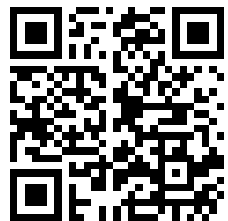
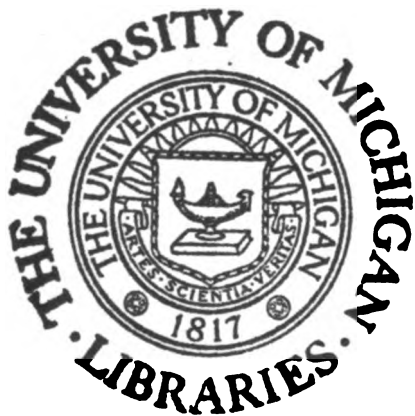

This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

<https://books.google.com>



B 1,334,733





INSTITUTE OF MUSICOLOGY

MONOGRAPHS

VOLUME 14

DRAGUTIN GOSTUŠKI, Ph. D.

TIME OF ART

CONTRIBUTION TO THE FOUNDATION OF A GENERAL
SCIENCE OF FORM

Editor

STANA ĐURIĆ-KLAJN

Director of the Institute of Musicology

BEOGRAD

1968

MUZIKOLOŠKI INSTITUT

POSEBNA IZDANJA

KNJIGA 14

dr DRAGUTIN GOSTUŠKI

VREME UMETNOSTI

PRILOG ZASNIVANJU JEDNE OPŠTE NAUKE O OBLICIMA

Urednik
STANA ĐURIĆ-KLAJN
Direktor Muzikološkog instituta

IZDAVAČKO PREDUZEĆE
PROSVETA
BEOGRAD
1968

ML
23
.842
M96
v.141

Stacks
Kif
5-13-70

SADRŽAJ

PREDGOVOR	— — — — —	VII
UVOD	— — — — —	7

DEO PRVI

I ISTORIJSKA DESINHRONIZACIJA UMETNIČKE FORME

1. Zakon sukcesije	— — — — —	29
2. Elementarni uslovi pozicija	— — — — —	37
3. Od Rima do Gotike	— — — — —	48
4. Od Gotike do Renesanse	— — — — —	55

II RENESANSA

1. Očiglednosti i nesaglasnosti	— — — — —	60
2. Zaostajanje muzike kao teorijski problem	— — — — —	66
3. Dva toka inspiracije	— — — — —	72
4. Palestrina i nova pravila igre	— — — — —	78
5. Principi Renesanse i umetnička forma	— — — — —	80

III OD RENESANSE DO BAROKA

1. Slom srednjovekovne estetike	— — — — —	91
2. Muzička istorija i definicija Renesanse	— — — — —	95
3. Paradoksi analize Baroka u likovnim umetnostima i muzici	— — — — —	104

IV KLASICIZAM KAO ISTORIJSKI SIMPTOM

1. Legitimni koren evropske kulture	— — — — —	121
2. Pojam klasičnog i emocionalne vrednosti	— — — — —	124
3. Antika kao fiksna ideja	— — — — —	132
4. Ubrzanje istorijskih procesa	— — — — —	135
5. Tomas Manro i evolucija	— — — — —	141

DEO DRUGI

V SIMETRIJA PROSTORA I VREMENA

1. Ritam kao geometrijski pojam	— — — — —	157
2. Superpozicija i neobrtljivost	— — — — —	164
3. Problem psihološke i istorijske integracije	— — — — —	168

V

VI DIMENZIJE VREMENA

1. Trisekcija vremenskog kontinuuma	—	—	—	—	—	—	—	—	—	173
2. Trodimenzionalnost psihološkog vremena	—	—	—	—	—	—	—	—	—	177
3. Ekstenzija i kretanje vremena	—	—	—	—	—	—	—	—	—	186

VII POKUŠAJ GENERALNE SINTEZE

1. Uslovi i definicija ritma	—	—	—	—	—	—	—	—	—	190
2. Dijalektika ritmičkih fenomena	—	—	—	—	—	—	—	—	—	195
3. Elementi komparativne morfologije	—	—	—	—	—	—	—	—	—	206
4. Efekti ubrzanja	—	—	—	—	—	—	—	—	—	212
5. Jezik i harmonija	—	—	—	—	—	—	—	—	—	222

VIII REKAPITULACIJA

1. Estetska vrednost broja	—	—	—	—	—	—	—	—	—	232
2. Harmonizacija prostora	—	—	—	—	—	—	—	—	—	237
3. Problem centralne redukcije	—	—	—	—	—	—	—	—	—	249
4. Inverzija	—	—	—	—	—	—	—	—	—	262
5. Vreme umetnosti	—	—	—	—	—	—	—	—	—	277

IX ZAKLJUČAK

1. Prošlo u sadašnjem	—	—	—	—	—	—	—	—	—	285
2. Anarhija i nepogrešivost	—	—	—	—	—	—	—	—	—	291
3. Amaterizam i reforma	—	—	—	—	—	—	—	—	—	301
4. Socijalna inverzija i estetika lakog	—	—	—	—	—	—	—	—	—	304
5. Jedna nova Renesansa?	—	—	—	—	—	—	—	—	—	307
<i>Napomene</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	—	317
<i>Citrana dela</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	—	350
<i>Indeks imena</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	—	367
<i>Summary</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	—	377

PREDGOVOR

Ova knjiga predstavlja konačan ishod mnogih godina provedenih u prikupljanju materijala, ispitivanju činjenica i, možda najviše, u razmišljanju o različitim pitanjima umetnosti; o pitanjima koja nikad neće biti iscrpena, jer se uvek postavljaju na drugi način.

U samom početku, moje interesovanje za teorijske probleme umetnosti delilo se na dva područja koja sam po tradiciji smatrao manje ili više nezavisnim. Kao istoričar imao sam utisak da razvoj pojedinih umetničkih vrsta mora biti prikazan u jednoj jedinstvenoj slici, drugačijoj od one koja nam se obično nudi; pokušao sam dakle da stvorim šemu jedne takve slike. S druge strane, kao estetičar rukovođen iskustvom profesionalne umetničke prakse osećao sam razumljivu potrebu da rešim – makar samo za sebe lično – neke od onih mnogih problema unutrašnje konstitucije umetničkog dela i odnosa te kompleksne strukture prema savremenom čoveku kome je namenjena.

Nije mi trebalo mnogo vremena da uvidim da su ta dva područja samo prividno različita, to jest da radeći na njima radim na jednoj istoj stvari. Jer nije moguće rešavati istorijske probleme umetnosti – koji su pre svega problemi stila – a nemati raščišćene predstave o estetskoj suštini pojedinačnih umetničkih objekata. Kao što nije moguće imati jasnu predstavu o suštini bilo kog strukturalnog elementa umetničkog dela ukoliko nismo u stanju da taj element izolujemo i posmatramo ga u njegovim istorijskim transformacijama.

Iz takvog generalnog stava proističe forma ove knjige. Mada je njen prvi deo pretežno istorijskog, a drugi pretežno estetičkog karaktera, metodi pristupanja materiji stalno se interpoliraju. U svakom slučaju, iz ovakve međusobne konfrontacije prividno različite teze izlaze osnažene i u znatno reljefnijem izgledu. Ne vidim da bi bilo koji od ova dva dela mogao egzistirati samostalno.

Pretpostavljam da naslov knjige daje utisak uopštavanja i neodređenosti. Međutim njime je sadržina veoma precizno prikazana. Problem vremena stvarno predstavlja ovde osnovnu tačku iz koje polaze svi uglovi

posmatranja. Od makrovremena istorijskih događaja do mikrovremena fizičkog fenomena i psihofizioloških mehanizama postoji još veliki broj stepena na kojima se svaka umetnička pojava može posmatrati u funkciji vremena, pre svega kao ritmička struktura. Tako se umetnost direktno uključuje u jedan od najaktuelnijih problema našeg doba.

Jedna epoha se ne specifikuje samo načinom na koji rešava svoje probleme. Još pre toga ona sebe legitimise izborom pitanja za koja traži najbolje odgovore. Sa nastupanjem 20. veka, vreme postaje jedan od onih ključnih problema čije ispitivanje dovodi do korenite revizije ranijih gledišta. I nama čak nije potrebno da tražimo nove objekte na koje bi se koncentrisala takva ispitivanja. Dovoljno je pogledati celokupan, već poznat inventar stvari i događaja iz jedne nove perspektive pa da se izmeni celokupna dosadašnja slika sveta, slika koja nam se spontano davala ili koju smo sami izgradili.

Nije potrebno podvlačiti da prilikom izolovanja vremenskog supstrata stvari neminovno dolazi do suočavanja sa komplementarnim pojmom, sa konceptom prostora; kao što je suvišno isticati da su ta dva pojma smatrana privilegovanim područjima fizike, da zatim, mada u mnogo manjoj meri, postanu objekti interesovanja moderne filozofije i psihologije.

Posle izvesnih značajnih pionirskih radova užeg ili šireg karaktera, ova rasprava će nadam se definitivno pokazati da teorija umetnosti drži u rukama celokupan materijal potreban za kvalifikovano ispitivanje problema vremena i prostora i da čak može da pruži originalne demonstracije i argumente koji bi se uzalud tražili na nekoj drugoj strani. Ne radi se o tome da se „vreme umetnosti“ pokaže kao neka posebna pojava sa specifičnim zakonima. Vreme je za svoju epohu jedinstveno, sa psihološke koliko i sa morfološke tačke gledišta. Posmatrajući ga kroz umetničke manifestacije, mi možemo tražiti samo jedan specifičan prilog toj opštoj slici sveta koju svaka epoha za sebe najzad nalazi. Nije dakle bitno uključiti fenomen vremena u estetička ispitivanja da bi se umetnost bolje protumačila. Važnije je uključiti estetiku u metode pomoću kojih se otkrivaju istine najšireg reda.

Mnogobrojne komparacije sa pojavama koje striktno uzev ne pripadaju području umetnosti treba da posluže tom cilju. Osnovnoj ideji jedinstva podređena je ovde čak i terminologija. Pokazalo se da izvesni pojmovi pozajmljeni od moderne fizike ili drugih nauka mogu biti savršeno dobro upotrebljeni u analizi umetnosti. I, ponovo naglašavam, nije umetnost ta koja naročito mnogo dobija ovakvim postupkom. Najviše dobija uverenje da se sva humana dela i sve prirodne pojave mogu u krajnjoj liniji svesti na isti nivo analize, a zatim na zajedničke zakone.

Takvo uverenje dovešće nas ovde do zaključka da su prostor i vreme daleko od toga da predstavljaju glavne ako ne i jedine kategorije realnog sveta kao što nam to obično sugeriraju prirodne nauke. Ove kategorije su samo neke od mogućnih tačaka gledišta, samo neki od mogućnih metoda analize; zadržati se na njima znači dati samo jednu simplifikovanu verziju

humanog univerzuma. Najzad, pokazaće se da je čak podela konstitutivnih principa stvari na prostorne i vremenske samo jedna konvencija, jer postoje slučajevi u kojima se elementi prostora prelivaju u elemente vremena i obrnuto. Saglasno nužnoj fenomenalnoj egzistenciji objekata, ovi se mogu javiti u prividno čistoj sublimaciji jedne ili druge kategorije. Ali u njihovoj infrastrukturi ležaje jedinstveni i potpuno autonomni principi koji ne podležu ovakvoj podeli. Mislim da se to najjasnije pokazalo u poglavljima gde su upoređeni perspektiva i ubrzanje.

Očigledno je da bi ovako širok program koji sam skicirao učinio ovu knjigu teškom i nepreglednom da je upotrebljen celokupan materijal koji se nakupio u procesu rada. Zbog toga sam se trudio da se izražavam što konciznije i da izbegavam ponavljanja, uzimajući radije rizik da pružim nedovoljna nego suvišna objašnjenja. Osim toga obuhvatio sam samo ona pitanja koja prema mom saznanju nisu bila pokretana ili koja su zahtevala nova rešenja. Tako, na primer, dobar deo ove knjige predstavlja osnovu za jednu komparativnu estetičku morfologiju koja još nije do sada sistematski obrađena, uprkos mnogim opomenama da je to jedan od najvažnijih zadataka koji stoje pred savremenom teorijom umetnosti.

Pristupajući ovim pitanjima dao sam naročito značajno mesto muzičkoj umetnosti jer je njena uloga bila retko kad dovoljno podvučena u estetičkim delima opštijeg karaktera. Muzika međutim sadrži skoro svu supstancu potrebnu za jednu kompletnu psihološku i morfološku umetničku analizu, nezavisno od svog kapitalnog značaja za svaku integralnu koncepciju istorije umetnosti. Kada se upozna sa prvim delom knjige, čitalac će bez sumnje uvideti da se u sadašnjem stanju stvari problem jedne takve integralne istorije svodi na problem adekvatnog uključenja muzike u sistem umetnosti.

S obzirom na kompleksnost i prirodu primenjenog metoda neizbežno sam doveden do zaključaka koji prevazilaze svoj umetnički povod i idu u red širih filozofskih razmatranja. Ovde između ostalog spadaju hipoteza o dimenzijama vremena, zakon ubrzanja istorijskih događaja, kao i teorija o periodičnom povratku Klasicizma sa svojim implikacijama budućeg razvoja. Ova poslednja teorija postaje neka vrsta vodećeg motiva knjige nad kojom se parabolčno nadvija dajući joj potrebno tematsko jedinstvo.

Ne može mi se zameriti ako kažem da je jedini razlog što objavljujem svoje zaključke moje prirodno ubeđenje da se u njima sadrže rešenja bolja od onih koja su mi poznata. Znači li to da su ovde izneta mišljenja apsolutno istinita i definitivno tačna? Svakako ne. Takvu tačnost je iluzorno očekivati čak i od onih disciplina koje operišu sa daleko pogodnijim činjenicama no što su umetničke. Nema trajnih istina; ima samo najboljih istina za dati istorijski trenutak. Njih ćemo prepoznati po stepenu upotrebljivosti, po njihovoj plodnosti, po sposobnosti da inspirišu i pokreću u pravcu plemenitih i korisnih akcija. Sve što mogu očekivati od ovog rada u koji sam uložio maksimum svoje energije i istraživačke savesti to je da bar delimično ispuni zahteve jednog takvog programa.

Beograd, 1968.

D. G.

VREME UMETNOSTI

UVOD

Umetnost ne postoji u prirodi; ona postoji u istoriji. A ta je istorija komentar ljudske prirode.

Svet kao potčinjavanje višoj sili, svet kao instrument evolucije, svet kao lepo ili kao volja još uvek je samo svet pokretačkih principa koji traže formu ekspresije i objekt rasterećenja.

Taj objekt je opet priroda. Ali ne više ona priroda čiji je čovek subjekt, u koju je integrisan, u kojoj je rasut, po čijim zakonima postoji. Za čoveka-umetnika priroda je samo kontra-slika njegovog ličnog sveta.

I tako čovek zamišlja da sve ono što ga odlikuje kao izvanredno biće, jeste baš to stanje izvanrednog: njegovo znanje, njegovi običaji, obrazovanje i ponašanje, njegovo odelo i hrana — kao da su u stvari samo znaci jedne ekstra-prirode koju je stvorio sam za sebe.

Uostalom, on ima pravo. Najmanji deo njegove nauke razdvaja ga od prve sledeće vrste mnogo više no što se ta vrsta odvaja od najnižeg bića u liniji. I tako za čoveka Evrope priroda više nije ni relikvija ni model: ona je suparnik. A umetnik je najzaneseniji i najsmelijiji zatočnik takve ideje. On se upinje da učini onoliko koliko čini priroda, pa još i više od toga: on ispravlja zalazak sunca; uobličava nekoherentnu harmoniju sfera; stvara imaginarna bića. Zaboravljajući ili ne da je proizvod prirode, umetnik želi da bude njen proizvođač.

Na ovaj način svaka se umetnost predstavlja kao izraz jedne kontra-prirode.

Nisam rekao anti-priroda. To ne bi bilo samo preterano već jednostavno pogrešno, jer lični svet umetnika nije izraz neprijateljstva prema manifestacijama fizičke realnosti izvan njegove kompetencije. Institucija tog specifičnog sveta samo je efekt jedne stvaralačke intencije koja teži nezavisnosti. Protivprirodna je promašena umetnost. Autentična umetnost je međutim ona koja zadovoljava sopstvene zakone a ne zakone nekog drugog sistema — bio on i sama priroda. I samo počev od tog momenta umetnik postaje slobodan da traži svoju inspi-

raciju u fizičkim oblicima koji ga okružuju; ili da prema nijma ostane ravnodušan. Dakle, teorijski posmatrano, njegov stav u ovoj tački nema naročitu težinu. Međutim, s vremena na vreme, u pojedinim istorijskim konfiguracijama, taj stav se ponovo proverava da bi se zauzele nove, adekvatne pozicije.

Takav je čas ponovo nastupio. I zato smatram potrebnim da na prvim stranama jednog dela čije su teme čvrsto povezane sa živim manifestacijama umetničke prakse, izložim konture svog osnovnog stava prema jednom od najaktuelnijih teorijskih problema. A taj će stav uvek na izvestan način sudelovati u pokušajima rešenja pojedinačnih slučajeva.

*
.

U jednom istorijskom trenutku koji je po mnogo čemu sličan današnjem, Kant je najpedantnije odredio relacije između prirode, čoveka i umetničkog dela. Za njega je priroda pre skup fizičkih zakona na slika sveta, to jest ona ima pretežno energetski a ne materijalni karakter, muzički a ne plastični. U domenu umetnosti, pojam prirode se ima shvatiti metaforično, kao analogija spontanom stvaranju nezavisnom od pravila; i tada se uglavnom odnosi na pokretačke motore stvaraoaca, na njegovu volju ili slobodu, manje na morfološki izraz proizvoda. U stvari, malo je nedostajalo da Kant izdvoji umetnost kao autonoman sistem ako ne oprečan ono bar paralelan svakom eksrahumanom stvaranju. Ipak, to „malo“ izgledalo je nepremostivo u doba apsolutne hegemonije realistične forme literature i likovnih umetnosti. Danas, kada je pomenuti morfološki izraz prisvojio i druge alternative, izgleda da se moraju menjati i tradicionalne definicije prirode; i kao energije, i kao mehanizma, i kao slike. U svakom slučaju, preispitajmo za moment naša predubeđenja.

Pre svega iz konvencionalno shvaćenog pojma prirode čovek je *a priori* isključen. Da li zato što je implicitno priznat za natprirodno biće ili zato što je on taj posmatrač koji zaključuje o determinaciji stvari — to trenutno nema značaja. Ali, u vezi s tim izlazi da pod prirodom ne podrazumevamo nikakvu realnost koja je postala intervencijom čoveka. Forme prirode stvaraju se i menjaju po sopstvenim zakonima, izmenom unutrašnjih sila. Dakle, prirodno je ono što je po našem utisku nastalo spontano.

Najzad, u moderna vremena priroda gubi prerogative više sile udružene povremeno s agresivnošću. Ona postaje *ad speciem* pasivni okvir biološki pokretljivog. Mi ćemo danas pre asociirati sa prirodom Ž.-Ž. Rusoa (Rousseau) nego sliku neke životinje izvučene iz pejzažnog konteksta. Ukoliko prihvatimo živo kao prirodno, ono će biti *malo*: insekt, eventualno ptičica. A to nije samo po sebi razumljivo, jer su

postojale i drugačije mere. „Pogledajte kinesko slikarstvo — kaže Žan Grenije (Grenier). — Čovek se u njemu pojavljuje samo kao zрно peska u pustinji“. U međuvremenu čovek je narastao i preti pustinji uništenjem. Za evropsku civilizaciju, priroda u jednom momentu postaje kao slika — samo zelenilo, a kao sila — samo inertna masa. Ali, upoređujući svoju moć sa prirodom, umetnik se hteo ne hteo postepeno opet identifikuje sa „prvobitnim haosom“. Bar onda kad traži logičko opravdanje svog dela.

Enciklopedija definiše realizam kao „težnju da se priroda predstavi u svom realnom izgledu“. Dakle, čovek-umetnik čini li ili ne deo te prirode? I ta zgrada koju je projektovao, vaza koju je modelirao, biljka koju je posadio? Šta ova bića razlikuje od papira na kome su ispričana bojom ili rečima? Ako, prema tome, za čoveka priroda predstavlja svaku opipljivu realnost, za čoveka-umetnika ona postaje izraz celokupnosti realnih ili zamišljenih bića. Sve postaje realno, znači može biti predstavljeno a zatim prepoznato; uključujući psihološku realnost. I tek odavde jedno umetničko delo u striktnom smislu te reči postaje realističko. *Apoteoza Homera*, prikaz isto toliko fantastičan koliko i neki skup veštica, dobija Engrovim (Ingres) specifičnim postupkom realistički karakter.

Tako, kada se umetnik i njegovo delo identifikuju sa prirodom, priroda prestaje da se identifikuje sa opipljivom realnošću. A odnos umetnik—priroda otkriva se automatski kao pogrešno postavljena relacija, nepogodna da postane objekt teorijskog opravdanja.

Sve ovo ne znači da je umetnik oslobođen neophodnosti uspostavljanja bilo kakvog odnosa izvan sebe samog, izvesnog pozitivnog sistema na koji bi se oslonio. U najvišem redu stvari, taj sistem je onaj univerzum koji umetnik postavlja kao stvaralac, kao suparnik jedne stvaralačke realnosti izvan njega. U praktičnom redu stvari, to je suma pravila koja on inauguriše da bi im se potčinio.

Za umetnika, priroda je specifični sistem njegove umetnosti. Estetika je skup teorijskih principa kojima je taj sistem opravdan.

Ovakva formulacija dopušta potpunu solidarnost svih umetnosti na bazi jednog teorijskog postulata. Pravilo razume se ne mora uvek imati retrospektivno dejstvo, iz prostog razloga što za njom ranije nije bilo potrebe. No u istom smislu ono isključuje prenošenje nekih tradicionalnih pojmova, kao neodgovarajućih današnjem položaju umetnosti.

*
* * *

Ko kaže *priroda*, rekao je *realizam*; ko kaže *realizam*, rekao je *predstavnost*; jer je isto biti veran stvari i svojoj predstavi o toj stvari. Postići vernost znači pak omogućiti da stvar bude prepoznata.

Osnovni motiv odnosa prema spoljašnjem svetu je problem reprezentovanja njegove suštine u umetničkom delu. Tako su pojedine umetničke vrste već podeljene na reprezentativne i nerepresentativne, shodno svojoj volji ili sposobnosti da predstavljaju realnost s kojom se umetnik suoči.

Kad se, međutim, nađemo pred pojmom predstavnog ili reprezentativnog — a taj je pojam udvostručio svoju važnost sa pojavom moderne umetnosti — rasuđivanje obavezno uzima sledeći tok: ako neka umetnost može u jednoj epohi ili čak u jednom pojedinom slučaju da bude predstavna — a da to ne bude u drugim epohama ili slučajevima — znači da ne može ni biti korisne kategorizacije umetnosti prema moći predstavljanja, bar ne onakve kakvu zamišlja Surio (E. Souriau). Ako se, suprotno tome, ovaj karakter umetničkog dela proizvede u rang kategorije, automatski se dolazi do implikovanog rešenja: svako delo bilo koje umetnosti može potencijalno biti i reprezentativno i nerepresentativno.

Ovde dobro vidimo slikarstvo, skulpturu i literarnu prozu; nešto više dobre volje treba nam da zamislimo nekakvu hermetičku poeziju kao nerepresentativnu; natežući smisao reči možemo smatrati arhitekturu sposobnom da predstavi neki objekt izvan sebe — dakle i da ga ne predstavi. Ali, na prvi pogled, nikako ne vidimo kako na muziku primeniti kvalitete realističnog, nadrealističnog, apstraktnog i tome slično; jer izgleda da je muzika već po definiciji izuzeta od svake fizičke realnosti kakvu pruža priroda.

To je svakako veoma ozbiljna teškoća. Jedna mrtva priroda i jedan menuet već inače otkrivaju vanredno velike razlike na fenomenalnom i perceptivnom planu; ako još nismo u stanju da uspostavimo neki viši princip u kome bi se poništila razlika u pogledu predstavne moći — onda se više ne vidi na čemu bi te dve stvari uopšte dokazale svoju hipotetičnu srodnost, to jest „umetnički“ karakter.

Razume se, mi možemo odmah pribeći psihološkim objašnjenjima, kao što se to obično i čini u ovakvim situacijama. Ali, isto tako, mi se ne možemo na prvom koraku zaštititi terminima nauke o individualnim, varijabilnim reakcijama, a da ne napustimo svaku nadu u uspeh racionalne analize. Psihološki moment s punim pravom igra sve veću ulogu u svakom estetičkom sistemu. Ipak, sasvim nezavisno od toga stoji kompleks problema vezanih za arhitektonsko uobličavanje estetske materije. Bez čistog sistema morfoloških termina mi ne znamo na koja se vrata ulazi u zgradu estetičkih pojmova, a na koja izlazi. Među njima, predstavnici kvaliteta nije najveći, još manje je veći problem. Ali je danas najaktuelniji.

Prva aproksimacija pojmu „reprezentativnog“ dolazi putem likovnih umetnosti. U suštini, ovde se radi o udvostručenju kakvog bilo opaženog predmeta. Pri tom se skoro svaki estetičar smatra obaveznim da naglasi kako dubliranje nije čist akt imitacije, već sublimna trans-

pozicija modela. — Umetnost je idealiziranje, idealizovano imitiranje prirode — kaže Kroče (Croce), propuštajući bitnu stvar, naime da umetniku nije stalo do toga da prirodu prikaže savršenijom no što jeste, već da svoje delo učini lepšim od modela. Takva deklaracija izgleda neophodna da bi se uspostavila razlika između bezvrednog, pseudostvaralačkog poduhvata i „istinskog“ umetničkog dela. Hegel se čak poslužio ovim nebuloznim argumentom da odvoji pojmove proze i poezije. Na žalost, svaki teorijski napor u ovom smislu dvostruko je uzaludan, oba puta iz istog razloga. Jer niti estetika može rešiti pitanje pouzdanog kriterija za sud o vrednosti dela, niti postoji potreba da u taj kriterijum uključimo ovakve pojmove. Vrednost je funkcija ukusa, te je ovde najzad na pravom terenu psihologija uz sociologiju. Jedna estetička analiza *lege artis* primenjiva je samo na pozitivnu strukturu umetničkog dela, to jest na sistem pravila. Ali, s druge strane, ovi sistemi su takođe specifične estetike, jer predstavljaju skup normi kojima se pojedinačna dela imaju pokoravati. Prema tome pod koncept specifične estetike spadaju u arhitekturi nauka o proporcijama, u literaturi metrika, u muzici harmonija, u skulpturi anatomija. Oko te osovine, međutim, mogu se u potpunosti polarizovati kriterijumi: jedna noga kraća od druge predstavlja za skulptora realistu grub previd; ekspresionist će na tome izgraditi svoju posebnu vrednost.

Udvostručena stvar može sasvim dobro da se shvati kao deo (spon-tane) prirode, da bude recimo drvo, naslikano drvo. Ali to može da bude i neki artificijelan predmet, recimo kuća među drvećem. U tom slučaju, predmet stvoren čovečjom rukom postaje jedan drugi predmet takođe humanog porekla. Karakter prirode iščezava, a krug se zatvara. No to još nije sve. Zgrada je po hipotezi takođe umetničko delo. U tom slučaju jedan umetnički predmet udvostručava se i postaje drugi umetnički predmet, transponovan u drugi specifičan sistem. Pretpostavimo međutim da je prvi predmet veličanstveno umetničko delo, nedostojno predstavljeno drugim delom. Izlazi da ako bitni karakter predmeta — njegova veličanstvenost — nije prikazan na očigledan način tako da se može prepoznati, onda ne može biti reči o aktu predstavljanja; bar ne sa estetičke tačke gledišta. Jedna Moneova *Katedrala* za mnogo koga neće biti ono što naziv slike zahteva. Suprotno tome, mnogi će naći da Debisijeva *Potopljena katedrala* savršeno odgovara svom modelu. Modelu koji niko nije video, još manje čuo. Ovde se vernost principu predstavnosti otkriva kao vernost slici jednog stanja mašte.

Nastavimo. Jedna slika je, pretpostavimo, savršena kopija jedne druge slike. Kako napraviti razliku između predstavljajućeg i predstavljenog predmeta, s obzirom da x-zraci ne mogu intervenisati u jednoj estetičkoj stvari? Ostaje možda primedba da je prvobitni model ostao prisutan u mašti drugog slikara. Ali onda smo obavezno u rečniku apstraktne umetnosti, što će reći izvan teme. Još manje vidimo kako se uspostavlja veza između dva istovetna dela jednog istog majstora.

Ostaju još bića nekih drugih svetova. U stvari, iako je egzistencija đavola izdržala mnogobrojne provere, đavo se bez sumnje još uvek ima smatrati za irealnu ličnost. Međutim, pomenuta utvara dobija naizmenično u interpretacijama Boša (Bosh), Gunoa (Gounod) i Dostojevskog savršeno realističnu formu. Jer, kao što je poznato, postoje đavoli svake vrste koje dosta nespretno predstavljaju deca i njihovi roditelji ih — da se strože izrazimo — srednjevekovni slikar. Figure majstora bazilike u Torčelu (Torcello) ili manastira Dečana pokazuju takve greške u odnosu na pravu dijaboličku anatomiju, da je sa te tačke gledišta veoma teško nazvati ih realističkim. Ovde dakle problem postaje izuzetno oštar. Jer istorija umetničkog akta, od skice do potpisano delo, otkriva i u najboljim rezultatima niz sukcesivnih etapa, različitih u svakom pogledu, pa i u stepenu realističnosti. Princip pokušaja i greške — *essai et erreur* — u samoj je osnovi umetničkog stvaranja. Ispitivan u raznim područjima psihologije, dokazan uvek putem već pomenutih x-zrakova, ovaj princip ostaje da bude u celini primenjen na estetičke kriterije. U svakom slučaju šta osta-



Uplašeni demon. Detalj kineske slike iz doba Sung dinastije, 13. vek.

je od realizma sa „greškama“, odnosno šta biva sa obaveznim procentom nepoklapanja objekta, predstave i psihofizioloških deformacija objektivnog? Na to nam delimično odgovara stari kineski umetnik, čiju misao prenosi Gombrich (Gombrich): „Svako poznaje pse i konje jer ih vidi danju. Vrlo je teško postići sličnost u njihovom

predstavljajući. S druge strane, pošto demoni i duhovi nemaju određene oblike, i pošto ih niko nije video, njih je lako naslikati“. Ovde se čovek teško uzdržava da se ne zapita koju je stranu odabrala savremena likovna umetnost.

No, kao što je i bez toga jasno, glavni problem se sastoji u teorij-skoj sintezi a ne u praktičnoj dihotomiji. Tako, kad se uzmu u obzir sve opisane smetnje, pojam realizma dobija jedinu mogućnu interpretaciju: *saglašenje sa predstavom koju imamo o jednoj stvari uz puno poštovanje datog sistema.*

Kroz ovakvu formulaciju pre svega smo sagledali granice do kojih u umetnosti može da dopre jedan pojam: realističan se može biti samo u odnosu na primenjeni sistem. Tek se sistem sa svoje strane oslanja na realnost; tada objavljuje svoj generalni stav prema reprezentativnom. Umetnik je međutim direktno odgovoran samo striktnoj disciplini svoje umetnosti, svoje specifične estetike; ova je njegov legitimni posrednik u kontaktu sa fizičkom ili psihičkom realnošću. I samo tim putem razgovor gavrana i lisice postaje realističan — to jest ono što i jeste.

* * *

Može se steći utisak da gornja razmatranja nisu potpuno čista od sofističkih primesa. No koliko mogu da vidim situacija pred koju nas stavlja sadašnje stanje stvari samo tim putem dobija odgovarajuću teorijsku repliku. Naša definicija bi pre sto godina imala svakako drugačiju formu; razvoj moderne umetnosti ne dopušta joj drugi izraz. Ali samim tim što je *iznuđena* a ne *izmišljena*, definicija dobija u čvrstini i istinitosti. Nju je donekle već naslutio Velflin (Wölfflin), i to ne možda zato što je dublje video, već zato što je bio blizak procesu stvaranja: „Diletantska je zamisao da je ikada neki umetnik bez preubedejenja mogao da se suoči sa prirodom. Posmatranje prirode je prazan pojam dok se ne sazna pod kojim se formama priroda posmatra“. Zaista, dakle, postoji prethodna forma kroz koju će dva umetnika videti različito dve iste stvari.

Treba međutim podvući da ovde ne postoji namera da se zamagli tradicionalan smisao nekih svakodnevnih izraza, čak i kad je taj smisao konvencionalan. Jer svakako postoje stvari koje umetnik predstavlja, kao što postoje dela realističnija od drugih dela. Ja se samo vraćam na raniji zaključak: ne postoji predstavna umetnost po sebi. I, ako estetika želi da usvoji kategoriju reprezentativnog, svaka umetnost automatski mora da joj se potčini. Ograničiti tu kategoriju znači diskvalifikovati je. A to nije neophodno.

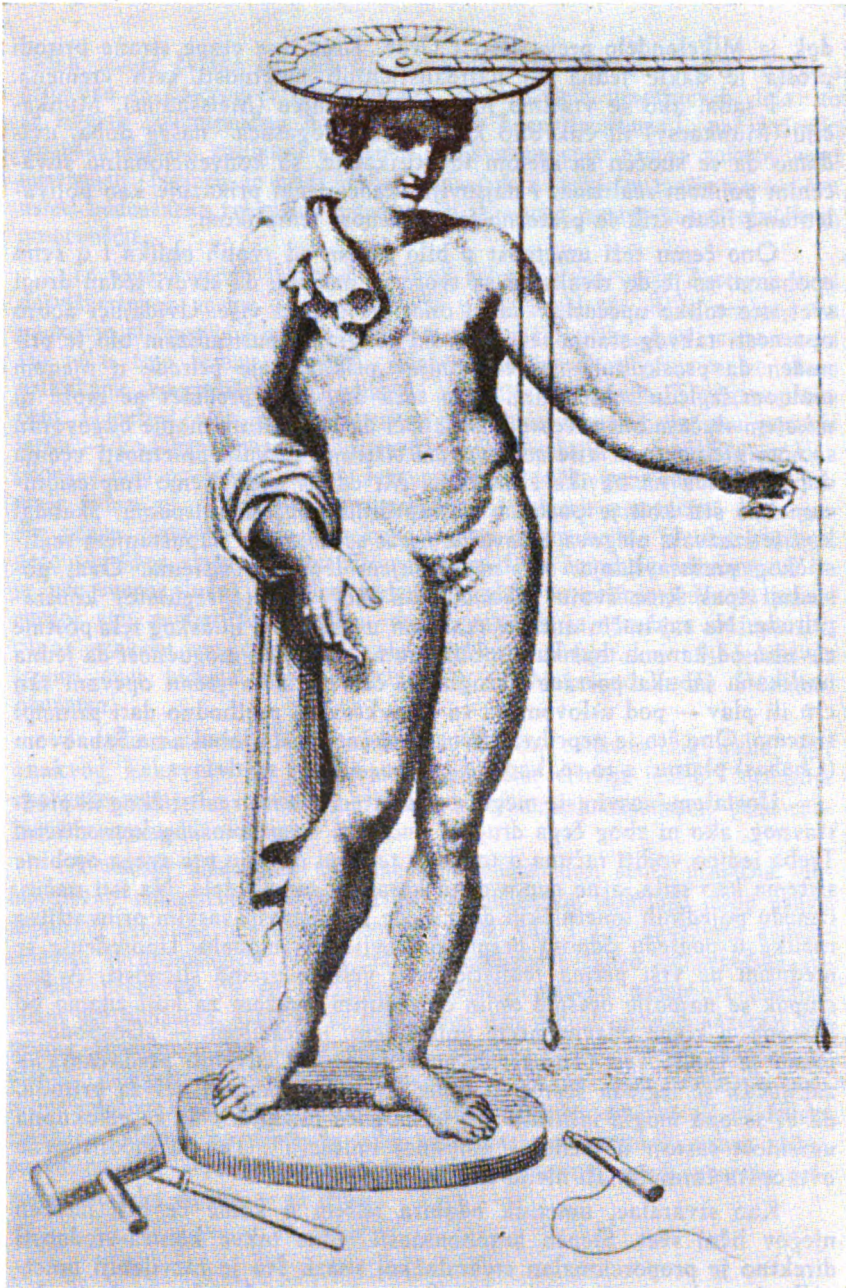
U ovom redu stvari, vidimo da se nikako ne daje opravdati hipoteza po kojoj umetnost može predstaviti bilo šta osim sopstvenog pro-

izvoda, budući da je ovaj jedini objekt stvaralačkog umetničkog napora. Neograničen broj mogućih predstava jedne stvari postavljene kao model — takođe svedoči da je realistička transpozicija kao princip nezamisliva. Ako postoji čisto realistička intencija, njen krajnji cilj mogao bi biti samo što je moguće kompletnija identifikacija sa modelom. No čak ni muzej Greven (Grévin) ne daje nam za to primer. S obzirom da je identifikacija sa objektom „pozajmljenim iz prirode“ već fizički neostvariva, ideal realizma bio bi prema tome postignut savršenom kopijom jednog umetničkog dela uzetog kao model. A to je apsurd, ako ni zbog čega drugog, ono zato što ni jedna umetnost nikad nije proklamovala takav program.

Ili, s druge strane, kada taj program postane ostvarljiv, onda i realizam kao stil gubi smisao. Što se i dogodilo od momenta kad je fotografija omogućila neograničenu reprodukciju slikarskih dela. Pre toga, propaganda likovnih umetnosti počivala je na graviri i litografiji. S jedne strane, neće biti nesporazuma o umetničkom rangu rezača kao prevodioca izvesne slike ili skulpture. Ako je, s druge strane, gravira original, onda se treba podsetiti da je ograničenje broja otisaka — još uvek na snazi uostalom — neophodan uslov da jedna stvaralački obrađena materija zadrži umetničku vrednost.

Gde god dodirujemo živu umetnost, svuda dobijamo odgovor da pojam realizma konvencionalno shvaćen i konsekvantno teorijski formulisan dobija apsurdan karakter. Ako se u potrazi za suprotnim argumentima vratimo još unatrag, u grčko-latinsku epohu, naći ćemo opet fenomen reprodukcije u obliku umetnički shvaćene kopije. Ali ovde, bilo da je reč o slici ili skulpturi, kopiju ne treba shvatiti kao reinkarnaciju momenta genijalnog nadahnuća određenog umetnika; po svemu sudeći, reprodukcija je vršena samo u slučaju kad je izvesno delo smatrano potpunim, *non plus ultra* ispunjenjem kanona; dakle onda kada je postalo obrazac, obrazac proporcija na prvom mestu; odnosno kada je pre svega praktični izraz estetske formule, pa tek zatim individualno umetničko delo.

Tada reprodukcija postaje neka vrsta onog što mi danas zovemo interpretacijom u glumi, muzici ili baletu. Kada umnožavamo Velaskezov (Velazquez) portret ili Brakovu (Braque) mrtvu prirodu mi nemamo u vidu istu stvar. Bio bih čak sklon da tvrdim da se u Antici kopiranje moglo izvršiti — bar teorijski — prostim prenošenjem mera, bez čulnog kontakta sa modelom. Uostalom, kada su principi Antike ponovo oživeli, Alberti je u skulpturi takav postupak još jednom i omogućio i legalizovao. I nije čudo što kod njega nalazimo jednu otmenu definiciju umetničkog dela kao kontra-prirode i u isti mah kao realističku ideju: „*Per questo sempre ciò, che vorremo dipignere, piglieremo della natura, et sempre torremo le cose più belle*“. Vazari, koji je bio slabiji umetnik, bio je zato drskiji. Za njega su Grci prevazišli prirodu,



Albertijev instrument pomoću koga se svaka tačka bilo kakve skulpture može izraziti brojem i tako kopirati bez direktnog prisustva originala.

dok je Mikelandelo prevazišao i Grke. Kroz dve etape strane prirodi prošla je dakle jedna od najrealističnijih umetnosti svih vremena.

I sada, ako se vratimo Mengsu, Mesonjeu (Meissonier), Munkačiju (Munkacsy) ili čak bilo kom od „vatrogasaca“ našeg doba, uviđamo da se suočen sa idejom identifikacije, sa konvencionalno shvaćenim pojmom realizma, i najsuvlji akademizam prikazuje kao polivalentan i ličan stil, sa pretežno fantastičnom tematikom.

Ono čemu teži umetnost u bilo kojem od svojih oblika i u svim epohama, to je da rivalizuje sa tvorcem modela, da stvori jedan drugi svet isto toliko upečatljiv kao i onaj prvi; ništa više. Uviđajući dobro opasnosti takvog stanja stvari, svaki religiozni puritanizam bio je prinuđen da proskribuje najočiglednije „prikazivanje prirode u njenom realnom izgledu“. Međutim, naša teza da jedan predmet ne može ni u kojem slučaju biti *predstavljen*, znači da je umetnik manje odgovoran samom *predmetu*, a više sopstvenom sistemu. Zakoni umetnosti veoma duboko utiču na navike i kriterije. Mi danas ocenjujemo Impresionizam kao stil koji je postigao najsuptilnije veze sa prirodom. Skandal koji je izazvala njegova pojava ne može se objasniti napuštanjem realističkog predstavljanja, već napuštanjem legalnog sistema. Ovaj poslednji ipak kroz svoju zakonodavnu moć postaje regulator kontraprirode. Na taj način antički realizam u predstavi ljudskog tela postaje zavisan od kanona, baš kao i oblik hrama. Odatle i mogućnost da jedna naslikana jabuka postane okrugla ili četvrtasta, a jedan opevani san crn ili plav — pod uslovom da su respektovani prethodno dati principi sistema. Ono što je neprihvatljivo, to je četvrtasta jabuka na Šabaovom (Chabas) platnu; a to se, kao što znamo, nikad i ne dešava.

Uostalom, sasvim je moguće zadržati pojmove realističkog ili predstavnog, ako ni zbog čega drugog, ono radi terminološkog komoditeta. Treba jedino voditi računa o tome da termini opisuju pre svega osobine sistema kao stila, a ne neposredan karakter samog dela. Na isti način, između pojedinih umetničkih dela može se postaviti sasvim prihvatljiva razlika u pogledu odnosa prema postavljenom modelu. Upoređenje se međutim ne vrši prema realističnosti; vrši se prema sličnosti. A postupak se najbolje opisuje onim omrznutim izrazom za koji znamo od Platona, a kome odavno prete uništenjem: imitacijom. — „Gospodo — rekao je Ipolit Ten (Taine) na početku svojih čuvenih predavanja — zaključak se izgleda sastoji u tome da treba fiksirati oči za prirodu, da bi se ona mogla imitirati što je moguće bliskije, i da se celokupna umetnost sastoji u tačnoj i potpunoj imitaciji“. Ten je modifikovao ovu opštu formulu, ali njenu suštinu nije osporio.

Kao stvaralac, umetnik odabira sistem u kome će biti izražen njegov lični svet. Stepem autonomnosti jedne takve kontra-vrednosti direktno je proporcionalan stvaralačkoj snazi. Što je razvijeniji umetnički instinkt, to će njegov rezultat pokazivati karakterističniji slučaj jedne posebne prirode. Notorna je činjenica da se slabija stvara-

lačka snaga čvršće oslanja na apriorno datu prirodu — bilo da ova proističe iz kakvog fizičkog izraza ili iz drugih umetničkih dela: to se naziva naizmenično naturalizmom i kompilacijom. I, naš kritički instinkt smesta zauzima savršeno adekvatan stav prema takvoj vrsti umetnosti. Najteži je onaj slučaj kada čak i sama imitacija ne uspeva usled nedostatka tehničke sposobnosti; Francuz naziva to nastojničkom umetnošću.

Iz toga logično izlazi da — kad takmičarska volja dostigne svoj najviši stepen snage, kontra-priroda postaje takođe slika realnog na području sličnosti. Ali to nikad nije realistička slika, bar ne po onom što je u tom izrazu površno: ličnosti su transformisane a ne samo prikazane, kompozicija je teatarski artificijelna, odnosi brižljivo proučeni. U celini, ako ima sličnosti sa prirodom suparnicom, ova postaje lepša — kod Fragonara (Fragonard) — ili strašnja — kod Edgara Poa (Poe). Ovaj poslednji slučaj, fenomen zločinački protivprirodnog, postaje jedan od najsnažnijih instrumenata moderne umetnosti, koja posle prava kreacije daje čoveku i pravo destrukcije. U oba slučaja, delo najvišeg stvaraoca retuširano je u delu čoveka-stvaraoca. A to je pre svega slučaj zapadne kulture gledane u celini: jedna u samoj svojoj srži realistička kultura, dakle volja koja izražava najuporniji otpor svakom spontanom razvoju u prirodi. Snaga koja bi želela da ispuni svet bićima sopstvene izrade: od Mikelandela do Dženeral Motorsa.

I sada se može bolje razumeti suština orijentalnog duha, bar onakvog kakav je do juče bio: ograničena tenzija volje; intimnije sporazumevanje sa prirodom; blaga i rafinirana umetnost, polu-realistična, polu-dekorativna.

A zatim, umetnosti nazvane ne-predstavnim, sitna plastika, dekorativno slikarstvo, iluminatorska ornamentika, dobijaju ovde pravo legalnog pristupa u svaku sistematizaciju, čak i kad zadržimo svakodnevnu terminologiju. Naposletku, iščezavaju i skoro nesavladive teorijske prepreke da se kreativna i interpretativna umetnost potčine istim definicijama. Čak bi se celokupni naš rečnik mogao svrstati iz pojma interpretacije: tamo priroda, model, sistem; ovde dramaturg, slikar, kompozitor — svi interpretatori — sa ne više prava na pojmove realizma ili predstavljanja, koliko glumac, graver ili pijanista imaju u odnosu na predmet svog podsticaja, na dramski tekst, sliku, partituru. Sve stvoreno rukom čoveka. Ostvarenja prvih postaju priroda, model i sistem — za druge.

*
* *
*

Naturalistička umetnost pećinskog čoveka može se smatrati kao žestoki prkos prirodi koja mu preti bez prestanka. Još uvek traje nesporazum oko pitanja da li u tim ranim tvorevinama treba videti pre svega instrument magije ili pre svega izraz estetskog osećanja. Dobro upućena u ove stvari, Džeketa Houks (Hawkes) smatra da polemika svedoči o besmislenosti preteranog analitičkog umovanja, jer su dve potrebe neodvojive.

Prihvatimo to. Može li se onda svaki umetnički akt nazvati magijskim u izvesnom smislu? Verovatno. Onda kad se njime isprobavaju metafizičke moći čoveka po ugledu na kosmičke moći koje ga drže u pokornosti. U svakom slučaju, čista emocionalna i čista socijalna vrednost umetnosti daleko su češće u prvom planu, dok težnja za ostvarenjem harmonije kvantitativno prevazilazi ekskluzivnu kompetenciju vrača. Stadijum posle pećinskog pokazuje dakle izmirenje sa prirodnim pojavama. Zato je uvek umetnost, proizašla iz mašte prvog pravog čoveka umetnika, svet dekorativnih bića. Iz istih razloga taj se svet produžava još uvek u svakoj folklornoj umetnosti. A nama ostaje da ispitamo stepen njegove naturalističnosti.

Na prvi pogled konstrukcija ornamenta predstavlja čist produkt fantazije, te je kao takva suprotna svakom realizmu. Iz toga bi eventualno trebalo izvući zaključak da je koncepciji realizma naročito protivan hedonistički islamski duh, inače sklon grubom naturalizmu u više pravaca, uključujući religiozne principe. Iz isto toliko jakih, ali ovog puta teorijskih razloga, neprihvatljiva je klasifikacija arabeske u red samostalnih umetnosti, kao što to predlaže E. Surio. Istorijski razlozi već su izloženi. Ponovimo samo da jedna arabeska može otkriti sve osobine realizma ako je njena kontra-priroda izražena kroz sistem kome se pokorava. Proizvod takve konkretne umetnosti predstavlja onda različite elemente sistema: spiralu, meander, volutu ili bilo koju drugu kanonsku formu. Jer, između ostalog, svaka stvar osim toga što jeste, postaje istovremeno i znak nečega. Što znači da ne postoji stvar koja ništa ne predstavlja. Nauka o simbolima ne dopušta u ovoj tački nikakve alternative.

Što su više respektovana pravila sistema, to je više podvučen realistički karakter umetničkog dela; što su pravila više imitirana, karakter je bliži naturalističkom. Na vrhu piramide je veliki vrač, genijalni osnivač sistema. Samo on ima pravo da naruši pravila; ali i samo zato što će postaviti nova.

Kako bi se moglo obrazložiti da predstava jednog lista palme bude kvalifikovana kao realistička, a da istovremeno to ne bude slikana ili izvajana palmeta, jedan dekorativni oblik-obrazac? I kako da čak tvrdimo da te dve stvari pripadaju različitim umetnostima? U oba slučaja, međutim, postoji akt imitacije koji se sumira u efekt sličnosti. Prvobitna palmeta-motiv kao model, nije zato ništa manje „realna priroda“ za prvog slikara no što je to živi palmin list za dru-

gog. Dakle ili oba puta postoji predstavljanje i sa njim realizam — ili ga nema uopšte. — „Svaki ornament mora imati neki sadržaj. Ornament je uglavnom uvek deo nečeg drugog“. Ako se u tome složimo sa Rudolfom Arnhajmom (Arnheim) složili smo se sa psihologom čija empirija ima objektivni karakter. Dodajmo tome da je ornament slika šematski uprošćene stvarnosti, te već prema tome nije apstraktna figura. Njime može biti data konstrukcija jednog arhitektonskog ili literarnog dela, kroz kriptograme ili kaligrame srednjovekovnog ili Apolinerovog (Apollinaire) tipa. Međutim, u svom najautentičnijem obliku ornament je određen cikličnošću, to jest periodičnim ponavljanjem motiva. U fizičkoj realnosti, umetnički ritam je uvek čista analogija fizikalnog fenomena frekvence. Okolnost da pod ornamentom podrazumevamo i neke druge, većinom simetrične forme, monograme na primer, dolazi stoga što su te predstave šematizovane na način koji je tipičan za cikličnost ornamenta: samo umešto sukcesivno, periodi su grupisani centralno. Mogli bismo se na kraju zapitati zašto ornamentom smatramo i neke predstave u kojima nema čiste simetrije, dekorativne inicijale na primer. To dolazi otuda što ornament nosi u sebi još jedan bitan karakter na koji ćemo se još jednom vratiti: šematizovana predstava uvek je slika transformacije organskog u neorgansko.

*
* *
*

Ono što apstraktnu umetnost čini ne-konkretnom, ne sastoji se u tome što njeni motivi ne liče na bića uzeta iz prirode; već u tome što ova umetnost još nema pravila. Doduše Herbert Rid (Read) dodiruje ovo pitanje u vezi sa neolitskom umetnošću i kaže da se *homo faber* i *homo sapiens* razlikuju prvenstveno po sposobnosti za apstrakciju. Ipak, teško je prihvatiti ovaj kriterijum za kategorizaciju po mudrosti, naročito s obzirom na docniji razvoj. Dekorativna umetnost može se takođe odreći direktne sličnosti; ali je nikad nismo nazvali apstraktnom. Zato što ona postupa po određenim pravilima. Kandinski (Kandinsky) je to prvi i najbolje osetio. U permanentnom stanju konfuzije, teoretičari nefigurativnih modernih pravaca ili nisu primetili relacije koje smo ovde postavili, ili nisu hteli da plate obaveznu cenu. Jer ovde jasno izlazi da prihvatanje apstraktnog povlači teorijsku revalorizaciju realističnog. Dok se takvo usklađenje ne postigne, iz istorije umetnosti moraju se eliminisati ili jedna ili druga kategorija. Praktično uzev, oba antagonistička smera čak i teže uzajamnom isključivanju. Razume se, to ne mogu uzeti ozbiljno ni istorija ni teorija umetnosti.

Ako se u intenciji jednog umetničkog akta sadrži postizanje sličnosti sa nekom stvari, parametri te stvari nisu posmatrani direktno, već su prethodno uvučeni u dati sistem. Ovde se vrši filtriranje, selekcija i sirova obrada, s obzirom da stvar ubuduće ima da poštuje zakone svoje nove prirode. Umetnička morfologija savršeno je adaptirana takvom postupku: kalup soneta određuje granice sistema u datom slučaju. Pesnik je slobodan da u njega uklopi bilo kakvu realnost; nebo može sada postati crveno ili namirisano, ono je ipak prinuđeno da se svije nad pejzažom omeđenim pravilima kvatrena ili terceta. Sličnost sa prirodom koja je ostala s druge strane sistema postaje mogućnost, ali ne i obavezan uslov da delo pripadne predstavnoj umetnosti. — Ja ne slikam po prirodi — rekao je Pikaso (Picasso) — već *pre* prirode. Za nas ovde to znači *izvan* sistema. Sličnost mnogih modernih slika sa dečjom umetnošću može se objasniti ovom činjenicom.

U nameri da se čvršće dokopaju realističkih efekata, humanistički umetnici 15. veka pronašli su principe centralne perspektive. Od njih su izgradili jedan strog sistem koji ne odgovara nikakvoj fizičkoj realnosti, sem što vodi direktno fiktivnoj sličnosti. I odsada svaki kvalifikovan slikar naturalist može i mora da se potčini zakonima jednog artificijelnog sistema, zanemarujući direktan kontakt sa prirodom čijim se interpretatorom smatra. I tako arhitekt crta svoj imaginaran projekt sa punom sigurnošću da mu daje uzorno realističan izgled. Jer, oko ga može izdati; sistem nikad. Ukoliko ga ipak (po definiciji) smatramo realinom, nećemo zaboraviti da tim imenom treba nazvati i majstora vile u Boskorealu, japanskog slikara 12. veka, tvorca mozaika Kahri-džamije ili Gerarda Davida — od kojih niko nije primenjivao centralni sistem. S druge strane, ako je perspektivna transpozicija odraz realnosti, ta je realnost subjektivna — jer je psihološka — ali i objektivna — jer je psihološki opšta i zakonita. Na taj način, ono što je subjektivno prirodno postaje i realističko.

U istom smislu, jedan (neo-)realistički reditelj biva čak zakonom primoran da objavi kako njegov film nema nikakve veze sa bilo kakvim poznatim događajima i ličnostima. Neka se dakle njegovi motivi prikazu kao najčistiji produkt fantazije; iz toga neće ipak proizići nekakvo fantastično delo, dekorativno ili apstraktno, što bi se apsolutno moralo dogoditi ako zadržimo konvencionalnu interpretaciju pojma realističkog. Predstavljene ličnosti nisu povezane po realnosti, već po verovatnoći. Jedan realistički sistem odlikuje se dakle respektovanjem anatomske ili socijalne zakone, sa namerom da njihov efekt učini sličnim ili verovatnim — što izlazi na isto. U okviru sistema, međutim, konstitutivni elementi raspoređeni su na slobodan i maštovit način, pri čemu njihova evolucija i njihovi međusobni odnosi ostaju odgovorni unutrašnjim zakonima sistema, teh-

ničkim zakonima na prvom mestu. Tok fabule može tada ostati realističan a da ne održi nikakav direktan odnos prema spoljnoj realnosti. Ali jedna jedina nekonsekventnost, jedina ne-verovatnoća ili nesličnost u unutarnjim relacijama — ceo sistem se ruši. Druga je stvar, ponovimo, na šta se on oslanja. Tako se, saglasno gornjem zaključku, nadrealizam u značenju antiteze prema realizmu definiše kao asimilacija sličnosti (sa realnim objektima) i ne-verovatnosti (stanja ili situacije).

*
* *
*

Pre pedeset godina učinjen je pokušaj da se slikarski akt zasnue na računu verovatnoće. U želji da opravda eksperiment, André Breton (Breton) ga naziva „automatizmom“ čime podvlači njegovo nesistematično poreklo. S druge strane, jedan od poslednjih pokušaja da se savremenoj umetnosti da sistematičan karakter, sastoji se u eksperimentu sa takozvanom aleatoričnom muzikom. Polazeći od računa verovatnoće, ovaj „stohastički“ sistem postupa kao i svi ostali, to jest predviđa put jedne tačke do druge, pod pretpostavkom da će se najverovatnije izlaganje podataka nametnuti kao najlogičnije, što znači najprirodnije. Potpuno „apstraktan“ karakter praktičnog rezultata dolazi otuda što podatak uzet iz prirode prolazi prethodno kroz dva sistema. Jedan je psihoakustički, to jest saglasan subjektivnoj prirodi; drugi je matematički, to jest objektivn. U svakom slučaju, ako matematički izraz predstavlja neki izraz realnosti, aleatorični metod je u principu nerazdvojan od prirode, bez obzira na svoj prividni izgled ili čisto emocionalnu vrednost. Razlika između realnog i nerealnog ostaje u umetnosti razlika između zakonitosti i bezakonja.

Tako smo došli i do umetnosti zvuka. I, ako je muzika do sada jedva bila pomenuta, to je stoga što ona predstavlja najočigledniji argument u prilog stava koji je ovde izložen.

Na prvom nivou analize, muzika nije nikako u stanju da prikaže prirodu „u njenom realnom izgledu“. Još je važnije to što muzika nije ništa pogodnija za efekte „sličnosti putem imitiranja“. Dovoljno je poznata nezgoda koja odatle proističe za teoriju. Nekoliko slučajeva direktne reprodukcije zvukova „iz prirode“ — Honeggerova (Honegger) lokomotiva ili Mesijanov (Messiaen) ornitološki metod — najbolje pokazuju i stanje izuzetnosti takve muzike, i njenu neprikladnost kao stalni princip. Posmatrana dakle kroz dobar broj uobičajenih kategorija, muzika ne bi uopšte mogla postati objekt estetike. S tim je u tesnoj vezi jedan od njenih posebnih karaktera. Naime, po prividnoj nematerijalnosti njenog fizičkog medijuma, po sposobnosti kretanja, pulsiranja i stalne transformacije — muzika je u sistemu

umetnosti tipičan predstavnik biološkog, čak organskog dela prirode. Likovne umetnosti pre svega reprezentuju svet kao materiju; muzika ga predstavlja pre svega kao mehanizam.

Ovde je međutim postavljena teza da ako pojmovi prirode, predstavnosti, sličnosti, mogu imati bilo kakav inteligibilan estetički smisao, onda moraju biti primenjivi jednakim putem na svaku umetnost bez razlike. Treba znači sići na jedan dublji nivo analize.

Tu ćemo naći najrazvijeniji, najhomogeniji, najlogičniji umetnički sistem. Specifičan sistem muzičke estetike. Zatim ćemo se podsetiti da bi trebalo takođe naći znake jedne autohtone prirode. I ona je tu, ta priroda u najužem smislu reči. Jedan kompletan kontra-sistem, obrazovan po principu uzroka i posledice, ali koji ostavlja slobodno polje akcije u svim pravcima. Polje tako široko da nema potrebe za tačkama oslonca ni u kakvom drugom sistemu, niti u samoj prirodi. Fenomen sličnog postiže se jednom vrstom imitacije pravila sistema: melodija se poklapa sa lestvicom, dominantna se razrešava u toniku, propisi kontrapunkta regulišu tokove, zakoni forme morfološki izraz. U arapskoj, indijskoj i vizantijskoj kulturi smatra se anti-muzičkom to jest *neprirodnom* svaka melodija koja ne imitira „makam“, „ragas“ i „ehos“ — unapred date formalne obrasce, daleke srodnike evropskih ritmičkih i tonskih modusa. Prema rečima Kurta Saksa (Sachs) ovi obrasci slični su platonskim idejama bez tela i duše; oni se mogu definisati u svojim emocionalnim kvalitetima ali umetnički ne egzistiraju. Evo dakle jedne prave inkarnacije sistema o kome govorim.

Najzad, najbitnije: priroda nezavisna od umetničkog dela, fizička realnost. Ona je prisutna u svakom muzičkom aktu kroz akustičke zakone, s obzirom da je muzički sistem direktan izraz ovih poslednjih. Od Pitagore do Rimana (Riemann), Habe i Šefera (Schaeffer), preko Vitrija (Ph. de Vitry), Tinktorisa (Tinctoris), Zarlina (Zarlino), Ramoa (Rameau) i tolikih drugih, muzička teorija neprestano je to dokazivala, srazmerno meri u kojoj je bila sposobna da pruži odgovarajuće dokaze.

Posmatrana kao teorijski kodeks, muzička estetika je u većini slučajeva jedan *post factum* sa ciljem da fiksira pravila prethodno postojećeg stanja stvari i da ga podrži prihvatljivim razlozima. To stanje postavlja uglavnom jedna ne uvek svesna umetnička intuicija, čiji akti ne bi bili objašnjivi izvan činjenice da je svako muzičko pravilo izraz neke fizičke realnosti spojene sa nekom psihološkom realnošću: svaki muzički akord sadržan je u bloku parcijalnih tonova koje emituje jedan jedini osnovni ton. Integralni efekt emisije percipira se kao tembr. Horizontalna projekcija tih istih odnosa daje tematski sve melodijske kombinacije kao i sumu mogućnih ritmičkih formula. Tako, naposletku, celokupan muzički sistem može biti sveden na jedan ton, na osnovnu oscilatornu formu. Na prvobitnu akustičku

realnost. Parmenidova tvrdnja da se svest sastoji od nedeljivog jednog, ovde bar dobija na neki način materijalnu potvrdu.

I baš u tome leži razlog što se muzika oseća ne malo sposobnom već totalno nezainteresovanom da prikazuje prirodu u njenom realnom izgledu; sve potrebne zvučne manifestacije prirode već su sadržane u datom muzičkom sistemu. Potčinjavajući se tom sistemu, umetnik se potčinjava odgovarajućem delu fizičke realnosti. Četkica slikara prati oblike ljudskog tela na isti način i u istoj meri u kojoj zvučna materija prati oblike jedne fuge. I u jednom i u drugom slučaju postoji model koji se imitira, a taj akt najzad udružuje slikara i muzičara i definiše ih kao umetnike. Muzičko delo koje najvernije prikazuje sistem postaje najrealističkija tonska predstava. Mada nije znao ili nije hteo da ga eksplicitno formuliše, takozvani socijalistički realizam je dobro osetio ovo stanje stvari kad je kao „ne-realističnu“ taksirao svaku avangardnu muziku. Izraz na prvi pogled neobičan; ali njime se tačno ukazuje na odnos između umetničkog dela i sistema koji je na snazi u datom momentu. Realistično je ono što je saglasno sa kodeksom pravila.

Sve što smo pretpostavljali u slučaju drugih umetnosti, postaje sada primenjivo na muzičku umetnost, a to znači: da u jednom muzičkom delu prilikom njegove kreacije ili interpretacije „priroda“ biva retuširana; da suviše striktno „predstavljanje“ precepata dovodi do vulgarnog naturalizma lišenog vrednosti; da je stepen realističnosti direktno proporcionalan poštovanju pravila; da nam sve to dozvoljava da konstruišemo sistematičnu sliku muzike savršeno adekvatnu slici likovne umetnosti i literature.

Dodaću samo još jedan očigledan primer: opera i balet, operišući sa sasvim specifičnim sistemom znakova, u prvoj aproksimaciji ne mogu biti naturalističke umetnosti, jer su njihovi oblici komunikacije „neprirodni“. Ali mi znamo da se putem ovih oblika može saopštiti bilo kakva strogo realistička fabula; i umemo da pravimo razliku između dela sa fantastičnim događajima, kao što su baleti Čajkovskog, i dela sa čistom kauzalnom logikom radnje i prirodnim dijalozima, kao što su Menotijeve (Menotti) opere. I tako izlazi da se pevanjem i drugim deformacijama reči može ipak doći do realističkog umetničkog dela, dok se, s druge strane, upotrebom svakodnevnog jezika može dobiti teatar apsurdna. Što bi, sve zajedno, bilo apsurdno da ne postoje odnosi o kojima govorimo.

Kad ne bi bilo izlišno (jer je očigledno) mogla bi se povući in- struktivna paralela koja bi pokazala potpunu analogiju između dva kontradiktorna pojma: apstraktnog slikarstva i konkretne muzike. I baš ova paradoksalna terminološka razlika pokazuje da dve hipoteze imaju samo jedan koren. Obe su enformelističke, to jest bez morfološkog pravila. Jedna je apstraktna, jer smatra da se ne vezuje za oblike iz prirode već za ideje ili geometrijske forme, produkt subjek-

tivne konstrukcije, i samo za elementarnu, hemijsku realnost boje. Druga je konkretna jer ne priznaje posredništvo sistema, predstavnika muzičke prirode; ne priznaje njegove oblike, već se direktno vezuje za elementarnu fizičku realnost. I uvek će se i jedna i druga definisati odsustvom, a ne prisustvom, kao tipičnim instrumentima privremene destrukcije koja prethodi renesansi stabilnog. O tome će još biti reči. Ponavljam međutim da je za nas od bitne važnosti bilo da na logičkom eksperimentu sa terminom realizma utvrdimo nemogućnost teorijskog opravdanja jednog estetskog stava — bez paralelne afirmacije drugog stava, prividno nepomirljivog.

*
* *
*

Istorija umetnosti uvek će ostati darežljiv snabdevač svakovrsnim oblicima podataka kroz koje čovečanstvo otkriva svoje najintimnije osobine. Odatle dolazi uverenje da dobro usmerena analiza ima šanse da predvidi i posledice jedne prevashodno realističke forme u kojoj se pojavljuje moderna misao evropskog Zapada. Maksimalno koncentrisana energija na tačno određene ciljeve odražavala se na svim manifestacijama života. U naše vreme takav način mišljenja našao je i u estetici svoj ekstreman izraz preko definicije Vilijama Armstronga: *Beauty is fitness expressed*.

Ovim se kao osnovni motiv umetnosti ističe osećanje savršene prilagođenosti formi jednog bića njegovom razlogu postojanja ili uslovima egzistencije. A čisto estetsko zadovoljstvo dolazilo bi kao posledica duboke kontemplacije jedne takve harmonične relacije između oblika, namene i prirodnog okvira pojedinačnog organizma, biološkog ili humanog porekla. Tako, shodno analizi Matile Gike (Ghyka), taj organizam može biti isto toliko antička vaza koliko i morska zvezda. Dodajmo da ove uslove takođe mora i može ispuniti još jedan reprezentativan proizvod kontra-prirode: mašina, stvorena ljudskom rukom po ugledu na prirodne mehanizme, a u formi koja sve više teži savršenosti svojih proporcija i linija.

Ako se ovaj proces nastavi umetnost će zbilja nestati, kao što je to Hegel predviđao; ali samo zato da se pojavi u drugom kontekstu i u novoj funkciji. Ne kao svet za sebe već jednostavno kao nerazdvojni sastavni deo sveta koji smo ovde nazvali kontra-prirodom. U tom slučaju neće i klasične podele ljudske aktivnosti na nauku i na umetnost; podele koja je dobijajući vid antagonizma pokazivala uvek i parališuće socijalne efekte.

Mnogi sumnjaju u mogućnost likvidacije antagonizma smatrajući da je naučno mišljenje na polju umetnosti različito od onog u egzaktnim naukama. To je svakako nesporazum. Naučno mišljenje je

nedeljivo, pitanje je samo da li ono u svojoj autentičnoj formi sude-
luje u formiranju umetnosti. A da je odgovor pozitivan pokazuje pri-
roda specifičnih umetničkih sistema čiju sam suštinu pokušao da for-
mulišem. Pozitivan odgovor dobijamo i iz mnogih prošlih istorijskih
epoha. Najzad, odnos nauke prema prirodi potpuno je isti kao i u
slučaju umetnosti: prirodni fenomeni ne primaju se neposredno već u
vidu pojedinačnih zakona — a pošto su prethodno prošli kroz filter
sistema koji se sastoji od matematičkih izraza. I Poenkare (H. Poin-
caré) nalazi savršeno adekvatnu reč kad kaže da je današnji fizički
zakon *imitacija* nebeske mehanike preko diferencijalnog računa.

Ne radi se dakle samo o tome što se umetnost služi metodima
nauke, već i o obratnom postupku. U tom smislu, velikoj nauci su
neophodni glavni instrumenti velike umetnosti: emocija, intuicija, na-
dahnuće, osećanje za lepo — koji nemaju ništa zajedničkog sa auto-
matizmom izvođenja novih zaključaka iz već poznatih činjenica, od-
nosno sa mehaničkom „akumulacijom“, kojom neki kratkovidi
teoretičari obeležavaju naučnu misao da bi je odvojili od umetničke.
Kada mu se učinilo da je otkrio zakon veličina planetarnih orbita
Kepler je napisao da se „nikad neće moći rečima izraziti ogromno
zadovoljstvo“ koje je u tom trenutku osetio. To je prava stvaralačka
emocija koja ne zna za podelu po disciplinama. Prema najmerodav-
nijim ocenama, samo su prodorna intuicija i trenuci nadahnuća omo-
gućili Albertu Ajnštajnu (Einstein) skok iz normalne struje progre-
sivne kumulacije znanja u sasvim novu teoriju. Još bliže nama, jedan
od utemeljača kvantne mehanike, Ervin Šredinger (Schrödinger) pro-
našao je svoj zakon talasnih kretanja težeći, po Dirakovim (Dirac)
rečima, samo za „lepotom jednačine“, tako reći uprkos eksperimen-
talnim nalazima. Nema velikih podviga u istoriji čoveka bez estetskog
prilaza racionalnom i bez racionalnog prilaza estetskom — čak i kad
takva uzajamnost nije rezultat potpuno svesnih postupaka.

Duboko verujem u jednu ponovnu i skorbu integraciju nauke i
umetnosti, koja bi znatno unapredila i jednu i drugu. U tom smislu
ohrabrujuće deluje mišljenje Tomasa Manroa (Munro) da se nauka
o umetnosti nalazi danas u stadijumu u kome se nalazila biologija
Linejevog (Linnaeus) doba u 18. veku. Klice simbioze već izbijaju.
Ako se ona ostvari estetika će takođe prividno iščeznuti ali samo zato
da bi se izdigla iznad pojedinačnih, već iscrpljenih tema i da bi pro-
širila svoje kompetencije. Njen osnovni program ostaje: ispitivanje
odnosa prema spoljašnjem svetu (*priroda*); utvrđivanje forme egzi-
stencije i psihološkog dejstva (*sistem*); analiza finalnog proizvoda
(*kontra-priroda*).

Ukoliko ovaj proizvod gubi svoju specifičnost, utoliko estetika
sve više postaje tumač jedne univerzalne euritmije. Nauka o formi
ljudske misli uopšte.

DEO PRVI

I ISTORIJSKA DESINHRONIZACIJA UMETNIČKE FORME

1. Zakon sukcesije

Svaki je sistem podložan stalnoj razradi. Umetnost poznaje protegnutu sadašnjost samo u vrlo kratkim intervalima. Ona ne ostaje sutra ono što je juče bila čak ni u okviru jedne iste istorijske etape, nazvane stilom. Sa ove tačke gledišta postoji samo pretapanje, samo pravolinijski razvoj, tako da izvestan relativni kontinuitet može biti uspostavljen između savremene umetnosti i ljudske aktivnosti onoliko stare koliko se proteže naše znanje.

No mi obično nemamo naklonosti prema kontinuiranim stanjima. U istoriji kao i u fizici, takve forme realnosti izmiču direktnom merenju, odnosno sukcesivnom upoređivanju. Prividna amorfnost svakog kontinuuma zahteva dakle morfološku obradu, prirodnu ili nasilnu, u kojoj će jedinice mere biti jasno profilirane.

Metod istorije umetnosti saglasan je ovom pravilu. U tački velikih stilskih preokreta izvesni zakoni se gase, drugi preživljavaju, treći se postavljaju. Stvar je ličnog stava i karaktera analize da li će se u tim transformacijama videti prvo produžetak ili prvo prestanak. U svakom slučaju, institucija pojma stila znači ritmiziranje istorije umetnosti na etape, različite i kvantitativno i kvalitativno. Pri tom je neophodno uočiti da se dve stilske etape najčešće ne diferenciraju dovoljno u momentu dodira — pretapanja ili sukobljavanja — već razlike izbijaju na punu svetlost tek prilikom konfrontacije njihovih najpotpunijih izraza. Postoje dakle *granične zone* i postoje *representativne forme* stilova, dva pojma koja su hronološki razdvojena. Posmatrajući graničnu zonu između slikarstva Renesanse i Baroka, negde oko 1550, mi ćemo uzalud tražiti oštrije distinkcije; no dobićemo ih ako uporedimo forme iz 1450. sa onima iz 1650. Recimo Verokija (Verrochio) sa Berninijem; ali ne Bronzina sa Tintoretom (Tintoretto).

S druge strane, ako se normativni principi jedne epohe mogu otkriti sa relativnom sigurnošću, jasno je da će jedna opšta orijentacija duha utisnuti svoj žig na svaku svoju materijalnu manifestaciju. Uska povezanost između tipičnih karaktera umetnosti, filozofije, nauke, političkih i ekonomskih procesa za jedan dati period naslućena je, ispitana i najzad potvrđena. Bez predstave *Zeitgeist*-a ni najkraći istorijski interval ne može pokazati trajanje, pokret, ni bilo kakvu tendenciju razvoja; iz prostog razloga što ne može dokazati identičnost svog tela između početka i završetka, ili između bilo kojih intermedijarnih tačaka. Utoliko pre se mora postaviti hipoteza o ontološkoj i ekspresivnoj analogiji na području umetnosti, između pojedinih umetničkih disciplina. Drugim rečima, mora postojati sistem operacija pomoću koga će se sve ekspresivne determinante jedne umetnosti moći preneti na neku drugu umetnost, posebno u okviru iste stilske epohe. U tom smislu, mi se osećamo u pravu da u isti plan analize postavimo Malarmeovu (Mallarmé) poeziju, Moneove (Monet) slike i Debisijevu (Debussy) muziku. I da kažemo da između tih objekata postoji veća povezanost no između impresionističke i antičke grčke muzike. Kako su u ovoj tački moderna istoriografija i estetika uglavnom saglasne, nema potrebe insistirati.

Stojimo dakle pred dva načina ispitivanja. U prvom, horizontalnom, jedna se umetnost posmatra u ekstenziji, što će reći u kontinuiranoj evoluciji. U drugom, vertikalnom, svi objekti umetnosti postaju istorijski simultani i tim putem uporedivi. Melodijska analiza pretvara se u harmonsku, a svaki specifičan kvalitet jedne umetnosti postaje simbol sposoban za direktno prevođenje. Pri tom se smatra da svaka umetnost u jednoj stilskoj etapi zauzima podjednako dug istorijski prostor — što je tačno — pa se odatle implicitno izvlači da su akcenti početka i završetka simultani — što je samo prećutna konvencija.

U istoriji i estatici po pravilu se podrazumeva da jedna istorijska epoha počinje u svim umetničkim područjima istovremeno. Prema jednoj Bergsonovoj primedbi, ako očigledne činjenice govore u prilog jednoj stvari, onda svoje mišljenje mora da dokazuje samo onaj ko tvrdi suprotnu stvar. Šta je ovde očigledno? Između ostalog svakako i to da italijanska romanska arhitektura počinje pre francuske, da francuska Gotika prethodi nemačkoj za bar sto godina, trubaduri minezengerima isto toliko, da italijanska Renesansa počinje i pre petnaestog veka, francuska tek krajem šesnaestog, španska u pravom smislu i ne počinje itd. itd. Geografske razlike ne moraju odražavati druge razlike, ali svakako moraju imati uticaja na načelne zaključke. I kad se neko odluči da dokaže postojanje desinhronizacije, pre svega utvrđuje da niko prethodno nije dokazao istovremenost. Ozbiljno postavljene problem dakle u tom smislu i ne postoji.

Čim se, međutim, pristupi bilo kakvoj komparativnoj analizi, hronološka inkompatibilnost odmah se pokazuje. Istovremeno se otkriva i klasični nedostatak estetike, statistički nedovoljna obrada muzičke umetnosti. Čak i kad je muzici obraćena dovoljna i ozbiljna pažnja, kao kod Hegela, Šopenhauera (Schopenhauer) ili Ničea (Nietzsche), opservacije i zaključci ostaju pretežno izvan konteksta. Ovde je, razume se, reč samo o modernoj evropskoj kulturi. U Antici, pa i u Srednjem veku, teorijske razlike među umetnostima bile su manje; umetnosti i zanati bili su ujedinjeni u pojmu *techné*, dok je reč *musike* označavala, pored jedne specifične tehnike, i svaku duhovnu aktivnost u kompetenciji muza. Na žalost, mi po svoj prilici nismo još razumeli grčku muziku, bar ne njen pravi etos.

Nerazumevanje i teškoće imaju isti izvor. Staviti u isti plan posmatranja literaturu, likovne umetnosti i muziku znači pre svega sveći njihove sisteme znakova na jedan zajednički jezik. Taj se jezik, međutim, ne daje sam od sebe. Specifičnosti čulnih stimulusa i razlike u fizičkoj prirodi umetničke materije rastu pri upoređenju muzike sa likovnim umetnostima; gramatičke razlike dosta su vidne između muzike i literature; iz toga proizlaze stvarne i prividne nesaglasnosti psihofiziološkog porekla koje ometaju direktnu komparaciju. Rešiti pitanje odnosa muzike i ostalih umetnosti, znači rešiti glavne probleme komparativne analize. Mnoge teze koje će ovde biti postavljene mogle bi biti diskutovane sasvim nezavisno od svojih relacija prema umetnosti tonova. Ali bi korist od takvog postupka bila neuporedivo manja.

*
*
*

U jednoj datoj epohi postoji kompleks direktivnih tendencija, proizašlih iz kompromisa nekog idealnog programa sa materijalnim mogućnostima njegove realizacije. Misao jedne epohe obeležena je dakle jednim svojstvenim stilom; stil, sa svoje strane, može biti definisan kao određena misao.

Međutim, misao mora da operiše nekim podatkom, nekom stvari, shemom, znakom. Ona „nije nikad čista. Čime bi inače mislila?“ — pita se Anri Delakroa.¹ Može se dakle takođe reći da je stil lingvistički fenomen, s obzirom da umetnost kao komunikacioni sistem podleže opštim pravilima teorije informacija.² I kako se lingvistički akt sastoji u udruživanju jednog psihičkog koncepta sa jednom akustičkom formom kao reprezentantom fizičke realnosti, to se umetnost ponovo svodi na niz uslova imanentnih svakom ljudskom iskustvu. Odnos između koncepta i reči, između misli i simbola, postaje klasičan odnos između sadržaja i forme sa svim svojim balastom poznatih teorijskih problema.

Jedna od prvih stvari koju bi trebalo da istakne istoričar jezika jeste da Grci nisu postavili lingvistiku kao posebnu naučnu ili filozofsku disciplinu. Pokušaji da se ova činjenica zamagli³ dolaze od sujevernog predubeđenja da jedna nauka gubi svoj autoritet ukoliko nije zasnovana u antičko doba. Međutim jasno je da Grci nisu ni mogli zamisliti ispitivanje jezika na današnji način: savremeni filozof ističe da glavni postulat lingvistike sadrži princip refleksivnosti, to jest dozvolu jezika da sam o sebi govori.⁴ Ovaj opasan presedan legalizacije introvertne analize sadrži i objašnjenje istorijske situacije. Naime, lingvistika u modernom smislu reči počinje od Herbartovih učenika Lazarusa (Lazarus) i Štajntala (Steinthal), koji su teoriju jezika odvojili od filozofije i priključili je psihologiji. Samim tim jezik je postao obavezan da utvrdi svoj odnos prema jednom posebnom području. Ali i obratno: lingvistika je dobila pravo direktne ingerencije u druga područja. Njena kompetencija postaje teorijski neograničena ako se prihvati da je i duh u stvari samo jezik i da se stvara pomoću jezika.⁵ Uostalom već je Lajbnic (Leibniz) zamišljao jedan univerzalni jezik nauke i filozofije. Što se tiče estetike, ona se često sve više svodi na lingvističku analizu pa — da ne bi postala „grana filozofije g-dje Haris“ — ona očigledno počinje da gubi svoj predmet.⁶

Na sreću, mi ovde nemamo potrebe da učestvujemo u klasičnim sporovima oko prirode rastojanja između mentalnog i lingvističkog akta. Drugim rečima svejedno nam je da li se može misliti bez gramatike ili bar bez denotacije objekta. Sasvim je dovoljno ako imamo u vidu da mišljenje kao psihički proces ne bi bilo moguće bez organizatorske i formativne uloge predstava jezičkih znakova.⁷ Možemo dalje reći da u svakom intelektualnom aktu postoji estetičko a u estetičkom intelektualno, jer je mentalno zavisno od afektivnog, dok afektivno bez mentalnog nije estetičko, pre svega zato što nije sistematično. Na taj način, osnovne linije stila kao istorijskog fenomena otkrivaju se prvo kroz srodnu savremenu misao. Pod ovim naravno ne treba razumeti kodifikovan filozofski sistem potpisanog pojedinca, već sklop solidarnih stavova koji su izraženi na različite načine.

Među te načine na prvo mesto dolazi jezik. I, pošto je jezik instaurativni instrument jedne umetnosti, to ćemo smatrati da ta umetnost mora biti posebno obeležena. U svakom slučaju, literatura se mora smatrati kao umetnost najbliža našem svesnom biću. Iz toga pak automatski izlaze dve njene osobine, veoma važne za komparativnu analizu: prozna literatura najmanje je karakteristična umetnost; s tim u vezi, ona se najneposrednije, što će reći najbrže, formira u istorijskom procesu.

Od Kasirera (Cassirer) se zna da umetnost može biti definisana kao operacija simbolima. Kroče nam je skrenuo pažnju da je umetnost uopšte samo jezik. Ali Kroče taj jezik smatra nezavisnim od

fizičke realizacije. Tako njegov stav postaje aksiomatičan i (prema nekim kritikama) neotklonjiv jer nije empirijski.⁸ Tačno je međutim da su jeziku imanentni izvesni karakteri umetničkog kao što su subjektivnost forme i stalna stilska evolucija: „Ako posmatramo dovoljno oštro, možemo reći da ni dve osobe — ili možda pre ni jedna jedina osoba u različitim vremenskim razmacima — ne govore tačno na isti način.“⁹ Ali to još nije dovoljno za kvalifikaciju jezika kao umetnosti, jednostavno zato što bi onda umetnost bila svuda, što će reći nigde. Postoji dakle izvesna relacija između ova dva pojma, ona ista relacija koja jednu nediferenciranu pojavu vodi do estetske vrednosti: odabran sirovi materijal mora proći kroz sistem da bi postao ekspresivni instrumentarijum jedne umetnosti. Svaka misao izražena pismenim ili zvučnim jezikom prolazi kroz stadijum višestruke obrade da bi stekla biće umetničkog simbola. Oštro formulisano, literatura je postala onda kada je izrečena prva laž.

