (Есо, 1995:6).

Будући да мишљењем у *симболима* (сликовито, нестварно) и *симболизацијом* (означавање помоћу знакова или приказивање помоћу симбола) управља *примарни процес*, оно је крајње неодређено јер у заједничку концепцију може да укључи различите ствари. Док у раној фази изградње *ја* мишљење у симболима јесте део примитивног прелогичког мишљења, дотле у каснијем животу такво мишљење пре свега упућује на прерушавање, које је само по себи знатно сложенији процес, заснован управо на симболизацији. Потпуно је разумљиво да симбол у прелогичком мишљењу изазива иста осећања као она ствар коју мења. Но, то изазивање истих осећања важи и за само прерушавање, односно замењивање неке несвесне идеје, на пример, пениса, неком свесном идејом, нпр. оном о змији. Симболи су чест начин приказивања у уметничким делима, начин који говори како се враћање на примарни стадијум мишљења, којим се постиже жељено искривљавање, може користити као игра. То се најбоље може видети код симбола који се базирају на сличности, на принципу *pars pro toto* (део се узима за целину) или на истоветности реакција као што су алат (мотка, птица, лет, штап, змија, нож, мач, пушка, пиштољ) = пенис; шкољка (торба, кутија, табакера, пећ) = вагина; одлазак = смрт; јахање = сексуални однос; краљ = отац; новац = измет; кућа = човек.

Управо, у ове две карактеристике визуалног мишљења, два његова постулата почињу прави проблеми његове теоријске незаснованости. Изван контекста симбола и симболизма можда и може да се прихвати Арнхајмов став да је у визуалном мишљењу могућа интелектуална апстракција, уколико је уметнички преображена у опажајно својство. Тиме је, заправо, само истакнуто значење симбола који и није ништа друго до артефакт који допушта да се употреби једна апстракција. Немогуће је говорити о симболима где те апстракције нема. Због тога је непотребно истицати да мисао као мисао није стваралачка и да се мора ослањати на чулно искуство, јер тако нешто и не постоји. Мисао је увек дата у неком контексту. Позвати се на Кантову формулацију да су појмо-

ви без опажања празни а опажања без појмова слепа делује заводљиво, али не нуди теоријски став на ком је то засновано. Не само да стваралачко мишљење протиче у ликовима, исто то важи и за научно мишљење. Присетимо се само открића Исака Њутна. Квалификовати уметничко или научно стваралаштво као визуално или опажајно мишљење или естетско мишљење, не садржи у себи довољну теоријску заснованост. Визуално или естетско мишљење као чулно сазнање сигурно јесте на делу у свету уметности али, подједнако, и у свету науке. Раздвајање тих различитих квалитета није могуће, чак ни у патологији.

Зашто прелогичко, емоционално мишљење, које је као и касније мишљење „припрема” за овладавање реалношћу, може имати одлучујућу улогу у стваралаштву, најлакше се види из његових карактеристика. Оно је:

- предсвесно *сликовито мишљење* (изводи се преко живописних конкретних слика);
- *маџијско мишљење* (само замишљање неког предмета је исто што и његово постојање) – омнипотенција (свемоћ) мисли;
 - не прави се разлика између сличности и идентичности;
 - изједначени су објект и идеја о објекту, објект и слика, објект и део објекта;
 - оно што се дешава објектима доживљава се као да се догађа *еџу (ја)*;
 - оно што се дешава *еџу (ја)* доживљава се као да се догађа и објекту.
- мишљење у симболима или (архаични) *симболизам* (схватање света потиче из нагонских потреба и страха) – изједначавање две различите ствари, њихово опажање заједничком концепцијом.

