Тијана Качаревић

ФАЈЕРАБЕНДОВ МЕТОДОЛОШКИ АНАРХИЗАМ

Наука као уметност и уметност као наука

Пол Фајерабенд (1924–1994) засигурно је један од најоригиналнијих, најекстравагантнијих, рекло би се и најконтроверзнијих, па и најдуховитијих филозофа науке XX века. Оригиналним га, пре свега, чини његов однос према модерној науци и његово настојање да објасни да наука у ствари не заслужује тако повлашћен положај какав има у односу на друге области стваралаштва, те да не поседује ексклузивно право на истину. Фајерабенд своја запажања формулише на један врло луцидан начин, а хумор је у његовом изражавању дозвољен, будући да он не пише строге академске расправе и да се не бави силогистичким вежбама. Међутим, далеко од тога да Фајерабендовим становиштима можемо прићи сувише опуштено, јер из његовог расуђивања могу произаћи вредна филозофска и научна сазнања на основу којих се може раскринкати догматизам једне научне теорије, а тиме и подржати прогрес у науци.

Фајерабанд каже да је наука надвладала своје противнике, иако их није уверила, те да је наука завладала силом, а не аргументима. А из своје позиције екстремног релативизма Фајерабенд се супротставља сваком ауторитету, тако и научном, па се истински гнуша тираније и тоталитаризма науке, против којих се бори епистемолошким анархизмом, односно дадаизмом. Он покушава да раскринка ирационалистички опис научног подухвата, што умногоме такође почива на његовом нападу на метод. Стиче се утисак да овакво атаковање на научни метод повлачи са собом и све остало што је окупирало његову

мисао. Фајерабендова луцидност, а и завидно познавање уметности (подсетимо се да је извесно време провео у Вајмару у школи за позоришну уметност), као и уопште идеја да науку доводи у везу са уметношћу, митологијом, религијом, чинили су га уистину посебним филозофом науке.

Дакле, наука која инсистира на томе да поседује једини исправан метод и да само он доводи до исправних резултата јесте идеологија, тако да се мора одвојити од државе, па и од процеса образовања. Зрелим човеком не може се звати онај који је учен у духу само једне идеологије – зрео човек бира сам. Како би начинио било какав избор, он мора изучити разне вештине и њихове методе: бајке, митове итд., или им макар дати шансу. Тек тада човек постаје зрео и интелектуално ослобођен. Тек тада спознаје разлику између науке и уметности, на пример. Управо зато, према Фајерабендовом мишљењу, с правом можемо бити методолошки анархисти, односно епистемолошки дадаисти.

1. Однос науке и уметности

Фајерабенд се у својој филозофији науке, односно (анти)науке, врло јасно изјаснио „против методе", и то, између осталог, и због стваралачког карактера научног мишљења, по чему би се могло рећи да је наука формално сродна уметности, а отуда и његова теза „наука као уметност".

Наиме, Фајерабендов мисаони пут могао би се описати тако што почиње у духу савременог научно-филозофског мишљења какво везујемо за Бечки круг, у духу неопозитивизма, који обухвата првенствено англосаксонски свет, као аналитичка филозофија, а пре свега филозофија науке која је блиска критичком рационализму Карла Попера, да би коначно дошао до гледишта историзма и теоријскосазнајног анархизма, па до естетизма (а то би било оно гледиште које, по Ничеу, долази од уметности и које „очима уметности посматра науку и филозофију", а не обратно, што би важило за дотадашњу историју мишљења).[1]

Ми, дакле, „очима уметности" можемо посматрати филозофију и науку, али их можемо и поистовећивати, односно можемо гледати на „науку као на уметност", или на „уметност као науку". Можемо се естетски односити према науци и филозофији, а можемо их довести

[1] Видети: Милан Дамњановић, Поводом нашег издања Фајерабендовог дела *Против методе*, *Преглед*, часопис за друштвена питања, бр. 1–2/1989, стр. 93.

у везу са естетским. Уколико бисмо науку гледали „очима уметности", ми бисмо је, у ствари, тиме и приближили уметности. Ако посматрамо уметност као вештину (грч. *techne* – умеће), сложићемо се са тим да је и наука вештина, умеће. Али, будући да вештину у уметности доводимо у везу са занатским умећем, можемо се питати да ли је и бављење науком налик бављењу неким занатом. Посебно ако се према научном методу односимо на начин против којег се Фајерабенд оштро залаже, и те како можемо довести у везу науку и занат, јер бисмо се тако водили једним методом у науци, као и било којом технологијом у занатској вештини, па бисмо тако долазили до резултата. Међутим, ако бисмо се према уметности односили као према стваралачком чину, онда бисмо могли с тим у везу да доведемо Фајерабендово схватање научног метода, јер уметник одлучује о уметничком делу као што би научник одлучивао о научној теорији – при том обојица подједнако по стваралачком овлашћењу за дело. Подсетимо овде да је Фајерабенд, поред ума, признавао и не-ум, односно ирационалну основу света, што бисмо такође могли да доведемо у везу са његовим гледањем на „науку као (на) уметност".

