

## ЕСТЕТСКО ИСКУСТВО И ЕМПАТИЈА

Иван Цепароски<sup>1</sup>

Институт за филозофија, Филозофски факултет,  
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје

### Кратка содржина

Во текстот се анализира проблематиката поврзана со категориите „естетско искуство“ и „емпатија“. Откако ќе се разгледа и ќе се востанови дистинкцијата помеѓу учењето за „вчувствувањето“ (Einfühlung) во психологијата и во естетиката (во рамките на германската естетичка традиција), како и значењето на поимот „емпатија“ (empathy) во рамките на англоамериканската психолошка и естетичка традиција, ќе се премине кон иследувањето на најновите истражувања во невронауката од последната деценија на минатиот век и од првите две децении на XXI век поврзани со откритието на „огледалните неврони“ (mirror neurons) и во контекст на нивната важност за емпатијата, односно за естетското искуство. Оттаму, во текстот јасно се покажува непосредната поврзаност помеѓу психологијата и естетиката во рамките на пристапот кон феномените на уметноста и на уметничкото дело, поврзаност која со најновите достигнувања на невронауката добива дополнително потврдување.

**Клучни зборови:** естетско искуство, емпатија, вчувствување, вкус, огледални неврони.

---

<sup>1</sup> ivan@fzf.ukim.edu.mk

Во духот на аналитичката филозофија и на аналитичката естетика, го започнувам својот пристап со определувањето на клучните поими што се наоѓаат во насловот на одбраната тема. Кон оваа широка и длабока материја која суштествено ја покажува нужната врска помеѓу филозофијата и психологијата од минатото, но како што ќе видиме, и денес, пристапувам со широки замави и со големи заграби, со оглед на просторната ограниченост. Во својот пристап, најнапред, ќе определам што во естетиката се подразбира под одредбата „естетско искуство“ (aesthetic experience), односно „естетско задоволство“ (aesthetic pleasure), а оттаму ќе укажам и на нивната нужна поврзаност со поимот „вкус“ (taste), потем ќе укажам на значењето на поимот „емпатија“ (empathy) во еден пресек помеѓу филозофијата и психологијата, односно ќе го појаснам германскиот теориски аналогон – пристапот кон оваа категорија во рамките на учењето за „ајнфилунг“ (Einfühlung) или „вчувствување“ во психологијата и во естетиката, за да завршам со укажувањето за најновите истражувања во невронауката од последната деценија на минатиот век и од првите две децении на XXI век поврзани со откритието на „огледалните неврони“ (mirror neurons) и во контекст на нивната важност за емпатијата, за естетското доживување, односно за естетското искуство.

### **Естетското задоволство, вкусот и естетското искуство**

Задоволствата и уживањата од дамнини во филозофијата се врзувале за хедонизмот, односно учењето според кое моментните позитивни телесни уживања се највисоката животна вредност, та затоа тие и претставуваат клучен аспект на етичкото дејствување (Feldman, 2006). Оттаму, приврзаниците на хедонизмот сметаат дека „задоволството (вклучително и отсуството на болка) е единственото суштествено добро во животот“ (Audi, 1995, стр. 311). Надвор од моралните норми, хедонистот може да смета дека луѓето навистина се во една потрага по задоволства од сетилен вид (убава храна, прекрасно вино итн.), та затоа може и да се зборува за „психолошки хедонизам“, кој самиот по себе може да содржи обилие од различни форми. Но ниту „етичкиот хедонизам“, ниту пак „психолошкиот хедонизам“ е она што е најбитно за естетиката, зашто естетиката се обидува да го протолкува специфичното задоволство што се јавува при нашиот однос кон естетското во уметничките дела, или, пак, кон убавото во природата (Bosanquet, 1934; Townsend, 1997; Carroll, 1999; Guyer, 2014). Што е она што уметничкото задоволство го разликува од другите видови задоволства, е клучното прашање на кое естетиката се обидува да даде одговор. Сепак, покрај ова прашање се поставуваат и цела една низа

други прашања битни за естетското задоволство или за естетското доживување. Во XVIII век естетичарите за првпат го употребуваат изразот „естетско доживување“, зашто дотогаш, во претходните раздобја, се користи единствено определувањето „восприемање на убавото“. Затоа естетичарите од XVIII век се обидуваат и да одговорат на прашањето дали чувствата или разумот се примарни при специфичното доживување на убавото? Англиските сензуалистичко-емпиристички естетичари затоа воведуваат една нова категорија која е отаде чувствата и разумот, имено категоријата „вкус“. Со оваа специфична категорија, која станува доминантна во овој и во следниот XIX век се нуди едно трето решение, средно решение или решение отаде првите две: вкусот е особена способност на човекот да го открива и доживува убавото или естетското. Вкусот е на пола пат од растојанието меѓу разумот (поимот) и сетилноста (чувствата), тој е една естетска моќ на просудување, којашто може да го разликува убавото од грдото, односно она што германскиот филозоф Имануел Кант го нарекува „суд на вкусот“ (Kant, 2007). Кант вкусот го определува како „заедничко сетило“ (*sensus communis*), додека англиските естетичари што му претходат на Кант го определуваат како *common sense* (Регенбоген – Мајер, 2004, стр. 644). Префинетоста на вкусот, според нив, доведува до една особена способност да се препознава и доживува убавото. Токму затоа говорот за естетското задоволство и за естетското искуство не е можен ако претходно не се појасни категоријата вкус.