Могло би се чак рећи, следећи природу и функцију прерушавања, да је симбол већ сам по себи стварање. Наиме, симбол ствара или износи на видело неко *значење*. Симболичка активност је неизоставно двострука, то је дешифровање и стварање. Корен тога свега можемо наћи у ономе *јоисџовећивању* које, по Шандору Ференцију (Sandor Ferenczi), претходи симболици и које проистиче из напора малог детета да у сваком објекту препозна властите органе и њихове функције (Klein, 1983:28). Отуда симбол углавном тежи да призна скривено значење. Како прве идеје нису збир одвојених елемената, већ целине схваћене на још неиздиференциран начин, повезане емоционалним реакцијама које изазивају, није тешко разумети колико је примитивни симболизам начин на који се формирају концепције у прелогичком мишљењу. А на основу тога није тешко разумети ни колико такво прелогичко мишљење доминира у патологији. Будући да мишљењем у симболима управља примарни процес, употреба симбола је увек враћање на ранији стадијум, а подручје искривљавања које се тако постиже јесте огромно подручје за психологију, свеједно да

ли је реч о сновима или неким патолошким манифестацијама. У сваком случају јасно је зашто симболичка активност, у уметности тако доминантно присутна, тако јако делује у „механизмима” несвесног. Скривено може да позове на читање забрањеног или изгубљеног.

Прелогичко мишљење – уз сву његову удаљеност од квалитета мишљења као антиципативног процеса – са стицањем говора прелази у зрелији облик. *Говор* мења то прелогичко мишљење у логичко, организовано мишљење, мишљење које прати секундарни процес. То је, дакле, одлучан корак ка коначној диференцијацији свесног и несвесног и одлучан корак ка принципу реалности. Као и код других психичких структура, тако и овде: успостављање говора, логике и принципа реалности не укида прелогичко мишљење, које ће још дуго имати место у психичком функционисању, поготово као *замена* за непријатну реалност. Када је реалност сувише непријатна и када се на њу не може на реалан начин утицати, онда таква особа регредира поново на магијски метод. Код старије деце и одраслих та два облика мишљења имају две различите функције: а) *припремање* за реалност (антиципација онога *што је вероватно*) и б) *замена* реалности (антиципација онога *што се жели*).

Каже се да сви велики људи морају да сачувају нешто инфантно. Велики Леонардо да Винчи остао је читавог свог живота у неким стварима детињаст. И као одрастао, он се играо, што је изазивало чуђење и неразумевање његових савременика. Правио је тесто од воска од кога је онда правио ситне животињице које су биле испуњене ваздухом да би могао дувати у њих и да би оне летеле. А из психоанализе снова данас се зна да је жеља да се лети у сну реализација жеље из раног инфантног периода, односно „чежња да се буде способан за полну делатност” (Freud, 1970ц:182). Још је инфантнија била игра када је гуштеру од коже других гуштера начинио крила, напунио их живом, тако да су се при ходу покретала и подрхтавала. Или додавање гуштеру рогова и браде, којима је плашио своје пријатеље (Freud, 1970ц:183).

У конкретном функционисању срећу се и мешавине ова два начина функционисања мишљења. Чак ни *секундарно, вербално мишљење* не мора увек бити у складу с реалитетом, већ се користи за бежање од реалности, као што постоји и уплитање сањарења у реалност, што се дешава у уметности. Велика је заслуга психоанализе што је указала на то да *ego* може бити несвестан и да све његове функције – па и оне најквалитетније и најдиференцираније – могу, такође, бити несвесне. Постоје убедљиви докази да се и тежак интелектуални рад, који изискује напорна размишљања, може изводити и предсвесно; не мора он да продре у свест, како је то говорио Фројд (Freud, 1994:83). Такви случајеви се нарочито догађају у сну и испољавају се када неко непосредно након буђења зна решење тешког математичког или неког другог проблема, који је претходног дана узалуд покушавао да реши.