Када говоримо о Фајерабенду као луцидном, неконвенционалном дадаисти, те о Фајерабенду, који се, критикујући научни метод, односи према науци као према уметности, не можемо а да не споменемо професора Курта Хибнера, са којим је Фајерабенд колегијално сарађивао, а који му је био истомишљеник. Професор Хибнер је, наиме, у потпуности био посвећен ненаучним формама сазнања: уметности, миту, магији и другима. Он се занима и пише о односима германске митологије према грчкој, о Вагнеровим операма, о експресионизму као најважнијем немачком уметничком правцу тога времена, и то у оквиру једне опште слике авангардних покрета која произлази из разматрања проблема односа уметности и стварности. Мада не иде тако далеко као Фајерабенд да науку посматра као уметност, он се ипак креће истим мисаоном путем као Фајерабенд, тако да критикује научни ум, бранећи наше „песничко обитавање на земљи", како би се у најважнијој ствари усагласио са Фајерабендом, у превазилажењу научног ума и прихватању гледишта историјског ума.[2]

„У низу занимљивих и изазовних текстова професор Курт Хибнер са свеучилишта у Килу критизирао је 'апстрактни' карактер савремених методологија и тврдио да 'врело знанственог' напретка не лежи ни у апстрактним правилима фалсификације, ни у индуктивним закључцима и сличном, него у цијелој менталној и повијесној ситуацији у којој се знанственик налази. Управо из ове ситуације он узима своје

[2] Исто, стр. 95.

пресупозиције и управо на њу његова дјелатност реагира...”[3] Професор Хибнер замера савременој филозофији науке што још увек не поступа историчн, већ пуком рефлексијом, „апстрактно”, при чему је мишљење препуштено себи.

Да ли бисмо могли да и у овом смислу доведемо науку у везу са уметношћу, ако узмемо у обзир да и, бавећи се уметношћу, поступамо „апстрактно” и служећи се рефлексијом? Можда бисмо могли да кажемо да ни уметност не поступа исторично. Овде, наравно, не говоримо о историји уметности, која проучава и тумачи уметност кроз епохе које су се смењивале, а тако доносиле и промене у уметности. Да ли је резултат у уметности једнако битан као и у науци? Ми бисмо овде рекли да је то готово неупоредиво. Уметност и наука нису једнаке по својој сврси, али ако бисмо њихов резултат посматрали у односу на нашу сазнајну моћ, а не њихову практичну примењивост, можда ту већ не би ни било велике разлике између науке и уметности. Уметност не постоји само зато да би публику довела до специфичног емоционалног стања, већ уметник кроз уметност шаље и поруке о којима морамо да размислимо, а тиме можда дођемо и до нових сазнања. Не би научник требало да се саблажњава од тога што бисмо га поредили са уметником, на крају крајева – као што је уметник даровит, тако и за науку можемо имати већи, или мањи, или никакав дар. Тако, уколико уметност посматрамо само у пуком занатском смислу, онда, ако ни по чему другом, добар научник и добар уметник могу се поредити у смислу своје даровитости.

Фајерабенд је само назначио неке разлоге за критику научног ума, као и разлоге за прихватање гледишта историјског ума у филозофији науке када се позвао на Курта Хибнера, па и на Маркса и Лењина у једном од поглавља свог дела *Против методе*,[4] а естетски ум је остао неразјашњен.

Естетски ум је, према Фајерабендовом мишљењу, имао критичку улогу у односу на научни ум, али је зато представљао препреку историјском уму, и то не у историји филозофије новијег доба, већ у развоју саме филозофије науке.

Првобитна Баумгартенова естетика[5] проистекла је из увиђања начелне ограничености метода модерне науке, која, ради техничке де-

[3] Пол Фајерабенд, *Против методе*, „Веселин Маслеша”, Сарајево 1987, стр. 136–137.

[4] На Маркса због његове тезе о „неравномерном” социјално-историјском и културном развоју човечанства, а на Лењина због његовог искуства по којем историја увек премашује наша сазнања.

[5] Баумгартен је први употребио реч *естетика* у смислу засебне филозофске дисциплине. Успоставио је оштру границу између чулности и интелекта, тако да је људски дух поделио на два дела: 1) *pars inferior*, који обухвата сферу осећајности, и 2) *pars superior*, који подразумева оно што је логично и што се назива разумом.

лотворности, апстрахује од пуноће или целине чулно-смисаоних творевина. Тако је, савладавајући једностраност, апстрактност, формалност, као и објективизам и методологизам „научног ума", „естетски ум" требало да премости јаз између чињенице и вредности, слободе и нужности на путу ка „повесном уму".[6]

Наука као уметност, у најкраћем, теза је које се изводи из историјског ума и из принципа стваралачког. Велики уметник, како би рекао Хајдегер, иде напред зато што се враћа уназад, према извору уметности, који је и њена суштина. Ако изузмемо хајдегеровски онтолошки моменат, увиђамо да и овде провејава важност историјског, или, можда боље, хронолошког, у смислу освртања ка извору.