Сè до XVII век *вкусои* (лат. *gustus*, англ. *taste*, гер. *Geschmack*, фр. *Goût*, рус. *вкус*) се врзува за надразнувањето на јазикот, за сетилото за вкус, а отогаш, под влијание на шпанско-италијанскиот термин *gusto* и францускиот *bon goût* (добар вкус), според Балтазар Грасијан од книгата „*El discreto*“ (1646), се определува и како естетска моќ на просудување, способност да се спознаваат убавото и убавината и тие да може да се разликуваат од грдото и од грдоста (Perullo, 2016). Во Италија и во Шпанија вкусот претставува „уживање“ или „допаѓање“, така што се говори и за определен „префинет вкус“ (Korsmeyer, 1999). На тој начин вкусот станува особено важен естетички и книжевно-критички термин, а како предмет на широки расправи го наоѓаме и во француската и во англиската, а нешто подоцна и во германската естетика (Dickie, 1996). Во Франција Ла Бриер во своите „*Карактери*“ (*Les Caractères*, 1688) укажува дека во уметноста постои некое врвно совршенство и оти оној што „го чувствува и сака, има совршен вкус; оној што не го чувствува та го сака и ова и она, има расипан вкус. Постојат значи добар и лош вкус, та затоа со причина се расправаме за вкусовите.“ Ова е чекор потаму од схоластичката сентенца „за вкусовите не треба да се расправа“ (*de gustibus non*

est disputandum), зашто таа доведува до краен релативизам, а со можноста за вкусовите да можеме да расправаме, всушност, се претпоставува постојењето на некое чувство со помош на кое единката е во состојба да ја дофати совршеноста на убавината која постои и во природата и во уметноста. А кој нема вакво чувство тој ќе суди погрешно, ќе има лош и расипан вкус. Ваквото разбирање на вкусот од Франција најпрвин ќе премине во Англија, каде што ќе се здобие со белезите на „добар вкус“ (good taste), а потем и во Германија. Добриот вкус, на тој начин, ни овозможува да ги разликуваме и успешно да ги вреднуваме и убавината и уметноста, со помош на она што Имануел Кант го нарекува суд на вкусот.

Инаку, Кант го толкува вкусот на трагата на размислите на англиските сензуалисти: Лордот Шефтсбери (1671-1713), кој сметаше дека вкусот е резултат на определено „внатрешно сетило“ коешто е вродено на човечката природа и коешто е темелен естетички поим, па преку Франсис Хачесон (1694-1746), според кого вкусот е суд на чувството, а внатрешното сетило докрај е поврзано со уживањето во уметничкото дело (Dickie, 1996), додека овој естетички сензуализам своја завршница има во естетиката на Дејвид Хјум (1711-1776). Хјум во својот капитален естетички труд „За мерилото на вкусот“ (*Of the Standard of Taste*, 1757) ја развива тезата дека нашиот вкус не потекнува од интелектуалниот туку од емоционалниот дел на нашата биолошка даденост (Хјум, 2005). Тој наполно ги спротивставува разумот и вкусот, тврдејќи дека разумот ни ги дава знаењата за вистината и лагата, додека вкусот ни ги дава чувствата на убавото и на грдото, на пороците и на доблестите. При уметничкото создавање, смета Хјум, клучна е улогата на имагинацијата (мечтата), а оттаму произлегува дека токму во меѓупросторот помеѓу индивидуалното и ирационалното чувство и општоста која не е рационална, се наоѓа онаа синтеза на индивидуалното и универзалното во рамките на мерилото на вкусот. Но, вкусот не е еднаш засекогаш даден и утврден. Тој е заеднички белег на сите луѓе, но тој мора постојано да се доизградува, емпириски да се проверува и модифицира, а само оние луѓе што ја имаат „префинетоста на вкусот“ (delicacy of taste), смета Хјум (Hume, 1966), може да ги наложат своите судови како општоприфатливи.<sup>2</sup>

На овие ставови се надоврзува Имануел Кант во неговата „Критика на моќта на судењето“ (*Kritik der Urtheilskraft*) од 1790 година, каде што вкусот не претставува само некоја лична наклонетост туку претставува општествено развиена, субјективна моќ на просудување. Убавото коешто е предмет на

<sup>2</sup> Пообемно за естетичките ставови на Дејвид Хјум, по повод 300-годишнината од раѓањето на филозофот, пишував во својот текст „Дејвид Хјум за убавината и уметноста“ (Цепароски, 2011).