Креативно маштање које има корен у несвесном и због тога се јавља у примарном процесу и у имагинацији, развија се увек потом даље изван ове сфере, због чега се и зове креативним. Маштање које припрема за реалност, антиципација у машти ствара тако велико стање тензије и тежње за задовољењем да стварно чини основу стварања. За разлику од њега, *сањарење*, које је замена за акцију у стању интроверзије, најчешће лишава појединца сваког чињења напора или мењања позиције у којој се налази. Ту нема никаквог решења или стварања, већ постоји само стање магијског сликовитог препуштања. Хистеричари, рецимо, регредирају од акције на *невербално сањарење*, а његови конверзиони симптоми су *замена* за акције. Све док је човеково размишљање конкретно, он углавном остаје у директном контакту с реалношћу. Познато је, с друге стране, да сликовита природа елемената извесних конкретних мисли може изазвати сањарење уместо припремног мишљења. Када пак постане сувише апстрактно, када оперише више софизмима и класификацијама него симболима који представљају објекте, онда мишљење престаје да служи као припрема за реалне акције. Уметници користе симболе (грч. *symbolon* – знак, обележје), вишезначне предметне слике које обједињује или повезују различите планове стварности на основу њихових битних општости, сродности. Вишезначност симболичке слике условљена је тиме што симбол, с истим правом, може бити приложен различитим аспектима бића.

Тешко је и прихватити али и негирати да је уметност, како мисли Арнхајм, когнитивна делатност. Ни једна човекова активност не може бити да није когнитивна, тако нешто не постоји. Сликари није, како би рекао Сезан, имбецил (Merleau-Ponty, 1968:47). Ни уметност ни наука нису само когнитивна активност. Сликари као интерпретатор не треба да буде мисао одвојена од виђења, али ни од сећања, фантазама и ко зна чега све још. Када Сезан каже да сликару који мисли и тражи израз пре свега недостаје *јасна* – која се понавља увек када гледамо – његове појаве у природи, он као да је потврдио претходни став о непознатим чиниоцима који учествују у стварању. Арнхајм је у праву када каже да је у мишљењу садржано првобитно искуство, чулно опажање, лик (*image*) који претходи идеји. Али то је више него јасна ствар, јер не може постојати било шта у човеку без онога што му претходи. О томе се све дознаје кроз однос структуре и генезе. Ни само „умовање” (мишљење) ни преплитање опажања и мишљења никада не би могло створити уметничко дело. Човек који слика чини то чулима, али тешко је сложити се са Арнхајмом да он мисли чулима, односно да чула схватају продуктивно околни свет као што чини и стваралачко мишљење. Арнхајм нејасно каже да до поновног сједињења чула и ума долази тако што ликовни аналогон стапа чулни изглед и општи појам у јединствен сазнајни исказ (Arnheim, 1987:125). Већ из асоцијационистичке доктрине познато је да повезивањем двају или више психичких елемената до-

лази до стварања асоцијација. Арнхајм као велику истину истиче да опажајни облици и ликови нису тек преводи мисли, већ да представљају суштину мишљења. Вероватно, иако то Арнхајм не каже, што улазе или стварају асоцијативан ланац, што се уланчавају. Клиничко искуство чињеницу мисли која „пада на памет”, привидно ни са чим у вези, увек схвата као елемент који заправо, свесно или несвесно, упућује на друге елементе који стварају асоцијативни ланац или низ. Ти низови преплићу се у праве мреже у чијим се чворовима пресеца више њих, како кажу Жан Лапланш и Жан Понталис (Laplanche & Pontalis, 1992:26). Такво асоцијативно спајање и уланчавање, које Арнхајм види као спој мишљења и опажања, Фројд приписује сложеном устројству памћења. Упоређујући их са системом архива уређених према различитим начинима разврставања и у које се може приступити различитим путевима (хронолошким, тематским и слично). То значи да се у таквој организацији представа или траг сећања у вези са истим догађајем могу затећи у више склопова. Могло би се чак рећи да су ти *системи сећања* оперативни и пре било каквог секундарног спајања. То је оно што Фројд зове ендопсихичким опажањем које се јасно може регистровати у клиничком искуству у виду система чија су основа одвојене психичке скупине, односно комплекси представа отцепљени од асоцијативног тока. Уколико у оквиру тих система не постоји систем несвесног, *топичког* појма несвесног, сва ова прича је беспредметна. Само тада је могуће разумети како појединачне представе, садржане у комплексима представа, могу доћи у свесно мишљење. Или како оне могу бити одгурнуте од свести (потиснуте). Не следећи овај теоријски и мисаони правац Арнхајму, као гешталтисти, се мора одати признање што се позива на несвесно. Проблем је у томе што га он не схвата топички. Истицањем да свесно и несвесно морају бити у равнотежи, Арнхајм је обезвредио значај несвесног 'психичког' које се, очигледно, не може избећи.