Ако се сложимо са тим да задатак уметности није откривање истине као већ постојеће и пре самог уметничког дела дате стварности, ни улепшавање живота, већ постизање неког другог језика, и то ради тог другог и по принципу стваралачког, онда из перспективе добро схваћеног историзма можемо и за науку рећи да принцип другог игра одлучујућу улогу.

Ако бисмо уметност гледали као ствар духа, онда би нам разлика између науке и уметности била сасвим јасна, у смислу да посебне науке могу обухватити свој предмет, а ако бисмо се при том питали ко би могао да обухвати оно духовно, чинило би нам се да је управо то оно што уметност чини уметношћу, што човека чини човеком, а што се не може чињенички утврдити. Ако ово и није тачно, а можда и није, ипак, уколико бисмо од тога одустали, можда бисмо одустали од праве филозофије и праве уметности. Наука постоји да бисмо нешто знали. Када бисмо знали уметност, онда не бисмо имали потребу за естетиком. Естетика се не може вештачки истргнути из склопа филозофских дисциплина – она ту природно лежи. Естетика је филозофија уметности. Естетика као филозофска дисциплина стоји у вези са другим филозофским дисциплинама. Ниједна друга наука, рекло би се, нема приступ чину рађања бића, јер све друге науке посматрају створено биће. Естетика је онда на самом извору ствари. Зато неки и доживљавају естетику као онтологију уметности. Уметност је ствар духа, али са̂м дух не може постојати издвојено. Без материје духовно би се изгубило, не би имало на чему да се појави.

Уметничко дело јесте објективизовани дух, или изношење духовног садржаја у предметност, тако да у структури уметничког дела постоје два плана. Први план је материјални, а други је духовни, или иреални. За научни резултат, као и за уметничко дело, можемо рећи да је изношење духовног, или интелектуалног садржаја у реалан свет.

[6] Исто, стр. 100.

Научном открићу, међутим, може претходити материјална стварност, али тек пошто се научно обради, она се може третирати као научна, а ту интелект, који припада нематеријалнōм, опет има свој пресудан значај.

У стварању уметности се ништа не догађа случајно, па отуда можемо слободно рећи да уметничко дело настаје сасвим логично. Никада се није догодило да је један уметник повукао линију на слици случајно. Уметност није несвестан чин, тако да се уметничка слобода састоји у томе да уметник има могућност да одабере тему. Бирајући тему, он је закорачио у један други свет, у којем владају други закони. У том смислу такође можемо уметност довести у везу са науком. То што се Фајерабенд оштро опире строгим законима и општеважећим принципима не доводи се у везу са овим законима којима би се повиновао уметник, будући да је он, пре него што је подлегао неком канону, имао могућност избора. Управо на могућности избора, а о томе је већ било речи, инсистира Фајерабенд.

Естетски предмет је објект који можемо посматрати и доживљавати. Неки, пак, сматрају да је естетски предмет само уметничко дело, те тако искључују природно лепо из предмета естетике. Научни предмет, аналогно овоме, јесте предмет који можемо научно посматрати. Важно је само да се, према Фајерабендовом мишљењу, не служимо једним и општеважећим мерилом када се бавимо научним посматрањем, односно истраживањем.

Ако се стварност у теорији науке разуме као дело науке, онда, формално говорећи, можемо рећи да то исто важи и у теорији уметности – за уметност и њен однос према стварности, по којем уметност не подражава претходно дату стварност, већ је производи. Свака уметност је у том смислу прагматичка, јер постоји по својој делотворности и то је стварност коју она производи. Овде, насупрот метафизичкој платонистичкој традицији, која се критички односи према уметности, сматрајући је пуким подражавањем, које је далеко од истине и изворне идеје, јер је копија копије, долазимо до потпуно другачијег становишта, унутар којег наилазимо на методски захтев за разумевањем естетских и уметничких појава као конкретних чулно-смисаоних творевина.

Тиме што је поистовећивао науку са уметношћу Фајерабенд је своју анархистичку епистемологију у филозофији науке већ препоручио естетици. Његова анархистичка теорија сазнања мора имати значаја за естетику, јер допушта све методе и све идеје (anything goes), и то према принципу стваралачког, претпостављајући повесни начин мишљења.[7]

[7] Исто, стр. 102.

Ово поистовећивање науке са уметношћу у својој филозофији науке Фајерабенд не врши према моделу песништва, не узима филозофију као метафору, већ тумачи историју науке као стваралачко догађање у хеуристичком мишљењу, попут историје уметности, која такође представља стваралачко догађање и један специфичан начин мишљења. Према Фајерабендовом мишљењу, критеријум научног мишљења је продуктивност, плодност идеја, теорија и метода, које су, а то је важно рећи, све допуштене. И на естетском подручју, анархистички метод „све је дозвољено" има предност у односу на номиналистичка гледишта.