Konstatujem ponovo sa iznenađenjem bliskost a možda i identičnost gornjih reči sa novom Ingardenovom analizom Aristotelovog gledišta: baš u imitaciji (*mimesis*) leži razlika između poetskih i nepoetskih dela. Fizičar ili istoričar ništa ne imitira; on direktno saopštava objektivne činjenice.¹⁰ Služeći se istim komunikativnim medijumom, dramski pisac saopštava činjenice kojima je istinitost irelevantna, u okolnostima koje imitiraju neku mogućnu situaciju. Kad ne bi tako bilo, literarna, prozna kontra-priroda ne bi se mogla razlikovati od banalno funkcionalnih jezičkih formulacija, niti bi se mogla postaviti granica između, recimo, jedne pripovetke i jedne novinske reportaže. No literatura se teorijski uvek teško razlikuje od ostalih oblika komunikacija koje ne smatramo umetničkim. Kvalifikacija jednog teksta kao produkta literature podrazumeva kritičku ocenu vrednosti koja se, sa svoje strane, dobrim delom donosi subjektivnim sudovima. Mi ne moramo procenjivati kvalitet sklopa uljanih boja na komadu platna da bismo zaključili da se radi o slikarskom aktu. Suprotno tome, racionalni element, baš onda kad je naročito visoke vrednosti, na izvestan način diskvalifikuje literaturu kao „čistu“ umetnost, ukoliko ovaj izraz može da ima nekakvog smisla. Manro (Munro) skreće pažnju da su naročito rani literarni tipovi nediferencirani. On Hesiodova i Lukrecijeva dela upoređuje sa priručnikom za supružnike i ratare, a zatim primećuje da su Platonove dijaloge — pisane u dramskoj poetskoj formi — docnije prisvojile nauka i filozofija.¹¹ Slično tome, neka od najvećih imena novije lepe književnosti — Dante, Gete, Tolstoj, Sartr itd. — uključena su u istoriju mišljenja, to jest filozofije. To se ne može dogoditi slikarima, još manje muzičarima. Intelktualni element muzike nije iste prirode kao onaj u literaturi. Ukratko, nikakva objektivna teorijska analiza ne može u prozi razlučiti intelektualnu supstancu od emocionalnog generatora ili od nekih drugih tipičnih estetskih kvaliteta; niti može

postaviti sigurnu granicu između svakodnevnog sporazumevanja i autonomne umetničke semantike. Informativna komponenta literature nalazi samo jedan daleko slabiji korelat u slikarstvu, još slabiji u skulpturi, beznačajan u arhitekturi, da bi se u ovoj tački sasvim razišla sa muzikom.

Ukoliko je umetnost jezik, literatura se pretežno oslanja na njegove informativne i sintaktičke osnove; muzika pretežno na afektivne. Na potpuno identičnu situaciju nailazi lingvist kad nađe da su emotivni i intelektualni jezik isprepleteni na svim stepenima kompleksnosti i da je bitna razlika među njima ta što emotivni jezik teži neposrednom cilju, a intelektualni posrednom.¹² Sa ove tačke gledišta trebalo bi pre svega posmatrati poslednju etapu literature, nagoveštenu simbolizmom. Nadrealističkim postupkom, moderna poezija pokušava da vrati rečima njihovu tonsku i asocijativnu vrednost; da vrati jednu odraslu kulturu u orbitu dečjeg sveta, egzaltiranog zvucima lišenim konvencionalnog smisla. U ovom pogledu dakle nadrealizam podupire frejdističku interpretaciju o bliskosti primitivizma i civilizovane rafiniranosti. Ne treba međutim zaboraviti da se spontan, neposredni i nekontrolisani izražavanjem ukida posrednik u vidu sistema, te se tako već i iz teorijskih razloga može posumnjati u istorijsku legalnost primitivističke umetničke prakse.

Ova uzgredna zapažanja ne zavise ni od kakvog apriornog estetičkog stava osim jednog jedinog: da je emocionalni faktor nerazdvojan element dovršenog umetničkog dela. Činjenica da je prema stavu moderne lingvistike i sam jezik pre svega rezultat afektivnog života, ovde dobija naročiti značaj. U tom smislu, jednostavno smo konstatovali da nas jedna novela, izvrsna sa gledišta psihološke analize ili stilske tehnike, može ostaviti hladnijim od običnog novinskog izveštaja iz koga saznajemo za katastrofalne posledice gladi ili poplave. Ali, na isti način, umetnička forma kojom nam je Manconi (Manzoni) opisao posledice kuge od pre nekoliko vekova, može izazvati u nama prisnije saučešće od službenog izveštaja o sadašnjoj epidemiji u Indiji, eventualno još tragičnijoj. U oba slučaja, međutim, reč je taj zajednički medijum kojim nam je saopštena sudbina izvesnih ličnosti ili izvesnih motiva. Sudbina jedne teme u sonati ne može se u nama nikad reflektovati ovako pripovedačkim asocijacijama. Predmet muzičkog dela je samo doživljaj koji nastaje u kontaktu sa objektom.¹³ Taj se objekt potom gubi i izmiče interpretaciji.

Već je rečeno da „nema i ne može biti realističke poezije, jer je poezija jedina realnost“.¹⁴ Preterana reč ili ne, ona potvrđuje želju za uspostavljanjem kontra-prirode i pokazuje da se poezija uzdiže do ranga najčistije umetničke forme, naročito zato što nije prinuđena da operiše informativnim vrednostima. Opisujući stanje umesto događaja, takozvana „pesma u prozi“ pridružuje se visokoj estetskoj kategoriji bez obzira na svoju fonetsku strukturu. I zato, opet, epska poe-

zija retko postiže ovaj cilj, čak i kad ispunjava sve muzičke uslove. Ovi poslednji su međutim u osnovi specifične pozicije koju zauzima versifikovana literatura: izuzimajući melodiju u strogom smislu reči, muzička forma i ritmika primenjene su sa najvećom doslednošću; kao što ćemo docnije videti, može biti reči čak i o rudimentima harmonskog fenomena.

U izvesnim periodima, a po pravilu na početku jedne stilske epohe, poezija i muzika postaju nerazdvojne; nerazdvojne fizički iako ne uvek estetski. Preporučljivo je, naime, da se uvek vodi računa o velikoj elastičnosti koju ove dve umetnosti ispoljavaju prilikom svoje asimilacije. Jer, naročito putem ovog posebnog kvaliteta njihovo hronološko odvajanje postaje moguće na jednoj širokoj skali: poezija i muzika udružene u jednom istom umetničkom delu ne potpadaju obavezno pod iste estetičke principe.

Ovaj zaključak ne mora imati reperkusije na problem prioriteta u postanku jezika i muzike. Dovoljno je instruktivno ako primetimo da je Bendžamin Britn (Britten) sa uspehom primenio moderne metode u muzičkoj transpoziciji Mikelandelovih soneta, 450 godina posle sličnog poduhvata Trombončina koji je, sa svoje strane, dao muzički izraz stihovima Petrarke, starijeg dva puna veka; Karl Orf (Orff) nije ničim oštetiio srednjevekovne tekstove u svojim kantatama; liturgijski tekstovi hrišćanske crkve izvrsno podnose sve muzičke kaprise od Grgura Velikog do Mesijana (Messiaen). I obratno: melodija proizašla iz nekog teksta — uzmimo 24 različite mise na temu *L'Homme armé* od Difaja (Dufay) do Karisimija (Carissimi)¹⁵ — pokazuje se dovoljno autonomnom da se odvoji od svojih reči i da se integriše sa drugima bez ikakvog formalnog i tehničkog nasilja. Ovaj postupak, poznat pod imenom *contrafactum*, bio je čak i terminološki sankcionisan u trubadurskoj umetnosti, ali je postojao i ranije u formi takozvanih crkvenih „proza“.¹⁶ U jednom slučaju utvrđeno je da je sakralna melodija sekvence docnije poslužila za dve truverske pesme (napitnica i božićna pesma), za jednu nemačku kompoziciju iz 15. veka i čak za jednu hugenotsku pesmu — uvek razume se sa drugim tekstom.¹⁷ Dešavalo se često i suprotno, naime da se latinski tekst udruži sa francuskom melodijom. U naše vreme učinjen je ekstreman pokušaj u tom pravcu; naime kompozitor Maš (Mâche) analizirao je akustičke osobine jednog grčkog poetskog teksta i preneo ga direktno u instrumentalnu muziku.¹⁸ Najzad, dobri prevodi na strane jezike vokalnih dela, uključujući operu, navode na zaključak o skoro kompletnoj relativnosti odnosa poetskog i muzičkog jezika.

Ovakav stav izgleda na prvi pogled iznenađujući. Njime međutim ne postavljamo nova pravila, već samo skrećemo pažnju na statističku stranu izuzetaka. Podsetimo se da literatura kao umetnost prisvaja jedan nezavisno od nje tehnički gotov komunikacioni sistem. Budući po prirodi otporniji od drugih tehnika, jezik uspeva da

jednu svoju etapu protegne preko više etapa drugih umetničkih sistema. Suprotno tome, dovoljno je da postoji estetska neidentičnost između poezije i muzike — čak i kad su istovremene — pa da pokušaj njihove fuzije pretrpi neuspeh. Odličan primer za ovaj slučaj predstavlja simboličan razilazak pesnika i kompozitora u 14. veku. Ujedinjeni dotada u istoj ličnosti, oni su se morali i fizički razići jer je muzika krenula novim putem.¹⁹ Dva veka docnije, u doba Ronsara (Ronsard), nastala je komplementarna inkompatibilnost, ovoga puta zato što je versifikacija pretekla muzičku tehniku i estetiku.²⁰

Takve pojave nisu česte zato što ni literatura ne menja često svoj tehnički sistem. Budući da se literarni supstrat identifikuje sa mentalnom stvari, prvi se ne može promeniti dok se drugi bar ne modifikuje. Kako je pak opšti stav duha inertniji no bilo koja pojedinačna umetnička disciplina, izlazi da su u okviru jedne iste kulture, a posebno zapadne, ređe autentične promene stila u literaturi no u drugim umetnostima, a to se još pre odnosi na manje primetne devijacije. Istim stilskim rukopisom može se pevati o majskom cvetu i o oslobođenju Jerusalima. Specifična estetika Verlana (Verlaine) ni po čemu se ne razlikuje od Malerbove (Malherbe) tehnike versifikacije.

Bliskost mišljenja i jezika ovde je naročito relevantna zbog pristupačnosti tehničke literature. U krajnjoj liniji, literatura za svoju formalnu realizaciju zahteva samo poznavanje jezika, što znači jednu sposobnost *sine qua non*. Razlika koja postoji između elementarnog izražavanja misli i literarnog dela već je podvučena; no njihovo rastojanje uvek je kraće no kod ostalih umetnosti; bez obzira kakav kriterijum primenili, razlika između pevušenja i oratorija daleko je veća. Stepenn autonomije ili estetske „čistote“ jedne umetnosti direktna je funkcija pristupačnosti njene tehnike. To se precizno daje utvrditi testom interpretacije: ova je najlakša u literaturi, najteža u muzici.

Već smo dakle došli do nekoliko argumenata koji dovoljno sugeriraju da postoje uslovi za klasiranje estetskog izraza prema hronološkom prioritetu. Samim tim, postaje mogućna jedna istorijska dislokacija simultanosti, za koju ćemo odmah dati sledeću formulaciju:

Ukoliko su sredstva izražavanja jedne umetničke vrste bliža najneophodnijim aktivnostima, nametnutim potrebama egzistencije i svakodnevnim iskustvom — utoliko forme te umetnosti ranije dobijaju svoja tipična stilska obeležja.

Drugim rečima, najranije će svoj stil formirati ona umetnost kojoj su najbliži njeni tehnički instrumenti; ovi će pak instrumenti biti bliži ukoliko se njima češće manipuliše pri ne-umetničkim aktivnostima, odnosno u svakodnevnoj praksi. Kao što ćemo odmah videti, izloženi stav može postati i drugi izraz za hijerarhiju psihofizioloških funkcija: mišljenje i jezik, vizuelno-taktilno područje, audicija.

2. Elementarni uslovi pozicija

Za naša razmatranja ostaje bez značaja da li je zakon prioriteta relevantan za problem postanka umetnosti uopšte, ukoliko pojam „početka“ može ovde da ima nekakav smisao. Iz tačno određenih razloga mi ćemo pratiti samo istorijske pojave prelomnog karaktera, odnosno ponašanje pojedinih umetnosti prilikom velikih stilskih transformacija evropske kulture. Sa te tačke gledišta odmah se može razumeti da na raskršćima estetskih principa literatura nije prinuđena da menja svoju tehničku strukturu, bar ne osetno. Iz tog je istog razloga, jedan izuzetak od pravila — prelaz sa latinskog na nacionalne jezike — izazvao tako duboke potrese u krilu zapadne kulture 12. i 13. veka. Dok, dakle, literatura ostaje duže vremena na istom materijalnom fundamentu, svaka stilaska transformacija — pa čak i manja modifikacija čisto načelnih, estetičkih principa — prinuđuje muziku na bitne promene u samoj njenoj strukturi. „Muzika je . . . menjala radikalno svoju konstituciju preko dvadeset puta; ona je bila podvrgnuta mnogobrojnim transformacijama koje kao da su od nje pravile isto toliko različitih umetnosti.“²¹ Fetis (Fétis) je ovo primetio još 1835. otkada se broj promena skoro udvostručio. Saks (Sachs) nalazi u muzici samo između 1300. i 1600. deset različitih perioda, što znači da se prosečno svakih trideset godina nešto moralo menjati.²² Samo osnovni fonetski principi muzike — lestvica ili temperatura — uspevaju ponekad da umaknu neumitnom zakonu promene. Suprotno tome, njena gramatika i sintaksa, inkarnirane u ritmu, harmonskom metodu i u melodijskom modelu trpe transformacije na koje je literatura prinuđena samo prilikom najtežih kriza; prevođenjem kvantitativne metrike na akcentnu ili usvajanjem rime. No već sam napomenuo da se ritmičko-fonetske karakteristike muzike i poezije mogu smatrati identičnim.²³ Kada se poeziji oduzme informativni element, ona gubi relaciju prema jeziku i postaje muzika.²⁴ Ali gledano semantički, a naročito kroz prozu, muzika i literatura moraju zauzeti dijametralno suprotne pozicije u bilo kom estetičkom sistemu. Tako se prozna literatura pokazuje kao umetnost koja će prva izraziti program jedne nove epohe, a samim tim i opšte konture njenog stila. Odmah joj se pridružuju arhitektura i skulptura.

Definicija arhitekture i njena asimilacija sa ostalim umetnostima čine takve teorijske teškoće da bi za estetiku bilo veliko olakšanje kad se, saglasno Šilerovom (Schiller) mišljenju, arhitektura ne bi uopšte tretirala kao umetnost. To su praktično i učinili Platon i Aristotel, s motivacijom da arhitektura ne podleže principu imitacije.²⁵ No to nama već odavno nije više moguće. Između ostalog, neke značajne istorijske epohe, kao što su gotička ili čak klasična, asociramo pre sa arhitekturom nego sa bilo kojom drugom umetnošću. Građevina je jedan od najsnažnijih izraza kontra-prirode. Rasprav-

ljajući o konstruktivnim principima građevinarstva, obično zaboravljamo da je ono bilo i da sve više postaje simbol destrukcije. Svaki potez arhitekta akt je pretnje spontanom rasporedu materije u prirodi. Urbanist postaje oličenje humane ekspanzije jer njegova kompetencija dostiže još veće razmere. Za evropsku kulturu, veličina i brzina, kao analogni simboli prostora i vremena, postaju paralelno i najznačajniji reprezentanti ljudske moći. Jer što se stilskih odlika tiče, jedan putir ili jedna stolica otkrivaju nam isto toliko koliko i ogromna masa katedrale.

Osnovni teorijski problem predstavlja ovde sukob između neopodnog i izlišnog, odnosno između neposredno korisnog i estetičkog: „Arhitektura je najimpozantnija umetnost oblika; ona u svom najlepšem izrazu počiva na odnosu idealnih i materijalnih shvatanja, ali je sva duh u otporu prema bilo kojoj teoriji koja je potčinjava samo korisnosti.“²⁶ Ovakve alternative oduvek su bile pa i danas ostaju jedan od najplodnijih impulsa za dublju analizu estetičkih kategorija uopšte. U dalje tipične probleme ove vrste spada odnos arhitekture prema prostoru i vremenu, što najčešće uključuje odnos prema skulpturi i muzici. Posebnu grupu čine zaključci koji polaze od predstavnosti moći arhitekture. Kao i uvek kad je reč o osetljivim, polivalentnim problemima, arhitektura postavlja estetiku pred jednu probu savesti. Suočeni sa ontološkom kompleksnošću arhitektonskog objekta, teoretičari su oduvek bili primorani da na ovom slučaju provere vrednost svojih osnovnih definicija. U tom pogledu nesaglasnost dobija ponekad neočekivano oštre forme.

Tako smo od Šelinga (Schelling) doznali da je arhitektura lišena svakog odnosa prema nuždi, te da zato postaje „plastična muzika“ ili (*sic*) „konkretna muzika“, dok po Fehneru (Fechner) arhitektura spada u umetničku industriju. Spenser (Spencer) smatra da je arhitektura pozajmila svoj model od životinjskog sveta; za Šlajermahera (Schleiermacher) ona je prototip neorganskih umetničkih oblika. Arhitektura spada po Hartmanu (Hartmann) u „ne-slobodne“ umetnosti; po Kirhmanu (Kirchmann) u „slobodne“. Šopenhauer (Schopenhauer) nalazi suštinu arhitekture u sukobu tereta i oslonca; Velflin (Wölfflin) u oslobađanju materijala od zakona zemljine težine. Levek (Lévéque) smatra da građevina odražava svog domaćina; Raskin (Ruskin) misli da ona održava duhovno zdravlje.²⁷ Hegel ističe simboličku vrednost arhitekture; Šinkel (Schinkel) podvlači uslovljenost tehnikom i materijalom. Teodor Fišer (Vischer) polazi od hrama kao stana božanstva, u kome se ogleda idealni duh; Šmarsov (Schmarsow) polazi od primitivne, intimne zgrade za stanovanje. Lips (Lipps) tvrdi da se posmatrač uživljava u oblike arhitektonskog objekta; Majnong (Meinong) smatra da je uživljavanje (*Einfühlung*) samo prividnost, dok Desoar (Dessoir) čak ističe da su monumentalni objekti strani našim osećanjima.²⁸

Na Šmarsova monumentalna građevina deluje takođe odbijajući, „kruto i tuđe“; na Ekarta (Eckardt) deluje „lirski“.²⁹ Za Ostendorfa (i mnoge druge) arhitektura je umetnost oblikovanja „prostora“; za Borisavljevića pre svega „umetnost vremena“.³⁰ Psihološki nastrojeni estetičari, na čelu s Velflinom, tražili su analogije između arhitekture i ljudskih anatomskih oblika ili fizioloških funkcija;³¹ nasuprot tome, novi pitagorejci Cajzing (Zeising), Tirš (Thiersch), Gika (Ghyka) i drugi videli su u arhitekturi prvenstveno odnose oblika izvučene iz geometrijskih zakona. Njima se mogu pridružiti Mis van der Roe (Mies van der Rohe) sa svojom modularnom praksom i mladi Korbizje (Le Corbusier) koji je tražio da se stilist potčini inženjeru, a račun prirodnim zakonima.³² No u stvari još se znatno ranije javlja zahtev da se inženjeru prizna status umetnika.³³

Ingeniozna zapažanja, izražena često na elegantan način, u većini slučajeva su prihvatljiva čak i kad su kontradiktorna. Jer posmatranja obično obuhvataju samo jedan ograničeni deo problema koji ulazi u subjektivni fokus posmatrača. Mi bismo tako mogli postaviti tezu da je arhitektura neka vrsta botaničke umetnosti, polazeći od činjenice da je prva zgrada bila drvena, da su indijske i grčke kamene građevine sačuvala bitne drvene konstruktivne elemente, i da su najzad gotička ili barokna arhitektura samo slike jedne biljke ili duboreza. Ili bismo mogli postaviti neku teoriju „agregatnih stanja“, pa reći da je u prvoj etapi razvoja zgrada simbol čvrstog stanja (dorski stub, Renesansa), da zatim materija omekšava i rasplinjuje se u spoju čvrstog i tečnog (jonski, Barok) i da najzad teži izražavanju bestežinsko-gasovitog (korintski, moderna staklena konstrukcija). I zbilja, neki moderni teoretičari ističu da glavna tema arhitekture ne može više biti konveksna čvrsta masa, već konkavan, šupalj prostor.³⁴ Na žalost, ovakve i slične hipoteze, mada u krajnjoj liniji neoborive, ostaju uvek samo privatno tačne.

Takođe nismo dobili definitivna teorijska rešenja iz suprotstavljanja na izgled sasvim objektivnih pojmova kao što je podela na funkcionalne i nefunkcionalne elemente. Na ovom mestu naročito otkazuje moderna estetika, kao što ćemo odmah videti. No i starija teorija ne rešava bitan problem, a to je precizno izolovanje čistog, autonomnog umetničkog supstrata arhitekture. Izgleda jednostavno odbiti od jedne građevine sve što nije celishodno, recimo skulpturu, i proglasiti suvišne elemente dekorom. No pokret Secesije pokazuje da se čak i celokupna arhitektonska masa može shvatiti kao dekor i (bar teorijski) izjednačiti sa slikarstvom.

Oprilike u istom toku misli mogli bismo arhitekturu u celini nazvati apstraktnom umetnošću jer je ona nefigurativna, jer obrazuje slobodne geometrijske (ili druge) oblike, i jer izvan sebe same ništa ne predstavlja. No to je zbilja nemogućno, jer onda apstraktne postaju i sve druge forme, one koje stvara industrija preko kutija za

konzerve, ili priroda preko cveća i kristala. Uostalom, veza između ovih poslednjih i arhitekture dokazuje se u poslednje vreme najegzakt-nijim naučnim aparatom.³⁵

Arhitektura 20. veka našla je za sebe adekvatna teorijska obrazloženja. Njihova je karakteristika u tome što ne traže i nemaju retrospektivnu važnost, te se ne mogu primeniti kao opšta. S druge strane, mnogi elementi ove teorije ne odgovaraju evidentnim činjenicama iz prakse — kao što je to često slučaj i sa drugim savremenim umetnostima.

„Forma sledi funkciju“, rekao je Luj Saliven (Sullivan) i time formulisao najomiljeniji motiv teorije arhitekture počev od druge polovine 19. veka. Ovaj motiv potiskuje u drugi plan ostale savremene principe (dinamičnost, „organsko projektovanje“, povratak prirodi, elastičnost itd.) a bar jednom mu je privrženost izražena na skoro deliričan način.³⁶ Pažljiv estetičar međutim ubrzo otkriva da je termin „funkcionalizam“ toliko upotrebljavan da je izgubio svako posebno značenje.³⁷ Ali čak i bez obzira na to, ovaj termin, dočekan kao otkrovenje, imenuje — iz želje za efektom ili iz naivnosti — jedan prastari princip. Još je nužnije primetiti da se taj princip ne sprovodi ni izdaleka u meri koja se objavljuje.

Pre svega, u arhitekturi je forma oduvek sledila funkciju. Jedina tačka u kojoj se može govoriti o razlici između modernog stila i (samo nekih) starijih stilova jeste plastična dekoracija. No ako se potpuna funkcionalnost postiže samo striktnim odbacivanjem dekoracije, onda se modernom arhitekturom imaju smatrati samo primerci fabričkih zgrada i radničkih stanova s kraja prošlog i s početka našeg stoleća, isto koliko odgovarajućih građevina rimskog ili srednjevekovnog doba. U tom slučaju arhitektura napušta temu umetnosti i ne potpada više pod estetičke kategorije.

Danas, pak, kad se stalo na pozicije neophodnog umetničkog oblikovanja svakog arhitektonskog objekta bez razlike — bar iz urbanističkih razloga — ističe se na primer da forma i obrada arhitektonskog objekta imaju direktnog uticaja na produktivnu sposobnost radnika. Tako izlazi da je arhitektonsko „lepo“ u isto vreme funkcionalno i, što je još važnije, da je psihološki efikasno takođe funkcionalno. Sa tim postaje funkcionalna ne samo celina objekta već i svaki pojedinačni detalj uključujući bilo kakvu pojavu dekoracije — kao što je to oduvek bio slučaj. Uklonimo kapitele sa Artakserksovog dvora, portal sa crkve u Moasaku (Moissac), ili kupolu pariskog Doma invalida: zajedno sa konstruktivno izlišnim elementima uklonimo bitne elemente funkcije, jer ova pre svega leži u psihološkom efektu impresioniranja posmatrača.

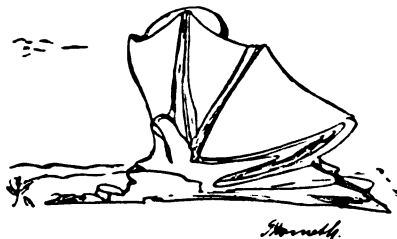
I obratno: umetnički proučenom harmonijom proporcija možemo se osloboditi potrebe za pikturnim ili plastičnim dodatkom, ali se time još ne obavezujemo na totalnu potčinjenost funkciji; u svakom

slučaju to je bila deviza Albertija, a ne privilegija savremene teorije arhitekture.

Moramo dakle obeležiti kao fikciju ubeđenje današnje estetike da je arhitektura eliminacijom prividno nepotrebnog postigla idealnu funkcionalnost, blagodareći primeni novog materijala i nove tehnike. U tom smislu Erih Mendelson definiše funkciju kao „prostornu i formalnu zavisnost od svrhe i uslova datih materijalom“.³⁸

Stvarna situacija je tačno obrnuta. Unapred napregnuti beton, čelik i plastične mase ne služe funkcionalnosti građevine (jer se ona može i bez toga ostvariti) već oslobadaju fantaziju od materijalnih uslova. Dovoljno je baciti pogled na bilo koju izložbu modernih arhitektonskih ideja — kao što su industrijski sajmovi i svetske izložbe — pa se uveriti da se nijedna forma ne može do kraja opravdati njenom namenom. U isto vreme, očigledno je da se dekorativni moment prebacio sa detalja na masu objekta u celini, i da baš u tome leži glavni rezultat nove tehnologije.

Osnovne konture građevine nikad nisu manje no danas bile potčinjene funkciji shvaćenoj u sirovom smislu reči; teško je zamisliti takav neverovatan sticaj okolnosti koji, blagodareći tobože novom materijalu i idući za ciljem jedne sasvim specifične namene — dovodi arhitekturu do tako znatne morfološke sličnosti sa savremenim likovnim umetnostima. Jer će sa istim materijalom i za iste potrebe Mis van der Roe zamisliti fasadu identičnu sa Mondrijanovom slikom, a Malevič projekt za koji ne možemo reći da li je namenjen arhitekturi ili skulpturi. Mi smo pre svedoci jedne suprotne pojave, naima da se *a priori* data, prefabrikovana forma naknadno proglašava za funkcionalnu. Kada bi bilo drukčije, mi bismo još sedeli na stolicama Drugog carstva, jer su udobnije od većine onih koje je projektovao Rajt (F. L. Wright). Ako se izrazimo samo malo oštrije no što dozvoljavaju najočiglednije činjenice, možemo reći da da-



Hermann Finsterlin, Dve arhitektonske studije iz „Utopijskih pisama“, 1919–20. (Prema Conradsu i Sperlichu). Mašta arhitekta umetnika uvek teži prevazilaženju materijalnih uslova. Finsterlinove skice već danas nisu ni neobične ni neostvarive, a postoje i uslovi u kojima bismo ih mogli proglasiti za funkcionalne.

nas normativni morfološki obrasci, zajedno sa kaprisima fantazije, vrše teror nad čistom arhitektonskom funkcijom. Alvar Alto (Aalto) daje pozitivne razloge zbog kojih je projektovao talasastu tavanicu; kad bi i jedan od njih bio realno opravdan, eksperiment ne bi bio napušten. Oskar Nimajer (Niemeyer), tvorac Brazilije, inače učenik puritanca Korbizjea, ne kaže da krive linije njegovih građevina slede savremene uslove života — već kolonijalnu baroknu tradiciju.³⁹ Futuristički vizionar Antonio Sant Elija (Sant'Elia) ne traži kose i eliptične linije zbog toga što one bolje služe funkcionalnosti, već zbog toga što imaju „hiljadu puta veću emotivnu snagu od pravih uglova i horizontala“.⁴⁰

Najzad, stroga funkcionalnost pojedinih arhitektonskih objekata značila bi strogu individualnost, to jest veliki broj varijeteta. Ali, umesto toga, mora se govoriti o jačanju „tiranije standardizacije“ i o tipiziranju formi. A ovo tipiziranje više zavisi od dominantnog ukusa u datom momentu no od ma čega drugog. I Gropius s punim pravom primećuje da ni takva pojava nije nova, već da je oduvek bila kriterijum civilizovanog i dobro uređenog društva, jer tipizirane forme imaju blagotvoran uticaj na psihi gradskog stanovništva.⁴¹

Mi smo dakle ovde pre svega isključili romantičarsku koncepciju prema kojoj je arhitektura čista forma. Ako ništa drugo, takav stav ne može dati razlog zbog koga jedna forma mora biti izražena u tako kolosalnim dimenzijama.

U isto vreme nismo mogli prihvatiti preterivanja moderne teorije koja bi htela neku radikalno izmenjenu formu arhitektonskog objekta u ime čiste funkcionalnosti. Jer ako se posmatra usko, ova teorija ni izdaleka ne zadovoljava praksu; ako se uzme široko, onda uopšte nije moderna.

Ono što predstavlja realnu revoluciju u savremenoj arhitekturi to je nova tehnologija koja povlači oslobođenje od prinuda nametnutih klasičnim zakonima statike i, shodno tome, oslobođenje stvaralačke imaginacije. Paralelno sa ovim fenomenom postaje bespredmetna jedna velika estetička literatura, koncentrisana oko problema tereta i oslonca. Ali, s druge strane, nova materijalna sredstva bila su put kojim je arhitektonski objekt dobio elastičnost, neophodnu za usvajanje novih koncepcija forme.

Ovo poslednje je kategoričan, čak jedini uslov da se arhitektura klasifikuje kao umetnost. Ja sam se zbog toga ovde duže zadržao na teorijskim nesaglasnostima jer su one ozbiljnije no kod većine drugih umetnosti. Savršeno jasna i objašnjiva u svakoj svojoj komponenti uzetoj posebno, arhitektura se u njihovoj sintezi otkriva kao zamršen teorijski problem. Izgleda, dakle, da je najbolje prići mu sa praktične strane.

Utilitarna komponenta mora ući u definiciju arhitektonskog objekta bilo na koji način. Ovo je već stoga nužno što arhitekturom

ne možemo smatrati nikakvu formu koja samo *ispunjava* a ne *ograničava* prostor, to jest koja nije pristupačna i spolja i iznutra. Ako ne napravimo ovu distinkciju nećemo nikad biti u stanju da razlikujemo skulpturu od arhitekture. Dakle, arhitektonski objekt mora pružiti sklonište preistorijskom čoveku, liku božanstva ili pristanišnom radniku; njegova apriorna forma data je pećinom, gnezdnom ili mravinjakom.

Funkcionalna strana je takođe neophodan podatak za kvalifikaciju arhitekture. Ona je rezultat kompromisa između utilitarnosti, statičkih uslova i čiste imaginacije. Činjenica da su funkcionalni elementi uvek bili delimično podređeni slobodnom izboru daje im često estetski karakter.

Najzad, moramo uzeti u obzir čisto dekorativne elemente, koji su po definiciji pozajmljeni od slikarstva, skulpture, pa čak i muzike.⁴²

Ne preostaju izrazi kojima bi se mogla opisati jedna druga velika klasa objekata: njih stavljamo u primenjenu umetnost. Primaran utilitaran oblik, funkcionalnost konstrukcije i proizvoljna spoljna dekoracija isto toliko određuju jednu pagodu koliko pisači sto, svećnjak, vazu ili kutiju za nakit. Ova poslednja je čak ponekad dekorisana muzikom. U isto vreme, činjenica da čisto dekorativan element može da izostane i u jednom i u drugom slučaju, definitivno ujedinjuje arhitekturu i primenjenu umetnost u jednoj zajedničkoj teorijskoj formulaciji. Dobar primer za to predstavlja časovnik, čije je funkcionalno jezgro, mehanizam kao „domaćin“, smešteno u proizvoljno odabranu arhitektonsku konstrukciju.

Razume se, i pojam primenjene umetnosti kao sintetične discipline, veoma je širok. Njegova dvostruka funkcionalnost omogućava mu skoro neograničeno premeštanje s objekta na objekt. Tako, na primer, pojam „spomenika“ podrazumeva takođe dve funkcije, jednu utilitarnu, drugu umetničku. No spomenik je karakterističan posebno stoga što predstavlja graničan slučaj arhitekture i skulpture.

Ako se eliminiše funkcija „stanovanja“, arhitektura se ne može uopšte odvojiti od skulpture, pre svega ne teorijski. Tako je recimo za E. Surioa (Souriau) prvi princip arhitekture „autonomna estetika čvrstih tela, oblika u trodimenzionalnom prostoru“.⁴³ Očigledno je da ova široka definicija ne obuhvata samo skulpturu, već i većinu modernih industrijskih proizvoda. Na žalost, danas je već izgubila vrednost i fina Mikelandelova distinkcija prema kojoj građevina uvek nastaje dodavanjem (*per forza di porre*) i skulptura oduzimanjem (*per forza di levare*). Pređimo preko toga što su značajni delovi građevine oduvek i nominalno pripadali skulpturi. Pređimo i preko važne činjenice da se arhitekt i skulptor naizmenično javljaju kao autori spomenika, ili da čak sarađuju.⁴⁴ Ostaje još uvek da spomenik kao trodimenzionalna forma simbolično-asocijativnog karaktera treba da pripadne klasi skulpture, bilo da je u pitanju obelisk, sfinga ili nad-

grobna ploča. I tada, kao i svaki drugi objekt iste klase, dobija predstavnu moć koju arhitektura po definiciji nema. Kada je spomenik model građevine, arhitektura kao takva ne postoji — ona je *predstavljena*.

Dosta neočekivanu koincidencu sa ovde izloženim stavom predstavlja Raskinovo (Ruskin) mišljenje o vodećoj ulozi arhitekture.⁴⁵ No već iz teorijske osnove naše hipoteze izlazi da utilitarna funkcija daje arhitekturi hronološku prednost u pogledu formiranja stilskih osobenosti. Skulptura je prati u stopu, jer su te dve umetnosti ne samo srodne već često i međusobno zavisne. Susrećemo se sa slikarstvom.

Slikarstvo, bar onakvo kakvim ga zamišlja evropska umetnost od Renesanse, zahteva veći napor imaginacije posmatrača. Dok je skulptura potpuno data u prostoru i kao takva može da postane taktilna umetnost,⁴⁶ slikarstvo je prinuđeno da nadoknađuje svoj prirodni defekt, nedostatak treće dimenzije. Moderno slikarstvo odriče se te obaveze (kao i mnogih drugih) i na taj način približava svoj produkt primitivnoj, frontalnoj likovnoj predstavi. No ova sličnost je i prividna i prolazna. Mi ćemo videti docnije da je princip negacije u teoriji i praksi moderne umetnosti jedna genetička neophodnost velike simptomatične vrednosti. Što se tiče položaja slikarstva u sukcesivnom redu formiranja stilskih oblika, taj je položaj i ovde zavisn od izgrađenosti specifičnog sistema. Bilo bi suprotno istorijskoj prirodi događaja i pojava kada bismo na jedan akademski pedantan način ogradili pojedine umetnosti u strogo odvojene hronološke karantine. Ali kao generalno pravilo, zakon prioriteta će i ovde važiti, čak i tamo gde se na prvi pogled najteže dokazuje. U italijanskoj Renesansi, naime, česti su slučajevi višestruke aktivnosti jednog istog umetnika. Pa ipak distanca postoji. Jednog Petrarku moramo već shvatiti kao humanistu ako ne i kao pravog renesansnog pesnika;⁴⁷ no to se ne može reći za njegovog omiljenog prijatelja Simone Martinija, slikara primitivca, još manje za tipičnog gotičkog orguljaša Frančeska Landinija, koga su krunisali lovorovim vencem kao i Petrarku (doduše ne u Firenci, već u konzervativnijoj Veneciji). Takođe se to ne može reći za Danteovog savremenika Đota (Giotto). Ovaj pak sa svoje strane projektuje zvonik Firentinske katedrale koji je formalno daleko bliži čistom renesansnom tipu no njegovo slikarstvo.⁴⁸

Ako dakle, posle literature, arhitektura, skulptura i slikarstvo ipak nastupaju u jednoj skoro izravnoj liniji, sa muzikom to nije slučaj. Dok je sintaktički sklop reči uslov ne samo za ispunjenje, već i za samu instauraciju čovekove egzistencije u najstrožem smislu reči; dok efekti oblika i boje neprestano deluju u našem čulnom svetu — prvobitna materija muzike — ton — data nam je samo izuzetno, a nikad model elementarne muzičke realnosti — njena lestvica. Tako ova umetnost izgleda najmanje zavisna od prirode: „Ništa nije protiv

prirode u muzici, jer u njoj i nema *prirode*.⁴⁹ Ovo je tačno ako se priroda shvati kao strana čoveku. No ako išta na ovom mestu treba da postane jasno, te će biti činjenica da se muzička priroda nalazi u samoj ljudskoj psihofiziološkoj prirodi. Muzika shvaćena ne kao Šopenhauerova „čulna metafizika“, već u najčistijem fizičkom obliku, kao produkt interferencije ritmova. Sirovi materijal muzike manje je spolja, više iznutra.

Pronaći taj materijal, sklopiti ga u sistem, izvući zatim iz njega konkretne akustičke forme u procesu čiste imaginacije — sve to čini muziku najautonomnijom umetničkom disciplinom. U svakom slučaju ovde treba tražiti razlog što se muzika poslednja uključuje u umetničku evoluciju jedne epohe. Menjajući stil, muzika je uvek prinuđena da menja svoje najdublje zakone. Od Polikleta do Zadkina, skulptura ih je jedva dodirmula.

Jedna koncepcija sveta relativno se lako izražava verbalnim ili likovnim simbolima. Treba međutim vremena da se ta ista koncepcija izrazi nesvodljivim jezikom čulne metafizike i u tome je još jednom muzika slična matematici.⁵⁰ Prelazak sa monofonije na polifoniju, usvajanje terce kao konsonance, otkriće dijatonske modulacije itd. pretpostavljaju znatne modifikacije psiholoških dispozicija čoveka do zadiranja u fiziološku strukturu auditivnog aparata. Kad god je muzika odlučno promenila svoja konstitucionalna načela, mi moramo pretpostavljati da se nešto dogodilo u nervnom sistemu čoveka. O tome nam govore isto toliko teškoće koje imamo u razumevanju drugih muzičkih sistema, koliko i istorija medicine.⁵¹ U svakom slučaju, jedna nova koncepcija muzike zahteva napor imaginacije sa kojim ni jedna druga umetnost nije morala da se suoči. Posledica je neizbežna: muzika nikad nije najavila pojavu jedne nove epohe.

Već i najprostije, terminološke veze daju nam pravo. Mi nećemo asociirati muziku sa pojmom Klasičke (skulptura), Gotike (arhitektura), Renesanse (slikarstvo), Romantizma (literatura). Muzika nije nikad dala ime jednom stilu. Iz tih razloga istorija umetnosti — kad u nju uključimo i umetnost tonova — pokazuje primetna kolebanja u svojim klasifikacijama. Ako se pak prihvati hipoteza zaostajanja, estetski fenomeni će se savršeno poklopiti. Pri tom je važno reći da vremensko rastojanje koje deli definitivno sazrevanje muzike od ostalih umetnosti nije uvek jednako; to je takođe bila značajna prepreka da se donesu potrebni teorijski zaključci. U istoriji evropske kulture, pomenuto rastojanje pokazuje pravilnu progresiju: što smo dalje od našeg doba, razlika raste.

Treba li iz toga izvesti da su slabija sredstva fizičke komunikacije povlačila zaostajanje duhovne? Ili treba smatrati da je misao bila inertnija? Teško je ipak odupreti se očiglednoj istini da za primitivnijeg čoveka vreme ima manje značaja, čak i u produktivnom radu.⁵²

Ovo nikad ne treba izgubiti iz vida kad je reč o primitivnom stadiju bilo koje kulture.

U svakom slučaju, problemi komunikacije a s tim i brzine nisu ni igrali značajnu ulogu u staroj grčkoj kulturi. Koncentrisana na antičku teritoriju, praktično na jedan grad, umetnost Atine posebno nije

CHRONOLOGY — Greek Humanism

	Art and Literature	Mathematics and Science	Philosophy
750			
B.C.	Homer (before 700) Hesiod (fl. 750)		Thales (ca. 640-546)
	Alcaeus of Mytilene (fl. 620) Sappho (fl. 600)		Anaximander (ca. 611-547)
	Anacreon of Teos (ca. 570-485) Simonides of Ceos (ca. 556-467) Aeschylus (ca. 525-456) Pindar (ca. 522-438)		Anaximenes (fl. 6th c.) Pythagoras (fl. 530)
500			Heracitus (fl. 6th-5th c.)
	Phidias (ca. 500-432) Sophocles (ca. 496-406) Euripides (ca. 485-406)		Parmenides (fl. 5th c.) Empedocles (fl. 5th c.) Leucippus (fl. 5th c.) Anaxagoras (ca. 500-428) Protagoras (ca. 480-410) Socrates (ca. 469-399)
		Hippocrates of Chios (fl. 470)	Democritus (fl. 5th-4th c.) Plato (ca. 428-347)
	Aristophanes (ca. 438-380)	Hippocrates of Cos (fl. 400)	
		Eudoxus (408-355) Heracleides of Pontus (388-315) Menaechmus (375-325) Theophrastus (ca. 372-287) Euclid (330-275) Aristarchus of Samos (ca. 310-230)	Aristotle (385-322)
300			
		Herophilus of Chalcedon (fl. 3d c.) Erasistratus (fl. 3d c.) Archimedes (287-212) Eratosthenes (ca. 276-195) Diophantus (fl. 250) Apollonius of Perga (247-205) Hipparchus of Nicaea (ca. 190-120)	
100			
B.C.			
100			
A.D.		Galen (fl. 131) Nicomachus of Gerasa (fl. 150) Ptolemy (fl. 168) Pappus (fl. 3d c.)	

Hronološki pregled razvoja stare grčke kulture prema E. Johnsonu. Između ostalog, tabela pokazuje da nauka u početku znatno zaostaje, ali da zatim dugo nadživljuje umetnost, literaturu i filozofiju.

mogla pokazati naročite hronološke razlike. To se pre svega odnosi na muziku koja je bila dugo vremena nerazdvojna od poezije. Međutim, već u Platonovo doba solistička instrumentalna muzika postaje sve samostalnije područje. Možemo dalje primetiti da su ne samo teorijski već i praktični osnovi antičke muzike postavljeni u doba Pitagore, što je suviše dockan u odnosu na ostale umetnosti. Tada je već daleku prošlost predstavljala i Hesiodova *Teogonija*, da ne spominjemo Homera; arhitektura i skulptura već su dale *Riznicu Sifnijaca*; Klitijas je naslikao svoju *Fransoa-vazu* itd. Možemo takođe primetiti da ritmička, to jest modularna muzička teorija Aristoksena dolazi tek u 4. vek, dok je arhitektura već pri kraju 6. veka dobila kanonski izraz.⁵³ Malim dimenzijama grčke države odgovaraju kraće istorijske etape, te je i zbog toga teže utvrditi hronološki redosled. „Između *Apolona iz Teneje* i *Blizanaca iz Argosa* bliskih po vremenu, u Egiptu bi prošlo deset vekova.“⁵⁴ Uostalom, mi ćemo inače videti da je promena brzine jedan opšti istorijski zakon, isto kao i dislokacija stilske simultanosti.

*
* *
*

Ponekad se može naići na neodređeno izrečena naslućivanja o specijalnom položaju muzike u istorijskom razvoju. Koliko se dalo utvrditi, ovakvu misao formulisao je precizno prvo Niče (Nietzsche): „Od svih umetnosti, koje svaki put izrastaju na određenom kulturnom terenu iz određenih socijalnih i političkih uslova, muzika se pojavljuje kao poslednja od svih biljaka, u jesen i u doba precvetavanja kulture kojoj pripada: onda kad se obično već mogu primetiti prvi vesnici i obrisi jednog novog proleća.“⁵⁵ Veoma je zanimljivo što te reči potiču od prvog autentičnog filozofa posle Aristoksena koji je u isto vreme bio i (donekle) pravi kompozitor. No to nam takođe otežava analizu dubljih razloga koji su u ovom slučaju mogli uticati na Ničeov sud; jer je njegova misao o zaostajanju muzike nerazdvojna od relativno negativne ocene ove umetnosti u celini, posebno na Vagnerovom primeru. Karakteristično je dakle to što Ničeov rad na *Menschliches Allzumenschliches* i njegovo definitivno napuštanje komponovanja padaju u isti čas.⁵⁶ Da je možda lični moment odigrao ovde presudnu ulogu govori nam i okolnost što Niče ne primenjuje konsekventno svoje gledište. Mi ćemo se u odgovarajućim slučajevima vraćati na njegov stav koji vanredno lepo osvetljava neke probleme, mada ih uglavnom pogrešno rešava.

3. Od Rima do Gotike

Na tlu materijalno i moralno razorene rimske imperije prelazno stanje trajalo je nekoliko vekova. Nema nikakve nesaglasnosti u oceni tog stanja na Zapadu, ukoliko se tiče stadijuma njegove kulture. Primitivna koncepcija života, a naročito smrti, podjednako je očigledna na svim spomenicima koje poznajemo. Naše doba, toliko sklono primitivnom izrazu, ne bi smelo zaboraviti da se inferiornost jednog takvog stadijuma ne zasniva toliko na njegovom materijalnom rezultatu, koliko na nemoći transcendencije: čista nespretnost teško otkriva prave namere nedoraslog majstora, kao što nepismenost sprečava adekvatnu transmisiju ideja. Još je možda važnije shvatiti da je odsustvo tehničke zrelosti nerazdvojno od odsustva kritičkog smisla. Pojam umetničke kritike nepoznat je Srednjem veku za 1.000 godina, sve do firentinskog Trečenta;⁵⁷ u Vizantiji je kritički smisao takođe fosiliziran — ili invertiran — do mere da su tadašnji umetnici smatrani savršenijim od klasičnih.⁵⁸ Tako produkt primitivne umetnosti postaje istovremeno nedostižan, jedini mogući predstavnik savršenog: isto toliko za dete koliko za divljaka ili za estetičara 20. veka.⁵⁹ I mada ovu vezu ne možemo konsekvantno pratiti, ona će ležati u osnovi naših pogleda u svim odgovarajućim slučajevima.

Od samog početka je bilo jasno da će tri raznorodne sile uzeti učešća u formaciji evropske kulture: jedna je bila impozantna antička tradicija prema kojoj je nova aristokratija osećala uvek razumljivo strahopoštovanje; tradiciji se suprotstavljala prodorna, ambiciozna individualnost koja je težila stvaranju sopstvenih oblika. No do pojave Karla Velikog oba pravca perspektive bila su neka vrsta metafizičkih simbola, jedan pozajmljen od prošlosti, drugi od budućnosti. Uvek prisutan bio je samo sugestivni autoritet Vizantije. Za razliku od starije istorije, ovu činjenicu priznaje danas čak i jedan engleski katolik: „Vizantijska civilizacija nije samo običan produžetak klasične prošlosti na samrti; to je nova kreacija koja obrazuje pozadinu ispred koje se razvija celokupna srednjevekovna civilizacija.“⁶⁰

Što se evolutivnih procesa tiče, dva kulturna bloka ne daju se podvesti pod iste zakone. I, ako ćemo ovde napustiti Vizantiju, to nije samo zato što njena materijalna egzistencija prestaje u trenutku kad zapadna u modernom smislu reči tek počinje. Kompleksna vizantijska kultura je jedan hibridni oblik kome se eventualno vidi kraj, ali svakako ne i početak; ovaj je zaturen negde na Orijentu i samo donekle racionalizovan prolaznom helenskom intervencijom. U svakom slučaju ne treba zaboraviti da je orijentalna inspiracija uvek bila i ostala na Zapadu kao neka vrsta potisnute memorije, kao podsvesni nagon koji s vremena na vreme izlazi na površinu i dobija svesne forme. Ne mislim ovde uopšte na pomodna koketiranja 18. veka sa kineskom umetnošću ili na uvlačenje tobožnjih Turaka u Molijerove

predstave, mada su i ovi slučajevi simptomatični. Pojam „mediteranske kulture“ u celini treba uvek videti kao kamufliranog ali kvalifikovanog predstavnika istočnih struja, bez obzira na teoriju u koju bismo se mogli uključiti.⁶¹ Takozvani jonski element, prisutan skoro u svakoj formi antičke umetnosti, nosi glavnu odgovornost za neizbežne sukobe sa nordijskim koncepcijama. Istorija filozofije vodi veoma precizan račun o udelu arapskih filozofa u razvoju misli Srednjeg veka. Istorija likovnih umetnosti tek je od Štrigovskog počela da biva svesnija svoje dalje prošlosti.⁶² Istoriji muzike skoro potpuno nedostaje karika koja povezuje zreo muzički sistem jugoistočne Evrope sa prvim počecima samostalnog tonskog izražavanja na Apeninskom poluostrvu.

Mada još nedovoljno istražena, vizantijska muzika neće moći da nam priredi neka nepredviđena iznenađenja. Kroz svoju jednolinijsku strukturu ona je uporno prenosila antičko nasleđe, sa izmenama koje verovatno postoje ali koje još nismo u stanju da tačno procenimo. U Rimu, gregorijanski kodeks se takođe drži monofonije. Ali već u ranim pokušajima dijafonog pevanja u kvintama možemo naslutiti budući pravac zapadne muzike, kao što ga osećamo i u drugim manifestacijama karolinške kulture. Beseler razumno primećuje da se najstariji modeli nemačke muzike ne mogu smatrati čistim germanskim proizvodom, jer je pentatonika svojstvena svakom primitivnom (što će reći pre svega orijentalnom) muziciranju.⁶³ S druge strane, činjenica da se višeglasnost pod imenom *concentus concorditer dissonans* javlja najverovatnije prvo na krajnjem zapadu, u Irskoj i Škotskoj, potvrđuje logičnu pretpostavku da se u ovoj tački ima videti glavna razlika između grčko-latinskog i novog shvatanja sveta. Ne treba da nas čudi što je ista pojava zapažena i u slikarstvu. U umetnosti irskih kaluđera ranog Srednjeg veka najdoslednije je sproveden geometrizam germanskih plemena iz doba Seobe naroda, verovatno stoga što Irska nije nikad bila rimska provincija.⁶⁴

To bi u isto vreme značilo da je nova orijentacija bila imanentna narodnom muzičkom geniju, uprkos beskrajnim naporima srednjevekovnih muzikologa da usklade živi zvuk sa antičkim teorijskim propisima. Iz toga se dalje neminovno izvlači zaključak da je civilna (da ne kažemo folklorna) muzika morala u početku biti naprednija od oficijelne liturgijske prakse i teorije. To je uostalom zakon svakog postanka jednog stila. Između ostalog, spontani zamah laičke inspiracije nije nailazio na prepreku obavezne službe antičkoj tradiciji, oličene u grubom latinskom jeziku Grgura Turskog; jeziku koji je odmah morao pretrpeti fonetske modifikacije. Podzeman — jer nam nije ostavio dokumente, ilegalan — jer nije bio obuhvaćen naučnim teorijama, profani melos se najzad nametnuo i kroz trubadurske poetsko-muzičke proizvode krunisao romansku kulturu. No tada i celokupna muzika, zajedno sa solističkim pretenzijama, počinje da izostaje, u nemoguć-

nosti da svojim apstraktnim sredstvima odgovori rastućem elanu jedne ambiciozne civilizacije. Kada je katedrala u Šartru (Chartres) sagrađena, oko nje su još uvek pevali truveri i njihovi žongleri. Međutim, u tehničkom pogledu ova muzika je već zastarela. Sinhronizacija između muzike i arhitekture poremećena je na štetu muzike. Možda bi se moglo primetiti da su minezengeri bili aktivni i docnije, u 13. veku, ali to je potpuno prirodna pojava: u ovo doba Nemačka je bila iza glavnih istorijskih događaja, kao i još dugo posle toga. Može se slobodno reći da se ona evolutivno izravnala sa drugim nacijama tek u Baroku. Pa čak i ovim još uvek ne dostižemo Marks-a koji smatra da je Nemačka svoju istoriju preživela „u mislima“ i da je još u 19. veku moderna samo u pogledu filozofije prava.⁶⁵

Kao što se romanska arhitektura delimično izgrađivala pozajmljujući kamen od antičkih ruševina, tako je i evropska muzika tražila svoj put poštapajući se pozajmljenim antičkim principima. Međutim, period koji bismo u muzici nazvali romanskim, ne koincidira sa romanskom epohom čije su karakteristike i ekstenzija utvrđene prvenstveno prema spomenicima arhitekture. Drukčije ne bi moglo ni biti. Neposredno zavisano od akustičkog prostora u kome se realizuje, muzički sistem se tek naknadno mora prilagođavati arhitekturi, svom fizičkom *a priori*.

Bez obzira na to da li su termini „romanski“ i „gotički“ srećni ili nesrećni, savršeno je jasno da oni pokrivaju specifične fenomene dveju stilskih epoha. Takođe je tačno da ove epohe ne mogu biti potpuno precizno razgraničene, pošto se prva postepeno utapa u drugu. Ali, njihove reprezentativne forme — recimo katedrala u Vormsu (Worms) i katedrala u Remsu (Reims) — dovoljno su različite da to možemo oceniti na prvi pogled. Postupajući na isti način u drugim situacijama, mi sa punom sigurnošću tvrdimo da smo uspostavili ontološke celine koje zovemo Helenizmom, Renesansom, Barokom itd.

U muzici ta sigurnost slabi, ponekad potpuno iščezava. I nama ostaje da se pitamo pripada li muzika uopšte porodici umetnosti, ili ne. Ako pripada, onda znači da su njene stilske determinante skrivene iz dosad još nedovoljno objašnjenih razloga. Da bismo im se približili, treba izvršiti jednu bar letimičnu stilsku ekspertizu, u početku bez ikakvog obzira na istorijski kalendar.

Stoji izvan sumnje da je Romanika prvi po redu autentični stil koji je ostvarila srednjovekovna Evropa. Karolinška arhitektura već daje dokaza jednog ličnog instinkta koji će se ubrzo razviti u potpuno autonomne forme. Ako se složimo sa Flečerom, zreli romanski produkti značajni su naročito po svesno primenjenim, novim konstruktivnim principima, u kojima dolazi do izražaja *ravnoteža*, jako suprotna *inertnoj stabilnosti* koju su praktikovali Rimljani.⁶⁶ Ako konsultujemo Mendelsona, onda je antički statički princip „stub i greda“ zamenjen dinamičkim principom „podupirač i svod“.⁶⁷ Mada se ovde verovatno

misli prvenstveno na pozniji period, mi iz drugih izvora znamo da su mislioci Srednjeg veka rano pokazali iznenađujuću nesaglasnost sa doktrinama peripatetičke škole, u čijoj su službi inače bili. Aristotelova kvazimehanika — na koju ćemo se docnije još jednom vratiti — odnosila se, striktno rečeno, samo na statiku. Suprotno tome, 13. vek je postavio originalan princip statike, *gravitas secundum situm*, u kome je rešen, davno pre Galileja, problem ravnoteže teškog tela na kosoj ravni.⁶⁸

Ove formulacije nisu samo identične sa pomenutim opisom romanske arhitekture; one se mogu u potpunosti preneti na muziku. Dinamika grčke muzike, ukoliko je uopšte bila izrazita — a nama danas jasna — bila je svođena na male varijacije brzine. S tim je u neposrednoj vezi kvantitativni ritmički princip. Zvanična modalna ritmika 12. i 13. veka oslanjala se još uvek na prazne kalupe grčke metrike, ali je već imala akcentni karakter, pa samim tim i drukčiju tendenciju. Insistiram na tome da je ritmički akcent u Srednjem veku potpuno analogan kinematičkom pojmu *impetusa*, i to ne samo u teorijskom već i u čisto fizičkom smislu. Ako se tome dodaju principi harmonije u njenom napredujućem obliku, onda se zbilja može reći da je srednjevekovna muzika zamenila „inertnu stabilnost“ antičkog doba dinamičkim principom.

Kažimo najzad da je ritam gotičke muzičke polifonije počivao na apstraktnoj vremenskoj jedinici čije se pulsiranje uglavnom moralo rekonstruisati u svesti a nije akustički bilo podvučeno.⁶⁹ Ovaj prosečan vremenski puls u svom ravnomernom otkucavanju potpuno je saglasan sa filozofsko-naučnom teorijom Nikole Orezma (14. vek) po kojoj se brzina *uniformiter difformis* svodi na prosečnu, uniformnu meru.⁷⁰ Razume se, mi istovremeno ne smemo ispustiti iz vida da se muzička dinamika pokreta razvijala postepeno i da je sledeći arhitekturu, išla od veće stabilnosti romanskog doba prema sve manjoj stabilnosti Gotike.

Ali mi još ipak ne znamo šta treba ovde nazvati romanskom epohom. Operišući široko pojmom Gotike, muzička istoriografija je vrlo rezervisana što se tiče Romanike. Situacija je, međutim, relativno jednostavna. Tražeći romanski stil, mi tražimo u stvari prvi evropski stil, „prve korake moderne muzike“, neku „veliku renesansu“ kako se izrazio Žak Šaje (Chailley). Takva muzička renesansa ne može se videti pre Gvida iz Areca (Arezzo) (početak 11. veka), u svakom slučaju ne pre Hukbalda (Hucbald, 9–10. vek). Ona bi morala odgovarati prvom svesnom trzaju zapadnjačkog duha na drugim područjima, to jest karolinškom periodu: naravno, uz zakonito zakašnjenje.

Mi znamo međutim da vladavina Karla Velikog predstavlja više jedan značajan, relativno prolazan fizički napor, nego fond završenih oblika. Možemo dakle povezati karolinški period i romansku epohu u jednu stilsku sintezu, kao što to uglavnom čine istoričari arhitekture;⁷¹

ipak ostaje da su tipični romanski oblici, onakvi kakvim ih danas smatramo, recimo crkva u Klermon-Feranu (Clermont-Ferrand), ili Bamberška katedrala, nastali posle sazrevanja lombardske kulture. Za njih treba sačekati otprilike 200 godina i treba ih tražiti na drugom mestu, ako arhitektura i muzika mogu uopšte da se podvedu pod jedan izraz. Činjenica da se u periodu između prvih pojava organuma i pronalazaka 11. veka nije dogodilo ništa značajno, odgovara izvesnoj praznini koja deli istorijski akcent karolinške renesanse od regularnog toka romanske kulture. Rimani je pokazao da su u teoriji muzike ti akcenti vezani uglavnom plagijatima.⁷²

Mi dakle pokušavamo da saznamo prirodu, mesto i vreme postanka prvih principa novog muzičkog sistema: dovoljno udaljenog od antičkih principa, što znači dovoljno zrelog da bude smatran samostalnim. Odgovor na ovo pitanje nije samo težak; on najviše rizikuje da bude proizvoljan, jer koliko god hipoteza postavili, izgleda kao da uvek možemo naći dovoljno materijalnih činjenica kojima bismo ga opravdali. Složenost odnosa povećava poezija koju ne smemo ispustiti iz vida. Francuska istorija literature smatra na primer da je 11. vek doba geneze i najvažnijih pronalazaka. Na to Šaje odgovara da muzika ne samo što prethodi poeziji za dva veka, već da je ova druga rođena od prve.⁷³ Što se tiče pronalazaka, nema nikakve sumnje da po važnosti daleko prevazilazi sve ostale prelaz na rimovanu poeziju, jer je to jedini bitan moment koji razdvaja novu literaturu od antičke: ali to nas vraća unatrag bar za ona dva veka.⁷⁴ U pogledu međusobne zavisnosti poezije i muzike mi smo već rekli dovoljno o nerazlučivosti fonetskog i muzičkog fenomena. Kapitalna Šumpfova istraživanja dokazuju ovu vezu a s tim zajedno i deplasiranost postavljanja problema prioriteta.⁷⁵ U isto vreme podvukli smo da se početak jedne stilske etape u muzici uvek ogleda u njenom vraćanju jeziku; prema Rizovom (Reese) komentaru Genrihovich (Gennrich) zaključaka, u ritmici nekih vokalnih oblika profane muzike mogla bi se naći najveća međusobna zavisnost muzike i reči koja je ikad ostvarena u evropskoj muzici.⁷⁶ Ali, kako njihovo vreme postanka nije izvesno, najbolje je uzdržati se od kategoričkih tvrdjenja.

Svako insistiranje na preciznosti ovde izgleda deplasirano, jer u početku romanske epohe nigde nema preciznosti; ni stilske ni hronološke. Međutim, ako treba fiksirati glavne akcente razvoja, pri sadašnjem stanju dokumenata oni stoje pre svega na Hukbaldu i Gvidu, to jest na onom kompleksu pojava koje ova dva imena simbolišu. Ako pak te akcente treba stilski diferencirati, onda ćemo prvog vezati za posledice karolinškog klasicizma; drugog za sponu između tog perioda i romanske kulture u čistijem smislu reči. Obojica kao reformatori ortografije potvrđuju jedan redovan fenomen; naime da novi muzički principi uvek zahtevaju promene muzičkog pisma. Paralelno tome, Gvido legalizuje kretanje glasova u suprotnom smeru. Tako zvučna

struktura dolazi do svog glavnog statičkog principa, do ravnoteže, koju smo tražili i za arhitekturu; istovremeno dobijamo odličan primer horizontalne simetrije, izuzetno retke pojave i u prirodi i u arhitekturi, a svojstvene pre svega vremenskim formama. Ako smo, dakle, sa ovim i drugim pronalascima na početku jednog velikog sistema, ostaje nam da nađemo dovršene, reprezentativne romanske oblike koji različite novosti spore evolucije i neodređenog porekla asimiluju definitivno u jednu koherentnu celinu.

Takvu ćemo celinu naći u krugu pariskih muzičkih majstora poznog 12. veka kod Leonina i Perotina, u vidu formiranog organuma, koji postaje završna razvojna tačka monofonije i diskanta. Perotin je smirio Leoninovu melodiju, oduzeo glasovima samostalnost i vodio ih u kompaktnoj strukturi kroz iste ritmičke šeme. „Time je učinjen važan, možda najvažniji korak prema harmoniji.“⁷⁷ Teška i jednolika zvučna masa kreće se preko protegnutog pedala i time otkriva jednu od bitnih sličnosti ne samo sa stabilnošću arhitekture, već i sa vizantijskim metodom muzičke prakse. Ova je sličnost uvek apsolutno nužna za kvalifikaciju romanske kulture uopšte. Istoj kulturi pripada trubadursko pevanje, koje je po hipotezi monodično. Ipak, u ovom periodu postaje sasvim jasno da je višeglasni princip konačna forma muzičkog organizma Zapada. No za razliku od sledeće epohe, samo najstrože konsonance, kvinta, kvarta i oktava imaju pristup u višeglasan stav. Razvijene forme simultanog muziciranja morale bi biti praćene važnim novinama u oblasti ritma: mi ih otkrivamo u formama modalne ritmike, proizašlim iz akcentnog principa. Ovo povlači usavršavanje muzičkog pisma koje nalazimo u kvadratnoj notaciji 12. veka, kao i u Perotinovim ligaturama. Najzad, rekli smo da između zakasnelih pionira muzičke teorije postkarolinškog doba i velikih majstora Romanike treba da prođe oko dva veka: ako smo ih dobro odredili — to je činjenica. Nedostatak dokumenata otežava preciznije praćenje razvoja koji je doveo do pariske muzike s kraja 12. veka. Ali po svoj prilici u njoj treba videti definitivne, zrele oblike romanskog stila, onog stadijuma koji već otvara vrata Gotici mada je još ne apostrofira.

Kao što pokazuje već prva aproksimacija, romanska arhitektura i romanska muzika poklapaju se pod pretpostavkom izvesne desinhronizacije. I u tome nema ničeg neobičnog; u izrazito internacionalnoj disciplini kao što je latinska književnost Italija izostaje iza najbliže zemlje, Francuske, za čitavih sto godina. Kurt Saks, koji inače želi da pokaže opštu i potpunu simultanost u transformacijama stilova, priznaje — jedino na ovom mestu — da je u prvoj polovini 12. veka „teško koordinirati muziku sa drugim umetnostima“, ali to pravda nedostatkom dokumenata.⁷⁸ Nema međutim nikakvog bitnog nedostatka, jer mi znamo za mnoge velike trubadure koji su delovali tačno u to vreme. Nedostatak se sastoji samo u nesvesnom zanemarivanju

jednog značajnog pokreta čije su posledice jake i dugotrajne. U stvari ovde se suština problema sastoji u činjenici da trubadurska umetnost počinje sa 12. vekom, u doba kad ništa drugo ne počinje u likovnim umetnostima; odnosno kad smo otprilike na najvišoj tački romanske arhitekture.

Najvažniji od naših razloga pošao je od logične pretpostavke da bi romanski muzički stil morao biti reprezentovan prvim stabilnim formama jednog novog sistema, koji je zamenio formalno nedeterminisani monofoni period ranog Srednjeg veka. Okolnost da su stvaraoci novog sistema delovali u doba kad su nove crkve bile tek u toku izgradnje, oštro protivreči svakoj hipotezi o njihovom eventualnom gotičkom karakteru.⁷⁹ Znači da, recimo, Perotina muzika nije „savršeno adaptirana“ rezonentnoj katedrali *Notre Dame* „za koju je pisana“ — kao što kaže Dart⁸⁰ — jer katedrala u to vreme još nije imala brod. U tom momentu Romanika je još uvek legitimni stil, čak i u Francuskoj; treba pričekati bar još sto godina da ga kompleksnije forme detroniraju svuda i definitivno. Za muzičku umetnost 13. vek je prelazni stadijum od Romanike prema Gotici. U svom odgovarajućem stadiju, arhitektura je obezbeđivala statičke fundamente buduće stilske forme, konstruktivnu armaturu; frankonska škola 13. veka čini sada to isto pripremajući menzuralnu teoriju da izdrži ritmičke zahteve muzike za nekoliko vekova unapred.

U doba u kome ovo pišem, jedna decenija razlikuje se od druge do neraspoznavanja. U doba o kome pišem, stoleća su još uvek jedinica za meru vremena. Dug i mučan proces sazrevanja doveo je do koncepcije jednog pizanskog baptisterija ili venecijanske Markove crkve, polarizacijom klasičnih i orijentalnih uticaja. Ništa manje komplikovan put vodio je do jedne trubadurske umetničke forme ili do zamisli da gregorijanski *cantus firmus* postane tematski nukleus jedne razuđene zvučne strukture. Tu zamisao, taj prvi sistem, nazvala je sledeća generacija *Ars antiqua*. „Prvi“ pak sistem mora biti romanski što istovremeno znači univerzalan, pa se otuda nameće da sa Krokrom (Croker) Leonina i Perotina nazovemo tvorcima „*prvog internacionalnog stila*“,⁸¹ kao što smo malopre sa Konantom potpuno identičnim rečima nazvali romansku arhitekturu. Ako pak muziku ovog obeležja pridružimo Gotici, onda nam do Renesanse ne ostaje ni jedan evolutivni čvor, ni jedna značajna činjenica, nikakav spektakularan razvoj. Ovakvo rasuđivanje je i mehaničko i samo šematsko; ali ono u principu stoji čak i ako ga ne podržimo estetskom analizom. Između Perotina i Renesanse mora postojati — i stvarno postoji — jedna treća velika epoha, sa svim atributima autonomnog stila.

To je epoha Vitrija (Philippe de Vitry) i Mašoa (Guillaume de Machaut). I ovde se čovek ne može uzdržati od primedbe da je srednjevekovni estetičar već izvršio najkompletnije i najbolje razgraničenje istorijskih celina kada ih je podelio između *Ars antiqua* i *Ars nova*.

Ta dva duhovna stanja prevode se na jedini mogućan način, to jest kao romanski i gotički stil. Moderna muzička historiografija pokazala je da može sasvim dobro da izbegne jedan od ova dva termina, ili čak oba. Ali ne radi se uopšte o tome: terminološki nesporazum je samo verbalno ogledalo praznina u komparativnoj analizi. Kada se ona korektno izvrši, svejedno je koja ćemo imena upotrebiti. Bez obzira, dakle, da li za tim oseća potrebu, muzička historiografija mora imati spreman i precizan odgovor na problem repartitije Srednjeg veka, onda kad želi da muzički fenomen dovede u sklad sa drugim umetničkim oblicima.

4. *Od Gotike do Renesanse*

Očekuje nas granična zona između romanskog i gotičkog stila. Zona široka i geografski i istorijski. Od druge polovine 12. do kraja 16. veka razvijala se umetnost jednog jedinstvenog i vrlo određenog načina mišljenja. Kažem pre svega mišljenja, jer u Gotici postaje sasvim očigledan nesklad između željenog oblika i funkcije njegovih konstruktivnih elemenata. Druga se potčinila prvoj u meri koja ni pre ni posle nije viđena. Pretpostavimo da možemo saopštiti Vitruviju kako postoji doba u kome su arhitekti koncipirali monumentalnu građevinu koja se, međutim, ne može držati sama od sebe, već je treba sa svih strana opkoliti ogromnim potpornim lucima. Bilo bi zanimljivo pronaći ovakvom stavu duha odgovarajuće slike u političkom uređenju, filozofiji i literaturi.

No već i bez posebne analize mi znamo da kao što arhitektura nije imala pravog projektanta, tako ni gotička vojska nije imala pravog komandanta i da je zbog toga pogibija vojskovođe bila veoma česta posledica ili uzrok katastrofe.⁸² Feudalna je država uopšte „piramida čiji je vrh jedna apstraktna tačka: kralj vodi ratove, ali ne vlada“,⁸³ kao što i ne komanduje trupama. Privredni sistem je takođe iracionalan, to jest njemu nedostaje svaka predstava o korisnosti, kao i sistem proračunavanja i planiranja viškova.⁸⁴ U filozofiji i nauci sholastičari „pre svega izgrađuju apstraktne sisteme, gde ih suptilnost odvodi daleko preko rudimentarnog eksperimentalnog fonda kojim raspoložu“. ⁸⁵ Usled diskrepancije između teorije ritmičkog sistema i zahteva praktičnog izvođenja, zgradi gotičkog muzičkog dela stalno je pretila opasnost od rušenja; zato je, kako sam već primetio, uvedena apstraktna jedinica mere. Na sličan simptomatičan način, stubovi srednjevekovne versifikacije, njeni akcenti, padali su na cezuru to jest u prazno.⁸⁶ Isti cilj imao je i sadržaj ljubavne lirike u kojoj je žena bila iracionalno biće.

I tako dalje. Nema potrebe evocirati apstrakciju religiozne strukture i njen razilazak sa svakodnevnim životom. U svakom slučaju, ovde je već stavljen na probu jedan od osnovnih ontičkih principa umetničkog dela. Istoričar arhitekture naziva ga „trijumfom logike nad materijalom“.⁸⁷ No možda je baš suprotan slučaj. Prema nalazu Tanerija, premeravanje zemljišta i graditeljstvo bili su jedina područja gde su ispravljane greške koje su se inertno provlačile kroz matematičke udžbenike.⁸⁸ Te su greške profesionalni logičari propuštali. U svakom slučaju, u ovo doba postoji nesklad između apstraktne logike, fantazije i prakse, što ostaje i danas plodan teren za polemiku: „Da li idealistički estetičar — pita jedan savremeni filozof — ozbiljno drži da je nekakav akt imaginacije odgovoran za, recimo, Kelnsku katedralu?“⁸⁹

Svakako ozbiljno drži, jer je koncept katedrale mentalno omogućen pre no što je materijalno ostvaren. Stvaranje je, međutim, recipročno. Pošto arhitekta ne misli mišlju već u terminima statike, predstava katedrale neodvojiva je od iskustva. U ovom slučaju ta relacija je vanredno poučna: ukoliko akt imaginacije prevaziđe date fizičke uslove, gotička zgrada se ruši, kao što se to često događalo. Potporni luci nisu bili jedina kazna precenjenoj fantaziji. Ispod kolosa katedrale instalirane su čitave kolonije zidara: oni su krpili i lepili razliku između idealnog i materijalnog, koja se neprestano mrvila da, prema Tenovim rečima, pokaže jednu lažljivu veličanstvenost, poremećenu inspiraciju, žestoke i nemoćne aspiracije svojstvene dobu kaluđera i vitezova.⁹⁰ Mi bismo se danas pre mogli diviti takvoj samouništaujućoj upornosti, čak i kad bismo se složili sa Marksom da je Srednji vek „životinjska istorija čovečanstva, njegova zoologija“.⁹¹

Što se istorijskog položaja muzike tiče, nama bi ovde bilo svejedno čak i kad bi se *Ars nova* Filipa de Vitrija, *Ars novae musicae* Johanesa de Murisa i njegovih savremenika označila kao impozantan završetak prethodne epohe, a ne kao početak nove.⁹² Istorijski ritam ima iste zakone kao i svaki drugi: tačka u jednom sistemu mere istovremeno obeležava i završetak prethodne jedinice i početak nove; akcentom u muzici označen je i kraj jednog takta i početak drugog; jedna velika istorijska ličnost ili pojava ima isti takav karakter i u fizičkom i u simboličkom smislu. O nekim stranama ovog pitanja biće više reči prilikom raspravljanja o Renesansi. Ovde je bitna samo činjenica da se na početku 14. veka srećemo sa značajnim preokretom u muzici. On je vidan kako u teorijskim formulacijama, tako i u živom muzičkom jeziku.

U drugim područjima materijalnog i kulturnog života neosporno još uvek traje gotička epoha, započeta ranije pod imenom „renesanse 12. veka“. Sporno je međutim da se ovde radi o početku istorijske

jedinice mere koju ćemo nazvati muzičkom Gotikom; naročito je sporno njeno trajanje.⁹³

Period koji se otvara četrnaestim vekom da bi se povukao pred pojavom Renesanse, predstavlja izraz jednog stilskog integriteta. Mada u neprestanom razvoju, ovaj stil otkriva apsolutnu homogenost svojih direktivnih ideja i svojih realnih oblika. Između Mašoa (1300—1372) i Žoskena (Josquin des Prés, 1450—1521) postoji samo razlika tehničkog reda; nikakva kontradikcija principa. U međuvremenu Engleska se pridružuje razvoju i obogaćuje ga svojim tradicionalnim osobinama, tačno kao i u arhitekturi. Vladavina vokalnog kontrapunkta povlači dve demarkacione linije koje se nameću na prvi pogled. Razume se odatle izlazi da sinhronizacija između muzike i ostalih umetnosti ne ostaje potpuna.

Uostalom, datum koji predlažem za početak muzičke Gotike ne nailazi na ozbiljne teškoće. Ako pretresemo Srednji već u potrazi za nekim važnim događajem koji bi se mogao proglasiti za polaznu tačku novog muzičkog stila, *Ars nova* se nepogrešivo nameće. S druge strane, primetićemo jednu suprotnu dijalektiku, rutinski priznatu kao legitimnu: niko ne osporava gotički karakter periodu menzuralne muzike; ali niko — ili skoro niko — ne izvlači apsolutno neophodne konsekvence koje proizlaze iz prethodnog stava, a u odnosu na isto-rijsku ekstenziju te iste muzike. Ova se primedba odnosi i na najpoznatije eksperte za ovu epohu, na Saksa, Beselera, Uršprunga, Riza (Reese), Šajea itd. Muzika ne može pratiti druge umetnosti u takvim specifičnostima kao što su izlomljen luk ili ukrštena rebra svodova. Ali postoje drugi načini upoređenja. Romanska umetnost često izgleda gruba prema gotičkoj arhitekturi, skulpturi i minijaturi: muzičar s početka 14. veka kaže da „*aliqui moderni . . . antiquam artem reputant rudem*“.⁹⁴ Gotička muzika trebalo bi da bude prefinjenija: označena je terminom *subtilis*.⁹⁵ Odatle se međutim izvlači da važna stilska promena nastupa u momentu kad se *ars subtilis* pretvara u *ars subtilior*.⁹⁶ Zbilja specijalizacija može da zamrači i same osnove logičnog mišljenja.

Međutim, ako jedan novi stil gotičkog izgleda i karaktera polazi sa 14. vekom, to znači da on stiže sa oko 150 godina zadocnje-nja iza istoimene arhitekture. Ko neće da vidi ili prizna ovo zakonomerno zaostajanje, nema prava na zloupotrebu već odavno obaveznih — uostalom sasvim opravdanih — upoređenja između vokalne polifonije i plastičnog kontrapunkta gotičke građevine. Ako ova dva fenomena imaju istu prirodu, baš i naročito tada im se mora priznati znatan hronološki razmak. A izraz „znatan“ očigledno u to doba nije označavao istu vremensku vrednost koju danas označava. Mašoovo delo predstavlja dakle stilski ekvivalent izgradnje ranih gotičkih crkava s kraja 12. i početkom 13. veka. Što se više približavamo našoj epohi, to analogna trajanja postaju duža. Ali radi kom-

penzacije ove subjektivne procene, objektivni razmaci postaju kraći, da u 20. veku skoro potpuno iščeznu.

Jedva da je potrebno nabrojati nekoliko činjenica koje daju autonomni karakter muzici s početka perioda koji ovde zovemo gotičkim. Pre svega, jednolinijska muzika zauvek je žrtvovana višeglasnom principu — što je uostalom još jedan razlog više da trubadursku umetnost smestimo u romansku epohu; već ovde se pojavljuje serija paralelnih terca, nove pridošlice u sistem konsonanca; metod polifonog komponovanja dobija ime „kontrapunkta“; primetni su značajni primeri hromatizma pomoću alteracije;⁹⁷ notacija, uvek siguran simptom, doživljava neobično važne promene koje se smesta asociiraju sa skulpturom i arhitekturom: oko 1300. uvodi se sitnija notna vrednost, *minima*, koja ima „fundamentalan značaj“ jer će postati „kamen temeljac budućeg muzičkog stava“, zaključno sa 16. vekom;⁹⁸ u auditivnom pogledu nastupa odgovarajuće umnožavanje akcentnih težišnih tačaka: pesnička metrika potisnuta je od strane jedne autonomne muzičke mere vremena;⁹⁹ u menzuralnoj muzici parni, dodelni ritam stiže i teorijsko pravo građanstva, čime se ukida prethodna vladavina trodelne „perfekcije“; sa tim je možda u vezi zabrana paralelnog kretanja kvinta i duodecima (3 : 1) koja se prvi put nalaze u delima teoretičara 14. veka (Vitri, J. de Garlandia, J. de Muris); u 14. veku takođe nalaze se prve pojave „kontratenora“ koji će docnije postati bas; najзад, „sa *Ars nova* postala je mogućna samostalna polifona instrumentalna muzika“;¹⁰⁰ pojavljuje se klavičembalo.

U odnosu na teorijske i praktične modifikacije muzičkog sistema koje su se vršile u toku sledeća dva veka, promene koje smo sada pomenuli imaju neuporedivo veći značaj. Čak bismo se mogli osloniti samo na mišljenje avinjonskog pape Jovana XXII, koje još jednom pokazuje da se iz stava katoličke crkve najbolje može videti kada je u pitanju jedan zbilja značajan napredak. — Ono što plaši papu, to je jedna transformacija, stvaran progres, neka vrsta Renesanse — kaže Kombarje citirajući deo čuvene avinjonske bule iz 1322. godine: „Neki učenici nove škole, posvećujući svu svoju pažnju merenju vremena, odaju se putem novih nota izražavanju pesama koje su samo njihove... Oni presecaju melodije, efeminiziraju ih diskantom... ne razlikujući tonove i čak ih brkajući... opijaju uši...“¹⁰¹ Merenje vremena znači ovde nauku o proporcijama kojom je isto toliko bila obuzeta gotička arhitektura francuske škole. Što se tiče nekolicine muzičara italijanskog porekla na čelu sa Marketusom (Marchettus), njihov značaj je bio efemeran. Čak ni Rimanu nije pošlo za rukom da dokaže suprotno.¹⁰²

Možda smo već ranije morali istaći jedan, uvek primarno važan moment, koji se tiče odnosa muzike i jezika. Svaki nov period pokazuje uvek promene u tom pogledu, a ova ovde je jedna od najkarak-

terističnijih. Radi se naime o odlučujućem razilasku između dve forme komunikacije, o razilasku koji već sam po sebi sa najvećom preciznošću ograničava period muzičke Gotike. Vokalni element muzike definitivno se instrumentalizuje i time prisiljava poeziju da potraži puteve samostalnosti. Do pred kraj 14. veka pesnik i kompozitor profanih motiva bili su ujedinjeni u jednoj ličnosti. Tada se međutim jedna grupa pesnika sa Estašom Dešanom (Deschamps) na čelu odvaja od muzičara i traži za poeziju autonomna prava. U svom teorijskom traktatu *Art de dictier*, Dešan naziva muziku „veštačkom (*artificiele*), jer se zasniva samo na mehaničkim pravilima koja se mogu naučiti. Poezija je pak „prirodna muzika“ (*musique naturele*) jer je zavisna od pesnikove umetničke prirode i nadahnuća.¹⁰³ Sa nešto malo sarkazma lako zaključujemo da je pesnik abdicirao u momentu kad je muzička nauka postala za njega suviše složena. Tako se ostvaruje odlučan korak kako u prekidu sa francuskom tradicijom spoja reči i tona, oličenom u trubadurstvu, tako i sa autoritetom Boecijevih precepata.¹⁰⁴ Pojava dobija još više težine činjenicom da je Gijom de Mašo — autor 80.000 stihova i pronalazač novih sklopova rima — jedini od velikih pesnika toga doba koji je ostao kompozitor. Njega i njegovog učenika Dešana, dve suprotne prirode, ujedinjuje samo Lansonova ocena da im nije ništa nedostajalo sem pesničkog talenta. U isto doba, dakle, kada i prozna i versifikovana literatura postaju „retorične“, to jest zrele gotičke forme, muzika čini prve korake u pravcu svog zlatnog doba neuzdržane rečitosti kontrapunkta.

II RENESANSA

1. Očiglednosti i nesaglasnosti

Svemu što smo dosad izložili predstoji odlučujuća provera na slučaju prelaza iz gotičkog u renesansno doba. Između ostalog, ovde će analiza umetničkih pojava biti na daleko sigurnijem terenu. Broj autentičnih dokumenata raste neobičnom brzinom, a s time se proporcionalno smanjuje mogućnost subjektivne interpretacije činjeničkog stanja. To je stanje već samim tim jasnije što nam je bliže; moderna evropska umetnost dobila je sve svoje opšte, i većinu posebnih estetičkih principa još pre no što je istekao 16. vek.