Садејство и сагласност психичких елемената може се, према Арнхајмовој тези о визуалном мишљењу, свести на стваралачки карактер тог мишљења и уопште на *принцип стваралачког* који уједињује опажај и разум подједнако у уметничком обликовању и у научном стварању. На овај начин такав принцип стваралачког Арнхајм измешта из унутрашњег психичког простора, везујући га за неке нејасне силе. За психоанализу је неспорно да у једном асоцијацијском комплексу, „сила” једног елемента не остаје нераскидиво везана за њега. Игра асоцијација, повезивања или спајања зависи од *економских* чинилаца: енергија запоседања (катектирања) помера се са једног елемента на други, кондензује (згушњава) се у чворним тачкама. Незамисливо је да се нешто спаја изван тога. Уопште, свако повезивање различитих психичких елемената, чулних података или асоцијација у спој, као и могућност њиховог издвајања, њиховог лажног повезивања, њиховог приступа свести, зависи од индивидуал-

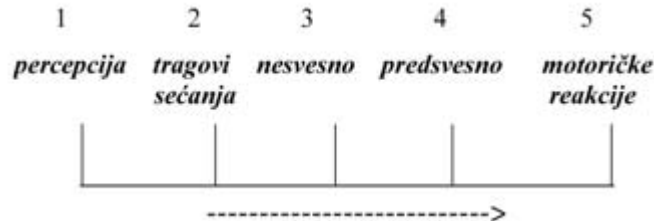
не динамике одбрамбеног сукоба појединог субјекта. Зато је и немогуће прецизно одредити принцип стваралачког и, супротно Арнхајмовом мишљењу, не може се теоријски наћи аргументација за постојање објективних својстава уметничког дела. Било би више него значајно да је Арнхајм могао истаћи како да се установе та објективна својства уметничког дела и какав је њихов мисао.

У основи, проблем са идејом „визуалног мишљења” као стваралачког у уметничком стварању, које је не само изворно чулно, опажајно, већ и сазнајно у смислу специфичног уметничког сазнања јесте занемаривање других теоријских поставки изван гешталтистичке психологије. Арнхајм не полази ни од базичне психолошке чињенице да сам квалитет мишљења говори о квалитету *ја*. Уз слабо *ја* увек иде и сликовити начин мишљења, као што логичко мишљење претпоставља једно снажно *ја* (богато у контраинвестицијама, добра контрола импулса, добро подношење тензије). Скоро да би се могло рећи да ће такви квалитети јаког *ја* бити сметња за уметничко стварање. Ту нема места ни слици у облику сањарења нити заобилазног пута у испуњењу жеље. А остати без сањарења која се добрим делом темеље на утисцима који трају, остати без инфантилних доживљаја, без смањене јачине цензуре и без регресије у служби *ја*, значи остати без грађе неопходне за стварање. Свака непријатна реалност има потенцију да покрене замену сликовитим сањарењем. Разумљиво је да је у основи враћања трезвене реалности емоционалном маштању савладавање страха. У структури дневних снова (сањарења) увек се виде *мошви жеље*, који се у њиховој производњи потврђују, који су испреметали грађу од које су саграђени и који су склопили нову целину. Они се према сећањима из детињства на које се враћају налазе, како је то Фројд у *Тумачењу снова* лепо рекао, отприлике у истом односу као барокне палаче Рима према античким рушевинама чије су камене коцке и ступови дали грађу за грађевине модерних облика (Freud, 1970б: 144). Уметнички и научни производ су углавном то, а не неки једноставни спој мишљења и опажања, садејство чула и разума, како мисли Арнхајм.