2. Историја науке и историја уметности

Историја уметности може да се односи на догађаје који су чинили историју уметности, али и на научну дисциплину која се бави тим догађајима. Дакле, историја уметности и сама је наука. У историји уметности, као и у историји било чега, уосталом, нема очигледних чињеница, већ постоје само разни степени привидне вероватноће.

Свако тврђење, ма колико документовано, подложно је сумњи и остаје као чињеница само дотле док то нико не доведе у питање. Задатак сваког научника, односно и историчара уметности као научника, јесте да сумња у оно што се до тада сматрало валидним и да нађе ново, привидно јасније тумачење нечега. Стиче се утисак да се овај процес може одвијати унедоглед. Дакле, чини нам се јасним да се не можемо зауставити код једне теорије или каквог открића, доживљавајући га као финални исход нашег истраживања. Фајерабенд, с овим у вези, и инсистира на правилу „све иде" и на томе да је важно да различите методе узмемо у обзир приликом нашег истраживања, јер би нас то приближило објективнијем решењу. Ограниченост у методолошком смислу додатно нам отежава бављење науком.

Фајерабенд се не опире становишту да је уметност у својој суштини продукција стилских форми које су међусобно различите, али је свака од њих потпуна и заокругљена, те се понаша по властитим законитостима. Науку бисмо такође могли да одредимо на сличан начин као и уметност, само се поставља питање колико нам је дозвољено да слободно бирамо у једној, а колико у другој. Наиме, иако подвргнут одређеним законитостима онога правца којем припада, уметник има слободу да се определи за неко од мноштва могућности или законитости које му се нуде. Тако би требало да ствари стоје и са научником, па, према Фајерабендовом мишљењу, он не би смео да се „зароби" једним, општеприхваћеним стандардом.

Историју уметности је, наиме, могуће представити као след различитих стилских форми које се, једнаке по значају, налазе једна поред друге, а неки могући вредносни низ међу њима може се успоставити само тако што би се оне просуђивале са становишта које је произвољно изабрано, а чији би се избор морао оправдати. Тако се и за науку може рећи да је развила низ стилова мишљења, а уметнички стилови су блиско повезани са стиловима мишљења и према сваком уметничком делу можемо се односити као према резултату неког размишљања.[8]

Научни стил мишљења је, чини се, данас човеку некако прихватљивији, будући да су се људи махом окренули материјалним, земаљским стварима, па би тако у науци тражили различита објашњења која се тичу управо овоземаљског и телесног. Кроз развој (или је то можда регрес) науке и филозофске мисли, од антике па наовамо, временом се смањује интересовање за метафизичко и све се више стреми томе да се читава стварност уоквири и доведе до егзактног. Сва метафизичка питања некако се чине наивним, готово инфантилним. Међутим, морамо признати да се са развојем науке, односно са развојем технике, не развија нужно и људска свест. Уметност, свакако, тесно доводимо у везу са ирационалним и оностраним. Но, историја уметности, ову разлику морамо направити, јесте наука. Она изучава уметност, као што, рецимо, нека природна наука изучава природу. Предмет уметности није нужно ирационално, али представљање и конкретног предмета може у уметности да буде апстрактно. Естетика би требало да испита шта је уметник тиме хтео да нам каже. Наука представља свој предмет, или се бар труди да га представи, конкретно.

Чини се да је некако лакше да прихватимо резултат научног истраживања, иако знамо да он није и финалан, зато што је метод којим се до њега дошло строг и зато што ћемо радије прихватити дефиницију него што ћемо за уметничко дело гарантовати да је уметничко. Зато је лакше манипулисати на пољу уметности него науке, па тако свашта подводити под њу. Тешко нам је да сами судимо о томе шта је уметничко дело, а шта није, па то стога препуштамо стручњацима (критичарима, историчарима уметности), а они су опет ништа друго до научници. Њихова су мерила, сасвим је јасно, другачија него наша, па нам је важно да нам они пруже неколико јасних правила којима бисмо се руководили. Све у свему, не можемо без правила, а Фајерабенд би овде додао – да, не можемо, али „anything goes"!

Подсетимо се сада професора Курта Хибнера, о којем је било речи у претходном одељку, јер се Фајерабенд позива управо на њега да би

[8] Упоредити: Јелена Берберовић, *Огледи из савремене филозофије*, Институт за филозофију Филозофског факултета у Београду, 2005.