судот на вкусот не е квалитет на предметот, туку е израз на субјективно допаѓање. Вкусот е субјективна „моќ на просудување“, но тој треба да дејствува општествено, и треба во субјективното одредување да се манифестира над самата приватна наклонетост. Кант ова го нарекува „субјективна општа соопштливост на начинот на претставување во еден суд на вкусот.“ (§ 9) На тој начин приватното мислење се преобразува во општоважечко и вредно (Кант, 2005). Вкусот, потем, не се засновува на корисното, но со него мора да се хармонизира. Судот на вкусот не е непосредно искуство, туку по пат на рефлексивност со „слободната игра на моќта на имагинацијата (мечтата) и на разумот“ ги доведува нив во хармониско единство. Вкусот, најнакрај, е средство и активност која доведува до согласности помеѓу луѓето. Сепак, во естетиката „вкусот“ генерално се однесува на можноста да се просудуваат естетските белези на објектите, особено убавината. Како таков, вкусот игра централна улога во XVIII и XIX век, но денес веќе не се употребува во толкав обем, освен во поширока смисла на определена естетска наклонетост.

Но кога „естетското доживување“ во XIX век станува дел од доминантниот интерес на психологијата, а естетиката се психологизира, поимите „убаво“ или „восприемање на убавото“ како да исчезнуваат од теоријата, а на нивно место доаѓа и целосно загосподарува изразот „естетско доживување“. Се смета дека ова доживување е самостојно и самосвојно и дека не може да се сведе на ни едно друго доживување, односно дека е доживување *sui generis*. Затоа во толкувањето на естетското доживување започнуваат да доминираат од една страна емоционализмот и хедонизмот, а од друга страна гносеологизмот и интелектуализмот. При сево ова започнува процесот на психологизирање на естетиката, а оттаму и на естетското задоволство (Petrović, 1994, стр. 30).

Изразот „естетско искуство“ (анг. *aesthetics experience*; фр. *expérience esthétique*; гер. *ästhetische Erfahrung*; рус. *эстетический опыт*) или како што понекогаш синонимно се одредува со помош на изразите „естетско доживување“ или „естетско задоволство“, за првпат започнува да се употребува во XVIII век, додека во минатите епохи во целина доминира изразот „восприемање на убавото“. Тогаш, во XVIII век, всушност, и се утврдува дека постои разлика помеѓу обичното задоволство и естетското задоволство и затоа се инсистира врз прецизното изделување на естетското доживување (естетското искуство) од кое и да е друго обично уживање или искуство.

Во контекст на естетското доживување треба да се укаже дека тоа станува клучна тема на естетиката во XIX век и тоа токму во времето на создавањето на психологијата како наука и на нејзиното влијание во рамките на т.н.

психологистичка естетика. Категоријата „убаво“ тогаш како да исчезнува од естетиката, а на нејзино место настапува изразот „естетско доживување“. За психолозите естетичари на ова време естетското доживување станува клучна категорија на естетиката, а самото естетско доживување станува централно доживување кое не може да се сведе на некое друго доживување. Но, во естетиката и во филозофијата на уметноста, вообичаено е денес да се користи изразот „естетско искуство“ како синоним за изразот „естетско доживување“.

Естетското искуство е еден комплексен израз кој претставува севкупност од судења, чувства и емоции кои определен субјект ги искажува или ги изразува во однос на убавината во природата или во уметноста или кога субјектот го восприема уметничкото дело. Имануел Кант смета дека убавото изникнува од сетилното влијание што естетскиот објект го има во однос на субјектот што восприема и од просудувањето на ова восприемање со помош на рефлексивната чијшто критериум е допаѓањето. Естетското искуство, оттаму, е оној контемплативен став кон објектите кој не е насочен ниту кон научното сознание, ниту кон некои практични цели, туку се раѓа единствено во уживањето во чистата игра на сознајните моќи (слободната игра меѓу мечтата и разумот) и на специфичното единство на многукратното што се создава во рефлексивната, како што вели Кант во својата „Критика на моќта на судењето“ (Кант, 2005).

Но, во XX век естетското искуство станува искуство во однос на уметноста, како што се утврдува кај американскиот филозоф Џон Дјуи (Dewey, 1980) кој во своето дело „Уметноста како искуство“ (*Art as Experience*) од 1934 ја брани оваа позиција. Исто така, во филозофската херменевтика естетското искуство се истакнува како нешто што е наспроти теориско-научниот поим на искуството, а како клучно и средишно својство на естетското искуство се нагласуваат историјата и јазикот, како што укажува германскиот филозоф Ханс-Георг Гадамер (Gadamer, 1989) во своето дело „Вистина и метод“ (*Wahrheit und Methode*) од 1960 година. Во естетското искуство со посредување на јазикот настапуваат едно по друго различните историски искуства во определен еднократен замен однос.