Šta u samoj stvari predstavlja Renesansa; da li ta reč označava neki inteligibilan pojam; da li je uopšte postojala — sve su to pitanja koja su često postavljana. Muzičkoj historiografiji je posebno neprijatan ovaj termin neodređene sadržine, tako da čak pojedini specijalisti za inkriminirani period odbijaju uopšte da ga uzmu u razmatranje.¹⁰⁵ U naše vreme, najveću mogućnu štetu naneo je problem Renesanse Špenglerovoj koncepciji istorijskog organizma. U ovom monumentalnom sistemu, izgrađenom sa toliko brižljivosti, otvara se u tački Renesanse teška, nepopraviva pukotina. Da bi je ispunio, Špengler mora da svede značaj humanističkog pokreta na najmanju mogućnu meru. Posao težak i simptomatičan; težak, jer nije moguće potceniti fenomen Renesanse a u isto vreme ne dići ruke od svakog racionalnog uobličavanja evropske kulturne istorije po elementarnim kauzalnim principima; pokušaj simptomatičan jer još jednom otkriva kongenitalan, tradicionalan otpor germanske koncepcije sveta u odnosu na tipične manifestacije mediteransko-jonske kulture. Izraze toga otpora naći ćemo u svakoj lokalno obeleženoj istorijskoj analizi, zajedno sa tumačenjem logičnih konsekvencija koje odatle proizlaze za razvoj nemačke umetnosti.¹⁰⁶ S druge strane, međutim, nepoverenje prema italijanskoj Renesansi, udruženo sa obaveznim zaostajanjem, učiniće nemačke teoretičare generalno uzev znatno bližim tezama koje

se ovde zastupaju. Razume se, ne može biti reči o upotrebi njihovih argumenata ukoliko ovi odražavaju jednu tipično lokalnu situaciju. Time uostalom ne bismo ništa ni dobili, jer je desinhronizacija različitih geografskih jedinica možda očiglednija u Renesansi no u bilo koje drugo doba. Ovde baš i leži dvosmislenost humanističkog klasicizma. On nije pogodio evropske zemlje ni u isto vreme, ni sa istim intenzitetom, pa čak ni sa potpuno istim kvalitetom. Njegove naj-snažnije, najtipičnije i, pre svega, najranije manifestacije proizvod su italijanskog tla. Ali, kao što se to isto moglo reći za severnjačku kulturu gotičke epohe, mediteranska humanistička revolucija nosila je u sebi jednu univerzalno plodnu klicu bez koje bi ekspanzija bilo kog od njenih izraza bila nemogućna. Recimo zato odmah:

Renesansa, posmatrana kao celina više ili manje određenih karaktera, bila bi realizovana pre ili posle i u okviru drugih nacionalnih kultura: u nizozemskom i španskom slikarstvu, u francuskoj književnosti, u engleskoj muzici ili u nemačkoj nauci. Ali, bez italijanskog primata, Renesansa ne bi nikad pokazala one tipične forme po kojima je danas prepoznajemo, niti bi one mogle sazreti još u Kvatrocentu.

U nedostatku urođene simpatije, lišene pravog *Einführung*-a prema izrazima gotičkog stila, Italija je bila predodređena da mu se suprotstavi u prvom pogodnom trenutku. S druge strane, severnjački oblici zaista se nisu mogli beskrajno produžavati. Varijante su bile iscrpene. Izvesna radikalnija evolucija sa uvođenjem kontrastnih elemenata bila je neophodna čak i bez italijanske inicijative. Jer, na kraju krajeva, pokazalo se da je u okviru jedne generalne koncepcije bilo moguće ostvariti relativno autonomne stilske dijalekte: Rafael se razlikovao od Direra (Dürer), Taso (Tasso) od D'Obinjea (D'Aubigné). Proces individualizovanja veoma je dobro vidljiv i u muzici zbog njenog sporog i mučnog sazrevanja. No ovde još ne možemo dati nikakve primere, jer ne bi bilo jasno na šta se odnose. U današnjoj muzičkoj istoriografiji Renesansa je iracionalan pojam.

Posle romanskog, ovo je dakle već drugi period sa kojim muzikologija manje-više ne zna šta da učini, a gde na žalost ostaje i bez pomoći od strane opšte estetike. U takvoj situaciji bilo bi doslednije ne apostrofirati ni Gotiku; no malo je autora koji neće upotrebiti ovaj termin radi uspostavljanja očiglednih analogija, pre svega sa arhitekturom. Tada međutim fiksiranje istorijskih granica i osnovnih stilskih kvaliteta muzičke Renesanse postaje više stvar profesionalne savesti no dubokog ubeđenja. Na taj način dobijamo jednu skalnu potpuno različitih datuma u kojima muzička Renesansa zauzima sve zamislive registre, neki put sasvim neočekivane. Njihova različitost i kontradiktornost najbrže će se shvatiti uz pomoć jednog tabelarnog pregleda. Tabela koju dajem kompletna je što se tiče broja hipoteza, kao što je kompletna i zabuna koju otkriva. No to je ipak u krajnjoj liniji manje čudno od neke vrste prećutnog sporazuma da se u tome

ništa čudno ne vidi. Sukobi teoretičara oko ovog problema statistički su beznačajni. Međutim i za istoriju umetnosti i za estetiku pitanje je zbilja od kapitalnog značaja, ako ni zbog čega drugog ono zbog sigurnosti koju moramo imati u pogledu trenutka starta moderne umetnosti; jer ona će trajati sa ne mnogo značajnim izmenama sve do naših dana. I ponovo se nalazimo u situaciji da se zapitamo u kojoj meri muzika odgovara definiciji umetnosti, ako u njenom slučaju ne možemo utvrditi jedan tako očigledan fenomen kao što je to humanistički klasicizam. Fenomen tako nametljivo jasan u homogenom bloku likovnih umetnosti, pa čak i u literaturi. Jedan definitivni nesporazum oko ovog problema nametao bi teoriji čitav niz abdikacija koje se ne smeju dozvoliti.

PREGLED DOSADAŠNJIH PROCENA GRANICA MUZIČKE RENESANSE

Autor	Delo	od oko	do oko
Abbiati, Franco	<i>Storia della musica</i> , 1939	1300	—
Riemann, Hugo	<i>Kleines Handbuch der Musikgeschichte</i> , II izd. 1914	1300	1600
Reese, Gustave	<i>Music in the Renais- sance</i> , 1954	1400	1600
Della Corte A.— —G. Pannain	<i>Storia della musica</i> 1942	1400?	1650
Besseler, Heinrich	<i>Musik des Mittelalters und der Renaissance</i> , 1927	1420	1580
Sachs, Curt	<i>A Short History of World Music</i> , 1949	1420	1565
Groult, Donald Jay	<i>A History of Western Music</i> , 1960	1450	1600
Moser, Hans Joachim	<i>Lehrbuch der Musik- geschichte</i> , 1937	1450	1600
Lowinsky, Edward	<i>Music in the Culture of the Renaissance</i> , 1954	1480	1600
Ursprung, Otto	<i>Die katolische Kirchen- musik</i> , 1931	1480	1600
Neumann, Emil	<i>Illustrierte Musikge- schichte</i> , 1885	1500	1700
Vuillermoz, Emile	<i>Histoire de la musique</i> , 1949	1500	—

Chailley, Jacques	<i>Histoire musicale du Moyen Age</i> , 1950	1500?	—
Einstein, Alfred	<i>A Short History of Music</i> , 1948	1520	1750
Combarieu, Jean	<i>Histoire de la musique</i> , 1913	1550	1759?
Batka, Richard	<i>Allgemeine Geschichte der Musik</i> , s.a.	1550	—
Schünemann, Georg	<i>Geschichte des Dirigierens</i> , 1913	1600	—
Storck, Karl	<i>Geschichte der Musik</i> , 1910	1600	—
Blume, Friedrich	art. <i>Barock</i> , M.G.G. 1949	—	1600
Dufourcq, Norbert	<i>La musique des origines à nos jours</i> , 1946	—	1580
Thompson, Oscar	<i>The International Encyclopedia of Music and Musicians</i> , 1946	—	1550
Clercx, Suzanne	<i>Le Baroque et la musique</i> , 1948	—	1550
Harman and Milner	<i>Late Renaissance and Baroque Music</i> , 1959	—	1600
Haas, Robert	<i>Die Musik des Barocks</i> , 1928	—	1594
Bukofzer, Manfred	<i>Music in the Baroque Era</i> , 1948	—	1580
Gabeau, Alice	<i>Histoire de la musique</i> , 1930	—	—

N. B. Nedostatak datuma u rubrikama dolazi ili zbog toga što autor ne upotrebljava odgovarajuće termine ili zbog ograničenosti perioda koji tretira, što se lako vidi iz naslova. Dela u kojima je početak Baroka fiksiran za 1600. g. svedena su na najmanji broj, mada su u znatnoj većini. Ta su dela uglavnom kompilativno-udžbeničkog karaktera. Znak pitanja znači da se autor ne opredeljuje bez rezerve za datum koji je ovde unesen.

*
* *
*

Dva su glavna razloga što dolazi do teškoća u stilskoj analizi. Prvi leži u tome što renesansna muzika nije bila u mogućnosti da prihvati antičku praksu jer joj je ova bila nepoznata; pa čak i u suprotnom slučaju grčka muzika, nepovratno zastarela, ne bi mogla biti

restaurirana. Međutim, povratak antičkim normama je prvi, najjednostavniji i najsigurniji kriterijum po kome određujemo pojave Renesanse. Taj tehnički kriterijum muzika nema.

Drugi razlog leži u ovde već naglašenim teškoćama muzike da menja i adaptira svoj jezik. Srednjevekovni sistem, izgrađivan nekoliko vekova, nije mogao biti napušten potezom ruke kao što su bili napušteni arhitektonski planovi. Stara vizuelna forma može se skloniti ispred očiju; muziku treba iščupati iz duše. Duga muzička tradicija Srednjeg veka pustila je tako duboko svoje korene da čak ni Italijani nisu uspeli da ih definitivno likvidiraju. Isto tolika teškoća ležala je u nedostatku antičkog modela na koji bi se muzika mogla ugledati, sledeći primer arhitekture i skulpture. Proces transformacije bio je zato sporiji i teži no u likovnim umetnostima; to je navelo istoričare da traže muzičku Renesansu severno i zapadno od Pariza, pretežno na germanskim teritorijama — tamo odakle ona nije došla niti je mogla doći.

S druge strane, muzička istorija i estetika — dosta paradoksalno — sadrže ipak većinu neophodnih interpretacija koje su potrebne da se opravda jedna sistematizacija različita od one koja se danas oficijelno zastupa. To je važno zbog toga što bi svaka subjektivna stilska analiza bila u našem slučaju unapred sumnjiva. Ja skrećem pažnju na okolnost da ovde celokupan argumentacioni aparat počiva na već poznatim činjenicama i komentarima specijalista a ne na ličnim utiscima. Da bi se pokazala prava priroda muzičke Renesanse, ne mora se ništa novo izmisliti; ne treba čak bilo šta dodavati materijalu koji već postoji. Treba ga samo logično srediti.

Ostavimo za trenutak po strani pitanje hronoloških pozicija. Ostaje nekoliko neizmenjivih uslova po kojima se gotičko i renesansno doba razgraničavaju.

Srednjevekovni i renesansni jezik suprotstavljaju se jedan drugom ne po cilju posmatranja ili načinu analize, već po definiciji. Razume se, što je analiza suptilnija, a naročito sporija, međusobna preplitanja vide se kao gušća, a prelazni period dobija neodređenije konture. Ali ne radi se o tome. Čak i bez pribegavanja upoređenju reprezentativnih formi dva stila jasno je da italijanska Renesansa nije etapa jednog pravolinijskog razvoja već poništavajuća sila. Ovde čak ne dolazi ni do mogućnosti da se datumi predloženi u tabeli opravdaju specifičnim razvojem na evropskom severu, jer je italijanska muzika svuda uzeta kao eksperimentalni objekt.

Svaka istorijska promena uopšte može pokazati dva kauzalna oblika. Jedan je evolucija; drugi je reakcija. U slučaju italijanske Renesanse oba oblika stoje sa njena dva kraja. S jedne strane, prema Gotici, nalazi se odsečna linija reakcije. Prema Baroku prostire se široka granična zona progresivne evolucije, jedan *imbroglio* stilskih oblika koji se tek u svom najvišem stadijumu otkriva kao samostalna

stilska koncepcija. Ove činjenice se ne bi uopšte dale diskutovati sa estetskog gledišta. Međutim dešava se da istoričar insistira na studiozno proučenim kanalima kojima pozna Gotika prenosi svoje principe u humanističke oblike života. Svakako ni jedna epoha, ma koliko bila samostalna, ne može lebdeti u vazduhu. Reč je samo o tome da su ovog puta takvi uticaji bili svedeni na najmanju mogućnu meru.

Međutim ako stanemo iza najčešćih procena moderne muzikologije — koja plasira Renesansu između 15. i 17. veka — onda bi trebalo podržavati tačno suprotan stav. Jer, kao što je već podvučeno, ništa se supstancijalno ne menja u muzici 15. veka, u tom najkarakterističnijem periodu vokalne polifonije, čiji su temelji postavljeni sto godina ranije. Ne samo da nema revolucije, već nema ni bilo kakvih tragova otpora prema tradiciji. Suprotno tome, jedan obiman kompleks dramatičnih preokreta obeležava ulazak muzike u njen sledeći stadijum, koji se odvija u 16. veku. Nazvati taj novi period baroknim, znači doći u flagrantnu kontradikciju sa istorijskom slikom sveta u normalnom položaju. Uostalom, to je sasvim moderan pronalazak, jer je pojam Baroka uveden u muziku tek oko 1920.¹⁰⁷

Drugi neobrtljivi uslov po kome se definiše pojam Renesanse predstavlja humanističko-klasicistički pokret. No nema načina da nađemo traga nekakvoj sličnoj tendenciji muzike ni u 14. ni u 15. veku. Razume se, moglo bi se pretpostaviti da ni muzika nema načina da se eksplicitno izrazi u pogledu svoje naklonosti prema antičkom svetu, posebno prema neoplatonističkoj misli. Ali zato postoje obavezne prpratne pojave čija interpretacija ne dopušta nikakve alternative; i postoje umetnici i teoretičari koji govore drugim, jasnijim jezikom no njihova muzika. Najzad i pre svega, kad je „povratak Antici“ postao aktuelan, odmah se videlo da muzika može naći sasvim direktne asocijacije na klasično doba i veoma upotrebljive puteve da ih realizuje u materijalne forme. Ove činjenice su tako očigledne da su morale biti priznate čak i od onih koji nisu videli kako se može rešiti jedan paradoksalan problem. Dodeljujući sa rezignacijom Renesansi period od 1450—1600. kao „opšte prihvaćen“, Graut (Grout) dodaje: „Renesansa, dakle, ukoliko predstavlja obnavljanje antičke umetnosti, lišena je svakog smisla kad se primeni na ovaj period.“¹⁰⁸ Izraz „ovaj period“ naravno znači neotklonjivu obavezu da se muzika hronološki pridruži likovnoj umetnosti.

Estetički posmatrano, takva obaveza ne postoji jer je nespojiva sa simboličkim jezikom umetničke forme. Poremavimo simultanost: kompletna procesija ličnosti i događaja — potpuno analogna sceni koju smo prethodno posmatrali u poeziji i slikarstvu — nastupa u muziku 16. veka, da potpuno ostvari svoj program oko 1600. Dakle, čak i pre detaljnije analize koja će slediti, preciziraćemo stav prema kome je navodni muzički Barok u suštini samo vrhunac jedne zakašnele Renesanse, saglasno zakonima koji regulišu istorijski razvoj muzičkih procesa.

2. Zaostajanje muzike kao teorijski problem

Uprkos nekoliko neospornih argumenata u njegovu korist, zaključak koji smo doneli još uvek izgleda teško prihvatljiv. Očigledno je da predloženi datum zaokružavanja tipično renesansnih formi izgleda suviše udaljen od drugih važnih umetničkih događaja i ličnosti ove epohe, recimo od Petrarke ili Donatela. Međutim, ono što se u muzici događa oko 1600. pokazuje konačno sazrevanje jedne starije ideje, te nema svoj pandan u Trećentu, već u konačnom sazrevanju renesansne likovne umetnosti — znači oko 1500.

S druge strane, distance koje se na prvi pogled otkrivaju iz tabele još su znatnije u samoj muzici. Razlike dostižu dva puna veka, pa i više; ali ipak kao da to nikom ne smeta. Kao što smo primetili, ove nesaglasnosti prečutno se prihvataju kao neke varijante opšteg gledišta. No rastojanja su suviše velika da bi se mogla privezati uz jednu zajedničku koncepciju. Nama ne može biti svejedno da li muzička Renesansa počinje 1300. ili 1500. godine, bez obzira na to da li oba trenutka padaju još uvek u prostor „Renesanse“. Otrprilike toliki vremenski razmak deli Čimabua od Girlandaja i Dantea od Ariosta. Možemo samo pretpostaviti kakve bi posledice za istoriju likovnih umetnosti imao nesporazum u ovako očiglednim slučajevima. Ne radi se dakle samo o muzici. U pitanju je važnost nekih od osnovnih estetičkih kriterija.

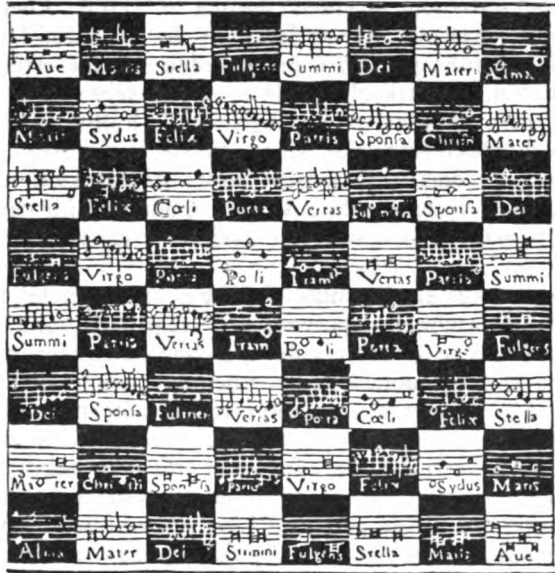
Pogledajmo najpre koliko ima težine u razilaženju između autora koji vide početak jedne nove epohe oko 1400. godine i onih koji ga vide oko 1300. Prvo rešenje zastupa većina; ali iza drugog stoje takvi autoriteti kao što su Riman i Šaje.¹⁰⁹ Razlika je međutim tolika da dovodi potpuno u pitanje ceo tradicionalni sistem: jer to znači da prvi stavljaju ceo 14. vek u Gotiku; a da drugi vide stilsko jedinstvo između 1300. i 1600. Ja zastupam oba mišljenja utoliko što smatram da je period jedinstven i da je u pitanju Srednji vek.

Obratimo se opet jednom posebnom autoritetu da vidimo koji ga kriterijumi navode da započne istoriju Renesanse sa prvim godinama 15. veka. Gustav Riz (Reese) kaže da je ta granica „proizvoljna“, jer Srednji vek traje „još dugo posle toga“. Stilske i tehničke karakteristike koje odlikuju ovaj period Riz po pravilu nalazi još u Srednjem veku. Ukratko, sve što počinje već je bilo poznato „ali je sada upotrebljeno u novom značenju“.¹¹⁰ Renesansa sa tako skromnim programom ne postoji niti bismo je ikad tim imenom nazvali. No pošto su sve Rizove činjenice proverene, znači da se početak perioda o kome se govori mora povući unatrag. Tako ponovo dobijamo *Ars nova* na čelu epohe.

Ta epoha je doba polifonije i kontrapunktskih veština. One po Rizu „nisu nikad prevaziđene.“ Nećemo trošiti reči oko dokazivanja morfološkog jedinstva između gotičkog likovnog i muzičkog kontra-

punkta koji predstavljaju elementarnu antitezu renesansnoj estetici. Samo ću dodati da kanon, osnovna kontrapunktska forma, nije nastao u 15. veku već oko 1300, paralelno u Engleskoj i Francuskoj, da je Mašo već upotrebljavao „račji kanon“, da je ova tehnika dostigla svoj vrhunac u drugoj polovini 15. veka i, najzad, da se madrigalist Vilart

Que es de los Enigmas musicales
QVATVOR VOCVM VNIO.
 C A N O N.
 Quod appositum est & apponetur, per verbum Dei benedicetur.
 S A P I E N T I P A V C A.



Bermudo, Četvoroglasni zagonetni kanon u obliku šahovske table, 1555. Primer spekulativne koncepcije muzičke veštine koju Renesansa odbacuje.

(A. Willaert) služio kanonom samo u svojim ranijim delima da ga docnije potpuno napusti.¹¹¹ Tako se istorija kanona do detalja poklapa sa muzičkom Gotikom koja je ovde opisana.

Izvesni su stavovi karakteristični. Tako se datumi pojedinih istoričara slažu sa našima, ali pretežno iz sasvim drugih razloga. Kombarje fiksira početak Renesanse na sredinu 16. veka — što je razumno — ali joj mehanički pridružuje delo Palestrine i drugih polifoničara — što protivreči prvom zaključku. Isti autor vidi muzičku Renesansu kako se povlači sve do Bahove smrti; u tom se pogledu približava Ničeu koji kaže da je duh kontrareformacije duh moderne muzike, a da ga je zastupao i Bah svojim pijetizmom.¹¹²

Za jednog istoričara francuske kulture, izrazito klasicističke još (ili tek) u 17. veku, ovaj stav je razumljiv. S obzirom na specifičan karakter nemačkog muzičkog razvoja, procena takođe nije lišena svakog smisla, pa je i po Ničeovom mišljenju tek u muzici Hendla odjeknuo najbolji izraz luteranstva. Međutim, ako je tako, mi više ne možemo uopšte nigde naći pravu fizionomiju muzičkog Humanizma; zatim, vremenske distance rastu do neprihvatljivih dimenzija, uz to bez odgovarajućeg obrazloženja. Za Rimana Renesansa traje 300 godina; za Uršprungu samo 120. Mogli smo već naslutiti gde ćemo naći najbolje rešenje: ono stoji kod Dela Kortea (Della Corte), inspirisano Kročeom i pejorativnom ocenom Baroka u celini. Ova poslednja okolnost najviše sprečava jednog Italijana da umetnost Monteverdija i njegovih savremenika potceni u prilog jedne načelne estetičke kvalifikacije. Međutim, kvalifikacija pada sama od sebe: barokna muzika nigde i nikad neće pokazati znake degeneracije koji se očekuju u ovoj epohi — ako ih očekujemo. Kad se to izuzme, onda ostajemo iznenađeni oštrinom pa i omalovažavanjem kojim su dočekani razlozi Dela Kortea.¹¹³ U isto vreme suočimo se sa nepodnošljivim razlozima lokalnog patriotizma koji se manje-više uvek krije iza tobožnjih načelnih gledišta.

Kao što smo već napomenuli, gledište nekih nemačkih muzikologa (Štork, Šineman) sasvim je ispravno, pre svega što svako zaostajanje izgleda legalno kad se gleda iz jedne posebne nacionalne perspektive. Bez apsolutno ikakvih obrazloženja Šineman počinje godinom 1600. svoje poglavlje o Renesansi. Nasuprot njemu Riman analizira i zato menja gledište. Pošto je prvo utvrdio kao početak Renesanse sredinu 15. veka, on je povlači čak do 1300. pod uticajem nekih novopronađenih dokumenata koji između ostalog ukazuju na postojanje instrumentalne pratnje već u tom periodu.¹¹⁴ Na nesreću ove hipoteze, nema načina da se dokaže nepostojanje regularnog tipa vokalne polifonije u četrnaestom, petnaestom i šesnaestom veku. A ako ovu vrstu muzičkog izraza odelimo od Gotike, onda stvarno ne ostaje ništa što bi se s njom moglo dovesti u vezu. Osim toga, teško je zamisliti muzičku Renesansu u severozapadnoj Evropi, kolevci Gotike, već u 14. veku, kad se zna da je odgovarajuća arhitektura suvereno vladala tom teritorijom još 200 godina. Jer, čak i kad ne bismo dokazali zaostajanje muzike, još manje bismo imali argumenata da pokažemo toliku njenu naprednost.

* *

Ako se rasuđuje logično, dve zemlje ili, bolje rečeno, dva kulturna područja mogla su izvesti pojavu Renesanse. Evropski severozapad, a posebno pokrajina Il de Frans (Ile-de-France) bili su pro-

motori gotičkog stila. Posle izvesnog vremena, čije se trajanje daje predvideti, slabljenje a zatim i dezintegracija Gotike trebalo bi da prouzrokuju zamenu njenih stilskih oblika novima. Drugim rečima, jedan umetnički stil najranije će iscrpeti svoju vitalnu energiju na onom terenu na kome se prvi put pojavio, te postoji verovatnoća da će se na istom mestu javiti novi stilski oblici. To se i dogodilo na prelazu iz romanskog u gotičko doba.

Pravo italijanskog jezičkog područja na prioritet bilo je u ovom slučaju sasvim drukčije prirode. Italija nikad nije iskreno prihvatila gotičke koncepcije. U nekim njenim oblastima Renesansa se direktno nadovezuje na Romaniku; velike građevine 13. i 14. veka, katedrale u Sijeni, Orvijetu, Firenci itd. imaju romanski izgled, pa čak i klasicističke detalje; na jug su Gotiku donosili francuski vladari i njihovi majstori; na severu je Milanska katedrala započeta tek 1386. a završena pomoću nemačkih majstora dva veka docnije, tako reći na silu; suparnička crkva, San Petronio u Bolonji, uopšte i nije dovršena.

Dok se dakle u Francuskoj osećala potreba za promenom jer se stari stil bio iscrpljen, dotle je Italija pokazivala težnju da jedan istorijski interval, u kome je izgubila inicijativu, što pre nadoknadi sopstvenim oblicima. Pretegao je ovaj poslednji dijalektički razlog koji čak izaziva asocijacije na neku biološku podlogu. Kao da se neodoljiva vitalnost klasičnog duha, pritisnuta vekovima gotičkim primatom, i dalje akumulirala da najzad u eksploziji ponovo nađe svoj pravi izraz. Italiju je pratila Francuska na manjem rastojanju, dok su nizozemski i nemački krajevi još izvesno vreme pružali utočište ostacima Gotike. U muzici se ti ostaci predstavljaju u formi kontrapunktske polifonije koja se brižljivo negovala u orguljaškim školama. To je uostalom glavni razlog zbog čega se u J. S. Bahu ponekad vidi direktan naslednik Palestrine, a s tim zajedno i Srednjeg veka: razlog opravdan negde u velikim dubinama istorijske kauzalnosti, ali primenljiv samo na razvojnu liniju nižeg reda. Nema nikakve sumnje da je pod uticajem humanističkih a zatim i protestantskih reformi razbijen kompaktn, kosmopolitski jezik srednjevekovne muzike u korist nacionalnih škola.

U karakterističnim muzičkim manifestacijama dva stila, gotičkog i renesansnog, trebalo bi znači da nađemo kontrastne supstance, kao što smo ih našli u slikarstvu i arhitekturi. Uzalud ćemo ih tražiti u velikim delima 15. i 16. veka iako bi po prirodnoj pretpostavci morale biti tu, zajedno sa ostalim umetnostima a pre svega sa opštim pogledom *sub specie humanitatis*. S druge strane, u dugoj prethodnoj epohi morali bismo zapaziti jednu koherentnost forme i saglasnost inspiracije sa etapama, svakako, ali bez iznenadnih šokova, bez trzaja i naglih zaokreta. Mi nalazimo bez pogreške, takav kontinuitet. Od Mašoa do smrti Palestrine, preko Danstejbla (Dunstable), Benšoa (Binchois), Difaja (Dufay), Okegema (Ockeghem), Obrehta (Obrecht), Žoskena (Josquin) i tolikih drugih protagonista engleske i franko-

flamske škole, svjedoci smo pravolinijskog razvijanja jednog istog principa.

Ta linija nije ovde izmišljena da bi se opravdala jedna muzikološka teorija. Ona je već u arhitekturi prešla apsolutno isti put da obeleži isti proces. Posredstvom cistercita „Engleska je jedna od zemalja gde se najranije manifestuje gotička arhitektura, jer je ovde zajednička normandijska tradicija — i sama kći francuske gotike — veoma živa. Ali gotički stil dobija brzo originalne crte, različite od francuske umetnosti . . . Umetnost Turnea (Tournai), jako podložna uticaju umetnosti Il de Fransa, inspiriše tokom celog 13. veka arhitekturu Flandrije i doline Eskoa (Escaut) . . . Reakcija protiv ekonomije konstrukcije ostvariće se u 15. i u početku 16. veka, težeći ponekad neobuzdanom bogatstvu linija i dekora.“¹¹⁵

Pomerimo ove događaje za 100—150 godina unapred i dobićemo tačan opis muzičke Gotike. Naročito ćemo imati u vidu da udeo engleske tradicije u formiranju muzike 15. veka nije nikakav dokaz da time počinje nova era, ili da je ostvaren raskid sa francuskom tehnikom — kao što tvrde Bukofzer i mnogi drugi. Naprotiv; to je samo dokaz da je muzika pokazala savršeno iste transformacije kao i gotička arhitektura.

Kontrapunktska tehnika nije jedino obrazloženje jedinstva stila u ovom periodu. Proučavajući specijalno strukturu melodije, Sabolčić zaključuje: „Stav od 14. do 16. veka tako je jedinstven, da mi to vreme već samo po melodijsko-teorijskim zahtevima možemo posmatrati kao u celinu povezano doba.“¹¹⁶

Dakle čitav jedan kompleks tehničkih i stilskih postupaka Srednjeg veka urezaće se duboko u 16. vek i ugasiti se tek sa poslednjim dahom Palestrine koji se striktno držao po strani od humanističke misli. „Između njega i Flamanaca postoji direktna srodnost.“¹¹⁷ U njegovoj ličnosti nećemo naći čak ni one tipične karakteristike velikih ljudi koji iza sebe zatvaraju jedna vrata da bi otvorili druga: osobine jednog Dantea, Betovena, Rodena. Mada ostaje veliki Palestrina ništa ne počinje: „on nije samo vrhunac već završetak“.¹¹⁸

Sve to očigledno nije ništa novo. Palestrina je već proglašavan srednjevekovnim umetnikom, ali je taj izraz bio pokriven jednim drukčijim smislom: „Sa gledišta stila on znači usavršenje i zaključak. Označiti ga kao čoveka Gotike odgovara isto toliko malo kao i suprotan zaključak koji od Palestrine pravi „Riharda Vagnera svog vremena“.“¹¹⁹ No baš ako Palestrina (1525—1594) obeležava kakav bilo zaključak on mora biti čovek Gotike. Inače, šta bi zaključivao? Ako je to Renesansa, onda znači nju likvidiramo u doba Zarlina, u doba prvih svesnih muzičara humanista okupljenih oko konta Bardija; znači da po jednom savršeno izuzetnom kriterijumu proglašavamo Francuze, Engleze i Flamance utemeljivačima klasicizma; to istovremeno znači da muzičku Renesansu moramo povući unatrag do 1300. godine. Mi

možemo jednim mehaničkim gestom tako i postupiti. No upravo takav postupak podrazumevao bi da se održi drugi istorijski mehanizam koji zahteva instauraciju muzičke Gotike. A za nju odjednom više ne ostaje istorijskog prostora, još manje za romansko doba.

Dajući određen pravac našim motivima, već smo izložili nekoliko argumenata u čije se ime muzička Gotika ima smatrati za uniforman period koji se proteže oko tri veka, što je najmanje prosečno trajanje ovog stila na području drugih umetnosti. Tačno toliko iznosi interval između *Ars nova* i Palestrine. Reći da muzika Difaja i muzika jednog Galusa nisu iste muzike, odgovaralo bi tvrđenju da crkva u Sen Žermenu i katedrala u Šartru ne pripadaju istoj, gotičkoj, arhitekturi. Mi doduše moramo izvršiti autopsiju da bismo se uverili u suprotno, kao što samo autopsija otkriva rokoko enterjer u klasicističkim dvorovima 18. veka. Ima međutim neoborivih postupaka na kojima počiva striktna stilska analiza. Za jedno neiskusno oko, dakle, mnoge tipične razlike koje pruža arhitektura nisu uvek vidljive; ali čak i neizvežbano oko osetiće stilsku identičnost primera vokalne polifonije. U tome smislu, mi možemo pretpostaviti da je za jednog savremenika postojala dosta osetna razlika između minijature u psaltiru kraljice Ingeborg i psaltira kraljice Marije¹²⁰ kao i između moteta Žoskena i Gudimela. Za nas su to momenti drugog reda, nebitni za karakterizaciju epohe. Na isti način, mi možemo reći da je muzika pretrpela promene tokom 15. veka; ali ih onda moramo u velikoj meri pripisati uticaju Engleske i njenog prastarog „*fauxburdona*“.¹²¹ To bi zaista bio izuzetan primer renesansnog fenomena. Jedna buduća istorija zanemariće razlike koje mi opažamo upoređujući Empajer stejt bilding i Palatu Ujedinjenih nacija.

I pored svega, fenomen Palestrina ostaje najveća prepreka našoj tezi. Ne po svojoj estetskoj orijentaciji, koja ne krije nikakvu misteriju; jedino po hronološkoj poziciji. Na isti način, period oko 1600. izgleda kao da zadire suviše duboko u modernu eru da bi se mogao stigmatizovati atributima Renesanse. Iz toga izlazi da bi istorijska opravdanost naših zaključaka bila savršeno dobro vidljiva kad bi se pokazalo: 1. da je umetnost Palestrine bila zastarela za svoje doba i 2. da muzička metamorfoza s kraja 16. veka ne predstavlja slučaj iznenadne erupcije novih oblika izražavanja — kako to muzička istoriografija ističe ili podrazumeva — već krajnju konsekvencu odavno pripremanog progressa. Kratko rečeno, treba pokazati da su istorijski put i estetski program one muzičke Renesanse kakvu je ovde vidimo, bili u potpunoj saglasnosti sa putem i programom drugih materijalnih manifestacija humanističke kulture. To nije naročito težak zadatak.

3. Dva toka inspiracije

Za doba u kome deluju istovremeno i sa statistički uporedivim uspehom Rahmanjinov i Ajvz (Ives), Meštović i Mur (Moore), Kandinski i Bonar (Bonnard) — konzervativna umetnost predstavlja kurentan pojam. Slučaj nije redovan. Ali epoha Renesanse otkriva u više svojih tačaka tako upadljive sličnosti sa našim istorijskim periodom, da sasvim dobro možemo razumeti onaj grč, onu alternativu, onu borbu koja je pre pola milenija tako patetično potresla Apeninsko poluostrvo. Mi to najbolje možemo shvatiti i zato što i sami živimo u doba grča, alternativa i potresa. Neutralnim istorijskim jezikom rečeno — u jedno prelazno doba. Ako je to tačno, onda postoji čitav niz identičnih procesa koji će se odigrati u oba slučaja.

Opšta konfuzija duha, koja je našla svoju široku scenu u renesansnoj Italiji, pružila je mogućnost da se razviju kontradiktorne pojave svake vrste. Na početku toga doba, za Italijane se svaka nauka, uključujući nauku o umetničkoj veštini, nalazila izvan njenih granica. Italija Trećenta nije imala koga da suprotstavi Nikoli Oresmu, Albertu Saksonskom ili jednom Ekhartu, mada je interesovanje širih slojeva za nauku veoma veliko.¹²² No već u sledećem stoleću situacija se potpuno promenila. Erudicija, gomilana stotinama godina na evropskom zapadu i severu, pokazala se nedovoljnom za rešenje problema koji se pre svega sastojao u krizi inspiracije. Možda nikada ni pre ni posle toga vremena nije bila jasnija nezavisnost kreativne moći od bogatstva tehničkih instrumenata. Stotine slikara iz nemačkih i nizozemskih krajeva krstarile su Italijom Kvatroćenta deleći svojim neiskusnim učenicima pouke iz jedne potpuno savršene veštine koja na Severu nije umela sama da nađe odlučujuću katarzu.¹²³ To će pravilo biti i docnije na snazi: „Najsnažniji i najsmelij element zapadnjačke misli, erazmovska kritika, ne bi mogla postojati bez italijanskog Humanizma, bez genijalne inicijative Lorenca Vale.“¹²⁴ Ovaj put su dakle sve šanse bile u rukama ljudi sa Juga.

No ovi su se osećali još bespomoćniji u odnosu na veliku zvučnu muziku svog vremena. Izgleda da je bilo jako teško izvući iz Italijana nešto više simpatija prema striktnom gotičkom kontrapunktu. I, kao što su se morali obraćati stranim građevinskim majstorima, Italijani se nisu našli samo u situaciji da uvoze stil, muzička dela, kompozitore i dirigente, već čak i izvođače. Kad god je trebalo postaviti jedan ambiciozniji umetnički program, kao što su to želeli recimo Mediči, morali su se angažovati stranci sa Severa.¹²⁵ Import pevača u Italiju, to danas zvuči čudno. Sećamo se da su još u karolinško doba italijanski crkveni pevači protestovali zbog grubih franačkih glasova koji su kvarili njihove melodije.¹²⁶ Međutim, u vreme kad su ulične pesme odjekivale italijanskim gradovima, domaći solisti su mogli, po svoj prilici, dosta mirno podneti prisustvo živih inostranih meha-

nizama, namenjenih izvođenju jedne isto toliko strane muzike u kneževskim kapelama. A iz Savonarole je progovorio bar isto toliko Italijan koliko i hrišćanski fanatik: „Nosite odavde tu vašu figuralnu muziku! Ova gospoda imaju svoje kapele sa pevačima koji liče na gomilu bukača . . . jer tamo stoji pevač sa glasom jakim kao u govečeta, a ostali laju oko njega kao psi.“¹²⁷

U svakom slučaju, muzičari s one strane Italije *oltramontani*, imali su više sreće od svojih kolega slikara, bez sumnje zato što je za njima postojala veća potreba. Čas u kome će Italijan zauzeti vodeće mesto u avangardnoj muzici stajao je dalje no što je to bio slučaj sa slikarstvom. Tako su čak franko-flamanski kompozitori bili ti koji su izveli odlučujuću operaciju, pokazavši Italijanima na koji se način njihova narodna melodija može uključiti u legalan muzički sistem i time konzervirati za istoriju. Činili su, dakle, otprilike isto ono što čine danas diplomirani konzervatoristi obrađujući popularnu pesmu svog ili nekog tuđeg naroda, na manje ili više dostojan način.

Bilo bi besmisleno odricati Italijanima muzičku obdarenost; uostalom, to i nije bio slučaj. Mora se samo stalno imati na umu da u renesansnom istorijskom procesu postoje dve relativno nezavisne struje, od kojih svaka sledi sopstveni put. U muzici se one mogu dobro pratiti sve dok se nisu stopile u jedan jedinstven stilski izraz, i to isto toliko u Španiji, Engleskoj ili Francuskoj koliko i u Italiji. Gotika, što će reći tradicionalna vokalna polifonija, održavana uglavnom pomoću muzičara na Severu, bila je zvanična muzika. Ja je tako nazivam zbog njenog aristokratskog i katoličkog karaktera, a naročito zato što je takvom smatra muzička istorija, uključujući današnju. Po uobičajenom postupku, narodna muzika ostaje zanemarena.

Ovde se postavlja pitanje rehabilitacije narodne muzike. Treba samo definitivno shvatiti da u izvesnim momentima, kao što je ovaj o kome govorimo, jedna nepretenciozna, spontana umetnost uvek dostiže artifičijelnu, inspirativno iscrpenu estetiku, čak daleko brižljivije negovanu. Narodna pesma, ta lateralna poetska i muzička grana, vodila je direktnije do reforme nego suprotna struja koja se ugasila sa Palestrinom. U popularnim melodijama Kvatročenta i Činkvečenta — u formama kao što su *frottole*, *villote*, *strambotti*, *canzoni* itd. — nalazimo do detalja sve ono što će se docnije zvati „*nuove musiche*“: profani karakter poetskog teksta, jednostavan kroy, kvadraturu forme, refren, homofoniju, prioritet gornjeg glasa, jasnu ritmiku igre koja traži neposredno uvođenje taktne crte.¹²⁸ Najzad, solistički muzički instrument ponovo potvrđuje svoja prava, izgubljena sa iščežavanjem jedne druge epohe laika-diletanta, trubadurske epohe.

Razume se, spontanost neke umetnosti ne osigurava joj još uvek stabilan izgled i dug život. Sirova muzička materija zahteva obradu, notiranje i, naročito, publikovanje. Ako ostavimo po strani čuvenu Petručijevu zbirku frotola iz 1504, u doba pronalaska muzičke štampe,

najozbiljnija inicijativa u tom smislu dolazi od strane Flamanaca kao što su Vilart, Verdello (Verdelot) i Arkadelt (Arcadelt), koje su pratili njihovi učenici Italijani. Jedan Trombončino, jedan Festa ili Kara



Uvodna strana iz Codex Chantilly 1047 (nešto pre 1416. god.) pokazuje opštu naklonost gotičke umetnosti prema linearnoj komplikaciji koju Renesansa ne prihvata.

(Cara) predstavljaju paralelno najraniju fazu popularne muzike čisto domaćeg karaktera. Evo dakle prvih oblika muzičke protorenesanse koja je započela frotolom, ali je ubrzo za glavni objekt svog intere-

sovanja postavila madrigal. Ovako trasiran razvoj nije bio ometan okolnošću da se struktura madrigala nešto zamaglila kontrapunktskim suptilnostima majstora vernih tradicionalnim metodima. Danas se u istoriji muzike madrigalisti nazivaju kontrapunktičarima kao i kompozitori iz prethodne epohe; suprotno tome njihov savremenik Zarlino smatra da je Vilart izvukao muziku iz mračnih dubina i dao joj klasično savršenstvo. Ali, poznavalac klasike kao što je Điolamo Mei (Mei) ne zadovoljava se ni time, već tvrdi da *svi oni koji pišu kontrapunkt nikad neće dostići savršenstvo grčke muzike*. U ime toga Galilej proglašava ceo kontrapunkt za „nepristojnost”.¹²⁹ I tako otada odgovornost za sudbinu renesansne muzike snose teoretičari Kamerate, kao što je Galilej, ili praktičari jednog drugog kova, kao što su Kaćini ili Razi (Rasi). Ali, bez obzira na unutrašnje potrebe, muzička aktivnost nerazdvojna je od novog stila poezije koji podržava Pjetro Bembo, a koji se izričito naziva „petrarkizmom”. Drugim rečima, spontana jednostavnost frotle nije mogla izdržati zahteve jedne razvijenije lirike.¹³⁰ Ali njena akordska struktura izdržala je severnjačku tehniku u madrigalu, baš kao što je italijansko slikarstvo savladalo nizozemsku uljanu tehniku.

Najzad, u ovom prelaznom periodu madrigal je doneo jednu novu i značajnu praksu: da se iz njegovog polifonog tkiva odvoji gornja melodija i poveri solisti, a da se pri tom donji glasovi upotrebe kao instrumentalna pratnja. Skoro sve partiture madrigala u 16. veku naglašavaju u svojim naslovima ovu mogućnost, suprotnu autentičnoj polifoniji. Ovo je važno zato što se samo na ovaj fenomen može odnositi upoređenje renesansne muzike i likovnih umetnosti. Međutim, putem pogrešnog spoja sa Velflinovom teorijom o linearnosti renesansnog slikarstva, muzikolozi su našli razlog da staru kontrapunktsku strukturu pridruže renesansnom duhu. Zaboravili su da srednjevekovno slikarstvo i skulptura daleko više počivaju na armaturi linija koje ih prožimaju u celini. Renesansno slikarstvo neguje samo konturu i time odgovara muzici 16. veka koja podvlači linije spoljnih glasova.

Sukob između tradicionalnog i novog shvatanja možda nigde nije jasniji no u tadašnjoj muzičkoj teoriji. Konfuzni i kontradiktorni traktati Vinćenca Galileja i Nikole Vićentina već svojim naslovima jasno pokazuju o kakvom se fenomenu radi.¹³¹ Ipak, ako verujemo Šradeu, Galilej daje program za svu muzičku umetnost 17. veka, a počinje time što tvrdi da su Grci izmislili muziku.¹³² Njegovo kolebanje između umetnosti Nizozemaca i monodije, između Čiprijana de Rore, Zarlina i moderne prakse dragocen je dokument o klasičnim problemima prelaska iz Srednjeg u Novi vek. Nikad Barok nije nazvao renesansnu umetnost „antiknom”.

Već smo dakle dali nekoliko osnovnih argumenata u čije ime treba pod imenom Gotike videti muziku formulisanu početkom 14. veka. Asocirajmo ovaj zaključak sa notornom činjenicom da je italijanski

teren pokazivao otpor prema gotičkoj umetnosti, pošto je prethodno doživeo značajan razvoj u romanskoj epohi. Dakle, mogli bismo čistom spekulacijom, ne evocirajući ni jednu materijalnu činjenicu, napraviti sledeću pretpostavku: s obzirom na to da za vreme gotičkog perioda u Zapadnoj Evropi postoji samo jedan stil, nedovoljno blizak kongenitalnim dispozicijama italijanske nacije — neizbežno je da u Italiji izbije kriza muzičkog stvaralaštva nešto posle definitivne instauracije gotičkog stila na njegovoj matičnoj teritoriji oko sredine 14. veka.

Prepušćićemo Ajnštajnu odgovor na ovu pretpostavku: „Naše tvrđenje da je uloga Italije u muzici 15. veka u stvari nikakva („virtually nonexistent“) zahteva neka objašnjenja... Beznačajnost italijanskog muzičara u toku Kvatročenta izgleda još nerazumljivija kad se setimo cvetanja italijanske profane muzike u prethodnom stoleću, sa Firencem kao centrom... Ma koliko bio neobjašnjiv, ovaj fenomen ostaje činjenica. U domenu muzike, Italija Kvatročenta daje utisak francusko-burgundske provincije.“¹³³

Tumačenje koje se ovde nametalo kao prirodno, bilo je istovremeno dobar mada slučajan primer takozvane „negativne istorijske činjenice“ čiju upotrebu preporučuje Levi-Bril.¹³⁴ Idući konsekvntno za našim tezama, pitamo se dalje da li neka slična praznina postoji u italijanskoj literaturi, znatno ranije nego u muzici? Ovoga puta odgovoriće E. R. Kurcijus (Curtius):

„Pre 1200. tu ima tačno onoliko koliko da se kaže da nema ničega („überhaupt so gut wie nichts“). Tek oko 1220. začinje se italijanska poezija. Zašto tako kasno? Već decenijama se potrže to pitanje... Narodna lirika 13. veka nadovezuje se na provansalsku umetničku poeziju. Tek se Dante oslobodio danka... Moramo se međutim dalje pitati: zašto se latinska renesansa (1066—1230) ostvarila samo u Francuskoj i u francuskoj Engleskoj?“¹³⁵

Jednostavno zato što su se sve bitne manifestacije gotičke kulture odigrale u ove dve zemlje. Kad je Italija sa Danteom ponovo uzela reč, to je bilo zato da nagovesti kraj Gotike i početak Renesanse. Što se muzike tiče, dodajmo svedočanstvo jednog savremenika za koga je francuska muzika 15. veka *ars obscurior*, a italijanska *clarior ergo et pulchrior*, pa ćemo dobiti klasičnu distinkciju između sholastičkog duha i mediteranske privrženosti jasnoći.¹³⁶ Tri veka docnije ponovo će se pokazati tipična razlika između svetlog i tamnog, koju je Velflin upotrebio da istakne razlike Severa i Juga. Suprotno svemu tome od nas se traži da prihvatimo da je renesansni muzički duh krenuo sa severa i zapada Evrope, uključujući Englesku.

Podsetimo se da Ajnštajn, najbolji poznavalac Italije ovog perioda, ne želi da diskutuje o pojmu muzičke Renesanse. Ali uzmimo u obzir njegovu primedbu da oko 1520. počinje prava, iako tiha

revolucija, da „ništa nije pogrešnije“ no videti u *Ars nova* neku „protorenesansu“ i dodajmo tome inače jasan argument da je početak italijanske nacionalne muzike vezan za pojavu frotole i madrigala.¹³⁷ Nedostaje samo jedan načelan stav koji bi sistematično povezao ova opažanja pa da se direktno dođe do naših zaključaka. To znači pre svega da se u muzičkoj Italiji 16. veka ništa ne završava osim importiranog uticaja, to jest da odatle tek sve počinje. Posle duge pauze, zemlja je opet puna domaćih kompozitora. U isto vreme, narodna muzika dostiže takav stepen ekspanzije da njeno prelivanje postaje neizbežno. Svaki odrasli Italijan smatra sebe pesnikom.¹³⁸ On snabdeva muziku vedrim stihovima, dok već osiguran trijumf likovnih umetnosti daje osećanje poverenja u sopstvene sposobnosti.

Međutim, zvanična muzička umetnost pokazuje se, kao obično, otporna prema skandaloznim reformama. Kontrapunktska tehnika usađena duboko u živo muzičko delo ne može biti iščupana jednim potezom. Otvara se dakle period hibridnog stila: s jedne strane suptilna gotička majstorija, s druge svi oni dobro poznati elementi italijanske Renesanse. Mada je i ovde kao i uvek simplifikacija u principu opasna, recimo ipak da se 16. vek već od svog početka može grubo definisati kao napola polifon, napola monofon, a s tim zajedno kao napola religiozan, napola profan. Ovi izrazi podrazumevaju ceo jedan kompleks odgovarajućih pratećih pojava koje je izlišno nabrajati. U suštini, polurenesansna praksa jednog Vilarta, Arkadelta, Čiprijana de Rorea i drugih flamanskih muzičara 16. veka, naturalizovanih Italijana, odgovara polurenesansnoj praksi severnjačkih slikara, jednog Van Ajka (Eyck), Petrusa Kristusa (Christus), Memlinga (Memling), Huga van der Gesa (Goes), Žana Fukea (Fouquet) i svih onih majstora 15. veka koji su prevazišli gotičke precepte ali još nisu otkrili nove zakone slikanog prostora i naučne anatomije.

Popularna pesma izliva se u učenu muziku najbližim putem: kroz neodoljivu praksu gitariste Đulija Kaćinija, muzičara drugog razreda, ali obdarenog egzemplarnom intuicijom. Uostalom, njegova praksa pevača i kompozitora nije specifikum, već tip.¹³⁹ Srednju orijentaciju zastupa svetovna horska muzika, madrigalom u prvom redu. Ovaj tako omiljen oblik u višim društvenim klasama bio je predmet poslednjih značajnih kontrapunktskih eksperimenata nagriženih uostalom renesansnom estetikom koja ih je postepeno nadvladavala. Omekšani nordijski majstori kao Filipo de Monte ili Čiprijano de Rore, još uvek su u prvim redovima, ali baš oni modifikuju strukturu madrigala i definitivno ga vezuju za poetski izraz.¹⁴⁰ No među njima ostaje jedan renegat ekstremist: Đovani Pjerluidi da Pa-lestrina.

4. *Palestrina i nova pravila igre*

Moramo se razumeti: niko ne može tvrditi da je Palestrina muzika potpuno imuna prema kulturnoj atmosferi u kojoj je stvarana. Njena opšta slika inklinira prema humaniziranju stare vokalno-instrumentalne prakse, a analize stručnjaka pokazuju i tehnički progres koji je istovremeno učinjen u odnosu na 15. vek. Ali te iste analize kategorične su u zaključku da Palestrina predstavlja logičan nastavak i završetak epohe koja mu je prethodila skoro tri stotine godina. Problem počinje od činjenice da su u svim područjima evropske kulture 16. veka — a zavisno od konkretnih uslova — istovremeno aktivni Gotika, Renesansa i Protobarok, i da je Palestrina vezivan naizmenično za svaki od tih pravaca. Ono što ovde treba utvrditi to je da u ukrštanju stilova Palestrina pripada onoj struji koja nestaje, to jest krajnjoj konsekvenci Gotike. On stoga ostaje tip konzervativnog umetnika i time u svoje doba zauzima položaj koji u 20. veku imaju recimo jedan Rihard Štraus (Strauss) ili jedan Respigi (Respighi). Stilska ocena Palestrine je međutim manje važna po sebi. Daleko je značajnije to što nam ona pruža mogućnost da polarizujemo muzičke pravce, to jest da od tokova starih struja izolujemo renesansnu estetsku supstancu, da bismo je mogli tačno identifikovati. U svakom slučaju, situacija 16. veka, onakva kakvu je ovde vidimo, istorijski je savršeno legalna i danas nama razumljivija no što je ikad bila.

Da bi se Palestrina kvalifikovao kao istrajni konzervativac dovoljno je konsultovati rimsku crkvu, njegovu veliku zaštitnicu. Uprkos svojim zastarelim pogledima, Vatikan je pokazao dovoljno zdravog smisla za stvari da najzad, preko Tridentskog koncila, ukori svoju službenu muziku zbog preterivanja u kontrapunktskim egzibicijama. Sa formalne tačke gledišta, ni jedan drugi argument ne bi mogao imati više težine od pomenute reakcije crkve. Ali ovde je u pitanju jedan ozbiljan problem koji se ne može prepustiti samo formalnom rešenju. Mi smo već rekli da je umetnost Palestrine estetski jasna, ali da stepen njene zastarelosti stvara teorijske teškoće; sad ćemo dodati da zastarelost ne bi ni stvarala teškoće da nije u pitanju veličina primera.

Čovek bi se mogao naći u iskušenju (tako prirodnom za Italijane) da u slučaju Palestrine vidi revanš Južnjaka za ona stoleća apsolutne dominacije Nizozemaca. No pre toga bi trebalo dokazati da se istorija upušta u igru sitnih obračuna, što nije verovatno. Nasuprot tome, sasvim bi bilo prirodno zanemariti, bar donekle, nacionalno poreklo velikog majstora. Naime, ako je on praktikovao umetnost još uvek u suštini gotičku, morao je istovremeno prihvatiti dvostruki aspekt njene univerzalnosti: katolički duh i stilsku supranacionalnost.

Nema nikakve sumnje da Palestrinina umetnost savršeno odgovara ovim uslovima. Činjenica da se snažni atavizam vokalne polifonije magistralno zaključuje u Rimu, inkarniran u ličnosti jednog Italijana, u suštini je prirodnija od mnogih drugih eventualno mogućih rešenja. Supranacionalni muzički stil, tada još čisto francuski, preneo je poslednji avinjonski papa povratkom u Rim. S druge strane, kosmopolitski karakter pontifikalne administracije ukinut je dve godine pre rođenja Palestrine smrću Adrijana VI, poreklom iz Utrehta, poslednjeg pape koji nije bio Italijan. Istovremeno, jedan nezadrživi proces gomilao je sve više i više prerogative centralne vlasti u okolinu Vatikana. Razume se, toj se vlasti kao jedan od njenih najvažnijih instrumenata odmah pridružila muzička umetnost, reprezentovana dobrim brojem nizozemskih kompozitora. Palestrina je formiran u njihovoj školi i mi ćemo docnije videti na koji je i kakav način ta škola modifikovala svoj tradicionalni stav pod uticajem humanističke literature, čak i na svom matičnom terenu. Međutim, kod kompozitora koji je na osnovu jednog oprobano modela napisao 93 mise, nije moglo biti reči o vidnijim ustupcima; te tako ne može biti ni reči o njemu kao renesansnom tipu umetnika. Kako je pak nemoguće poreći strani karakter njegovog dela, onda istorija pribegava nasilnoj hirurškoj intervenciji, raseca liniju polifonog procesa i daje mu sve moguće datume početka: samo da bi ga po svaku cenu uramila u epohu Humanizma. Veoma je simptomatično to što su Palestrini čak pripisivana dela mnogo progresivnijih kompozitora, mada su se jedna od drugih razlikovala, po rečima Prinijera, „koliko god može biti“.¹⁴¹ Kao posledica ovakvih grešaka muzički Humanizam dobio je sasvim proizvoljan karakter. To je zbilja neočekivano od strane istoričara našeg vremena, pred čijim je očima delovao jedan Sibelijus, direktan naslednik Bramsa — dok su se paralelno otvarale laboratorije elektronske muzike. Ne postoji dakle nikakva obaveza da jedan savremenik Veroneza bude renesansni ili čak barokni umetnik, kako se to učinilo Velflinu. Svaki generalni pogled na fenomen Palestrina mora da utvrdi daleke korene njegovog stila: „Naponi više vekova stižu se u njemu, stapaju se s njim, pročišćavaju i izražavaju u svojoj savršenoj i definitivnoj formi.“¹⁴² Svaka detaljna tehnička analiza mora se sa tim saglasiti pa čak otići i dalje: Palestrinino delo je „završni razvoj ideala vokalne polifonije, zaokruženje crkvene muzike negovane više vekova od strane Francuza, Engleza i Nizozemaca“.¹⁴³ U pogledu tonaliteta i melodije Renesansa preko Zarlina polarizuje dur i mol i služi se hromatikom; Palestrina „izbegava hromatske tonove“ i zasniva svoju muziku „na crkvenim modusima, pa čak na znatno konzervativnoj upotrebi tih modusa“.¹⁴⁴ U svom ritmičkom sistemu Renesansa traži ponovo uspostavljanje vertikalne simultanosti. Palestrina i ovde ne ispunjava uslove: „Palestrinina muzika ne poznaje

taktnu crtu. Crta služi nama kao neophodna pomoć... Ne zaboravimo da ona u ovoj muzici nema nikakav ritmički značaj."¹⁴⁵ Nasuprot tome stoji analiza da su ritmičke reforme 14. veka tek u muzici Palestrine i Lasoa našle svoju najpotpuniju primenu.¹⁴⁶

U doba hegemonije franko-flamanske kulture, rimski pontifikalni dvor izostajao je i po muzičkom luksuzu. Katedrala u Anversu angažovala je 51 pevača 1443. prema 63 u 1480. i 69 u 1549. godini. Nasuprot tome papski hor u Rimu raspolagao je samo sa 10 pevača godine 1442, da popne taj broj na 24—30 tek 1483.¹⁴⁷ Konačno su severni centri morali da ustupe prvenstvo svom južnom nasledniku koji je sprovodio „preporod“. To što je njihovu stvar otada najbolje zastupao jedan Italijan ostaje samo koincidenca tehničkog reda ili, ako hoćemo, unutrašnje pitanje katoličke crkve.

S tim u vezi podsetimo se ponovo da Palestrinina muzika, posmatrana izolovano od događaja u Italiji, ne predstavlja uopšte neki naročiti primer zadocnjenja čak i kad se upoređi sa drugim umetnostima. Šesnaesti vek je takođe doba „završnog razvoja gotičkog stila, zaokruženje crkvene arhitekture“ — da parafraziramo Jepsenovu ocenu. Već je više puta primećeno da *contrapunctus floridus* potpuno odgovara takozvanom plamenom stilu poslednjeg perioda gotičke arhitekture. To razume se znači povezanost njihove istorijske sudbine, jer kao što ova druga umetnost „nije bila zasnovana na konstruktivnom principu sposobnom za bilo kakav razvoj“,¹⁴⁸ to se očigledno isto može reći i za prvu. Možemo tome dodati i poznatu činjenicu da je renesansna nauka bila takođe impregnirana jakim uticajem srednjevekovne misli preko Leonarda i Keplera sve do Lajbnica i Dekarta. A srednjevekovnu misao, kao što znamo, zamenjuje humanistička; ne barokna.

5. Principi Renesanse i umetnička forma

Ako se može govoriti o muzičkoj Renesansi, ona se mora podvrgnuti jednom nizu prethodno postavljenih uslova. Što su ti uslovi izraženi jezikom koji je već odavno konvencionalan, to ne znači da ga možemo izbeći. Renesansa je ili to što se ovim jezikom kaže ili joj nema mesta u istoriji kulture.

Počnimo sa „povratkom Antici“, najizrazitijim idealom humanista. Ovaj pojam izaziva čitav snop asocijacija teorijske i tehničke prirode koje se mogu korisno primeniti ako im se daju prenosna značenja. Potražimo međutim najdirektniju muzičku analogiju. Budući da u želji oživljavanja klasičnih oblika antičke kulture nema nikakve misterije, ne moramo dugo tražiti. Od naslova do svoje zvučne forme prolazeći preko dramske radnje i uključenih ličnosti — italijan-

ska „*dramma per musica*“, taj prototip opere, otkriva najčistiju i najsigurniju inkarnaciju klasicističkog duha, i to ne samo u domenu muzike već pozorišta uopšte.

Postanak muzičke tragedije po navodnom antičkom modelu pada pred kraj 16. veka. Ovakvo pozni datum ima svoj glavni razlog u kompleksu vanredno teških problema koje je muzičko pozorište moralo prethodno da reši. Prema Krauthajmeru, postoji veza između početaka naučne perspektive, proučavanja Vitruvija i obnavljanja klasičnog pozorišta.¹⁴⁹ U upoređenju sa čisto muzičkim progresom koji je trebalo učiniti prelazom na praćenu monodiju, opera je predstavljala daleko ozbiljniji poduhvat i u estetskom i u tehničkom pogledu.

Ako zasada ostavimo po strani definitivnu teorijsku i istorijsku kvalifikaciju opere, jedna stvar je očigledna: u odnosu na veliku metamorfozu koju je doživela italijanska kultura, opštoj slici modernog života nedostaje jedan važan detalj. Poezija, koja je postala nacionalna (na veliku žalost humanista), neoplatonska filozofija, arhitektura, slikarstvo — sve ove velike discipline već su bile našle svoj najčistiji izraz u novom stilu; drama predstavlja izuzetak. Burkhart, sasvim posebno iznenađen ovom pojavom, nastoji da joj pronađe neke prirodne uzroke, ali ih odmah i sam ocenjuje kao neubedljive. Prema ovom velikom poznavaoцу italijanske prirode, sjaj frivolnih predstava nižeg ranga i opšta naklonost prema luksuzu pomogli su da se ubije tragedija, „najmlađe dete svake kulture“.¹⁵⁰

Na žalost, suviše dobro znamo da oskudica ubija inicijativu pre nego luksuz. Nasuprot tome, istina je da je tragedija bila najmlađe dete Renesanse; i to u takvoj meri da se Burkhart nije ni odlučio da je traži tamo gde je bila. Međutim, pada jako u oči da prva muzička drama savršeno ispunjava uslove koji su bili traženi od jednog scenskog oblika da bi se zadovoljila hipotetična antička praksa. Dva glavna uslova bila su određeni literarni motiv i asimilacija reči i zvuka. Jer, u stvari, Italija nije osećala nikakav nedostatak pozorišne zabave; imala ju je sasvim dovoljno u intermecima, karnevalskim zabavama, pantomimi i različitim „festama“, a pre svega u Komediji del arte. S druge strane, muzičko pozorište kao crkvena narodna distrakcija tragične sadržine održala se još u Kvatroćentu u svom srednjevekovnom obliku „misterije“, pa je čak i Bruneleski radio oko 1439. dekor za jednu takvu predstavu.¹⁵¹ No, razume se, ni takva tematika ni njena estetika nisu od humanista mogli dobiti više od prezira. Na taj način Italija još uvek ostaje i bez klasicističke drame i bez tipičnog muzičkog oblika koji bi obeležavao povratak antičkoj praksi. I Burkhart sasvim opravdano postavlja pitanje kako je moguće da Renesansa, pošto je uspela da obnovi sve umetničke rodove, pokazuje tako očigledan neuspeh u pogledu tragedije. Mi ovde možemo imati na umu da Šopenhauer vidi

u tragediji poziv na rezignaciju i negiranje volje za životom.¹⁵² Ali to se ne može odnositi na grčku situaciju u 5. veku, možda još manje na italijanski Činkvečento. Podsetimo se zato i Kantove pretpostavke da je „komedija reprezentant „lepog“, a tragedija „uzvišenog“. Dakle, ni sa ove tačke gledišta tragedija ne bi smela da propusti epohu Renesanse.

Razume se, potpunog propuštanja nije bilo. Istoričari italijanske književnosti podvući će izvođenje Pistojsine (Pistoia) *Panfile* (1499) i Trisinove (Trissino) *Sofonisbe* (1515), prve „regularne“ italijanske tragedije u kojoj je imitiran grčki model pozorišta u temi pozajmljenoj od Plinija. Ali između njih ništa se ne događa; posle njih veoma malo — do melodrame. Najzad, očigledno je da Trisino nije bio „ni pravi pesnik ni pravi umetnik“,¹⁵³ pa prema tome njegovim radom je više naglašena formalna obnova jedne vrste no što je ta vrsta dobila svoj određen izraz. Tragedija učenog Paladijevog pokrovitelja ostala je *un tristo frutto di fatica penosa* — tužan plod jedne teške muke. I veoma pozni plod Humanizma.

Izlazi da duhovna klima i materijalne mogućnosti još nisu bile sazrele 1515. godine da *Sofonisba* bude realizovana. Pošto je tekst doživeo već 6 izdanja, tragedija je izvedena tek 1562. godine „iz još nepoznatih razloga“, kako kažu istoričari pozorišta.¹⁵⁴ Saglasno našim kriterijumima, ove prolazne teškoće imaju svoj uzrok u neophodnosti da se muzička ideja pridruži poetskoj; prva je odvukla sobom drugu u svoje uobičajeno zakašnjenje. Ja ovde ne prizivam nikakav neumitni akt sudbine. Najobrazovaniji humanisti bili su savršeno svesni da je za dosledno oživljavanje grčke tragedije bilo nužno prethodno otkriti tajnu njene muzike. Prema nalazu Điolama Mei, ta se tajna sastojala u striktnoj monodiji i mogućnosti transpozicije celog sistema; a Mei je do tog zaključka došao radeći na *De modis musicis antiquoris libri IV* (1560—1574) što je „najkompletniji izveštaj o grčkoj muzičkoj teoriji napisan do današnjeg dana“.¹⁵⁵ Evo kako se sasvim jasno datira i definiše muzički „povratak Antici“.

Da bi se restaurirala grčka tragedija bilo je potrebno i da arhitektura, u svojoj predvođenoj ulozi, usavrši scenu uvođenjem perspektivnog dekora. To je postigao još Alberti, pa su time ispunjeni svi uslovi za definitivnu akciju. Između ostalog, datum pojave muzičke drame na antički način povlači se postepeno sa pedantnijim istorijskim istraživanjima. Danas se može vezati za 1585. godinu, što celoj stvari daje prihvatljiviji hronološki izgled. To je godina otvaranja čuvenog *Teatro olimpico* u Vičenci gde je, shodno prirodnom toku događaja, prikazan Sofoklov *Edipo Tirrano*.¹⁵⁶ Kako pak muzika nije mogla biti pozajmljena iz grčkih notnih tekstova, nju je napisao Andrea Gabrieli u čistom antičkom stilu, bar kakvim su ga tada zamišljali; jer u to doba grčko notno pismo još nije bilo dešifrovano.¹⁵⁷ Ovde ćemo već primetiti da je *Teatro olimpico* predstavljao

scenu za još jednu tipičnu klasicističku egzibiciju preko svog projektanta Paladija.¹⁵⁸ Drugim rečima, iako znatno zaostala, italijanska muzička drama još uvek se održava u opštim hronološkim okvirima Renesanse.

Na sličan način, pseudomonodijska, monodijska i homofona praksa postaju progresivno sve starije ukoliko naša interpretacija poznatih ili novootkrivenih činjenica postaje ispravnija. Tako je već 1569. izveden *Alidoro*, predstava veoma bliska pravoj muzičkoj drami.¹⁵⁹ Tako se takođe — prema jednoj informaciji Vincenca Đustini-janija iz 1628. — u Rimu praktikovalo solo-pevanje sa instrumentalnom pratnjom pre otkrića Galileja, čak pre no što je postala *Kamerata*.¹⁶⁰ Može se čak reći da ovaj način muziciranja, obeležen nekoliko poznatim primerima, ispunjava već prvu trećinu 16. veka.¹⁶¹ Stvari se dakle uređuju u sasvim određenom smislu. Bilo da liniju razvoja povučemo preko novih muzičkih oblika — frotola, madrigal, opera — bilo preko estetskih sredstava — solo pesma, homofonija, instrument, orkestar — ili preko autora — Trombončino, Kaćini, Monteverdi — uvek dolazimo do istog rezultata, do neprekinutih tokova renesansne ideje, koji se stiču u obnovljenoj antičkoj tragediji, u prvim muzičkim dramama. I ma koliko njihovi naslovi bili poznati, moramo ih ponoviti da bismo ostali dosledni: *Dafne*, *Euridice*, pa opet *Euridice*, zatim *Orfeo*, *Arianna*, *Il rittorno d'Ulisse*, itd., itd.

Ovim smo dodirnuli jedan drugi tipičan karakter Renesanse, njen humanizam, nerazdvojan od takozvanog „individualizma“. Mi ćemo naći docnije odgovarajuće slike ovih fenomena u strukturi slikarstva koje, suprotno srednjevekovnim metodima, skuplja različite tačke gledišta u jedan objektivno dat fokus, realan samo za jednu subjektivnu poziciju. Ovom postupku tačno odgovaraju modifikacije u tehničkoj strukturi muzike, koja je još sa Glareanom po karakteru crkvenih lestvica i po zavisnosti od gregorijanskog tenora „ostala na srednjevekovnoj sistematici“.¹⁶² Međutim, posmatrano sa jedne široke platforme, već je na prvi pogled očigledno da ni o kakvom individualizovanju muzičke realnosti ne može biti reči pre pojave pevača soliste, koji postaje u pravom smislu Petrarkine reči „*solitarius*“ umetničke prirode. On će zauzeti mesto koje u slikarstvu obeležava portret. Vokalna polifonija predstavlja tačno suprotan primer, ako i ne spominjemo okolnost da su njoj ostajale minimalne mogućnosti za izražavanje „antikizirajućih“ tendencija ovog vremena. Osim toga, po analogiji sa pevačem koji se „humanizuje“ napuštajući amorfnu horsku masu, gornji glas zvučnog tkiva izoluje se i prisvaja attribute apsolutne dominacije. Ja jedva uspevam da iskažem ove banalne činjenice, jer ovde već počinjemo da tonemo u krajnje konvencionalne dedukcije. Ostaćemo zato na ova dva primera tehničke prirode, jer se veliki broj drugih argumenata obraća pretežno osećanjima.¹⁶³

Odvojiti monodijsko-homofone metode od Renesanse znači usprotiviti se svakoj normalnoj predstavi koja se može imati o stilskoj analizi uopšte: *uprošćenjem bilo kakvog estetskog fenomena ne dolazi se do pojma Baroka*. Tačno obratno; i da smo se pozvali samo na ovaj argument, svaki pokušaj da se monodiji pripišu barokne osobine pokazao bi se neodrživim. Ovo utoliko pre što prvi odgovarajući pokušaji izvan Italije — a naročito u Francuskoj — nikad nisu nazvani „baroknim“ mada pripadaju drugoj polovini 16. veka. Najveći nizozemski humanist, Erazmo, iako nije bio naročito okupiran umetničkim problemima, u više je prilika izričito osudio crkvenu polifoniju, njene principe i praksu: „Mi smo uneli u svete građevine jednu složenu i teatarsku muziku, konfuznu igru različitih zvukova, kakva ne verujem da se ikada čula u grčkim i rimskim pozorištima.“¹⁶⁴ Erazmo naročito osuđuje engleske kaluđere zalažući se za bolju razumljivost reči. I zbilja, u Engleskoj su humanističke ideje o odnosu muzike i jezika počele da bivaju diskutovane čitavih sto godina docnije. Pri tom je vanredno zanimljiv podatak da je *The Royal Society* (stvorena po slici kontinentalnih akademija) poverila jednom svom članu kao specijalan zadatak da istraži razloge reputacije antičke muzike i da podnese predlog za reformu. Odgovor je glasio da *treba napustiti polifoniju*.¹⁶⁵ Gde god se dakle javlja klasicizam, kontrapunkt mora da se povuče; a tu nema nikakvog baroknog gesta. Da bi ostvario svoju tipičnu suprastrukturu nad klasicističkom osnovom Barok se inspiriše Orijentom. Dva najveća barokna arhitekta, Frančesko Borromini (Borromini, 1599—1667) i Gvarino Gvarini (Guarini, 1624—1683) ne bi mogli koncipirati svoja dela da nisu poznavali muslimanske hramove u Maloj Aziji i Španiji.

Najzad, od formula kojima se obično definiše Renesansa pomenimo „povratak prirodi“, „subjektivizam“, a naročito antireligioznost udruženu sa antiklerikalizmom; uostalom dva prva izraza manje-više se podrazumevaju u ovom poslednjem.

Do danas, ideja katoličkog hrišćanstva svakako nije našla bolji muzički izraz od polifonije, bilo gotičke, bilo barokne, bilo moderne. U tom smislu takođe „od Hukbalda do Johana Sebastijana Baha razvojna linija je neprekinuta“.¹⁶⁶ Poreklo kontrapunktskog stila govori nam samo sobom dovoljno rečito o podstreku koji ju je stvorio: ne samo o inspiraciji prožetoj dubokom pobožnošću već i o crkvenoj zgradi kao glavnoj koncertnoj dvorani. Dogodilo se, međutim, da se pri kraju svog razvoja polifona tehnika pokazala sposobnom da profanoj stvari posluži skoro isto tako dobro kao i božjoj. Na čelu sa Lasusom, Žanekenom, K. Le Ženom (Claude Le Jeune), Koklikusom (Coclicus) i mnogim drugim majstorima sa Severa, ovaj muzički rod pruža mogućnost istoričarima da u njemu vide renesansne elemente. To je savršeno tačno, mada argumenti nisu upotrebljeni u dobre svrhe i čak se često nalaze u službi različitih apsurdā.¹⁶⁷

Ponovimo još jednom: transformacije u umetnosti Severozapada bile su isto toliko neminovne koliko su i danas očigledne. Mi ih možemo nazvati humanističkim, čak i čisto renesansnim. No isto je toliko očigledno da ta Renesansa nije identična sa italijanskom, već zbog toga što joj motivi nisu potpuno isti. U Flandriji je evolucija, u Italiji reakcija. Druga je tipična, prva nije. Slikarstvo poteklo iz gotičke minijature, makar se služilo uljem, nije jednako italijanskoj fresci Kvatročenta, niti mi možemo upotrebiti iste izraze opisujući *Pipa Spana* Andrea del Kastanja (Castagno) i *Oplakivanje* Rogier van der Vajdena (Weyden), iako je ovaj bio trijumfalno dočekan u Italiji. Ono što povezuje oba slučaja pokazuje istovremeno i najbitniju njihovu razliku: *i u slikarstvu i u muzici, umetnici Severa bili su učitelji tehnike; Italijani su bili inspiratori smisla*. U Baroku su uloge promenjene, pa je ta okolnost ne toliko posledica neke određene evolucije, koliko je jedan od glavnih elemenata same definicije barokne umetnosti. Italijanski madrigal osvojio je pri kraju 16. veka englesku publiku, a prva zbirka nosi karakterističan naslov *Musica Transalpina*.¹⁶⁸ To se nije moglo dogoditi sa nekom gotičkom umetničkom formom — a moralo bi se dogoditi znatno ranije da je u Italiji pre madrigala praktikovana nekakva „muzička renesansa“. Pejorativan smisao koji dobija u Italiji, Barok nema u severnoj Evropi, u Španiji ili Engleskoj. Stvaralačke energije su međusobno zamenjene.

Ali u muzici 16. veka to još nije bio slučaj. Literarna podloga franko-flamanskog pevanja, orijentisana prema profanom, pa čak i čisto narodnom izrazu, nedovoljna je da skrene pravac jedne specifične umetnosti. Šrade je opovrgao pretpostavke francuskih muzikologa da je francuska šansonka izvršila odlučujuću uticaj na Monteverdija.¹⁶⁹ S druge strane, tačno je da u 16. veku dolazi svuda do promena u pravcu homofonije i da su tekstovi vokalnih kompozicija postajali sve slobodniji. Misteriozna *musica reservata* Koklikusa (Coclicus) i Orlanda di Lasoa (Orlando di Lasso) ide najdalje u *expressio verborum* mada mi ni danas ne znamo tačno u čemu se to sastojalo. Najzad, iako Orlando pripada prvenstveno italijanskoj muzičkoj sferi on nije neposredno izazvao reformu jer sam karakter poetskog teksta nije dovoljan da odredi karakter muzičkog stila. Tako i na ovom primeru vidimo dobro razlike između dve kulturne orijentacije. *Ako u Parizu imamo slučaj tradicionalne muzičke estetike, prevashodno katoličke a primenjene u prezentaciji profanih tekstova, u Firenci se srećemo sa katoličkim tekstovima iznetim na renesansni, uprošćeni način*. Primer za prvi slučaj su francuske *chansons*, za drugi italijanski *laudi*.¹⁷⁰ Nije bilo ništa čudno što su u okviru ove druge, pobožne forme, Italijani prenosili sve moguće popularne melodije pa čak i jednu poznatu pesmu odžačara.¹⁷¹ Ono što je za jednog humanistu uvek bitno, to je činjenica da je reč neposredan izraz razuma i kao takva iznad svake druge forme komunikacije. I zato kad se

kaže da su „autori Renesanse“, kao Palestrina, „slabo marili za adaptaciju reči sa muzikom“,¹⁷² onda je to isto toliko tačno za Palestrinu, koliko je očigledno netačno za Renesansu.

Polazeći odatle, postoje dve stvari od kapitalnog značaja koje treba imati u vidu. Na prvom mestu, još jednom se pokazuje da se inicijativa duha najpre izražava putem reči, što znači da poetski jezik prethodi muzičkom jeziku prilikom stilskih transformacija. Na taj se



William Hogarth, *Pogrešna perspektiva*, gravira, 1754.

način pre svega manifestuje prvobitna reakcija na gotičku strogost, dok čisto muzička reakcija ostaje manje vidna i manje značajna. U doba kad se Erazmo (1467—1536) u svom *Encomium moriae* obračunavao sa kaluderima,¹⁷³ najistaknutiji nizozemski slikar bio je, recimo, Gerard David koji još nije uspeo da savlada nove, italijanske principe organizovanja trodimenzionalnog prostora;¹⁷⁴ tada u Italiji već više nisu među živima ni prevodilac Platona Marsilio Fičino (Ficino), ni utemeljači sistema perspektive, Bruneleski i Pjero dela Frančeska. Ako izuzmemo italijanizovanog Pahera (Pacher), u celoj Nemačkoj 15. veka ne postoji nijedna korektno konstruisana slika.¹⁷⁵

Na drugom mestu treba imati u vidu da je sa pomenutim kompozitorima 16. veka evropski Sever bio možda najbliži italijanskim novatorima; ovaj stepen progresivnosti prevaziđen je u stvari tek posle Bahove smrti. I to je dakle ta sporedna evolutivna linija koju smo već pomenuli i koja se u nekom krajnjem slučaju može nadovezati na striktnu disciplinu jednog Palestrine ili njegovih konkurenata u Vatikanu. Skoro podzemni put orguljske muzike personifikuje sudbinu elementarnih religioznih ideja u doba velikih reformi i predstavlja istovremeno „pripežište“ tradicionalne polifone muzike.¹⁷⁶ Glavne tačke na toj liniji markiraju u Italiji Freskobaldi i A. Gabrijele, čiji nemački i nizozemski učenici Froberger i Svelink (Sweelinck) vode preko Pahelbela (Pachelbel) i Bukstehudea (Buxtehude) direktno do J. S. Baha. To je istovremeno razlog zbog koga smo — s punom rezervom razume se — našli izvesno opravdanje Kombarjeovom utisku da se muzička Renesanse proteže sve do 1759.

Duh instrumentalne polifonije zadržao je u osnovi religiozni karakter i na protestantskom i na katoličkom terenu. Na taj način njemu je delimično oduzeto jedno od bitnih obeležja Renesanse. Neosporno, protestantski pokret nosio je takođe u sebi klicu jedne ambiciozne reforme u smislu koji nije sasvim stran humanističkoj ideji; ali, nikad nećemo dovoljno istaći — ono što se u umetnosti podrazumeva pod fenomenom Renesanse nikad ne bi bilo ostvareno s one strane Alpa. Francuska nam međutim prikazuje jedan intermedijaran slučaj kroz karakterističan evolutivni proces od posebnog teorijskog značaja.

*
* * *

Slika Francuske 16. veka ima za nas tu prednost što bar nećemo imati posla sa problemom Baroka. Sasvim suprotno, Gotika odoleva još sasvim dobro, iako se *oltramontani* — ovog puta Italijani — re-vanširaju Francuzima za njihovu prevlast tokom prethodnih vekova: italijanski slikari i arhitekti, iskusni u modernoj praksi, preuzimaju francusko tržište. Šarl VII je prvi francuski kralj koji je izradu svoje grobnice poverio jednom stranom majstoru; još 1493. prilikom povratka iz Italije on je poveo čitavu ekipu italijanskih umetnika svih

vrsta. No njihova umetnost još predstavlja jednu formu avangardizma. Tako se ponovo otkriva mali značaj vremenskih ekstenzija u ranijim epohama: u zemlji oduvek tako naprednoj kao što je bila Francuska, još u 16. veku grade se sa punom energijom gotičke građevine. Crkva u Sen-Žerveu završena je tek 1578, a može se takođe napraviti dug spisak kasnih poduhvata Gotike na različitim umetničkim područjima Francuske 16. veka.¹⁷⁷ Prvi mislioci i humanistički literati sa diferenciranim programom u italijanskom smislu javljaju se tek početkom 16. veka.¹⁷⁸ Latinski je bio zvaničan sudski jezik sve do 1539. U svim drugim oblastima kulture takođe može biti reči o ostacima Srednjeg veka pre no o ma čemu drugom. Još je Luj XI (1461—1486) iako regularno obrazovan, izjavljivao da smrtno mrzi literaturu i nauku. U takvim okolnostima nema zbilja nikakvog smisla tražiti bilo šta sem sukoba Gotike sa reformom, pogotovo ne u muzici, umetnosti najotpornijoj prema modernizmu. Pozorište, jedan od ključeva za istorijsku analizu stila, leži još uvek na temeljima srednjevekovnog ukusa.¹⁷⁹ Francuska je tek u 17. veku potpuno klasicistička. I tako ostaje nemoguće prihvatiti da se *jedna ista stvar* nazove u Francuskoj Renesansom a u Italiji Barokom.

Primitili smo ranije da francuska muzika nije sebi smela dozvoliti veliko zakašnjenje u odnosu na poeziju, s obzirom da je ova poslednja već bila znatno prevaziđena razvojem italijanske literature. Uostalom, opšte je pravilo da umetnički fenomeni izvan svog matičnog područja često pokazuju manje ili veće morfološke deformacije i genetičke poremećaje. No i pored toga, jedna dovoljno uočljiva inkompatibilnost distancira ove dve umetnosti na neobično instruktivan način.

Prvi evropski humanistički literata, Petrarka (1304—1374), potpuno svestan svog položaja, javno je izjavljivao da izvan Italije njegovog vremena nema pesnika.¹⁸⁰ To je bilo tačno još dugo vremena: krajem 15. veka Francusku je pogodila akutna literarna kriza, simptom Srednjeg veka na umoru. Najveći pesnik ovog doba Fransoa Vijon (Villon) samo je predstavnik prelazne epohe, dok se kao prvi pravi humanist legitimiše tek Ronsar (Ronsard, 1524—1585). Tako se Francuska pokazuje zaostalom u pogledu na Italiju, pa se još jednom nalazimo pred očiglednom nemogućnošću da registrujemo kao renesansnu muziku koju su njeni predstavnici praktikovali 100 godina ranije. Skoro isto rastojanje koje deli Petrarku i Ronsara prenosi se i na rodonačelnike realističke proze popularnog karaktera — Bokaća (Boccaccio) i Rablea (Rabelais). Ako je dakle moguće da u orbiti dva srodna jezika njihove literature otkriju jednu takvu hronološku nesaglasnost, odgovarajuća nesaglasnost između arhitekture i muzike, mada i na istom geografskom terenu, mora izgledati mnogo manje neobična. Štaviše, već i na samom poluostrvu mogu se zapaziti izraziti asinhronizmi između pojedinih pokrajina. Već

Burkhardt primećuje da je Venecija, kolevka Baifa, morala da čeka čak do 16. veka svoju veliku klasičnu poeziju. Uostalom, Venecija je kao glavna carinska zona za import kulturnih dobara sa Orijenta bila uvek i u svemu iza Toskane; ona čini izuzetak samo u svojoj specijalnosti koja odatle izlazi: u boji, pikturalnoj koliko i muzičkoj.