подржао своју тезу о историјском начину мишљења у филозофији науке као још јединoм отвореном и плодном путу. Хибнер, наиме, критикује савремену филозофију науке утолико што она поступа неисторично, односно пуком рефлексијом. У крајњој линији без историјског осврта не можемо ни знати да ли смо напредовали, стагнирали или назадовали у науци. Без историјског осврта у уметности, такође, не можемо знати какво је актуелно стање у уметности. Хибнер такође показује линију развоја у историји теорије науке, у којој се појављује мотив историчног начина мишљења.[9]

Исторично (повесно) становиште у филозофији науке, дакле, нарочито се супротставља теорији истине као апсолутне и објективне, што претпоставља непомичну стварност која треба да одлучи о томе која је теорија прихватљива, без обзира на историјску динамику научних сазнања. Та теорија истине као апроксимативног саглашавања научног сазнања са заувек постојећим структурама стварности проистиче из веровања у апсолутну стварност, а не из критичког мишљења.[10] Стварност у науци је резултат историјског процеса и тако дело саме науке, када говоримо о историчном начину мишљења.

О уметничком стварању се врло често говори као о безвременом, изванвременом чину, па се поставља питање како га онда можемо ставити у историјски контекст. Ако је стварање уметничког дела само ствар надахнућа, онда га заиста не можемо одређивати било којим временом. Па ипак, кроз историју уметности наилазимо на различите правце, те тако и на дела која припадају одређеном правцу, а сва та дела повезују једнаке карактеристике. Како онда уметнички стваралац у свом заносу и „нападу" инспирације не ослика одређени мотив на кубистички начин а да при том он историјски припада романтизму?! Овде можемо рећи и то да би такав кубистички мотив усред романтизма заправо представљао револуцију у сликарству и зачетак нове епохе. Али, припадници те нове епохе опет би деловали сходно стандардима које захтева нови правац. Да ли је онда његово деловање изванвремено? Свако време има своје обрасце гледања. Сваки тренутак уметничког стварања условљен је постојећим садржајима и проблемима, ступњем развоја језика, а он, опет, стоји у одређеној вези са традицијом, па је њоме на известан начин и одређен. Уметник сваке епохе суочен је са оваквим оквирима (који постоје било као одређене перцептивне могућности или као постојеће схеме израза) односно стилским законима уметничког израза. Он се са њима суочава, преправља их, или усваја, или потпуно мења и одбацује, али се он увек на-

[9] Упор. Милан Дамњановић, нав. дело, стр. 96.

[10] Видети: исто, стр. 98.

лази најпре у некаквом односу према постојећем, да би онда евентуално тај однос прерастао у стварање новог.

Можемо ли рећи за научно деловање да је изванвремено? Научно деловање, такође, прелазећи из епохе у епоху, доживљава своје измене, тако да то кретање кроз историју, које би требало да води прогресу, не допушта да се научно деловање отргне од времена и његовог протицања. Научник је такође, према Фајерабендовом мишљењу, у извесном односу према већ постојећем, а из тог односа може произаћи ново, особито ако располажемо различитим методима у научном истраживању.

Анализа уметничког стваралачког чина, али и научног истраживања као процеса који трају у времену, са којима је у вези и процењивање историчности тих процеса, доводе се у блиску везу са проблемом напредовања, прогреса у науци односно уметности, а већ нам је познато Фајерабендово настојање да се тај напредак успостави. Зато се он анархистички поставља према науци, тј. њеном методу, уз веру да је са ослобађањем строгих научних норми и правилом „све иде" тај напредак могућ.

3. Развој науке и прогрес у уметности

Бавећи се природом научног, уметничког и филозофског искуства, Фајерабенд говори о појму напретка и сматра да се могу разликовати два његова потпуно различита смисла. Један је онај који се односи на обогаћивање науке и уметности кроз нове делатности људи, кроз увођење нових стилова и поступака, што води већем броју открића, а тиме и до нагомилавања нашег знања. То је квантитативни, или адитивни појам напретка, који је веома заступљен како код научника, тако и изван науке. Међутим, други смисао појма *напредак* јесте квалитативни, који упућује на то да напредак не значи повећавање броја ствари, принципа, открића, већ измене у схватањима и ново разумевање целине догађања. Овај појам је релативан, утолико што се његова вредност процењује у односу на једну одређену традицију, а не у неком апсолутном смислу.[11]

Квалитативни смисао појма напретка везујемо за просуђивања у филозофији и у уметности, иако су ту на делу, с једне стране, мисли, а с друге, осећања, док квантитативни смисао доводимо у везу са науком, која је током своје историје тежила да достигне истину и објективност. Фајерабенд указује на то да овакво разумевање данас нема

[11] Видети: Јелена Берберовић, *Рационалност и језик*, стр. 34.

основе, те да је положај науке у односу на филозофију и уметност другачији, односно да се наука јавља као покушај повезивања квантитативног појма напретка са квалитативним, утолико што се у науци више не говори о напретку, већ се напредак производи, или се макар настоји да се он произведе. У том смислу модерно схватање покушава да науку конципира као уметност, с тим што се наука не служи бојама, или тоновима, већ мишљу.