У основи Арнхајмовог „визуалног мишљења” не само што принцип стваралачког није промишљен на доследан начин и што само уметничко искуство није узето као отворено у радикалној историчности, већ је и само постулирање интуитивног мишљења теоријски незасновано. Разлог за то налази се у уском теоријском оквиру гешталт психологије у оквиру кога се креће Арнхајмова мисао. Без *теоријске теорије психизма*, односно *одвојених система* који чине психички апарат, тешко је разумети било какво понашање, и, поготово, тако високо диференцирано функционисање како подразумева научно и уметничко стварање. Тако опречне функције као што су опажање, мишљење и памћење могу бити схваћене само у оквиру психичког апарата који прима

подражаје, чува њихове трагове и ствара свакојаке комбинације различитих „информација”. Ту просторну организацију психичког апарата Фројд је овако приказао:

- слика 1. -



Први простор или систем који чини сама *свесћ* која, што не би требало бити спорно ни за једну психологију, шаље опажања узбуђења која долазе из спољашњег света и осећања задовољства-незадовољства која потичу из унутрашњег душевног апарата. То ће рећи да систем *опажање-свесћ* (*О-Св*) мора бити на граници између спољашњег и унутрашњег, окренут спољашњем свету. Локација овог система говори да опажена узбуђења не могу у њему остати, односно *не могу остати свесна*, јер би способност примања нових узбуђења била потпуно лимитирана. Та узбуђења остављају трагове у другим системима, као *основ памћења* у њима. Функција која се односи на овај *трај сећања* није ништа друго до „*памћење*” (Freud, 1970б:190). Трагови сећања које остављају перцепције често су најјачи и најтрајнији, уколико збивање које их је оставило никад није дошло до свести (Freud, 1994:26). Не могу ни узбуђења остати у овом систему перцепција-свест (*О-Св*), то јест, остати свесна, али ни да буду несвесна у том истом систему чије функционисање прати феномен свести. Тај просторни однос психичких система, који је отприлике онакав какав имају системи сочива у телескопу (Freud, 1970б:189), смештени су, као што се види на слици, један иза другог. Разлике између система одговарају извесном распореду тако да се прелажење енергије из тачке у тачку мора покоравати одређеном редоследу: прелаз из система у систем може се одвијати у нормалном, „прогредијентном” или регредирајућем смеру. Сан, у коме се мисли могу визуализирати све до халуцинација, регредирајући тако на типове слика најближе опажају који се налази у почетку подражајног пута (као на слици), је најбољи пример такве „топичке регресије”.

Проток надражаја кроз системе до инервације је целокупна психичка делатност, у којој се спој различитих „информација” – опажања, памћења, мишљења – подразумева. Овакав просторни ток подразумева да збивања у појединим психичким системима не могу бити иста. Оно што се дешава у „пријемном” систему (*О-Св*) не може бити исто као у системима иза њега, како у

погледу промена које трпи сам систем, промена његових елемената, тако и у погледу отпора самом кретању кроз системе. Никада није извесно да ће се спојити одређени садржаји. Како ће неки опажај ући у процес мишљења, апсолутно је неизвесно. Као што се види, крајеве апарата чине сензибилни систем (1), који прима перцепције, и моторни део (5), који отвара бране мотилитету. Психички процес тече углавном од перцептивног краја, органа који служи за примање надражаја ка моторној активности. Узбуђење које наставља своје кретање од једног елемента ка другом мора да савлада неки отпор, и то смањење отпора оставља траг на узбуђење које се само једним делићем свога интензитета преноси на следеће системе. Они у следећем систему остају *трагови сећања*. То ће рећи да су трагови сећања „отисци” у свести на темељу опажања; они су визуелни, акустични, тактилни итд. – али неизречени речима. Систем (1) који прима надражаје опажањем није задужен да сачува никакав њихов траг, јер нема памћења. Он чак не може сачувати ни трагове за асоцијацију, односно перцепције које су међусобно повезане у памћењу према истовремености збивања. Може се претпоставити да основа асоцијације лежи у мнемичким системима. *Траг сећања* може постојати, како је то говорио Фројд, само у трајним променама елемената система (Freud, 1970б:190), због чега они и представљају оно што чини грађу за несвесно. Интересантно је да Фројд у *Тумачењу снова*, односно 1900. године пише у фусноти да „свест настаје управо на самом месту трага сећања” (Freud, 1970б:192).