Slično nepoklapanje održava se, razumljivo, i u francuskoj Renesansi. Uprkos činjenici da je program Plejade (a potom i Akademije) izričito zahtevao asimilaciju pesništva i muzike, retko je kad izašla na videlo tolika njihova stilska nesličnost. U cilju približavanja grčkoj poetskoj tehnici, francuskim teoretičarima književnosti i humanistima uopšte izgledala je neophodna institucija kvantitativne mere stihova, *vers mesurés à l'antique*. Jedna fundamentalna reforma odnosa jezika i muzike zahtevala je pre svega apsolutnu razumljivost teksta, što je u isto vreme kontrateza gotičkom polifonom principu, gde je tekst bio samo neka vrsta izgovora za instrumentalizaciju ljudskog glasa. Međutim, tadašnja francuska muzika, još uvek primetno komplikovana, nije se pokazala naročito gostoljubivom. Obeshrabrujući rezultat zajedničkog napora Ronsara i kompozitora da se stihovi njegove zbirke *Amours* transponuju u muziku — nama ovde ne izgleda samo neizbežan već i teorijski predvidljiv, jer, kako kaže D. P. Voker, „na svaki način bila je nužna jedna revolucija muzičkog stila, revolucija nametnuta od strane pesnika njegovim kompozitorima, dok je Ronsar, suprotno tome . . . prihvatio savremenu muziku onakvu kakva je tada bila“.¹⁸¹

Ronsar svakako nije imao drugog izlaza sem da primi ono što na njemu nije bilo da promeni. Ali ceo ovaj nesporazum potpuno opravdava Šajeovu pretpostavku da je Ronsar instinktivno mislio na jedan popularniji stil, a da se potom povezao sa učenim muzičarima prosto da održi dostojanstvo.¹⁸² Evo nas dakle još jednom pred pravim licem problema odnosa zvanične i narodne umetnosti, pred problemom koji je na isti način izbio kad smo posmatrali slične procese u Italiji. Tamo smo uočili kako je prva erupcija narodne pesme docnije nešto ublažena intervencijom majstora kompozicione tehnike, pa je zajedno sa tim promenila i socijalni ambitus. To ćemo uočiti i ovde. Kao što je frotola postala madrigal, u Francuskoj je „ono što je bilo *vaudeville* postalo *Air de Cour*“.¹⁸³

U celini, jedna od najvažnijih osobina francuske književnosti Renesanse sastojala se u tome da se Italijani prevaziđu imitiranjem. Na čelu pokreta stajao je Antoan Baif (Baïf) čija je majka bila Italijanka i koji je uostalom i rođen i vaspitan u Veneciji. Njegova Akademija, osnovana 1570, bila je takođe kopija sličnih institucija u Italiji, te ne treba naročito podvlačiti da je francuski „povratak Antici“ u svakom pogledu zaostao. Ali, kada je jednom uhvatio korena, nije više bilo prepreke da se sa novim poetskim i filozofskim uvezu i odgovarajuće muzičke ideje. Tako se francuska muzika 16. veka pokazala relativno naprednijom od savremene poezije. Muzika

se razvijala skoro paralelno sa italijanskom, pa se čak odlikovala i nekim originalnim pronalascima. S druge strane, zakon prioriteta neopozivo se potvrđuje. Čak imamo direktna svedočanstva kako je pesnik vodio ruku slikaru kada je trebalo izraziti nove teme u novom duhu; slučaj starog pesnika Dora (Dorat) i slikara Nikola del Abate (Niccolo dell' Abate) pokazuje samo jedan detalj opšteg pravila: „Uticao pesnika na slikara je apsolutno fundamentalna činjenica“, zaključuje Frensis Jeys (Yates) opisujući ovo doba.¹⁸⁴ Pomenuti slučaj poklapa se uostalom sa dominantnom ulogom Bardija u onom kompleksnom umetničkom poduhvatu kakav su bile firentinske svečanosti 1589. godine. Eksperiment sa stihovima i muzikom u „antičkoj meri“, započet u Akademiji, predstavlja primer ultraklasicizma koji svojom ortodoksijom čak prevazilazi slične italijanske poduhvate. Okolnost da su zakoni ove metrike držani u strogoj tajnosti, daje im pitagorejski karakter i potpuno ih približava nauci o proporcijama kao najvišoj disciplini jedne univerzalne naučne teorije. Nepogrešivi instinkt svuda je pozivao na reforme ritmičkih koncepcija. U arhitekturu Alberti je uvodio novi sistem proporcija, u slikarstvu su P. dela Frančeska i Leonardo izračunavali ritam perspektivnog ubrzanja, u muzici je dislokacija simultanosti akcentnih čvorova postala neodrživa.¹⁸⁵ Ali dok je Bardijev krug intelektualaca poklanjao svoje poverenje recitativnom stilu, što će reći korektnom izražavanju teksta u celini, dotle su Baifovi teoretičari verovali u doslovnu restituciju antičkog metra primenom kvantitativnog principa. Odatle i uverenje da je muzički ritam „samo primena vremena na reči“,¹⁸⁶ to jest samo sekundarni fenomen, samo logična konsekvenca primata jezika. Po izričitim Ronsarovim formulacijama, grčka poezija, onakva kakvu su praktikovali Orfej, Homer, Hesiod, predstavlja neku vrstu *prisca theologia*, te ostaje iznad svake druge vrste poezije.¹⁸⁷ Razumljivo je da će u tom slučaju i muzika, iako neophodna poeziji, ostati samo njen pratilac.

Odavno je jasno da je povratak na kvantitativna načela grčke metrike predstavljao pogrešan korak i isto toliko duboku koliko simptomatičnu iluziju francuskog humanizma. Ali neuspeh je dobro kompenziran poukom koju odatle možemo izvući: realizacija jedne muzičke Renesanse na širokoj platformi bila je na domaku ruke francuskih kompozitora; činjenica da na kraju od toga nije ništa ispalo, kao da nas ponovo ubeđuje da je u tom periodu istorija bila prinuđena da najvažniji deo svojih sila koncentriše na jednu drugu žižu. Red stvari koji smo ovde videli odigrao se i u slikarstvu. Ostalo bi pitanje uzroka ovakvog deplasmana energije, pitanje koje izgleda uvek neumesno. No bez ikakvog opredeljenja u jednoj nesigurnoj materiji, pomenimo da po nekim antropološko-sociološkim teorijama napredak i opadanje pojedinih civilizacija zavise od klimatskih i geografskih uslova, što povlači premeštanje centara kulture nekad u pravcu severa, nekad u pravcu juga.¹⁸⁸

III OD RENESANSE DO BAROKA

1. *Slom srednjevekovne estetike*

Istorija se nikad nije poslužila boljim primerom od italijanske Renesanse da pokaže svu paradoksalnost ljudske egzistencije i njenih institucija. Nigde izuzev u Atini, nije na jednoj tako maloj teritoriji kao što je Firenca bilo toliko obdarenih ljudi čija imena moramo još uvek pamtit i ako hoćemo da budemo smatrani obrazovanim. Ono što se u humanim proporcijama može nazvati genijalnošću, čistom misaonom supstancom najveće vrednosti — kao da u vidu neke opipljive emanacije lebdi nad Italijom puna tri veka. I, u isto to vreme, najniže osobine ljudskog bića potvrđuju da se na skoro egzibicionistički grub i nametljiv način, isto toliko kod jednog običnog kondotjera koliko kod Makijavelija (Machiavelli) ili jednog Benvenuta Čelinija (Cellini) — kome papa blagoslovom oprašta ne samo poslednje ubistvo već i sva buduća.

Niskost nije bila isključiva privilegija renesansnog društva; ali je ovo krajnje sredstvo opstanka valjda prvi put podignuto na rang ponosnog potvrđivanja sopstvene vrednosti. Gde god se pojavio, Humanizam je prvo pokazao svoje invertirane forme, neiscrpane varijante nasilne smrti ili deregiranog života. Doduše, u novije vreme izražene su sumnje u postojanje nekakve „renesansne životinje“. Ako je to tačno, onda možemo reći da se ono što uobražavamo o Humanizmu bitno razlikuje od onog što uobražavamo o viteštvu: veliki pokrovitelj umetnosti Vincenco Gonzaga ubija svog protivnika, škotskog humanistu Džemsa Kričtona (Crichton) onda kad mu je ovaj već predao svoj mač.¹⁸⁹ Te tako u svakom slučaju stojimo pred istom nedoumicom. Principom *primum vivere* možda se mogu objasniti neki izlivi kriminalne obesti, ali ne i osnivanje „burdelja duhova“ od strane jednog kaluđera ili silovanje biskupa — da pomenemo samo dva od mnogih poznatih slučajeva koje navodi Burkhart.¹⁹⁰ Čak i na Severu, gde duhovne discipline još nisu bile dostigle italijanski stan-

dard, norme ponašanja su sposobne za punu konkurenciju: pontifikalni namesnik u Kambreu obavlja bogoslužje uz pomoć svojih 36 vanbračnih sinova i unuka. „Proždrljivci“ prema „sladokuscima“, to je razlika koju Ten (Taine) vidi između Flamanaca i Italijana.¹⁹¹

U ovom ključalom kazanu života, u celom tom košmaru pomešanom sa vizionarskim zamislama i krajnjim iscrpljenjem fizičke ličnosti — lice koje nam otkriva jedan Palestrina samo je odraz smirene, totalne ravnodušnosti. I pošto je ovo pretežno psihološka konstatacija, Jepsen će je izraziti pretežno tehnički: „Dok je modalni sistem posrtao idući prema svojoj propasti, dok su pisci madrigala upotrebljavali hromatske note u naporu da daju nov život i sjaj muzici, Palestrina je sam stajao čvrsto i uporno usred svih ovih ključalih struja.“¹⁹² Tako najveći poznavalac njegove estetike izričito potvrđuje razliku između stare crkvene muzike (Gotika), madrigalista (protorenesansa) i monodista (Renesansa). Apsolutno identične struje prožimaju 20. vek: izdanci romantizma, hromatičari (Reger, Šenberg); modernisti prelaznog perioda (Stravinski, Hindemit); apstraktni (Vebern, elektronska muzika).

Ako ovde uopšte ima smisla vratiti se na polemiku oko veze Palestrinine umetnosti sa renesansnim tendencijama, onda je najbolje konsultovati savremenike, protagoniste te iste Renesanse. Kada, između mnogih drugih, jedan tako čist humanista kao što je Pontus de Tijar (Tyard) izjavi da „figurirana muzika (tj. kontrapunktska tehnika) najčešće ne pruža ušima ništa drugo sem velike galame“,¹⁹³ onda bi to bilo dovoljno da zatvorimo dosije. Nasuprot tome, zahtevati za muzičku Renesansu period između 1450. i 1600, proglašavati za njene tipične fenomene i arhaičnu severnjačku polifoniju i italijansku narodnu pesmu — da bi se na kraju Palestrina pojavio kao jedan od njenih šampiona (Lovinski) — to protivreči običnim pravilima prirodnog rasuđivanja. Ovakvim zaključcima može se dodati i već pomenuta Velflinova sugestija da je umetnost Palestrine barokna, s obzirom da je kompozitor savremenik Mikelandelov.¹⁹⁴ Jedan budući istoričar s pravom će dakle tvrditi da je Sartr (Sartre) nadrealista pošto je savremenik Joneska (Ionesco).

U ovoj mehaničkoj dedukciji postoji ipak zrno istine: stvarno se radi o *baroknom stadiju* gotičkog stila. Već sam naglasio da je taj stadijum veoma precizno obeležen virtuoзитetom u primeni kanona koji izumire u 16. veku. Sa teorijske tačke gledišta kanon bi trebalo da se javi docnije, u autentičnom Baroku. I on zbilja ponovo izbija na površinu sa Johanom Tajleom (Johann Theile, 1646—1724), jednim novim „ocem kontrapunktičara“; da dostigne svoj drugi tehnički ekstrem sa Kristofom Graupnerom (Graupner, 1683—1760) među čijim delima jedan kanon omogućava 5625 inverzija.¹⁹⁵

Prema tome, naša teorija u glavnim linijama podržava neke od starijih hipoteza prema kojima se svaka umetnička materija stilski

zakonito razvija, prolazeći od primitivnog stadija preko svog klasičnog izraza do razuđenih i rafiniranih baroknih oblika. Ovakvoj evoluciji, očiglednoj uostalom, treba još dati odgovarajući istorijski kontekst.

*
* * *

Ako izuzmemo nekoliko madrigala i krznarsku radnju njegove žene, Palestrina je održavao kontakt sa realnošću samo posredstvom crkve. U tome je bio dosledan, pa nam je čak ostavio i dokument iz koga se vidi kako je pokušao da prati renesansnu ideju, ali da je ubrzo odustao: „Postoji mnoštvo ljubavnih pesama koje su napisali pesnici na način potpuno stran zvanju i imenu hrišćanina. To su pesme ljudi nadvladanih strahom, a veliki broj muzičara koji kvare mladež posvećuju im svoju umetnost i svoj rad... Ja crvenim i patim kad se setim da sam i ja nekad spadao među njih. Ali, ako ne mogu da promenim prošlost i da poništim ono što je učinjeno, ja sam ispravio svoj put. Radio sam stoga na pesmama koje su napisane u slavu Gospoda...“¹⁹⁶

Postoje indikacije da je Palestrina bio u osnovi praktičan čovek, pa su izražene i sumnje u iskrenost njegovih posveta. To nije ništa čudno. Kako kaže De Sanktis, u periodu Tridentskog koncila „u Italiji je bilo isto tako teško oživeti veru kao i moral. Jedino što se moglo postići, bilo je licemerje.“¹⁹⁷ Nama je zato važno jedino čega se Palestrina pridržavao, ne šta je mislio. U isto vreme možemo pretpostaviti šta su o njemu mogli misliti u humanističkim krugovima onog vremena, posle ovakvih izjava. No takođe je sigurno da je Palestrini bilo stalo samo do mišljenja crkve. Po igri ironije, on se našao na listi ukorenih od strane te iste institucije.

Kao što je prirodno, kardinali su se pokazali pronicljivijim od svog šefa kapele. Jedna pažljiva analiza dokumenata Tridentskog koncila otkriva da se smisao njegovih intervencija nije sastojao u tome da se u ime konzervativnog puritanizma suzbiju nove tendencije već, naprotiv, da im se prizna vrednost. Do ovog nas zaključka direktno vodi jedna dokumentovana Felererova studija.¹⁹⁸ Uviđajući da bi kategoričan otpor bio uzaludan, crkva je pokušala da mu se prilagodi, š tim da pri tom odbrani, koliko god je moguće, svoje elementarno dostojanstvo. Koncil je dakle, pre svega, bio primoran da digne glas protiv razuzdanih običaja u modernom stilu, protiv trubača, dobošara, mima, komedijaša i drugih larmadžija koji su pretili da svestu službu preobrazu u karnevalski prizor.¹⁹⁹ S druge strane, međutim, preporuke Tridentskog koncila imale su za glavni cilj da stvari muzike učine jednostavnijim, razumljivijim, pogodnijim za direktni af-

fetto. To je znači bila jedna inicijativa u čisto renesansnom duhu, jer je postalo jasno da je bolje prilagoditi se jednoj neobrtljivoj situaciji no postavljati joj trošne barijere. Uopšte, čudno je gledašće da je katolička crkva neka vrsta utemeljača Baroka, kad se zna da je ona od pojave Humanizma do danas imala samo da se prilagođava, a ne da promovise. Vatikan je samo odabirao ono što mu je najbolje odgovaralo od onoga što mu je ponuđeno. A tu — po izričitom, poluzvaničnom tvrđenju Uršprunga — nije spadao senzualizam Baroka.²⁰⁰ Što se muzike tiče, ovde još ne može biti reči o baroknim reformama ni supstancijalno — jer se radi o suprotnom — ni hronološki — jer je suviše rano. Radi se izričito o čišćenju horske građevine od preteranih dekoracija plamene Gotike, suprotnih slovu i duhu Renesanse. U tom smislu izvanredno je karakteristično što je Koncil na svojoj 22. sednici proglasio načelno vraćanje buli Jovana XXII iz 1322, čiji smo puritanski karakter već diskutovali. Na ovaj način crkva je direktno odredila granice muzičke Gotike. Postoji dakle oštra kontradikcija između gledišta da je Tridentski koncil odveo likovnu umetnost u linearne egzibicije i pompežno šarenilo i činjenice da je takve iste tendencije osudio u savremenoj muzici. Po našem gledištu, problem je savršeno prirodno rešen: u prvom slučaju trebalo je iskoristiti prednosti renesansnih formula da bi im se dao još ekspresivniji karakter; u drugom slučaju, trebalo je raskrstiti sa svim talozima srednjevekovne estetike tačno u iste svrhe: tako među posledice Tridenta spada i netrpeljivost prema crkvama *totae depictae picturis graecis*, na dalmatinskoj obali.²⁰¹

Svaki katolički muzikolog reći će da je Tridentski koncil u skladu sa humanističkim idejama.²⁰² Ako se pak događaji osmotre pretežno iz sociološke perspektive likovnih umetnosti, ponovo je neizbežan Hauzerov zaključak da je Trident bio škola političkog realizma i akt „prilagođavanja crkvenih institucija i verskih načela uslovima modernog života“.²⁰³

Kakva je bila reakcija Palestrine? Kad je misom posvećenom papi Marčelu udovoljio zahtevima formalnog pokajanja (vrlo sumnjivog uostalom),²⁰⁴ on objavljuje 1570. svoju prvu, a 1582. svoju drugu misu na temu *l'Homme armé*, najšire eksploatisanim opštim mestom srednjevekovne muzike. Prvu piše nekom vrstom menzuralnog kriptograma;²⁰⁵ da bi u drugoj prikrio proskribovani motiv, Palestrina ga pokriva naslovom *Missa Quarta* i time tri veka dočnije izlaže podsmehu jednog od svojih najzaslužnijih biografa, Haberla, koji nije primetio glavni motiv kompozicije.²⁰⁶ Tako je, najzad, poslednji veliki specijalista za srednjevekovnu muzičku estetiku pokazao krajnje neraspoloženje ili totalnu nesposobnost da se pridruži generalnoj ideji svoga vremena.

Mi smo dakle formulisali gledište prema kome ako se nešto u muzici 16. veka privodi kraju to može biti samo ostatak internacio-

nalne polifonije Srednjeg veka. Da je ova pripadala Renesansi, mogla je samo evoluirati; jer nijedan renesansni element nije Barokom ukinut, ako već nije proširen i obogaćen. Antinomija Gotika — Renesansa kompenzira se evolutivnom solidarnošću Renesansa — Barok.

No Palestrina je neopozivi završetak. Njegovo delo potonulo je u zaborav brzinom koja ima malo ekvivalenata u istoriji umetnosti. Već njegov sin, gramziv koliko i vešt, nije bio u stanju da izvuče ni pare iz očevih partitura.²⁰⁷ Jedva što je počeo sledeći vek, nemilosrdne ocene sručile su se na umetnost Palestrine koju Doni (rođen 1593) naziva „arhaičnom“, „varvarskom“, „amorfnom“ i za koju čak jedan crkveni kompozitor kakav je bio Pjetro dela Vale kaže da „nije više ni za kakvu upotrebu te bi trebalo da bude smeštena u muzej“.²⁰⁸ U ovom nema ničeg neobičnog ako se setimo da je stil koji je osvojio čak i crkvu, a naročito preko oratorijuma, bio takođe monodijske strukture.²⁰⁹ Ali bi trebalo da bude neobično što jedan Vazari u drugoj polovini 16. veka sa najvećim ushićenjem govori o renesansnim slikarima koji su mu prethodili preko dvesta godina; uključujući čak i Čimabua (Cimabue).

Sve je ovo jedna pouka više koju nam širokogrudno pruža istorija. Naše doba ponosi se time što je ostvarilo rehabilitaciju magistralne umetnosti Palestrine, pretendujući da ju je najzad dobro razumelo. U isto vreme to isto doba ne primećuje da u ime jedne isto toliko nemilosrdne mode čini svojoj najbližoj prošlosti nepravdu savršeno sličnu onoj koja je privremeno odstranila iz istorije jedan ništavan ljudski karakter koji je s pravom nosio ime „princa muzičara“.

2. Muzička istorija i definicija Renesanse

Vratimo se ponovo na primedbu da je svaka historiografija, uključujući muzičku, slobodna da raspodeli svoju materiju na sekcije koje smatra najpogodnijim za analizu; potom, da te sekcije nazove imenima po svom izboru. Ali, ako ostajemo pri kurentnoj repartaciji koju je već teško menjati, gotički stil će do daljeg biti praćen Renesansom a ova pak baroknim stilom.

Stoji, međutim, kako smo već više puta konstatovali, da u okviru istorije muzike ove notorne činjenice ne postaju očigledne naročito zbog interkalacije gotičkih, renesansnih i (po hipotezi) baroknih fenomena u 16. veku. I baš iz tih razloga ovo znamenito stoleće tako gostoljubivo prihvata sve moguće teorijske poduhvate. Na polivalentnoj eksperimentalnoj podlozi 16. veka čak i sasvim kontradiktorne hipoteze mogu se ne samo formulisati već i smesta dokazati, blagodareći obilju činjenica svake vrste; treba ih samo natočiti na pravom izvoru.

Ovde primenjene metode verovatno ne izmiču opštem pravilu. Držim međutim do jednog elementarnog argumenta koji se ne može odbiti: krajnja nestabilnost pojava i jaki kontrasti koje nam nudi muzički Činkvečento, precizno ukazuju da ovde imamo posla sa jednim tipičnim prelaznim periodom. I početak i rešenje stilskih sukoba pružaju najbolji dokaz za to. Ostaje dakle samo pitanje o kakvom bi se prelazu moglo raditi. Sa tezom da je to granično doba između Renesanse i Baroka, podržavamo apsurdnu pretpostavku da „Muzička Renesansa predstavlja nešto različito od preporoda Antike na početku modernih vremena“,²¹⁰ to jest pretpostavljamo da je u ovom slučaju muzika prvi i poslednji put u istoriji pokazala potpuno različit razvoj od razvoja drugih umetnosti. Za to nema nikakvog razloga.

Iako sumarno izloženi, dosadašnji argumenti su sada dovoljni da se naše glavne teze odbiju ili prihvate. Ostaje da se podvuku neke njihove najvažnije konsekvence.

Ako se naši razlozi odbiju, automatski se prihvata:

a) Da je muzička umetnost u *avangardi istorijske evolucije* jer je među prvima prihvatila Renesansu, a zatim i Barok.

b) Da, kad je reč o Francuskoj, muzička Renesansa *prethodi* humanističkom pokretu, posebno klasicističkoj literaturi, za oko 150 godina.

c) Da se popularna pesma inspirisana narodnom melodikom — u prvom redu italijanska, francuska i španska — asimilira sa madrigalskom umetnošću franko-flamanskih majstora i vokalnom polifonijom uopšte, te da tako stvara *jedan u sebi homogen stil*, kakav je renesansna umetnost po definiciji.

d) Da se, u protivnom, transformacija renesansnih u barokne forme izvela blagodareći spontanoj akciji svih društvenih klasa, a ne tehničkim i stilskim *intervencijama profesionalaca artificijelnog karaktera*.

e) Da muzička Renesansa u Italiji *nema nacionalno poreklo*, jer predstavlja samo jedan stadijum franko-flamanske škole.

f) Da se svaki barokni fenomen definiše *principijelnom opozicijom* prema odgovarajućim fenomenima Renesanse, u ime čega se ovi poslednji u Baroku odbacuju kategorično i u celini.

g) Da s obzirom na klasicistički i italijanski karakter svake renesansne reforme — koja ima za cilj morfološku simplifikaciju — muzička Renesansa obuhvata epohu engleskog, burgundskog, flamanškog, nemačkog kontrapunkta, koja se iscrpljuje u *kriptografskoj igri sa politekstualnim kanonom* i ide dotle da *vokalno muzičko tkivo deli čak i na 36 glasova*. Da bi se stalo na put takvim zloupotrebama, izmišljena je „praćena monodija“ gde je osigurana dominacija *jednog samostalnog glasa*. Monodija dakle karakteriše Barok, taj pompezni, komplikovan, razbarušeni stil.

h) Da, na kraju, klasicistička orijentacija muzike prema Antici — strateški obrađena u krugu konta Bardija nazvanom Kamerata — obeležava svoju osnovnu praktičnu manifestaciju sa najranijim muzičkim dramama. Saglasno tadašnjim običajima, literarni argumenti prve opere pozajmljivani su iz grčke mitologije. Odatle izlazi da je taj novi, barokni stil nazvan još i „jezuitskim“ zbog svog izrazitog katoličkog karaktera.

*
* *
*

Jedan za drugim, gornji zaključci sadrže se eksplicitno ili implicitno u svakoj istorijsko-estetičkoj sistematizaciji različitoj od one koja se ovde zastupa. Zato je potpuno legitimno izložiti ih u njihovoj paradoksalnoj formi. Suprotno tome, mi smo pošli od pretpostavke da je dislokacija simultanosti jedini i sasvim prihvatljiv uslov da se sve pojedinačne umetničke discipline dovedu u potpun fenomenološki sklad. Tim putem se takođe sve umetnosti podvode pod istu, tradicionalnu istorijsku terminologiju. Što se tiče Renesanse posebno, treba podsetiti na sledeće:

1. Pojam Humanizma, shvaćen prvenstveno kao antiteza gotičkoj misli, primenljiv je na svaki proces izvan Italije — počev od druge polovine 15. veka — koji teži ponovnom isticanju vrednosti nacionalnog duha u odnosu na kosmopolitski karakter Srednjeg veka. U okviru muzike, taj duh se prvenstveno manifestuje kroz narodnu pesmu. Što se umetničke muzike tiče, protorenesansni elementi uočljivi su u najranijim primerima horske muzike sa homofonom strukturom, često monodijskom, u podvučenom ritmu igre podržanom muzičkim instrumentima. Svaki primer produžavanja striktnog kontrapunkta sa njegovim modalnim i ritmičkim karakteristikama kategorički se isključuje iz ovog procesa.

2. Pojam Renesanse u užem smislu reči neodvojiv je od zamaha italijanskog nacionalnog genija pri kraju Srednjeg veka. Sve pomenute pojave, udružene s dobrim brojem novih, doživele su u Italiji svoju najbolju interpretaciju uz određeniji i brži razvoj. Na taj način muzička Renesansa dostiže svoj vrhunac oko 1600. godine.

3. Narodna pesma takođe anticipira italijanski klasicizam. Ona tako zahvata jedan protorenesansni period rastegljivog trajanja koje će zavisiti od naše istorijske obaveštenosti. U slučaju da neka nepotrebna pedanterija zahteva strožu preciznost, početak muzičke Renesanse može se povezati sa pojavom prve sveske frotola, što znači da se može fiksirati za 1504. godinu.

4. S obzirom na to da se barokni stil ima posmatrati kao neposredna iako krajnja konsekvencija Renesanse, nije ni poželjno ni moguće povući između ova dva perioda oštre granične linije. Ipak,

njihova međusobna interferencija postaje vidljiva počev od druge polovine 17. veka.

Ostaje nam samo da opravdamo ovaj poslednji stav, iako su najnužniji argumenti već izloženi.

Komparativna estetska morfologija je ne samo najbolji već i jedini pozitivan način da se uspostavi jedinstvo umetničkih fenomena kroz generalne definicije. Taj metod će biti striktnije sproveden u daljoj analizi, ali je već i do sada dovoljno istaknut. Jedna čista teorijska spekulacija koja odatle izlazi zahtevala bi da muzika, u toku docnijeg razvoja — anticipiranog od strane likovnih umetnosti — potvrdi, između ostalog, sledeće pojave:

Instauraciju jednog novog sistema koji direktno deluje u dubinu i time se suprotstavlja utisku plitkosti, neodređenosti pozicije u prostoru i linearnoj arabeski srednjevekovnih plastičnih umetnosti; italijanski prioritet prilikom ulaska u barokni stadijum, praćen neposrednim i neopozivim gubitkom primata u korist severnjačke plus španske umetnosti; jednu veliku figuru, uporedivu sa Mikelandelom, koja bi u sebi ujedinjavala najviše ideale Renesanse i dala početni impuls baroknim tendencijama; istrajnost italijanskih majstora u produkciji umetničkih dela velikih dimenzija, koja će se zloupotrebom tehničkog virtuoiziteta i naglašenom teatralnošću obraćati pretežno površnim ili čak vulgarnim osećanjima.

Razvojni put muzike identičan je sa ovom skicom glavnih etapa kroz koje je prethodno prošla likovna umetnost. Na prvom mestu, slikarski sistem proizišao iz nauke o perspektivi zamenio je srednjevekovni tretman prostora sa više težišnih tačaka i neodređenim položajem posmatrača. Pored toga, linearni princip, izražen primatom konture, zamenjen je čistijim pikturalnim metodom u kome je morfološka armatura slike samo rezultanta dodira suprotstavljenih bojenih površina. U muzici, melodija postaje rezultanta povezivanja akordskih blokova. Preplet melodijskih linija zamenjen je harmonskim funkcijama, a odgovarajuće uprošćenje poetskog teksta (koji je pao pod izričit udar paragrafa Tridentskog koncila) najtačnije se karakteriše ponovnim uspostavljanjem simultanosti. Ukidanje asinhronizma između akcentnih tačaka omogućuje da se one povežu vertikalno i da se time automatski stvori poseban sistem muzičkih paralela, ekvivalentan sistemu linearne perspektive. Uprkos svim starijim hipotezama i svojim savremenim kritičarima, Lovinski je dokumentima dokazao postojanje partiture i taktne crte u prvoj polovini 16. veka.²¹¹ Pozno uobličavanje zvučne strukture u trodimenzionalne oblike upotpunjuje se efektima kontrastnih intenziteta.

Neki estetičari, od Velflina do Saksa, dobro su shvatili važnost funkcionalne harmonije kao reprezentanta muzičke dubine; tome jedino moramo dodati neodvojivost harmonskog momenta od njegove ritmičke strukture. Ono što je u ovom pogledu neprihvatljivo, to je

oštro suprotstavljanje koncepata linearno—pikturalno, plan—dubina i otvorena—zatvorena forma, tri najtipičnija od pet *Begriffspaare*, pojmovnih antiteza, u kojima Velflin vidi bitne razlike između Renesanse i Baroka.²¹² I planove i dubinu imale su gotička, a naročito vizantijska umetnost. Tako je slikarstvo ovog perioda po konačnim analizama trodimenzionalno i iluzionističko,²¹³ iako njegov prostor nije ni koherentan, ni sistematičan ni optički ispravan. U sve tri tačke Renesansa je dala odlučujuća rešenja, te je na taj način stvorena formalno-tehnička šema za period do 20. veka. Da bi se iz sistema planova u dubinu prešlo u „dubinu“, potrebno je bilo samo ublažiti prelaze između planova koje je već postavio Kvatročento. To je ona ista relacija koja postoji između renesansne muzičke dinamike *forte-piano* i baroknog *crescendo*-a. I tako se potvrđuje da je Velflinova suptilna analiza savršeno ispravna kao i to da ona savršeno odgovara suptilnosti pojava koje tumači, jer ističe egzemplarnu postepenost prelaza iz Renesanse u Barok. Samo je interpretacija usiljena; jer da bismo prihvatili da je barokni pikturalni stil „iluzionistički“,²¹⁴ treba prihvatiti da renesansni nije. Ako to neko sme da ponovi onda prethodno mora da eliminiše iz renesansnog slikarstva njegove najtipičnije primerke, od Mazaćovih (Masaccio) fresaka iz kapele Brankaći (Brancacci), preko Mantenjinih (Mantegna) fresaka u Padovi i Mantovi, do Rafaelovih slika u vatikanskim stancama (Stanze).

Dubina dakle ulazi pod imenom perspektive u definiciju slikarstva Renesanse. Pri tom je tačna Forova (E. Faure) napomena da je slikarstvo „do Đorđona i Ticijana ostalo melodično, uprkos naporu Mazaća“,²¹⁵ ovo je u isto vreme suština razvoja muzike od madrigalizma do primene generalbasa. Ali linearna struktura je kostur slikane pozornice; ispuniti je bojom makar uz žrtvovanje čiste konture predstavlja korak nesrazmerno kraći od onog koji deli Gotiku od Renesanse. Drugim rečima, ako prihvatimo da pojam linearnog otvara tako dubok jaz između Renesanse i Baroka, onda to znači da između Srednjeg veka i Činkvečenta nema nikakve razlike.

Prava stilska simbolika linije leži bar isto toliko u načinu njene upotrebe koliko i u samom njenom intenzitetu. *Linearni* kontrapunkt srednjeevokne slike bitno je različit od *linearno* opisanog prostora po zakonima perspektive. Složenost problema svođenja prostora na utvrđene tačke najbolje smo shvatili iz Vazarijevih tekstova u kojima termin „perspektivist“ označava ne samo stručnu kvalifikaciju, već skoro neku vrstu posebne profesije. I u tom smislu perspektiva može biti upoređena sa teorijom generalbasa kojoj je takođe potreban pre fizičar no umetnik, od Zarlina preko Ramoa (Rameau) do Helmholca (Helmholtz) i Šefera (Schaeffer). Dakle, ili su oba ova sistema čisto renesansne geneze ili uopšte nisu uporediva.



Ova dva crteža Albrechta Dürera (oko 1530) pokazuju sprave za izvođenje skraćnja i perspektive racionalnim, strogo empirijskim postupkom.

Saglasno zakonu prioriteta, italijanska muzika — naprednija od ostalih u 16. i 17. veku — najranije primenjuje i neke tehničke i izražajne postupke inspirisane Barokom. Blagodareći svom stilu vokalne i violinske muzike, Italija je još uvek bila „za nekih pedeset godina ispred ostalih delova Evrope“.²¹⁶ U to doba, dakle posle 1650, holandski i španski slikari pokazuju već čistu superiornost u odnosu na svoje italijanske kolege, dok Francuska sa Vatoom (Watteau) i Šardenom (Chardin) donekle vraća pozicije izgubljene u Kvatroćentu.

Kada smo pretpostavljali postojanje jedne velike umetničke figure na vrhu italijanske muzičke Renesanse, figure slične značaju jednog Mikelandela, to nije bilo zato da se ispune mehanički uslovi jedne proizvoljno montirane šeme, već zato da se opravdaju uvek slična dejstva sličnih istorijskih situacija. Umetnik kao inkarnacija stilske orijentacije i kao instrument istorijskog procesa može samo na dva načina intervenisati prilikom velikih reformi: on je granična ili transcendentna vrednost. On zaključuje prethodnu, odnosno započinje sledeću etapu; ili posreduje u procesu progresivne transformacije. Razume se, ove dve mogućnosti mogu se interferirati. Ali u svakom slučaju prelazni period između Renesanse i Baroka po hipotezi traži ličnost onog drugog od dva pomenuta tipa. U arhitekturi i likovnoj umetnosti tu ulogu nosi Mikelandelo (1475—1564); u muzici Klaudio Monteverdi (1567—1643).

Obojica dovode velike aspiracije Renesanse do najpotpunijih manifestacija. Interval koji deli njihova reprezentativna dela na planu monumentalne kompozicije iznosi otprilike jedan vek, što znači da je u potpunoj saglasnosti sa našim osnovnim pretpostavkama o hronološkom prioritetu. Dug i mučan period teorijskog i praktičnog formiranja jednog konzistentnog likovnog prostora — doveden sa Sikstinom slikara do svog kvazidefinitivnog izraza — pruža primer kompletne analogije sa ekspresivnim repertoarom muzičara, primenjenim na muzičko pozorište: oblik velikih dimenzija; moderne relacije harmonskih planova; oštrija kontura spoljne melodijske linije, praćene orkestrom. Po sebi se razume da će se raznovrsne sličnosti muzike i slikarstva podeliti na savremenike Mikelandelove, na Ticijana ili Veroneza, kao i na savremenike Monteverdijeve, na jednog Perija ili Kavalierija (Cavalieri). U svakom slučaju, ličnost Mikelandela nije bila uporediva ni u umetničkom ni u socijalnom pogledu sa kompozitorima njegovih soneta i savremenicima kao što su Trombončino, Konsej (Jean Conseil) ili Festa. Čak je i čuvenog Arkadelta Mikelandelo nagrađivao nekom vrstom napojnice.²¹⁷

U jednoj od poslednjih monografija o Monteverdiju, H. Redlih pedantno nabraja kapitalno važne novosti teorijske, tehničke i stilske prirode koje je italijanski majstor uneo u muziku svog, a time i našeg vremena.²¹⁸ Među tim novostima nalazi se čuveni primer prve samostalne upotrebe intervala none, u V knjizi madrigala. Mi ne-

mamo dokaza da se Monteverdi posebno bavio pitanjem proporcija, tako aktuelnim u renesansnoj nauci i filozofiji,²¹⁹ ali pada u oči identičnost koja postoji između matematičke definicije nonakorda i nekih preskripcija za odnos veličina arhitektonskog prostora. Neoplatonist Đorđi (Francesco Giorgi) i arhitekt Paladio (Palladio, 1508–1580),²²⁰ kod kojih nalazimo ove veze, vremenski su bliski Monteverdiju. Međutim, proporciju 4 : 6 : 9 uveo je Alberti preko 100 godina ranije, davši joj čisto muzičko tumačenje.²²¹ Kao što se vidi, pomenuti harmonski sklop predstavlja dve sukcesivne kvinte. Ovim nije samo definisan interval none kojim će se docnije poslužiti Monteverdi: Alberti čak postavlja pravilo o nesvodljivosti proporcije na niže vrednosti, savršeno identično muzičkim pravilima o nesvodljivosti none.

Međutim, ako je ova analogija samo slobodna hipoteza, mi u Monteverdijevoj estetici nalazimo izričito izraženu humanističku misao, sasvim izuzetnu za shvatanje muzike uopšte: „... e credete che il moderno compositore fabbrica sopra il fondamenti della verità“. Osvrnimo se na italijansko barokno slikarstvo i zapitajmo se kakav je njegov doprinos sistemu koji je izgradila i ostavila Renesansa. Nećemo naći ništa osim uskovitlanih draperija. Još manje ćemo naći stvaranje *sopra la verità*: jer dva perioda se prvenstveno na ovom pitanju i razilaze. U stvari italijanski Barok ne da nije bio sposoban za originalno stvaranje, već ga nije uopšte ni imao u vidu. Njegovi tipični reprezentanti u slikarstvu, braća Karači (Carracci) izričito su zahtevali jedan eklektičarski program: uzeti crtež od Mikelandela, proporcije od Rafaela, pokret, svetlost i senku od Ticianana, boju od Koređa itd.²²² Još pri samom kraju Baroka, nemački slikar Rafael Mengs podržava ovu estetiku skoro potpuno istim rečima. Eklektizam, znači, postavlja između sebe i prirode još jedan novi sistem, tako da realan model prolazi kroz dva teorijska filtra. U svakom slučaju ovaj primer pokazuje koliko to da je Barok bacao pogled unazad, toliko da se i teorijski odricao modernističkih pretenzija. U formi *ispravke sopstvenog teksta*, Velflin posle nekoliko decenija naglašava da su *forme Baroka iste kao i forme Renesanse*, samo što su nastavile da evoluiraju.²²³ Međutim, on je i ranije rekao stvari koje su sasvim dovoljne da se vidi pogrešan stav muzičke istorije: „Barok nije praćen teorijom kao Renesansa. Stil se odvija bez modela. Ne izgleda da je postojalo principijelno osećanje da su stvoreni novi putevi.“²²⁴

Nasuprot ovakvom redu stvari, Monteverdi sebe izričito naziva modernim muzičarem, kao što Kaćini (Caccini) svom delu daje naziv *Nuove musiche*. Još je karakterističnije što ih tako naziva Artuzi, koji žestoko napada modernizam za račun stare estetike u delu *L'Artusi overo delle imperfettioni della musica moderna* (Venezia, 1600). Tekst je pun uvredljivih izraza i ne pruža nikakvu mogućnost upoređenja sa odnosom Renesansa—Barok i drugim umetnosti-

ma. I tako smo se našli pred apsolutno identičnim slučajem kao što je bio onaj na prelazu iz *Ars antiqua* u *Ars nova*, s tim što se ova druga našla u situaciji u kojoj je bila prva 300 godina ranije. Razumljivo je da i naš zaključak mora biti isti: treba dati za pravo savremenima koji su najbolje umeli da formulišu razliku između konzervativnih opterećenja i svojih reakcija na njih.

Nije isključeno da je pogrešan stav većine današnjih istoričara prema ovim problemima inspirisan instinktivnim nepoverenjem prema umetnicima koji izvikujući revolucionarnost prikrivaju epigonstvo. Ali u 1600. nije bilo toliko umetnika kao danas; i nije bilo toliko različitih stilskih kanala. Monteverdi je imao da bira samo između dva. I on ih je tačno nazvao *prima prattica* i *seconda prattica*. Prva je mešavina novih tendencija sa starom kontrapuntskom tehnikom naučenom od franko-flamanskih majstora. Druga je čist renesansni stil rečitativa uz *basso continuo*. U predgovoru nedovršenog teorijskog traktata o „drugoj praksi“, Monteverdi, kao svaki autentični humanist, citira Platona i pesnike rane Renesanse. On to ponavlja u jednom pismu gde kaže da ga prvenstveno muči problem *imitiranja prirode*; ali pošto *niko pre njega* nije napisao uputstva u tom pogledu, kao jedini izvor ostaje mu Platon;²²⁵ i ovdje se ponavlja sličnost sa Albertijem koji je kritikovao Vitruvija, a veličao Platona, mada mu je prvi mogao mnogo lakše poslužiti za primer. U svojoj često diskutovanoj *Izjavi (Dichiarazione)* Monteverdijev brat Đulio Čezare tvrdi da *niko pre Klaudija* nije uspeo da nove melodijske principe primeni i na latinski i na prostonarodni italijanski jezik.²²⁶ To je ravno tvrđenju da je Monteverdi renesansni umetnik. Prebaciti ga u Barok, značilo bi pre svega odvojiti ga od programa Kamerate, čistog renesansnog programa čiji je on bio izvršilac. Zbog toga se moramo još jednom pomiriti sa istorijskim pravilima: „Ako želimo da shvatimo Monteverdija *umetnika* kao deo okolnog sveta, s kojim on zajedno stvara, pada u oči *pozni čas* njegove pojave u okviru njegovog kulturno istorijskog kruga . . . Monteverdijevo delo svakako ne odgovara naduveno raskošnoj, dekadentnoj umetnosti njegovih savremenika slikara i vajara . . .“²²⁷

Sasvim je tačno da se Monteverdijeva dela njegove starosti na neki način mešaju sa predstojećom poplavom operskih partitura napuljske škole kao i sa drugorazrednim proizvodima jednog Čestija ili jednog Kavalija: isto se dogodilo i Mikelandelu. Tačno je takođe da se italijanski muzički Barok u celini koncentriše na svoju omiljenu temu: na patetičnu umetnost velikih dimenzija, u crkvi kao i na pozornici. Ali ne treba zaboraviti da je Renesansa uopšte u stalnoj evoluciji i da njen klimaks u slikarstvu stoji na uskom vrhu vremenske piramide prvih godina 16. veka, što sasvim tačno primećuje Hauzer. Odatle počinje stagnacija ili inklinacija prema Baroku. I ne treba zaboraviti da je Monteverdi živeo skoro osam decenija,

što je duboka starost za doba u kome već i istorijsko vreme teče znatno brže nego ranije. U svom vaticanskom *Oplakivanju* Michelangelo shvata materiju još uvek na gotički način. Da je Beethoven umro u tridesetoj godini, znali bismo ga samo po jednoj simfoniji u Hajdnovom stilu, istorijski izlišnoj. Da je Ruo (Rouault) prestao da slika u svojoj trećoj deceniji ostavio bi nam samo akademska konkursna platna za Rimsku nagradu. I zbilja, jedan Rosini (Rossini) je to i učinio: odrekavši se komponovanja još 1829. on je markirao svoja najbolja dela etiketom 18. veka. A doživio je 1865. premijeru Vagnerovog *Tristana*.

Drugim rečima, vezali mi ili ne pojmove Renesanse i Baroka za ime Monteverdija, 1600. godina je trenutak prave muzičke Renesanse i još uvek doba dominacije italijanskog genija. To su dve nerazdvojne stvari. Okolnost da se prava italijanska barokna muzika 18. veka najjasnije izražava kroz operu, ne dokazuje ništa drugo sem da se po svojoj prirodi Barok morao uhvatiti za najmonumentalniju formu koja je postojala. Okolnost da istorija ne ceni naročito ovaj svoj period potpuno se poklapa sa svim poznatim analizama u svim ostalim umetnostima: doba Baroka nije doba slave italijanske kulture. A mi ćemo ovde priznati i inverziju: ako je ipak doba slave — kao u muzici — onda još uvek nije Barok. Bar ne do tako simbolične hegemonije kastrata u drugoj polovini 17. veka.²²⁸

3. Paradoksi analize Baroka u likovnim umetnostima i muzici

Svaki početak realizacije određuje nastavak. Kad jedna partija šaha otpočne, mnoge partije odmah prestaju da budu moguće.

Henri Delacroix

Osnovani ili ne, naši zaključci dolaze u sukob sa nekim potpuno suprotnim gledištima koja imaju dve osnovne prednosti: ili autoritet škole, ili opštu rasprostranjenost.

U pogledu istorije likovnih umetnosti za nas je važan stav Arnolda Hauzera (Hauser), koji svoje veliko iskustvo koristi da istakne srodnost Renesanse sa Gotikom i njen razilazak sa Barokom. Razume se, Hauzerove dedukcije nisu nepoznate, još manje nove; možda i stoga što se zasnivaju na literaturi koja samo izuzetno prelazi prvu deceniju ovog veka. Međutim, dolazeći iz različitih izvora, one se udružuju u celinu koja se simptomatično protivi nekim principima opšteg reda koje smo postavili. Tako ovde neće biti pod-

vrgnuta kritici jedna konkretna ličnost koliko skup zaključaka koje ta ličnost svojim opštim stavom simbolizuje. U stvari mi smo već mogli upotrebiti neke Hauzerove podatke u odbranu naših argumenata. Razlike dakle nisu ni u izboru činjenica već samo u njihovoj interpretaciji. Ona je kod Hauzera izvan nekog koherentnog opšteg stava i suviše nezavisna koliko od materijalnog činjeničnog stanja, toliko i od konsekventnog estetičkog gledišta.

Već smo više puta istakli razloge (pa ako hoćemo i prava) koje istoričar nemačkog vaspitanja ima da italijanskoj Renesansi oduzme od značaja ili da joj promeni interpretaciju. U tom smislu Hauzer se nalazi na opštem mestu nemačke istorije i filozofije kad pomišlja da prelomnu tačku istorije Evrope postavi na kraj 12. veka, što znači na početak Gotike. Ipak najpre izgleda da se ovde ne radi toliko o zauzimanju nekog određenog stava koliko o nasilno konstruisanoj tezi koja se zatim podržava nizom kontradiktornih dedukcija. Jer Hauzer s teškoćama prati sopstvenu misao. U svojoj *Filozofiji istorije umetnosti* on oštro napada Velflina, Rigla (Riegl), Šelinga i druge „predstavnik nauke o organizmima“ zbog njihovog zauzimanja za razvojni kontinuitet, odnosno zbog isključivanja fenomena revolucionarnih preokreta.²²⁹ A on sam pokušava da uspostavi veze i tamo gde su one najjače pokidane u celokupnoj istoriji umetnosti, da bi osporio Velflina tačno u onoj tački gde se ovaj s njim slaže. Upoređujući Petrarku, Bokaća (Boccaccio), Đentila da Fabrijana (Gentile da Fabriano), Žana Fukea (Fouquet) i Jana van Ajka (Eyck), Hauzer želi da pokaže koliko je teško postaviti granicu između Srednjeg veka i Renesanse.²³⁰ Ova konfrontacija ne pogađa naše zaključke jer mi nismo ni videli identičnost između evolucije Severa i Juga. Ali pogađa skoro sve pojedinačne primere autora. On sumnja da se već Đoto može smatrati renesansnim čovekom, ali je istovremeno pun hvale o naprednosti Ambrođa Lorenčetija (Lorenzetti). Pri tome se očigledno služi Panofskim, ali ne navodi njegove suprotne, kategorične zaključke.²³¹ Đoto je umro 1337; Ambrođo 1348. Ako je ovaj drugi zbilja „stvaralac naturalističkog pejzaža i iluzionističke gradske panorame“ kao što kaže Hauzer,²³² onda znači da je u intervalu od nekoliko decenija ostvaren skok u progres koji stoji u oprečnosti sa tipičnim formama srednjevekovnog stadija. Kern čak misli da je u Ambrođovim *Blugovestima* pronašao očnu tačku.²³³ No ako je Trečento ipak još samo prelazan period to ne znači da je pojam Renesanse neodređen u odnosu na svoju prošlost. Pobjijajući opravdanost Burkhartove egzaltacije Humanizmom i revolucionarnim transformacijama pogleda na svet, Hauzer želi da opovrgne i mišljenje o njenom klasicističkom karakteru. Pri tom se poziva na Burdaha, Nojmana i Kuražoa,²³⁴ da bi pokazao odsustvo paganskih osnova Renesanse i negativnu ulogu antičkih faktora. Tako izlazi da je Renesansa direk-

tan nastavak Gotike i krajnji efekt hrišćanskih snaga akumulisanih u Srednjem veku. Hauzer ovo najpre opravdava kontinuitetom privrednog razvoja čiji su osnovi postavljeni pred kraj Srednjeg veka.

Sasvim je logično da privredni faktori pruže osnovu za kulturni „preporod“. Ali privreda ne može imati tako određenu stilsku fizionomiju kao recimo slikarstvo i muzika, niti tako precizne efekte da uslovi razliku forme između italijanske i severnjačke Renesanse. Uostalom, i sam Hauzer ranije izjavljuje da se „počeci kapitalističkog doba moraju datirati u četrnaesti i petnaesti vek“, kao i da je prvobitna struktura kapitalizma u Italiji pretrpela u toku 13. i 14. veka „temeljite promene“ (*Soc. istr.* p. 277). Tako ostajemo pred nerešivom alternativom. Međutim, Marks, koji je i postavio teoriju ekonomskih odnosa na koje se Hauzer oslanja, izričito primećuje nesaglasnosti razvoja različitih oblika kulture i nauke, odnosno nepodudaranje nastanka novih oblika sa stepenom materijalne proizvodnje.²³⁵ Sa svoje strane, Engels je jasno i ubedljivo pokazao razliku koja u istoriji postoji između svesno formulisane namere i njenog ostvarenja.²³⁶

Prema tome, da li je Renesansa klasicistička ili ne važno je prvenstveno kao volja i kao simptom, a sasvim irelevantno za realne rezultate koje je postigla. Za nas će do daljeg Srednji vek ostati epoha koja je preko svojih duhovnih vođa proglasila nepoželjnost čovekovog dana: *Diem hominis non desideravi*.²³⁷ I takvoj devizi moraćemo suprotstaviti program italijanskih humanista čak i kad je namenjen srvi; jer dan u kome jedan kaluđer uporedi jednog Pjetra Aretina sa sv. Avgustinom²³⁸ nije *dies Dei*. Nasuprot tome, autor *Socijalne istorije* izričito kaže da u petnaestom veku „gotovo ništa ne počinje“. A mi u njegovom tekstu zatim čitamo da je 15. vek „prva velika epoha posle klasičnog doba iz koje je sačuvan znatan broj svetovnih dela (p. 293); da je „osnovna promena“ do koje dolazi u doba Renesanse „nepremostivi jaz“ između obrazovane manjine i neobrazovane većine (p. 302) — što čak nije tačno; da se u Renesansi formira „začetak umetničke publike u modernom smislu reči“ (p. 303); da je u Humanizmu nastala „ona koncepcija o jedinstvu umetnosti koju mi primamo kao nešto što se po sebi razume, ali za koju se pre Renesanse nije znalo“ (p. 312); da u Srednjem veku nema shvatanja pojma genija, ali da je to „veliki doživljaj Renesanse“ (p. 319); da se italijanski dvorovi „razlikuju od srednjevekovnih po samom svom sastavu“ (p. 298); da žene učestvuju u kulturnom životu i da „postaju središte u sasvim drukčijem smislu nego u doba viteštva“ (p. 299); da još u Trećentu, za razliku od gotičke umetnosti, dolazi do promene u shvatanju umetnosti“ (p. 266) itd., itd. Drugim rečima, Hauzer veoma lepo otkriva i obrazlaže znatan broj činjenica koje pojačavaju teze čiji je on deklarativni protivnik.

Međutim, ako s jedne strane želi da integriše Srednji vek s Renesansom, Hauzer s druge strane odjednom proglašava manirizam za „jednoobrazan i opšteevropski pokret — prvi veliki međunarodni stil posle Gotike“ (p. 353). Tako je izgubljena i poslednja mogućnost sporazumevanja.

Ako smo mi dosad izbegavali i sam pomen manirizma, to nije bilo toliko zbog njegovog (potpuno izlišnog) pejorativnog značenja, već zato što taj termin uopšte ništa određeno niti sadrži niti može sadržati — osim eventualno normalne prelazne faze Renesansa—Barok. Proglasiti jednu umetnost stilom samo zato što je ona navodno vladajuća forma dvorskog ukusa — to svakako nije dovoljan razlog. Ocenjujući „veličanstvena dela“ stare orijentalne umetnosti Hauzer je već ranije rekao „da nema neposredne veze između lične slobode umetnika i estetske vrednosti njegovih dela“ — kako to misle liberalni estetičari (p. 29). Od takvog tvrđenja ovde ništa nije ostalo. S druge strane, ako je za manirizam karakteristična potčinjenost aristokratiji, onda je on prisutan u svakoj umetnosti i u svakoj njenoj etapi. U tom smislu manirizam bi bio možda jedna veća stilska forma.

Prema nekolikim vrlo zanimljivim primerima koje je Hauzer sakupio, u to doba su kupci i naručioci videli u umetničkim delima prvenstveno materijalnu vrednost; često im je bio indiferentan predstavljeni objekt, pa čak i to da li je poručeno delo slika ili skulptura. Ovo se odnosi na srednju klasu konumenata; no čak i dvorovi samo mogu preuzeti vladajuću umetnost ili izvršiti najpogodniju selekciju, a nije im dato da instauriraju nov stil. U 16. veku to je verovatno očiglednije no što je ikad bilo ranije ili docnije. Jer ako mi treba da prihvatimo da su glavni predstavnici jednog univerzalnog i „jednoobraznog“ stila Pontormo, Parmijanino (Parmigianino), Bronzino, Tintoreto (Tintoretto), Špranger (Spranger), El Greko (Greco) i Brojgel (Brueghel) — onda to u isto vreme znači i da su dvorovi Španije, Nizozemske, Italije i Nemačke jednoobrazni, i da dvorovi imaju potpuno različite ukuse i, najzad, da mi više nećemo znati šta se može razumeti pod pojmom stila, u slikarstvu ili bilo kojoj drugoj umetnosti.

U svojoj oceni Hauzer se najviše oslonio na Dvoržaka, koji je manirizam smatrao pobedom spiritualističke nad naturalističkom strujom.²³⁹ Takav ishod je normalan i predvidiv. On znači samo to da je slikarstvo Renesanse rešilo svoje praktične probleme i da se sada može upustiti u igru formom i idejom. Tako je ono doba koje je nazvano manirizmom u isto vreme zaključak Renesanse i samim tim predvorje barokne umetnosti. Jer ukoliko manirizam neće da kaže stvari normalno već anormalno, i ukoliko ne-prirodno pretpostavlja prirodnom,²⁴⁰ onda je već sadržan u pojmu italijanskog Baroka. Što u isto vreme znači da nije poseban estetski pravac, još

manje stil: ni po programu, ni po jedinstvenosti izraza, ni po trajanju, ni po nacionalnim obeležjima. Bar ne u onoj istoriji u kojoj smo za 1.000 godina (od 800. do 1800) našli samo četiri različite stilske epohe.

Tačno je da ni italijanska Renesansa ne pokazuje potpunu stilsku homogenost. Ima znatnih razlika između Sinjorelija (Signorelli) i Peruđina (Perugino), između Leonarda i Fra Bartolomea (Bartolomeo). Takođe ćemo se rado složiti sa Hauzerom u njegovoj primedbi da je pogrešno shvatiti ceo jedan etnički kompleks kao isključivi skup genijalno nadahnutih bića, i to u toku bar 200 godina. Ali on ovde potpuno propušta da uzme u obzir ono što je bitno u fenomenu Renesanse, a što je istovremeno i njen neraskidiv objedinjujući princip. To je progresivna instauracija jednog novog sistema. Svaki umetnik od značaja, od Duća (Duccio) do Ticijana, od Bruneleska do Paladija, od Trombončina do Monteverdija — osim onog što predstavlja kao simbol jednog individualnog ostvarenja — predstavlja istovremeno kariku u lancu kojim je ustanovljena moderna umetnost. Ko god je hteo nešto novo, *morao je sam da ga pronađe*. Počev od 16. veka — *mogao je da ga nauči*. Ovo je uostalom jedini inteligibilan smisao koji se može izvući iz inkriminisanog Vazarijevog termina *maniera*. I pored sveg truda nedavno uloženog u specijalno ispitivanje ovog pojma, nije bilo moguće pokazati da ga je Vazari upotrebljavao u današnjem smislu.²⁴¹ Jer zbilja kad statut „maniriste“ pogodi jednog Mina da Fiezole (Mino da Fiesole, 1431—1484) onda termin ili gubi svaku sposobnost stilske determinacije — ili postaje stalan instrument kritike primenljiv na bilo koji period.

U objašnjenju fenomena kontra-prirode istakao sam nemogućnost direktnog kontakta umetnika sa fizičkom realnošću. Shodno tome renesansni slikari — iako podstaknuti na izgled tako jednostavnim programom kao što je imitiranje prirode — utrošili su više od jednog veka zajedničkog i sukcesivnog napora da konstruišu sistem koji bi im omogućio zadovoljavajuće dubliranje realnosti. Renesansa je morala jednom ispuniti taj svoj program. Kada se dospe do tog stadijuma, prelazi se u ekspresionizam sa naglašenim morfološkim akcentom, kao što je to učinio i Klasicizam 18. veka prelaskom u Romantizam. Tako je učinila i italijanska muzika, ali tek od druge polovine 17. veka. Onda dakle kad izravna sve svoje dugove prema spoljnom svetu, može da počne *disegno interno* kako ga je adekvatno nazvao Cukari (Zuccari). Jedni će tada ostati gde su i zapasti u akademizam; drugi će produžiti dalje i doći do Baroka.

Ako dakle u opisanom procesu dođe do izvesne kratkotrajne stagnacije (koja navodno prvi put u Firenci traje samo od 1520—

—1530) ili ako se fiksiramo za umetnika drugog ranga (recimo Pontorma) koji nema snage ili volje da ide napred — to nam svakako ne daje pravo da na tom mestu zasećemo granice nekog novog, posebnog stila; Berenson naziva Pontorma prosto „akademičarem“. Ali Hauzer ovaj navodni stil prepolovljava u dve etape samo u Firenci i samo u toku pola veka; i čak u njemu prepostavlja dve suprotne struje: „mistični spiritualizam“ (El Greko) i „panteistički naturalizam“ (Brojgel). I, najzad, pošto nikakva tematska, tehnička i stilska ekspertiza još uvek ne mogu da nađu dovoljno sličnosti između neurotične, asketske figure venecijanskog Grka i rableovske sirovosti „proždrljivog Flamanca“ — onda ostaje kao jedini izlaz da se kaže kako imaju istu vrstu kupaca. Ali čak ni to nije prosto, pa Hauzer ima pune ruke posla da dokaže kako se Brojgel ne obraća popularnom ukusu (p. 386) i kako su ljubitelji njegovih seoskih scena živeli u gradu.²⁴² Izlišan napor; jer mi bismo mu verovali na reč. Još ni danas seljaci-slikari ne prodaju svoje seoske motive drugim seljacima.

Jedna pogrešna stilska i tehnička analiza dovešće razume se do nasilne filozofske interpretacije — i obrnuto. Ono što se Dvoržaku i Hauzeru učinilo kao Brojgelov „kosmički pogled na svet“, ostaće još uvek samo izvrnuti model kosmosa na vratima gostionice.²⁴³ Sasvim drukčije stoji stvar sa Parmidaninom, na koga se Hauzer neprestano vraća iz jasnog razloga: možda jedino Parmidanino može da pruži nekoliko nekontradiktornih motiva za opravdanje jedne slabo fundirane teorije. Imućni slikar, pomodno elegantan, ne predstavlja u osnovi ništa više sem svoj sopstveni slučaj. Jer, u socijalnom pogledu, on se izjednačava sa Rafaelom, Ticijanom i Mikelandelom; ako pak treba njegovu *Bogorodicu s dugim vratom* da vidimo kao specijalan primer jednog novog stila koji se na izgled određuje ponovnom simpatijom prema Gotici — onda ćemo ga radije pridružiti Pinturikiju (Pinturicchio) ili Botičeliju. Na primeru ovog poslednjeg možda bi se još najbolje mogle složiti tako diskrepantne definicije jedne izmišljene stilske epohe. Jer zbilja ako je Parmidaninov vrat izrazito dug, Brojgelov je izrazito kratak a Bronzinov izrazito normalan. Za Berensona je Parmidanino „poslednji od velikih majstora Renesanse“, a Bronzino „dobar portretista“,²⁴⁴ što je ta-kođe još uvek renesansno obeležje. Kako se sve može interpretirati tendencija izduženja oblika pokazuje Gombrih kad kaže da je El Greko oduševljeno prihvatio Tintoreta jer se u mladosti navikao na nekorektan crtež vizantijskog slikarstva.²⁴⁵ Tako konačno ne uspe- vamo da saznamo da li je manirizam produkt defektnog primitivizma ili aristokratske superelegancije. Ne znamo više ni šta je pad a šta veličina; jer u poglavlje pod naslovom *Kriza umetnosti* Gombrih stavlja čak i Hansa Holbajna (Holbein, 1497—1543), jednog od najznačajnijih evropskih klasicista.

Treba li još da kažemo i to da je za instauraciju jednog stila potrebno da se on otkrije u svim umetnostima? Kod Hauzera nema reči čak ni o arhitekturi. Dodajmo zato da u literaturi termin manirizma sistematski sprovodi Robert Kurcijus, koji međutim izričito naglašava da ga ne vezuje ni za kakvu stilsku epohu, već za deformacije izazvane zloupotrebom tehnike („Künstelei“). U tom je smislu za Kurcijusa manirizam *konstanta* evropske literature i zato *komplementarna pojava Klasicizmu svih epoha*, da bi se naizmenično javljao kao fenomen akademizma i Baroka: „Odvojiti manirizam 17. veka od njegove dvehiljadugodišnje preistorije i prikazati ga, protivno svim istorijskim svedočanstvima, kao spontani produkt (španskog ili nemačkog) Baroka — moguće je samo putem nenaučnosti i pseudoistorijskog nasilja sistemom.“²⁴⁶ Što se muzike tiče, manirizam se takođe može pronaći u dekadentnom Baroku, ako neko želi tako da ga nazove; na žalost, zasada ga teoretičari vezuju za Renesansu, to jest onu koju smo ovde nazvali Gotikom.²⁴⁷ U svakom slučaju manirizam će se i tada pokazati u svojoj jedino mogućoj interpretaciji: kao stvar ličnog ukusa.

Gledište na Barok u *Socijalnoj istoriji umetnosti* ne postavlja nikakvu prepreku našim hipotezama. Pre bi se moglo reći da Hauzer protivreči sopstvenim zaključcima kad — u polemici sa Velflinom oko problema sinteze i kompozicije — kaže da Barok predstavlja nastavak a ne suprotnost klasične umetnosti Renesanse (p. 419).²⁴⁸ Takođe u istom smislu primićemo njegov zaključak da Barok nije jedinstven stil, da je u njemu tenzija između različitih duhovnih sadržina postajala sve veća i da su i mnogi savremenici zastupali suprotna gledišta. Samo moramo dodati da pojam stila po definiciji označava neko jedinstvo. Ako ga nema, znači da je problem na drugoj strani.

Potrebno je dosta napregnuti maštu da bi se reklo kako Rubens i Hals, ili Rembrant i Van Dajk (Dyck) stoje u „potpuno različitim taborima“ (p. 415). S druge strane, relativna antinomija između Karavađa (Caravaggio) i Pusena (Poussin) — koju Hauzer ističe — predstavlja dobar primer za jednu tipičnu situaciju. Po našim dosadašnjim analizama, „savremenik“ postaje ambivalentan termin ako suočimo stilski i hronološki moment. Tačno to imamo u ovom slučaju. Karavađa (1569—1609) je jedna od ishodnih tačaka evolucije koja mu je pravolinijski prethodila najmanje 150 godina. Tek u to vreme Nikola Pusen (Poussin, 1594—1665) prvi put direktno dolazi u kontakt sa celim tim evolutivnim kompleksom kao i sa antičkim originalima. On je verovatno i prvi francuski majstor koji prihvata tada već staru analogiju muzike sa slikarstvom. Ako ne možemo reći da je u pogledu usvajanja italijanskih metoda slikanja Francuska pre njega bila *tabula rasa*, u svakom slučaju je jasno da renesansni principi nisu još definitivno postavljeni. To postaje još očiglednije ako

uzmemo u obzir da Pusen, taj „reakcionar linije“,²⁴⁹ nije predstavljao izolovan slučaj, već da je imao potpun pandan u Klodu Lorenu (Lorrain), a na nemačkom terenu u Adamu Elshajmeru (Elsheimer).²⁵⁰ Ukoliko je bilo severnjačkog uticaja, kao na gravirama Žaka Kaloa (Callot), ovaj je, logično, dobijao rableovsko-brojgelovski izraz narodnjačke umetnosti.

Humanističkom Klasicizmu u Francuskoj tek je znači predstojao neophodni zamah kome, razume se, italijanski „*tenebrosi*“ na čelu sa Karavađom nisu više našli nikakvog smisla. Pa ipak se danas još uvek ponavlja tradicionalna varka koja proističe iz nepodudarnosti *epohe* kao *hronološkog* i stila kao *genetičkog* pojma.²⁵¹ U svojoj pristupnoj besedi za Akademiju Fenelon (Fénélon) je 1693. formulisao tadašnje shvatanje Klasicizma: „Najzad su, gospodo, kod nas shvatili da treba pisati onako kao što su Rafaeli, Karači i Puseni slikali“. Kome stupnju italijanske kulture odgovara ovo zakasnelo ubeđenje? Pri tom je možda još važnije uzeti u obzir da je Francuska neobično konzervativna zemlja. Suprotan utisak koji se stiče u naše doba pod impresijom avangardističkog karaktera Pariza, duguje se dobrim delom stranom elementu: od Apolinera (Apollinaire), Pikasoa i Modiljanija (Modigliani) preko Stravinskog i Šagala (Chagall) do Ksenakisa (Xenakis). Dakle, kada se jednom dočepala klasicizma, Francuska ga više nije ni napuštala: preko literature Korneja (Corneille), Rasina (Racine), Rusoa (Rousseau), Voltera (Voltaire); preko arhitekture Leskoa (Lescot), Mansara (Mansard), Peroa (Perrault); preko muzike Lilija (Lully), Ramoa i Kuprena (Couperin) — došlo se direktno do drugog klasicističkog perioda.²⁵² Tek je Romantizam (uz neophodnu pomoć Bonaparte) izazvao iskrnu jednog manje kontrolisanog uzbuđenja; pa ipak se preko Engra (Ingres), Mesonjea (Meissonnier) i *Salona* načela Klasike protežu čak u 20. vek, jednim estetički nižim ali socijalno višim kanalom. Jer osim konzervativnosti, Francuz je duboko racionalan, protivnik tajne i nedorečenosti: Niko nije video Francuza — rekao je Andre Lot (Lhote) — da voli nešto o čemu ne može da govori. Ukoliko je Barok više bio refleks zastrašujuće Karavađove tame, Rembrantove metafizike, Zurbaranovog misticizma ili Grekove strasti — utoliko je imao manje izgleda da uspe na francuskom tlu.

Da nismo ovo rekli na ovom mestu, morali bismo reći docnije. Jer u srži ovog gledišta stoji pravilo da se estetska supstanca jednog stila čita samo na pravom mestu i u pravo vreme. U tom smislu preduzet je samo pokušaj sređivanja krupnih planova. Nema nikakve sumnje da bi analiza istorije na nivou detalja dala samo sliku pravilne kontinuiranosti u kojoj nikakav diskretum ne bi bio mogućan. Ali onda ne bi bilo ni termina koje diskutujemo.

*
* *

Što se muzike tiče, u rešavanju problema Baroka srećemo se sa jednim već utvrđenim gledištem. Njega najupornije brani i najiscrpnije reprezentuje delo Suzan Klerks (Clercx).²⁵³

Najvažnija zasluga rada belgijske naučnice sastoji se u preciznom pogađanju svih neuralgičnih tačaka koje može da pruži jedan specijalan problem. U tom smislu S. Klerks vidi savršeno dobro i jasno da ne može postojati nikakva nova muzička epoha, u pravom smislu te reči, koja bi počinjala tačno sa 17. vekom, jer je ovaj samo neposredni nastavak ranijih inicijativa. Ali ona u isto vreme ne vidi prirodu jedne sasvim početne i čisto humanističke reforme koja još ne može imati nikakve veze s Barokom, a čiji je Kamerata uzrok a ne posledica. Naime, Pirotin napor da pokaže kako je uticaj Kamerate suviše efemeran i nekoncentrisan da bi mogao da dovede do pojave muzičke drame²⁵⁴ — lišen je interesa. Opera je, i kao pozorišna predstava i kao teren za proveru nove muzičke tehnike, bez ikakve sumnje neposredni rezultat modernog duha koji je potresao 16. vek. Kamerata, kao najnotorniji od svih reformističkih krugova, istakla se svojim stavom u oba pomenuta pravca; zbog toga je ona — opet bez ikakve sumnje — odigrala najznačajniju ulogu u stvaranju opere, čak i kad bi se materijalno ta uloga svela samo na Kaćinija, bivšeg ličnog Bardijevog sekretara. No kakav god bio odgovor na ovo posebno pitanje, verujem da je najzad očigledno da 1600. godina ne može ni u kom slučaju biti smatrana trenutkom bilo kakvog odlučujućeg preokreta. Kao sintetička umetnička forma, primitivna opera sakuplja i asimilira, ona ponekad stvara nove muzičke uslove, ali ih nikad ne definiše. Značaj njene istorijske uloge za razvoj pozorišta veći je od značaja za muziku. Monteverdi nije tvorac opere već moderne muzike.

Ono o čemu se tehnički može govoriti to je pre svega generalbas. I tako, takođe, današnja muzička istorija identifikuje kraj 16. veka sa početkom Baroka, iako nikad ni jedan muzikolog nije dao dobro obrazloženje da bismo znali u ime kakve se analogije vezuje generalbas sa likovnim umetnostima, u kojima je Barok prvo analiziran. Ja ću o tome govoriti u II delu ove knjige. Ali nam i bez toga jedno odlično (iako samo delimično) objašnjenje stoji već skoro 150 godina na raspoloženju. U III delu svog *Svet kao volja i predstava* (1819), Šopenhauer izlaže da se glavna tema arhitekture, sukob tereta i oslonca (*Stutz und Last*) najbolje ogleda u odnosu stub—grada, pa naziva red stubova „generalbasom“ arhitekture. I to je savršeno tačno opisan odnos između soprana i basa, kao što isto tako dobro odgovara istorijskoj situaciji. Stubovi i pilastri u svom punom funkcionalnom i dekorativnom značenju sinonim su Renesanse Brune-

leskijevog *Spedale degli Innocenti* i Albertijevog Sv. Frančeska iz Riminija (Rimini) preko Bramanteovog Tempijeta (Tempietto) u Rimu do venecijanske biblioteke Sv. Marka Jakopa Sansovina (Jacopo Sansovino) i Paladijeve bazilike u Vičenci (Vicenza). Ali kolonada daje i direktnu ritmičke analogije koje su primenjive i na Srednji vek. Zato ako posmatramo samo princip basa kao oslonca celokupne muzičke strukture, onda uspostavljamo neospornu analogiju sa opštim povratkom arhitekture na gravitacioni pravac odozgo prema dole, suprotno tendenciji Gotike koja je težeći vertikalni stvarala bočne potiske. Najreprezentativnije laičke zgrade Renesanse na granici 15. i 16. veka, firentinske palate Pitti (Pitti) i Stroci (Strozzi) jasno demonstriraju povratak arhitektonske mase čvrstom tlu; te tako opet dobijamo sto godina kao prosečnu vremensku distancu muzike i arhitekture u ovo doba. Što je generalbas produžio svoj život i u Baroku, to je argument koji može samo da pokaže nepoznavanje generalnih odlika evolucije Renesanse. Još jedan među istraživačima muzike ovog doba, Jan Racek, takođe smatra monodiju baroknom pojavom, ali kaže da ona „izbija iz ideologije renesansnih krugova“, što je bar osnovna stvar koja se ne sme prevideti.²⁵⁵ Uostalom, Barok arhitekture postepeno se odvaja od realističkih koncepcija forme kao vernog ogledala statičkih principa i evoluirala prema apstrakciji i kvazigotičkoj dematerijalizaciji; shodno tome J. S. Bah neće više upotrebljavati šifrovani bas.

Izlažući obrazloženja nekolicine istoričara i estetičara, S. Klerks prihvata tradicionalan stav i kvalifikuje kao „barokne“ fenomene: 1. dezagregacije polifonog stila i 2. instauracije madrigalističkih principa, sa celim kompleksom novih tehničkih elemenata koje već poznajemo. Globalno uzevši, njena klasifikacija poklapa se s našom u glavnim crtama. Samo su zaključci u inverziji: ono što smo ovde nazvali Renesansom, Klerksova zove Barokom. Autorka pri tom vodi računa o teorijskim postulatima svojih prethodnika. Neke od njih rezimiramo, jer će to imati svoju težinu u našim docnijim razmatranjima o fenomenu Klasicizma.

Onako kako S. Klerks interpretira i koristi Velflina, Barok je tipičan izraz kontrareformacije, te se prvenstveno ima smatrati katoličkim stilom, zamišljenim da svojim ekspresivnim vrednostima impresionira vernika. Barok je izraz opozicije prema Klasicizmu.²⁵⁶ No pošto je Velflin, kako smo videli, ovo svoje poslednje mišljenje docnije promenio,²⁵⁷ njegovi generalni zaključci imaju potpunu primenu u odbrani naših teza.

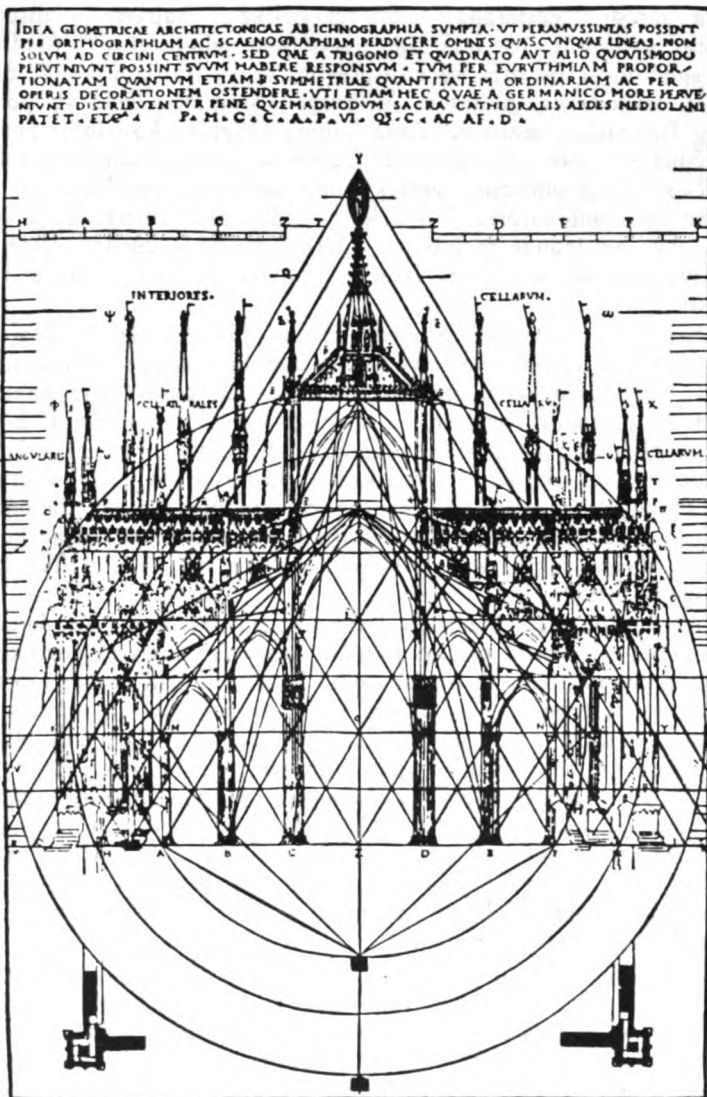
Istorija muzike, naročito ukoliko se zasniva na nemačkim teoretičarima, pogrešno je interpretirala Velflinove razloge. Od njih je pošao i Saks u svom najranijem pokušaju da približi muzičke i likovne fenomene.²⁵⁸ S obzirom da Saks vidi Renesansu u polifonoj muzici, on je prinuđen da linearni element izbaci iz definicije Baroka

koji, po hipotezi, stoji u opoziciji. Zbog toga Barok treba videti u manipulaciji masama, u kontrastu svetlosti i senke. Efekt *forte—piano*, upotrebljen u sonatama Andrea Gabrielija (1510—1586) već je baroknog karaktera. Saks je u celini zadržao ovaj stav i 30 godina docnije, kad se poduhvatio da pokaže simultanost razvoja muzike i ostalih umetnosti.²⁵⁹ On je podelio istoriju stila na *etos* i *potos* periode koji se permanentno smenjuju i time dao jednu od najboljih karakteristika zakona razvoja umetnosti. S druge strane, frekvencija ovih perioda kod Saksa je tako velika da vrlo često izaziva konfuzije i onemogućava detaljnu kritiku jer bi ona morala preći sve dopuštene dimenzije. Ovde ću reći samo to da je Renesansa poznavala na svim područjima umetnosti kontraste tipa *forte—piano*, a da bi barokni karakter mogla sugerirati samo upotreba *crescendo* efekta; a njih Saks izričito pripisuje italijanskoj muzici s početka 18. veka.²⁶⁰ Najzad, citiraću samo Saksov paradoksalan postupak sa pojmom *Renesanse*.²⁶¹

Po gledištu D'Ora (D'Ors) Barok je konstantna estetička kategorija pored Klasicizma kome se suprotstavlja. Ali, dok Klasicizam odgovara ideji najvišeg stanja civilizacije, Barok bi bio izraz manje razvijenih naroda, manje civilizovanih epoha; on bi bio svojstvo „varvara“ i, u srcu civilizovanih perioda kao što je zapadni 17. vek, obeležavao bi povratak primitivnim izvorima čovečanstva i sveta.

Takođe ne postoji jedan Barok niti samo jedna barokna epoha. E. d'Or razlikuje tako preistorijski Barok, primitivni Barok, orijentalni Barok (budistički), Barok krajnjeg Zapada (Inka), što na poseban način produžava u prostoru podatke jednog fenomena koji su prethodne teorije izgleda ograničavale na Evropu, ili čak na jedan uži deo tog kontinenta. Ali u srcu sredozemne i zapadnjačke civilizacije odjednom se pojavljuju drugi tipovi Baroka: helenistički ili aleksandrijski Barok, rimski Barok (Pompeji), gotički Barok (plameni), tridentski Barok (jezuitski), Barok Rokokoa, Barok Romantizma, Barok *fin-de-siècle*-a (19. vek), posleratni Barok (sada između dva rata)... Kao i Velflin, E. d'Or uspostavlja između Klasicizma i Baroka seriju distinkcija od kojih je glavna da Klasicizam potiče od intelektualaca, Barok od vitalnosti, od instinkta.²⁶²

Očigledno, u ovakvom fiksiranju za jedan pojam mogu se već nazreti opasnosti delirijuma interpretacije. Zato, kao što smo već primetili, gledište o Baroku kao završnom stadiju svakog stila izgleda potpuno opravdano. Takođe su prihvatljivi izvesni zaključci T. Krojera,²⁶³ po kojima Barok predstavlja dezintegraciju čvrstih renesansnih oblika. Najzad, S. Klerks evocira nama već poznati stav E. Šenka²⁶⁴ i R. Hasa²⁶⁵ — čija je suština u tome da se muzički Barok javlja oko 1600. sa monodijom i harmonskim principom, nasuprot melodijskom karakteru vokalne polifonije koja je izraz *Renesanse*. Ali ovde moramo dodati kako je ista autorka jednom docnijom prilikom prime-



Milanska katedrala. Originalni gotički dijagram iz 1521. (Prema M. Ghyki). Komplikovan splet geometrijskih proporcija građevine gde su glavni motivi ravnokrani trougao i $\sqrt{3}$. Složenost šeme potpuno odgovara složenosti srednjevekovne muzičke polifonije, nastale takođe na bazi apstraktnih geometrijskih koncepata.

tila da narodi Mediterana — Španci koliko i Italijani — nisu bili privrženi polifoniji, jer ona nije „spontana umetnost“.²⁶⁶ Međutim, pošto spontanost ne drži kuću uspravno, to su Italijani 1398. zapali u teške nezgode sa gradnjom Milanske katedrale. Tada su pozvali velikog francuskog majstora Žana Vinjoa (Vignot) koji ih je pozdravio rečima *ars sine scientia nihil*. I tako se i ova analogija završava zaključkom da je polifonija gotička umetnost jer je proizvod *scientiae* odnosno *ars combinatoria* — dok je monodija renesansna, jer je spontanija. Ali, po jednoj premisi S. Klerks, treba se čuvati ekscesivne sistematizacije jer su „čudi Istorije“ pojava sa kojom uvek treba računati.²⁶⁷

Ovoj vrlo razumnoj primedbi treba dodati naše ubeđenje da svaka čud istorije obično ima svoje duboke razloge. I još to da ekscesi sistematizacije imaju sve šanse da se pojave pri pokušaju precizne delimitacije Renesanse i Baroka, kao što je slučaj kod istoričara muzike koji tu granicu vide u 1600. godini — što će reći kod ogromne većine, uključujući Klerksovu. Jasno je da oštre diferencijacije mogu deliti samo renesansne od srednjevekovnih fenomena. Međutim, istoričari muzike čine obratno, prebacuju renesansne pojave u Barok, da se zatim, kao Bukofzer, začude što vide razlike kojih ne bi smelo biti.²⁶⁸

Takvih kontrasta nema u umetnostima od kojih je današnja muzikologija pozajmila termin Baroka. Isto tako nije mi poznato da je bilo ko od najtipičnijih predstavnika Baroka u drugim umetnostima sa takvom izričitošću i sa toliko prava reklamirao za sebe status moderniste, kao što su to učinili Galilej, Vićentino, Kaćini ili Monteverdi u muzici. Uostalom, značaj njihovih reformi niko ne poriče. No onda ih ne možemo pridružiti Baroku, periodu „monstruoznosti“ i „dekadencije“, kako ga S. Klerks karakteriše. Ona žestoko napada Dela Kortea za jedno opravdano i veoma skromno i kratko izraženo mišljenje koje se može svesti na ocenu da 1600. počinje „novo, nevino, sveže, smelo doba. Pripremaju se nova vremena a ne Barok kao znak dekadencije i praznine.“²⁶⁹

Ovi poslednji prekori mogli bi se, strogo uzev, uputiti italijanskoj likovnoj umetnosti 17. veka, jednom Gvidu Reniju ili braći Karači. Ali za klasična shvatanja istorije slikarstva (koja nema razloga menjati), najbolji izraz barokne epohe vezuje se sa Špancima Riberom (1588—1656) i Velaskezom (1599—1660) ili još pre sa Nordijcima kao što su Rubens (1577—1640) i Rembrant (1606—1669), a koje prate kompozitori Hendl (1685—1759) i Bah (1685—1750). Potpuno završena umetnost poslednje dvojice, umetnost bez neposrednog produženja, ne može se ni u kom slučaju uporediti sa umetnošću Monteverdija, utemeljača i istraživača. Suprotno tome, umetnost najvećih baroknih muzičara, opšte priznatih kao takvih — Hendla i Baha — vanredno se poklapa sa slikarstvom pomenutih majstora koji

su djelovali 100 godina ranije. I to uprkos ovde više puta istaknutoj činjenici da se formula Gotika-Renesansa-Barok uvek sa teškoćama primenjuje na severozapadnu Evropu, uključujući Francusku. Iako iz toga ne izvlači nikakvu pouku, Has (Haas) dobro primećuje odsustvo muzičke aktivnosti u Holandiji 17. veka, to jest u periodu kad slikarstvo dostiže svoj vrhunac. Tako se ponovo nalazimo pred pojavom „negativne istorijske činjenice“ čiji smo dramatičan izraz već jednom našli u italijanskom Kvatroćentu. „Čud Istorije“ i ovde moramo nazvati zakonom desinhronizacije.