Квантитативна идеја напретка је, дакле, веома популарна и код научника и код лаика данас, али је квалитативна идеја у историји наука имала важну улогу, чак се може рећи да се научне дебате не односе на број предвиђања, већ на постојање или непостојање извесних веома општих особина. „Тако, још од старог доба траје разрачунавање између истраживача који природу схватају на основу модела атома, и других научника, којима је важан функционалан начин посматрања. Избор између та два схватања тешко се може донети помоћу чињеница, јер чињенице једног схватања проблеми су за друго, оне га не оповргавају, али изискују већи напор. Коперник астрономију свог времена није критиковао због оскудних предвиђања, штавише, признавао је да су сви њему познати астрономски модели 'сагласни са нумеричким подацима', он је њу критиковао због извесних квалитативних недостатака, као што је околност да примењена кружна кретања нису била центрирана. На исти начин се Ајнштајн подсмевао 'верификацији малих ефеката' које су многи савремени научници сматрали веома важним. Многи умни људи виде допринос модерних наука нашој култури који се не сагледава у обиљу нових чињеница, већ у новим схватањима космоса и човековог места у њему."[12]

Ми ћемо се питањем напретка у науци односно уметности и филозофији бавити и са намером да назначимо и то да ли уколико се историјски осврћемо на научно, уметничко и филозофско деловање, у овим традицијама видимо прогрес или регрес. Већ смо једном рекли да напредак у техници не повлачи са собом и напредак људске свести. Сведоци смо генијалних научних, односно техничко-технолошких достигнућа, али, с друге стране, видимо да је човек све деструктивнији, и у културолошком смислу декадентнији, тако да нам није лако да говоримо о једном свеопштем напретку човечанства. Наиме, на многа питања која су постављали и покушавали да дају одговоре филозофи старог века, почев од Талеса из Милета, није се до дана данашњег нашао одговор. Остају нам само спекулације. Наравно, у складу са развојем науке, многе загонетке су у том смислу решене. Ако гледамо

[12] Пол Фајерабенд, Напредак у уметности, филозофији и науци, у: *Уметност и прогрес*, зборник радова, НИРО, Књижевне новине, Београд 1988, стр. 11–12.

технички напредак, с једне, и данашњег несрећног човека, с друге стране, тешко нам је да говоримо о прогресу уопште. Међутим, чему бављење било чим ако ту нема напретка, те је опет разумно трудити се и чинити све да се он и успостави. Технички напредак не мора неумитно да утиче на пропадање људског бића, али, будући да му умногоме олакшава живот, некако га олењи и опусти. Стална потреба за прогресом не би требало да дозволи човеку да се претерано опушта, већ да стално ради не би ли напредовао.

Када говоримо о прогресу у уметности, такође може да нас збуњује појам напретка. Ако погледамо уметност старог века и ту сведеност форми, било да је реч о ликовној уметности или музици, па потом њихов развој, који води све сложенијем представљању, можда бисмо баш ту видели прогрес. Међутим, од барока наовамо поновно увиђамо да су форме све сведеније. Ово важи и за ликовну уметност, музику, књижевност. Сада нам се може учинити да је ово назадовање, односно поновно враћање сведеној форми. Но, о овоме је ипак тешко говорити из угла уметничког нестручњака, мада можемо макар да приметимо ову занимљиву ситуацију. Такође, можемо говорити о регресу у уметности ако констатујемо културолошку декаденцију данас, а чини нам се да не грешимо када то примећујемо. Вероватно би се Моцарт, Бах, Хајдн, Чајковски „пренеразили" када би чули шта се све у наше време назива музиком (наравно, ово не важи за све музичке правце садашњице) и тешко да би се сложили да је то напредак којем су и они стремили. То исто важи и за ликовне уметнике и књижевнике класичне уметности.

У класичној старини, није згорег да поменемо, свест о времену и идеја историје била је повезана са космолошким кружним моделом вечног враћања истог, тако да се ту тешко може говорити о правој свести о времену, о идеји историје или филозофије стваралаштва. Ако после просветитељског веровања у напредак, међутим, долази до кризе тог веровања, до кризе самог принципа и, следствено томе, до релативизовања сваког напретка, а ако, с друге стране, не можемо одустати од тог појма и потпуно га уклонити из живота, отуда и оправдање за постављање питања о напретку и у уметности, и у науци, и у филозофији.

Веровање у напредак уметности, а то би требало да повлачи са собом и напредовање човека и човечанства, са гледишта једне вредносне метафизике представља једно, док су чињенички приказани токови уметности према неком критеријуму нешто сасвим друго. Напредовање у уметности као идеја сачињава свест о временском догађању уметности, о њеном битном историјском карактеру у смислу научног схватања историје уметности, као и филозофске идеје

историзма. Историзовање историје уметности довело је до тога да се у целокупном овом феноменалном подручју вредносна испитивања замењују констатовањем историјских чињеница и односа. У том смислу је историзовање нужна претпоставка сваког критичког питања о могућем напретку у уметности, што значи да поредак уметничких појава у смислу напретка не може бити ствар вредносног просуђивања и тумачења, већ ствар историјског установљења.[13]

Наравно, историзовање историје уметности није довољно, тј. није достатна сама историјска свест о месту које једно уметничко дело заузима у историјском догађању уметности, већ је, поред историзовања, важно, подсетимо, и естетизовање те историје, што би подразумевало да се у ту историју унесе критеријум за просуђивање дела. Без сумње, најважнија употреба појма напретка потиче из историје уметности и тиче се те историје, као и историје уопште.