Естетското искуство се стреми кон оформувањето на естетскиот предмет како квалитативна творба. Како што укажуваат естетичарите феноменолози, со својата специфична терминологија која е мошне прецизна, можеме да одделиме барем три елементи на естетското искуство (доживување) кои следуваат сукцесивно: *џрвиоџ*, емоционалниот, кој се врзува за првичната естетска возбуда и естетското уживање; *вџориоџ*, активниот и творечкиот, кој го оформува естетскиот предмет како квалитативна и структурирана це-

лина; и *ἰρεῖσιον*, пасивниот и примателниот, кој се врзува за очигледното поимање на конституираната квалитативна творба. Во оваа последна фаза од доживувањето настапува смиението и во него се остварува контемплативното и со емоции проникнатото интенционално чувство на конституираниот естетски предмет. Ова чувство е, всушност, првото искуство на естетската вредност и првичниот вредносен одговор на естетскиот предмет, како што укажуваше полскиот естетичар и феноменолог Роман Ингарден во низа свои дела – за првпат на II Светски конгрес по естетика (1937) – а подоцна особено во својата книга „Доживување, уметничко дело и вредност“ (Ingarden, 1969).

### Емпатија и вчувствување (ајнфилунг)

Теоријата на вчувствувањето, односно теоријата на емпатијата или како што може естетички соодветно да се формулира како теоријата на активната природа на естетското доживување, најрано, во систематска форма, е формулирана во Германија. Оттаму доаѓа и нејзиниот термин „ајнфилунг“ (гер. *Einfühlung*; англ. *empathy*; фр. *empathie*; рус. *сопереживание*), иако во однос на ова учење далеку поприфатен е англискиот термин со грчка етимологија - емпатија. Почетоците на оваа теорија може да се бараат во XVIII век кај Хердер и кај Новалис, но нејзини решителни застапници се Фридрих Теодор Фишер и Херман Лоце. Сепак, најзначаен протагонист на „теоријата на вчувствувањето“ (*Einfühlungstheorie*) или „теорија на вживувањето“ (како што понекогаш се преведува на македонски јазик) е минхенскиот професор кој најактивно твори на преминот на XIX и XX век, застапникот на психолошката естетика – Теодор Липс (1851-1914).

Основниот став на оваа естетика на ајнфилунгот или естетика на емпатијата е дека естетското доживување доаѓа до својот резултат само кога субјектот сопствената активност ја префрлува врз предметот, а на тој начин на естетскиот предмет му се припишуваат белези што самиот по себе ги нема. Така субјектот своите сопствени доживувања им ги позајмува на предметите (Lipps, 1914). Со ваквото проектирање на нашите чувства кон уметничкото дело што го восприемаме, ние, всушност, доживуваме особена пријатност, односно самото дело станува извор, како што укажува Теодор Липс, на едно „објективизирано самоуживање“ (гер. *ein objektiviertes Selbstgenuss*; англ. *an objectified self-enjoyment*). На тој начин субјектот што го восприема делото (реципиентот) не е само една пасивна личност што огледално го прима делото, туку со внесувањето на своите чувства во самото дело тој активно учествува и се внесува „во“ делото, се „вчувствува“ во делото, внесувајќи ги во него

сопствените емоции. Ваквото доживување на уметничкото дело ја одбегнува пасивноста и станува активно, но при оваа идентификација со објектот или со состојбите (делото, личноста, физичката состојба, емоциите итн.), преку емпатијата ние, во суштина, земаме учество во постоењето на објектот и се поистоветуваме со објектот на нашата емпатија (Guyer, 2014, II, стр. 378-409; Debes, 2015, стр. 286-322).

Во однос на теоријата на емпатијата, сепак, се појавуваат и повеќе спорни прашања, меѓу кои, според полскиот естетичар Владислав Татаркјевич (Tatarkiewicz, 1980), и следниве: „Дали естетското вчувствување е вчувствување на чувствата или, пак, на претставите? Вчувствување на целата личност или на поединечните доживувања? А критиката на теоријата на емпатијата укажувала на тоа дека секое вчувствување на претставите и на чувствата нема естетски ефект, и дека во секое естетско доживување не е содржано вчувствувањето на мечтата и на чувствата“ (Tatarkjevič, 1983, стр. 316).

Исто така, уште едно клучно ограничување на оваа теорија е дека иако реципиентот на уметничкото дело може да се вчувствува или вживее со делото тоа е така само во однос на оние дела кои содржат предметно-прикажувачки план, односно само во однос на делата со реалистичка содржина. Апстрактната уметност, атоналната музика, дадаистичката или сигналистичката поезија, според ваквата критика, не се достапни за вчувствување, исто како што и естетиката на грдото не може да биде предмет на какво и да е вчувствување. Оттаму естетиката на емпатијата сите оние објекти што не се убави ги смета за неестетски и за невредни. На тој начин оваа теорија покажува сериозни ограничувања зашто не може успешно да кореспондира со авангардната и апстрактната уметност, а едновременно останува нечувствителна кон африканската и ориенталната уметност и литература. Затоа и може германскиот естетичар Макс Десоар својата критика кон овие ограничувања на теоријата на вчувствување да ја формулира на следниов начин: „Единствено не е јасно со кое право негативното вживување и грдото претставуваат една естетска вредност, зашто таа, според ова сфаќање, може да се состои единствено во естетската неугодност или антипатија“ (Dessoir, 1963, стр. 35).