Većinu hipoteza Suzan Klerks odbili smo zaključcima prethodne analize, još pre no što smo se sa njima i susreli. Ostaje jedan veoma interesantan argument koji se tiče ekspresivnog potencijala barokne umetnosti i njenih emocionalnih vrednosti. Barok, po definiciji stil brbljive rečitosti, naduvane grandioznosti, morfološki distorziran i asimetričan — predstavlja krajnji napor da se spoljnim sredstvima ekspresije nadoknadi nedostatak latentne kreativne moći koja sama po sebi ima transcendentnu estetsku energiju. Barok se zato, suprotno renesansnom klasicizmu, iscrpljuje u opisivanju prostora, prostora utoliko beskonačnijeg ukoliko je manja umetnička snaga koja se upinje da ga savlada. Drugim rečima, Barok pre svega želi da zaprepasti gledaoca i slušaoca i u tome on sledi instrukcije Lojoline (Loyola) crkve koja mora da preduzme neophodne mere kako bi zainteresovala posetioce religioznih ceremonija.

U muzici efekt „zaprepašćenja“ (*stupeur*) prolazi kroz dva glavna kanala: jedan je tehničke prirode i sastoji se u instituciji hromatizma, to jest alterovanih tonova koje slušalac ne očekuje. Ovaj element uvodi Čiprijano de Rore (1516—1565), poreklom Flamanac, inače naturalizovani Mlečanin. Drugi važan barokni korak, po mišljenju S. Klerks, učinio je A. Vilart (1490—1562), takođe Flamanac. On je na tribinama Crkve sv. Marka u Veneciji simetrično postavio dva hora i čak ih pojačao grupama instrumenata. Ove dve zvučne mase djeluju po principu eha i predstavljaju čisto dekorativnu umetnost sa baroknim pretenzijama na grandioznost. Dakle: „Može li još biti reči o klasicizmu pred ovim hromatskim razgrađivanjem, ovim pokretnim i neuhvatljivim oblicima, pred ovim horovima koji se dele da bi se uskoro suprotstavili i sudarili?“²⁷⁰

Argumenti izgledaju dobri; ipak oni ne mogu opravdati tako velike nade koje u njih polaže autorka.

Pre svega Venecija se sme samo krajnje oprezno uvoditi u diskusiju na ovom mestu, jer je ona oduvek imala barokni ukus. Ako pod tim podrazumevamo preovladavanje dekoracije uz orijentalni uticaj, onda sa fasadom tog istog Sv. Marka stojimo pred čistim primerom „baroka“ iz (najblaže rečeno) 14. veka. No šta predstavlja ovde pojam dekorativnog? Ako Vilartove horove ocenimo kao pretenciozno grandiozne i dekorativne, onda bismo mogli tako oceniti (recimo)

Mantenjine (Mantegna) freske u Kastelu di Korte (Castello di Corte). A zašto i jedne i druge ne bismo mogli nazvati „monumentalnim“?

Zato, razume se, što običnom igrom prideva možemo po želji menjati stilske karakteristike. Činjenica je međutim da su opera i oratorijum s početka 17. veka *prve* monumentalne moderne muzičke forme. Ja ću sada citirati Gidiona: „Bruneleskijeva (Brunelleschi) kapela Paci (Pazzi) je prva renesansna struktura u kojoj unutrašnjost isto koliko i spoljašnjost imaju monumentalan karakter.“²⁷¹ Kapela je završena 1442, a dovoljno je da pomenemo Rafaelovu *Atinsku školu* pa da se uverimo da je i slikarstvo bilo monumentalno pre Rubensa. Uostalom, za mene je Rafaelova umetnost dekorativna, a muzika Domenika Skarlatija renesansna. Ali to još nisu argumenti.

Na sreću, pojava hromatizma sredinom 16. veka pruža nam mogućnost za jedan preciznije fundiran komentar, jer je hromatizam jedna od glavnih tačaka sukoba između stare i nove muzike. Kao što je dobro poznato, hromatika je postojala još od 14. veka kao *musica falsa* ili *ficta*, pri čemu alteracije nisu imale uticaja na opšti modalni plan. U 16. veku upotreba alterovanih tonova jako je porasla kao rezultat tendencije da se nađu nova ekspresivna sredstva. Otuda alterovan ton u akordskim sklopovima Čiprijana de Rore ili Inđenjnerija (Ingegneri) kao efekt za sebe, saglasno uostalom novim shvaćanjima konsonance i disonance.²⁷² Pravu modulaciju sprovodio je tek Monteverdi.

No sada muzičari izričito naglašavaju da hromatika nastaje po ugledu na antičke vrste, hromatsku i sinhromatsku, te tako i teorijski i praktično pokazuju čistu humanističku podlogu svoje novine. Oni žele da muziku učine „*plus douce et plus agréable que la diatonique*“,²⁷³ a pošto mi znamo da je srednjevekovna muzika dijatonska, onda nam je time precizno sugeriran karakter promene. Najbolji primer predstavlja Okegemova *Missa cuiusvis toni* koja prihvata sve hromatske alteracije.

U 16. veku alterovani tonovi podvrgavali su se ne samo pravilima o disonanci već pre svega smislu poetskog teksta.²⁷⁴ Idući tom cilju hromatizam je dobio i svoju materijalnu inkarnaciju u arhiorganu (*archiorgano*) i arhičembalu (*archicembalo*) Nikole Vićentina (Vicentino), zajedno sa teorijskim obrazloženjem gde je izričito rečeno da je princip antički, a muzika moderna.²⁷⁵ Ono što je u eksperimentu bilo čisto humanističko ležalo je u mogućnosti da se muzički ton potpuno prilagodi jeziku i izgovoru — što je posebno podvučeno u opisu instrumenta.²⁷⁶ Međutim, pošto je kod Vićentina broj tonova prevazišao muzičke potrebe to je bilo dovoljno da sistem izgubi svrhu. Zato je bio odbačen čak i u javnoj debati, pa mu je zbog komplikovanosti osporeno i antičko poreklo.²⁷⁷ Drugim rečima u ovo doba odbacivan je kako ekstremni hromatizam tako i svaki ekstrem uopšte. Ono što ujedinjuje sve moderne muzičare to je ube-

đenje koje je sam Vićentino lepo formulisao: „Ako neko bude mogao da komponuje antičku muziku, taj će stvoriti velike stvari.“²⁷⁸ U doba pravog Baroka, ove reči se više nisu mogle nigde čuti. Naprotiv; već se 1615. Vincenco Skamoci (Vincenzo Scamozzi) žali da arhitekti postepeno napuštaju antičke uzore: „Sono molti, che non l'istimano molto.“²⁷⁹

Što se modulacije tiče, mi ćemo u drugom delu ove knjige posvetiti naročitu pažnju dokazima da ona predstavlja potpun pandan jednom od najznačajnijih otkrića renesansne umetnosti — sistemu centralne perspektive, to jest promeni planova. Dovedi muzičku hromatiku u vezu sa slikarskom bojom — po prvoj etimološkoj asocijaciji — ne bi po sebi moralo biti pogrešno, ali ništa i ne dokazuje. Multi-kolorizam odlika je Renesanse isto koliko i Baroka, pa još i više: tek Barok unosi prave elemente tonskog slikarstva. Slikarstvo Kvatrocenta počiva još uvek pretežno na ostrim kontrastima boja.

Isto tako, razdvajanje pevačkih tela u akustičkom prostoru samo po sebi ne govori ni za ni protiv renesansnih ili baroknih karakteristika; pogotovu zato što je pod imenom antifona poznato ne samo iz ranog liturgijskog pevanja na Zapadu već i u staroj jevrejskoj praksi.²⁸⁰ Simetrično postavljeni zvučni izvori odgovaraju simetrično slikanim površinama i tako, pre svega, svakom monumentalnom fresko-slikarstvu. Fenomen reverberacije izuzetno je osetan u monumentalnom prostoru crkve i dovodi do utiska postojanja različitih zvučnih izvora, pa često i do obrazovanja eha. Ali reverberacija je najveća u gotičkim crkvama, dakle ne u renesansnim ni u baroknim. U stvari, baš ovo doba o kome govorimo odlučujuće je za preokret u smislu odnosa arhitekture i muzike. Drveni ukrasi barokne zgrade promenili su odnose niskih i visokih tonova i dozvolili veću elastičnost muzičkog pokreta i veću brzinu moduliranja. I orgulje su se morale prilagoditi novoj situaciji.²⁸¹ Ali liturgijska muzika imala je još uvek, i ima još i danas, svoju najčešću koncertnu dvoranu u gotičkoj građevini, pa i to možemo uzeti kao jedan od razloga što su germanske zemlje pokazale veću privrženost polifonoj tradiciji. Najzad, uvek se ističe da je italijanska opera zasnovala ariju *da capo*. Time je u muzičku formu uvedena *simetrija*, tačno u ono doba kad se barokna plastična forma definiše *asimetrijom*.

Što se tiče pojave bihoralnosti, Vilartov venecijanski eksperiment prenose u rimsku crkvu Sv. Petra V. Macoki (Mazzochi) i Đ. Alegri (Allegrì) gde postižu takođe „zapanjujuće“ efekte. Ja ne poznajem akustičke uslove crkve Sv. Marka; ali znam da to nije ni renesansna ni barokna zgrada. Takođe znamo da je predimenzionirani prostor Sv. Petra u svakom slučaju usamljen, da ne kažem nenormalan. S. Klerks tvrdi, međutim, da je princip horskog antitetizma prodro „manje-više svuda“ (*un peu partout*)²⁸² i prati ga u Nemačkoj do Šica (Schütz), Šajta (Scheidt) i Pretorijusa (Praetorius), znači

do sredine 17. veka. To je suviše kratko. Ovi kompozitori uvode tek monodiju u Nemačku kao nov renesansni princip. Jedan tipični barokni fenomen mora biti bar tehnički ustanovljen u Renesansi i mora se razvijati do klasicizma 18. veka. To je zakon istorije koji važi za celokupnu umetnost pa i za muziku. Bihoralnost ne ispunjava ni jedan od ova dva uslova.

Svi naši protvodokazi bili bi znatno oslabljeni kad bi se pokazalo da je, uprkos svemu, uvođenje monodije u italijansku muziku (sa ostalim novostima) predstavljalo ekscesivnu formu afektivnog izražavanja. Nema sumnje da u tome leži jedan od osnovnih karaktera Baroka, kao što nema sumnje da se Monteverdi jasno opredelio za uzbudljivost muzike, za *stile concitato*. No odatle se automatski izvlači zaključak o statičnoj ravnoteži, o emocionalnoj neutralnosti Klasicizma uopšte. A to je svakako ozbiljna zabluda kojoj se mora posvetiti posebna pažnja.

IV KLASICIZAM KAO ISTORIJSKI SIMPTOM

1. *Legitimni koren evropske kulture*

„Simbolična umetnost traži ono savršeno jedinstvo unutrašnjeg značenja i spoljašnjeg oblika koje klasična umetnost *nalazi* u prikazivanju supstancijalne individualnosti za naše čulno opažanje, a koje romantična umetnost *prevazilazi* u svojoj prevashodnoj duhovnosti.“²⁸³

Ova klasična Hegelova teorema, izrečena u doba Romantizma, rezimira jednu zakonitu biološku evoluciju. Ona konstatuje proces čija je najvažnija osobina njegova neobrtljivost. Mi možemo dakle izmeniti Hegelove termine; iza njih će i dalje stajati vrlo određen i sasvim očigledan mehanizam razvojnih etapa.

No Hegel, ma koliko bio rečit, nije bio izričit u pogledu preciznijeg fiksiranja tog mehanizma. Mi ostajemo u nedoumici kako da istorijski plasiramo njegove etape. Onda kada nam on u tome pomaže, moramo se razići. Ako su stara persijska, indijska i egipatska umetnost rasle paralelno, one nisu rasle u istim uslovima. Ako se grčko-latinska kultura može nama pokazati kao izražajno jedinstvo, ona to nije bila u sebi ni za sebe. Najzad, nije uvek lako biti svestan svog sopstvenog vremena. Od jednog Hegelovog „sada“ do danas prošla je bar još jedna istorijska etapa. Ona može da postane dragocen element svakog sistema koji se nudi 20. veku.

Današnja enciklopedija definiše Klasicizam kao „ono što je saglasno pravilima Starih“ (*Larousse*). Tako bismo pod ovim mogli podrazumevati pravila grčko-latinske kulture isto toliko koliko i egipatske, jevrejske ili — možda najpre — kineske. Ali na to niko ne misli: „Klasicizam je u umetnosti pravac koji za model uzima jasne, raščlanjene, zakonomerno povezane, forme grčke i rimske umetnosti (*Brockhaus*). Opšte je prihvaćeno da je antička kultura uzidana u temelj evropske civilizacije, posebno zapadne, razume se.

To je tačno; ali ni izdaleka tako prirodno kao što izgleda na prvi pogled. Treba se naime jednom upitati kako je ta stara kultura, ma koliko bila velika, mogla odoleti do današnjeg dana svim onim novim slojevima dodavanim jedan preko drugog skoro dva milenija, od strane najrazličitijih etničkih formacija. I, po našoj volji, navici ili refleksu, svaki od tih slojeva postaje providan, često i svi zajedno: Platon, Timotej i Praksitel uvek ostaju vidljivi supstrat na dnu slike. Čak i Apeles, čiju sliku nikad i nismo videli. Grčka filozofija kao i rimsko pravo ostali su u osnovi evropske misli, što znači u dve njene osnovne forme, u individualnoj i u socijalnoj, u državotvornoj i u etičkoj. Antička logika odgovara potpuno toku naših mentalnih procesa. Ako svoju misao nađemo u *Metafizici* ili *Kratilu*, mi je obično smatramo dokazanom.

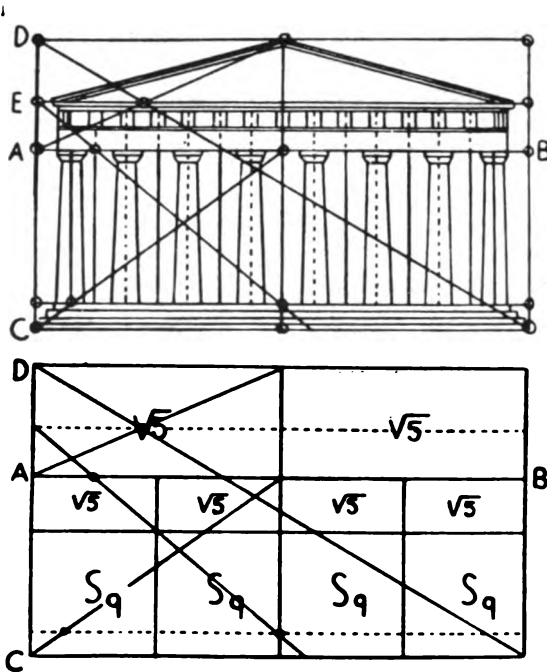
Ovakva situacija daleko je od toga da bude po sebi razumljiva. Jer dok se autoritet antičke Grčke permanentno produžava, induktivna energija drugih velikih kultura opala je do nule, mada verovatno samo privremeno. Može se reći da nam je Grčka hronološki bliža od Egipta. To nije dobar razlog: mi ćemo se uvek pre pozvati na drugorazrednog peripatetičara no na majstora srednjovekovne oksfordske škole. Možemo reći da je antička misao veća. Zašto je veća od kineske?

U svakom slučaju razumljivija je. Kineska misao može na vanredno čudne načine da se razlikuje od evropske. Najbolji primer za to predstavlja koncept broja jer od njega polazi ceo sistem logike. Ima doduše nečeg za nas nejasnog i u Platonovom svedočanstvu da suština broja leži u odnosu par — nepar;²⁸⁴ ali kineska misao sasvim napušta evropske kriterije jer su u njoj brojevi vezani za *socijalne* predstave; što znači da imaju klasni karakter.²⁸⁵ Nema međutim nikakve sumnje da je pod imenom Pitagore naučna misao Orijenta prodrila u grčku kulturu, verovatno u daleko većoj meri no što je to moglo biti utvrđeno; u svakom slučaju danas znamo da je odnos broja i muzičkog intervala bio poznat u Maloj Aziji skoro hiljadu godina ranije.²⁸⁶ Isto tako je sigurno da je udeo Male Azije u antičkoj umetnosti potcenjen. No i u onoj meri u kojoj je priznat, taj udeo je veliki, pa čak i neki moderni istoričari umetnosti najzad ironično primećuju da su Grci sebe smatrali pronalazačima i tamo gde su samo preneli ili eventualno sistematizovali tuđa otkrića.²⁸⁷ Već smo ranije pomenuli iste rezultate Makabejovog ispitivanja muzike. Odatle jedino mogući zaključak: veličina, trajnost i univerzalnost grčke misli posledica su vanredne sposobnosti za selekciju. Ona je uspela da iz bogatog, neki put i inkompatibilnog materijala izvuče najživlju, najotporniju i najelastičniju supstancu. Tek na drugo mesto dolaze sinteza i razrada, takođe egzemplarno izvedeni, razume se.

Na grčku sposobnost selekcije nadovezuje se docnija evropska, koja čisti ono što ne razume ili što joj ne odgovara. Očigledno je

naime da postoji izvesna kontradikcija između pridavanja maksimalne važnosti svakom i najmanjem paragrafu *Timeja*, i neke vrste zavere čitanja s kojom se prelazi preko fundamentalno važnog programa *Gozbe*. I tako se antička misao postepeno filtrira i doteruje dok od nje nije stvoren jedan pseudosavršen sistem koji nam prezentiraju klasična filologija i istorija kulture.

Kao i uvek, umetnički fenomen predstavlja jedan od najboljih eksperimentalnih objekata u kome se tako reći *in vitro* može posmatrati svaka tačka antičkog karaktera i svaka tačka naših reakcija. Savršena ili ne, grčka umetnost stoji u osnovi evropske kulture, bilo kroz svoj naturalistički program — kao na Zapadu modernih



Takozvana harmonska analiza fasade Parténona prema Hambidge-u. Glavni motiv je $\sqrt{5}$, jedan od derivata zlatnog preseka. Ovoj estetici vratila se u naše doba škola Le Corbusier-a

vremena — bilo kroz svoju vizantijsku varijantu koja se proširila kako na balkansko slikarstvo tako čak i na rusku muziku.²⁸⁸ Ovakva simpatija, naročito što se Zapada tiče, obično se objašnjava potpunom jasnoćom antičkog misaonog i umetničkog produkta, što se ne može uvek reći za produkte orijentalne kulture. Na taj način, ter-

min „klasičnog“ prisvaja još jedan drugi sinonim, sinonim formalne jednostavnosti i ekspresivne neposrednosti.

Estetičari i istoričari znaju međutim da je takav utisak samo prividan. Realizam grčke umetnosti uslovljen je kanonskim principom koji mu protivreči. Plan Partenona nije ni čisto intuitivna ni naturalistička forma već primena kanona na bazi $\sqrt{5}$.²⁸⁹ Još je ubedljiviji slučaj grčke skulpture i njenih metričkih pravila. Ma koliko antička doktrina o proporcijama ulazila u njegov početni estetički program, evropski realizam je sasvim drukčijeg karaktera. No i pored toga, grčka plastična umetnost izgleda kao da se potpuno podvrgava našoj modernoj analizi forme, bez obzira da li su zaključci koji odatle proizlaze tačni ili pogrešni. U tom smislu morfološka analiza je indiferentna prema transcendentnim vrednostima psihološkog karaktera. Međutim, za jedan kompletan estetički i istorijski sud emocionalni faktor je neophodan element. Taj faktor dobija u muzici apsolutno odlučujuću važnost. I baš se tu odjednom i neočekivano otkriva da su naša sredstva analize u izvesnoj nesaglasnosti sa svojim motivom.

2. Pojam klasičnog i emocionalne vrednosti

Uprkos veoma razvijenim naporima najkompetentnijih ispitivača, stara grčka a s njom i rimska muzika ostaju zagonetne. Ne postoji skoro nijedna činjenica objektivnog reda koja bi se mogla smatrati utvrđenom, niti je moguće dovesti u sklad različite naučne hipoteze koje se tiču žive prakse. Čuvena je Renakova (Reinach) izjava da posle četrdeset godina intenzivnog proučavanja niti zna u čemu se sastoji skandiranje niti kako je izgledao jedan modus, izuzev dorskog.²⁹⁰ Ovaj pošten stav dovodi u skandaloznu situaciju klasične nauke i zbog toga ostaje manje-više bez praktičnih posledica. Ovom svakako treba dodati očajnički gest jednog ispitivača koji tvrdi da su Grci, zbog svoje specifične psihofiziološke konstitucije čuli muzičke intervale u inverziji prema načinu na koji ih mi čujemo, odnosno na koji su bili zapisani.²⁹¹ Mi svakako ne vidimo grčku skulpturu naopačke, ali je činjenica da nam malobrojni ostaci njene muzike, u stanju u kome ih poznajemo, ne govore tako reći ništa. Odatle već neminovno izlazi sumnja u sigurnost kojom interpretiramo estetske vrednosti antičke umetnosti uopšte. Čak tu sigurnost nemaju ni renesansni estetičari, iako su oni svakako intimnije nego mi osećali antički duh: pozivajući se na Platona, Alberti je tražio da crkve budu pretežno bele,²⁹² mada mi znamo da je bar friz grčkog hrama bio šareno obojen, kao i tadašnja skulptura. Ne treba ni govoriti kolika je razlika u dejstvu između ova dva slučaja. Dakle, ako je

estetičar ili istoričar likovnih umetnosti samo delimično ovlašćen da u grčkoj umetnosti vidi liniju identičnu svojoj; jedan istoričar pozorišta morao bi da izrazi izvesne jače rezerve; jedan muzikolog već u prvoj aproksimaciji gubi svaku sigurnost. *Aksiom o identičnosti forme i sadržine nema retrospektivnu važnost.*

Naše gubljenje sigurnosti dolazi iz razloga koji imaju veliki načelan značaj. Emocionalna vrednost umetničkog dela uvek je bila nerazdvojni parametar estetskog suda, pa prema tome i *ante factum* istorijske analize. Znači da mi ne možemo dati potpunu i autentičnu estetsku interpretaciju jednog dela prošlosti ukoliko nismo u stanju da restaurišemo njegov autentičan emocionalan efekt. Ova očigledna činjenica dovodi se u 20. veku u sumnju, pa se najčešće pripisuje romantičarskoj, to jest jednoj ograničenoj koncepciji estetike. To je greška koju na najradikalniji način demantuje veza između medicine i umetnosti.

Od momenta kad se umešala u umetnička pitanja — što će reći oduvek — stav medicine je savršeno jasan. Terapeutska funkcija pojedinih umetničkih predmeta saglasna je teoriji o magijskom poreklu umetnosti kao i svemu što znamo o faktoru sugestije; lečenje ikonama i statuama, zadržano do danas, ima svoju pisanu istoriju još od Ramzesa II.²⁹³ Međutim, muzika pokazuje još čistiju afektivnu supstancu, direktno upotrebljivu u terapiji ne samo psihičkoj već i somatskoj. Svi primitivni narodi udružuju muziku sa veštinom lečenja. Skorašnja iskopavanja u Egiptu — u Gizehu i Fajumu, pokazuju jedinstvo medicine, muzike i religije.²⁹⁴ U Starom zavetu (I Samuilo, 16,23) David je svirkom isterao đavola iz Saula. Kod Grka, Apolon je bio otac medicine koliko i muzike s obzirom da je Eskulap izvučen iz utrobe njegove neverne ljubavnice, nimfe Karonis. Muzika je u nekim slučajevima bila prepisivana koliko za mentalne toliko i za fizičke bolesti.²⁹⁵ U još primitivnoj Grčkoj asklepijadi su bili sveštenici specijalizovani u medicini, a za lečenje su upotrebljavali inkantacione formule. O tome se mogu naći mnogobrojni podaci još kod Homera, zatim kod Hesioda i u *Corpus Hippocraticum*.

Filozofi su smatrali da dorski modus daje energiju, da lidijski efeminizira i slabi moral, a da su lestvice azijskog porekla (kao jonska, na primer) poželjne za gozbe. Pitagora je po legendi osnovao bratstvo udruženo muzikom kao sredstvom moralnog uzdizanja.²⁹⁶ Uopšte uzev, on je imao odlučujući uticaj na razvoj medicine, uticaj neodvojiv kako od njegove opšte nauke o duševnoj harmoniji i euritmiji, tako i od specijalnih muzikoloških istraživanja.²⁹⁷ Otada pa sve do 19. veka produžavana je jedna terapeutska praksa koja se upotpunjavala novim metodima i čije dimenzije ne možemo ovde ni sumarno izložiti.²⁹⁸ Modernom psihijatru ostaje samo da parafrazira odavno utvrđenu činjenicu da je „svako muzičko iskustvo u isto vreme (takođe) jedno emotivno iskustvo“.²⁹⁹ Ne znam da li se ovde

može koristiti i informacija da čak i umetnost „klasičnog tipa“, geometrizovanih i simetričnih formi, može da ima psihopatološko poreklo.³⁰⁰ U svakom slučaju, ako smo već primetili da umetnost može da pomogne istoriji evolucije nervnog sistema, sada se ispostavlja da istorija medicine ima direktnu ingerenciju u istoriju umetnosti, ukoliko pokazuje da je afektivni faktor permanentan i neodvojiv atribut estetskog akta.

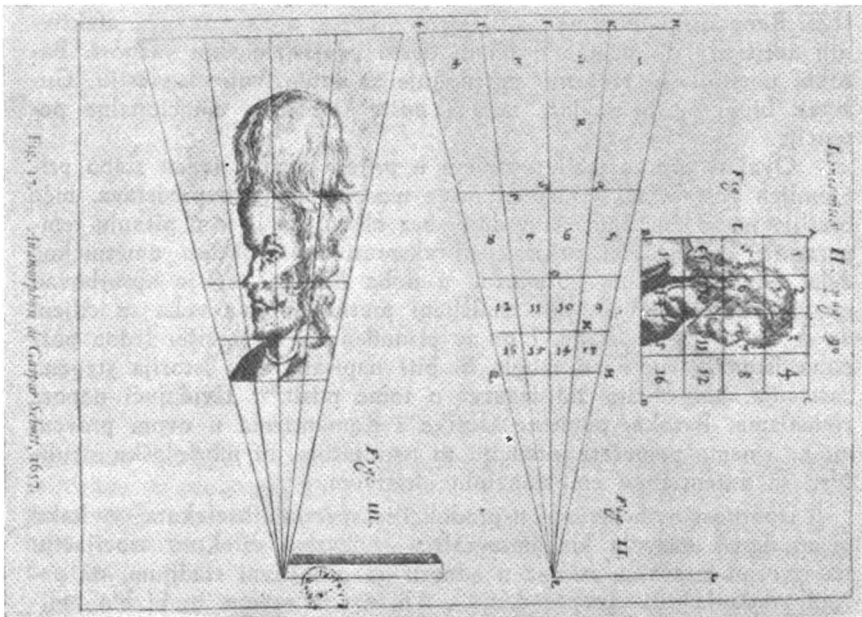
Na ovaj se način potvrđuje da za potpun istorijski sud nisu dovoljni tehnički podaci. S druge strane, istorijski neponovljiva emocionalna energija umetničkog dela teško se daje rekonstruisati u svom originalnom kvalitetu. Muzika Monteverdijeve generacije o kojoj smo toliko govorili, deluje na nas pre svega kao detinjski čista, kao naivna i u svakom slučaju primitivna umetnost, jer u njoj prepoznajemo rudimente sredstava koja su se docnije znatno usavršila. Jednom reči mi prema ovoj muzici osećamo pokroviteljsku naklonost kao prema arheološkom objektu; što je krajnje suprotno njenom autentičnom dejstvu revolucionarne, nove i uz to najsavršenije umetnosti svog doba. Imaćemo docnije prilike da pomenemo fantastične primere nerazumevanja koje je u pogledu antičke skulpture i slikarstva pokazao Srednji vek. Što se tiče današnjeg stava prema Antici, tu smo već uklešteni u definitivnu šemu termina uzdržanosti, umerenosti, čistote, beline i tome sličnih antiseptičnih pojmova koji kao da se više odnose na profilaktičku higijenu nego na umetnost.

U naše doba dakle najviše se insistira na stabilnosti grčke umetnosti, na njenoj sračunatosti proporcija, na ravnoteži. Ovaj stav počiva na apsolutno utvrđenim činjenicama morfološkog reda. Ali one su samo jedan deo stvarnosti. Jer je takođe utvrđeno da je pitagorejsko-platonska škola imala u Grčkoj svoju potpunu kontratezu koju su podržavali jonski filozofi na čelu sa Protagorom. Njihova deviza *čovjek je mera svih stvari*, danas banalizovana neumesnom upotrebom, imala je visoku teorijsku vrednost. Argumenti Protagore postavljeni su na psihofiziološke osnove te su bili *antropocentrični* nasuprot *kosmocentričnim*, što znači objektivnim kriterijima platonske škole. Prema analizama Tatarkijeviča (Tatarkiewicz) ova načelna polemika zadirala je vrlo konkretno u praksu, prvenstveno likovnih umetnosti.³⁰¹

Ima svakako nekog nesporazuma u činjenici da se Platonovo ime danas najčešće evocira u vezi sa podvučeno psihološkim pristupom filozofskim problemima. No u svakom slučaju njemu dugujemo najvažnije informacije o pojmu „etosa“. Platon daje strukturi muzičkog modusa čvrstu socijalnu ulogu, sličnu onoj koju je Konfučije formulisao još ranije u Kini povodom pentatonske skale. Aristotelovo tumačenje katarze ukazuje na čisto emocionalne zakone koji regulišu tok pesničkog pripovedanja, zakone još uvek toliko aktuelne da ih danas pod imenom „psihodrame“ ponovo koristi moderna neurologi-

ja.³⁰² Ovo je naročito karakteristično stoga što na nas antička drama ostavlja utisak apolinijskog, iako je njeno poreklo čvrsto vezano za dionizijski kult. Apolonsko, dakle, baš zato što je antiteza dionizij-skom, ne može se shvatiti kao emocionalno neutralno u odnosu na emocionalno angažovano. Afekt nula ne stoji u suprotnosti sa pozitivnim afektom, te još nije predstavnik estetske realnosti. Intenzitet poništavajuće, negativne sile srazmeran je stepenu intenziteta pozitivne sile, te je uvek minus a ne nula vrednost.

Ovim smo dodirnuli pitanje koje i za naučnu teoriju emocije predstavlja još nerešen problem. Prema Lindzliju, postoji samo jedna hipoteza da je relaksacija proizvod izvesnih dešaržiranja;³⁰³ ali već to potpuno odgovara našem gledištu o minus vrednosti. Osećanje psihičke smirenosti nije nikakva apsolutna polazna tačka, već jedno od bezbrojnih mogućnih stanja koja su u stalnoj smeni. To je stanje izazvano *uzrokom* i sprovedeno *akcijom*, te ima sasvim pozitivan tok



Gaspar Schott, *Anamorfoza*, 1657, iz knjige *Magia Universalis* (Prema Baltrušaitisu). Schott je bio jezuitski kaluder.

i biohemijski karakter — kao i svako stanje afekta — samo što ima suprotan pravac. Dakle, umetničko delo koje dovodi posmatrača u stanje ravnoteže — to jest ono koje prouzrokuje dešaržiranje — ne može biti kvalifikovano kao delo bez emocionalnog dejstva. Preneta u istorijske dimenzije, ova činjenica će zahtevati da se u momentu

iscrpljenosti ekscitirajućih umetničkih sredstava ostvari povratak u stanje veće ravnoteže, putem odgovarajućih morfoloških intervencija. Ovaj povratak, koji po samoj svojoj prirodi povlači snažne emocionalne reakcije, imaće *klasicistički* karakter.

Drugim rečima, mi nismo ovlašćeni na mehaničku dedukciju u odsutnosti emocionalnog faktora u jednom originalnom, kvalifikovanom istorijskom trenutku. Klasicizam nije nikad bio uzvišenija varijanta akademizma, čak ni kod Davida. Naprotiv, akademizam može početi samo onda kad se klasicizam završi.

Jedan argumentovaniji sud o osobinama antičkog duha daleko je od naših potreba na ovom mestu. Sve što očekujem to je shvaćanje da renesansni klasicizam ne može biti uzet kao antinomija baroknog ekspresionizma. Razlike između ova dva stila prvenstveno su morfološkog rada i te su razlike očigledne. Ali ako je intenzitet emocionalnog dejstva u deklaraciji Baroka jači, ne znači da Barok svoj program postiže i *de facto*. To samo znači da je promenio sredstva. Renesansni umetnik je savršeno sigurno osećao zakone afektivnih antiteza koji uostalom imaju opštu psihofiziološku važnost. Barokni umetnik se pretežno opredeljuje za intenzivnu ekspresiju. Gubitak bipolarnosti povlači tako i opšte slabljenje emocionalne potencije.

Ovakav proces stoji uostalom u prirodi stvari. Jedan slabo pripremljen posmatrač, još neopterećen masom poznatih predstava, biće osetljiv na sasvim slabe stimulse, bez obzira da li je u pitanju temperatura, atmosferski pritisak ili ekspresivna struktura umetničkog dela. Suprotno tome, posmatrač u doba Baroka već je apsorbovao mnoge načine koji su bili izmišljeni prethodna dva veka sa ciljem da se na njega dejstvuje. I on je prinuđen da traži više. Jedna potpuna istorija umetnosti mogla bi biti napisana kao istorija stepena zasićenja, bez obzira šta Hauzer o tome misli.³⁰⁴ Uviđajući napore Helenizma, Baroka, plamene Gotike i Romantizma u ovom pravcu, mi ne smemo pomešati intenciju sa rezultatom, ni morfološku strukturu sa autentičnim emocionalnim dejstvom.

Upornost ovih perioda u produkciji „specijalnih efekata“ — kako bi to danas nazvala kinematografija — izaziva direktnu asocijaciju na izvesnu izražajnu nemoć u odnosu na primitivni stadijum, na period „rađanja“ ili „preporađanja“. Ali, u isto vreme, to bi bio indirektan dokaz da prvi, klasični stadijum uspešno realizuje svoj repertoar emotivnih vrednosti i sa mnogo jednostavnijim morfološkim rešenjima. Ako su već i osnovna pravila centralno organizovanog prostora u doba Girlandaja morala izazvati duboko uzbuđenje, Barok više nije imao na šta da reaguje u tom smislu, jer su sva skraćivanja bila iscrpljena još od Mantenje. Zato se već sredinom 16. veka javlja krajnje deformisana vizuelna šema u obliku takozvanih anamorfoza, gde je i sam princip očne tačke ukinut.³⁰⁵ Ono što je ne-

kad bilo čisto estetsko uzbuđenje pred čudom rekreacije prirode, pretvorilo se u zahtev za kabinetskim uživanjem u zanatskoj bravuri. Što se muzike tiče, ona je postupila savršeno adekvatno; u tom smislu ništa ne treba dodati Bukofzerovoj informaciji prema kojoj je u Baroku postojala praksa da se različita raspoloženja slikaju mnogobrojnim, tačno određenim, stereotipnim figurama — *loci topici*.³⁰⁶

Pred raskošnim obiljem raznovrsnih, razuđenih, nametljivih stimulusa Baroka, renesansna umetnost izgleda nam lišena ekscitirajućih efekata, pa čak i svake intencije u tom smislu. To ne protivreči međutim samo zadatku koji su sebi namenili humanisti već — što je još važnije — protivreči predstavi koju su oni sami imali o svom



Nepoznati umetnik 16. veka, *Anamorfički portret Eduarda VI*. Gore: u normalnom položaju; dole: snimak iskosa za skoro 180°.

antičkom modelu. Kanonizovane formule grčko-latinske umetnosti imitirane su pre svega zbog njihovih sposobnosti da proizvedu efekte emotivnog reda: u doba kad je podvučena ekspresivna gotička umetnost u svom rokoko-stadijumu paradoksalno izgubila psihološko dejstvo.

Celokupno literarno i istorijsko delo Renesanse dalo bi se izneti kao dokazni materijal u ovom problemu. Vazari smatra da je svaka dobra umetnost „pripovedanje ljudskih emocija“;³⁰⁷ možda je najbolje u tom smislu pročitati njegov *Život fra Filipa Lippija* (Filippo Lippi). Pretpostavljam doduše primedbu da je Vazari i sam mogao biti zaražen baroknim bacilom u doba publikacije *Života*, te da je egzaltirani ton njegovog pričanja nezavisan od čistog, herojskog perioda Renesanse koji je opisivao. Neka bude. Samo, u tom slučaju pada sama od sebe hipoteza o antitezi Barok—Renesansa jer se Va-

zarijeva egzaltacija proteže unatrag sve do najranijeg Trećenta. Uostalom, ako je slikar 16. veka mogao biti pristrasan, to svakako nije Berenson kad zaključuje da firentinska slikarska škola još između 1430. i 1460. uopšte nema u vidu jedino umetnički program već da teži izražavanju afekata.³⁰⁸

Moderna muzička istorija naročito je koncentrisala svoju pažnju na ovu stranu humanističkog programa. Tako je postalo još jasnije da je proklamovani ideal Renesanse sadržao ekspresivnu bipolarnost koja se manifestovala kroz forme razdraženja i umirenja: „Humanisti muzičari su se jedan od drugog znatno razlikovali u detaljima svog proučavanja, ali su svi ujedinjeni u značaju koji pridaju *efektima*.“³⁰⁹ Teško da bi drugačije i moglo biti kad se zna da je Humanizam crpao u neoplatonizmu svoje inspiracije. Ovde, razumljivo, spada i Plotin za koga je muzičar ličnost „emotivna, lako razdražljiva, strasno privržena materijalnoj lepoti“.³¹⁰

Na taj način, celokupna estetika Renesanse rezimira se u pojmu *affetto*, bilo da se radi o muzici, bilo o drugim umetnostima. Možda najviše upada u oči slučaj historiografije koja neće da bude nauka već umetnost i čiji je ideal prema tome Livije na račun svih drugih istoričara. Ona izjavljuje da je njen zadatak „da uzbudi čitaoca stilskim sredstvima, da ga razdraži i potrese, kao da bi mogla da zameni poeziju“.³¹¹ Nema boljeg načina da se rezimira popularna predstava o Baroku. Burkhart prati isti fenomen do filologije i pozorišta. Tako saznajemo da su pri jednom prikazivanju „Stradanja“ 1448. bila primenjena najdrastičnija naturalistička sredstva da se masi nateraju suze na oči.³¹² Plakalo se dakle mnogo pre one famozne premijere Monteverdijeve *Arijane* 1608. godine. „U krajnjoj konsekvenci — kaže Šineman — umetnost Renesanse vraća se uvek na jedan isti problem, na pitanje kako stvoriti afektivan jezik.“³¹³ A to nije sve. Najvažnije je to što taj jezik, namenjen uzbuđivanju, služi prvenstveno zato da se suprotstavi *prethodnoj* estetici, znači srednjevekovnoj, a ne *sledećoj*, to jest baroknoj.

U svom *Fronimu*, Galilej — tehnički delimično u staroj, sentimentalno potpuno u novoj epohi — kategoričan je što se ove tačke tiče. On kritikuje emotivnu nemoć vokalne polifonije u odnosu na solo-pesmu praćenu lautom.³¹⁴ U isto vreme podržavajući se grčkim primerom, Galilej traži od muzike *concelto dell'animo*, uzbuđenje duše, što znači „imitiranje“ afektivnih stanja, a ne verbalne realnosti.³¹⁵ I evo opet kako se sistem specifičnih postupaka postavlja između objekta umetničke kreacije i kontra-prirode. Drugim rečima, muzika Renesanse postavlja tačno onaj isti odnos sistema i prirode koji ćemo ponovo naći u naše vreme: priroda uključuje čoveka. Ali, dok likovne umetnosti vide tog čoveka pretežno anatomski, muzika i poezija vide ga pretežno psihološki. Iz tih je razloga muzička mor-

fologija pretežno geometrijska disciplina, a umetnost portreta pretežno poetska.

Presadena u Francusku, humanistička ideja odmah je pokazala isto lice koje je imala u Italiji. Jedva da je potrebno podsetiti na Ronsarova gledišta u ovom pogledu, izražena u savetima mladom pesniku koji bi morao da rasplače prvo samog sebe, a zatim i čitaoca.³¹⁶ Celokupna Ronsarova aktivnost, upotpunjena akcijama Akademije, pokazuje napor da se stvori jedna nova estetika, zasnovana na transcendentnoj psihološkoj moći umetničkog dela. Mislilo se — s punim pravom — da je takva orijentacija saglasna sa klasičnom formulom, i poezija joj se potčinjavala isto toliko koliko i „njena služavka“, muzika. U to doba, jedna od najrasprostranjenijih anegdota odnosila se na slavnog muzičara Timoteja koji je običnom promenom lestvice na svojoj liri dovodio Aleksandra Velikog naizmenično u stanje krajnje razdraženosti i najveće blagosti. Svaki muzičar cenjen je po svojim sposobnostima da uzbudi publiku; u tom smislu smatralo se da je muzika Kloda Le Žena (Claude Le Jeune) naročito značajna zbog svojih „psihopatoloških moći“.³¹⁷ Isti kriterijum bio je, razume se, nešto docnije usvojen i od strane nemačkih teoretičara.³¹⁸

Ovo je dovoljno — ne da bi se osporile razlike koje razdvajaju Renesansu i Barok, već prosto da se pokaže nemogućnost da se te razlike postave na bazu ekspresivne neutralnosti prema intenzivnom doživljavanju. Klasična umetnost, a tim pre realistična umetnost Renesanse, nisu nikad pomišljale da žrtvuju svoju emotivnu moć ravnoteži forme. Jednostavnost sredstava nije proporcionalna pojmovima kao što su *l'effetto* ili *affectus*. Pre bi se moglo reći suprotno. To je uostalom pravilo. Tehnička složenost poslednje etape vokalne polifonije uzalud je pokušavala da spase jedan zastareli princip. Smrt modalnog kontrapunkta nije prouzrokovana nikakvim objektivnim razlozima, to jest nije bila nasilna: ova tehnika jednostavno je ispala iz emocionalnog ambitusa renesansnog čoveka. Bila je zamenjena jednom bezmalo primitivnom tehnikom, praćenom monodijom; ali ova sa svoje strane nepogrešivo pogađa nervne čvorove slušaoca i tako nalazi pravi klasicistički izraz. Dakle, ako ima mesta govoriti o suprotstavljanju i sukobu, onda se to odnosi samo na fenomen prelaska iz Srednjeg veka u Renesansu.

Tako se rasplinjava glavni argument kojim je podržana teza o kontradikciji principa između Humanizma i Baroka. Svaka istorijska sistematizacija koja počiva na ovakvom stavu osuđena je unapred na neuspeh.

3. Antika kao fiksna ideja

Kritika povezanosti antičkog doba sa današnjim dovodi do jedino mogućnog zaključka: bilo bi pogrešno videti u duhu grčko-rimske Antike izvestan red stvari direktno suprotan zapadnoj kulturi, kako to sa najviše ubedljivosti podržava jedan Špengler, na primer. Međutim bilo bi isto tako neoprezno videti u njima samo dve varijante jedne iste stvari. Može se dakle smatrati da je Evropa jedno u generalnoj liniji nezavisno telo, ali u kome uvek možemo prepoznati antičku klicu; bez nje to telo ne bi dobilo ni približno iste forme koje danas ima.

Sledeći ovu misao, mi ćemo najpre konstatovati da zapadna kultura, uprkos ambicioznim naporima da izbori potpunu samostalnost, nikada nije uspela da se oslobodi onog što bi se moglo modernim jezikom nazvati kompleksom prema Antici. Mi smo već upotrebili slične izraze da odredimo odnos Evrope prema Orijentu. No ako je ovde podsvest dobijala različitim putevima samo na mahove svoje materijalne forme, prisustvo helenske misli permanentno je vidljivo da — opet na mahove — pokaže intenzitet jedne karakteristične fiksne ideje. I baš u tim momentima pojavljuje se neizbežan paradoks.

Naime, najvidljivija, najznačajnija karakteristika svakog „preporoda“ klasičnog duha i njegovih materijalnih oblika može se definisati kao odlučujući korak tačno u suprotnom pravcu — prema uobličavanju sopstvenih formi, prema nezavisnosti. To je jasno već od prvog trenutka, kad je karolinška renesansa priznala suverenitet klasične misli, a istovremeno prekinula odnose sa razorenom rimskom kulturom. Dodirnuvši tle svog porekla, Evropa kao Antej dobija snagu da mu se suprotstavi.

Ovaj proces kao da je potčinjen strogim zakonima. Na prvom mestu, u okviru evropske istorije možemo primetiti pravilnu smenu približavanja i udaljavanja u odnosu na antički model. Ova naizmeničnost obeležena je sa svoje strane jednom drugom pravilnošću: udaljavanja napreduju postepeno i traju dugo — dok su vraćanja relativno nagla. Reklo bi se da evropska kultura krči vekovima svoje sopstvene puteve; odjednom, primetivši da se suviše odvojila od svoje fatalne polazne tačke, ona odustaje od ličnih ambicija. Tada, kao zalutalo dete zahvaćeno panikom, Zapad hita natrag svom prvobitnom izvoru inspiracije. Ono što je u individualnoj reakciji prema jednom spoljašnjem objektu nazvano *Einfühlung*, postaje kolektivna *sympathie symbolique* prema jednoj prošloj epohi. Tako će Renesansa ponovo otkriti Platona i Vitruvija, Revolucionarni klasicizam 18. veka, Horacija i Bruta, Romantika Barok i Gotiku, a jedna struja našeg vremena manirizam. No u toj cikličnoj smeni sadrži se i pravolinijska posledica: svaki povratak pokazuje slabije osećanje pris-

nosti sa polaznom tačkom, a materijalne forme sve manje sličnosti sa originalnim modelom, i sve manje razumevanja za njegov pravi smisao. Jedna epoha je uvek delimično zagonetna za neku sledeću. Velasquezov *Idiot* iz muzeja u Pradu za današnje shvatanje fizionomije izgleda sasvim dovoljno inteligentan. Dosta suprotan utisak daju istovremeni dvorski portreti.

Konstatovanje jednog istorijskog fenomena ne uključuje obavezu da ga smestimo u niz precizno određenih uzroka i posledica. Ipak, što se umetnosti tiče, već sam pomenuo da nam se nudi izvesno psihološko objašnjenje pozitivnih promena: u početnom stadiju stila ustanovljava se osnovni model koji potpuno zadovoljava datu situaciju: vreme i sve proširenija upotreba standardnih metoda postepeno umanjuju dejstvo prvobitnih tipova na posmatrača; zbog toga se neprestano teži novom, prvenstveno morfološki kompleksnijem načinu izražavanja; ali u krajnjem stadiju procesa čak i ekstremna rešenja gube svoju transcendentnu snagu. Tada se, kao jedini izlaz, javlja potreba za povratkom na početne, jednostavne modele; *ali samim tim skokom ostvaruje se u vidu šoka onaj važni emocionalni efekt za kojim se težilo*. Odatle ono osećanje olakšanja, svest o uzvišenosti trenutka i strasna, često čak i bezobzirna aktivnost da se izgradi jedan budući svet — sve ono dakle što karakteriše periode evropskog Klasicizma. Suprotno tome, čovek baroknih perioda živi pre svega u sadašnjici.

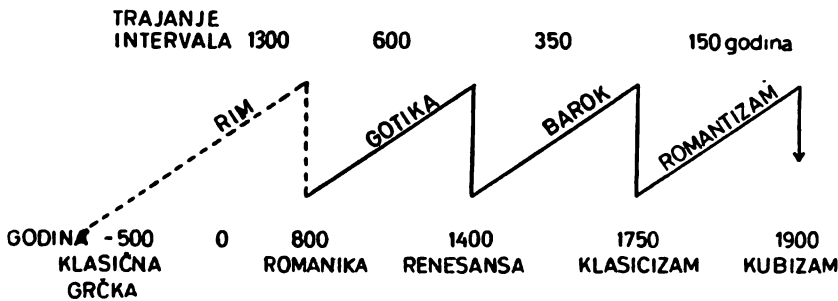
Tačno ili proizvoljno, ovo objašnjenje je primenjivo na sve slučajeve koje ovde imam u vidu. Promena stava zapadne kulture vrši se, kao što smo već primetili, na dva alternativna načina: evolucijom i reakcijom. Ovaj drugi fenomen pojavio se do sada tri puta u novoj istoriji Evrope. U početku romanskog doba, sa humanizmom Renesanse i sa Klasicizmom 18. veka. I tako odmah shvatamo kako njegove osnovne osobine tako i njegove najvažnije posledice: istorijski momenti obeleženi (između ostalog) povratkom klasičnim oblicima bili su uvek istovremeno i periodi najvećih potresa, najsudbonosnijih devijacija akcionog programa Evrope u svim tačkama, u politici, privredi, filozofiji, nauci, umetnosti, u načinu života i u odnosu prema njemu. Već smo naglasili da je to bio uvek i svuda signal za prikupljanje novih snaga.

Već ovako letimično opisan proces se pojavljuje u tako jasnom obliku da neposredno izaziva svoju vizuelnu predstavu.

Dijagram ne zahteva naročito detaljna objašnjenja. Ograničimo se zato samo na neke najvažnije tačke.

Opšti haos koji je pratio rušenje rimskog carstva nije izbrisao uspomenu na jednu civilizaciju superiornu u svakom pogledu. Antički kompleks hranio se naročito latinskim jezikom i antičkim ruševinama; najzad se pretvorio u jednu spontanu želju koja je smesta realizovana. Neobično je to što čak ni smena etničkog supstrata nije

mogla izmeniti prirodu geografskog terena, te su varvarska kraljevstva ipak sačuvala najizrazitiju osobinu antičke civilizacije — njen mediteranski karakter.³¹⁹ Pseudorimsko karolinško carstvo predstavlja prvi slučaj Renesanse ili, ako hoćemo, klasicističke bolesti. Ona će otada postati nerazdvojan pratilac evropske misli.



Već zreli romanski oblici pokazuju znatno udaljenje od antičkih modela. U 14. i 15. veku, u periodu pune ekspanzije gotičkog stila, evropska umetnost je više no ikad udaljena od grčkih formula. Odjednom, Italijani počinju da dižu glas tvrdeći da je stari, germaniski način shvatanja postao nepodnošljiv i da se treba vratiti izvorima jedino utvrđene istine. Ova revolucionarna epoha obeležena je sa svoje strane narodnim ustancima, permanentnim ratovima, krajnjom političkom nestabilnošću, socijalnim previranjima i opštom promenom običaja.

Humanizam je evoluirao (ili se degenerisao — to nam je sada svedeno) prema Baroku, da se utopi u Rokokou koji nije sasvim određen stil ali koji dobro prikazuje suštinu procesa. Neke oštre demarkacione linije između ovih etapa ne daju se povući. Ali, čak i pri takvom opreznom napredovanju svet se našao ponovo pred poznatom situacijom, pred simbolima protivprirodnosti, pred perikom Luja XIV ili *Zwinger*-paviljonom; to znači ponovo suviše daleko od takozvane antičke jednostavnosti.

Ruso, Volter, Gete, Vinkelman (Winckelmann), enciklopedisti, naredili su odstupanje koje bi i bez njih bilo neminovno usled pritisaka odozdo. Povratak se sveo na jednu „antikizirajuću“ umetnost i jednu krvavu revoluciju. No događaji započeti u Francuskoj, naglo se ubrzavaju. Uskoro smo ponovno u baroknom stadiju koji se ovog puta naziva Romantizmom. Njemu sledi Impresionizam, koji kao da želi da dotuče antički ideal i da potpuno rastoči stabilne morfološke obrasce.

Naš dijagram, sličan bilo kom oscilogramu, jasno ukazuje na periode lagane progresije kao i na trenutke reakcije. Izlišno je pod-

vlačiti da i ove reakcije, koje smo kvalifikovali kao nagle, sadrže sa svoje strane prelazni period postepenog izgrađivanja; ali je njegovo vreme nesrazmerno kraće. Isto tako, u intervalu interferencije ne nalazimo još suštinu promena. One će se otkriti tek konfrontacijom definitivnih formi, onda kada generalna stilska definicija jedne epohe ne bude više predstavljala problem.

4. Ubrzanje istorijskih procesa

Ovde je svakako već zapaženo da pravilne smene pojedinih stilskih epoha nisu praćene međusobno ravnomernim trajanjem. Naime, Romantizam se gubi već posle pedesetak godina dok Gotika pokriva tri stoleća.

Već smo se nekoliko puta sreli sa ovim fenomenom. On se javlja u formi pravilnog ubrzavanja, odnosno kao progresivno skraćivanje relativno homogenih istorijskih intervala.

Čak sasvim nezavisno od našeg dijagrama, lako se dolazi na pomisao o jednoj opštoj tendenciji ka ubrzanju. Od pronalaska broda do otkrića Amerike prošli su mileniji; od prvog aerostata do interplanetarnog broda — manje od sto godina. Periodi na koje je istorijski materijalizam podelio razvoj čovečanstva — robovlasništvo, feudalni sistem, građansko društvo — takođe su sve kraći. Rimljanima su bila potrebna stoleća da posednu teritoriju koju su Nemci u poslednjem ratu osvojili i izgubili za pet godina. I tako dalje.

Ove pojave su toliko očigledne da je neobično što nisu ranije dobile odgovarajuće teorijsko obrazloženje. Po mom saznanju postoji samo jedan pokušaj nominalno posvećen ovom pitanju, jedan čudan opuscul u čijem tekstu uzalud tražimo njegov naslov.³²⁰ Možda je najveća zasluga autora što nam skreće pažnju na jednu primedbu Mišlea (Michelet): „Jedna od najozbiljnijih i najmanje zapaženih činjenica sastoji se u tome što je vreme potpuno promenilo svoj izgled. Ono je udvostručilo svoj korak na jedan čudan način. U jednom običnom ljudskom veku video sam dve velike revolucije između kojih bi nekad stajao interval od dve hiljade godina“. Mišle aludira na Francusku revoluciju i na industrijsku. Na žalost on ne razvija svoju misao.

U okviru istorije muzike, ubrzanje se ukazalo Šajeu čim je sastavio tabelu transformacije pojmova konsonance i disonance, ali nam autor ovde izričito skreće pažnju na tu pojavu.³²¹ Fosijon takođe vidi ali ne uopštava kad govori o pretposlednjoj fazi istorije: „Što se generacija tiče, one se ne smenjuju već se suoče. U svim područjima evolucija je tako ubrzana, ili, bolje rečeno, promene su tako nagle da se istorija umetnosti 19. veka pokazuje skoro uvek kao

istorija bitaka između umetnosti od juče i umetnosti datog trenutka.³²² Manro primećuje da „većina modernih stilova pokazuje težnju prema kratkotrajnosti, zajedno sa opštim ubrzanjem kulturnih promena“.³²³ U stvari, najbolja opažanja ove vrste nalazimo danas u aforističkom obliku, rasuta pre svega u političkim komentarima i u dnevnoj štampi. Odabiram odatle misao jednog savremenog diplomate: „Vreme sada tako brzo teče da mi moramo predvideti šta će se dogoditi sutra da bismo razumeli ono što se događa danas.“ Ako nije dakle sistematizovan, proces je svakako primećen.

Verujem da nas činjenice koje smo već ranije sakupili razrešavaju obaveze da dugo disertiramo o ovom pitanju. Uostalom ovde i nismo pred slučajem u kome ubedljivost demonstracije zavisi od kvantiteta argumenata. Fizičari su pokazali da je ubrzanje jedan od osnovnih prirodnih zakona. Mi smo videli da se ista pojava može konstatovati na kompleksu istorije umetnosti. Već je to dovoljno za pretpostavku da bi jedna posebno koncentrisana analiza dovela do istih rezultata i u drugim oblastima, a u čemu već imamo primer sociologije.³²⁴ Prepreku najviše predstavljaju konzervativni metodi opšte istorije, jer nam se tim putem daje relativno uniformna, da ne kažemo amorfná slika sveta, u kojoj se skoro identičnim rečnikom opisuje zamena vlasti Amenofisa IV, Karla V ili Luja XIV. Na taj način nije dovoljno istaknuta stilska forma jednog kompleksa političkih događaja, forma koja svakako postoji. U istom smislu, pojam rata asocira se manje-više uvek sličnim masakrom i uvek invarijantnim uzrocima i posledicama koje se odnose na ravnotežu angažovanih sila. Međutim, ratovanje postaje veoma relevantno za sistematizovanje stilova političke istorije kad se posmatra kroz svoju estetsku komponentu, kroz strategijske planove ili, još pre, kroz forme oružja.³²⁵ No ako smo ovde na dobrom putu, i bez toga je jasno da se Stogodišnji rat, koji je otvorio vrata Renesansi, sveo u 20. veku na minimalne vremenske dimenzije.

Hoću da kažem da bi se fenomen ubrzanja mogao mnogo preciznije konstatovati i u političkoj istoriji kad bi se njeni stilski periodi oštrije diferencirali. Istorija umetnosti ima u tom pogledu sasvim jasnu situaciju. Manje osetne hronološke razlike koje danas razdvajaju analogno simetrične karakteristike pojedinih umetnosti potčinjene su logici datog istorijskog momenta. Neposredna posledica ubrzanja ogleđa se u progresivnom skraćenju homogenih perioda, a samim tim u skraćenju intervala između pojedinačnih fenomena.

Tako, skoro 150 godina razdvajaju početak gradnje Bogorodičine crkve u Parizu od muzičke *Ars nova* koja je koncipovana na istom mestu. Otrilike jedan vek razdvaja Mikelandela od Monteverdija. Međutim samo na dvadesetak godina svodi se rastojanje između prvog dela Geteovog (*Goethe*) *Fausta* (1806), Šatobrijanovog (*Chateaubriand*) *Genija hrišćanstva* (1802), Žerikoovog (*Géricault*) *Splava*

„Meduze“ (1819) i, recimo, Šumanove (Schumann) *Prve simfonije* (1841). Pojava Impresionizma u literaturi (Verlaine, *Poèmes saturniens*, 1866), u slikarstvu (Monet, *Impression*, 1874) i najzad u muzici (Debussy, *L'après-midi d'un faune*, 1894) beleži još manje приметna međusobna zakašnjenja.

Razume se, ovi primeri mogli bi se zameniti drugima, što bi dovelo do izvesnih promena u datumima i distancama. Ali bi samo krajnje nasilna interpretacija mogla poremetiti generalni aspekt objektivno prikazanog toka događaja. Ako dakle postoji jedan prihvatljiv razlog što zakoni desinhronizacije i ubrzanja nisu opštepriznati, to je stoga što počev od 19. veka testovi rastojanja suviše malo pokazuju. I, ako ovde jedno subjektivno gledište može da ima neke vrednosti, dodajem da će zakoni koje smo izvukli verovatno biti primenjivi samo još na srazmerno sasvim kratak budući period. Istorija čovečanstva nalazi se na jednoj tako radikalnoj prekretnici, i u tako aktivnom procesu etničke interferencije, da će u njoj i vremenske relacije dobiti bez sumnje sasvim nove vrednosti.

*
* *

Kako se strogo pridržavanje utvrđenih časova polaska i dolaska ne može zahtevati ni od saobraćajnih sredstava, još manje se, razume se, može od istorije očekivati apsolutna preciznost. Čak i naš dijagram, konstruisan uglavnom na osnovu razvoja likovnih umetnosti, pokazao bi drukčije prelomne tačke da smo ga bazirali na literaturi ili na muzici; mada bi apsolutno trajanje stilova ostalo isto. Paralelno tome, cifre fiksirane na tabeli mogle bi pretrpeti izvesne izmene zavisno od ličnog stava posmatrača. Ali u krajnjoj liniji nikakve promene detalja ne bi mogle obrnuti zaključak o progresivnom skraćivanju ritmičkih intervala. Ovaj istorijski princip nerazdvojan je od drugih zakona koje smo postavili. Gledani u celini, ti se zakoni interpoliraju i kompletiraju, potvrđujući se uvek na istim primerima.

Zasada raspoložemo sa nekoliko utvrđenih tačaka koje će odrediti naše zaključke. Tri važna momenta treba imati u vidu:

1. Forsiran povratak grčko-rimskim formama nalazi predodređeno mesto u procesu istorijske evolucije.

2. Svaki pseudoklasični pokret pojavljuje se pri završetku perioda koji pokazuje maksimalno suprotne tendencije. Ovi pokreti se karakterišu žestokom reakcijom na posledice udaljavanja od klasičnog duha.

3. Renesansa antičkih formi postaje na taj način pravilan, periodičan fenomen u istoriji Zapadne Evrope. Imajući svoje specifične

razloge i obavezne posledice, taj fenomen postaje simptom jednog opšteg stanja duha, koji se sa svoje strane definiše jednim kompletnim sistemom srodnih pojava.

Dijagram sadrži sve što je ovim rečeno. Prvu od tri klasicističke epohe samo smo površno analizirali. Njen morfološki karakter je jasan, detalji psihološkog reda nisu dovoljno poznati, a dokumenti muzičkog života, najvažniji za utvrđivanje interumetničkih odnosa, retki su i nesigurno datirani. Narodna umetnost, tipičan klasicistički fenomen, ostaje za nas tajna sve do 11. veka. Dodajmo ipak da je protoromanska epoha crpla u prošlosti najplodniju inspiraciju za svoju originalnost, iako nije umela da pravi strogu razliku između Rima i Vizantije.

Nećemo se zadržavati ni na Klasicizmu 18. veka, mada iz sasvim suprotnih razloga. Došli bismo naime u situaciju da u načelnim pitanjima ponovimo bezmalo doslovno sve što smo rekli o odnosu Gotika—Renesansa s jedne, i Renesansa—Barok s druge strane. No baš zbog toga treba podvući značaj opozicije koja deli Kraljevstvo od Carstva u odnosu na tihi integraciju Klasicizma i Romantizma. Čak i kad bismo ostavili Revoluciju po strani, promene umetničkih oblika u Francuskoj nose pečat reakcije, počev od nameštaja koji se uspravlja pošto je više od jednog veka počivao na krivim nogama. Francuska doduše, kao što smo videli, nije ni uložila mnogo napora da razvije svoj prvobitni klasicizam. Ali 18. vek ipak pokazuje akcentovane simptome radikalnijeg približavanja Antici. Opet sve počinje literaturom, čime se u isti mah obuhvataju i gorući socijalni problemi. Kao dramski pisac, Volter bira za ugled Šekspirovog *Julija Cezara*: činjenica da je bio dvaput zatvaran u Bastilju govori bar isto toliko o njegovoj klasicističkoj prirodi koliko i tragedije *Edip, Brut* i *Cezarova smrt* (1718—1735), naročito *Brut*, koji će kao motiv-simbol revolucionarnog duha nešto docnije proslaviti i slikarstvo Davida. Stav enciklopedista je poznat. Pomenimo samo da Didro (Diderot) i Ruso (Rousseau) ustaju zajedno s Grimom (F.-W. Grimm) protiv barokne prakse negovanja „čudesnog“ (*le merveilleux*) u pozorištu. U tom pogledu je dakle Gluk (Gluck) samo na pola puta kao reformator.³²⁶ Ali je ovde karakterističan jedan detalj iz teorije poezije; naime Marmontel (Marmontel) se žali što pojmu „čudesnog“ u njegovo doba nedostaje strasnost (*passion*).³²⁷ Na taj način već po drugi put primećujemo kako (nimalo sporan) racionalizam klasicističkog odnosa prema umetnosti uključuje emocionalni faktor i čak ga suprotstavlja neefikasnoj ekspresiji Baroka. Još nas više može iznenaditi ponovo proklamovana ambicija istorije da se u tom pogledu izjednači sa umetnošću: „Istoričar treba da bude psiholog. Ali da bi delovao, on mora da zainteresuje i da *uzbudi* kao neki autor tragedije.“³²⁸ „Um razumeva, ali samo putem srca čovek može da asimilira umetničko delo. Evo . . . principa koji posebno čini 18. vek

epohom preromantizma.³²⁹ A Boalo (Boileau), inspirator Klasicizma, opet govori o plaču kao i nekad Ronsar u istoj istorijskoj ulozi.

Svaki klasicizam odlikuje se arheološkim tendencijama, pa ako se stoga otkrivanje Pompeje 1748. mora pripisati slučaju, intenzivna otkopavanja i pojava Vinkelmanova svakako imaju drugi uzrok. Karolinško doba bilo je arheološko na svoj način; Renesansa po svim regularnim principima.

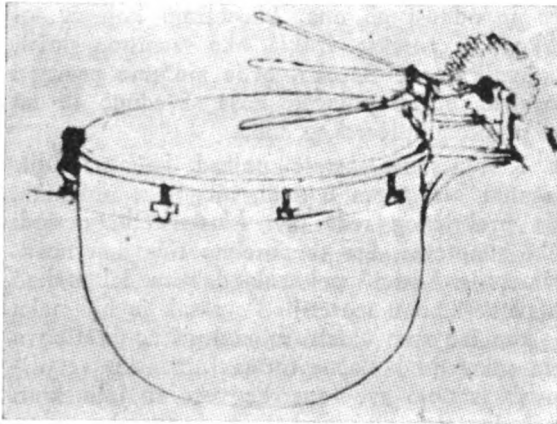
Po našim analizama, klasicističke reakcije definišu se naglim i brzim dejstvom. U samoj skulpturi Antonija Kanove (Canova, 1757—1822) ostvario se za nekoliko godina preokret koji bi u obrnutom pravcu zahtevao bar jedno stoleće. To je slučaj čak i sa muzikom. Izgleda skoro neverovatna inače poznata činjenica da Bahovu *Umetnost fuge* deli samo šest godina od Hajdnove *Prve simfonije*, iako je prvoo bilo potrebno skoro 200 godina razvoja da bi se uobličila — dok je druga praktično ukida. Sa druge pak strane Klasicizma stoji, suprotno jednom rasprostranjenom mišljenju, Romantizam kao solidarna evolutivna etapa. Mi smo već ranije insistirali na jednoj čistoj logičkoj premisi prema kojoj se teško može zamisliti kontradikcija između dva stila ako se u prelaznom periodu oba manifestuju u delu jednog istog umetnika. A to je slučaj sa skoro svakim od velikih stvaralaca na prelomu vekova, sa Geteom, Betovenom (koji se lomi na *Trećoj simfoniji*), sa Šilerom, Berliozom itd. Uprkos antičkim temama i pretencioznom držanju svojih protagonista, Davidove kompozicije neuporedivo su dalje od rimskih slika no što su to Mazačove freske. Davida ne deli toliko od Romantizma njegova estetika koliko docnija akademska škola koja ga je prisvojila. Tačno je da romantična forma ima u suštini „negativni i negirajući karakter“.³³⁰ Ali genetički posmatrano, to se odnosi na onaj klasicizam koji će joj slediti, a ne na onaj iz koga je potekla. Dakle, ako se nismo složili sa Hauzerom u pogledu kvalifikacije Baroka, ovde možemo preuzeti skoro sve njegove razloge da bismo pojačali naše. Svedimo ih na predstavu Klasicizma kao predromantičarskog doba.

Epoha Humanizma i Renesanse ostaje najzad kao najbolji, najznačajniji primer vraćanja klasičnom u svim njegovim oblicima. Uprkos nekim razlikama praktičnog reda, svi klasicistički periodi otkrivaju dakle zajedničke simptome. Što se posebno tiče umetnosti, jasno je da se sve to „vraćanje Antici“ pokazalo dobrim delom kao program ostvaren više u nameri no u materiji. Povratak je bio neka vrsta izgovora. Tako je, kao što smo videli, tajna institucija stihova u „antičkoj meri“ dovela samo do konačne forme francusku versifikaciju, čiji je jezik odavno izgubio sve fonetske veze sa latinskim; navodna antička drama čudotvorno se preobrazila u opersko pozorište; fantastična vera u Vitruvijevu harmoniju i Boecijeve proporcije odvajala je postepeno renesansne arhitekte od stuba kao bitnog elementa klasične arhitekture i stavila ih pred orijentalni problem

kupole; pored drugih supstancijalnih novosti — kao što je anatomski naturalizam — moderna klasicistička skulptura obuzeta je psihološkom analizom koja je u osnovi ostala strana grčkoj umetnosti.

Proces u nauci, onako kako ga vidi Taneri, savršeno dobro odgovara istom redu stvari: „Snažan pokret reakcije koji se ocrtavao protiv sholastičke filozofije nije samo koristio idejama budućnosti. Mi smo već ukazali na značajnu ulogu neoplatonizma; ali ljudi su se vratili još mnogo više unazad, do Empedokla i Parmenida. Tačno je da ta imena služe naročito kao etikete stvarno novim koncepcijama...“³³¹

Iz naše perspektive možemo dakle videti da stepen uspeha u imitaciji antičkog modela nije ni izdaleka toliko simptomatičan koliko je to volja za uspehom, iminentna svakoj klasicističkoj ideji; želja za potčinjavanjem, koja deluje tako reći podsvesno. Ova volja razvija energiju tako snažnu da ona prevazilazi svoj nominalni cilj i završava se originalnom kreacijom.



Leonardo da Vinci. Projekti za mehaničke muzičke instrumente. Pronalazački impulsi u periodima klasicizma ne doživljavaju uvek realizaciju.

I zato je klasicizam uvek u isto vreme i revalorizacija narodnih snaga, i u nacionalnom i u socijalnom smislu. Svaki klasicizam ima svoje frotoliste i svoju braću Grim kao što ima svoje revolucionarne vođe.

5. Tomas Manro i evolucija

U program ove knjige ne spada direktno raspravljanje jednog od najvažnijih pitanja za noviju biologiju i antropologiju, a time automatski i za čitav niz socioloških i istorijskih nauka uključujući umetnost. Razume se, mi smo već zauzeli vrlo određen stav prema problemu evolucije mada ga nismo direktno apostrofirali. Ostaje ipak potreba da se taj stav izričito definiše; pri tom se kao najpogodniji metod nametnula konfrontacija sa jednim od najznačajnijih savremenih poduhvata u ovoj oblasti.

U svom monumentalnom delu *Evolucija umetnosti*³³² vodeći američki estetičar Tomas Manro (Munro) izlaže detaljno sadržinu i istorijat pojma evolucije, stavljajući ga u širok kontekst i dajući mu precizno teorijsko značenje. Pre svega izvrstan sistematičar, Manro uspeva da unese reda u jednu obimnu i ne uvek koherentnu materiju kojom će se, blagodareći njemu, ubuduće s lakoćom manipulirati.

Manro posmatra evoluciju iz perspektive istorije kulture i umetnosti, filozofije i psihologije umetnosti, sociologije, antropologije i drugih posebnih nauka. On se naročito dugo zadržava na teorijama Spensera (Spencer), Darvina (Darwin), Marksa (Marx), Tena (Taine), Morgana (Morgan), Tajlora (Tylor) i antropologa Alfreda Krebera.³³³ Njegov odnos prema starijim teoretičarima nosi pečat racionalnog suđenja, pomirljivosti i striktnosti objektivnosti. U ovoj tački leže uostalom najpozitivnije i najspornije strane Manroovog postupka.

Manro istovremeno želi da bude instruktor i teoretičar, želi da otkrije istine svih kategorija važnosti i da ih sklopi u sintezu. Još jednom se to pokazalo kao nemoguće u materiji pred kojom se autor nalazio i na koju je svim silama pokušao da primeni metode egzaktnih nauka. On je u svom kritičkom postupku došao do suviše velikog broja pojedinačnih „istina“ koje se međusobno potiru.

Postaviti istorijski sistem znači pre svega izvršiti selekciju činjenica po važnosti. Insistiranje na empirijskoj verifikaciji svakog detalja deluje destruktivno; a nije neophodno jer je ovde otkrivanje neke apsolutne istine čista fikcija. U tako polivalentnoj materiji kao što je analiza kulture mora se imati na umu da „svaka hipoteza ima svoju vrednost pre svega kao sredstvo delovanja na stvari; i da se od nje ne može zahtevati vrednost efektivne reprezentacije stvarnosti“.³³⁴ To je granica koju moramo poštovati i poslednji razumni cilj koji smo na ovom mestu sebi postavili.

Tomas Manro označava sebe kao sledbenika Spenserove teorije evolucije.³³⁵ U želji da to objasni on je uz put postavio ovoj teoriji onoliko ograda koliko je potrebno da u nju ne poverujemo. Manro uočava dobre argumente protivnika i oštrim okom otkriva nedostatke

saveznika. Njegovo delo postaje tako jedinstven primer smene neprestanih *pro* i *contra*, jedinstven primer straha od odgovornosti i terora kritičnosti. I najmanje relevantne afirmacije propraćene su citatima niza slučajeva u kojima ne važe.

Jedan drugi teoretičar evolucije, Žorž Sorel, rekao je da „Spenserove kosmološke hipoteze zabavljaju obrazovane ljude isto tako kao što su mitološke priče zabavljale nekadašnju aristokratiju“.³³⁶ Sorel nije u pravu. Ali kojim putem to pokazati? Manro je pokrenuo jedan ogroman aparat pojedinačnih situacija da rehabilituje teoriju koja to uopšte ne zahteva, jer se sa daleko manjim brojem dokumenata može prihvatiti ili odbaciti. Najzad je Spenser morao biti praktično napušten, pa se Manro opredelio za rešenje koje možda nije želeo ali koje se pokazalo neizbežnim: za „pluralizam“. Bez obzira kako se definiše ovaj filozofski stav, on će svoj pravi umetnički korelat naći u eklekticismu a time i svoju ocenu.

Ja se zadržavam na Manroovom metodi samo zato što je u nečemu različit od metoda koji je na ovom mestu primenjen. Nasuprot pluralizmu, teorijski monizam ne znači niti može značiti samovoljno i nekritično eliminisanje činjenica nepovoljnih za datu teoriju — već kritičko odabiranje relevantnih podataka u cilju formiranja sistema koji se već ranije nametnuo studijom materijala. Svaki suprotan postupak neminovno vodi amorfnoj nivelaciji prikazanog stanja i haotičnom utisku opšte slike. Ta slika doduše odgovara izvesnim mentalnim konstitucijama i Šopenhauer će je adekvatno opisati: „Ko kao ja ne može a da u svakoj istoriji vazda ne vidi jedno isto, kao što se u kaleidoskopu pri svakom pokretu uvek vide iste stvari samo u drugim konfiguracijama — taj ne može uzeti učešća u tom strasnom interesovanju.“³³⁷

Šopenhauerov stav može biti opravdan; neka bude čak i jedino ispravan. U svakom slučaju, onaj ko vidi istoriju kao aleatoričnu konfiguraciju pojedinačnih elemenata ima mnogo veće šanse da to dokaže no onaj ko želi da joj pripiše sistematičnost. Ipak, čak i uz potpunu svest o činjenici da ni jedna istorijska teorija nije mogla do sada pokazati svoju potpunu „tačnost“, pokušaji u tom smislu sigurno će se nastaviti. Bacimo pogled na neki mravinjak ili na vedro zvezdano nebo. Teško se daje izbeći spontana asocijacija na slučaj, nered i dezorganizaciju. Oni koji se sa tim prvim utiskom nisu hteli pomiriti otkrili su savršen sistem organizacije društva insekata i veličanstveno proste zakone nebeske mehanike. Izvesno, mi možemo egzistirati i bez poznavanja istorijskih zakona; ali je takođe izvesno da sa Šopenhauerovim načinom gledanja čovek još ne bi izašao iz prašume. Nada da će istorija jednom otkriti bar neka pravila svojih mehanizama ne može biti napuštena.

Manroov skepticizam je u izvesnom smislu dragocen. Kada ovaj oprezni duh postavi kao jednu od svojih glavnih teza opravdanost egzistencije filozofije istorije, onda možemo biti sigurni da to nije metafizička fraza.

Sumnja u uspeh poduhvata sistematizacije istorijskih fenomena dolazi, kao što smo već podvukli, kao posledica dosadašnjih neuspeha ili samo ograničenih uspeha. Biološki živ i pokretan mehanizam istorijskih događaja stavlja ispitivača pred dve glavne teškoće. Prva je mnogobrojnost pojedinačnih kanala istorijskih tokova i njihova međusobna nepodudarnost; druga dolazi zbog toga što su pojedini istorijski organizmi praktično uvek ometani da ostvare idealne forme razvoja kojima teže, odnosno kojima su potencijalno namenjene. Najzad, teško je uopšte naći onu istorijsku jedinicu čiju evoluciju treba pratiti. Hronološki momenti nisu paralelni, kao ni pojedini stadijumi; mi teško uspostavljamo relacije između događaja kad na jednom primeru moramo produbljivati antropološku analizu, na drugom političku, na trećem kulturnu. U takvoj situaciji eksperiment „Germani“ ima sve šanse da se razlikuje od eksperimenta „Sloveni“ i zakon — ako ga ima — izmiče u svojoj očiglednoj formi.

Zato je samo jedna stvar jasna. U bilo kojoj realnoj istorijskoj situaciji nalazimo ekstremno kompleksnu konfiguraciju podataka. Zakon koji bi važio za svaki pojedini slučaj biće uvek jedan supra-zakon. On mora biti dat u sasvim opštim terminima, što znači da mora biti jednostavan. To takođe znači da postoji samo ograničen broj slika kojim bi takav zakon mogao biti predstavljen: zrak, parabola, oscilogram, spirala... Ovim je spisak skoro iscrpljen i to je ohrabrujuće.

Ipak ima kategorija ljudi sa urođenim nepoverenjem prema sistematizaciji istorije. Možda je to nepoverenje pojačano činjenicom da je smrt jedino pouzdana prognoza; uostalom većina teorija stvarno ima apokaliptičan karakter. Ali ovde nema pomoći. Svest o neminovnosti smrti je cena kojom čovek plaća svoju superiornost u svetu živih bića i to je čak možda najveća distanca koju on postiže u odnosu na sebi slične organizme. U jednom pismu Vazariju, Mikelandelo kaže da nikad nije izrazio ideju koja nije bila izlivena sa licem smrti.³³⁸

Kao što je dobro poznato, H.—Dž. Vels (Wells) je skoro ceo svoj rad posvetio izučavanju budućnosti. On je tvrdio da mi potcenjujemo svoje šanse u otkrivanju onog što nas očekuje, a da smo suviše poverljivi prema prošlosti. Predviđanje se može uprostiti pošto prosek postaje jasniji ukoliko se broj posmatranih elemenata uve-

čava: „Pesak se sastoji od zrna beskonačno različitih oblika. Pri mikroskopskom ispitivanju naći ćete sve vrste uglova, kontura, varijacija. Pre no što ste to videli ne možete reći kakva će biti kontura jednog jedinog zrna. I, ako izručite kolica peska, nećete moći predvideti tačno mesto koje će zauzeti jedno određeno zrno u gomili koju pravite. Ali možete odrediti dosta tačno oblik gomile u celini . . . U takvom slučaju celina može da bude jednostavnija nego njeni sastavni delovi: to je takođe slučaj sa mnogim ljudskim događajima. Činjenica da nam individualna budućnost potpuno izmiče, nije razlog koji bi nas sprečavao da želimo, otkrivamo i koristimo sigurne generalizacije, upotrebljive u bezbrojnim i važnim pitanjima koja se tiču ljudske sudbine.“³³⁹

Iza ove demonstracije može stajati svaki filozof u potpunoj bezbednosti od prigovora principu. Ali mi možemo ići i dalje. Na primer, otkud to da nam „individualna budućnost izmiče“? Pozitivna naučna misao, glavni potencijalni protivnik istorijske „astrologije“, precizno određuje sudbinu svake individue i tako se pojavljuje kao glavni predstavnik determinizma. Čovek se, po definiciji, rađa 36 nedelja posle začeca, dobija prvi zub u šestom mesecu, bradu u sedamnaestoj godini, umire oko sedamdesete; u međuvremenu se razvija i opada prema uslovima preciznog fiziološkog kalendara. Izvući iz sudbine pojedinca analogiju sa sudbinom mnoštva pojedinaca — nacije, socijalne klase, države, grupe umetnika — ne može značiti fatalističko gubljenje vremena, već normalnu reakciju naučno orijentisanog ispitivača istorije, u savršenom skladu sa svim priznatim naučnim metodima.

Međutim — a ovo je glavni motiv našeg razmatranja — pobačaj sprečava rođenje, hermafroditu uopšte nije izrasla brada, a čovek gine u saobraćajnoj nesreći još pre svoje tridesete godine. Najzad, nauka demantuje svoju prvobitnu idealnu prognozu, pa daje novu predskazujući novorođenčetu smrt kroz 15 godina usled urođenog defekta srca. Ovo znači da jedna konkretna naučna prognoza može u isto vreme biti i tačna i u nesaglasnosti sa normativnom prognozom višeg reda. I tako se ne vidi više ni jedan razlog zbog koga bi trebalo uskratiti filozofiji istorije ono što se dopušta pozitivnoj nauci.