Несвесно је онај део који је приступачан свести само у прерушеном облику и преко предсвесног. Предсвесно, које је залиха норми културе и забрана, садржи податке који могу постати свесни захваљујући томе што је прелаз из предсвесног у свесно нестабилан. Надражајни процеси у предсвесном (4) без неког посебног задржавања могу стићи до *свесћи* када се испуне, на пример, услови интензитета или извесне расподеле пажње итд.

Већ овакав и топички и динамски начин разумевања говори да питању свести или питању „спајања” различитих психичких квалитета психолози не могу приступати у складу са *ad-hoc* приступом, како је то урадио Арнхајм са појмом „визуалног мишљења”. Сваки психички резултат (понашање, осећање, патологија) мора се сагледавати кроз теорију која нуди могућност да се разуме место њиховог настанка. Сензибилни систем (1), систем опажања, нема, као што је истакнуто, никакву способност да задржи промене, односно нема никакво *памћење*. Он нашој свести даје само разноврсност чулних квалитета (Freud, 1970б:191) које она, полагајући велику вредност на логику и разум, доводи у ред. Трагови сећања као следећи систем, ће те „информације” обрађивати у складу са другим његовим садржајима.

Само по себи је јасно да су сама *сећања* несвесна. То што се она могу учинити свесним јесте оно што чини функционисање сложеним. Али, и пре

него што постану свесна она производе дејства и док се налазе у несвесном стању. Да се као одраз те заборављене прошлости не би јављала привидна реалност, најчешће у виду мучних симптома, нужно би било да се поново доживи тај део свог заборављеног живота и да се они реинтегришу у укупни ментални систем. Ту се и налази сва истина и сва моћ психотерапије, без које многи утисци никада и не би постали свесни. Рецимо, успут, да се на траговима памћења утисака, и то оних који су имали најснажнији утицај – а то су утисци из прве младости – гради и оно што се зове *карактер*. Добро би било скренути пажњу да *регресија* не припада само спавању. Фројд каже да и намерно сећање и други делимични процеси нашег нормалног мишљења одговарају ретрогресивном кретању у психичком апарату од било ког комплексног акта представљања натраг, на сирови материјал трагова сећања које има у основи.

Овакав просторни размештај система и кретање надражаја у њима меродаван је за рад целог душевног апарата. Провизорност Арнхајмовог „визуалног мишљења” која не даје могућност да се за њега каже *probatum est*, зато што се не зна како до спајања долази. Немогуће је мислити поједине садржаје психичког (мишљење, памћење, заборављање, опажање, снове...) изван топичког и динамског схватања. Надражаји се не могу кретати кроз психичке системе мимо одређених законитости. То је принцип функционисања и самог организма.

РЕЗИМЕ

Проблем за сваку психологију је добро заснована теорија као скуп практичних правила замишљених као принципи одређене општости, и при томе апстраховани од мноштва услова, који нужно имају утицај на њихову примену. Арнхајмов појам „визуално мишљење”, да би се истакло јединство појма и мишљења, које је стваралачко и у коме се једино може достићи естетичко-логичка истина, не налази своју теоријску заснованост ни у гешталт психологији ни у некој другој психолошкој теорији. То што се естетски елемент налази у свим визуалним приказима не значи да је садејство чула и разума оно што је само по себи стваралачко. Гешталт психологија као психологија опажања има сувише узак оквир да би могла претендовати да објасни како до спајања долази у психичком апарату. Она заправо и не полази од постојања психичког апарата где се, не само мишљење и опажање стапају, већ где се срећу чулни подаци, њихови трагови сећања, изгубљени делови (несвесно) и оно што под одређеним условима може да уђе у свест. Само теорија која полази од тога да се у психичком апарату све одвија по строгим правилима може претендовати да објасни и целокупно функционисање и његове поједине аспекте.