Од друга страна, критички кон ајнфилунг теоријата се однесува и италијанскиот естетичар Гвидо Морпурго-Талјабуе кој дури и кога ја објаснува оваа теорија аналитички, не може а да не упати и критички забелешки: „*Einführung*. Овој термин значи придавање на живот кој го вршиме во естетскиот чин, и кој во суштина настанува со пренесување во предметот на нашите органски чувства од кинематичка природа. На тој начин ние во предметот внесуваме нешто што нему не му припаѓа“ (Morpurgo-Taljabue, 1968, стр. 53).



Иако во англосаксонската естетика и книжевна критика овој поим се анализира во текот на целиот XX век, при што се истакнува дека разликата во преведувањето на терминот *Einfühlung* помеѓу емпатијата (вчувствување = *empathy* = *feeling into*) и симпатијата (сочувствувањето = *sympathy* = *feeling along*) не е само од лингвистичка природа, туку во себе содржи и определени теориски консеквенции. Наједноставно, ова се појаснува низ примерот на гледачот на хорор филмови кој ако е исплашен и растревожен заедно со личноста што се прогонува во самиот филм, тогаш тој чувствува емпатија, а ако едноставно чувствуваме тага или сме загрижени за потенцијалната жртва, но самите не стравуваме за себеси, тогаш станува збор за искуство на симпатија, односно сочувствување. Во литературата ние го нарекуваме емпатски извадокот кој кај читателот го предизвикува чувството на учествување во изгледот, движењата и физичките промени на објектот што во извадокот се опишува. Ние емпатски се однесуваме кон „руменоста“ на езерото во лирската песна „Езеро“ на Матеја Матевски, исто како што емпатски можеме да се однесуваме и кон ликовите на Велика и на Јон од романот „Пиреј“ на Петре М. Андреевски. Сепак, емпатијата и симпатијата најчесто одат заедно (Schliesser, 2015), та затоа некои психолози (Wispé, 1991), како и естетичари и теоретичари на книжевноста, сметаат дека овие два термина се во суштина синонимни (Ratcliffe, 2008), додека други, пак, укажуваат на примарно етичката димензија на емпатијата, односно симпатијата (Taylor, 2002).

### Огледалните неврони и емпатијата

Фактот дека понекогаш кога гледаме некои личности или некои настани и во тој ист момент и ние како да го чувствуваме она што и некој друг непосредно го чувствува или доживува, како на пример задоволството како резултат на убаво јадење или, пак, болката како резултат на боцнување со игла, сите овие сознанија предизвикаа серија испитувања во невронауката кои доведоа кон крајот на минатиот век до откријата на неколкумина италијански невронаучници од Универзитетот во Парма, Италија, кои за првпат во 1992 година (Di Pellegrino, Fadiga, Fogassi, Gallese and Rizzolatti, 1992), го потврдија постоењето во фронталниот (предниот) дел на мозокот на т.н. „огледални неврони“ (*mirror neurons*). Овие сознанија неколку години подоцна се дообликуваа во уште една значајна студија на овие автори: „Премоторниот кортекс и препознавањето на моторните дејства“ (Rizzolatti, Fadiga, Galesse and Foggasi, 1996). Меѓу овие научници со своите понатамошни трудови за кои ќе стане збор подолу во текстот особено се истакнуваат Џакомо Ризолати

(Giacomo Rizzolatti) и Виторио Галезе (Vittorio Gallese). Но, кога станува збор за овие специфични регии на мозокот, односно за премоторниот кортекс, треба да се укаже дека тој претходно се поврзуваше само со „идеомоторната зона“, т.е. „регуларните неврони за моторни команди“ (regular motor command neurons), оние неврони кои се „активираат“ (fire) кога се зема нешто, на пример кикиритка или ф’стак, или кога нешто се повлекува (на пример, јаже) или кога нешто се турка (на пример, топка). Овие командни неврони од мозокот ги овозможуваат движењата на нашите мускули и овозможуваат да се оствари саканото дејствие. Но она што е најинтересно е дека истовремено овие неврони се „активираат“ и кога некој друг ги прави овие дејства. На тој начин, како што укажува прочуениот невронаучник Вилајанур С. Рамачандран (Vilayanur S. Ramachandran), инаку професор на Универзитетот во Калифорнија, Сан Диего (Center for Brain and Cognition, University of California, San Diego), „овие неврони изведуваат симулација на виртуелна реалност на нашиот ум, на нашиот мозок. Оттаму, тие конструираат теорија на умот – на нашата интенција – што е важно за сите видови на социјална интеракција“ (Ramachandran, 2012). Згора на тоа Рамачандран заедно со Вилијам Хирштајн создаваат и една комплексна „невролошка теорија на естетското искуство“ (A Neurological Theory of Aesthetic Experience) во која се предлагаат осум закони на естетското искуство (Ramachandran & Hirstein, 1999). Не навлегувајќи во деталите на оваа теорија, сепак, треба да се истакне дека евидентираното постоење на „огледалните неврони“ јасно и емпириски ја потврдува тезата за постоењето на емпатијата и во контекст на естетското искуство – како што тврди Галезе во својата студија „Огледалните неврони и уметноста“ (Gallese, 2011), но и Ризолати во своето дело „Огледално невронскиот систем и имитацијата“ (Rizzolatti, 2005).