Hendikep filozofa je naročito u tome što on nikad nema u rukama dva puta istu konfiguraciju podataka da bi sa sigurnošću mogao reći da će isti uzroci dovesti do istih posledica. Kako se njegov eksperiment ne može ponoviti u idealnim laboratorijskim uslovima, on stavlja „slično“ umesto „isto“ i „verovatno“ umesto „sigurno“. Ali i ovde se istoriji sasvim neočekivano pridružuje moderna fizika, pa će nobelovac Dirac (Paul Dirac) opravdati istovremeno i našu i Velsovu komparaciju:

„Kada se posmatranje vrši na bilo kom atomskom sistemu . . . u datom stanju rezultat generalno uzev neće biti određen, to jest ako

je eksperiment ponovljen više puta pod identičnim uslovima, moguće je dobiti nekoliko različitih rezultata. Ako ponovimo eksperiment veliki broj puta, naći ćemo da svaki pojedini rezultat daje određen deo ukupnog broja puta, tako da se može reći da postoji određena verovatnoća dobijanja tog rezultata svaki put kad je eksperiment izveden...³⁴⁰ To znači da — kao i danas još uvek u istoriji — postoje slučajevi kad mi ne znamo kuda vode fizički zakoni, pa ih zamenjujemo matematičkim zakonima proseka.

Stoji dakle da svaka prognoza bilo kakve vrste, osim uprošćenosti ima još jednu prateću osobinu; to je šematičnost, proizašla iz koncepta proseka, optimalnog sticaja okolnosti ili „normalnog razvoja“. Ni jedan od ovih pojmova nije instrument striktnog iskustva već apstraktna statistička formula. Čak i klasična fizika traži idealne laboratorijske uslove. Stav „voda ključa na 100°C“ jednostavno nije tačan, jer na Monblanu voda ključa na 83°C. Ne znajući da se radi o varijacijama atmosferskog pritiska, srednjovekovni filozof bi mogao doći do zaključka da je u pitanju verovatnoća sa svojom „*chance variations*“. Isti taj filozof bi pravilnim rezonovanjem pretpostavio da srpska država na Balkanu ima sve šanse da nasledi Vizantijsku imperiju. Možemo li mu reći da je njegovo rezonovanje „netačno“ zato što nije uzet u obzir iznenadni upad Turaka u Evropu? Shodno tome i eventualni „tačni“ zakoni istorijskih procesa imaju samo idealnu formu koja se ne može uvek ostvariti čak ni delimično, a nikad potpuno i savršeno.

Priroda ne daje primere potpunog individualnog ostvarenja postavljenog modela. Kristal ne dobija idealan stereometrijski oblik koji teorija propisuje; sastav vode ne ispunjava nikad tačno precept hemijske formule; čovečje telo nije potpuno simetrično.

Šta onda reći za konfiguracije koje nastaju pri sudarima slobodnih (ili relativno slobodnih?) tela u istorijskim prostranstvima gde uspeh jedne jedinice u ostvarenju modela kome teži zavisi od neuspeha neke druge jedinice? Progermanska Gotika ometala je vekovima rascvetavanje latinskog Klasicizma; Francuska revolucija mogla je opisati svoju evolutivnu parabolu samo pod uslovom da nemački monarhizam ne opiše svoju; cena razvoja Impresionizma bila je detroniranje Akademizma. Ako ovo nije jedino pravilo konstitucije oblika, onda je svakako jedno od najvažnijih. U svakom slučaju za sistematizaciju stilskih epoha od najvećeg je značaja utvrditi granice u kojima se odvija početni program — model. Stil počinje kada su konture modela skicirane; on zadržava svoj identitet u toku procesa ostvarivanja modela; završava se kada je šema (relativno) potpuna. Pri tom će mnogi drugi programi biti ispunjeni samo delimično i biće ih teže prepoznati i definisati.

Pojam evolucije nije sinonim svakog razvoja ili kretanja; ne treba ga čak mešati ni sa pojmom progressa iako Spenser u ovom pogledu ne pravi dovoljno jasnu razliku. Manro uostalom filtrira njegove teze i ostaje samo na nekoliko opštih zaključaka. Ovde pre svega spada koncept evolucije kao *opšte tendencije prema rastućoj kompleksnosti*. Ta tendencija bi trebalo da ima univerzalnu važnost i da se odnosi koliko na fiziku, tehnologiju i biologiju, toliko i na sociologiju, psihologiju i umetnost. Evolucija je dakle prelaz od jednostavnog na kompleksno putem sukcesivnih diferencijacija; evolucijom se vrši promena homogenog u heterogeno, pri čemu se diferencirane funkcije sve više integrišu, odnosno dobijaju u koherentnosti. Manro posebno ističe sledeću definiciju: „Kulturni evolucionizam je verovanje da sadašnji oblici kulture dolaze do egzistencije putem dugog procesa nasleđivanja sa postepenim, adaptivnim modifikacijama, nastankom novih tipova oblika, kao i tendencijom prema rastućoj kompleksnosti.“ (*Evolution in the Arts*, p. 220).

Ovo je potpuno tačno ukoliko se tiče samog pojma evolucije. Dolazeći do istih zaključaka, mi smo samo postavili granice evoluciji jednog *tipa*, pa je umesto pravolinijske varijante nastala ciklična. Ciklusi se, kao što smo videli, ne poklapaju ni sa pojedinačno uzetim stilovima, *već sa stilskim kompleksom koji predstavlja jedinstveno telo u evoluciji*. Romanski stil nije degradirao u gotički već je evoluirao; na isti način, Klasicizam 18. veka, Romantizam i Impresionizam čine jedinstven organizam istorije umetnosti.

U tom smislu, mi ovde nismo našli opravdanje Spenserovog stava o povećanoj integraciji pri specijalizovanju pojedinih funkcija. U krajnjim stadijima evolucije specijalizacija obavezno dovodi do dezintegracije. Ali dovdje još nismo stigli. Ono što smo stalno podržavali slaže se sa Spenser-Manroovim zaključkom da se evolucionni proces poklapa sa morfološkim komplikovanjem, mada još ne znamo da li je morfološki moment identičan sa funkcionalnim.

U ovoj tački suočimo se sa važnim problemom odnosa evolucije i progressa. Prema Manroovoj analizi (p. 65) Spenser nije identifikovao ova dva pojma već je nezdravu, patološku razvijenost označio kao regresivnu. Nasuprot tome, pravi evolutivni razvoj legitimise se kriterijem određenosti, determinacije, specifičnosti.

Delimično tačno. Međutim postojanje perioda regresije izričito dokazuje da evolucija nije pravolinijska. I, drugo, ako ovde umešamo pojam progressa, onda evolucija pre ide putem uprošćavanja nego komplikovanja. Logičan put razvoja mašine vodi jedino tom cilju. Morfološka uprošćenost je ovde simbol progressa: pogledajmo prve pisace mašine ili razliku između klasičnog i tranzistorskog radio apa-

rata. Dok ovo pišem realizuje se plan rotacionog klipnog motora koji će blagodareći svojoj jednostavnosti uskoro zameniti staru varijantu ovog mehanizma. Nasuprot tome činjenica je da većina mašina postaje vremenom sve komplikovanija. Ali zato broj njihovih funkcija srazmerno raste, jer raste broj operacija koje se od njih zahtevaju. Tako izlazi da veća kompleksnost odgovara definiciji progressa ukoliko razvitak članova posmatranog organizma vodi ili umnožavanju funkcija ili porastu efekta jedne funkcije.

Što ovde vredi za mašinu, vredi i za umetnost. U okviru razvoja jednog stila postoji stalna tendencija ka porastu efikasnosti i kvantiteta izražajnih elemenata. Antička, srednjevekovna i renesansna skulptura pošle su od globalnih, uprošćenih anatomskih predstava (kuroi, merovinški sarkofazi, Donatelo) da završe sa suptilnom obradom detalja i akcentovanjem dekoracije (helenističke kompozicije, gotički portali, Bernini). Izraženo na generalan način, *progres se poklapa sa evolucijom ukoliko se morfološka kompleksnost poklapa sa funkcionalnom.*

Čista morfološka evolucija počinje od momenta kad kompleksnost članova jednog tela ostaje bez pratećeg efekta korisnog rada, a tada više nema progressa. Ovde odmah vidimo komplikovanu muziku poslednjih majstora Gotike, zatim dela Bahovih savremenika i najzad u naše vreme Regera (Max Reger) ili Riharda Štrausa (Strauss). Na području likovnih umetnosti ovaj stadijum počinje od prevlasti dekoracije nad funkcionalnom strukturom — recimo u slučaju katedrale u Sevilji, enterijera Šenbrunskog (Schönbrunn) dvorca ili Bušeovih (Boucher) kompozicija. Kad pronađemo ovaj moment, pronašli smo znake regresije. Uostalom nesklad između kompleksnosti i efikasnosti imaće destruktivno dejstvo na svaki organizam. Najveće živo biće svih vremena, diplodokus, imao je dva cerebralna sistema, a izumro je zbog teškoća da ih koordinira: u hladno jutro svako je mogao da mu otkine i odnese komad repa pre no što bi glava stigla da reaguje.³⁴¹

Tomas Manro u više navrata izlaže kako pitanje razlike između nauke (odnosno tehnike) i umetnosti mnogi teoretičari svode na pitanje akumulacije, pri čemu je prva kumulativna, dok druga uglavnom to nije: „Svaka umetnost — kaže Kreber — i zato svaka filozofija ili religija u dobroj meri moraju početi sve iznova, dok svaki od prelomnih perioda pronalazaka u nauci može da počne i uglavnom počinje tamo gde je prethodni stao.“³⁴²

Bespredmetno je upoređenje sa filozofijom i religijom jer one nisu usmerene na neposrednu produkciju. Što se umetnosti tiče, ona je kumulativna u najčistijem smislu reči, iz prostog razloga zato što ima svoju nauku i svoju tehniku, a što jedan antropolog razume se previda. Hiljadama godina egipatsko slikarstvo je bilo ne samo kumulativno, već se do te mere identifikovalo sa geometrijom da se

nije ni menjalo od momenta kad su pronađena konačna rešenja; dva veka eksperimenata i akumulacije iskustva razdvajaju primitivni ričerkar od savršene forme fuge; puna četiri veka prenošena je sa ateljea na atelje nauka o opisivanju prostora — od Lorencetijevih gradskih vista do iluzionističkih tavanica Luke Đordana (Giordano); pesnici su se učili pravilnoj versifikaciji od trubadura do Malerba (Malherbe). Šta su do danas bile anatomija za slikarstvo, harmonija i akustika za muziku, režija za dramu — ako ne čiste naučne discipline — da i ne spomenemo arhitekturu. Koliko veliki broj aspiranata od uvek do danas uopšte nije bio u stanju da savlada te nauke? I *vice versa*: lakomisleno tvrđenje da je ona „prava“ nauka stalno kumulativna, ne počiva ni na kakvim činjenicama. Srednji vek je totalno zanemario naučnu misao Antike, pre svega njenu matematiku. Međutim u tom istorijskom razdoblju akumulisane su gomile teorija koje jednom Njutnu (Newton) nisu ni u čemu poslužile jer je on ponovo prihvatio Arhimeda. Najzad, Lobačevski i Riman nisu ni ukinuli ni razvili Buklidovu geometriju, već su „počeli od početka“, isto kao što Minkovski (Minkowski) nije „usavršio“ euklidovski prostor dodavši mu još jednu dimenziju. Identifikacija evolucije i progressa nastaje samo kao rezultat aktivnosti koja ukida prethodnu pošto se pokazala savršnijom ili adekvatnijom duhu vremena. Ništa od toga nema u pobrojanim slučajevima. Jer tamo gde smo našli progress nismo našli evoluciju; a našli smo prekid i bez jednog i bez drugog. Nauka pokazuje iste oscilacije kao i umetnost.

*
* *
*

Principi koje smo postavili jasni su i ne trpe izuzetke: proces razvoja može da se prekine nasilnim putem, ali se ne može obrnuti. Manro međutim ističe kao važnu napomenu da Spenser „ostavlja otvorena vrata da se izvesne vrste komplikovanja u umetnosti klasiraju kao devolutivne i regresivne“, pa u ovu grupu stavlja „abnormalne društvene promene kao što su pobune, revolucije, glad i epidemije“ (p. 65). Za nas ovde revolucije u određenim slučajevima spadaju u zakonite i zdrave pojave. Patološka, „kancerозна“ hipertrofija u socijalnim odnosima nastala bi — već prema našoj definiciji — onda kad umnožavanje članova tela ne pruža odgovarajući efekt korisnog rada. Prema tome, dekorativnom stadijumu u umetnosti sociološki odgovara porast broja državnih institucija, odnosno predimenzionirani razvoj birokratizma.

Ili evolucija znači morfološko komplikovanje ili ne; tu ne može biti pogađanja. Izuzeci koje Spenser dopušta prihvatljivi su samo pod uslovom likvidacije teorije u celini. No Manro je, razume se, suviše dobro obavešten i suviše pošten prema činjenicama da ne bi vi-

deo i dalje. On primećuje na primer (p. 343) da se zakonu o rastućoj određenosti suprotstavlja Romantizam sa svojom naklonošću prema neodređenosti (*indefiniteness*). No mi smo već podvukli da u ovu kategoriju spadaju poslednji stadijumi stila, recimo „impresionistički“ period antičke rimske freske, zatim slikarstvo Vatoa (Watteau) ili skulptura Rodena (Rodin): dovoljno dakle da hipoteza integracije izgubi verodostojnost. Najzad, pošto je naveo nekoliko karakterističnih slučajeva, Manro podvlači da „*ima kompleksnih dela u ranim periodima civilizacije, kao i jednostavnih modernih dela.*“ (p. 308). Ali to je ono na čemu ja ovde insistiram, a što se suprotstavlja teoriji evolucije u Manroovoj redakciji. U svim izrazito kompleksnim delima modernog doba naći će se u poslednjoj analizi tragovi 19. veka.

I tako, s obzirom da su izuzeci demantovali većinu pravila, Manrou ne ostaje ništa drugo do da svoju hipotezu proširi do apsurda, u nadi da će se tada pokazati tačnijom: „*Što se tiče opšte istorije umetnosti od paleolitskog do današnjeg doba, ne može biti sumnje da se dogodilo ogromno komplikovanje.*“ (p. 308).

Sumnje sigurno ne može biti u postojanje evolucije čovekove umetnosti od momenta kad taj čovek još nije bio potpuno čovek, bar ne u pogledu svojih intelektualnih sposobnosti. Niti je takvoj temi potreban jedan ogroman dokumentacioni materijal, niti se ona uopšte sme dovesti na dnevni red. Uostalom, stav nije tačan ni sa svog drugog kraja: da je ovakav zakon evolucije dejtvoavao permanentno, bilo koji istorijski trenutak pokazivao bi veću kompleksnost od bilo kog prethodnog trenutka, pri čemu bi apsolutni maksimum bio ostvaren u naše vreme. Mi međutim suviše dobro znamo da su ti klimaksi ostvareni davno, u doba Milanske katedrale ili rokoko nameštaja. Što se današnjeg doba tiče, najbolje je dati reč jednom od pionira moderne arhitekture, Luju Salivenu (Sullivan): „*Intelektualne težnje u ovom času vode prema uproščavanju. Sve snage moderne naučne misli upravljene su, uz opštu saglasnost, prema istraživanju onih malobrojnih i jednostavnih principa za koje verujemo da leže u osnovi kompleksnosti prirode.*“³⁴³ Ove reči je mogao izgovoriti Alberti pet vekova ranije. I ako ih ovde citiram, to nije zato da demantujem teoretičara kome mnogo dugujem, već da opravdam svoju pretpostavku o tendenciji našeg vremena prema klasicizmu.

*
* *
*

Spenser je smatrao društvo za organizam i pripisivao mu biološki karakter.³⁴⁴ Reči kao „organizam“ i „telo“ bile su i ovde nekoliko puta upotrebljene.

Asocijacija je veoma stara. U svojim sociološkim istraživanjima Pitirim Sorokin ih je našao u misli starih Inda i Kineza, kod Platona i Aristotela, kod Cicerona i Seneke, u Srednjem veku i u Renesansi, u delima Makijavelija, Paskala, Herdera, Lesinga, Kanta, Darvina, Marksa i nebrojenih modernih naučnika sa akcentom na Lilienfeldu, za koga je *sociologus nemo nisi biologus*.³⁴⁵

Razmišljajući o ovom problemu, pristalica organizmičke teorije bi danas pre svega mogao konstatovati da se nalazi u odličnom društvu. Prelazeći preko toga — s pravom uostalom — Sorokin žestoko i nebiranim rečima izvrgava teoriju ruglu,³⁴⁶ u čemu takođe nije usamljen. Na toj strani zauzima jednu od pozicija i sam Manro.

Sasvim je očigledno da u ovom postoji nesporazum koji dobro namerni previdaju a zlonamerni iskorišćuju. Predstavnici jedne hipoteze traže kompletan ekvivalent organizmu u društvu koje bi po njima imalo osim glave i tela još i ruke, noge, nerve i druge članove žive strukture do najsitnijih detalja. Kako to nije lako dokazati, njihovi protivnici sa uspehom obaraju višak analogija te ostaju u ubeđenju da su oborili teoriju u celini — što još ne stoji. Zato nekoliko sumarnih napomena.

Pre svega, jedna stvar se ne razvija niti evoluiru, već stoji gde jeste i ostaje kako je bila. Prema tome, ko govori o *razvoju* i *evoluciji* — a tu bez izuzetka spada svaki istoričar, estetičar i sociolog — govori o nečem što *nije stvar*. Šta bi to moglo biti?

Drugo. Kad je u pitanju samo sociologija, stvari u ovom pogledu nisu jasne, jer etape razvoja nisu sistematizovane. Na mom stepenu obaveštenosti, samo dijalektički materijalizam ima čistu situaciju u ovom pogledu, ali taj stav nije opšte prihvaćen. Suprotno tome, istorija umetnosti sa svojom podelom na stilove ne samo što ima potpun dokazni materijal, već i jednoglasno odobravanje svih upućenih specijalista. Prema tome za ovaj problem je umetnički eksperiment kvalifikovaniji od svakog drugog.

U tom smislu podvucimo sledeće: kad govorimo o „evoluciji umetnosti“ mi imamo u vidu samo jednu mentalnu sliku a ništa od konkretne realnosti. Umetnost nije ni stvar ni organizam. Umetnost je pojam, te kao takva ima samo komunikativnu vrednost i samo status konvencije. Stvari su isključivo pojedinačna umetnička dela, a organizam su njihovi stvaraoci. U tim je pak stvarima organsko ono što je paralelno sa stvaraocem i neodvojivo od njega: organsko je proces nastajanja dela, ta kapitalno važna etapa njegove egzistencije koju na žalost istoričar gubi iz vida jer ga interesuje samo završen produkt, to jest nepromenljivi predmet. Ali istoričar i estetičar klasifikuju sad te predmete, ređaju ih jedan do drugog po hronološkom redu . . . Odjednom, niz statičnih predstava počinje da izaziva asocijaciju na neki proces, na živ organizam. Niz nepokretnih slika

povezuje se posredstvom diferencijalnih promena u dijagram pokreta. Ovakva *laterna magica* daje privid kontinuiranog razvoja. Evolucija se javlja kao analogija sa organskim, još ne kao empirijska činjenica; samo kao registar pojava, a ne kao konkretan proces imanentan nekoj — kakvoj god bilo — utvrđenoj jedinici; recimo *jednoj* hemijskoj supstanci, ili *jednom* organizmu.

Ovo je prva aproksimacija. U drugoj možemo poći i dalje pa konstatovati da je umetničko delo rezultat rada, određenog duhovnog stanja, intelekta, emocionalnog potencijala. Umetničko delo ne samo što legitimizuje čoveka, već ga definiše. Ono je materijalni otisak umetnika kao što je to otisak praistorijskog bića u kamenu. U tom momentu problem se obrće, pa umesto pitanja „da li umetnost evoluirala?“ dolazi pitanje „da li čovek evoluirao?“ Ali tada mi možemo mirno napustiti problem i ostaviti ga biologima na rešavanje. Evolucija umetnosti će postojati u onoj meri i formi u kojoj postoji evolucija čoveka.

Treba uostalom naglasiti da prihvatanje komparacije istorije umetnosti i biološke jedinice ili vrste ne znači doktrinarno preuzimanje nekog teorijskog sistema sa svim njegovim konsekvencama. Pre svega „organizam“ ostaje samo model, samo simulacioni sistem. Analizom ponašanja modela možemo doći do dubljih saznanja o dosadašnjem ponašanju umetnosti i do najlogičnijih pretpostavki za budućnost. Ali ova komparacija je daleko od toga da samu sebe određuje. Život se javlja u raznim oblicima i u raznim varijantama; ritmovi i ciklusi različitih vrsta ne poklapaju se; progres jedne vrste podudara se sa izumiranjem druge vrste. Najzad broj mogućnih istorijskih slika, kao što smo videli, nije veliki. To znači da se jedna šema događaja uvek može poklopiti ne samo sa šemom nekog organizma, već i sa hemijskom, fizikalnom, astronomskom, ili sa nekoliko njih istovremeno. Osnovni stav dakle ovde ne znači mnogo. Još uvek ostaje sve da se sagradi, odnosno da se tačno specifikuje organizam. Stojeći sam sa golom pretpostavkom sličnosti, istoričar još nije našao ništa ni tačno ni netačno.

Manro na rečima odbacuje organizmičke pretpostavke, posebno u njihovoj cikličnoj varijanti i posebno kritikom Krebera, koga optužuje za „mistični vitalizam“. Međutim u suštini Manro nije samo blizak vitalističkim teorijama po srodstvu svoje filozofije sa Spenserovom, već tu srodnost produbljuje i metodom i primenjenim asocijacijama. U ovom smislu je tipično da on prihvata biološku pojavu prenošenja i nasleđivanja — *descent with adaptive modifications*. U nizu sličnih postupaka Manro primećuje da je Lamarck (Lamarck) pogrešno pripisao celokupnoj evoluciji osobinu po kojoj vrsta sopstvenim naporom teži izvesnom stanju (*condition*) u budućnosti; ali docnije posvećuje celo poglavlje primerima planiranja i kontrole

umetnosti (pp. 532—538). U pogledu evolucije on prihvata hipotezu permanentnog napredovanja; ali konstatuje da „izvesni umetnički tipovi i stilovi imaju tendenciju da zajedno cvetaju i opadaju kao u biološkoj simbiozi“. On izjavljuje da je kulturna evolucija u znatnoj meri „artificijelna“, u smislu suprotnom od „prirodne“; no zatim kaže da umetnost nije nužno planska ili „neprirodna“: „naprotiv, ona često pokušava da sledi prirodu“ (p. 530). I tako dalje. Izlazi da smo mi ovde dozvolili analogiju umetnosti i organizma, a izrazili sumnju u permanentnu, pravolinijsku evoluciju. Manro eksplicitno ne prihvata teoriju organizma, a potpomaže se biološkim terminima da bi takvu evoluciju podržao.

Imam utisak da prihvatanje koncepta kontra-prirode koji sam u *Uvodu* obrazložio ne može naići ni izdaleka na toliki broj dokumentovanih demantija kao druge pretpostavke sa kojima smo se ovde sreli. U svakom slučaju time je dovoljno određeno šta se u umetnosti može smatrati artificijelnim a šta prirodnim, pa su izbegnute kontroverze između kojih se Manro raspinja. Ponoviću: sve je u umetnosti „artificijelno“, jer umetničko delo ne dolazi u direktan kontakt sa prirodom, već samo preko određenog, prethodno datog sistema. I sve je u umetnosti „prirodno“, jer su sistemi saglasni sa opštim prirodnim zakonima bez kojih nema ljudske egzistencije. Veštačka kontra-priroda ipak teče paralelno sa kosmičkom prirodom. Umetnički sistemi su promenljivi zato što se menja odnos čoveka i spolnog sveta, a iz razloga koje nismo u stanju da preciziramo. Ostaje činjenica da su *chance variations* i druge još neobjašnjene pojave zajedničke biološkom i kulturnom razvoju. Manro čak spominje da je De Vries (De Vries) pokazao mogućnost naglih mutacija u organskoj evoluciji, ali se ne koristi ovim podatkom. Istorija stila pokazuje međutim takve primere. Od Šenbergovih (Schönberg) *Gurre-Lieder* (1901) do njegovih *Klavierstücke*, op. 11 rastojanje iznosi svega 8 godina. Samo toliko vremena da se u delu jednog jedinog čoveka pređe od monstroznog razvijenog izdanka izumiruće vrste Romantizma na mikroskopski embrion novog stila. Dakle u jednom od odlučujućih momenata za sudbinu evropske umetnosti 20. veka, možemo videti jedino protivargument klasičnoj definiciji evolucije.

*
* *
*

Evo dakle, u grubim potezima, kako je Tomas Manro, pritisnut kontradiktornim činjenicama, došao do zaključka da ni jedna dosadašnja teorija nije prihvatljiva i da „pluralistički“ pristup sa naglaskom na faktoru sredine izgleda danas „najrazumniji“ (p. 541).

Na žalost, ovakav pluralizam ne pruža zamenu nijednoj od starijih teorija, jednostavno zato što nije prešao granicu od metoda do teorijskog sistema.

S druge strane stoji nemerljiva zasluga autora za oživljavanje jednog klasičnog problema na način koji je u ovom času očigledno bio samo njemu dostupan. Kada sa Manroom pređemo onaj ogroman put od ekspozicije materije do njenog zaključka ostajemo bogatiji za mnoga iskustva koja bismo uzalud tražili na drugoj strani.

DEO DRUGI

V SIMETRIJA PROSTORA I VREMENA

1. Ritam kao geometrijski pojam

Nekoliko zaključaka do kojih smo došli predstavljaju pokušaj da se uspostavi jedna ritmička slika evolucije umetnosti, slika u kojoj svaki član proporcije dobija određen položaj i određenu veličinu u vremenu istorijskih dimenzija.

Spustimo se u svet manjih veličina. Naći ćemo ritam u užem smislu reči, pojam odnosa konstitutivnih elemenata svakog pojedinačnog fenomena, biološkog, fizičkog ili estetskog. Značaj pojma ritma uopšte za nas je ovde višestruk. Pre svega, analizom ritmičkih fenomena primenjujemo najkvalifikovaniji metod uspostavljanja analognih tačaka između pojedinih posebnih estetika. Zatim, proučavanjem razvoja ritmičkih sistema, pre svega muzičkog, treba da pokažemo opravdanost prethodnih zaključaka. Simptomatička vrednost transformacija ritmičkih elemenata od prvorazredne je važnosti za proveru podataka do kojih smo došli posmatranjem izvesnih činjenica opštijeg karaktera.

*
* *
*

U užem smislu reči, ritam se obično smatra kinetičkom pojavom. Muzika, kojoj je naročito blizak, najčešće ga određuje skupom osobina karakterističnim za pokret u vremenu.

Ovo je shvatanje isto toliko defektno koliko i ubeđenje da se može postaviti teorijska razlika između Prostora i Vremena, odnosno da su ova dva koncepta *a priori* u antitetičnom odnosu. Sa tako postavljenim premisama uvek ćemo se već na prvom koraku naći u klopki klasičnih aporija.

Izvesne nespornosti svakako otklanja Bergsonova škola načelnim suprotstavljanjem prostora i „življenog“ vremena (*temps vécu*).

Time je pitanje dobilo svoje nove i neophodne elemente, ali ne i uvek upotrebljiv odgovor. Između prostora i vremena nema antinomijske iz prostog razloga što ta dva pojma ne možemo izdvojiti kao posebne supstance i međusobno ih suprotstaviti.

Naprotiv. Ako postoji opšte mesto na kome bi se mogle sresti različite teorijske pretpostavke, onda je to očigledna činjenica da su pojmovi prostora i vremena izgrađeni na jednom jedinstvenom supstratu. Mi ne možemo zamisliti prostor bez egzistencije pojedinačnih tela, jer u apsolutno praznom univerzumu pojam prostora ne bi uopšte mogao nastati. Sledeći Kanta, rekli bismo da pojam vremena nema nikakvog fundamenta bez predstave pokreta; pokreta tela, razume se, ili u krajnjem slučaju neke materijalne supstance. „Prostor i vreme su možda dve forme jedne iste stvari“ — zaključuje G. Le Bon.¹

Mi ćemo to dobro zapamtiti iako moramo otići i dalje. No čak i pod pretpostavkom da u ovom slučaju dve forme mogu ipak biti smatrane za dve različite stvari, ove su stvari neka vrsta emanacije istog materijalnog uslova — te ne mogu biti jedna drugoj suprotstavljene. Možemo ih samo međusobno zamenjivati.

Tako moderna kroz novoformirane pojmove, tako oštra kroz kontradiktorne odgovore, problematika proizašla iz odnosa Prostora i Vremena počiva u suštini na upornom postavljanju različitih pitanja jednoj istoj grupi pojava; ili istih pitanja pojavama koje su unapred kvalifikovane kao različite. Ako je međutim Hajzenberg (Heisenberg) u pravu onda „u jednom sistemu određenih zakona, zbog fundamentalnih pojmova na kojima je izgrađen, samo dobro definisana pitanja imaju svog smisla; zato se dati sistem izoluje od drugih sistema u kojima se postavljaju druga pitanja“.² Obrćući Hajzenbergovu misao, možemo reći da dva sistema ne mogu biti izolovana ako na ista pitanja daju iste odgovore. Takav rezultat daće i naše ispitivanje.

Prostor i vreme nećemo dakle posmatrati ni kao čisto misaone izraze, ni kao komplementarne sile, još manje kao isključivo subjektivne konstrukcije. U skladu sa argumentima koje sam već jednom ranije izložio,³ Prostor i Vreme su dve simetrično postavljene forme u kojima se svet može posmatrati potpuno nezavisno. Drugim rečima, oni postaju samo dve posebne kategorije za dva primarna morfološka izraza. Na taj način, Prostor se definiše kao beskrajno elastična forma u koju se mogu smestiti sve pojedinačne forme ekstenzije; Vreme postaje isto tako apsolutno elastična forma u kojoj nalaze mesta sva pojedinačna trajanja. Apsolutan prostor je svaki globalno dat prostor čija se struktura ispituje; apsolutno vreme je globalno dato vreme. Njihove dimenzije se naizmenično mogu smatrati konačnim ili beskonačnim jer izvan njih nema nikakvog „porednog“ sistema.

U pitanju je dakle samo morfološka distinkcija, a ne kvalitativna. Ako u takvom prostoru suma ekstenzija ne raste, neće rasti

ni suma trajanja u odgovarajućem vremenu; ukupna količina fizičkog vremena može se uvećati samo pod uslovom uvećanja ukupne sume materije. U suprotnom slučaju mogućna je samo promena forme usled premeštanja pojedinih članova. Model apsolutnog prostora dat je praznim slikarskim platnom na kome slikar istim brojem poteza — to jest istom sumom pojedinačnih ekstenzija — može konstruisati jedan jedini list ili čitavu šumu; model apsolutnog vremena dat je praznim globalnim vremenom muzičke audicije u koje kompozitor može umetnuti jedan jedini ton ili hiljade tonova oratorija — uvek sa istom ukupnom sumom jedinica vremena.

Potpunijoj elastičnosti fizičkog sveta odgovara potpuna elastičnost psihičkog; moje *sada* i moje *ovde* mogu se protegnuti od graničnog vremena nervnog mehanizma do sveukupnosti života. U krajnjoj analizi, fenomen ritma pokazuje da su trajanja i ekstenzije samo različiti izrazi za iste morfološke jedinice.

Ako pojedinačna trajanja teku, to jest ako se kreću, onda se apsolutno vreme mora zaustaviti; ako pak pokrenemo Vreme, onda se pojedine ritmičke forme moraju zaustaviti, jer nema ni smisla ni mogućnosti pokretati i opšte i pojedinačno. U odgovarajućim psihološkim eksperimentima na vizuelnom području, pokazalo se da je razlikovanje obavezno; pri tom polje koje posmatrač fiksira svojim pogledom igra ulogu pokretne „figure“, dok se nefiksirano pretvara u nepomičnu „osnovu“.⁴ Ovo iskustvo doslovno koristi svaki kompozitor polifone muzike: „figura“ postaje ona pojedinačna melodijska linija čije kretanje pratimo koncentrisanom pažnjom; „osnovu“ predstavlja ostatak zvučnog kompleksa. To je uostalom primer čistog relativističkog reciprociteta.

U svakom od ovih slučajeva pokazalo se da se ritmičke forme mogu zaustaviti. Tako imobilizovani, ovi vremenski odnosi imaju se podvrgnuti istim metodima ispitivanja kao i odnosi u prostoru. Tada, međutim, prostor i vreme prestaju da budu samo kategorije ili apsolutne forme; oni postaju dva analogna sistema sa simetrično postavljenim članovima. Nas, razume se, ovde interesuje samo ovaj poslednji slučaj, a naš osnovni zadatak sastoji se u otkrivanju pojedinih tačaka te metaforične simetrije. To je, uostalom, najdalji stepen do koga se sme doći teorijskim operacijama: svaka totalna asimilacija prostora i vremena dovodi do konfuzije. U krajnjoj liniji, dakle, bilo kao kategorije bilo kao sistemi, vreme i prostor ne mogu biti dati istovremeno. No za kompenzaciju — izvanredno kreativnu kompenzaciju — dva sistema su međusobno zamenjiva. Prenošenjem terminologije vremena u terminologiju prostora, i obratno, parametri jednog sistema često će se otkriti sa mnogo većom jasnoćom no u svom autentičnom kontekstu. Razume se, i tada će jedan terminološki krug isključiti drugi.

Mogućnost zamene utoliko je veća što mi u osnovi nemamo specijalizovane organe za prostor i vreme već u tu svrhu vršimo automatska preračunavanja podataka koje dobijamo od drugih organa. Još striktnije pretvara slepi miš vreme ultrazvučnih talasa u prostorne dimenzije: granice prostora za njega su jednostavno sadržane u predstavi „vreme nula“. Da bi fiksirale pravce u prostoru, pčele vode računa o toku vremena; da bi druge informisale o vremenu one se služe geometrijom prostora.⁵ Najzad, za niže organizme, varijacije toplote, svetlosti, statičke teže itd. predstavljaju podatke potrebne za orijentaciju.⁶

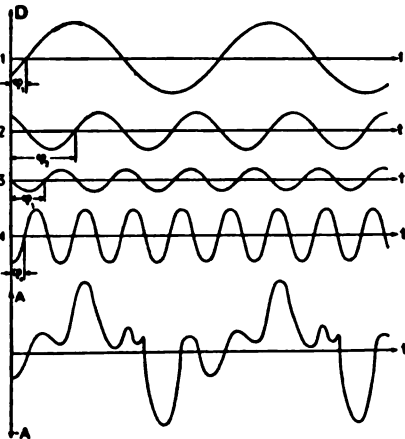
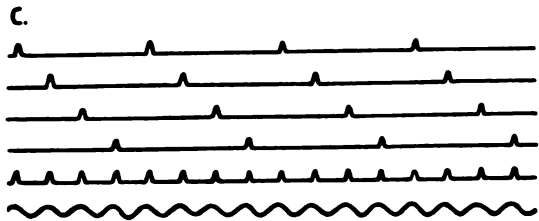
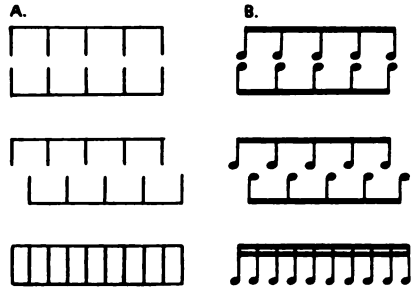
Jedina praktično primenjiva solidarnost manifestacija prostora i vremena data je predstavom brzine. Ili, drugim rečima: svaka interferencija prostora i vremena obavezno daje jednu od varijanata brzine, bez obzira na terminološko određenje ovog pojma u datom slučaju. Ali ni tada se prostor i vreme ne asimiluju, ne stapaju u kategoriju višeg reda: svaki član izraza brzine, „put“ ili „vreme“, uvek zadržava svoj primaran oblik i simbol. Brzina je samo stanje. Jedno specifično stanje u nizu bezbrojnih transformacija kroz koje može proći posmatrani fenomen. Tako i brzina postaje posebna kategorija u kojoj se naizmenično nalaze prostorne i vremenske veličine. Uslovi brzine su isti kao i uslovi pokreta. Ako kažemo da je to konfrontacija ekstenzija i desinhronizacija akcenata — obuhvatili smo isto vreme i fizičku i psihološku realnost.

*
* *
*

Za većinu kompetentnih posmatrača, pre svega za Njutna (Newton), Lajbnica (Leibniz) i Kanta vreme je jednosmerno, pravolinijsko i uniformno; u naše doba ono je simbolizovano Edingtonovom „vremenskom strelom“ — *arrow of time*.

Na ovom nivou analize uniformno je ekvivalentno amorfnom, amorfno nepokretnom. Specifično vreme fenomena samo je ovom razlikom i omogućeno: bez upoređenja nema pokreta, jer nema razlike veličina. Hipoteza uniformnosti daje konstantu koja u obliku kulisa prethodi biološkoj drami akcije. Tako se stvara prva superpozicija kontrapunktskih vrednosti, jer izotropan svet, svet jednakih veličina, nije svet u kome živimo. Naš racionalni mehanizam počiva međutim na predstavi jedinica, stepenovanih po veličini i organizovanih u sistem. Međusobno su jednake samo jedinice u istoj ravni; tako se stvara ritmički sistem čiji je princip jednakost u horizontalnoj ravni i različitost u vertikalnoj. Ovakva organizacija odgovara isto toliko Furjeovom (Fourier) zakonu oscilativnih kretanja i Viverovoj (Wever) teoriji mehanizma sluha, koliko jednom muzičkom delu ili metarškom sistemu. Ritam je merni sistem vremena koliko i prostora.

Shvatanje da je samo prostor direktno merljiv jer se može superponirati sam sobom odgovara shvatanju da je prostor čist red koegzistencije, a vreme čist red sukcesije. Ovaj stav koji potiče od Lajbnica još uvek se često citira i uzima kao normativan iako nije jasan. Mi sasvim dobro možemo shvatiti koegzistenciju u vremenu kao i sukcesiju u prostoru. Muzičko delo predstavlja opet odličan model prvog slučaja; koegzistencija omogućava da zbir pojedinačnih, superponiranih trajanja u nekoj simfoniji premaši globalno trajanje dela nekoliko desetina puta. Pitanje pred kojim se nalazimo ima samo terminološki karakter: koegzistencija je simultanost materije, ekstenzija dislokacija simultanog — dakle



Svaka pojava može se shvatiti kao složena od više pojedinačnih pojava. Istovremeno, promena brzine može se tumačiti jednostavno kao posledica pomeranja akcenata raznih elementarnih pojava od kojih ni jedna ne menja svoju sopstvenu, prvobitnu brzinu: a. Dislokacija graničnih tačaka (akcentata) dve prostorne pojave (recimo mere za dužinu) i rezultat pomeranja. b. Desinhronizacija dva ritmička niza i rezultat. c. Šema hipoteze o prenosu električnih impulsa u sistemu čula sluha; svako nervno vlakno ima istu frekvencu a subjekt čuje rezultatni, znatno viši ton. (Prema Weveru i Brayu). d. Princip Fourierove analize talasnih kretanja.

sukcesija. Međutim pitanje razlike očevidno se ne bi ni postavljalo bez aksioma o neobrtljivosti vremena, što znači o njegovoj jednosmernosti.

Kada konstatujemo neobrtljivost vremena u odnosu na obrtljivost prostora, mi ne samo što dovodimo dva sistema u nerazrešivi

antagonizam, već se zadržavamo na jednom banalnom zaključku koji očigledno moramo prevazići ne samo teorijski već i empirijski. Ispitujući ovu mogućnost R. Rije (Ruyer) je našao da je „svet izvrnutog filma jedan strogo veštački svet i da, što se tiče pravca vremena, ne postoji ekvivalent neeuclidovskih geometrija, pa prema tome ni fizika“. Zato „problem pravca vremena i nije pravi problem“.⁷

Ovde je tačno to da izvrnut film, kao i svaki izvrnut predmet, neće izmeniti vreme u svojim unutrašnjim relacijama jer neće izmeniti odnose pojedinačnih intervala koji ga konstituišu; vreme kondenzovano u filmskoj traci jeste za sebe apsolutno vreme jednog referentnog sistema. Drugim rečima, ako je referentni sistem samo jedan dati objekt, obrtanjem se ne menja u ovom pogledu ništa.

Međutim, ako za referentni sistem uzmemo ceo koordinantni sistem u koji je predmet uključen, onda se obrtanjem menjaju rastojanja tačaka predmeta od ostalih tačaka sistema, pa se paralelno menjaju i odgovarajuća vremena. Dobijamo drugu sliku situacije, ili još striktnije estetički rečeno — drugu formu. Obavezni pravac nije dakle specifikum vremena, „pravac vremena“ nije dobar korelat „pravcu prostora“, a problem se nije pokazao kao „pravi problem“ samo zato što je bio rđavo postavljen.

Svi glavni zakoni moderne fizike pokazuju da se u odgovarajućim jednačinama simbol vremena može naizmenično uzimati kao pozitivan i negativan, a da će u oba slučaja biti opisan neki potencijalno ostvariv prirodni fenomen. Ovde se radi o mikroprocesima koji su empirijski obrtljivi i u psihofiziološkom pogledu. Pretpostavimo da je posmatrani proces simetrična ritmička forma koja se periodično ponavlja. Uveličajmo je i snimimo na filmsku traku: izvrnuta projekcija neće se razlikovati od normalne.

To ne znači da se sa trakom nije ništa dogodilo; ali znači da uniformnost događaja dovodi do neutralizacije pravca vremena. Prema tome *hipoteza o neobrtljivosti vremena odgovara hipotezi o neponovljivosti forme*. U tom smislu, pitanje ne glasi da li se interferencijom vremena i prostora može uspostaviti jedan nov sistem dimenzija, već da li se u samom vremenskom sistemu mogu otkriti dimenzije analogne onima u prostoru. Bergson savršeno dobro pokazuje kako se vreme nužno simbolizuje prostorom. Ali on dodaje da prostorna dimenzija uzeta kao simbol sadrži uvek ili manje ili više nego samo vreme.⁸ Ovde nam to izgleda nemogućno sa teorijske tačke gledišta; odnosno postaje moguće samo u praktično neadekvatnoj razmeni simbola.

Ako se sada vratimo na problem superpozicije, onda se nemogućnost koja je bila pretpostavljena pre svega automatski prenosi i na prostor. Svako pojedinačno merenje prostora je u stvari eksperiment kojim se negira superpozicija apsolutnog prostora „samog sobom“. Osim toga, kako je primetio R. Poarje (Poirier), merenje pro-

stora već počiva na konfrontaciji prostorno-vremenskih događaja: „prenošenje metra, procena koincidenca na njegovim krajevima pretpostavljaju vremenske intervale“.⁹ Najzad, merenje „samog sobom“ pretpostavljalo bi apsolutnu tačnost i identičnost ponovljenih operacija. Međutim, preteča teorije relativnosti, Ruđer Bošković, primetio je još u 18. veku da će instrument prilikom prenošenja trpeti izvesne promene.¹⁰ Ni ovog puta dakle eksperiment ne bi potvrdio ono što se očekivalo.

Takav eksperiment, razume se, nije ni potreban. Legitimni, jedini mogući reprezentanti Prostora i Vremena u realnom svetu jesu pojedinačne ekstenzije i pojedinačna trajanja. „Nema prostora pre materije, kao što nema vremena nezavisnog od događaja.“¹¹ Umanjene slike ograničenog prostora date su geometrijskim predstavama (idealno) i materijalnom egzistencijom objekata (realno). Polazeći od materije, možemo reći da je vreme perspektiva objekata a ne njihova osobina; da je princip poretka stvari, a ne sama stvar. Polazeći od vremena, zaključujemo da se forma može ostvariti samo u trajanju, te da je apsolutno trajanje jedne forme — sama ta forma. Realnost u postajanju ili realnost u trajanju jesu u svakom slučaju realnosti kojima je vreme imanentno. No ono što je prisutno u svakoj stvari, nije karakteristično ni za jednu stvar te može biti zanemareno. Seme—biljka—plod, preludijum—koral—fuga, prošlo—sadašnje—buduće jesu sekcije vremena, njihove etape ako vreme posmatramo u tečenju, u sukcesiji intervala. No to su istovremeno elementi jedne jedinstvene, morfološki date celine, jedinice jednog supraciklusa. Posmatrajmo ih estetički ili geometrijski, kroz odnose njihovih konstitutivnih veličina: vreme se iz njih isceđuje i nestaje. Ostaje samo skelet proporcija, indiferentan prema kvalitetu trajanja. Na isti način, sve što ima ekstenziju ili materijalnu formu, gubi svoje dimenzije ako postane objekt vremenske analize: od forme ostaje samo tačka, nematerijalni instrument pojmova „pre“ ili „posle“. Materijalne manifestacije prostora obeležene su vremenski samo na prvom neposrednom, sasvim intuitivnom stepenu opštenja. Čim fiksiramo objekt, vreme se izdvaja u posebnu kategoriju. Eliminacijom takve, svuda prisutne i stoga nekvalifikujuće osobine, dolazimo do čistih prostornih pojmova. Oni obuhvataju, po definiciji, samo statično i samim tim nepromenljivo, pa je jasno, pre svega ostalog, da ne mogu obuhvatiti nikakvu doživljenu realnost.

Takvoj koncepciji prostora suprotstavljeno je vreme u tečenju, drugim rečima jedno življeno vreme, postalo po slici naših psihofizioloških funkcija. Upoređeno je neuporedivo, jer su putem jedne neregularne logičke operacije dva inkompatibilna pojma dovedena na isti nivo analize. Bergson staje u momentu kad je nepovratno razdvojio ove dve vremenske supstance. Hajdeger, koji budno pazi da nikad ne formuliše određen i upotrebljiv zaključak, ostaje i ovde

nedorečen.¹² Međutim problem i zahteva i dozvoljava jedno potpuno racionalno rešenje. Ako je vreme subjektivno dato sukcesivnim promenama forme, ili pokretom — što je isto — onda je u pitanju jedna čisto morfološka funkcija, a predstava vremena kao poseban, paralelan pojam automatski otpada. Ako se pak primeni kategorija živog, biološkog vremena, onda se ona mora primeniti i na pojam prostora. No u tom slučaju svaka manifestacija prostora postaje takođe biološka pojava, što će reći neidealna, nematematička i stoga nemerljiva. Zaustaviti živo vreme isto je što i izdvojiti jednu živu formu *in vitro* pod zabranom promene. Za laboratorijski i geometrijski metod oba su slučaja dozvoljena, kao što je dozvoljeno brojati od sto do jedan umesto obrnuto, ili brojati sto puta po jedan. Postavlja se dakle pitanje izjednačavanja nivoa analize, da bi se problem precizno kvalifikovao. Takvo izjednačenje je ne samo neophodno već i izvodljivo.

2. Superpozicija i neobrtljivost

Pojam superpozicije prostora razumem kao mogućnost da se jedna odabrana, idealna jedinica mere proizvoljan broj puta prenosi na bilo koje tačke u tom prostoru. Ali već ovde nastaju teškoće. Naime „broj puta“ zahteva primenu koncepta rednog broja. Tako smo se našli ili u kategoriji *broja*, što znači ni u prostoru ni u vremenu¹³ — ili smo implikovali specifične vremenske pojmove „pre“ i „posle“ u jednu po hipotezi čisto prostornu terminologiju.

Aristotel je definisao vreme kao pokret ukoliko ovaj dopušta primenu broja na „pre“ i „posle“. Time je vreme i teorijski postalo neobrtljiva sukcesija jednakih intervala. U naše doba izraženo je nepoverenje u ovakvu formulaciju, pa se Poenkare složio sa Hamleonom i Bergsonom da vreme ne podnosi broj. To znači da je nemoguće prenošenje jednog trenutka na različite vremenske intervale u svrhu merenja; umesto vremena, na koje mislimo, potkrada se pokret, koji u stvari merimo. Ovde treba dodati samo još konsekvencu operacije, naime da prenošenjem broja ili umrtvljenog vremenskog intervala na živi pokret možemo dobiti samo razlike u brzinama, dakle ni čisto vreme ni čist prostor. Problem ostaje: „Vreme je konstupstancijalno svakom fizičkom pokretu, a nije fizička dimenzija.“¹⁴

Kako, nasuprot vremenu, u prostoru ne postoji tečenje, ali postoji pravac, to „pre“ ili „posle“ zamenjujemo metaforično simetričnim pojmovima „napred“ i „nazad“ koji, zavisno od pozicije posmatrača, mogu postati „levo“ i „desno“, „gore“ i „dole“. Tako smo dobili svih šest Aristotelovih dimenzija sume prostora koje su, kako ćemo videti, tipičan produkt vremenske statike ili jedne centralne sadašnjosti.¹⁵ Prenošnje jedinice mere pretvara se dakle u hipo-

tezu mogućnosti da se neka manifestacija prostora obiđe u svim pravcima, odnosno da se menja pravac bez prateće morfološke promene prostora. Nasuprot tome stoji hipoteza o neponovljivosti, odnosno o nemogućnosti povratka vremenskog intervala koji prolazi jednom za uvek: „Kartezijansko trajanje, kantovska forma vremena odgovaraju tačno prostoru, i neki su hteli da ova analogija bude rezultat jedne iste psihološke geneze i da se potvrdi istom naučnom upotrebom. Međutim, od toga nema ništa, a ako treba suočiti ova dva pojma, onda bi se moralo reći da problem vremena odgovara jedino problemu dubine, pa čak čisto vizuelnom problemu dubine. Ali, niko ne može da se okrene oko prošlosti i da se vrati pošto je prethodno ispita.“¹⁸

Paralogizmi postaju sve očigledniji iz jednostavnog razloga što pojam dubine nema svoju sliku. Definicija prostora kao mogućnosti promene pravca otkriva se jednostavno kao definicija statičnog nasuprot biološki pokretnom. Imobilizacija nije, prirodno, nikakav isključivi prerogativ prostora, već i svakog vremena, svakog trajanja posmatranog u odnosima jedinice mere. Svaki interval fizičkog, to jest idealnog, to jest matematičkog vremena može biti ponovljen proizvoljan broj puta. Ono što se ne vraća, to je vreme fizičara-merioca, ali ovde očigledno nismo ni na istom nivou analize ni pred uporedivim elementima problema.

Vreme može biti shvaćeno samo u funkciji potencijalne mogućnosti da u njega bude smešten interval proizvoljno dugog, ali racionalno ograničenog trajanja. Na isti način, pojam prostora ne postoji izvan potencijalne mogućnosti da u njega smestimo jednu formu. Takva forma može biti idealno-geometrijska ili materijalno-realna. Po hipotezi, jedna materijalna forma može menjati funkciju; može se postaviti u različite položaje ili promeniti mesto u prostoru. To se sa vremenskim intervalom ne može učiniti. On prolazi i ne vraća se.

Međutim, prolazak vremenskog intervala uključuje prolazak njegovih elemenata, njegovih delova. Drugim rečima, ako interval prolazi i u svojoj strukturi, on uopšte ne može biti konstituisan ni kao određena veličina, ni kao jedinica mere. Interval prolazi odjednom ili nikako. Predstava ograničenog vremenskog intervala je *a priori* predstava imobilizovanog u pokretnom i automatski pokreće pitanje na koji se način ostvaruje prelaz sa jednog intervala na drugi. Kako se takav prelazak uopšte ne može ostvariti, mora se zaustaviti ceo sistem. Pri tome se predstava kretanja zamenjuje predstavom brojeva u prirodnom nizu.

Na ovoj tački, vremenski sistem postaje potpuno analogan prostornom, jer i ovaj drugi počiva na apsolutnoj neobrtljivosti rednog broja. No to nije sve. U idealno konstruisanom vremenu svaki interval se može vratiti, odnosno ponoviti u svojoj primarnoj formi: klatno određene dužine daje uvek isti vremenski interval, koji se može preneti na neki drugi interval. Trajanje postaje funkcija dužine

u pokretu. Pokret je, pak, sukcesivna *promena forme* datog prostora i mi smo prinuđeni na izbor: ili posmatramo vremenski ili prostorni fenomen, nikad oba u isto vreme. Forma br. 5 ne može ustupiti mesto formi br. 2, isto kao što ni intervali ne mogu izmeniti mesto u sukcesiji.

No pošto amplituda stalno opada, oscilatorni ili bilo kakav drugi periodični sistem zahteva pomoć, to jest nasilno održavanje u stanju idealne uniformnosti. I tada, kao što je primetio Poenkare, pravac sukcesije ne bi se mogao konstatovati kad ne bi bilo trenja. Asociirajmo odmah pretpostavku da još grčki termin *chronos* vodi etimologiju od reči „trošenje“.¹⁷ Za oba slučaja karakteristična je promena prvobitne geometrijske forme. Ne radi se, dakle, samo o razlici objektivnog i subjektivnog vremena, već i o uslovima koji će uvek delimitirati idealno matematičko vreme i operacionalno vreme fizičara. Mi moramo pokloniti poverenje jednom Švajcarcu kad posle svestranog razmatranja dođe do kategoričkog zaključka da nikakvim satnim mehanizmom (uključujući kvarcni i atomski) nije moguće uspostaviti vremenski etalon koji teorija predviđa.¹⁸ Odatle je lako doći do tvrdjenja da je numerička simbolika, uvek idealno precizna, najsubjektivniji od svih metoda saznanja. Jer kad se, kao sada, nađemo u situaciji da krajnjom strogošću ispitujemo vrednost nekih klasičnih postulata, onda moramo uzeti u obzir činjenicu da matematički izrazi ne pokrivaju striktno nikakvu realnost.

Apstrahujmo moment promene forme, odnosno amplitude klatna. U tom slučaju primedba može glasiti: ako su intervali klatna identični, oni su vremenski neutralni, te je tačno da ne postoji ni mogućnost da se utvrdi pravac sukcesije. Zato da bi intervali bili fiksirani u vremenu, mora postojati izvestan drugi referentni sistem sa kojim bi se uspostavila relacija. U tom sistemu vreme protiče, što čini sukcesiju neopozivo usmerenom u jednom pravcu, to jest neobrtljivom.

Ako išta ne podnosi savremena fizika, to je prisustvo posmatrača stranog sistemu koji se ispituje. Drugim rečima, jednim teorijski apstraktnim sistemom može se manipulirati u svim pravcima bez naročitih mera predostrožnosti. Čim se, međutim, uspostavi relacija između geometrizovanog i biološkog vremena, neizbežan je sukob premisa, pa se u ovoj tački otkriva jedan od najtežih nesporazuma u današnjoj naučnoj misli.¹⁹ Bertran Rasel (Russell) spada u onaj jako mali broj mislilaca od Aristotela do naših dana koji su se odlučili na izjavu da su Zenonovi paradoksi ne samo ozbiljne prirode, već da je u njima sadržan jedan realan problem.²⁰ To ćemo rešenje rado dočekati, jer se njime potvrđuje da deoba na intervale paralizuje vreme. I pošto smo konstatovali da je aksiom o ireversibilnosti vremena proizašao iz predrasude o antagonističkom karakteru dva sistema,

onda nećemo reći da je taj stav netačan — jer je empirijski potvrđen — već ćemo zahtevati isti postupak pri tretiranju prostora.

U tom slučaju, jedna data, idealna matematička forma ima se staviti u odnos sa celokupnošću bioloških formi, koje neopozivo po- gađa statut stalne promene. Situacija se radikalno menja, pa postaje očigledno da se idealna forma br. 2 ne može nikad naći u istom bio- loško-morfološkom kontekstu u kome se nalazila forma br. 1. Fizi- čar koji se vraća na polaznu tačku posmatranja zatiče izmenjenu situaciju; čak i on sam je izmenjen. Drugim rečima, forma postaje neponovljiva operacijom potpuno analognom onoj po kojoj je vreme postalo neobrtljivo. Merenje prostora ne može dva puta dati isti re- zultat; a već smo ranije (IV, 5) videli slučajeve u kojima se ni fizi- kalni eksperiment neće ponoviti.

Gornji stav se može izraziti i na drugi način. Naime, obavezna sukcesija vremenskih intervala prevodi se kao nemogućnost da se dva intervala jave istovremeno, odnosno da se superponiraju. Pri ovak- voj formulaciji problema ne smemo prevideti još dve paralelne nuž- nosti: da se posmatranje ograničava na jedan izolovan fenomen, a osim toga i na jednog jedinog posmatrača; jer je očigledno da se više intervala različitih a istovremenih fenomena mogu poklopiti, kao što je očigledno da se intervali u sukcesiji mogu dati kao istovremeni raznim posmatračima. Najzad, prvobitni, normalan poredak sukcesije može se poremetiti, odnosno obrnuti.

Prevedimo ove uslove na jezik prostora. Pokazaće se da se jed- nom posmatraču u jednoj poziciji jedna forma u prostoru daje uvek samo na jedan način. Ili drukčije: *jednom* posmatraču ne mogu biti date odjednom *dve* forme *jednog* prostora. To je aksiom perspektive. Za *n* pozicija posmatrača, jedan objekt ima *n* formi. Ako se pretpo- stave idealni fizički uslovi, svaka pozicija se može ponoviti, a s njom i forma, koja se time automatski legitimise kao matematička. *Među- tim, u takvim idealnim uslovima može se vratiti i svaki eksperiment vremena.* Nasuprot tome, u realnom svetu, stalno promenljivom, gde je vreme neobrtljivo, nikakva pozicija se ne može dvaput ponoviti, jer se u međuvremenu menjaju svi parametri: i objekt i posmatrač i celokupni kontekst više forme u koju su oni uključeni. Sve dakle što je neostvarljivo u vremenu, neostvarljivo je i u prostoru i obratno. Naš prvobitni zaključak potvrđuje se neopozivo, čak i pod uslovom krajnje tolerancije prema neodrživim pojmovima „jedne pozicije“ i „jednog fenomena“, jer bi oni u tom slučaju morali biti lišeni realnih dimenzija. Dislokacija simultanosti pokazuje *eo ipso* obaveznu vre- mensku superpoziciju. A svaka dislokacija simultanosti povlači ras- tavljanje identičnosti „jedne“ stvari. Mi čak ne moramo uzimati u obzir nužnost sukcesivnih promena jedne forme. Zakoni perspektive pokazuju da se jedna stvar u isto vreme daje u neograničenom broju morfoloških modaliteta.

Najzad, vratimo se na malopredašnju napomenu da je u kvantnoj fizici vreme obrtljivo. Isto to imamo u kvantnoj fiziologiji, to jest u elektronskim komunikacijama nervnog sistema, gde je vreme uvek obrtljivo kada brzina promene pređe tačku normalnih perceptivnih sposobnosti. Između ostalog, televizijski mehanizmi odlično pokazuju da *integer valor* slike ostaje isti i pri bilo kakvoj promeni elementarnih pojedinačnih stimulusa koje ne opažamo neposredno. Svako „pre“ može postati „posle“, a svako „napred“ izmeniti mesto sa „nazad“: *post hoc ergo propter hoc* — kao što hoće teorija relativnosti, ne vodeći računa o svim konsekvencama svog stava. Isti je slučaj sa bilo kojom diskontinuiranom pojavom koju opažamo kontinuirano. Aristotelski poredak je izvrnut i time je stvorena mogućnost za *count dawn*. No i u tom slučaju dve sukcesivne slike ne mogu biti identične. Kada bi se jedna forma našeg sveta ponovila, vreme bi stalo.

3. Problem psihološke i istorijske integracije

Na našem putu prema zaključcima stoji permanentno jedna osnovna tema u dva najvažnija aspekta. Prvo, da su prostor i vreme produkti jednog istog reda materijalnih podataka, te da su u poslednjoj analizi samo različite forme jedne stabilne stvarnosti, indiferentne prema naizmeničnom dejstvu koje pripisujemo uticaju dva pomenuta faktora. Drugo, da bez obzira na specijalizaciju čula koja nas informišu na kvalitativno različite načine — nema razloga za pretpostavku da će isti podaci stvoriti u našoj svesti dve bitno različite sinteze. Naprotiv, treba pretpostaviti da će sva dobro analizirana iskustva dovesti do konstitucije dva morfološki potpuno podudarna sistema, kako u teoriji tako i u empiriji. I iz prvog i iz drugog navedenog razloga izlazi nužnost da u svesti ne budu direktno uključene obe kategorije istovremeno.

Ovo možemo izraziti i na drugi način. Naime, ako se prostorne i vremenske predstave obrazuju jednim istim mehanizmom, onda će defekti u mehanizmu pogađati istovremeno i prostor i vreme. A to je zbilja tačno ono što pokazuju sva iskustva psihopatologije.

Pokušajmo da budemo nepoverljivi prema ovim rezultatima, zbog toga što nam oni ipak ne kažu ništa o pretpostavci da prostor i vreme ne mogu istovremeno koegzistirati u svesti. Dakle, u slučaju krajnje skeptičnosti mogli bismo reći da pri psihijatrijskim ispitivanjima svaka pojedinačna demonstracija poremećenja daje rezultat već unapred određen metodom ispitivanja. Zaista nije trebalo sumnjati da će se pojaviti paralelne smetnje u predstavama vremena i prostora kod subjekata pogođenih (citiram) mentalnom konfuzijom, znatnom

intelektualnom slabošću, kompletnom dezorijentacijom, staračkom demencijom, opštom paralizom i, najzad, šizofrenijom i manijačno-depresivnim ludilom.²¹ U svim ovim slučajevima vremensko-prostorna dezorijentacija dolazi samo kao prateća pojava, ili kao jedan od mnogih elemenata u veoma složenom sindromu.

„Jedna malo verovatna fluktuacija — kaže Rije — može dovesti do zamrzavanja našeg lonca na vatri, ali ne do toga da suprotno svojoj volji ispričamo unatraske priču o vuku i jagnjetu.“²² Pukim slučajem baš ovakav događaj zabeležila je klinička praksa ispitujući odnos psihopata prema vremenskim predstavama. Ako dakle u priči pacijenta vuk pojede babu pre no što se Crvenkapa uopšte pojavi,²³ onda se na prvom mestu moralo konstatovati da je tada „celokupna realnost kao suspendovana, zamenjena rednim fiktivnim svetom“.²⁴ U takvoj realnosti dakle ništa nije realno, pa razumljivo i prostor i vreme zajednički dospevaju u registar deformisanih kategorija. Mogli bismo, dakle, sa više prava reći da se nalazimo pred oslabljenim predstavama kauzalnosti, te da je dezorijentacija u vremenu i prostoru neizbežna posledica destrukcije jedne dominantnije misaone forme.

Ipak i ovako stroga provera nije mogla ništa naškoditi našim pretpostavkama. Pokazalo se naime uvek da će pri abnormalnoj transmisiji podataka biti podjednako pogođene sposobnosti uspostavljanja relacija i prema prostoru i prema vremenu; i obratno: da će oštećenju odgovarajućih centara slediti abnormalna percepcija prostornih i vremenskih fenomena. Tada je irelevantno da li je neka druga forma dominantnija ili ne.

Ako ostanemo pri tome da broj predstavlja treću „čistu formu“ stvar se neće promeniti. U skoro svim slučajevima koje opisuje psihopatološka literatura nailazimo na relativnu ili potpunu nesposobnost manipulacije rednim brojem i članovima bilo kakve sukcesije, što znači ritmom.²⁵ Specifikovane smetnje ovog tipa nazvane su *amuzijom*, mada se one, razumljivo, ne ograničavaju samo na muziku već na svako uspostavljanje kontinuiteta.²⁶ Drugim rečima, oštećen je mehanizam memorije, dakle opet jedan od konstitutivnih principa svesnog bića, princip koji u epileptičnom delirijumu potpuno otkazuje, a sa njim i celokupna stvarnost.²⁷ Znači, ako se u poremećenoj svesti nađu zajedno prostor i vreme i kao logičke operacije i kao psihofiziološke funkcije — što je normalnoj svesti nedopušteno — oni se nalaze s punim opravdanjem udruženi kad im se izjednače nivoi analize. Na taj se način pokazuje da će jedno konsekventno ispitivanje uvek pronaći istu relaciju manifestacija prostora i vremena.

I ne samo to. Mada pomenuti odnos predstava ostaje uglavnom isti, apsolutne razmere izvesnih pojava često hipertrofiraju. Blagodareći tome možemo dobiti indikacije koje su skrivene normalnoj inteligenciji. Tako se za Van Verkom² (Woerkom) pokazala intimna

veza između pojmova *pravca* i *vremena*, što je prema našim shvaćanjima ovdje ne samo psihološki logično, već i teorijski nužno. Fišer (Fischer) je na primer već odavno utvrdio da u šizofreniji vreme teži imobilizaciji dok prostor teži uveličavanju, i da je percepcija utisaka u većim brzinama otežana.²⁸ Ovo su dragoceni podaci za izvesna specifična pitanja koja ćemo docnije dodirnuti. No već sada možemo zaključiti da sve poremećaje u funkciji prostora i vremena treba videti kao patološke reakcije na pokretno i nepomično, identično i različito itd., to jest na one forme u koje se prostor i vreme naizmenično uključuju prema situaciji i potrebi.

Ili dakle patološke reakcije pokazuju čistu distorziju percepcije prostora i vremena ili samo hipertrofiranu makrosliku zakonitih mehanizama. U oba slučaja se lako otkriva da je za psihofiziološku realnost „prostorno funkcija vremenskog i obratno“ — kako se dobro izrazio Vajczeker.²⁹ Subjektivna slika sveta postaje tako sve sličnija fizikalnoj, a izdvajanje vremena kao posebne „supstance“ ili zakona odnosa među stvarima ostaje samo mentalna operacija. Kao takvo, vreme se može po volji pokretati i zaustavljati. Isključivo pokretno i neobrtljivo je samo vreme dovedeno u relaciju prema organizmu subjekta, odakle potiče i pojam istorijskog vremena.

*
*
*

Biološko-istorijskom vremenu u obliku stalno napredujućeg zraka suprotstavlja se u principu svako ograničeno vreme u obliku duži.

Ako je pretvaranje vremenskih u prostorne predstave dozvoljeno ono se mora vršiti strogo i dosledno. I prostor i vreme imaju pravo da budu zaustavljeni ili pokrenuti zavisno od svrhe i metoda ispitivanja; ono što je neprihvatljivo, to je istovremeno prisustvo oba metoda. U svakom slučaju, pojam ograničenog intervala obavezno uključuje predstavu nepokretnog. Unutar posmatranog trajanja — ma koliko ono bilo kratko ili dugo — vreme ne može teći, tačno kao što data forma ne može evoluirati za vreme posmatranja, niti se kretati na fotografskoj ploči. Još jedna dalja moguća koncepcija leži u cikličnom obnavljanju pojedinih manifestacija vremena, pri čemu nema fizičkih prekida evolucije, ali je predstava intervala zadržana ritmičkim ponavljanjem identičnih oblika.

Sa ovom kombinacijom najpre računa fizika i najlakše je nalazi u oscilatornim kretanjima sa periodičnim povratkom istih formi. U svojoj istorijskoj transpoziciji, cikličnost postaje hipoteza koja se indijskoj metaforičnoj filozofiji dopušta, Heraklitu i stoicima oprašta, ali jednom Ničeju oštro zamera. Ova koncepcija, po rečima jednog savremenog filozofa, „očajavajuća i naivna“³⁰ nema međutim u sebi

ničeg grotesknog već po tome što je za nas priroda, pored evolutivnih, data i cikličnim procesima. Konceptija samo pretpostavlja da postoje kosmički superciklusi — što je verovatno — čije fazne granice ne dostiže naša istorijska pa ni geološka memorija — što je moguće.

Mi pre svega za takve eventualnosti ne možemo imati nikakvog interesa. Ali pogledajmo ipak neke konsekvence pomenute hipoteze jer ona ima pun značaj i izvan istorijskih relacija. Naime, bilo gde i bilo kako, jednom u potpunosti ponovljena forma povlačila bi neopozivo stalno, beskrajno ponavljanje celog ciklusa. Kauzalna sila koja deluje na obrazovanje prvog oblika mora biti identična sa silom koja prethodi ustanovljenju ponovljenog oblika. Ovaj pak oblik po definiciji mora razviti sile koje dejstvuju istim intenzitetom i na iste tačke kao i prethodni. Na taj način neizbežna je neposredna konstitucija trećeg oblika, identičnog sa prva dva. Razume se, stavljanjem ovih formi u kauzalan odnos i priznavanjem intermedijarnih sila već smo odredili sukcesiju i postavili je u sistem vremena. U krajnjoj analizi, međutim, mi možemo formu identifikovati sa koordinatama konstitutivne sile i tako ostvariti direktan, spontani prelaz iz jednog oblika u drugi bez intermedijarnih stanja. U takvoj slici nema promena energije, pa su sve forme identične. Totalna uniformnost, pak, jednaka je amorfnosti jer isključuje mogućnost upoređenja. Tada se forme obeležavaju brojem i na taj se artificijelan način legitimišu kao prividna sukcesija: dobijamo merni sistem u prvoj dimenziji, podjednako primenjiv i na prostor i na vreme, što znači potencijalno nezavisan i od jednog i od drugog.

Ciklično istorijsko vreme nalazi se dakle u realnoj opasnosti da postane statično, da izgubi moć kretanja. Zamišljeno kao kontrateza nedokučivosti beskrajno promenljivog, ono postaje ponovo iracionalno u beskonačnosti smena ciklusa; primenjeno na biološko-fizičku sliku sveta, ono zanemaruje jedan od njenih osnovnih zakona, degradaciju emisione energije, porast entropije sistema. U stvari, hipoteza isključuje čak postojanje bilo kakvog početnog impulsa, jer bi se ovaj morao morfološki razlikovati od članova uniformnog lanca. Da bi nešto stvarno prošlo, ono što sledi moralo bi se ponovo stvoriti. Iz čega? Karnoov (Carnot) princip se svodi na zaključak da je mogućnost da jedan sistem prođe ponovo kroz neko od prethodnih stanja utoliko slabija ukoliko je sistem složeniji. Istorijski sistem veoma dobro odgovara ovoj definiciji. Diskutujući ova pitanja Mišel Surio kaže: „Jedan izolovan sistem ne prolazi dvaput kroz isto stanje; a ako se uzme u obzir kapacitet proizvodnje rada, onda on teži homogenom stanju koje je smrt sistema.“³¹ Ali ovo pozivanje na termodinamiku možda je i izlišno; dovoljno je zapitati se otkud u paraboličnoj evoluciji bilo kakve forme toliki višak energije na njenoj ishodnoj tački — da postaje moguće stvaranje sledeće, još jedne iden-

tične forme. Tako, u svakom slučaju, totalno ciklično vreme potencijalno sadrži sopstvenu negaciju.

S druge strane, nikakva sistematična organizacija nije zamisliva bez ponavljanja forme ili pozicije. Totalna uniformnost isto toliko je amorfna koliko i totalna varijabilnost. To je dobro osetila moderna muzika. Ali, ako je geometrijski svet dat ponavljanjem identičnog, estetska slika sveta pretpostavlja samo ponavljanje sličnog. Povratak poziciji uslovljava se promenama veličine odnosno trajanja, u funkciji brzine. Tako smo mi ovde već opravdali jednu spiralnu varijantu periodičnog povratka, istorijsku varijantu u kojoj ciklusi otkrivaju analogne iako ne identične manifestacije svojih struktura. Znači: i kontinuirano i diskontinuirano, i povratak i evoluciju.

VI DIMENZIJE VREMENA

1. *Trisekcija vremenskog kontinuuma*

Kao u jednoj staroj kineskoj priči, vreme je stalo i u mašti H. DŽ. Velsa (Wells). I, u oba slučaja, nestalo je bez traga tako da se nije dalo rekonstruisati. Moglo bi se dakle reći da koncept vremena po definiciji sadrži predstavu kretanja, te da ne može uopšte biti govora o njegovoj imobilizaciji. No sa ovim stavom stoji u oštroj kontradikciji praksa trisekcije vremenskog toka na prošlo, sadašnje i buduće.

U nekim od najzapaženijih tekstova koji ovaj problem raščlanjavaju sa filozofskog i psihološkog gledišta, J. Folkelt i E. Minkovski³² ne nalaze mesta za koncept sadašnjeg. Tako se u moderno doba potvrđuje Heraklitov pesimizam prelazeći preko Bergsonovog impresionizma: „Pošto prošlost nije više, a budućnost nije još, sadašnje se tako nalazi između dva ništa; ali sadašnje je tačka bez prostiranja; od momenta kad je sadašnje tu, već to više i nije; *sada* je dakle kontradiktorno i iz tog razloga takođe jedno ništa. Na ovaj način realnost se svodi, što se vremena tiče, na jedno ništa smešteno između dva ničega.“³³

Ovo je veštački paradoks. Ako su sva tri vremenska člana fenomenološki poništena, ona se logično održavaju još uvek u istom planu i na istoj liniji na kojoj su i bila. Svim sekcijama samo je data negativna vrednost umesto pozitivne. Pri tom se nije oštetila realnost pojmova, ni promenila njihova ekstenzija, niti se narušila njihova međuzavisnost: pitanje je samo prebačeno s jedne na drugu stranu jednačine. Problem je na drugoj strani.

U okviru koncepta sadašnjeg može se terminološki odvojiti jedan apstraktan trenutak, jedno *sada* koje ne traje jer ne postoji ni fizički, ni fiziološki, ni psihološki. Ono je samo idealan centar između prošlog i budućeg, simbol bez dimenzija. Na taj način, trisekcija pro-

šlo—sadašnje—buduće već je uništena ukoliko se odnosi na bilo kakvu realnost.

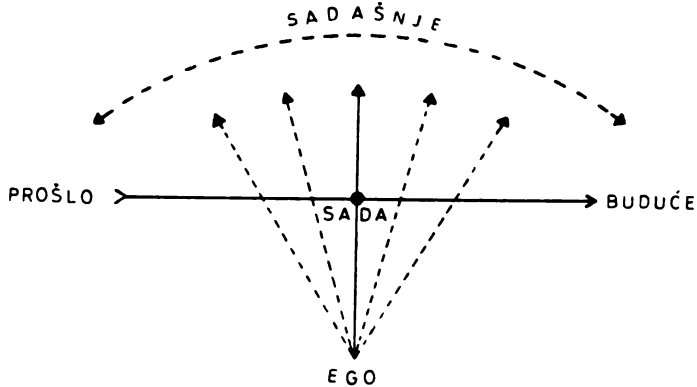
Mi, razume se, imamo simbole za apstraktne vrednosti, imamo materijalne predstave tačke, linije ili koordinatnog sistema. Jedno imaginarno „sada“ možemo sličnim putem predstaviti sebi kao ubod iglom, zvuk Morzeove tačke ili svetlost jedne varnice. Ono što će ove utiske ujediniti kao simbole jednog apsolutnog „sada“ sastoji se u tome što kod njih *nećemo moći izolovati „početak“ i „kraj“*. Ove dve predstave se poklapaju, te utisci postaju trenutni, lišeni sposobnosti da sugeriraju bilo kakvo trajanje.

Ostaje mogućnost da sadašnje traje. No sada se automatski isključuju prošlo i buduće kao pokretni članovi sistema, jer sadašnje koje traje mora biti imobilizovano. Ako se kreće, onda je ono takođe sastavljeno od budućih i prošlih trenutaka te ne može biti konstituisano kao autonomna vrednost. Ne postoji mogućnost da sadašnje u isto vreme traje i da protiče, pa je u tome Zenon potpuno u pravu. Svest o postojanju, imanentna konceptu sadašnjeg, nastaje uz uslov jednog statičnog *cogito*, jedne misaone koncentracije. Sadašnje je tada homogeni interval čije se fazne granice još nisu pojavile.

Nije dakle stvar u tome što sadašnjost logički iščezava u smeni prošlog sa budućim, *već u tome što se tročlani sistem ne održava u hipotezi proticanja vremena*. Pregrada koju postavlja imobilizovana sadašnjost sprečava svaki pokret. Pretpostavimo baletskog igrača koji skače preko pozornice. Da li on dolazi iz budućnosti i skačući kroz sadašnjost odlazi u prošlost? — pita se s pravom Arnhajm.³⁴ I koji tačno deo evolucije igre pada u sadašnjost? Činjenica da pojedine faze kretanja padaju u različite vremenske momente *nije deo našeg iskustva*.

Mi međutim možemo reći da sadašnje ne protiče već da se proteže iz centra jednog Ja simetrično u oba pravca, u prošlost i u budućnost. Tada će se naći kao proizvoljno velika vrednost u sredini proizvoljno velike realnosti koju obuhvatamo u konkretnom slučaju. Ona nema strukture te se ne može kretati. X trenutaka mog sadašnjeg života nalazi se između Y prošlih i Z budućih trenutaka a prezent uvek može prisvojiti i prisvaja neodređeno veliki deo prošlog i budućeg. Psihofiziolozi nas doduše uče da maksimalna ekstenzija sadašnjeg iznosi 5 do 6 sekunada.³⁵ Ali u radu intelekta ovakve granice ne postoje. *Moja sadašnjica je uvek proizvoljno rastegljiva u oba pravca*. Ja živim ovog sekunda, ovog dana, ovog veka, ove geološke epohe. U ovakav interval, ma koliko on bio veliki, ne može se po definiciji umetnuti više nikakva realnost. Drugim rečima, ja živim uvek u sadašnjosti koja je podjednako udaljena od Kraja i od Početka i na taj način nepomična, smeštena jednom za uvek. To nije samo svakodnevni zaključak, već teorijska neophodnost. Jer tezi o beskonačnoj deljivosti mora odgovarati kontrateza o neogra-

ničnoj mogućnosti integracije u rastući agregat. Odavde izlazi krajnja konsekvenca: svaki trenutak bilo kod događaja ili bilo čijeg života pada uvek u poslednji čas Vremena. Svi događaji su uvek poslednji od Početka. Pošto su svi *poslednji*, svi su *istovremeni*. Sofizam je samo prividan, jer postoje geometrijske forme u kojima



Odnos jednog *Ja* prema vremenu. *Sada* je akcentovana tačka preseka subjektivnog i objektivnog događaja, dok je *sadašnje* proizvoljno određeno trajanje koje ravnomerno obuhvata i *prošlo* i *buduće*.

se pri perifernim promenama položaja ne menja rastojanje od jedne utvrđene tačke: kružnom prostoru odgovara vreme kružnog kretanja. Možda je takve uslove imao Rasel u vidu komentarišući Zenonov paradoks o streli: „Mi živimo u nepromenljivom svetu; u svakom momentu svog leta, strela je stvarno u mirovanju.“³⁶

Svaki život odigrava se isključivo u svojoj sadašnjici. Prema tome svi događaji su sadašnji. Po istoj šemi stvoren je i pojam jednog apsolutnog središta, apsolutnog *иисц*. No kao i sve apsolutno, ono je i objektivno i subjektivno lišeno dimenzija, pa nastaje definišući se kao idealna apstrakcija po uzoru na geometriju. A tada, razume se, i prošlo i buduće takođe postaju samo geometrijske koordinate. Ali ako su ovi pojmovi predstavnici realnog vremena, onda se i oni pretvaraju u kategorije preko kojih se realnost može u potpunosti obuhvatiti: svi događaji će biti jednom *prošli* događaji; svi su jednom bili *budući*. Čovek koji 1950. godine izjavi da živi „u ovom veku“ obuhvata tačno onoliko od budućnosti koliko i od prošlosti, isto kao i četrdesetogodišnjak koji kaže „moj život“ pretpostavljajući da će živeti još toliko.

Asimetrije koje nastupaju kad je sadašnjost umetnuta u ograničene veličine (moj život, ovaj vek) vode do pretpostavke da su *te veličine* u vremenu fiksirane i imobilizovane, a da se subjektivna sadašnjost kreće kao pokazivač na logaritmaru. Svejedno je pak da

li sadašnjost protiče po nepokretnoj spoljnoj stvarnosti, ili je sadašnjost nepokretna u odnosu na spoljnu stvarnost čijem proticanju prisustvuje. Pokazivač je igla bez dimenzija, kazaljka časovnika koja po sebi ništa ne predstavlja, koja pokazuje „sada“ samo kao granicu između „pre“ i „posle“. Ostaje da nismo više u hipotezi jedinstvene trisekcije. A onda kad jesmo, sadašnjost je kvalitativno različita; ona je sloj veće debljine, nastao superpozicijom prošlog (memorija) i budućeg (očekivanje) u sekciji njihove interferencije. Ta sekcija je centralno simetrična i odgovara slici sveta koju obuhvatamo jednim frontalnim pogledom. I u tome se vremenska slika sveta striktno podvrgava načelima prostorne perspektive gde je dominacija jedne od dve lateralne sekcije uvek rezultat nasilja ili ukošene vizije. Najzad, u intervalu jednog strogog subjektivnog prezenta, svi spoljni pokreti automatski gube vremenski karakter.

Već je dakle sada jasno: proticanje vremena u tročlanom sistemu nije održivo ni teorijski ni praktično. Sadašnjost je uvek poseban i nepokretan član sistema. Kad to utvrdimo, automatski zaustavljamo ceo sistem: on se onda pokazuje potpuno analogan prostornom sistemu u njegovoj vizuelnoj formi: pred nama je sadašnja, centralna, proizvoljno velika sekcija, čija je ekstenzija zavisna od vidnog polja; levo je jedan lateralan član (recimo „prošlo“), desno drugi član (recimo „buduće“). Njihove granice su u beskonačnosti. Krajnja konsekvenca ovakve situacije bila bi maksimalna ekstenzija sadašnjeg, njegovo identifikovanje i poklapanje sa celokupnom sumom vremena. U imobilizaciji koja bi se tada pojavila nema ničeg ni nasilnog ni nenormalnog, jer, kako to lepo formuliše Bašelar, psihički kontinuitet nije ono što je *dato*, već ono što se *stvara*.³⁷ A svako stvaranje se može obustaviti.