Када говори о напретку у ликовним уметностима, Фајерабенд указује на то да и веома примитивни поступци потичу од извесног стремљења одређеном циљу, а не из незнања, или недостатка талента, јер су, на крају крајева, и слике у катакомбама имале циљ не само да украсе катакомбе, већ и да проповедају шире. Можемо отићи још даље, па рећи да то исто важи и за мотиве унатар пећине Алтамире. Портрети светитеља, или епископа, или царева, односно статуе, или слике, или ковани новчићи који носе имена тих индивидуа, често имају конвенционалне црте. Њихова сврха се састојала у томе да представе идеју да је приказана личност цар, конзул, епископ, и то тако што је портрет тачно одговарао одређеном канону у сликарском смислу. Осликавање, или сликање по одређеном конвенцијама, тачно нас упућује на одређени стил или правац. Не можемо да иконопишемо у кубистичком стилу. Можемо, али тај се рад не би називао иконом. У том смислу ту нема техничког, ни стилског померања, а да ли бисмо рекли да нема ни напретка? Овакав канон у иконописању свакако бисмо везивали за византијски стил, међутим, налазимо и другачије примере, а то су савремене католичке цркве, рецимо, у Бразилији и Барселони.

Фајерабенд даље наводи пример који је садржан у оптичком натурализму, а говори о томе како је Ликомед, ученик св. Јована, замолио неког сликара да начини портрет светитеља. Пошто је св. Јован видео свој портрет, није самог себе препознао, јер, наиме, никада није видео свој одраз у огледалу. Пошто је први пут видео свој одраз у огледалу, упоредио га је са својим насликаним портретом и рекао да портрет

[13] Видети: М. Дамњановић, Да ли је легитимна употреба појма „напредак" у уметности, у: *Уметност и прогрес*, стр. 6.

заиста личи на њега, али да је то само његов телесни одраз, јер сликару који је подражавао његов лик било је потребно нешто више од боја, будући да се на тој слици не види све оно што око види. Можда је овде исправније рећи – све оно што душа види. То не значи да је сликар који је насликао светитеља лош, већ да је, како каже св. Јован, нацртао мртву сличност мртвих. Наиме, оптички реализам, према Фајерабендовом мишљењу, превиђа живот и душу.

Анализу Псеудо-Јована поткрепљују неки веома занимљиви резултати психологије опажања, показујући да информација коју садржи натуралистички приказ људског лика обухвата, не само много сувишног, већ им те сувишне црте ометају покушај да се ухвати „карактер", или „душа", или „суштина" приказане индивидуе.[14] Заиста је тешко да говоримо о напретку у уметности, ако узмемо у обзир све аспекте – историчност, перцепцију, конвенције у стиловима – а да се не питамо да ли ту заиста говоримо о прогресу или о назадовању. Зависно од тога шта нам је критеријум при процењивању, можемо говорити и о једном и о другом. Међутим, морамо признати да је уметност у многим својим фазама пре била дехуманизована и декадентна него што је деловала прогресивно.

Када је реч о напредовању у филозофији, Фајерабенд је био мишљења да оно што важи за уметност не мора да се доведе у везу са филозофијом, јер је она царство мисли, а мисли су повезане са објективношћу много присније него утисци и осећања. У филозофији такође имамо посла са квалитативним променама, само што су то промене идеја, а не физичких предмета, као што су слике, статуе итд. Квалитативне промене су, подсетимо, релативне по природи.

Фајерабенд овде указује на развитак од Парменида до Аристотела. Овај развитак се обично сматра великим интелектуалним напретком: на једној страни наивно и недиференцирано схватање стварности, проузроковано злоупотребом језика неподесног за такве сврхе, а на другој страни је јасан увид у природу језика, мишљења и бића, боља терминологија и далеко боља анализа. Међутим, он овоме додаје и да се Аристотел овим није више приближио „правој" стварности. Стварност је, како он каже, релативан појам.

Овде долазимо до ситуације коју везујемо за науку, а тиче се њеног напретка. Наука се од уметности и филозофије разликује утолико што покушава да веже квалитативни напредак са квантитативним, и то тако што бољим сматра оне квалитете који допуштају већи број предвиђања. Повезаност квалитета и квантитета која постоји у нау-

[14] Пол Фајерабенд, Напредак у уметности, филозофији и науци, у: *Уметност и прогрес*, стр. 14.