Од друга страна, постоењето на „огледалните неврони“ е од особена важност за феноменолошката теорија на интересубјективноста (Lohmar, 2006), како што укажува и Дан Захави во својата студија за „Емпатијата и огледалноста: Хусерл и Галезе“ (Zahavi, 2011). Впрочем, низа студии ги поврзуваат можните функции на „огледалните неврони“ со помошта што тие ја овозможуваат при разбирањето на „целите и на интенциите“ (Fogassi et al., 2005), како и во однос на емпатијата (Preston and de Wall, 2002; Decety and Jackson, 2004) или, пак, на „автоматската имитација“ (automatic imitation), термин што ги означува ситуациите во кои една индивидуа која следи некое движење на друга индивидуа несвесно (неинтенционално) го имитира (подражава) ова исто или слично движење (Longo, Kosobud and Bertenthal, 2008; Heyes, 2011). Сепак, она што за естетиката и за психологијата на уметноста е од особена

важност во контекст на откритијата врзани за „системот на огледални неврони“ (MNS - mirror neuron system) се можните импликации на ова толкување за естетиката, но и за емпатијата во контекст на теоријата на експресивизмот и во контекст на теоријата на подражавањето (mimesis).

На овој план, секако, вреди да се разгледа миметичката теорија која своите почетоци ги има во антиката кај Демокрит, Платон и Аристотел (Halliwell, 2002; Melberg, 1995), а своите толкувачки современи проблесои кај Ајербах (Auerbach, 1953), Асунто (Assunto, 1965) и Волтон (Walton, 1990), но ова ги надминува можностите на овој текст и останува да се разгледа во некоја друга пригода. Но, при сето ова и во контекст на подражавањето (мимесис) едно е јасно: „Мимесис е грчки збор за имитација. Тој се употребува во две основни значења: како претставување на определени идеални објекти (Платон) и како нешто што е направено од определен каузален процес (Аристотел). И во двата случаи, уметноста се сфаќа како облик на мимесис“ (Townsend, 2006, стр. 208).

Токму затоа мимесисот или имитацијата, односно подражавањето, и денес е клучната теорија на уметноста (Potolsky, 2006) која своја потврда сега добива и од невронауката и од учењето за „огледалните неврони“ кои придонесуваат кон оформувањето на естетското искуство и кон нашето емпатско однесување во однос на определени дела од областа на книжевноста или на уметноста (Freedberg and Gallese, 2007). Како ривалска теорија на уметноста или како ривалска естетичка теорија, теоријата за уметноста како експресија (израз) со своите клучни протагонисти Бенедето Кроче (Croce, 1965; Кроче, 2005) и Робин Колингвуд (Collingwood, 1938), исто така, се покажува дека е во непосредна врска со емпатијата и со учењето за „огледалните неврони“. Тоа како интуитивно да го насетува и Теодор Липс кога на почетокот на XX век укажува дека *емпатијата е инстинкт што води кон: 1. експресија и 2. мимесис* (Lipps, 1907, стр. 713).

Сепак, на овој план, и во контекст на важноста на најновите откритија на невронауката, би можеле да се согласиме со она на што италијанскиот европсихолог Џакомо Рицолати со право не потсетува: имено дека прочуениот англиски авангарден театарски режисер Питер Брук (1925), инаку според мнозина театролози најголемиот жив театарски режисер на денешницата, во едно свое неодамнешно интервју недвосмислено ги искажал своите ставови изјавувајќи:

„Со откритието на огледалните неврони, невронауката конечно започна да го разбира она што беше вообичаено театарско знаење во минатото: напорите на актерот би биле залудни доколку тој не би бил во

можност да ги надмине сите културни и јазични бариери и да ги сподели своите телесни звуци и движења со гледачите, кои на тој начин активно придонесуваат за настанот и стануваат едно со играчите на сцената. Ова споделување е основата врз која театарот се развива и се навраќа, а огледалните неврони, кои стануваат активни и кога индивидуата извршува дејство и кога ќе забележи дека тоа се извршува од други, сега овозможува ова споделување да има биолошко објаснување“ (Rizzolatti & Sinigaglia, 2008, стр. IX).<sup>3</sup>

И натаму, според тврдењето на Џакомо Ризолати:

„Како што Питер Брук нè потсетува, актерите на сцената ги надминуваат сите лингвистички и културни бариери за да ги вклучат гледачите во заедничкото искуство на дејствија и емоции. Истражувањето на огледалните неврони се чини дека нуди, за првпат, единствена експериментална и теоретска рамка во која може да се дешифрира оваа форма на споделено учество што ја овозможува театарот и што е во основа подлогата на нашето општо искуство“ (Rizzolatti & Sinigaglia, 2008, стр. XIII).<sup>4</sup>

Овој став, секако, може да се прошири од театарската и кон другите уметности, зашто огледалните неврони не се манифестираат само во однос на театарот, туку, се чини, и во однос на естетското искуство и на емпатијата што се оформуваат и произлегуваат и од сите други уметности што го градат традиционалниот систем на убавите уметности, но и современиот систем на поодделните уметности.