У Арнхајмовој теоријској незаснованости појма „визуалног мишљења” засигурно има једна јако значајна ствар. Реч је, наиме, о томе да је неизбежна запитаност како долази до спајања опажања и мишљења. И, још важније, од тог одговора мора се кренути ка разумевању појма психичког места у коме ће се та динамика одвијати. Психички локалитет не може бити одређен као неки орган, рецимо око, односно на анатомски начин. И Арнхајмово „визуално опажање“, које разумемо преко Фројдовога „ендопсихичког опажања”, можемо видети само између опажајног и моторичког краја апарата. У супротном, зато што залази у домен који је без граница, овакав Арнхајмов приступ имао би метафизички карактер. Компликованост не само уметничког стваралаштва, већ и било ког људског деловања захтева разлагање тог деловања и потребу да свако одвојено деловање припишемо појединим саставним деловима апарата и његовим функцијама.

ЛИТЕРАТУРА

- Arnheim, R. (1987): *Умјетносћ и визуално ојажање*. Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Arnheim, R. (1987): „Visual dynamics”. *American Scientist* (76, 585–591).
- Eco, U. (1995): *Симбол*. Београд: Народна књига/Алфа.
- Freud, S. (2003а): *Примедбе о једном случају ирисилне неурозе*. Београд: Чигоја штампа.
- Freud, S. (2003б): *Фрагмент анализе једног случаја хистеричке (Дора)*. Београд: Чигоја штампа.
- Frojd, S. (1994): *С оне сћране иринципиа задовољсћива. Еџо и Ид*. Нови Сад: Светови.
- Freud, S. (1970а): *Психоаналитологија свакодневног живоћа*. Нови Сад: Матица српска.
- Freud, S. (1970б): *Тумачење снова*. Нови Сад: Матица српска.
- Freud, S. (1970ц): *Из културе и умјетносћи*. Нови Сад: Матица српска.
- Frojd, S. (1970д): *Нова предавања за увођење у психоанализу*. Нови Сад: Матица српска.
- Klein, M. (1983) *Zavist i zahvalnost*. Zagreb: Naprijed.
- Lacan, J. (1983): *Сјиси*. Београд: Просвета.
- Laplanche, J. & Pontalis, J.-B. (1992): *Rječnik psihoanalize*. Zagreb: August Cesarec.
- Merleau-Ponty, M. (1968): *Око и дух*. Београд: Вук Караџић.
- Тодоровић, М. (2011): *Увод у психологију као науку и сћруку*. Београд: Чигоја штампа.

Milorad V. Todorović

ARNHEIM'S „VISUAL THINKING”:
THEORETICAL (NON)FOUNDATION¹

Summary

In psychology, as in other sciences, surely there are concepts that are not theoretically based and are not consistently thought through. One of these concepts that has found a significant place in the understanding of artistic creativity and psychology of art overall is Arnheim's term: „visual perception”. It can be said, as Arnheim does, that any perception is thinking at the same time, all reasoning is also intuition, each observation invention, provided that this approach can be deduced from a psychological theory. Starting from Gestalt psychology that seems to be impossible. Understandably, Arnheim, as Gestalt psychologist, with this term wanted to point out that the whole is different than the sum of its parts. "A visual thinking" was supposed to add something more to the perceptual experience, a property that the perception does not have. Since Gestalt psychology is not based on the psychic apparatus and deferred system, with different functions and especially those unconscious, it is difficult to talk about the theoretical grounding of this notion. Only after postulating these moments Arnheim could elaborate his view that the process of observing the world is interaction between the properties that certain object provides and observers nature. That "nature of the observer" can only be viewed within the psychic apparatus. In the creativity (art and science), where it aims to be a basic explanatory principle, "visual perception" is faced with difficulties such as statements from Goethe and Helmholtz, that what is important and new in their creation was given as a free forethought, and that their knowledge came as something almost complete.

Key words: visual perception, psychic apparatus, the unconscious, psychology of art, endopsychic observation.

¹ Рад је примљен 30. октобра 2012, а прихваћен за објављивање на састанку Редакције Зборника одржаном 21. новембра 2012.