Prošlost je uvek kompleks jednom datih, nepromenljivih i nepokretnih događaja. Da se vreme ikada kretalo, moralo bi se kretati i onda kad je za nas, to jest za jedno subjektivno gledište, postalo „prošlost“. Prošlost je balsamovano biološko telo, već snimljen film života, analogan pejzažu pored koga smo proputovali: pejzaž nam je dat kao posledica našeg kretanja; ali on ostaje za nama nepromenjen, tamo gde je i bio, gde smo ga ostavili. Njegovo kretanje je relativno: on samo raste, samo se dopunjuje, njegova „masa“ postaje sve veća. *Ali ono što je jednom fiksirano u vremenu, u vremenu se ne menja.* Što važi za prošlo, važi i za očekivano, za buduće. Za mene, prošlo guta buduće i hrani se na njegov račun. Ta dva na izgled antagonistička principa nalaze se na istoj geometrijskoj liniji, na istom pravcu, solidarni u pokretu, solidarni u nepokretnosti, operišući sa uvek istom količinom materije. Između njih nema mesta za jedan objektiv, realan *praesens* koji bi se kretao. Transformacija se vrši prelomom na idealno oštrom sečivu prezenta bez dimenzija. I tako jedina mogućna konstatacija glasi: budućnost se

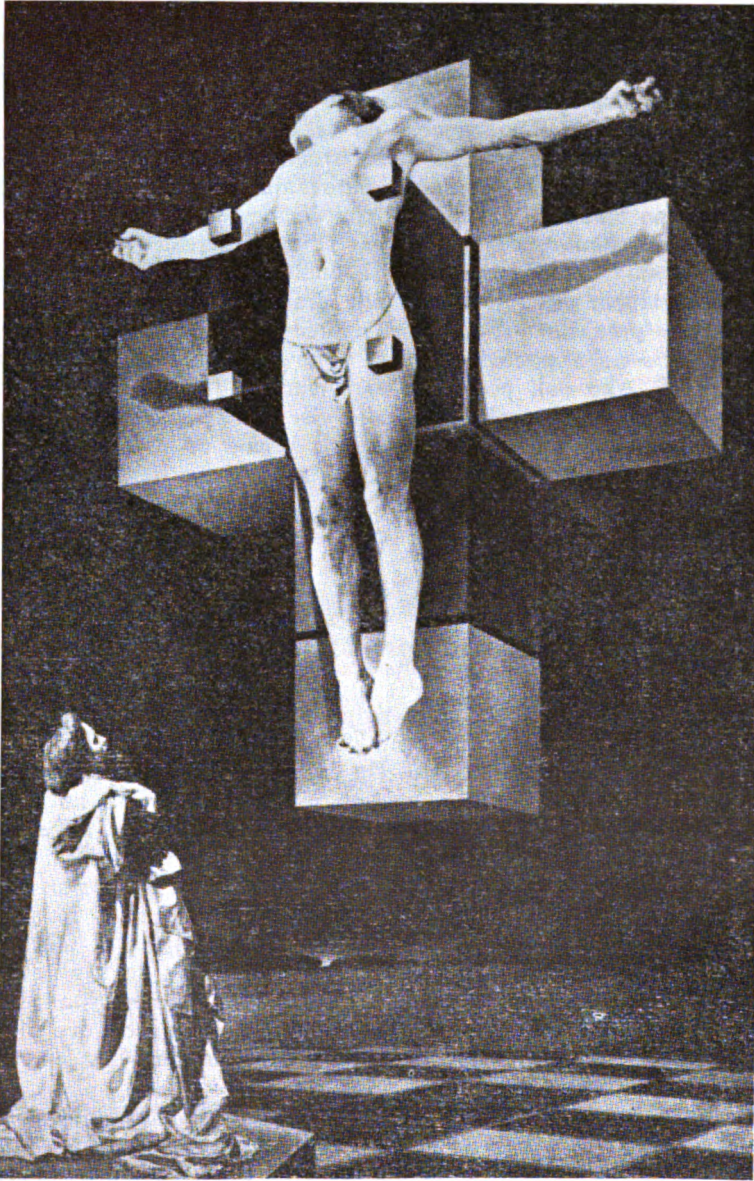
ne može kretati jer još ne postoji; prošlost se ne kreće jer više ne postoji; moment pretvaranja jednog u drugo takođe ne postoji. Ali ako ga stvorim i on će biti bezuslovno nepokretan. Trisekcija vremena je hipoteza njegove nepomičnosti.

I zato nastaje nemogućnost da se opravda sadašnje u jednom vremenu koje teče. Svět se ne može *istovremeno* posmatrati sa nekoliko različitih pozicija. Na našem putovanju, priroda se deli na pejzaž koji smo videli, koji vidimo i koji ćemo videti. Sva tri odjednom ne mogu biti obuhvaćena pogledom, mada istovremeno postoje. Buduće koje smo već videli, nije više buduće; prošlo koje se održava u našem vidnom polju još uvek nije prava prošlost. Čak „da bi se u prošlom pronašlo vreme koje napreduje, treba preraditi vreme napredujući, treba ponoviti vreme, ponovo uspostaviti budućnost u prošlosti“.³⁸ Ako pak postoje istovremeno, onda to nisu niti mogu biti u funkciji našeg prolaska. I tako više nema ni apsurdna, ni paradoksa, ni sukoba logike sa intuicijom. Vreme će postati trodimenzionalni geometrijski sistem sa svim onim što je u tom sistemu dato kao konstantno — to jest objektivno, i kao varijabilno — to jest u perspektivi.

2. Trodimenzionalnost psihološkog vremena

I za objektivno i za subjektivno posmatranje budućnost i prošlost stoje dakle na istoj horizontalnoj apscisi koja se nalazi u uniformnom kontinuiranom pokretu. Da bi se amorfni kontinuum mogao podvrgnuti ritmičkim konstantama, potrebno je kompleks linija haotične životne polifonije povezati kontrolnim linijama. Takve linije određuju vremenski položaj svake tačke u odnosu na referentni sistem vremena. One povezuju simultane momente na sasvim banalan način, koji se u geometrijskom sistemu naziva ordinatom, u muzičkom taktom crtom, u psihološkom (recimo) vidnim poljem. U tački preseka linija dolazi do superpozicije energije a s tim i do kvalitativno-kvantitativne promene: obrazuje se intenzivniji sloj supstance, nastaje akcent ili tačka u centru koordinatnog sistema od dve dimenzije. Identifikacija dve zajedničke tačke prostora označavaće u hronogeometrijskoj hipotezi njihovu simultanost.

Svet shvaćen kao vreme ostaje dovede film bez određenog posmatrača. Ritmiziranjem toka događaja dobili smo samo jedan apstraktan merni sistem, neupotrebljiv ukoliko se ne odredi treća konstanta prema kojoj se sistem reguliše. Ako se sistem kreće, konstanta mora biti nepokretna, stvarno ili relativno. Tu konstantu predstavlja u datom slučaju jedan subjekt koji, određujući položaj sistema u vremenu, u isti mah određuje sebe prema svetlu. On u dubinu povlači ortogo-



Salvador Dalí, *Corpus Hypercubus*, 1954. Hiperkub je hipoteza kocke u 4 Euklidove dimenzije (koje nemaju veze sa četvorodimenzionalnim kontinuumom prostor—vreme). Kao što kocka postaje od 6 kvadrata, tako, po analogiji, hiperkocka nastaje od 8 kocaka. Ovom motivu Dalí daje jednu veoma uzbudljivu, iako razume se proizvoljnu interpretaciju.

nalu na dvodimenzionalnu sliku i time utvrđuje simultanost svog postojanja sa spoljnim događajem. On kaže: *sada*. I time odjednom ravni svet filma postaje reljefan. Vreme dobija sve dimenzije Dekartovog (Descartes) trijedra, kao što prostor dobija perspektivu. Uniformna stvarnost pod dejstvom posmatračevog *sada* raseca se na dva dela koji postaju *prošlo* i *buduće*. Istovremeno tri događaja — dva neutralna i jedan subjektivan — postaju simultani za percepciju posmatrača.

Sadašnje je instrument kontakta svesti sa spoljnim svetom i definiše se kao *konstatacija o simultanosti* te svesti i događaja izvan nje.

U muzici, ritmički akcent se povezuje sa jednim trenutkom slušaoca. Ja ne znam da li je Dekart imao nekakve određene asocijacije, ali je činjenica da on među prvima formuliše akcentnu prirodu muzičkog takta,³⁹ što za nas ovde predstavlja najsigurniji model reljefnog vremena. Uostalom, psihološko vreme postaje fizičko prostim prebacivanjem subjekta u objektivno stanje time što ćemo ga smatrati delom spoljašnjeg sveta. Posmatrača mogu zameniti seizmograf ili televizijska kamera. Tada konstatujemo simultanost tri različita događaja, tri različite svesti ili konstituciju trodimenzionalnog vremenskog sistema. U njega sada ulaze tri poznate sekcije, ali tek pošto se definišu kao *tri različita pravca*; a to su već, kao što smo malopre videli, mentalno defektni subjekti sasvim dobro razumeli. Tako će *n* posmatrača dati *n* dimenzija, pa će neeuclidovski prostor postati neeuclidovsko vreme. Jer je sasvim jasno da pogled još jednog posmatrača iz iste tačke ne može biti upućen ortogonalno na apscisu trijedra, te će njegovo prisustvo biti strano sistemu. Uostalom, ispitujući matematičku formu psihofiziološkog „vizuelnog prostora“ R. K. Luneborg je 1947. našao da ovaj odgovara hiperboličnom prostoru Lobačevskog.⁴⁰

S druge strane, međutim, jedan subjekt može menjati položaj a uvek zadržati sposobnost formiranja vremenskog volumena time što će projektovati koordinatu svog *миинс* na spoljašnju stvarnost. Pri tom je teško smatrati ovu konstataciju samo nevažnom koincidencijom sa slikovitim Poenkareovim objašnjenjem prostornih dimenzija. Po tom objašnjenju, pojam apsolutnog prostora je besmislen, a mi tako reći svuda nosimo sa sobom jedan sistem osovina na koji svodimo sve tačke prostora, pri čemu je taj sistem neopozivo vezan za naše telo. Postoji samo jedan uslov: da pre svođenja tih fiktivnih osovina pretpostavimo da je telo uvek u istom položaju.⁴¹

Sa prostorom postupamo dakle tačno kao i slikar pejzažist koji nosi sobom svoj pribor i koji ga postavlja bilo gde; da bi u kontaktu svog pogleda sa spoljnom stvarnošću predstavio njenu voluminoznost na datoj dvodimenzionalnoj podlozi. Ne postoji apsolutno nikakva razlika između ovih paralela i principa dimenzioniranja vremena

koji smo ovde postavili, uključujući premisu o „istom položaju“. Pošto je geometrijska fikcija, taj položaj je realno neponovljiv, a sa njim i forma prostora. I sasvim je prirodno što *vreme*; u potpunoj zavisnosti od *događaja*, ne može realno promeniti pravac da bi se još jednom pojavilo u istoj formi — jer u neponovljivoj slici prostora ne može uspostaviti stare relacije.

Nasuprot tome, u vremenu kao mentalnoj operaciji sve je ostvarivo. Mogućno je prebaciti budućnost I u prošlost pa zatim na budućnost II dograditi zamišljenu sadašnjost: „Kad bude prošao čas koji očekujem, onda ja . . .“ U takvim slučajevima imamo jedno telo i njegovo „sada“ koje je ortogonalno (što znači najkraćim putem) povezano sa fizičkom realnošću; i imamo jedno subjektivno „sada“ koje se ukoso premešta na udaljene sekcije vremena, na buduće ili prošlo. Ovakvo premeštanje potpuno zadovoljava uslove jednog psihološki *realnog* stanja, jer u momentu svoje voljne identifikacije sa koso postavljenim vremenskim tačkama subjekt gubi relaciju prema fizički datom prezentu i samo tu novu relaciju oseća kao stvarnu.

Koliko i ovde geometrija vremena odgovara geometriji prostora pokazuje postojanje kosouglih koordinatnih sistema. Ali možda ima još ubedljivijih analogija. Naime, slikar, eksperimentator prostora, povlači dubinsku ortogonalu od svog oka do fokusa perspektivne konstrukcije. On ne mora postaviti fokus u centralnu vertikalu slike već ga može pomeriti levo ili desno. Barokni majstori su često koristili efekte ove vrste; to je povlačilo potrebu da se i posmatrač postavi u vertikalnu osovinu fokusa, što znači ukoso prema pravoj osovini platna. Simetrične tačke predstavljenog prostora nisu sada podjednako udaljene od oka posmatrača, kao što bi bio slučaj da se ovaj nalazi pred realnim prostorom. Posmatrač se dakle nalazi i pored prividne realističnosti slike pred jednim subjektivno konstituisanim prostorom. Zašto? Zato što odgovarajući instrument uopšte ne može zabeležiti takvu asimetriju: ako želimo da na fotografskom snimku fokus bude pomen — moramo *odseći* jedan kraj snimka.⁴²

Diferencijacijom subjektivnih i objektivnih konstituanata vremenskih dimenzija nismo dakle učinili ništa što nismo mogli proveriti i na eksperimentu sa prostorom. I tako se još jednom pokazalo da pri dovoljno pažljivom odabiranju podataka možemo kod dva sistema uvek naći onu simetriju strukture koju smo predvideli.

*
* *
*

Očigledno, naš stav je do sada bio često u skladu sa relativističkim gledištem. Neslaganje međutim nije samo u tome što ovde postoji pokušaj da se vremenu pripiše volumen. Razlike nastaju i stoga što se ovde, verujem, dobro vide uslovi pod kojima jedan stav

nastaje, slučajevi u kojima se može primeniti, kao i mogućnosti u kojima se respektivno daje smatrati „tačnim“ ili „netačnim“, objektivnim ili subjektivnim. Postoji opravdana sumnja da u fizici ovi faktori nisu precizirani, mada su se interpretacije prihvatili i autoriteti ranga Poenkarea (Poincaré), Edingtona (Eddington), Rasela (Russell) ili Džinza (Jeans).⁴³

Ponekad su njihove rasprave nazivane popularizacijom nauke, što je svakako više pokušaj opravdanja nego karakterizacija. Ko je pažljivo proučavao ove — ne retko kontradiktorne — tekstove morao je otkriti ozbiljnu i duboku ličnu potrebu autora da uspostave neku relaciju između apstraktnih, a delimično mehaničkim putem izvedenih operacija i realnog sveta razumnih bića. Svakako je to slučaj i sa Ajnštajnom koji podvlači želju da bude „*gemeinverständlich*“ i uvek ističe da njegovi matematički izrazi nisu fikcija već tačan odraz realnog sveta.⁴⁴ No činjenica je da njegova čuvena analogija sa vozom i posmatračima otkriva logičke defekte koje ne bi propustili ni manje kvalifikovani kritičari od Bergsona. Takođe je činjenica da su to često morali priznati i najusrdniji branioci relativnosti;⁴⁵ najzad, jedna od poslednjih studija posvećena ovim kontroverzama pokazuje u najmanju ruku da su problemi ostali i danas gde su bili pre pedeset godina.⁴⁶

Ako nam ova situacija daje podstrek da potražimo razloge razilaska intuicije sa logikom savremene fizike, onda ćemo ih pre svega tražiti u pojmu kontinuuma od četiri dimenzije, pojmu koji još nije postao koncept jer nije našao svoje konstitutivne predstave.

Ovde znači vidimo H. Minkovskog (Hermann Minkowski) i njegovu teoriju o asimilaciji tri dimenzije prostora sa jednom dimenzijom vremena. Ako se poslužimo Džinzovim tumačenjem, izlazi da su u tom kontinuumu prostor i vreme tako čvrsto stopljeni (*molted*) da „zakoni prirode ne mogu između njih da naprave razliku“, kao što ni lopta za kriket, gonjena na sve strane igrališta, „ne razlikuje prostorne dimenzije“.⁴⁷

Ko je kazao da su „zakoni prirode“ ti koji prave razliku između tri dimenzije prostora? Razliku pravi *homo sapiens* u naporu da pronade simulacioni sistem koji bi na najadekvatniji način mogao predstaviti model ustrojstva prirode. I ko može da tvrdi da lopta u svom kretanju ne sledi prirodne zakone? Jer ako lopta, jedan od pomenutih modela, podvrgavajući se striktno zakonima dinamike, ne pravi razliku između euklidovskih dimenzija ili između Njutnovog i Rimanovog prostora — onda zbilja nema smisla tražiti od nje da raspoznaje elemente relativističkog kontinuuma.

Problem je na drugoj strani: realan ili imaginaran, istinit ili izmišljen, trodimenzionalni prostor ima potrebnu simetriju, preciznu teorijsku osnovu i odgovarajuće modele. Kontinuum ima jednu morfološki nezadovoljavajuću konstituciju u kojoj vremenski parametar

narušava estetske zahteve. A te zahteve ne postavljaju umetnici već fizičari. Kao što sam već jednom naglasio, Dirak (Dirac) ističe da je Šredinger (Schrödinger) pronašao svoju čuvenu jednačinu talasa „jednostavno tražeći jednačinu sa matematičkom lepotom“ i dodaje da Ajnštajnova glavna jednačina nije „sasvim savršena“ jer u njoj četiri dimenzije nisu simetrične.⁴⁸

Kontinuum već decenijama ne dobija svoj model. — Da, odgovara Edington, čovek bi mogao da vidi četvrtu dimenziju kada bi se njegove oči kretale različitim brzinama.⁴⁹ To je teško razumeti. Oči zbilja i funkcionišu na bazi različitih brzina, jer u mehanizmima organa vida i sluha postoji baš ta relativistička dislokacija simultanosti koju eksploatišu stereoskopija i stereofonija. No desinhronizacija između dva oka ili dva uva omogućava tek „normalne“ predstave odnosno tek euklidovsku stvarnost; bez nje je svet još uvek samo dvodimenzionalan.

Uostalom, oči vide nekakvu stvarnost a ne teoriju te stvarnosti. Činjenica da se stvarnost ne menja zajedno sa teorijama ništa ne govori ni o primenljivosti ni o tačnosti tih teorija; ali nam pokazuje da realni svet koji vidimo pod normalnim okolnostima mora u bilo kakvoj formi uključivati četiri dimenzije ukoliko je teorija prikaz realnog sveta. Koliko bismo dimenzija videli da su nam oči na različitim stranama glave, kao kod riba? Koliko da imamo dve glave, kao ponekad gušteri? Time neću da kažem da postoji samo ona fenomenološka stvarnost koju možemo neposredno apercipirati u svakodnevnim uslovima; još manje da ne postoje subjektivne varijante realnosti. I sigurno je da za svaki od tih slučajeva može i treba da postoji po jedan matematički izraz, kao što to naizmenično demonstriraju i relativistička fizika i eksperimentalna psihologija. Nama se samo mora nedvosmisleno reći gde šta spada i kakve rezerve postoje. Jer istorija nas uči da dobri praktični rezultati jedne teorije ništa ne govore o objektivnoj tačnosti te teorije. Grčki moreplovci su se odlično služili astronomijom verujući da negde kod Gibraltara Atlas drži nebo na svojim plećima.

Da bi sa svoje strane objasnio princip spajanja prostora i vremena, Džinz crta dijagram na kome je predstavljena „jedna dimenzija prostora i jedna vremena“.⁵⁰ Ali niko i ne tvrdi da tu ima nekakvog problema. Nesporazum počinje od momenta kad se jednoj koherentnoj, uravnoteženoj slici počnu dodavati elementi samo s jedne strane. Treba verovati da ta operacija sadrži neke nekorektnosti utoliko pre što inače celokupni pojmovni aparat relativističkog vremena nalazi bez ostatka svoj ekvivalent u pojmovima vezanim za prostor, tela i materiju. Tako ćemo dislokaciju simultanosti vremena prevesti na predstavu ekstenzije prostora odnosno na rastavljanje „početka“ i „kraja“; pretvaranje idealnog trenutka u merljivo trajanje odgovara transformaciji tačke u duž. Stav da se simultanost

može konstatovati samo časovnikom na mestu događaja pretvorićemo u stav da samo beskonačno mali deo materije može dokazati identičnost samom sebi. Hipotezu da ne postoji istovremenost udaljenih događaja shvatićemo kao analognu hipotezi da se ne može dokazati pripadnost udaljenih tačaka nekog tela jednom istom telu; jer precizno izveden eksperiment ima sve šanse da dokaže suprotno. Po Lorenzu (Lorentz) već inače kontrakcija tela odgovara dilataciji vremena, odnosno dilataciji prostora izvan tela itd. Ne samo da većina relativističkih postulata o vremenu nalazi svoj tačan korelat u pojmovima prostora, već izgleda kao da je postojanje takvih relacija najjednostavniji način provere teorije. Apstrahujući neke druge detalje, morali smo ovde najpre naći da je pretpostavka četvorodimenzionalnog kontinuuma u tom pogledu nezadovoljavajuća.

Tako je nastala hipoteza trodimenzionalnog vremena. S njom se pošlo od neoborive činjenice da je vreme uslovljeno fizičkim fenomenima i događajima te da je zato obavezno da ih prati u svim njihovim manifestacijama i transformacijama, subjektivnog ili objektivnog reda. Kad je prostor realan, biće realno i vreme; ako je subjektivan, vreme će ga imitirati. Kad se prostor tretira kao *creatio mentis* tada se tako mora tretirati i vreme, pa ćemo mu tada pripisivati proizvoljan broj dimenzija ili sposobnost tečenja u svim pravcima.

U svakom slučaju, ako je dozvoljeno putem operacija sa simbolima sagraditi jednu fizikalnu teoriju pa je tek onda prevoditi u svet predstava putem svakodnevnog jezika — legitimno je, nadam se, učiniti i obratno, to jest početi sa predstavama. A kako autor ovih redova nije kvalifikovan matematičar, ostaje mu samo da sačeka razvoj nauke da bi video u kojoj će se meri njegovo gledište pokazati opravdanim.

*
* *
*

Vratimo se na interpretaciju psihološkog iskustva koje je u ovom slučaju isto toliko normativno kao i fizikalno.

Ako su događaji inteligibilno organizovani, ako stoje „na jednoj liniji“ — kao niz kvadrata na filmskoj traci — mi ih povezujemo u celinu koja za percepciju nema trajanja. Ako pak nisu na istoj liniji, ili ako se smenjuju u *kontrastnim* predstavama, mi ih razbijamo na sukcesivne, *do granice na kojoj će postati homogeni*. Homogen je interval između dva otkucaja časovnika, ali je za neposredno opažanje u sebi homogen i sam otkucaj. On se ne razlaže te ga zato pripisujemo „trenutku“ — ako je relativno kratak te ima akcentni karakter — ili „sadašnjosti“ — ako je relativno dug.

Duž vremena u pokretu postoje dakle intervali određeni svojim akcentima. Na svaki akcent pada po jedno naše *sada*. Svako *sada* utvrđuje se prema akcentu koji nam je dat ili koji smo ucrtali u stvarnost da bismo je organizovali po svojoj zamisli. Što je oštrij akcent, snažnija je svest o sopstvenoj egzistenciji. Impresionistička umetnost uništava i akcente i pauze kao i srodna filozofija. Svet kao oblak — egzistencija bez tla; a s tim i Bergsonova alternativa da prezent nije ono što *jest*, već ono što se *stvara*.⁵¹ U tom slučaju, koji smo uostalom predvideli, čovek je projektil paralelan spoljašnjem svetu sa kojim je solidaran u vremenskom kontinuumu bez dimenzija, u prustovski obrtljivoj nirvani. Zato igra na muziku intenzivnih akcenata postaje materijalno, čujno potvrđivanje egzistencije permanentnim ponavljanjem: *sada, sada, ovde*... Ukoliko pak takvo potvrđivanje dobije histeričnu formu, znak je da postoji sumnja u sopstveno postojanje.

Vremenskom *nekad* odgovara prostorno *negde*; dve tačke nemaju direktan odnos prema subjektu koji ih određuje. Vremenskom *sada* odgovara prostorno *ovde*; no ove tačke su neodvojive od jednog Ja koje ih izgovara, ili od instrumenta koji ih beleži. *Ovde* i *sada* ne mogu biti izrečeni u trećem licu. Ovakvom stavu direktno odgovara uslov nepomičnosti: „Ništa nije u pokretu u vremenskom periodu u kome zauzima jedno i isto mesto (nužno jednako samom sebi) za to vreme.“⁵²

Svet teče iz budućnosti u prošlost (ili obratno) samo za mene. Drukčije rečeno, to *prošlo—sadašnje—buduće* ima tada subjektivnu vrednost. Objektivna je samo hipoteza da je svako Ja na isti takav način doživljavalo vreme i da će ga uvek tako doživljavati; razume se, uz punu istorijsku i antropološku relativnost. Jer u starom hebrejskom jeziku nije postojalo takozvano „situirano vreme“; u grčkom jeziku mogu se tokom istorije konstatovati promene u formama glagolskih vremena; najveći broj crnačkih grupa ni danas nema mogućnosti da izrazi pojmove prošlog i sadašnjeg, već ih zamenjuje izrazima za završeno i nezavršeno.⁵³

Možda se iz ovih primera najbolje vidi da u pogledu vremena odnos individue prema svetu nije tako jednostavan kao što to sugeriše trisekcija. U promeni *forme* sveta (jer druge promene nema) Ja je jedna relativno fiksirana tačka koja tu promenu posmatra; pri tome je neophodna pretpostavka da strukturalne promene u meni i strukturalne promene sveta nisu uniformne ili, grublje rečeno, da nemaju istu brzinu. Bez ove fazne razlike koncept frekvence ili muzičkog tempa ne bi se mogao ustanoviti.

Od Pastera (Pasteur) smo naučili da je disimetrija uslov postanka osnovnih oblika života. Možemo sada dodati da je desinhronizacija konstitutivni uslov svake realnosti. Uostalom, Mah (Mach) je bio blizu ovakvog tvrđenja.⁵⁴

Za razliku od prošlog, buduće se zamišlja kao sistem neizvesnog prema izvesnom. Ukoliko je doslednije, takvo mišljenje je pogrešnije: posegnuvši rukom za čašom vode, ja moram biti siguran da ću je dohvatiti. Bez tog ubeđenja nikakva aktivnost ne bi bila mogućna te bi se život totalno paralizovao. I zbilja, očekivanje se pokazalo opravdanim: čašu sam dohvatio, a akt je odmah fotografisan i smešten u dosije prošlosti. Izgleda kao da je budućnost bila izvesna, „jer prošlo nagomilava buduće ne menjajući ga“.⁵⁵ U potpuno neizvesnoj budućnosti niko ne bi mogao ni časa živeti kao psihičko biće. Budućnost je za nas do pojedinosti izgrađen sistem izvesnog koji se samo izuzetno ne ostvaruje; ona je data šahovskim problemom gde su izračunate varijante završnice bez obzira na put kojim se došlo do date pozicije. Tako buduće zadržava stalno svoju konstitutivnu vrednost: „Čovek se seća jedne akcije sigurnije ako je poveže sa onim što joj sledi no sa onim što joj prethodi.“⁵⁶ Svaku nepredviđenost primamo kao iznenađenje i zbog toga joj memorija ukazuje još veću pažnju. Naročito je bitno to što se buduće gradi po simetričnoj slici prošlog, pa se iznenađenje definiše kao nepoklapanje sa već doživljenim. Neočekivano nikad ne menja svoj kvalitet. Ono i u prošlosti uvek ostaje konzervirano u svom primarnom afektivnom stanju.

Ako je dobro definisana, treća dimenzija vremena trebalo bi da pokaže svoje opravdanje u suočenju sa trećom dimenzijom prostora. Razume se, svaki pravac može biti naizmenično prvi, treći ili drugi zavisno od položaja sistema. No mi smo već kao „treću“ obeležili dimenziju „dubine“, onu koja posmatrača spaja ortogonalno sa fokusom sistema. U slikarstvu, koje je najkvalifikovanije za demonstraciju, trebalo bi znači naći dubinsku dimenziju u onom istorijskom momentu kad je svet pretežno subjektivno shvaćen — odnosno u suprotnom slučaju ne bi je trebalo naći. Ovaj drugi slučaj očigledan je u egipatskom slikarstvu gde nije samo posledica geometrijske objektivizacije oblika na bazi zlatnog reza, već i nešto više. Naime, po analizi Oskara Vulfa (Wulff) ne samo u Egiptu već i u ranoj vizantijskoj umetnosti sprovodilo se stepenovanje veličina slikanih ličnosti prema socijalnoj hijerarhiji a ne prema zakonima perspektive.⁵⁷ Isključujući dakle subjektivan sud posmatrača kao sud nižeg ranga, ova umetnost automatski isključuje vizuelno-optičke zakone koji bi se morali podvrgnuti jednoj individualnoj tački gledišta. I, opet logično, kada se u Renesansi ozakonio konsekventan egocentrizam, on je sebi odmah izgradio odgovarajući slikani prostor u obliku centralne perspektive. U međuvremenu, srednjevekovni umetnik se služio trećom dimenzijom; ali kako njegova ličnost nije nalazila stabilan odnos prema spoljnom svetu, to je i njegov koordinatni sistem samo haotičan splet pravaca bez prave koherencije.

3. Ekstenzija i kretanje vremena

„Aristotel je već primetio dvosmislenu prirodu trenutka i, u IV knjizi svoje *Fizike*, on je dao elemente jednog veoma produbljenog razmatranja tog problema. Trenutak je, kaže on, jedna *granica*. Trenutak nije deo vremena, jer nule trajanja ne bi mogle sabiranjem da obrazuju jedno trajanje; vreme nije sastavljeno od trenutaka kao ni linija od realnih tačaka. Ali kad se kaže da je ono granica, šta se time želi reći? Da je odvajanje prošlosti od budućnosti. Ali za ovo bi bilo potrebno prihvatiti da se menja i da se ne menja, da je završetak jednog vremena i početak drugog. Trenutak rezimira dakle sve paradokse vremena; on obezbeđuje kontinuitet, *spoj*, a u isto vreme i raseca ono što *jeste* od onog što još nije. On dakle ima kontradiktorne karaktere koje samo iskustvo izmiruje. Drugim rečima: ili trenutak gubi svoje jedinstvo da bi postao element trajanja, a onda nije više trenutak, ili uspeva da ga sačuva, ali se onda ne vidi kako se s jednog trenutka može skočiti na sledeći.“⁵⁸

Problem je neobično dobro rezimiran. Odmah postaje jasno da se pojam trenutka usko povezuje sa pojmom akcenta kakav smo ovde videli. Zajedno s tim otkriva se potpuna istorijska zavisnost odnosa prema ritmu kao kvalifikacija odnosa jedne epohe prema vremenu.

Akcent se dakle potvrđuje kao granična vrednost između prošlog i budućeg. Ali ta granica, toliko važna u svakodnevnom životu, gubi svoju hegemoniju u teorijskoj analizi. U stvari, najveći značaj ima činjenica da jedan realno dat fenomen može u isto vreme da se legitimije kao svaki od članova trisekcije. Za svako pojedinačno *Ja*, jedan događaj može biti i prošli i sadašnji i budući. Ova mogućnost, takođe čisto perspektivnog karaktera, data je osobinom *trajanja*.

Trajanju ne može izbeći ni realno doživljen trenutak pa zato ni akcent, mada obe ove predstave imaju samo geometrijsku limitativnu funkciju čak i u našem čulnom svetu. No čim se pojavi trajanje, javlja se mogućnost dislokacije simultanosti, pa čak i inverzije. Zvuk zvona koji čujem čuo je pre mene zvonar, a posle mene sused na uglu. Voz koji stoji u mojoj stanici *već je bio* na prošloj stanici, a tek *će ući* u sledeću. Ako je dovoljno dug, voz *će* biti istovremeno u sve tri stanice. No ovde pitanje glasi: je li to taj isti voz? Bergson odgovara da nije. Mašinovođa kaže da jeste. Ako sliku voza podjednako daju stepen istrošenosti osovina, količina goriva u mašini, broj i izgled putnika — onda to nije isti voz. Izmirenje ova dva gledišta izgleda neostvarivo, jer za prvo gledište nije isti ni mašinovođa, te je njegova izjava irelevantna. Nije isti ni zvuk zvona jer se amplituda njegovih talasa smanjuje. Ali ako nema identiteta, onda nema ni trajanja, te nema ničega što bi se moglo podvrgnuti sistemu vremena. Pojam identiteta nerazdvojan je od prostornog kon-

cepta ekstenzije i vremenskog trajanja. To je pokazano pojavom amuzije, gde melodija koja se završava nije ona koja je počela.

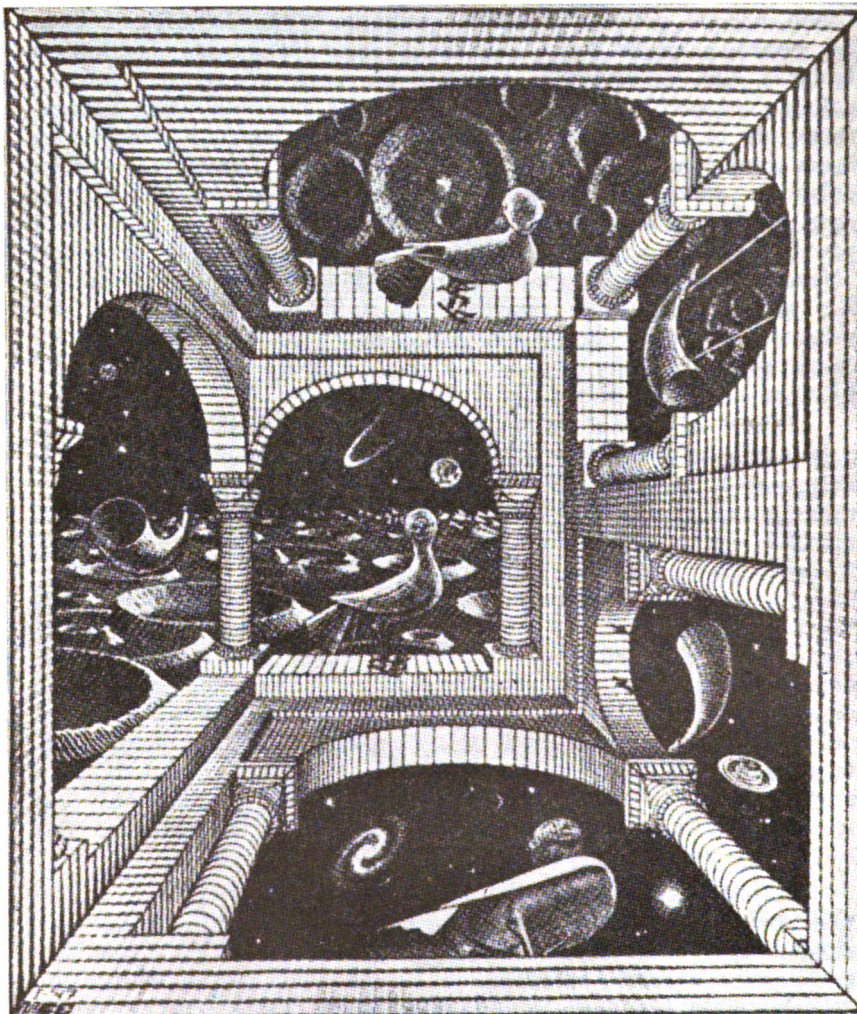
Postaje dakle očigledno: vreme se može kretati jedino u slučaju da termini sadašnjeg, akcenti i trenuci nemaju čulne dimenzije. Ukoliko jedan interval postoji, on, ma koliko bio kratak, mora dokazati identitet u svakom svom delu, što znači da mora imati izotropnu ekstenziju. No tada se on imobilizuje i zaustavlja sistem. Da bi se sistem ponovo pokrenuo, interval trenutka mora da iščezne. Tada će nestati pregrada koju moje *sada* postavlja između sadašnjeg i budućeg. Ovi će se spojiti i mehanizam će biti stavljen ponovo u pokret. Već prvi zaključak dakle traži pulsiranje pozitivnog i negativnog da bi se spojili elementi pokreta, odnosno da bi motor vremena funkcionisao. Kao što je za konstituciju prostora potrebno pulsiranje punog i praznog, za vizuelnu percepciju treptaj oka ili crno polje između filmskih kvadrata, za auditivnu smena zvuka i pauza. Doduše, na prvi pogled ovakav zahtev izgleda apsurdan: „Neverovatno je, jer je antiekonomično, smatrati sukcesiju od „sada“ kao seriju poništavanja i ponovnog pojavljivanja.“⁵⁹ Ne bi ni bilo verovatno da je u pitanju percipirana smena paljenja i gašenja. Ali će za psihičku realnost jedan od dva elementa uvek biti ugašen. Element idealnog trenutka.

Takav subjektivni trenutak nastaje veoma jednostavno: on se gubi automatski kad brzine fizičkih fenomena prevaziđu brzine psihofizioloških transmisionih funkcija. Jedan ton počinje da teče kontinuirano od momenta kad nije moguće izvršiti perceptivnu analizu njegovih oscilatornih antiteza. Sa skraćivanjem intervala u obrnutoj srazmeri stoji psihološka kategorija izvesnosti a sa njom i čvrstina kauzalnih odnosa. „Neka se uzme jedan uzrok, efikasan koliko god želimo — kaže Bašelar — uvek će u razvoju njegove efikasnosti postojati slobodno polje sa mogućnosti prekida ili skretanja.“⁶⁰ Međutim efikasnost će rasti sa skraćivanjem posmatranog intervala, a mogućnost prekida paralelno opadati. Što se budućnost više bliži prošlosti nju je sigurnije predvideti. U toku ovog približavanja simetrija je sve očiglednija, sigurnost prognoze sve veća, tako da uvek postoji dovoljno kratko trajanje u čijem će okviru budućnost biti stoprocentno sigurna: ne postoji hitac koji ubija tako brzo da vest o događaju ne bude saopštena pre smrti.

Postoji dakle apsolutna izvesnost da će dodir mog tela sa stranim predmetom (recimo ubod iglom ili muzički akcent) biti saopšten mom mozgu i time izazvati odgovarajuću predstavu. No mehanizam te informacije sadrži paradoksalne elemente. Na prvom mestu stoji granični efekt hronaksije kao razlika između ničeg i nečeg: objektivni fenomen dodira, koji prethodi svakoj čulnoj reakciji; drugu etapu predstavlja put informacije preko nervnih impulsa; završetak procesa označava kraj toga puta i isporuku obaveštenja. Sve te tri

asinhrono etape primamo kao istovremene; na isti način, primamo ih kao jedno granično *sada*, kao trenutak ili akcent.

Međutim, sasvim je jasno da se to *sada* nije nikad poklopilo sa realnim fenomenom na koji se odnosilo. Ono nije imalo nikakvog trajanja jer su mu nedostajali početak i kraj, jer nije bilo ograničeno sa obe svoje vremenske strane. I tako ta apsolutno sigurna budućnost



M. Escher, *Drugi svet*, 1947. (Prema Gombrichu). Paradoksi prostora i vremena uticali su i na ovaj drvorez holandskog slikara gde je jedan motiv viđen istovremeno iz tri različita pravca perspektive.

nije za našu svest nikad bila budućnost. Njen početak nismo osetili, pošto smo pojavu početka primili u trenutku koji je sa objektivne tačke gledišta predstavljao završnu tačku procesa. Najzad srednji deo intervala, put informacije, uopšte nije zabeležen u svesti. Tako se jedino moguće apsolutno *sada* pretvorilo u jedno apsolutno vremensko *ništa*. Ostvarenje psihofiziološke dislokacije simultanosti pokazalo je da za logičko rasuđivanje može postojati samo *pre* i *posle*, kao protegnuto vreme, kao stanje. Proces je pokazao samo transformaciju objektivno budućeg u objektivno prošlo. A kad bi duže zadržavanje na ovom pitanju imalo više opravdanja, bilo bi lako pokazati da ponašanje instrumenta ne bi moglo otkriti ništa drugo od onog što otkriva živ subjekt.

Oslanjajući se na Faradeja (Faraday) Mah kaže da je zavisnost u vremenu neposredna, dok je zavisnost u prostoru posredna.⁶¹ Od takve razlike ovde nije ništa ostalo. Ne bi moglo ostati čak ni primenom termina iz Mahovog vremena,⁶² koji se inače moraju menjati. Danas psihologija ne želi više da odvoji senzaciju od percepcije,⁶³ a mnogobrojni eksperimentalni testovi sa naknadnim utiscima (after-effects) pretvaraju prostorne kategorije u sukcesivne procese.⁶⁴ Pa i ovde je prostor dat samo kao funkcija ekstremno brzih vizuelnih mehanizama, što ga uprkos statističkim argumentima svakako ne određuje potpuno i definitivno. Za čulo dodira prostor postaje još mnogo jasnije diskontinuirana, akcentovana, sukcesivna, psihološki neobrtljiva forma — dakle tip forme kojoj se podređuje vreme.

Na sličan način otpada i pretpostavka o odlučujućem dejstvu memorije pri kretanju vremena.⁶⁵ Memorija je imobilizovano *sada* preneto na prošlost i ima čistu statičku, arhitektonsku funkciju, kao i njoj simetrično očekivanje. Gde god ga preneli, sadašnje betonira evolutivni proces.⁶⁶ Ako vreme protiče, *sada* ne može imati ekstenziju, a sadašnjost takođe ostaje samo stanje a ne član sukcesije. Vreme se kreće jedino preko praznih intervala svesti.

VII POKUŠAJ GENERALNE SINTEZE

1. Uslovi i definicija ritma

Jednom obrazovan, osnovni vremenski interval ostaje bez strukture, u sebi neopozivo nepokretan. On je u isto vreme jedinica mere, stvorena po slici svake druge mere, pre svega prostorne. Serija celih prirodnih brojeva, čija su rastojanja ispunjena uvek jednakim praznim intervalima, pokazuje u ovom pogledu potpuno isti slučaj koji možemo dobiti geometrijskom predstavom ili otkucavanjem časovnika.

Osnovni uslov merenja zahteva da jedinica mere bude manja od merenog objekta. Granični slučaj predstavlja njihova jednakost. Ali i tada je već uspostavljena relacija dveju veličina. Prema M. Giki (M. Ghyka) *odnos* je kvantitativno upoređenje dve veličine iste prirode; *proporcija* podrazumeva saglasnost dva odnosa i najmanje tri veličine, a dobija se u najprostijem slučaju podelom jedne duži (veličina *a*) na dva elementa (*b* i *c*).⁶⁷ U renesansnoj teoriji umetnosti odnos (*ratio*) je podrazumevao upoređenje dve veličine, proporcija upoređenje dva odnosa, a „proporcionalnost“ (*proporzionalità*) odnos dve proporcije.⁶⁸ Mi možemo reći da jedan odnos predstavlja već prvi slučaj *forme*.

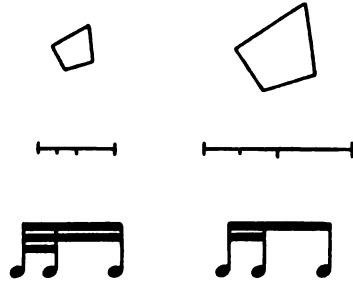
Ritam koncipiran kao forma, to jest odnos, to jest proporcija vremenskih veličina, može uvek biti zamenjen svojom geometrijskom predstavom u kojoj trajanja postaju prostorne veličine. Proces nastajanja takve slike direktna je funkcija vremena, ali je konačan rezultat vremenski neutralan. Ritam je predstava statičnog u dinamičnom.

*
* *
*

Odnos 1:1 jedva se može nazvati tim imenom; on je samo ponovljen izraz za jedinicu mere: metar izmeren metrom, minut izmeren minutom, interval prime izmeren sam sobom. Taj odnos je

slika ravnoteže sila ili apsolutne simetrije, lišene kreativnog dinamizma. Operišući sa uniformnim trajanjima ili dužinama čak i nauka terminološki meša pojam ritma — koji je samo forma — sa pojmom frekvence — koji je samo brzina, to jest tempo. Ritmička formula je tipična estetska predstava; ona je slika odnosa konstitutivnih elemenata. Kada je pokrenemo, možemo je posmatrati u funkciji brzine.

Ali ako — podvučimo to — u brzini forma menja svoje objektivno trajanje, to jest veličinu, ona ne menja svoju strukturu, odnose članova proporcija. Ritmička forma je konstantna. No pošto se izvesne pojave kao što su perspektiva ili ubrzanje specifično odlikuju ritmičkim deformacijama, izraz se može i obrnuti: ritmička forma je ona forma koja ostaje konstantna pri promenama stanja. Auditivno, međusobni odnosi tonskih intervala rotativne sirene neće se promeniti sa brzinom rotacije: vizuelno, odnosi veličina ne menjaju se ako se menja rastojanje likoravni od posmatrača i objekta, ili ako se fotografski snimak smanji ili uveća.



Apsolutnim smanjivanjem ili uvećavanjem, odnosno promenom brzine, ne menja se ritam kojim su fiksirani samo odnosi elemenata.

Ovakvi i slični procesi postaju u muzici idealno jasni. Muzika, ta fizika u službi psihologije, sadrži u sebi celokupan materijal potreban objektivnom utvrđivanju i misaonom raščlanjavanju ritmičkih pojava.

Bilo bi dakle izlišno koristiti filozofiju vremena (koju?) ili nauku o vremenu (kakvu?) u estetičkoj analizi, kao što je u najmanju ruku neekonomično smatrati muzičko vreme nekom izdvojenom manifestacijom vremena.⁶⁹ Umetničko vreme mora pokazati osobine svakog drugog vremena ali ih ponekad pokazuje jasnije; te tako dobrog smisla ima samo ispitivanje načina na koji bi estetička analiza mogla doprineti razjašnjenju problema vremena shvaćenog u celini. Muzika, u kojoj je ritam dat najkompletnije, u svim svojim manifestacijama, organizovanim na najracionalniji način, pruža idealnu priliku za svestranu analizu ritmičkih pojava. Muzikom je vreme organizovano i kondenzovano u jedan skoro opipljiv koncentrat. No, posmatrana sa te tačke gledišta, muzika je bezmalo više u domenu teorijske fizike nego estetike. I možda je zbog toga malo ko propuštao da uoči šansu koju muzika pruža; ali se malo ko njome stvarno koristio. Mi smo međutim ovde pod permanentnim dejstvom ubeđenja da se u slučaju muzike radi „o modelu jednog neslućenog bogatstva izuzetno upotrebljivog za utvrđivanje izvesnih istina koje se teško otkrivaju pri ispitivanju drugih područja saznanja“.⁷⁰

Ako ostavimo po strani kako pitagorejsku nauku tako i njenu kabalistiku, ako pređemo preko srednjovekovne spekulativne muzičke matematike, koju briljantno reprezentuje Tinktoris (Johannes Tinctoris),⁷¹ onda teorija ritma u užem smislu te reči ima veoma kratku prošlost. M. Hauptman stoji na čelu prvih pokušaja.⁷² Značajan korak unapred čine Vestfal i Gevert,⁷³ koji prevode antičke stope na jezik moderne muzike sa doslednošću bez punog opravdanja. Drugim rečima, samo jedna načelna zabluda i jedna misaona slabost mogle su Luja Laloa (Laloy) i njegove savremenike dovesti do shvatanja da „pošto nismo imali nikakvu modernu teoriju ritma, najbolje je bilo da taj značajni sistem pozajmimo od Antike“.⁷⁴ Takav stav je znatno usporio razvoj ispitivanja. Teoretičari bliži praksi pošli su drugim putem, ali još u delima Lisija sam predmet nije definisan i koleba se između čisto ritmičkih i formalno-ekspresivnih pojava.⁷⁵ Čak i Riman, koji se može nazvati osnivačem moderne nauke o muzičkom ritmu, dosta nesrećno povezuje ovu disciplinu sa ekspresivnim elementima.⁷⁶ Uostalom, Riman uspeva samo da kodifikuje postojeću praksu, a zastareva već u odnosu na prvu sledeću generaciju kompozitora.

Razumljivo, ovde nećemo pratiti razvoj teorije muzičkog ritma. Konstatujemo samo da ova teorija u poslednje vreme sve više dobija formu posebne naučne discipline i karakterističan zamah čiju ćemo simptomatsku vrednost proceniti docnije.⁷⁷

Uporedo s time, ispitivanje ritmičkih fenomena postepeno prevazilazi granice umetnosti. Kritikom Helmholtzovih (Helmholtz) hipoteza, Teodor Lips⁷⁸ uvlači akustičke zakone ritma u filozofsku polemiku, izazivajući vrlo jasne asocijacije na metode srednjovekovnih i renesansnih teoretičara. Već sledećim, kapitalno važnim korakom V. Vunta,⁷⁹ ritmičke pojave ulaze u oblast eksperimentalne psihologije, da u Geštalt-teoriji dobiju još puniji značaj. Danas se slučajno ili namerno zaboravlja da je Vunt prvi posmatrao vreme kao funkciju određenih, specifičnih vremenskih predstava ritmičkog karaktera. Relativno dockan, slični metodi počinju da se primenjuju i u poeziji.⁸⁰

Za tumačenje svojih eksperimenata Vunt je upotrebio notne znake na način koji nije uvek potpuno korektan, ali je ipak vanredno značajan. Pola veka posle njega, a kao što smo već spomenuli, Viver (Wever) daje sliku mehanizma sluha možda i ne sluteći da prenosi elementarnu šemu organizacije muzičkog ritma. Već je to dovoljno za zaključak da estetska koncepcija ritma nije proizvoljno uređen odnos vremenskih intervala, već slika psihofizioloških, posebno nervnih mehanizama. Ova činjenica se pojavila kod Karla Bihera

(Bücher) u uočljivoj inverziji: posmatrajući neke primitivne narode, Biher je zaključio da je ritam ušao u umetnost preko pokreta pri radu — i time je negativno uticao na mnoge sociologe, antropologe i estetičare — mada je doneo i korist time što je skrenuo pažnju na fiziološku stranu problema.⁸¹

U stvari, psihofiziološki ritmovi se prenose u umetnost, pre svega u muziku, a tek odatle na pokrete pri radu; pa čak ni taj kazualni pravac ne pokazuje bilo kakvu neophodnost međusobnih veza.⁸² Savremena nauka je pokazala egzistenciju unutrašnjih ritmova još u fetusu, pa čak i njihovu krupniju polarizaciju na san i budno stanje.⁸³ Elektroencefalografija ubedljivo potvrđuje vezu između ritma spoljnih utisaka i intracerebralnih paterna, a dramatični eksperimenti sa stroboskopskim efektima pokazuju destruktivno dejstvo sinhronizacije spoljnih i unutrašnjih ritmova na funkcije svesti.⁸⁴ Ritmički shvaćeni odnosi organskih funkcija, težine tela, površine itd., otkrivaju osnovne uslove egzistencije živog organizma uopšte.⁸⁵ Najzad, mikroritmičke formule osnovnih mehanizama organizuju se u biološke cikluse višeg stepena.⁸⁶

Tako se uspostavlja uzajamna zavisnost fizičkih činjenica, bioloških funkcija i estetičkih principa na terenu ritma. No ne samo to. Izlažući svoju dijalektiku trajanja Bašelar dolazi logično do hipoteze o ritmičkoj suštini svake materijalne supstance. U ovom stavu, razume se, nema ničeg neočekivanog, s obzirom na to da fizika istovremeno nalazi talasnu prirodu svih fenomena. Međutim, moramo opet podvući da se pojam ritma ne identifikuje sa vulgarno shvaćenim pojmom kvantiteta, već samo sa formom koja je data u izrazima proporcija. Kao što sam već istakao, ritam se poklapa sa pojmom proporcije, bilo da se radi o intuitivnom estetskom sudu bilo o objektivno utvrđenim odnosima. Neosporno je da će ostati teškoće oko otkrivanja i odabiranja onih pravih elemenata, članova proporcija, čije upoređenje treba da dovede do izvesnog pozitivnog zaključka. Bašelaru je jedino nedostajala precizna predstava o jednom autentičnom ritmičkom *sistemu*. Ali sam njegov metod uspostavljanja analogija ostaje jednostavan i efikasan: „možda će hemičar uskoro pravi supstance sa prostor-vremenom simetrizovanim i ritmiziranim“.⁸⁷

Izostavićemo najveći deo argumenata koji se kreću u izloženom smislu, da bismo odmah došli do jedne preciznije definicije, isto toliko jednostavne koliko još uvek neizrečene: *ritam je odnos trajanja i akcenata*. Ova muzička formulacija prevodi se s lakoćom na svaku drugu terminologiju. Tako, akcenti postaju tačke kojima su duži ograničene, a u isti mah reperne tačke individualne orijentacije u vremenu.

Ono što teško uviđaju kako muzička teorija tako i lingvistika, to je činjenica da akcenti ne postoje kao autonomni fenomeni. Oni ne služe za kvalitativno „obogaćenje“ kvantitativnih elemenata već za samo uspostavljanje dužina. Njihova je uloga prvenstveno u tome da

se odrede odnosno ograniče dužine, pa je nerazumevanje ove situacije najviše doprinelo beskrajnim nesporazumima oko prirode antičke metrike.⁸⁸ Što stoji za auditivne pojave, stoji i za sve druge, vremenske ili prostorne. Ovdje je direktno primenjiva Poenkareova napomena da je teško odvojiti kvantitativni problem mere vremena bez kvalitativnog problema simultanosti. Simultanost pak daje akcent. Stepenovanjem akcenata uspostavlja se hijerarhija dužine, pa za moderne evropske jezike i za odgovarajuću muziku važi pravilo da veća dužina dobija akcent jačeg intenziteta. Pri tome, vokali postaju reprezentanti kvaliteta, to jest trajanja, a konsonanti akcenta. Na taj način, merni sistem koji nazivamo ritmom postaje identičan sa svakim drugim sistemom — recimo metarskim — gde postoji odnos odabrane jedinice prema celini, ili stepenovani odnos jedne jedinice prema drugoj. Akcenti višeg stepena dominiraju nad grupama akcenata nižeg stepena i odgovarajućim dužinama. Glavnim akcentima podređuju se trajanja koja obrazuju osnovnu ritmičku formu nazvanu takt. Takt može sadržati jednu polovinu, dve četvrtine i četiri osmine, na isti način na koji jedan predmet teži 1 kilogram, 2 dekagrama i 4 grama. Svaka ravnopravna analiza ova dva podatka daće obavezno isti rezultat. Pri tom će se skoro uvek pokazati prednost duodecimalnog muzičkog mernog sistema nad decimalnim.

Sve što se utvrdi za pozitivno prisutne fenomene, odnosno utiske, utvrđuje se automatski i za negativne. „Ništa“ u prostoru, isto kao i „ništa“ u vremenu ravnopravan je konstitutivni element svake forme, i, shodno tome, svakog subjektivnog utiska. Svaki pozitivni član jedne date, što znači apsolutne prostorne ili vremenske forme, ima svoju kompenzaciju u nekom negativnom članu, te će svaka analiza drugog dati isto što i analiza prvog. U statičkoj estetici arhitekture, manja praznina „nosi“ veću, kao da se radi o inverziji čvrstog materijala.⁸⁹ Istorijskom skoku vrednosti pauze u muzičkom poentilizmu odgovara značaj prazne površine u slikarskom tašizmu ili staklenog zida u arhitekturi. Pauza, ne kao ništa, već kao „negativna vrednost“ u koju je promoviše Riman,⁹⁰ pruža vanredno širok teren za teorijska i eksperimentalna ispitivanja. Odavde, u perspektivi stoje nedogledne mogućnosti za jednu buduću studiju umetničke anti-

Shodno prethodnim zaključcima, stoji hipoteza da se svaka složena struktura, bilo kakve prirode, može posmatrati u svojim intervalskim funkcijama. Na taj način, svaki organizam postaje za jedan nivo analize, ritmička struktura.

Od sv. Avgustina, preko Gretrija (Grétry) i Baha, a ponekad još i do danas, ritmički odnosi auditivnih fenomena dovode se u vezu sa pulsom, to jest sa funkcijom srca. Oštre reči su izmenjene u polemici između Lisija i Rimana o „poreklu ritmičkog osećanja“, odnosno o pitanju da li je „osnovni ljudski ritam“ uniforman (puls) ili organizovano dvodelan (disanje). Najzad se pojavilo i gledište da treba uračunavati i pauzu, pa je prema tome disanje trodelno.⁹¹

Neurologija a naročito encefalografija daju drugačiju predstavu o suštini ovakvih problema. No u krajnjoj liniji pokazalo se da je teško izdvojiti jedan dominantan organski ritam, te da je pojam „porekla ritmičkog osećanja“ u osnovi lišen smisla. Radovi francuskih naučnika, pre svega Karela i Lekonta de Nuija⁹² otkrivaju funkcije organizma kao rezultat interferencije veoma raznovrsnih pojedinačnih ritmova, što znači pojedinačnih vremena. Pozivajući se na brzinu zaraščivanja rana, L. de Nui dolazi do jednostranog zaključka da fiziološko vreme čoveka od 60 godina teče četiri puta brže nego vreme desetogodišnjeg deteta. Karel pokazuje da je ritam fiziološkog vremena različit i zavisao od vrste odnosa tkiva i njihove sredine. Drugim rečima, jedna kompleksna struktura daje se kao zbir pojedinačnih ritmova koji se daju posebno otkrivati i analizirati, a čija se prosečna vrednost verovatno može smatrati nekom vrstom unutrašnjeg časovnika. Estetička analiza nema niti može imati drugačiji stav niti bitno različit metod no što ga imaju biološka i fizikalna analiza — i obratno. No kako muzička akustika pruža izvrsne mogućnosti za uspostavljanje simetrije odnosa objektivnog i subjektivnog, to će poslužiti ovde za kraću demonstraciju načelnog karaktera. U isto vreme, naći ćemo se pred jednim egzemplarnim slučajem prelaska kvantiteta u kvalitet; ali i obratno.

2. Dijalektika ritmičkih fenomena

Pretpostavićemo jedan primaran stimulus bilo kakve prirode, u jednoj dimenziji. Ograničen u trajanju, odnosno u ekstenziji, fenomen postaje homogen interval:

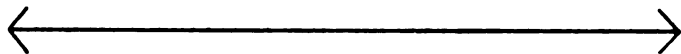


Prema principima koje primenjujemo, vremenskom izrazu odgovara prostorni. Stavimo dakle početni interval u rotaciono kretanje, odnosno umnožimo ga na jednakim rastojanjima. Dobićemo seriju u kojoj se pozitivni članovi smenjuju sa negativnima:

Ovo je tipična primarna ritmička serija u kojoj je odnos članova 1 : 1. Povećavanjem brzine do oko 20—25 stimulusa u sekundi



dospevamo do kritične tačke na kojoj diskriminacija pojedinačnih članova više nije mogućna. Ako je primaran interval bio vizuelan, dobijamo liniju; ako je bio auditivan, dobićemo ton. Diskontinuirano prelazi u kontinuirano:



Pod sugestijom svakodnevnog iskustva dolazimo do pr.rodnog zaključka o dilataciji pozitivnog člana serije na račun negativnog, koji se nalazi u progresivnoj kontrakciji da bi na kraju iščezao. Ostaje jedino pitanje gde je iščezao i na kakav način. Daljim povećavanjem frekvence intervala — to jest daljim promenama stanja — zvučni fenomen menja visinu, dok svetlosni menja boju. Na frekvenci zvuka od preko 20.000 Hz, odnosno na talasnoj dužini svetlosti ispod 0,2 mikrona, dospevamo ponovo do kritične tačke iza koje stoji ultrazvuk odnosno ultravioletna svetlost. Zvučni i svetlosni talasi definišu se fizički i dalje na isti način, ali prestaju da budu objekti percepcije.

I tako moramo da modifikujemo pređašnji zaključak: nije bilo po sebi razumljivo, a tako se i pokazalo, da jedan fenomen, složen od antitetičnih članova, realno izgubi čitavu klasu svojih konstitutivnih elemenata, bez obzira na to što su oni prividno nepostojeći, to jest negativni. U stvari, kondenzovani brzinom, prazni intervali su se projektovani na drugi način, vremenski, te su ravnopravno učestvovali u formiranju fenomena tona. Sledeća kritična tačka potvrdila je da postoji stanje u kome će se odigrati suprotan proces: dolazi do dilatacije a sa njom i do hegemonije negativnih intervala na račun pozitivnih, te će takva situacija imati direktne reperkusije na čulne mehanizme. Trebalo je zbilja dugo čekati na eksperimente koji su pokazali da subjektivna visina tona ne zavisi isključivo od frekvence, kao i da prazan interval modifikuje visinu tona rotativne sirene.⁹³

No kao što je za senzorijalnu prisutnost bilo u našoj demonstraciji neophodno učešće negativnog člana, tako je bez sumnje pozitivni član morao objektivno učestvovati u konstituciji fenomena iz ekstrazenzorijalnog područja. To postaje potpuno jasno ako produžimo sa ubrzavanjem. Pri višim frekvencama i intenzitetima ultrazvuk postaje opipljiv, zatim topao, najzad razoran. Zvuk se sada definiše kao *zračenje*. Ne treba sumnjati da bi pri dovoljnoj brzini talasi evocirali prisustvo čvrstog tela pri čemu bi se izgubila kvalitativna razlika između zvuka i svetlosti. No već i sada ultrazvuk u pogodnim sredinama postaje vidljiv, a niz sukcesivnih transformacija koje smo pratili mogu se definisati isto toliko kao zvučna, koliko kao toplotna energija; u tom slučaju toplota bi se odnosila prema ultrazvuku kao ultrazvuk prema zvuku.⁹⁴ Ultrazvuk je najzad prešao u *hiperzvuk*, čija je talasna dužina jednaka srednjem rastojanju molekula gasova.

I opet je kontinuiranost viših stadijuma samo prividna. Pri dovoljnoj brzini magnetofona, mi možemo svesti čitavu simfoniju na jedan kratak zvižduk u ultrazvučnom području, sa svim njenim kontrastima kontinuiranog i diskontinuiranog. U mikrofizičkoj analizi ultrazvuk se posebno pokazuje kao diskontinuirana pojava u kojoj se zbog velikih razlika u pritiscima javljaju naizmenično zgušnjavanja i pražnjenja, koagulacija i kavitacija sredine.⁹⁵ Najzad, električna polarizacija kvarca pokazuje fenomen kontrakcije i dilatacije, na kome je Lanževen (Langevin) zasnovao produkciju ultrazvuka.⁹⁶

Vratimo se čulnom području. Najvažnija faza transformacije, prelaz diskontinuiranog na kontinuirano, pokazuje istovremeno povratak ritma u prividno homogeno stanje. Tako se ton definiše kao nesposobnost perceptivnog mehanizma da razlikuje faze procesa: ton je u svesti „zamrljani“ ritam. Kritična tačka, razume se, pokazuje individualne razlike. S obzirom na delikatnost njihovih auditivnih antena, možemo pretpostaviti da je granica između ritma i tona znatno viša kod drugih organizama, pre svega kod insekata. Na taj način, takozvani apsolutni sluh postaje direktna intuicija brzine, koju možemo bolje razumeti kao ritmički no kao tonski kvalitet. Jedna vrsta pauka (*epeira diademata*) napada zvučnu viljušku ili bilo koji drugi izvor koji daje 48 oscilacija u sekundi;⁹⁷ ton ovde verovatno stoji umesto mirisa. Mušica u Hehtovim (Hecht) eksperimentima shvata perspektivne distorzije verovatno kao ubrzanje.⁹⁸ Već smo podsetili na to da ritmička igra pčela ima vremensko-prostornu funkciju. Kao što se fizički fenomeni svode na talasna kretanja, tako i ovde ritam stoji kao jedna opšta forma u koju se naizmenično uključuju specifične senzorijske forme.

Jedna ravnomerna sukcesija intervala odgovara dakle sinusoidalnoj liniji, što znači tonu. Ali i obratno: kontinuirana predstava može se usporavanjem razložiti na svoje sastavne delove. Na kritičnoj tački izvršić se dislokacija simultanih elemenata kojima je dat ton. Ta se pojava lako demonstrira na elektroakustičkim instrumentima kao što je recimo *Ondes Martenot*: ton se razlaže na niz dubokih, tupih udara. Prelazimo u infra-područje, gde se kvalitet predstave subjektivno menja iako, ponovimo to, proporcije ostaju konstantne. *Ritam je čulna slika infra-zvuka čije su talasne dužine ispod praga draži.* Seizmičke tutnjave čuju se tek kada periode talasanja padnu ispod $1/20$ sekunde.⁹⁹ Dakle, na onoj istoj frekvenci na kojoj jedan niz intervala prelazi u ton, infra-zvuk prelazi u oblast auditivnog. U svakom slučaju možemo reći da je celokupna muzička materija data funkcijom ubrzavanja jednog jedinog osnovnog fenomena.

Tako posmatrana, muzika dobija pre svega vremenski izraz kroz formulu *frekvence*. Prema pozitivnim fizičkim zakonima, frekvencija je potpuno zamenjiva prostornim izrazom talasne *dužine*, koja se materijalno reifikuje u dužinu žica koje vibriraju. Dvostruko duža žica

istog preseka daje odnos oktave. No isti taj sistem može i dalje menjati funkciju. Možemo na primer posmatrati muziku u kategoriji *mase*: pod uslovom izjednačenja forme, dva tela čiji je odnos težina 2 : 1 daće možda pri vibriranju oktavni akustički odnos? Ova pojava



Jubal, mitski osnivač muzike, i filozofi Pitagora i Phylolaos sa svojim spravama za akustičke eksperimente. (Gafurius, *Theorica musicae*, 1492).

ima svoj negativ koji je dat odnosima šupljine ili *volumena*, a ne postoji samo kod duvačkih instrumenata; volumen violine ima svoj sopstven ton od oko 256 Hz.¹⁰⁰

Tako smo došli i do mitologizovanog Pitagorinog eksperimenta sa čekićima koji uprkos svojoj jednostavnosti još uvek izaziva nespoznanje: „Legendu su ljudi ponavljali hiljadu i po godina pre nego što su opazili da je bila netačna u dve tačke od tri: u pogledu težine čekića i tenzije žica, a da je samo odnos dužina odgovarao stvarnosti.“¹⁰¹ Ali mi ćemo ostati na isto toliko jednostavnom koliko i

neosporivom gledištu, naime da je dva puta duža žica očevidno dva puta teža. Očigledno je takođe da nije uzeta u obzir uloga forme, koja se u čistoj estetskoj manifestaciji javlja u eksperimentima Hladnog (Chladni), ali nije obuhvaćena Tejlorovim obrascem. Naime, pod uslovom izjednačenja takozvanih fizičkih osobina (dužina, specifična težina, presek) dva tela stavljena u stanje vibracije emitovaće različite tonove zavisno od svog oblika. Znači drugačije ako su formirani u kocku, a drugačije ako su u obliku valjka, lopte, triedra itd.

Ova osobina materije stvara jedan od najčistijih puteva kojim se estetski i fizički fenomen povezuje do identifikacije, a data je pre svega oblikom muzičkih instrumenata. Komponujući svoje klavirske komade „u obliku kruške“ da bi se podsmehnuo nauči o muzičkoj formi, Erik Sati (Eric Satie) verovatno nije pomislio da se takav oblik stvarno može konstruisati tonovima. A da je u njegovo doba bilo odgovarajućih instrumenata, Sati bi se uverio da spektrogram rečenice „I don't know“ takođe daje sliku kruške.¹⁰²

Ukratko, svaka stvar se može posmatrati kroz neograničen broj kategorija koje će pri izjednačenju pokazati identičnost objekata. Tako će masa u kategoriji „materija“ biti jednaka veličini u kategoriji „prostor“ ili brzini u kategoriji prostor-vreme. Prema eksperimentima Brauna, koji je pokretao niz figura u pravouglom okviru, kada je veličina figura i okvira dvostruko veća, brzina kretanja je subjektivno dvostruko manja.¹⁰³ Na isti način, svaka materijalna prisutnost ogleđa se vremenski kao simultanost. Stav da se ne može dokazati simultanost dve pojave odgovara stavu da se ne mogu izmeriti dve jednake veličine ili težine, odnosno da ne postoje identične pojave i predmeti. Ako pak pretpostavimo materijalnu identičnost dva objekta, automatski smo pretpostavili izjednačenje njihovih vremena: stavljeni u stanje vibriranja oni će pokazati sinhronizovana vremena, simultanost svih faznih etapa, odnosno ton iste visine.

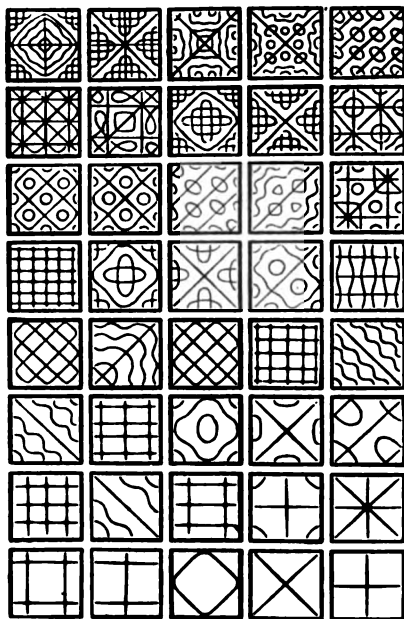


Figure Hladnog (Chladni) postaju kada se po ivici ploče posute peskom prevlači gudaalom.

Dovde je akustički fenomen posmatran kao pravolinijski protegnuta uniformna serija, što znači u jednoj dimenziji. Da bi se dobila druga dimenzija, potreban je još jedan pravac, vertikalnog smjera, ukoliko prvi smatramo horizontalnim. U tački preseka ove dve linije biće obrazovan akcent.

Tako se otkriva pravi smisao egzistencije akcenta, neophodnog za dimenzioniranje vremenskog kontinuuma. Zahtev za plastičnim oblikovanjem vremena tako je snažan da se u nedostatku realnih uslova akcentna polarizacija vrši spontano. Još od Vunta (Wundt) poznat je psihofiziološki mehanizam pod čijim se dejstvom stvara morfološko u amorfnom. Tako se jedno objektivno *tak-tak* obavezno pretvara u subjektivno *tik-tak* ili *tik-tak-tak*, što je odlučujuće za elementarne vremenske predstave. Pri tom Vunt dolazi do dva važna pravila. Prvo, dva susedna akcenta subjektivno nikad nemaju istu jačinu; drugo, broj mogućnih stepena intenziteta strogo se ograničava na tri.¹⁰⁴ I kada jedan niz jedinica vertikalnim stepenovanjem postaje kompletan koordinatni sistem.

Neophodnost stepenovanja susednih akcenta još jednom pokazuje neophodnost antitetičnih predstava za normalno funkcionisanje svesti. Jedan od najznačajnijih psihofizioloških zakona koji odatle izlazi utvrdili su još prvi pitagorejci pretpostavkom da se tonovi planeta ne mogu čuti jer egzistiraju pre rođenja bilo koje individue.¹⁰⁵ Mi znači ne opažamo fenomene već samo razlike. Pri tom, opažena razlika može pripadati isto toliko negativnom koliko i pozitivnom tipu: sat koji kuca u sobi ne sprečava me da spavam; ali ja se budim u trenutku kada kucanje prestane, baš kao što se budim kad sat zvoni.

Čak i krupne, makroritmičke pojave mogu biti asimilovane u više jedinica. Tako mnoge afričke etničke grupe počinju svoje ritmičke formule arsisom i stapaju ih sa tezisom u jednu nedeljivu predstavu.¹⁰⁶ Ponovimo međutim da se jedan od dva pola mora projektovati na bilo koji način ukoliko je prividno izgubljen kvantitativnim kondenzovanjem. Ritmička smena punih i praznih intervala sirene gubi se za našu percepciju na jednoj kritičnoj tački i postaje homogen ton; ali na svom putu do korteksa taj ton je ponovo ritmička serija pozitivnih i negativnih električnih impulsa. No još u prethodnom stadiju, kondenzovanjem vremena stvoren je ne samo osnovni ton već i njegova vertikalna projekcija u vidu strukture harmonika. Tako se ritmička horizontalna serija pozitivnih i negativnih članova na kritičnoj tački projektuje u čistu sinusoidu ili u ton sa njegovom vertikalnom strukturom harmonika. Sličan fizički proces superpozicije dovodi do formiranja takozvanih stojećih talasa. Dobija se kom-

pleksan grozd zgusnutih elemenata, koji će pioniri muzičke elektroakustike s razlogom zvati „zvučnim predmetom“.¹⁰⁷ Kroz našu analizu, asocijacija vremenskog fenomena sa čvrstim telom još jednom je opravdana.

Akcent se može izazvati različitim putevima iz prostog razloga što će se on uvek obrazovati u momentu promene bilo koje vrste podataka. No u svom najelementarnijem obliku, akcent se javlja kao promena intenziteta, što znači kao nagomilavanje energije. Ovo nagomilavanje prima se pa čak i teorijski definiše kao kvalitativna promena.¹⁰⁸ No uvek možemo smatrati da u njenoj suštini leži kvantitativna superpozicija. Tako na primer uniformna struktura:

(1:1) ○ ○ ○ ○ ○ ○ =

može postati:

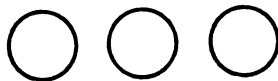
(2:1) ○ ○ ○ ○ ○ ○ = $2\frac{1}{4}$

ili:

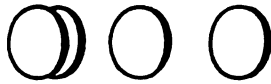
(3:1) ○ ○ ○ ○ ○ ○ = $3\frac{1}{4}$

Pretpostavimo niz kojih bilo tonski nediferenciranih zvučnih stimulusa u smislu gornje slike. Na frekvenci od 16 Hz (idealan slučaj) osnovni (donji) članovi prikazanog ritma 2 : 1 prelaze po hipotezi u tonski sistem, u predstavu tona c, dok je serija akcenata još uvek na 8 Hz, što znači u ritmičkom sistemu. Kada ubrzanje akcenata takođe dostigne 16 Hz prvobitni ritmički niz razdvojiće se u dva posebna tona u oktavnom odnosu. Ritmička forma 3 : 1 pretvoriće se u tonski interval duodecime. Osnovna ritmička formula muzičkog ritma, dvodelna i trodelna, marš ili valcer, pokazuju se dakle kao projekcije harmonske formule u drugom pravcu; a harmonska, prividno simultana struktura, može se projektovati horizontalno čime se otkriva njen ritmički karakter. Kao aritmetički niz, grozd harmonika je savršeno ravnomernog ritma. Kao objekt percepcije akord i melodija podvrgavaju se Veberovom zakonu, to jest logaritamskim principima neravnomernosti.¹⁰⁹

Protegnutost harmonskog fenomena u pravcu subjekta nije se mogla opaziti zbog faktora poklapanja. Ali mi znamo da superpozicija postoji. Ako je dakle plastična konstitucija forme omogućena već u jednoj (subjektivnoj) dimenziji, to samo znači da je druga dimenzija već bila data, ali u dubinu, u pravcu koji se iz čisto perspektivnih razloga previđao. Fenomen posmatran kao jednoznačan:



nosi uvek potencijalnu mogućnost da bude shvaćen kao superpozicija:



Interval prime (1 : 1) može se znači shvatiti kao interval samo u dubini, analogno akcentu. To postaje još jasnije ako superpoziciju čine dva različita tembra.

Bergson je jednom primetio da i duhovi koji najteže primaju elementarne pojmove brzo i lako shvataju linije bez debljine i tačke bez dimenzija.¹¹⁰ Ja mislim suprotno. Čini mi se nemogućnim da postoji tačka bez svoje vizuelne predstave; svaka vizuelna predstava mora imati formu; svaka forma implikuje dimenzije.

Prividno, tačka može izgledati bez dimenzija jer je intuitivno smatramo umanjenim krugom, to jest najsavršenijom, kvazi apsolutnom formom koja ne „prodire“ u prostor ostrim ili nejednakim elementima. Krug i lopta su uopšte simboli apsolutnog postojanja. U svom jedinom pokušaju približavanja poeziji, Gaston Bašelar je našao da su se četiri velika duha — Jaspers (Jaspers), Buske (Joë Bousquet), Van Gog (Van Gogh) i Lafonten (La Fontaine) — našli nezavisno jedan od drugog iza tvrđenja da su život i biće (*l'être, Dasein*) okrugli (*rond, rund*).¹¹¹ Potpuno ispunjeno ili potpuno bezgranično biće i ne može pretpostaviti neki drugi oblik.

Međutim, baš zato što traži preciznost a ne pesnički izraz, geometrija bi morala imati posebnu formu tačke za svaku svoju sliku. Beskrajno umanjen krug odgovara samo jednoj izolovanoj tački u ravni; tačku kvadrata morali bismo obavezno smatrati umanjenim kvadratom, a presek dveju linija četvorougaoikom čija je forma zavisna od ugla preseka.

Iz perspektive fizike, tačka nam se ovde uvek otkrivala kao apstraktni predstavnik tela, jer je nastajala nagomilavanjem energije ili supstance. Iz perspektive geometrije ona je dobijala veći intenzitet kao moment preseka dve linije, odnosno kao rezultat preklapanja. Kao neposredna predstava tačka se pretvarala u akcent sa dimenzijama koje su skrivene zbog specifičnosti pozicije: otprilike kao što se ne vidi ekstenzija svetlosnog zraka ukoliko pogled pada frontalno na reflektor.

Pošto je pozicija posmatrača auditivnih akcenata tipično vremenska i zato praktično neobrtljiva, upoređenje izgleda proizvoljno, jer se ne vidi kako se vreme može kondenzovati da bi proizvelo akcent. Ali ako se obratimo psihofiziologiji, susrešćemo se ovde sa pojavom *sumacije* koju su proučavali Šerington (Sherington) i njegova škola, pri čemu se pokazalo da je centralni nervni sistem sklon nagomilavanju nadražaja koje primaju periferni nervi. Komentarišući

ove podatke, Viktor fon Vajczer (Weizsäcker) kaže da se dejstvo u vremenu ponavljanih udara energije najzad pojavljuje kao intenzivan efekat: „centralna supstanca može da pretvori vreme u intenzitet“.¹¹²

Ništa nam više nije ovde potrebno. Ali, ako nagomilavanje to jest superpozicija daje intenzitet, onda i *vice versa* svaki intenzitet otkriva neku superpoziciju. U krajnjoj liniji izlazi da je pojam *jednog* fenomena stvar neposrednog utiska, to jest da je samo stvar konvencije. Iza njega se uvek može naći kompleks mnogobrojnih konstitutivnih elemenata koji su kondenzovani u formu višeg reda. Ukoliko je u pitanju ritmička serija, ona se može nama dati u perspektivnom skraćanju kao jedan fenomen, iza koga stoji, takođe u perspektivi, druga vremenska dimenzija.

Što se tiče naše demonstracije sa akcentima, obratimo pažnju da se dislokacija simultanosti pojavila ovde i u ubrzanju, kao što je ranije konstatovana pri usporavanju. To bi išlo u prilog hipotezi o cikličnom povratku svakog fenomena pri apsolutnoj brzini, kao i o kretanju vremena uopšte *po krivoj*, a ne po pravoj liniji.

*
*
*

Mada smo joj dodali neke nove elemente, teorija o jedinstvenoj prirodi harmonije i ritma ne samo da je stara, već je i na neki način permanentna. I opet se moramo začuditi kako su pitagorejci — ne znajući ni za Furjeovu analizu ni za nervni elektricitet — došli do zaključaka koji se skoro potpuno poklapaju sa našima. Porfirije (rođen 233. n.e.) navodi da je pitagorejac Dionizije „kanonist“ pripisivao isto biće melodiji i ritmu, te da su mu razlike u visini tona izgledale kao razlike u brzini. Još je precizniji Nikomah (2. vek n.e.) koji opisuje principe oscilacije i smatra konsonantnost za „komezurabilnost treptaja dubokih tonova sa visokim u smislu proporcija“.¹¹³ Već smo pominjali Tinktorisa (Tinctoris) kao jednog od najznačajnijih predstavnika ekstremno spekulativnog oblika ove teorije koja u stvari ispunjava ceo gotički period. Niko manji od Galilea Galileja (Galilei) produžava i tumači pomoću novih slika ritmičku prirodu konsonance.¹¹⁴ Po svoj prilici ne znajući za svoje prethodnike, Teodor Ljips (Lipps) krajem prošlog veka zasniva svoju *Rhythmustheorie* na oštroj kritici Helmholca.¹¹⁵ Manje ili više zadovoljavajući pokušaji mogu se naći i u naše vreme.¹¹⁶

Smatram da je uz pomoć novih činjenica kojima danas raspolazemo, a uz odgovarajuće korekture, teorija ritmičkih analogija u ovom momentu konačno neizbežna. Glavna razlika koju vidim u odnosu na starije varijante stoji u tome što konsonantnost — kao pretežno estetski problem nastao iz simultane konfrontacije efektivno

datih tonova — postaje irelevantan element teorije. Relevantna je samo okolnost da ritmička struktura muzike ima iste forme koje imaju parcijalni tonovi kao fizikalna činjenica. Ova razlika je dovela u pitanje inače izvrsna Lipsova rezonovanja, u kojima je možda jedina nezgoda u tome što su identifikovane trodelnost (♩♩♩ = 3) i tročlanost (♩♩♩ = 2) Lalo, taj neumoljivi cenzor nedorečenih misli, nije propustio da posle Helmholtzove, diskvalifikuje i Lipsovu hipotezu. On je svoju kritiku zasnovao između ostalog na prividno logičnom zaključku da nam se kontinuirani ton subjektivno ni na jednom stepenu ne javlja u diskontinuiranoj formi; zatim da prosti odnosi koji regulišu utisak konsonantnosti pri superpoziciji tonova stvaraju veoma komplikovane odnose kad se javе kao ritmovi.¹¹⁷ Konsonantni harmonski odnosi (2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6) postaju dakle bezmalo iracionalni u vertikalnom sukobu triole sa duolom.

Složenost tog sukoba u stvari je sasvim relativna, a sugerirana nam je pre svega od strane pijanista kojima stvara teškoće zbog fiziološke zavisnosti ruku. Primitivni muzičar daleko lakše savlađuje problem.¹¹⁸ Međutim problem uopšte nije ni izbliza tako veliki: kada se javi ritmička kvinta 2 : 3, odnosno sukob duole sa triolom, efektivna sumacija daje jednu od najjednostavnijih formula: ♩♩♩♩♩ I ostali odnosi jedva da su nešto komplikovaniji. Ekvivalent ritmičke trodelnosti treba pre svega videti u duodecimi (3 : 1) a ne u kvinti, na šta nas upućuju i istorijski razlozi.¹¹⁹

Međutim sve je ovo čak nedovoljno važno. Prema našim principima, pri komparaciji ne treba vršiti nikakvu redukciju sabiranjem, već čistu horizontalnu projekciju vertikalnih odnosa koji se, recimo, javljaju u seriji gornjih tonova: *treba pretvoriti jednu vremensku dimenziju u drugu*. Na taj način od kvintnog odnosa 3 : 2 (*proportio sesquialtera*) ili kvartnog intervala 4 : 3 (*proportio sesquitercia*) dolazimo do sukcesije 3 + 2 odnosno 4 + 3. Prema tome pored spoja duole sa triolom, kao legitimni predstavnik vertikalnih odnosa u ritmičkom sistemu pojavljuje se i takozvani asimetričan, „aksak“ ritam,¹²⁰ preistorijskog, azijskog porekla, poznat u antičkoj teoriji muzike pod imenom peonskih i epitritskih stopa, a živ još i danas na tom istom, makedonskom terenu.

Priznajem da sam došavši do ovog rešenja smatrao da je ono novo i originalno. Tada mi je međutim pao u oči jedan pasus kod E. Velesa (Wellesz) u kome je citiran tekst Nikole Mesarita s kraja 12. veka. Opisujući rad studenata u jednoj višoj vizantijskoj školi, Nikola beleži: „... oni kažu da je interval koji zovu *diatesaron* (kvarta) označen kao epitrit, u saglasnosti sa aritmetičarima; a interval nazvan *diapente* (kvinta) izgleda im kao neka vrsta *hemiole*, što odgovara pojmu *diapente*“.¹²¹

Veles zaključuje da su ova objašnjenja besmislena („almost entirely nonsensical“) i da očigledno pokazuju nedostatak veze između stare grčke muzike i vizantijske crkvene muzike toga doba. Jasno je međutim da su vizantijski studenti identifikovali interval kvarte (3 : 4) sa epitritskim ritmom (3 + 4), a kvintu (2 : 3) sa hemiolskim (2 + 3). To su im morale pokazivati kako geometrijske slike odnosa žica, tako i aritmetika Euklidovog kanona koja rešava slične probleme.¹²² Najzanimljivije je u ovoj stvari to što se na bivšoj teritoriji Vizantije i danas najdoslednije primenjuju u muzici hemiolski i epitritski ritmovi.

Tako se naša moderna hipoteza pretvorila u jednu staru teoriju čija je korektnost izvan svake sumnje već stoga što je proverena na razne načine. Grci nisu poznavali prirodu parcijalnih tonova, pa ipak ova teorija zadovoljava i ovu fizičku činjenicu. Jedan savremeni autor koji je vršio slična ispitivanja nalazi da se harmonski i metrički fenomeni ne daju potpuno svesti na iste principe jer „metrički tonovi nemaju parcijalne tonove“.¹²³ Izgleda kao da je ovo sasvim preteran zahtev; ali zahtev je u stvari nedovoljan, jer metričke šeme jesu šeme odnosa harmonika.