---

<sup>3</sup> “With the discovery of mirror neurons, neuroscience had finally started to understand what has long been common knowledge in the theatre: the actor’s efforts would be in vain if he were not able to surmount all cultural and linguistic barriers and share his bodily sounds and movements with the spectators, who thus actively contribute to the event and become one with the players on the stage. This sharing is the basis on which the theatre evolves and revolves, and mirror neurons, which become active both when an individual executes an act and when he observes it being executed by others, now provide this sharing with a biological explanation.” (Rizzolatti & Sinigaglia 2008: ix)

<sup>4</sup> “As Peter Brook reminds us, the players on the stage overcome all linguistic and cultural barriers to encompass the spectators in a shared experience of actions and emotions. The study of mirror neurons appears to offer, for the first time, a unitary experimental and theoretical framework within which to decipher this form of shared participation that the theatre provides and which is fundamentally the basis of our common experience.” (Rizzolatti & Sinigaglia 2008: xiii)

**Литература:**

- Кант, И. (2005). Критика на моќта на судењето (извадоци). (Прев. од гер. Кица Б. Колбе). Во: И. Џепароски (прир.) *Убавина и уметносѝ* (стр. 195-238). Скопје: Магор.
- Кроче, Б. (2005). Естетика (извадоци). (Прев. од итал. Анастасија Ѓурчинова) Во: И. Џепароски (прир.) *Убавина и уметносѝ* (стр. 383-412). Скопје: Магор.
- Регенбоген, А.- Мајер.У. (2004). *Речник филозофских појмова*. Београд: БИГЗ Publishing.
- Хјум, Д. (2005). За мерилото на вкусот. (Прев. од англ. Иван Џепароски). Во: И. Џепароски (прир.) *Убавина и уметносѝ* (стр. 163-181). Скопје: Магор.
- Џепароски, И. (2011). Дејвид Хјум за убавината и уметноста (300 години од раѓањето на филозофот). *Филолошките замейќи-Филолошки студији-Filološke pripombe-Filološke studije*, Перџм-Скопје-Люблиана-Zagreb, Том 1, стр. 1-9. [http://philologicalstudies.org/dokumenti/2011/Philosophical-Cultural%20Problems/Ivan\\_Geparoski.pdf](http://philologicalstudies.org/dokumenti/2011/Philosophical-Cultural%20Problems/Ivan_Geparoski.pdf) или на новиот сајт: <https://journals.ukim.mk/index.php/philologicalstudies/article/view/564>
- Audi, R. (ed.) (1995). *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Auerbach, E. (1953). *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Assunto, R. (1965). Mimesis. In *Encyclopedia of World Art*. **10**: 92-121. New York: McGraw-Hill.
- Bosanquet, B. (1934[1892]). *A History of Aesthetics*. London / New York: George Allen & Unwin Ltd. / The Macmillan Company.
- Carroll, N. (1999). *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. London: Routledge.
- Collingwood, R. G. (1938). *Principles of Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Croce, B. (1965). *Guide to Aesthetics*. (Trans. P. Romanell), New York: Bobbs-Merrill.
- Debes, R. (2015). From Einfühlung to Empathy: Sympathy in Early Phenomenology and Psychology. In Schliesser, E. (Ed.) *Sympathy: A History* (pp. 286-322). New York: Oxford University Press.
- Decety, J. and Jackson, P.L. (2004). The functional architecture of human empathy. *Behavioral and Cognitive Neuroscience Reviews*. **3**(2): 71-100.
- Dessoir, M. (1963). *Estetika i opća nauka o umjetnosti*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Dewey, J. (1980). *Art as Experience*. In *The Collected Works of John Dewey: The Later Works, 1925-1953*, vol. 10. New York: Perigee.
- Dickie, G. (1996). *The Century of Taste: The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.