кама и сама је квалитативна, па стога није апсолутна. Обухватан квантитативни напредак често изазива квалитативне проблеме, који озбиљно доводе у питање његове последице, па чак и његово постојање. Проблем који везујемо за успон модерне науке и који раније готово да није ни постојао јесте проблем тела и душе. Тај проблем оптерећује сваки појединачни исказ дат на темељу посматрања, јер сваки такав израз води од објективног у опажајни свет, који се повинује другачијим, готово непознатим законима.

Прелазак са једне теорије на ону која јој следи понекад води темељном мењању свих чињеница, мада то није и нужно. Чак ни теорија која темељно противречи очигледним и ваљаним доказима и чврстим начелима, не треба да буде подређена супарничкој теорији која се ослања на чврста начела и доказе, мишљење је Пола Фајерабенда. Ми овде наилазимо на један квантитавни модел напретка који би само нагомилавао нове могућности и сазнања, а да при том занемарује квалитативни напредак, који би тако доводио у питање, а то смо већ навели, последице квантитативног појма напретка. Ми се сада, наиме, сусрећемо са једном отежавајућом околношћу по квантитавни напредак, јер када доводимо у питање његове последице, можемо исто тако сумњати и у његово постојање.

Галилеј, који је упркос свим противдоказима био уверен у истинитост коперниканског гледишта, тражио је нове врсте чињеница које би могле подржати Коперника. До таквих чињеница покушао је да дође управо тако што је изумео телескоп, који је суштину искуства заменио загонетним феноменима. Са овим у вези Фајерабенд наводи: „Сматрам да је Галилеј учинио сљедеће – пустио је да оповргнуте теорије поткријепљују једна другу, на тај начин је развио нови назор на свијет који је био само лабаво (ако је уопће био!) повезан са претходном космологијом (укључујући свагдашње искуство), установио лажне везе са опажајним елементима ове космологије, које се тек сада замењују непатвореним теоријама (физиолошком оптиком, теоријом континуума), те, кад год је било могуће, замијенио старе чињенице новом врстом искуства које је једноставно измислио поради подражавања Коперника. Успут, подсјетимо се да Галилејев поступак драстично редуцира садржај динамике: аристотелијанска динамика била је опћа теорија промјене, садржавајући промјену места, квалитативну промјену, генерирање и пропадање."[15]

Код Фајерабенда је за научни напредак веома важно стално узајамно деловање различитих гледишта. Научна револуција постоји као инкорпориран процес у науци који се одржава, али не као временска

[15] Пол Фајерабенд, *Против методе*, стр. 151.

појава. Теорија треба и може да се побољшава, а стална пролиферација је најважнији елемент за напредак.

„Ако је мој приказ Галилеја", каже Фајерабенд, „повијесно точан, онда формулација аргумента стоји. Ако се покаже да је бајка, онда нам та бајка казује да сукоб између ума и предувјета напретка јест могућ, она показује како би он могао настати и присиљава нас да закључимо да наши изгледи да напредујемо могу бити опструирани нашом жељом да будемо рационални. Замјетит ћемо да је напредак овдје дефиниран како би га рационалистички обожаватељ знаности дефинирао, тј. као напредак који нужно повлачи за собом да је Коперник бољи од Аристотела, а Ајнштајн од Њутна. Дакако, нема потребе да се прихвати ова дефиниција, која је зацијело сасвим уска. Употребљавамо је само да бисмо показали како идеја ума коју већина рационалиста прихваћа (укључујући све критичке рационалисте) може спријечити напредак како га је дефинирала управо иста та већина."[16]

Околност да неко занимљиво, али ненаучно становиште противречи чврсто потврђеној теорији увек, дакле, допушта најмање два поступка: да се то становиште одбаци, или да се, упркос конфликту, уведе у науке, уз покушај да се учини делом истраживања. Нико не може да предвиди куда би одвео други поступак. Чак и указивање на то да је у прошлости пропао, нема нарочиту снагу уверљивости, јер науке прошлости нису данашње науке. Напомена да заговорници необичне и ненаучне идеје свој случај најпре морају учинити вероватним, и то пре него што би се њоме позабавили научници, имала је смисла у старијем периоду историје науке, када су истраживачу за истраживање били потребни само глава, оловка и неколико једноставних уређаја. Данас ова напомена звучи наивно и смешно, јер је за најмање истраживање потребна велика апаратура, а то би значило да се ни невероватним и ненаучним идејама не сме забранити приступ скупим средствима истраживања, својственим модерним наукама.

Такозвани ауторитет наука, односно примена резултата истраживања као граничних стубова свог будућег истраживања, па чак и устројства друштва, почива на одлуци чија се исправност може установити само оним поступцима које та одлика уклања, а то је типичан знак тоталитарног мишљења, сматрао је Фајерабенд. Нама је, наравно, јасна Фајерабендова нетрпељивост према научном апсолутизму, а отуда, свакако, и наклоњеност према вештинама алтернативним науци.

[16] Исто, стр. 147.