- Di Pellegrino, G., Fadiga, L., Fogassi, L., Gallese, V. and Rizzolatti, G. (1992). Understanding motor events: a neurophysiological study. *Experimental Brain Research*, **91** (1), pp. 176–80.
- Feldman, F. (2006). *Pleasure and the Good Life: Concerning the Nature, Varieties, and Plausibility of Hedonism*. Oxford: Oxford University Press.
- Fogassi, L., Ferrari, P.F., Gesierich, B., Rozzi, S., Chersi, F. & Rizzolatti, G. (2005). Parietal lobe: from action organization to intention understanding. *Science*. **308** (5722): 662-667.
- Freedberg, D. and Gallese, V. (2007). Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends in Cognitive Sciences*. **11**(5): 197-203.
- Gadamer, H.-G. (1989). *Truth and Method*. 2<sup>nd</sup> rev. edn. New York: Crossroad.
- Gallese, V. (2001). The 'Shared Manifold' hypothesis: from mirror neurons to empathy. *Journal of Consciousness Studies*. **8**: 33-50.
- Gallese, V. (2011). Mirror Neurons and Art. In F. Bacci & D. Melcher (Eds.) *Art & The Senses* (pp. 455-463). Oxford: Oxford University Press
- Guyer, P. (2014). *A history of modern aesthetics I-III*. New York: Cambridge University Press.
- Halliwell, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts & Modern Problems*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Heyes, C. (2011) Automatic imitation. *Psychological Bulletin*. **137**(3): 463-483.
- Hume, D. (1966). Of the Standard of Taste. In *Essays: Moral, Political and Literary* (pp. 231-255). Oxford: Oxford University Press.
- Ingarden, R. (1969). *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Kant, I. (2007). *Critique of Judgement* (Trans. James Creed Meredith). Oxford: Oxford University Press.
- Korsmeyer, C. (1999). *Making sense of taste: food and philosophy*. New York: Cornell University Press.
- Lipps, T. (1914). *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst* (2. unver. Auflage). Leipzig und Hamburg.
- Lipps, T. (1907). Das Wissen von fremden Ichen. *Psychologische Untersuchungen 1*. 694-722.
- Lohmar, D. (2006). Mirror neurons and the phenomenology of intersubjectivity. *Phenomenology and the cognitive sciences*, **5**(1) 5-16.
- Longo, M.R., Kosobud, A. and Bertenthal, B.I. (2008). Automatic Imitation of Biomechanically Possible and Impossible Actions: Effects of Priming Movements Versus Goals. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*. **34**(2) 489-501.
- Melberg, A. (1995). *Theories of Mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Morpurgo-Taljabue, G. (1968). *Savremena estetika*. Beograd: Nolit.
- Perullo, N. (2016). *Taste as Experience: The Philosophy and Aesthetics of Food*. New York: Columbia University Press.
- Petrović, S. (1994). *Estetika*. Beograd: Ćigoja.
- Potolsky, M. (2006). *Mimesis*. New York: Routledge.
- Preston, S. and de Wall, F.B.M. (2002). Empathy: Its Ultimate and Proximate Bases. *Behavioral and Brain Sciences*. **25**(1): 1-72.
- Ramachandran, V.S. and Hirstein, W. (1999). The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience. *Journal of Consciousness Studies*, **6** (6-7), pp. 15-51.
- Ramachandran, V.S. (2012). Do Mirror Neurons Give Us Empathy? – Jason Marsh Interview with V.S. Ramachandran. (Последен пристап 9/24/2019) [https://greatergood.berkeley.edu/article/item.do\\_mirror\\_neurons\\_give\\_empathy](https://greatergood.berkeley.edu/article/item.do_mirror_neurons_give_empathy)
- Ratcliffe, S. (2008). *On sympathy*. New York: Oxford University Press Inc.
- Rizzolatti, G., Fadiga, L., Galesse, V., and Foggasi, L. (1996). Premotor cortex and recognition of motor actions. *Cognitive Brain Research*, **3**, 131-141.
- Rizzolatti, G. (2005). The mirror neuron system and imitation. In S.Hurley and N.Crater (Eds.) *Perspectives on Imitation. From Neuroscience to Social Science*. MIT Press, Cambridge (MA), vol. 1, pp. 55-76.
- Rizzolatti, G. & C. Sinigaglia (2008). *Mirrors in the Brain. How Our Minds Share Actions and Emotions*. Oxford: Oxford University Press.
- Schliesser, E. (Ed.) (2015). *Sympathy: A History*. New York: Oxford University Press.
- Tatarkiewicz, W. (1980 [1975]). *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*. The Hague, Boston, London: Martinus Nijhoff.
- Tatarkjević, V. (1983 [1975]). *Istorija šest pojmova*. Beograd: Nolit.
- Taylor, C. (2002). *Sympathy: A Philosophical Analysis*. New York: Palgrave Macmillan.
- Townsend, D. (1997). *An Introduction to Aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Townsend, D. (2006). *Historical Dictionary of Aesthetics*, Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc.
- Walton, K. (1990). *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Wispé, L. (1991). *The Psychology of Sympathy*. New York: Springer Science + Business Media, LLC.
- Zahavi, D. (2011). Empathy and Mirroring: Husserl and Gallese. In R. Breeur & U. Melle (Eds.) *Life, Subjectivity & Art* (pp. 217-254). Dordrecht: Springer.

## AESTHETIC EXPERIENCE AND EMPATHY

Ivan Djeparoski

### Abstract

The paper discusses the issues related to the categories “aesthetic experience” and “empathy”. After considering and establishing the distinction between the concept of “Einführung” in psychology and aesthetics (within the German aesthetic tradition), and the meaning of the term “empathy” within Anglo-American psychological and aesthetic tradition, the investigation continue toward the latest researches in neuroscience from the last decade of the previous century and the first two decades of the 21st century, primarily to the discovery of “mirror neurons” and in the context of their relevance for empathy and aesthetic experience. Therefore, the paper clearly shows the direct connection between psychology and aesthetics within the approach to the phenomena of art and to the work of art, a connection which, with the latest advances in neuroscience, receives further confirmation.

**Keywords:** *aesthetic experience, empathy, Einführung, taste, mirror neurons*