*
* *
*

Gde god smo koncentrisali posmatranje, pokazalo se dakle da jednoj grupi pojava mikrofizičkog, ekstrasenzorijalnog karaktera, odgovora grupa makrofizičkih pojava koje u datom kontekstu i pogodnijoj organizaciji postaju čisto estetički motivi. Na taj način, čak i procesi kontrakcije i dilatacije nisu privilegisani vanredno velikim učestanostima ili teško merljivim veličinama, već čine deo racionalnih pojava kojima se u umetnosti s lakoćom manipuliše.

Na sasvim striktan način kontrakcija i dilatacija javljaju se pri ubrzanju i usporenju tempa taktno organizovane muzike. Brzina muzičkog dela jeste funkcija učestanosti osnovnih ritmičkih elemenata, ritmičkih jedinica; jedinice su udružene u organizme višeg reda — taktove, i pri tom su stepenovane po vrednosti. Forma takta je povezana sa tempom na karakterističan način; pri ubrzanju apsolutna granica tempa dvodelne forme (recimo 2/4) iznosi dvostruku početnu brzinu. Kad je ta brzina postignuta, dolazi do subjektivne kontrakcije, to jest do gubljenja akcenata nižeg reda, pa se dva početna takta stapaju u jedan. Za tipičnu trodelnu formu (recimo 9/8) apsolutna granica iznosi trostruku veću početnu brzinu. Tako se i dinamika ritma javlja analogno dinamici tona samo kroz potencije brojeva 2 i 3 što je eksperimentalno dokazano.¹²⁴ Već prvi pogled na ovu osobinu muzike pokazuje i to da će se pri prekoračenju normalnih granica

tempa kao posledica ubrzanja javiti na kritičkim tačkama usporenje usled prelaska na novu jedinicu mere. Najzad, postoji potpuna saglasnost između kontrakcije auditivnih i vizuelnih utisaka. Dva svetlosna signala u kraćem vremenskom intervalu ili na većem rastojanju stapaju se u jedan, pri čemu se prazan interval gubi. Ako se pak menja položaj signala, ovaj počinje subjektivno da se kreće.¹²⁵ U taktilnom domenu pri ubrzavanju dva sukcesivna stimulusa oni će se najzad subjektivno asimilovati u jedan; ta granica će u patološkim slučajevima biti znatno niža,¹²⁶ pa će se logično javiti pseudoefekt usporenja. Nema dakle pojave relativnosti koja se ne bi mogla čulno pokazati i racionalno opravdati.

3. *Elementi komparativne morfologije*

Svodeći zakone vremena i prostora na dva analogna sistema, našli smo jednu dobru platformu odakle se umetničke pojave mogu videti kao konačan ishod potpuno uporedivih objektivnih i subjektivnih procesa. Uostalom, potreba povlačenja analogija stoji čak i u slučajevima kad smo lišeni opipljivog komparativnog aparata: „Teško je odrediti i rečima opisati apstraktnu sličnost između muzike i slikarstva, ili između muzike, hrane i mirisa. Ali takve analogije mogu i treba da postoje, zbog suštinskog jedinstva čovečjeg organizma, uključujući sva čula, i zbog čvrste udruženosti svih umetnosti u datom obrascu kulture.“¹²⁷

Tako kaže Tomas Manro čiju smo strogost već dobro upoznali. Ako njegovim rečima treba bilo šta dodati, onda kažimo samo to da se uvek može pronaći put kojim će se apstraktna sličnost izraziti sa svim konkretno.

Arhitektura je suviše kompletno data da bi sa ove tačke gledišta bila karakteristična. Strukturalni spektar poezije suviše je nejasan da bi njegova analiza dala precizne podatke. Slikarstvo i muzika najbolje se podvrgavaju početnom komparativnom ispitivanju.

Jedna tačka — jedan ton. Jedna prava linija — jedan protegnuti ton. Jedna melodijska linija — kontura crteža u jednom pravcu. Kompleks simultanih melodija — sistem kontura. Sistem tačaka i linija — jedna ravan.

Dovde je analogija očigledna. Činjenica da konture mogu biti zatvorene, to jest da se odnos između njihovih tačaka uspostavlja ne samo horizontalno već i vertikalno, odgovara činjenici da se melodijske linije ne protežu samovoljno u jednom pravcu, već solidarno. Njihove se pozicije u vremenu uzajamno kontrolišu vertikalom koja povezuje simultane momente. Linije pre svega moraju pripadati istoj ritmičkoj šemi koja uključuje i harmonsku i energetsku. Drugim

rečima, jedno slikarsko i jedno muzičko delo nalaziće se uvek u jednom unapred utvrđenom koordinatnom sistemu.

Tako je uspostavljena analogija u jednoj ravni između fenomenološki prostornog i fenomenološki vremenskog. Ako je analogija ispravna — a u nju je teško posumnjati — muzičko vreme već je dobilo dve dimenzije. Prirodan defekt slikarstva, nedostatak treće dimenzije, nadoknađuje se optičkim trikovima zavisnim od primarnih psihofizioloških konstanta. I baš ta okolnost, slučaj da se ono što u prostoru nije neposredno dato može nadoknaditi, postaje dragoceno sredstvo da se pronade ono što u vremenu nije neposredno dato. To „nešto“ u slikarstvu mora po hipotezi odgovarati trećoj dimenziji vremena.

Efekt trodimenzionalnog u klasično shvaćenom slikarstvu dobija se putem dva osnovna metoda. Jedan je linearna konstrukcija koja uglavnom služi za organizovanje celokupnog prostora čiji je slika isečak. Drugi se većinom primenjuje za plastično predstavljanje pojedinih objekata u tom prostoru. Ni u jednom ni u drugom slučaju polihromija nije neophodna. Nužni su međutim: linija (koja obuhvata izvesnu površinu), površina (koja podrazumeva graničnu konturu, to jest liniju) i, najzad, *promena intenziteta*.

Ovde čak ni terminologija ne pravi teškoće. Za plastičnu organizaciju slike dovoljno je stepenovati intenzitet jedne jedine boje. Ovaj stav se automatski prenosi na muziku, jer plastičnost ritma ili melodijske linije može zavisiti samo od promene intenziteta zvuka. Nijanse u prvom slučaju ekvivalentne su nijansama u drugom. Teorijski odvojiti grafiku i slikarstvo u dve posebne grupe¹²⁸ isto je što i smatrati klavirsku i orkestarsku muziku za dve različite umetnosti.

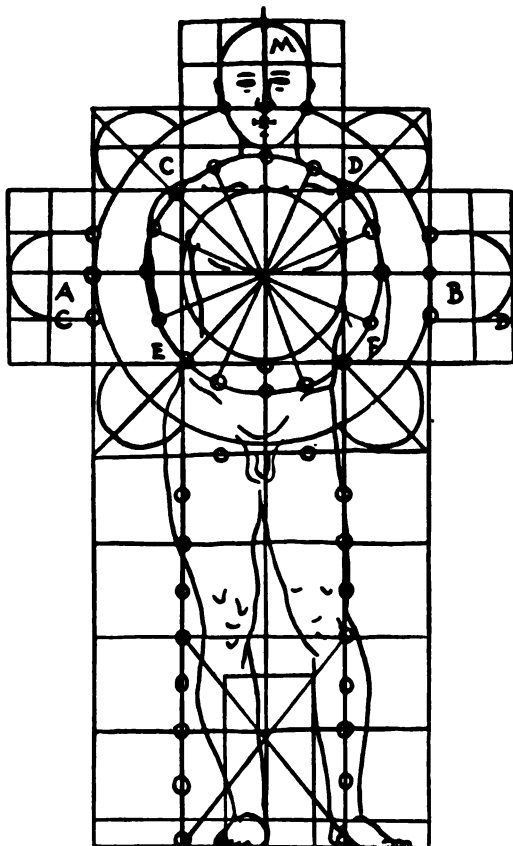
U oba slučaja predmet dolazi do svoje plastične egzistencije kroz sistem tačaka, linija i ravni upućenih u pravcu posmatrača koji postaje fokus sistema. Ono što je obuhvaćeno jednim pogledom odgovara onome što je obuhvaćeno u jednom trenutku: predmet na slici predstavlja slučaj koegzistencije; akustički predmet slučaj sinhronizacije.

Тон, osnovni predmet muzike, emituje spektar harmonika, ritmički niz parcijalnih tonova, koji se ne percipiraju neposredno kao ritam, već simultano. Kako osnovni ton emituje i gornje i donje harmonike, to je svaki pomenuti niz u stvari sistem koncentričnih krugova sa osnovnim tonom kao centrom.

Ako su prvi parcijalni tonovi realizovani tako da se perceptivno može izvršiti njihova pojedinačna diskriminacija, onda se takav sinhroni sklop zove *akord*. Odnos frekvenca tonova u prirodnom akordu (saglasno odnosu harmonika) savršeno je pravilan i iznosi n , $2n$, $3n$, $4n$, $5n$... Odnos odgovarajućih dužina žica obrnuto je proporcio-

nal: $\frac{n}{n}$, $\frac{n}{2}$, $\frac{n}{3}$, $\frac{n}{4}$, $\frac{n}{5}$... i odgovara vrednostima donjih harmonika.

Zaključno sa šestim harmonikom realizovan je samo njihov gornji spektar, odnosno durski akord. Ako zvučno ostvarimo potpuno simetričan niz donjih harmonika dobićemo molski akord.¹²⁹ Po klasičnoj muzičkoj teoriji, akord se svodi na osnovni ton zajednički i



Francesco di Giorgio, *Studija proporcija* iz „*Codex Magliabechiano*“, oko 1480. Tipičan primer humanističke misli koja traži savršene mere izjednačujući proporcije ljudskog tela i umetničkog dela.

molskoj i durskoj harmoniji; po estetskoj slici koju ovde konstruišemo, taj osnovni ton postaje centar zvučno realizovanog spektra.

Osnovni muzički predmeti jesu idealne forme sa svojim centrima, kao što su to idealne likovne, to jest geometrijske forme. Kada je predmet materijalizovan on postaje telo, a centar postaje težište. Akord u muzičkoj kompoziciji — sa svojim strukturalnim, plastič-

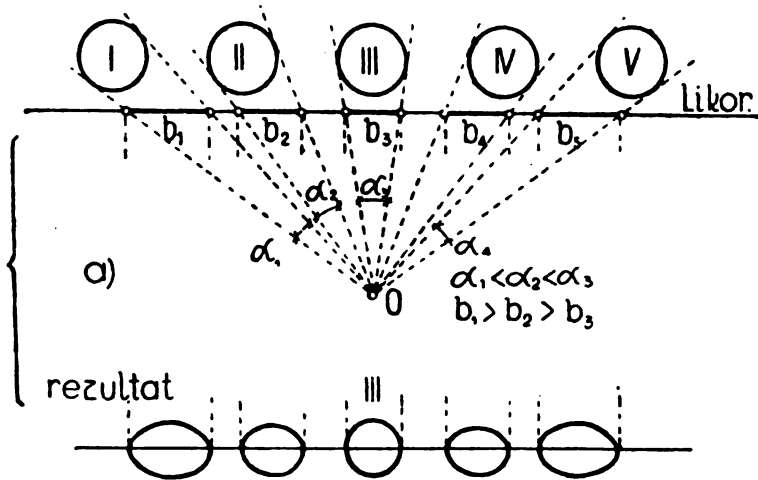
nim odnosima — postaje plastično predstavljen predmet u slikarskoj kompoziciji — sa svojom konturom, svetlošću i senkom. Gravitacioni centar u prvom slučaju potpuno je analogan gravitacionom centru u drugom. Ako akord predstavlja savršeno ujednačenu unutrašnju strukturu, bez razlike intenziteta pojedinih tonova, on će svojim trajanjem poklopiti ravnu površinu. U tom slučaju, plastičnost će se dobiti sklapanjem pojedinih površina različitog intenziteta. Osnovni tonalni sklop sastavljen od tonike, subdominante i dominante odgovarao bi reljefnoj predstavi paralelopipeda sa tri stepena intenziteta: svetlo — srednje tamno — tamno, kao i trostepenom intenzitetu akcenata. Intenzitet, kao energetski termin, potpuno je zamenjiv kvalitativnim terminom tonske boje ili tembra u muzičkoj praksi; a ono što zovemo *Klangfarbe* dato je odnosima intenziteta pojedinih harmonika. Koloristički sistem slikarstva ima takođe tri glavna stepena: crveno, žuto, plavo. Crno i belo otpadaju, razume se, kao materijalni reprezentanti apsolutnog, to jest nevidljivog, u infra i ultra područjima.

Primarni slikarski izraz, dat pravilnim geometrijskim formama, odgovarao bi rudimentarnom muzičkom izrazu, redanju akorada u osnovnom položaju i u ravnomernom ritmu. Pri tom jedna frontalno postavljena vizuelna forma ima jasno postavljen centar, odnosno težišnu tačku. Posmatrana u skraćanju, ista forma menja težište kao što osnovni ton menja mesto pri takozvanim obrtajima.

Istorijski posmatrano, barokne slike počele su da se suprotstavljaju zakonu prirodne gravitacije, dok je Ramo (Rameau) teorijski dopustio da akord menja tonični centar u obrtaju, to jest da se penje. Težište postaje nejasno u nepravilnim formama na isti način na koji postaje nejasan osnovni ton u disonantnim harmonijama. I ovde analogija postaje sasvim opipljiva; ne samo da nepravilna vizuelna forma evocira akustičku disonancu, ne samo da se te dve stvari estetski asociraju: one i jesu samo dva vida jedne iste stvari. Pravilno, matematički racionalno telo, daće zvuk konstantne visine, precizno odredivih vibracija, jednom rečju ton sa svojim akordom harmonika. Jedno nepravilno telo postaje izvor kompleksa različitih zvučnih talasa koji se interferiraju stvarajući jedan praktično nemerljiv spektar, to jest šum. Dakle, geometrijska, racionalna vizuelna forma odgovara pravilnom rasporedu zvučnih elemenata, isto toliko ritmičkih koliko melodijskih ili harmonskih. U slikarskoj sintezi, čiju je bazu postavila Renesansa, arhitektonske forme bile su predstavnici jednog principa, ljudsko obličje drugog. Da bi izmirio ove simbole suprotnih principa, Frančesko di Đorđo (Giorgio) upisuje mušku figuru u plan bazilike sa kupolom. Na ovaj način bolje razumevamo bezbrojne pokušaje od Vitruvija do Leonarda da se humana forma uklopi u najsavršenije geometrijske forme — u krug i kvadrat.

trijaska šema ispunjena plastičnim predmetima, linearna perspektiva odgovara funkcionalnoj harmoniji.¹³⁰

Potvrđujući sebe, ovaj poslednji zaključak recipročno potvrđuje prethodne. Perspektivnom konstrukcijom slika konstatuje se neograničen broj pojedinačnih vidova jedne forme ili, još konsekvantnije izraženo, da u jednom trenutku jedna forma može biti data samo na jedan način. Zakoni perspektive predstavljaju kodeks pravila o uslovima simultanosti različitih momenata i o neobrtljivosti forme, koja ne može u isto vreme biti data u svim pravcima. Na taj se način trodimenzionalnost prikazuje kroz perspektivu kao mogućnost da jedan paralelopiped bude dat sa svoje tri ravni, odnosno nemogućnost da bude izražen sa više od tri. U isto vreme perspektivna konstrukcija strogo fiksira jedno vremensko „sada“ kao i prostorno „ovde“, koji su potpuno zamenjivi i time proporcionalni.



Kada bi se red stubova (I–V) predstavio po pravilima linearne perspektive, došlo bi se do apsurdnog rezultata. (Prema Borisavljeviću). Leonardo je prvi primetio ovu kontradikciju.

Princip svođenja na tonični centar u harmonskom sistemu postaje princip svođenja na tačku u perspektivnom sistemu. Slika je presek vizuelne piramide; od predmeta u ravni preseka do fokusne tačke, ili, komplementarno, do oka posmatrača, postoji beskrajn niz mogućih preseka. Bilo koja sekcija na tom pravcu stoji u određenom nepromenljivom odnosu prema vizuelnoj tonici. Glavni problem slikarske tehnike, prelaz između pojedinih planova, postaje, pod imenom modulacije, glavni problem komponovanja, prelaz iz jednog tonaliteta u drugi. Zavisno od pravca modulacije po kvintnom krugu, tonalitet postaje svetliji ili tamniji — kao i planovi perspektive u odnosu na

fokusnu tačku. Tako se Bahov *Dobro temperovani klavir* može smatrati za kompletan traktat muzičke perspektive.

Kao što pri harmonskim vezama automatski kontrolišemo stepen udaljenja od toničnog akorda, tako pri jednoj perspektivnoj organizaciji prostora u svakoj sekciji procenjujemo udaljenost od očne tačke ali ujedno i korektnost odnosa. Istovremeno, *forma ne može menjati položaj a da njene tačke ne promene rastojanje* koje ih deli od posmatrača. Delimičan izuzetak čini cilindar a potpuni lopta. Međutim već su renesansni slikari uvideli da se sferična tela ne mogu racionalno uključiti u sistem linearne perspektive, pa i danas, uz svu pomoć moderne nacrtna geometrije, predstavljanje takvih tela zah-teva korekture.¹³¹

Harmonija i prostor solidarni su u dobru i zlu. Tako jedna nelogična harmonska veza ili modulacija odgovara nelogičnoj perspektivnoj obradi, odnosno ispadanju iz sistema svođenja. Ovde, razume se, odmah asociiramo srednjevekovnu muziku i slikarstvo. Više različitih položaja oka u jednoj jedinoj likovnoj predstavi odgovara mogućnostima da u jednom nizu istoimenih tonova tonika promeni položaj. Tada umesto „tonalnih“ odnosa vladaju „modalni“.

Jedinstven vizuelni fokus u perspektivnom organizacionom sistemu javlja se s obe strane slike, kao oko posmatrača i kao očna tačka. Najsavršeniji slučaj odnosa ovih tačaka nastupa kada je likoravan ogledalo. Ako zrak iz oka pada ortogonalno na centar ravnog ogledala, oko će se uvek poklopiti sa očnom tačkom, bez obzira na rastojanje oka i likoravni. U tonalnom muzičkom sistemu uspostavljena je ista ovakva savršena simetrija u osnovnim modelima muzičke stvarnosti, u lestvicama i akordima. Razume se, u pojedinačnim slučajevima praktične primene perspektive i harmonije ova se simetrija kviri; ali uvek ostaje kao princip prema kome se proverava pravilnost primene pravila sistema u datom slučaju. Najzad, postavlja se pitanje kakvi su odnosi pojedinih članova simetrije, pojedinih intervala. Jer je očigledno da vizuelna stvarnost nije data ravnomernim ritmom elemenata, kao što izgleda očigledno da tonovi akorda, čak i konsonantnog, nisu na podjednakom rastojanju.

4. Efekti ubrzanja

Zamislimo jedne lestvice, obične drvene, ali vrlo visoke lestvice. Postavimo ih pred sebe frontalno i vertikalno. U prvoj aproksimaciji imaćemo da vodimo računa o rasporedu prečaga i o vidnom polju.

Prečage su na podjednakom rastojanju jedna od druge. Između njih su prazni, negativni intervali, jednaki sa širinom prečaga. Pre-

neta u ritmički sistem ova slika se podudara sa ravnomernim muzičkim ritmom ili serijom bilo kakvih drugih stimulusa na podjednakom rastojanju. U harmonskom sistemu, pojam rastojanja savršeno je dobro predstavljen razlikom u frekvenci ili, još bolje, dužinama žica koje će proizvoditi odgovarajuće frekvence. Tako odmah izlazi na videlo jedna paradoksalna osobina harmonskog sistema: ako je razlika frekvencija između susednih tonova jednaka, sistem će kroz percepciju biti dat nejednakim elementima, to jest oktavom, kvintom, kvartom, tercom itd. To uostalom izražava Veber—Fehnerov (Weber—Fechner) zakon. Karakteristično je da će se intervali progresivno smanjivati, to jest postojaće subjektivno ubrzanje sistema.

Šta bi moglo odgovarati ovakvoj situaciji u slici lestvica sa ravnomernim rastojanjem prečaga? Bez sumnje efekt gravitacije koji raste odozgo naniže. Najniža prečaga reprezentovala bi tonični ton u basu.

Ovaj izraz nije samo stilska figura; da bi jedan ton bio najniži, potrebno je da njegov zvučni izvor bude najteži, pa je ovaj fizički zakon uvek opravdan neposrednom intuicijom. U Štumpfovim eksperimentima, neobrazovani subjekti opisivali su visoke tonove kao „male“, „tanke“, „šiljate“, a niske kao „velike“, „debele“, „oble“; za stare Grke tonovi su bili „oštri“ i „teški“, za Jevreje „jaki“ i „slabi“;¹³² Arabljani su ih identifikovali sa glavnim elementima tako da su tonovi postajali žestoki kao vatra, blagi kao vazduh, sveži kao voda, suvi, debeli i teški kao zemlja.¹³³ Ne samo dakle da su odgovori ispravni sa fizičkog gledišta, već se slike uglavnom transponuju iz auditivnog u vizuelno područje.

Pustimo lestvice da padaju u pravcu suprotnom od posmatrača: progresivna skraćivanja prečaga u progresiji dade šemu nekog od mnogobrojnih muzičkih instrumenata, recimo ksilofona. U ovom položaju, neravnomernost koja je maločas bila subjektivne prirode postaje vidljiva; donja prečaga i niža rastojanja veća su od gornjih. Međutim, sada je uspostavljena subjektivna ravnomernost. Prečage ksilofona uređene su hromatski, tako da je odnos frekvencija između njih konstantan i iznosi (recimo) 15 : 16, to jest malu sekundu. Ono što je naročito karakteristično to je da je diminucija pozitivnih i negativnih intervala lestvice totalna; više ni jedan element nije jednak s drugim. *Progresija deluje i u okviru samog intervala*, te je nemoguće zadržati jednu konstantnu vrednost. To istovremeno znači da je sistem jednakih intervala po definiciji nepokretan. Postavljanje tog istog sistema u dubinu, to jest u perspektivu, odgovara njegovom stavljanju u pokret uz stalno ubrzanje. Jedinica vremena iz akustičkog sistema postaje jedinica prostora u optičkom sistemu, a globalno vreme odgovara prostoru što ovde znači dužini lestvica i vidnom polju.

Vizuelno, ako su prečage i praznine šire biće ih manji broj; auditivno, ako je ton niži, u datoj jedinici vremena formiraće se

manji broj oscilacija. Druga analogija: ako je posmatrač sasvim blizu vertikalno postavljenih lestvica, njegovo vidno polje obuhvatiće samo manji broj prečaga, dok će ih obuhvatiti sve u istom vidnom polju ako lestvice postavimo u perspektivno skraćanje, pri čemu će se prečage postepeno (prividno) smanjivati; kada, recipročno, daleki zvučni izvor emituje fiksiran ton, posmatrač će u jedinici vremena primiti konstantan broj oscilacija, ali ako se izvor kreće u susret posmatraču, onda će, po Doplerovom zakonu, ovaj primiti u jedinici vremena veći broj oscilacija, odnosno čuće ton čije će se talasne dužine postepeno (prividno) smanjivati. Distorziranoj predstavi oblika u prvom slučaju odgovara distorzirana predstava zvuka u drugom. Na oba slučaja možemo primeniti pojam ubrzanja.

Razmatrajući problem diminucije mermernih kvadrata poda ili, uopšteno rečeno, šahovske ploče, renesansni slikari pošli su od načelne pretpostavke da će se smanjivanje intervala odigrati prema zakonu neke harmonijske progresije, što za nas znači u odnosu tonova koji bi dale prečage lestvica kada bi se (kao na ksilofonu) realno smanjivale. Problem je rešen maksimalno korektno, jer gubitak ritmičke konstante sprečava potpuno tačan rezultat. Našavši se pred fenomenom permanentnog ubrzanja, renesansni umetnik — taj teorijski fizičar — našao se istovremeno u uslovima opšte teorije relativnosti i zato nužno takođe pred problemom sukoba prave i krive, linije. Ritmička konstanta se gubi, na prvi pogled, jer nije više tamo gde je bila. Međutim, može se ponovo naći u obliku srednje vrednosti, ako se ograniči prostor odnosno vreme u okviru kojih se posmatraju ubrzanja ili progresije veličina.

Tada, pak, ono što se utvrdi za auditivne fenomene utvrđeno je automatski za sve ostale pod uslovom ispravnog svodenja na isti nivo analize. Neka lestvice padaju i dalje . . . Prazni intervali počće da se gube, od vrha prema dole, pozitivni da preovladavaju. Diskontinuirano prelazi u kontinuirano, prečage u ravan, ritam u ton. Razume se da je u predstavi ovakve ravni negativni interval odigrao važnu konstitutivnu ulogu: da njega nema, ravan bi opet bila data, ali bi bila dvostruko kraća. No u svakom slučaju forma lestvice ne bi postojala, niti bi ksilofon mogao davati različite tonove.

Ako su lestvice dovoljno duge, odnosno ako je posmatrač dovoljno udaljen, njihov vrh će se postepeno sužavati dok se ne poklopi sa fokusnom tačkom perspektive. „Ultravidno“ područje nastupiće tamo gde bi nastupilo ultrazvučno kad bi prečage umesto merom dužine bile merene frekvencom. No pošto je frekvenca u utvrđenom odnosu prema talasnoj dužini, merenje se svodi na iste pojmove. Takođe je svejedno da li ćemo ih zvati estetičkim, fizikalnim ili geometrijskim. Proverimo to.

Uzećemo tri primera koji na izgled nemaju nikakve međusobne veze: paradoks sa stadionom Zenona iz Eleje, Doplerov efekt i zakon perspektive Pjera dela Frančeska.

Da bi pokazao kako vreme može biti dvostruko veće od samog sebe, Zenon zamišlja tri reda gledalaca na stadionu, od kojih jedni sede (A) dok se drugi (B i C) kreću u suprotnim pravcima:¹³⁴

		A1	A2	A3	A4		
B4	B3	B2	B1	→			
			←	C1	C2	C3	C4

Rastojanja između svih gledalaca su jednaka, kao i brzina kojom se kreću gledaoci B i C. Ovi će prema tome za isto vreme stići do krajnjih tačaka reda A:

A1	A2	A3	A4
B4	B3	B2	B1
C1	C2	C3	C4

U istom vremenu, kaže Zenon, B1 će proći pored svih gledalaca C, a C1 pored svih gledalaca B, dok će i jedni i drugi proći samo pored polovine nepokretnih gledalaca A. Mada su svi redovi iste dužine, izlazi da jedna od tih dužina može biti dvostruko veća od same sebe. Ili, drugim rečima, pošto su vremena proporcionalna prostoru, znači da jedno dato vreme može biti dvostruko veće no što jeste.

Demonstracija ima paradoksalan izgled zato što se ne uzima u obzir relativnost brzine, odnosno činjenica da brzine redova B i C treba sabrati da bi se dobila brzina njihovog (posebnog) referentnog sistema.

Postavljajući problem Zenon je imao pravo da zanemari ovu činjenicu čak i pod uslovom da je za nju znao. Ali, ako je mi uzmemo u obzir, na nas se neće moći odnositi Brošarova (Brochard) primedba da veći deo kritičara „izlazi iz okvira pitanja, ili ga u najmanju ruku ne postavlja u onim terminima u kojima ih je Zenon postavio“.¹³⁵ Jer je u striktnim uslovima pod kojima je problem dat, vremenski interval između pojedinih članova u pokretnim redovima B i C *dva puta kraći* nego između tih redova i članova reda A. Tako smo se našli pred jednim istim globalnim vremenom, ali pred različitim jedinicama za meru. Iz tih smo razloga već ranije (V, 1) tvrdili da su brzina odnosno pokret ne samo relativni, nego i da predstavljaju posebna stanja. Zvuk dve gramofonske ploče — koje

počinju i završavaju kretanje u isto vreme — može biti podeljen na izvestan broj ravnomernih ritmičkih udara kao i na mnogo veći broj tih udara. U drugom slučaju kažemo da je muzika *brža*. Stvarno ili prividno, to nam može biti svejedno; sigurno je da se nalazimo pred fenomenom frekvence. Zbog toga jednostavno možemo reći da situacija na stadionu pokazuje da će se pri dva puta većoj brzini, u jedinici vremena preći dva puta veća dužina. Ili još generalnije: u jedinici vremena javiće se dva puta veći broj fenomena ukoliko je frekvencija tih fenomena dva puta veća — ili njihova talasna dužina dva puta manja.

Kada, za pravolinijsko kretanje, kažemo da je brzina nekog automobila 100 km na sat, to znači da se za jedan sat pojavilo 100 stubova koji označavaju kilometre, to jest 100 kvalifikovanih fenomena. Svaka granična tačka jedinice za meru predstavlja jedan takav fenomen. Pretpostavimo da merimo u jednom istom vremenu, jednom istom merom, talasne dužine dva tona koji se kroz sredinu kreću istom, konstantnom brzinom; ako je jedan ton za oktavu viši, u našu meru za dužinu staće dva puta veći broj njegovih talasa. Tu pojavu definiše Dopplerov (Doppler, 1842) efekt.

Tumačeći slikovito ovaj fenomen, jedan fizičar nas poziva da zamislimo prolazak čete vojnika. Ukoliko posmatrač stoji, pored njega će u jedinici vremena proći izvestan broj vojnika. No ako se taj isti posmatrač kreće u suprotnom pravcu, onda će njihov broj biti daleko veći.¹³⁶ I ako ima nekakve razlike između Zenonovog stadiona i ovog primera, ona je samo u tome što će za drugi slučaj Dopler dati svoju poznatu formulu:

$$n' = \frac{n}{1 \pm \frac{v}{c}}$$

gde je n „stvarna“ frekvencija tona ili svetlosti, n' „prividna“ frekvencija kad je izvor u pokretu, v brzina izvora u pokretu, c brzina zvuka; znak $+$ stoji za udaljavanje, $-$ za približavanje.¹³⁷

Iz razloga koji će odmah biti jasni, odnos između v i c izrazićemo samo u funkciji c , kao što se to uostalom čini pri upotrebi Mahovog (Mach) broja. Za progresivne a realne vrednosti tog odnosa

$(1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5} \dots)$ imaćemo:

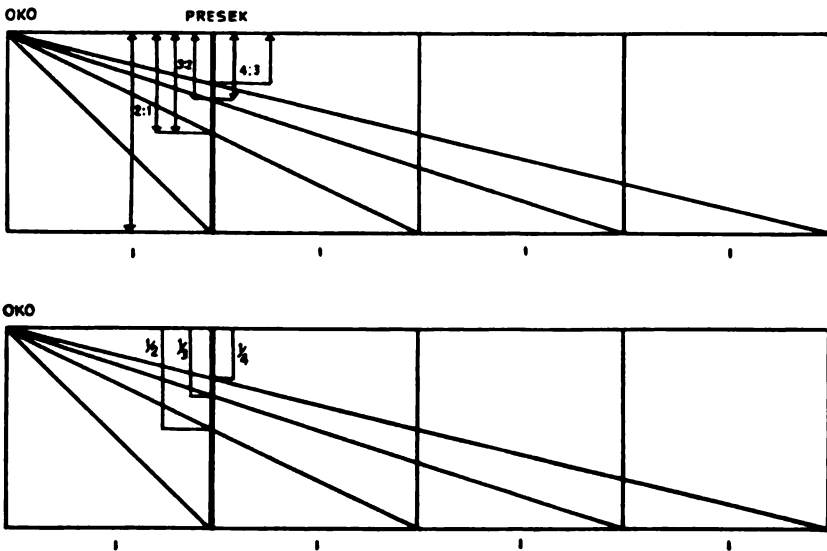
$$n' = \frac{n}{2}, \frac{2n}{3}, \frac{3n}{4}, \frac{4n}{5} \dots \text{ za udaljavanje, odnosno}$$

$$n' = n, \frac{2n}{1}, \frac{3n}{2}, \frac{4n}{3}, \frac{5n}{4} \dots \text{ za približavanje.}$$

U pokušaju da reše kapitalni problem perspektive, distorziju šahovske table, renesansni umetnici našli su se u stvari pred prob-

lemom pravilne podele ortogonala. Drugim rečima, trebalo je pronaći zakon po kome se sistem kvadrata sa objektivno jednakim stranama — možemo reći: sa konstantnim talasnim dužinama — prevodi u sistem progresivno smanjivanih veličina — u ubrzanje.

Humanisti su bili *a priori* sigurni da se jedan ovako važan zakon krije u nekom od muzičkih zakona, s obzirom na to da u prirodi mora vladati jedna opšta harmonija koja se u muzici najpotpunije izražava. Alberti je odbacio pretpostavku da ključ rešenja daje progresija kvinte (2:3). Pjero dela Frančeska (Piero della Francesca) takođe nije verovao u mogućnost primene neke geometrijske progresije (npr. 2, 4, 8...) i uopšte konstantne razlike na bazi nekog muzičkog intervala. Ali on je na osnovu pravila o sličnim trouglovima došao do zaključka da je *ratio* diminucije jednakih veličina, projektovanih na presek — praktično na slikarsku tablu — obrnuto



R. Wittkower, *Prikaz perspektivne projekcije veličina (horizontala) na sliku, odnosno likoravan (vertikalna)*. Gore: međusobni odnos veličina na preseku (Piero della Francesca). Dole: odnos veličina preseka prema datoj veličini 1. (Leonardo).

proporcionalan rastojanju tih veličina od oka posmatrača. Drugim rečima on je već ovim pronašao pojavu koja je u Doplerovoj formuli izražena različitim znacima plus i minus.

Nemamo potrebe da sledimo Pjerovu *De prospectiva pingendi* u njenim zamršenim tumačenjima. Zaslugom Rudolfa Vitkovera (Wittkower), koji je stručno i strpljivo dešifrovao tekst, Pjerovo pravilo

diminucije svodi se na progresiju $2n, \frac{3n}{2}, \frac{4n}{3}, \frac{5n}{4}, \frac{6n}{5} \dots$ gde je

n realna veličina strane kvadrata.¹³⁸ Ovim nisu date apsolutne veličine već međusobni odnosi intervala u progresivnoj diminuciji. Ako je jedinica mere n , onda će veličine intervala u odnosu prema jedinici biti date progresijom $\frac{n}{2}, \frac{n}{3}, \frac{n}{4}, \frac{n}{5}, \frac{n}{6} \dots$ što predstavlja zakon „ne-

prevaziđene jednostavnosti“ koji je Leonardo da Vinči našao nezavisno od Pjera.¹³⁹ Kada bismo veličine projektovane na sliku zamenili žicama, one bi zvučno predstavile Doplerov efekt u njegova dva vida. A ovaj efekt nije samo prvi od velikih modernih zakona koji izjednačuju objektivno i subjektivno, već i osnov eksperimenata koji daju „najvažnije, pa čak u principu i jedine“ potvrde teorije relativnosti.¹⁴⁰

Putem dva različita izraza renesansni umetnici predstavili su jedan jedinstven fizički zakon. U isto vreme, njihove progresije matematički formulišu prirodu parcijalnih tonova, dakle jedan mikrofizički fenomen koji u to doba nije bio poznat: Pjerova formula prikazuje međusobne odnose harmonika, a Leonardova njihovu frekvencu u odnosu na osnovni ton, to jest odgovarajuće dužine žica. O tome, razume se, ni jedan ni drugi nisu znali ništa. A mi ostajemo da se pitamo je li čudnije što jedan slikarski zakon važi i za akustičku pojavu, ili što fizikalni zakon — koji u sebi sadrži sve moguće relacije muzičke prakse — ima tako uprošćen izraz da se može dobiti najjednostavnijim ređanjem prirodnih brojeva.

*
* *
*

Ogled sa lestvicama može se prikazati na neograničenom nizu pojedinačnih slučajeva zavisno od visine vertikala, broja prečaga i praznina, njihovih dimenzija, položaja posmatrača i lestvica, brzine pada itd. U svim slučajevima zakoni perspektive poklopiće se sa zakonima harmonije, zakoni optike sa zakonima akustike, zakoni subjektivnog sa zakonima objektivnog. Kurt Saks (Sachs), koji je inače uočio neke suptilnije veze između muzike i likovnih umetnosti, konstatovao je da linearna perspektiva sa svojim proporcionalnim redukcijama ipak nema pravi korelat u muzici.¹⁴¹ Za nas takav zaključak već *a priori* nije dolazio u obzir, jer makar i provizorna abdikacija u ovom tako važnom slučaju dovela bi u pitanje suštinu jednog metoda koji se inače uvek pokazivao efikasnim.

S obzirom da smo našli elementarne odnose koje smo tražili, nema nikakve potrebe ispitivati svaku pojedinu mogućnost. Potrebno

je međutim naglasiti da su situacije zamenjive u parovima antiteza, to jest da će se isti rezultati dobiti ako se posmatrač penje a lestvice stoje, ili lestvice padaju a posmatrač stoji. Naravno, situacije su iste samo za referentni sistem lestvice—posmatrač, a ne i za drugog posmatrača čije bi prisustvo komplikovalo situaciju. U tom slučaju dobili bismo novu jedinicu mere kojoj bi se podredila prva dva člana; ali time princip niukoliko ne bi bio narušen. Kao što je Bergson pokazao na slinčom primeru, prisustvo četvrtog posmatrača prevazilazilo bi naše mentalne kapacitete. Odrediti jednu stvar sa četiri parametra znači ili postaviti dva simetrična para podataka, ili uvesti jedan disonantan podatak koji ne pripada sistemu.

Lestvice su najzad pale na tle. Ceo sistem se sveo na osnovni element, na donju prečagu viđenu iz drugog ugla ili, drugačije rečeno, na osnovni ton. Zavladała je ponovo nepomičnost. Fišerovi šizofrenici (V, 3) imali su pravo: dok je vreme težilo ubrzavanju, prostor je težio umanjivanju — i obratno — sve do kritične tačke: do stavljanja sistema u pokret ili do njegovog zaustavljanja.

Sa iščezavanjem suprastrukture ostali smo lišeni ritmičkog fenomena, što znači da je nastupilo stanje homogene kontinuiranosti ili subjektivne nepomičnosti. Takvo stanje analogno je početnoj situaciji. Naime, mi možemo ponovo podeliti osnovnu prečagu, odnosno izmeriti je, odnosno zamisliti je ritmičkom strukturom. Ako to učinimo dosledno, rastavićemo je — mentalno ili stvarno — u delove koji će biti jednaki ili u određenom odnosu: postupićeemo geometrijski. Ako pustimo da se drvo samo od sebe raspadne, dobićemo iracionalne forme, postupak biološki. Uzmimo jednu takvu, disonantnu strukturu. Stavimo je u rotaciono kretanje jednakih perioda: nezamislivi splet interferiranih pojedinačnih oscilacija filtriraće se brzinom pa ćemo opet doći do kontinuirane predstave, određene čistim vremenskim supstratom. Ciklus se zatvara.

Suprotnosti se dodiruju, znači nisu ničim rastavljene. One su dva vida jedne iste stvari i čine apsolutno jedinstvo. Apsolutno je, razume se, dato samo za subjekta, posmatrača, i samo u konkretnom slučaju. Kada pokret neke stvari prevaziđe brzinu perceptivnih sposobnosti, stvar se vraća, umanjena, u prvobitno stanje. Obrazujmo ritmički niz kvadrata celuloidne trake odeljenih međusobno negativnim, crnim, to jest praznim intervalima. Na svim kvadratima upisana je jedna ista predstava. Stavimo niz u pokret: dobićemo zamrljanu sliku vertikalala uz smenu sivih i crnih površina. Na brzini od 24 kvadrata u sekundi, interferencije svetlosnih stimulusa pročistiće se (ili solidarisati — svejedno) pa ćemo dobiti opet početnu predstavu: ona se ne kreće, već stoji, nepomična. Prividno? Svakako, jer je možemo fotografisati, to jest objektivnim metodom utvrditi nepomičnost. Zavisno od stepena analize, svaka stvar, to jest svaka pojava javiće se naizmenično kao pokretna i nepomična. Istovremeno

kao složena i jedinstvena, uveličana ili smanjena: za predstavu br. 2 u trajanju od jedne sekunde bile su potrebne 24 predstave br. 1.

Apsolutno pokretno ravno je apsolutno nepomičnom. Apsolutna brzina jedne stvari jeste sama ta stvar u odgovarajućem uveličavanju ili smanjenju svojih elemenata, svojih osnovnih formi, a u okviru postavljenih uslova. Pošto je brzina data odnosom puta i vremena, apsolutna brzina je postignuta kada se jedna stvar u *isto vreme* nalazi na *svakoj tački* svoje putanje. Forma putanje — početni uslov — postaje forma tela u momentu posmatranja. Dodirimo putanju: ona je opipljiva u svakoj svojoj tački, znači prisutna. Mi znamo, međutim, da je to stanje privremeno. Oblik tela predstavlja oblik putanje elementarnih oblika, što znači da je to telo složeno od odgovarajućeg broja manjih, ali analognih oblika, ili od jednog analognog oblika u stanju apsolutne brzine: samo jedan filmski kvadrat doveden rotacijom u stanje periodičnog povratka 24 puta u sekundi, zameniće 24 kvadrata. Ali i tada on mora biti dat i svojim pozitivom i svojim negativom, to jest praznim intervalom.

Postoji realan svet oko nas i postoje realni konstitutivni principi svesti. Oni moraju biti solidarni jer se ne bi mogli ni formirati ni održati: jedna mašina ima bezbroj pojedinačnih ritmova, pojedinih većih i manjih delova čiji je komplementarni odnos jedan *a priori* same mašine. Poremetimo samo jedan odnos: mašina će se polomiti. Poremetimo ritmičku liniju jednog glasa u višeglasnom muzičkom delu: delo se neće moći izvesti. Poremetimo jedan vertikalni pojas na filmskoj traci: slika će se deformisati.

Kad god se deformiše naš perceptivni mehanizam, deformisaće se slika sveta; realan svet javlja se El Greku (Greco) u funkciji njegovog astigmatizma; tada stvar prestaje da bude stvar po sebi. No to nije dovoljno. Egocentralni subjektivizam ne može se održati bez svoje kontrastlike s kojom je koegzistentan. Ako je čovek element realnosti, on je mora odražavati. Svaki deo njegove mašine mora biti solidaran sa odgovarajućim delom mašinerije prirode. Jedna konstantna deformacija u prirodi dovešće do trajne deformacije svesti. I obratno: deformisana svest dovešće kod Raskina (Ruskin) do potpune deformacije fiksiranog objekta.¹⁴²

No i za svaku „normalnu“ reakciju potrebno je smenjivanje različitih formi fizičkih fenomena, odnosno stimulusa. Pitagorejci su sigurno imali pravo kad su tvrdili da se zvuk planeta ne može čuti; jer mi ne možemo pretpostaviti nikakav biološki organ koji bi mogao reagovati na permanentan nadražaj istog intenziteta, kao što ne možemo sagraditi instrument koji bi takvu pojavu beležio. Moderni ispitivači istorije perspektive izvrsno su primetili da perspektivna projekcija nije samo uspostavljanje nekog utvrđenog reda stvari na slici po pravilima perspektive; sistem pretpostavlja prethodno uređenje reda slikane stvari po istim tim pravilima.¹⁴³ Ako je to tačno, sistem

linearne perspektive pokazaće se adekvatnim u uslovima linearnog uređenja slikanog sveta, pre svega klasičnih arhitektonskih objekata; ali će otkazati pred stvarnošću krivog prostora i sinusoidalnih pojava. I to je tačno. Optika pravih uglova zasad stoji u protivrečnosti sa fiziološkom geometrijom oka. Pokazavši to, Borisavljević je kroz 21 dokaz utvrdio da je linearna perspektiva pogrešna.¹⁴⁴ Pogrešna, razume se, za jedan nivo analize. Jer, kako u slučaju harmonika tako i u slučaju perspektive, idealni slučajevi, prave linije i ravnomeran ritam, odnose se samo na kraća rastojanja, manje veličine i brojeve nižeg reda.

Vratimo lestvice u prvobitan, vertikalni položaj. One stoje jer su solidarne sa pravcem sila gravitacije. Ritmička ravnomernost se takođe povratila. To je ravnomernost izražena intervalima frekvencija. Da bi sistem predstavljao stvarno jedan akord, potrebno je da tonovi budu različite visine. I tako dolazimo do zaključka: da bi sistem postojao, mora u našoj svesti biti izvršena operacija kojom će se istovremeno prihvatiti i ravnomerni i neravnomerni princip, kao što je prihvaćen pozitivni i negativni. Pod izvesnim uslovima, njihov odnos biće procenjen kao *harmoničan*. Istorijski varijabilan, taj odnos tada znači *komplementarnost dva elementa do nove jedinice mere*, estetske, fizičke ili biološke, sasvim svejedno. Na osnovu više puta ponovljenih psiholoških eksperimenata, uočena je pojava takozvane nomofilije, to jest simpatije prema zakonitom: tragovi pokretnih svetlosnih izvora u zamračenom prostoru nisu opažani saglasno njihovoj stvarnoj putanji; već se oko ponašalo „kao da sledi neki matematički, mehanički ili astronomski zakon“.¹⁴⁵ Iako je to sasvim nov i neočekivan rezultat empirije, on se mogao teorijski naslutiti kao nužnost solidarnosti fizioloških mehanizama sa spoljnim svetom. „Verujem — zaključuje Vajczer — da su sva opažanja tako stvorena da su u najmanju ruku mogućna u odnosu na zakone matematike; obratno, mi ne možemo imati objektivno nemogućna opažanja.“¹⁴⁶ To je svakako logično jer, pođimo i dalje, mi ne možemo imati nikakav fiziološki instrument koji ne bi već bio stvoren prema objektivnim događajima kao neka vrsta negativna prema kalupu. Ali kako se između te dve stvari ne može više ništa umetnuti, tako mi moramo reći da je sama forma pojave isto toliko forma negativna koliko i forma kalupa. Mi ne možemo zamisliti život *protiv* prirode, čak ni u hipotezi konkurencije umetnika sa fizičkim zakonima.

Dakle i jedan akord — jedinica harmonijske mere — dat je istovremenim subjektivnim i objektivnim saobličavanjem jednakog i nejednakog. Zanimljivo dopunjavanje znači sinhronizovati. Ali jedan takav red stvari menja sliku sveta, jer se ubrzo deklariše kao njemu protivan, kao neprijateljski. „Kinetička teorija gasova nas je naučila — kaže Bašelar — da gas zatvoren u pumpi održava klip na nepromenljivoj nivou blagodareći jednoj množini *neravnomernih* udara...“

Piramide su beskrajne kakofonije. Neki čarobnjak, šef orkestra materije, koji bi saglasio materijalne ritmove, razneo bi sve to kame-nje.¹⁴⁷ Totalna sinhronizacija znači povećavanje amplitude do gr-nica vremenskih disproporcija kada nastaje destrukcija usled eksplo-zije. Katastrofa vojnika u pravilnom maršu preko mosta nije legen-da.¹⁴⁸ U poslednjem ratu Nemci su rušili mostove ravnomernim udar-cima mehaničkog čekića čija je stvarna snaga bila daleko ispod efekta destrukcije.

U krajnjoj instanci, dakle, nema niti može biti estetske pojave bez njene korelacije sa biološkom, biološke sa fizičkom, fizičke sa geometrijskom. Tako najnovija psihoakustička istraživanja nužno obu-hvataju fiziološku strukturu i mehaniku auditivnog aparata svodeći oba sistema na iste zakone.¹⁴⁹ Pri tom je karakteristično da „faktor vreme“ postaje sve važniji instrument tumačenja zakona, bilo da je u pitanju pun ili prazan interval. U pogledu posebno posmatranog slu-čaja, jedan muzički akord mora *a priori* biti u komplementarnoj sa-glasnosti sa strukturom organizma koji ga opaža. Kada tog reciprociteta nema, nema ni pojave; akord koji ne odgovara strukturi jedno-stavno se ne čuje. U tom smislu, niz parcijalnih tonova koji se spon-tano javlja „iznad“ i „ispod“ osnovnog tona postaje u isto vreme idealan slučaj paralelne estetike, fizike i biologije. Drugim rečima, taj slučaj je isto toliko stvoren od strane čoveka koliko postoji sam od sebe. On je po našim fizičkim dispozicijama forma isečena iz po-ivalentne stvarnosti u jedino mogući oblik.

5. Jezik i harmonija

Raspravljajući pitanja elementarne morfološke strukture slikar-stva i muzike odredili smo istovremeno stav prema mnogim pojavama u drugim umetnostima, pojavama tako očigledno sličnim da ih nismo morali direktno apostrofirati. Zbog izvesnih specifičnosti kojima se odlikuje, literatura se ipak ne može tako jednostavno uključiti u sistem analogija.

Mi ćemo se lako složiti sa pretpostavkom da jednom muzičkom tonu, geometrijskoj tački ili slikarskom potezu odgovara jedan fonem jezika ili, još bolje, slog. Takođe je normalno da zvučnu formu stiha uporedimo sa melodijom, odnosno sa svakom manifestacijom linije pozajmljenom iz bilo kog drugog sistema. Najzad, nema nikakve sumnje da se metrička struktura jezika — proznog ili versifikovanog — može uvek podvrgnuti pravilima ritmičkih principa koji važe za svaku sukcesiju. Kao glavni problem ostaje pitanje da li se u poet-skom jeziku može naći dobar korelat harmonskog fenomena.

Na prvi pogled odgovor je negativan. Po svojoj prirodi jezik ne dopušta paralelno razvijanje dve linije jer time gubi svoju osnovnu funkciju, informativni karakter. Najdublji poznavaoци poezije svesno doživljavaju ovaj nedostatak za kojim je Pol Valeri (Valéry) patetično zažalio evocirajući stvaralački metod muzičara: „Takva je vrsta rada na žalost nedostupna poeziji zbog prirode jezika i navika koje njena neprestana uloga utiskuje u duh: mi zahtevamo da jedan govor može da ima samo jedan smisao!“¹⁵⁰ Drugim rečima, ukoliko jezik služi zvučnoj komunikaciji misli, simultanost je unapred isključena.

Valerija bismo mogli utešiti jednom važnom primedbom, naime da muzika stvarno upotrebljava više komunikacionih kanala, ali da ovi nemaju autonomnu ulogu. Svi su kanali samo elementi jedne jedinstvene poruke i instrumenti jedne jedine misli. Vokalno muzičko tkivo oduvek je pružalo široku mogućnost jeziku da se posluži istom tom formom. U polifonoj horskoj strukturi pojedine linije jezika mogu se razvijati samostalno; razumljivost celine neće se bitno oštetiti ako se poštuje pravilo koje i muzika mora poštovati: da u svakom momentu dominira samo jedna od simultanih linija. Još korak dalje ide se u takozvanim recitativnim horovima, mnogo korišćenim u ranom periodu sovjetske umetničke prakse. Tu je muzika isključena, ali se poetski jezik koristi istim metodom kojim se služi polifona muzika.

Najbolje šanse za jednu jezičku polifoniju pružaju se odvajanjem semantičke i fonetske funkcije. Perceptivna sinteza većeg broja simultanih akcija mogućna je uvek u svakodnevnom životu, a u umetnosti je sprovedena u vizuelnoj komponenti dramskog razvoja, na filmu ili u pozorištu. Najzad jedna misao, u ovom slučaju poetska, nikad nije potpuno izolovana, nikad čista. U momentu njene realizacije produžava se ontološko prisustvo ranijih misli, nastaje gomilanje slojeva koje omogućuje njihovu simultanu kontrapunktsku interakciju.

U svojoj komunikativnoj komponenti ni muzička polifonija ne računa sa nekim različitim pravilima, pa je problem tako i shvaćen od strane poezije. Najznačajnije pokušaje u cilju približavanja ova dva umetnička sistema učinili su engleski pesnik Napoleonovog doba De Kvinsi (De Quincey) i, u novije vreme, Konrad Ejken (Aiken). Prvi je autor stihova *Dream-Fugue*, za koje je jedan autor pokušao da pokaže da imaju kontrapunktsku strukturu saglasno striktnim muzičkim pravilima konstrukcije fuge;¹⁵¹ drugi je u celom svom stvaralaštvu težio spajanju muzičkih zakona sa poetskim, da dostigne najizrazitiju bliskost stihovima *A Counterpoint*.¹⁵² Slično se može reći i za Brauningovu poemu *A Toccata of Galuppi's*, kao i za neke starije stihove koji su nedavno proučavani.¹⁵³ Najzad, sva ispitivanja ovog problema ranija su od poslednjih pokušaja Džona Kejdža (Cage), koji simultano emituje — ili grafički konstruiše — četiri različita teksta bez ikakvog obzira na njihovu razumljivost.¹⁵⁴

Ovaj slučaj nam pokazuje da je u poeziji sve ostvarivo kada fonetski, muzički moment preovlada nad semantičkim. Međutim, ne sme se misliti da je svaki vertikalalan, simultani princip potpuno identičan sa kontrapunktskim. Zato nam je za jednu strogu estetičku analogiju potrebna dublja analiza.

Po klasičnoj definiciji „jezik je udruživanje jednog koncepta i jedne zvučne slike“.¹⁵⁵ Izlazi dakle da dobra komparacija neizostavno mora obuhvatiti i zvučnu i simboličnu formu jezika. Tragajući za jednom takvom manifestacijom harmonskog fenomena u poeziji, E. Surio (Souriau) predlaže provizorno rešenje prema kome bi serije fonema u stihu trebalo smatrati harmonskom pojavom. Sasvim uopšteno shvaćene, takve serije bi se mogle uporediti sa razlomljenim akordom, sa arpeđom.¹⁵⁶

Upoređenje nije prihvatljivo. Pre svega fonemi — predstavnici pojedinačnih tonova u poetskom sistemu — obrazuju stih, jednolijsku melodiju, te ne mogu u isto vreme zastupati i harmonski princip. Zatim, očigledno je da takav niz fonema skoro isključivo nastaje u semantičkoj funkciji, što znači da je sa muzičkog gledišta slučajajan — nasuprot strogim pravilima harmonije. Najzad, jasno je da, ovako viđena, poetska harmonija ne bi mogla pokazati nikakve oscilacije kao što ih pokazuje muzika, te tako ni hipoteza ne bi mogla izdržati istorijsku proveru.

Sa svoje strane, Pijus Servijen (Servien) smatra da postoji tesna analogija između poetskih stihova i muzičkih lestvica, modusa.¹⁵⁷ Mi ćemo se podsetiti da je Nikola Pusen (Poussin) video vezu između modusa i slikarskih vrsta. Ali nijedna ni druga analogija ne mogu se uspešno braniti. Svakako ima smisla približiti zvučnu evoluciju stiha muzičkoj melodiji. Ali Servijen pretpostavlja da izbor stiha na *kvan-titativnom* planu odgovara izboru modusa na *tonalnom* planu. U konkretnom slučaju ova dva plana ostaju apsolutno neuporediva.

Samo jedan fenomen može da pruži zadovoljavajući odgovor na estetički i istorijski test o harmonskom elementu u poeziji. To je rima.

*
* *
*

U svojim fundamentalnim ispitivanjima istorije stiha Žorž Lot (Lote) je video rimu pre svega kao ritmički faktor, povezan sa cezurrom i akcentom.¹⁵⁸ Na prvi pogled ovaj zaključak protivreči našem očekivanju da u rimi nađemo osobine akorda. Međutim, kao i u slučaju upoređenja sa perspektivom, i sada ćemo konstatovati da je harmonska funkcija oduvek tesno povezana sa ritmičkom. Zavisno od svog kvaliteta akord zauzima određena mesta u horizontalnom raspo-

redu muzičke forme: prirodno mesto disonance je na nenaglašenom, prirodno mesto konsonance na naglašenom ritmičkom članu.

No mi možemo poći i mnogo dalje. Ono što je u harmonskom fenomenu ritmičko nije dato samo na prvom stepenu opažanja. Ritmička je i vertikalna struktura u svojim odnosima oscilacija, kao što je ritmička perspektivna armatura linija; u svakom slučaju i perspektiva i harmonija počivaju na konceptu centra. Takvom centru odgovara rima kao fokus stihova, kao tačka ukrštanja melodijskih linija jezika, kao težište auditivno ili vizuelno ostvarene poetske forme. Sada, razume se, govorimo o klasičnoj strukturi poezije u kojoj je ritam ravnomeran, stih uniforman a rima pravilna — jer takođe govorimo o klasičnoj formi perspektive i muzičke harmonije. Uostalom, nepoklapanje moderne umetničke morfologije sa tradicionalnom samo potvrđuje jedinstvo njihove prirode i porekla: činjenica je da sva tri estetička principa gube svoju vrednost istovremeno, u naše doba.

No objašnjenjem ritmičkog faktora ipak nismo razrešeni obaveze da tražimo u rimi i njenu vertikalnu strukturu. Ako pođemo od upoređenja poetskog sloga sa muzičkim tonom učiniće nam se prvo da slog sadrži više nego ton; zatim da se ton bitno odlikuje visinom, što nije slučaj sa slogom. Oba puta smo u zabludi.

Kao što u akordu vidimo simultanu superpoziciju nekoliko tonova različite visine, tako nalazimo vertikalnu strukturu i pri dekompoziciji jednog izolovanog tona na njegove fizičke komponente, na harmonike, odnosno parcijalne tonove. Ne uspevajući da izvrši diskriminaciju pojedinačnih oscilacija koje sačinjavaju ton, percepcija ih integriše u predstavi tonske boje ili tembra. Oscilogram jednog složenog tona kao slika tembra istovremeno je i slika jednog akorda. Prvih šest harmonika bilo kog tona daju konsonantan durski akord. Taj sklop ostaje osnovni model evropskog shvatanja muzičke harmonije bez obzira na sve pokušaje osporavanja odgovarajućih obrazloženja Helmholtza (Helmholtz), Rimana (Riemann) i drugih teoretičara.

U ovom pogledu fonem se razlikuje od tona samo po količini šumova koje sadrži. Vokal je, razume se, daleko čistiji od konsonanta, ali on retko nastupa sam. Tako je osnovna zvučna ćelija jezika slog sastavljen od konsonanta (pretežno šum) i vokala (pretežno ton). Slog predstavlja integrisani kompleks akcenta i dužine i na taj se način potpuno identifikuje sa fizičkim osobinama tona. Eventualna primedba da je ton ravnomerna, homogena struktura ne bi se mogla održati: „Mi sa iznenađenjem konstatujemo — kaže F. Vinckel (Winckel) — kakvi prelazni fenomeni prethode rađanju jednog tona; tako se početak vibracije prikazuje kao šum.“¹⁵⁹ Drugim rečima, bilo kakva manifestacija realno ostvarenog tona sadrži *sub specie* osnovne ritmičke kvalitete, akcent i dužinu, kao što i u jeziku

agregat sloga ima akcent intenziteta predstavljen konsonantom i dužinu predstavljenju vokalom.

Idući dalje u ispitivanju sličnosti nailazimo na osobinu čistih, sinusnih tonova da „izgovaraju“ neki vokal. I opet na naše iznenađenje, to nije novost koju je otkrila moderna fonetika. Preuzimajući pitagorejsko učenje, gnostici su upotrebljavali sedam jonskih vokala za magijske inkantacione formule,¹⁶⁰ pa su neki savremeni istoričari pokušali da te vokale prenesu direktno u muzičke note

Opiti koje je 1910. započeo Keler (Köhler) jasno pokazuju srodnost vokala sa tonovima određene frekvence. To znači da jedan vokal potencijalno sadrži neke od osobina koje su obuhvaćene predstavom visine; u stvari on sadrži i više od toga. Već smo primetili da su tonovi intuitivno ocenjivani kao tanki, šiljati, svetli, suvi, rapavi, debeli, teški itd. Skorašnja psihološka istraživanja otkrila su odgovarajuće simboličke vrednosti jezičkih glasova: od kartona su izrađena tri čovečuljka različitih veličina; deca su pozvana da pogode koja se od figura zove *pim*, koja *pam* a koja *pum*; najveći procenat dece izjavio je da je *pim* najmanji čovečuljak, *pum* najveći, a *pam* srednji. Generalno uzev, „prednji“ vokali (*e*, *i*) označavaju *malo*, dok „zadnji“ (*o*, *u*) označavaju *veliko*.¹⁶¹ Pri tom se simbolu *malog* pridružuju *lako*, *šiljato*, *svetlo* kao i odgovarajući tonovi.¹⁶²

Ako sumiramo ova iskustva izlazi da jedan stih sadrži sve elemente muzičke melodije pa čak i nešto više. Jer jedna melodija izvedena na jednom instrumentu ima samo jedan osnovni tembr. Stih ne samo što daje ritam i što sugerira različite visine, već sa svakim svojim slogom donosi nove tonske boje koje bogato orkestriraju zvuk poetskog jezika. Uostalom, prema grčkim izvorima već su se egipatski sveštenici služili vokalima da njima zamene muzičke instrumente.¹⁶³

Grupe fonema, grupe različitih „anvelopa“ predstavljaju dakle tembr elemenata jezika. Sa svoje strane, tembr je dat suprastrukturom zvukova, što znači da je dat kao akord. Elementarni oblik rime predstavlja prema tome rezoniranje dva monosilabična akorda. Tako se harmonska funkcija rime automatski uspostavlja ukoliko je reč o horizonatnoj progresiji. Na kraju stiha — tačno kao i na kraju muzičkog poluperioda — smešteni su stubovi harmonskih elemenata, identični ili komplementarni akordski sklopovi. Oni u oba slučaja imaju interpunkcionu funkciju. Tako muzički odnos dominanta — tonika, neophodan za harmonsku konstituciju klasične muzičke rečenice, postaje suprotstavljen ili komplementaran odnos grupa fonema koji konstituišu rimu. Poetska šema ABAB, muzička TDTD — ili ma koja druga — podjednako su primenjene u oba slučaja i imaju sličan fizički izgled i istu estetičku funkciju.

Ova sličnost dobija mnogo određenije forme no što to izgleda na prvi pogled. Jer se bilo koji ton može dovesti u vezu sa bilo kojim

fonemom. Rima međutim zahteva više; ona je zvučni objekt posebnog reda: u sistemu poezije rima postaje *funkcija* jer se u toku periodičnog povratka svog tembra mora odnositi na tačno određene članove stiha u tačno određenom smislu. I u ovom pogledu, dakle, rima odgovara zahtevima klasične funkcionalne harmonije. Muzika ima svoje rime koje naziva kadencama. Ali pesnik takođe upotrebljava ovaj izraz, i to još u 16. veku, dakle pre no što je pojam funkcije u muzici teorijski obrazložen: „Rima — kaže Ronsar (Ronsard) — nije ništa drugo do konsonanca i kadenca (*consonance et cadance*) slogova koji padaju na kraj stiha.“¹⁶⁴ Najzad, i sama institucija muzičke kadence vodi poreklo od ponavljanih završnih formula vokalnih melodija koje su izričito nazvane „muzičkim rimama“ i poznate još od ranog Srednjeg veka.¹⁶⁵ Njihove tonalne implikacije neosporne su.

No još uvek jedna struktna superpozicija simultanih rima ostaje neostvariva, bar što se tiče zvučne interpretacije stiha. Ponovimo pri tom da pesnici svesno teže ublažavanju ovog nedostatka. Zato je logično pretpostaviti da će poezija pribеći svim raspoloživim sredstvima kako bi harmonski ideal ostvarila bar indirektnim putem. U tome je, kao i uvek, pomaže muzika. Nedavno je F. B. Maš (F. B. Mâche) razložio 5 vokala na formante, pronašao njihove akordske strukture u 125 agregata i preneo ih direktno u orkestar.¹⁶⁶ Ali mada svaka rima dobija ovde svoju harmonsku konstantu, jezička semantika je ipak definitivno izgubljena. Treba, znači, tražiti i druga rešenja.

Mora se striktno insistirati na činjenici mentalnog prisustva prvog dela rime u trenutku kad se zvučno realizuje njen simetričan, komplementarni deo. Bez te neposredne konfrontacije kojom memorija omogućuje simultanost jednog datog i jednog već ranije ostvarenog člana stiha — rimovanje ne bi imalo smisla. No ostaje i nešto više: grafička slika poetskog teksta. Ja bih svakako samo tako razumeo istorijski postepeno ali sve jače isticanje poezije kao vizuelne umetničke materije, nasuprot auditivnoj. Značajnija od ostalih, francuska poezija verovala je u stih za usta i uši, a stvarno je stvorena bar isto toliko za oko. „Od tih vizuelnih elemenata *rima za oko* ostaje najpoznatiji, najkritikovaniji i najpostojaniji.“¹⁶⁷ Bar jedan od glavnih razloga za ovakvu situaciju mora ležati u okolnosti da jedan kompleks rima u svom vizuelnom obliku postaje obuhvatljiv jednim jedinim pogledom; vertikalno, kao i akord. „Rima — rekao je još Marmontel — treba da padne na zvučne slogove; ali to nije dovoljno; ljudi žele da ona pogodi oko.“¹⁶⁸

Najzad takva ideja dobija i svoju kompletnu realizaciju, sasvim nezavisnu od bilo kakve akustičke forme: akrostih, taj vizuelni akord poezije, najčistije oličenje simultanosti. U kombinaciji akrostih — mezostih — telestih (sklopovi na početku, u sredini i na kraju stihoa) ova forma dobija autentičan izgled akordske sukcesije. Isto-

vremeno, grafička interpretacija teksta podređuje sebi zvučnu interpretaciju.

Rima uspeva da prenese u poeziju bogatstvo muzičkih tonskih boja, logiku kadence, suptilnost modulacije i simboličke vrednosti harmonije; ali čista vertikalna projekcija jezika omogućena je tek njegovom potpunom transpozicijom u domen vizuelnog.

*
* *
*

Insistirao sam više puta na potrebi ispitivanja da li istorijski podaci osnažuju ili osporavaju estetičku hipotezu. Ako je u datom slučaju, upoređenje harmonije i rime opravdano, onda bi geneza i evolucija ova dva principa morale ići paralelno. To znači da se mora pokazati: odsustvo rime u klasičnoj grčkoj poeziji, njena eventualna provizorna egzistencija u rimsko-helenističkoj epohi, ponovno rađanje u romansko doba, postepeno usavršavanje i definitivno formiranje u Renesansi i, najzad, dezagregacija u moderno doba.

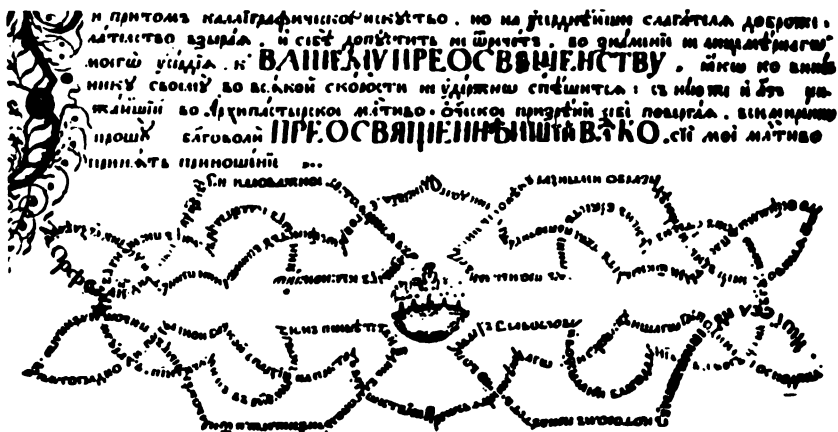
Ove pretpostavke odnose se sa savršenom tačnošću na egzistenciju i razvoj rime koliko i na razvoj harmonije; s tim u vezi, razume se, i na istoriju pikturalnog opisivanja prostora.

Adicionalni, kvantitativni sistem antičke poezije suprotstavlja se akordskom efektu te, shodno tome, ne služi se ni rimom. Rudimentarne pojave rime zapažaju se u helenističkoj i rimskoj poeziji, što znači u doba kad se javljaju i rudimenti linearne perspektive i kada sa dobrim razlozima pretpostavljamo pojavu izvesnih oblika polifonije.¹⁶⁹

Važnu istorijsku prekretnicu obeležavaju promene vezane za karolinšku renesansu. U 9. veku nalazimo na pojavu organuma, što znači na prvi put izražen princip elementarnog harmonskog muzičkog mišljenja. U isto doba nastalo je i znamenito rimovano Jevanđelje benediktinca Otfrida (Otfrid), mada sličnih poduhvata ima i ranije. Sledeća etapa razvoja morala bi se primetiti u gotičkoj poeziji s obzirom da je to takođe period novih otkrića u muzičkoj polifoniji. I mi stvarno nalazimo u 14. veku obe ove forme koje su čak u svojoj najtipičnijoj manifestaciji bile u jednom momentu vezane za jednu istu ličnost: za Gijoma de Mašoa (Guillaume de Machaut), pesnika i kompozitora. Od njega i njegovih savremenika počinje vatromet ingenioznih, artificijelnih oblika rima, potpuno analognih izvanredno bogatom retoričkom repertoaru kontrapunktskih veština, pre svega kanona. Definitivno ustrojstvo pravila francuske poetske harmonije i metrike pripisuje se obično Malerbu (Malherbe). Stigli smo dakle do autentičnog perioda Renesanse, u kome je i muzička harmonija našla najzad dugoročno rešenje uspostavljajući pojam tonalnog centra,

a slikarstvo princip centralne perspektive. Tako ovim rezimeom ne samo što opravdavamo harmonsku funkciju rime, već recipročno još jednom potvrđujemo naše teze o suštini i datiranju Renesanse. Dezintegracija svih ovih kapitalnih morfoloških principa poezije, muzike i slikarstva nastupiće takođe solidarno, početkom 20. veka.

Ako ispitamo razvoj primene akrostiha i drugih vizuelnih transpozicija poezije, dobićemo istu istorijsku sliku. Kao i rima, i akrostih je orijentalnog porekla, te ga ne nalazimo u klasičnoj grčkoj poeziji sve do oko 200. godine pre naše ere. No to i nema naročite važnosti. Antički akrostih nije vertikalna, simultana struktura; Krumbacher (Krumbacher) izričito naglašava da se ni vizantijska rima ne sme uporediti sa modernom, a da je akrostih u staroj Grčkoj imao samo magijski karakter i praktičnu svrhu: da se izbegnu interpolacije u originalnim tekstovima.¹⁷⁰ Na Balkanu je akrostih i u poznom Srednjem veku zadržao svoj kriptografski karakter.¹⁷¹ Međutim od momenta kad je preuzeo svoju autentičnu harmonsku funkciju akrostih se i fizički udružio sa muzikom, tako da dobar deo njegove istorije



Detalj iz Pozdrava Mojseju Putniku Zaharija Orfelina, 1757. (Prema Smilji Mišić).

otpada na istoriju muzike, od Gvida (Guido d'Arrezzo) do Žoskena (Josquin des Prés)¹⁷²

Kao orijentalni pronalazak treba takođe pomenuti još jedan krajnje radikalni slučaj vizualizovanja poezije; to su *τεχνοπαίγνια* „Figurengedichte“, pesme crtane ili štampane u obliku ornamenta ili nekog predmeta (krilo, jaje, oltar, svirala, sekira, krst itd.). U razvoju ove veštine njene glavne tačke ekspanzije nalazimo u Helenizmu, u karolinško doba i u Renesansi.¹⁷³ Tako se istorijski poklapaju svi elementi sinteze koje smo imali u vidu.

U moderno doba ekscesivna primena grafike javlja se u momentu kad se poezija dobrim delom odriče svoje akustičke forme. Apoliner (Apollinaire) i njegov tipograf komponuju Kaligrame (*Calligrammes*) u kojima se interferiraju grafika i literatura; slede André Breton (Breton), Kokto (Coc-teau), Šarpantje (H. Charpentier), nadrealisti. Ali na čelu ovih eksperimentatora (jer verovatno nisu znali za svoje srodstvo sa srednjovekovnom tehnikom) stoji Stefan Malar-me (Mallarmé). Njegova poema *Coup de Dés* (1897) u neku ruku sumira sve elemente našeg problema.

Douces figures poi ^{ardée} Chères lèvres fleuries
 MIA MAREYE
 YETTE LORIE
 ANNIE et toi MARIE
 où vous êtes
 jeunes filles
 MAIS
 près d'un
 jet d'eau qui
 pleure et qui prie
 cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de nage ? Où sont Raynal Billy Dalize
 O mes amis partis en guerre ? Où sont les noms se mélancolisent
 Jaillissent vers le firmament Comme des pas dans une église
 Et vos regards en l'eau dormant Où est Cremonitz qui s'engage
 Meurent mélancoliquement Peut-être sont-ils mort déjà
 Ou sont-ils Braque et Max Jacob De souvenirs mon âme est pleine
 Derain aux yeux gris comme l'aube et l'eau pleure sur ma peine

PRIS UN MATIN PARTI A LA GUERRE AU NORD DE MATTEY MAITIENANT
 Le soir tombe sanglante mer
 Jardins où saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière

Jedna strana iz Apollinaire-ovih Kaligrama.

izmiču. On je zamislio svoju poemu kao neku partituru koja se sluša čitanjem.“¹⁷⁴

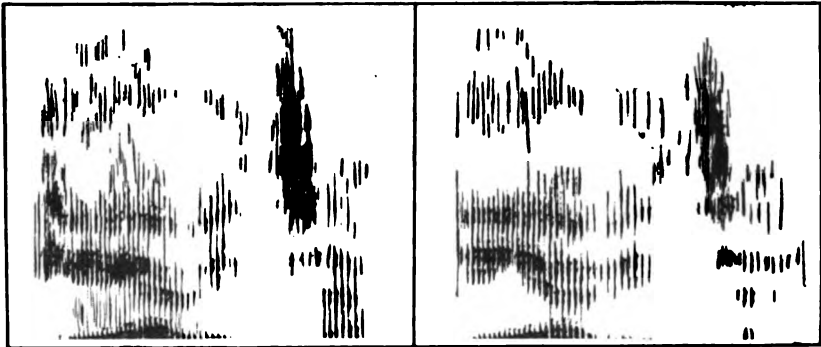
To je dobro rečeno. Dvadesetak godina dočnije, Šenberg (Schönberg) će postaviti osnove dodekafonskoj muzici čiji su konstitutivni principi nečujni ali takođe vidljivi u partituri namenjenoj čitanju. Kako mu je već bila data mogućnost da stvara smulatne strukture, muzičar je upotrebom inverzije pokušao da vrati vreme unatrag. Pesnik se morao zadovoljiti time da bar za neki trenutak zadrži njegovo fatalno izmicanje.

literatura; slede André Breton (Breton), Kokto (Coc-teau), Šarpantje (H. Charpentier), nadrealisti. Ali na čelu ovih eksperimentatora (jer verovatno nisu znali za svoje srodstvo sa srednjovekovnom tehnikom) stoji Stefan Malar-me (Mallarmé). Njegova poema *Coup de Dés* (1897) u neku ruku sumira sve elemente našeg problema.

U jednom skoro o-pipljivom koncentratu napora da varijacijama grafičkih oblika impresionira čulo vida radi snažnijeg efekta — Malar-me gravira *in situ* grupe reči koje se mogu čitati u više prava-ca „shodno jednom simultanom viđenju stranice koja je uzeta za jedinicu... Malar-me je shvatio jezik kao instrument sposoban da fiksira zvuke, dok u muzici zvuci

Institucionalna i fenomenološka srodnost rime i harmonije prikazane su dovede putem diskurzije tradicionalnog tipa i operacije sa činjenicama od kojih je većina davno poznata. Bilo je naime potrebno proveriti hipoteze iz različitih uglova, a u isto vreme pokazati da rezultati ispitivanja nisu proizašli iz nekog posebnog estetičkog stava uslovljenog trenutnim stanjem umetnosti, već da su mogli biti dobijeni bilo gde u bilo koje vreme.

Stoji, međutim, da odskora ovakav metod više nije neophodan i da bismo se danas mogli odreći mnogih primera koje smo ovde upotrebili. Iskustva savremene eksperimentalne fonetike stavljaju nam na raspoloženje očigledne dokaze da svaki fonem, svaki slog i svaka reč imaju svoj spektrogram dat superponiranim pojasevima — dakle čistu akordsku, odnosno polifonu strukturu.¹⁷⁵



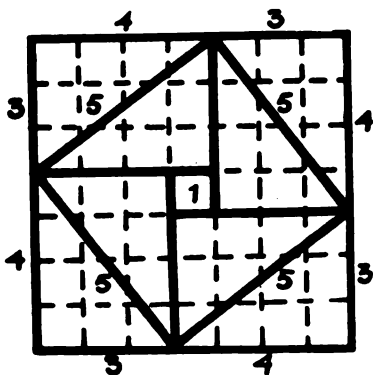
Spektrogram rime *kijavica — pijavica*. (Snimak Stevana Petera).

Tako dobijena slika veoma je bogata; na njoj se između ostalog lepo uočava kako se ritmičke vrednosti, intenzitet i dužina transponuju u odgovarajuće vizuelne vrednosti, u tamnije ili svetlije površine. Možda nigde nije bolje prikazana pojava o kojoj smo govorili, posledica superpozicije energija i mogućnost pretvaranja vremena u intenzitet. Razume se, rimovane reči (*mine-nine, town-down* itd.) daju skoro identične slike zvučnih predmeta.¹⁷⁶ Kad bismo ih složili po komplementarnim parovima, kao muzičke kadence, dobili bismo kompleksne simetrične forme koje u datom momentu uvek mogu postati estetski motivi. Tako još jednom izlazi da se trijada poezija—slikarstvo—muzika može sagledati kroz trijadu rima—perspektiva—harmonija.

VIII REKAPITULACIJA

1. Estetska vrednost broja

U nizu različitih metoda ispitivanja kojima je bio podvrgnut, ritmički fenomen nazvan je „izvorom saznanja“ pa je čak poslušio i za kritičku analizu nacionalnog mentaliteta.¹⁷⁷ Fundirani na jednoj smesi fizike i metafizike, Bekingovi (Becking) grafici ostaju mnogo zanimljiviji od njegovih zaključaka o razlici psihe Nemca, Francuza i Italijana; još od sumarnih Kantovih sudova teško je reći bilo šta jezgrovitije i tačnije o tom pitanju.¹⁷⁸ Međutim, ovde smo opet uvideli da se jedna koliko precizna toliko i ontološki bogata slika može dobiti ispitivanjem na izgled tako suve i malo rečite kvantita-











Kineski matematički traktat Ču-pei pokazuje nama neobičan tok mišljenja. Za analizu kvadrata služi pravougaonik (3,4) čija je dijagonala (5) hipotenuza „svetog“ trougla. Ove dijagonale obrazuju upisan kvadrat sa stranom 5, čija je površina četiri polovine pravougaonika, odnosno 24 plus jedan mali kvadrat. Prema Granetu, ovaj postupak sugerira da je $25 + 25$ jednako sa 49. To dolazi otuda što Šef raspolaže sa 50 božanskih štapića od kojih jedan drži u ruci za vreme operacija i premešta ga po volji. Taj je štapić predstavljen centralnim kvadratom, Jedinicom, koja se ne računa, ali koja čini i vredí celinu.

tivne strukture umetničkog dela. Čak izgleda da ispitivanja ove vrste počinju da prevladavaju.¹⁷⁹

Tako istovremeno pojam umetnosti počinje da biva suviše uzak, ili bolje rečeno nedovoljno jasno ograničen. Pojave smatrane obično

irelevantnim za umetničku praksu počinju da se integrišu sa estetičkim kategorijama; paralelno tome, talasi estetičke analize prelivaju se preko jednog određenog područja prodirući na prividno tuđu teritoriju. Javlja se ideja o opštoj analogiji, o jedinstvu zakona fizičkog, biološkog i psihološkog sveta.

							
SCHUTZ	Die Abarnde barod aus- hohlend I SEB BACH	Die Abarnde barod aus- hohlend HANDL	Nach aus- hohlend Sprode GLUCK	Silbes verandlich abwars. Sorg- falgig geodt MOZART	Tarf abwars zwengen BEETHOVEN	Fahren und Sabwengen SCHUBERT	Findert Drud WAGNER

Primer Beckingovih „taktnih figura“ u kojima je slikovito predstavljen opšti ritmički karakter muzičkog stila pojedinih kompozitora.

Takve ideje nisu nove. Svaki period misaone sinteze teži sličnim formulacijama. Ako naše doba oseća za njima veću potrebu nego možda ijedno do sada, onda mu epohe klasicizma preko Albertija i Lamarka (Lamarck) pružaju odličan putokaz kako se jedna takva težnja može realizovati. U punoj solidarnosti analitičkog i sintetičkog, petnaesti i šesnaesti vek vide isto poreklo zakona muzike s jedne, i zakona likovnih umetnosti s druge strane. Pri tom se, prirodno, dalo objektivno formulirati samo ono što je u njima racionalno, geometrijsko, to jest ritmičko. A to je, u isto vreme, i mnogo i malo.

Mnogo — jer predstavlja najvažniju, osnovnu skicu umetničkog dela, njenu morfološku armaturu koja se ima samo popuniti. Malo — jer je suma popunjavajućih elemenata ne samo statistički jača, već i za geometriju nedostižna. Koliko iracionalno u umetnosti teži da bude fiksirano zakonom — *da bi moglo da bude ponovljeno* — toliko umetnost teži da novu sumu zakona kompenzira odgovarajućom novom sumom iracionalnog, da bi se između njih održala ravnoteža.

Neko je rekao da je fiziologija ono što znamo o moždanim funkcijama — psihologija ono što još o njima ne znamo. Drugim rečima, kada budemo znali sve — psihologija će prestati da postoji. Na sličan način, nemerljivo nije u umetničkom aktu ni slučajna okolnost ni privremeno stanje, već samo njen uslov. Ako ikada budu objektivno utvrđeni svi umetnički zakoni (što mogu biti samo zakoni transcendentnog dejstva a ne kreativnog metoda) umetnost u današnjem smislu reči okončaće svoju egzistenciju. Taj moment bi se, po definiciji, imao poklopiti sa trijumfom fiziologije nad psihologijom; što znači da je, ako ne verovatan, teorijski ipak mogućan. Otvorimo bilo kakav udžbenik savremene eksperimentalne psihologije; po izgledu on će se jedva razlikovati od nekog udžbenika fizike.

To nije uostalom ništa čudno jer, po našem gledištu, u njima se i tretiraju iste stvari samo u formi različitih efekata.

Opasnost za umetnost ne leži dakle tamo gde je bila u Hegelovo doba — u odvajanju od čulnosti — već na sasvim suprotnom mestu: kada bi se elementi ponašanja mogli svesti na niz konstanata izraženih kvalitativno, nikakav medijum ne bi morao postojati između kibernetičkog stimulatora i subjekta. Istovremeno, totalan povratak čulnosti značio bi totalan povratak spiritualnosti; jer stimulatorom ne bi upravljao mašinista već psiholog.

Kako neposredno tangiraju problem slobode, ovakva pitanja dobijaju po pravilu nepomirljive forme. Setićemo se ovde Aristotelovog prezrivoг odnosa prema pitagorejcima i sukoba Platona s jonskom školom i Protagorom. Setićemo se takođe na kako je oštra sečiva svoje elokvencije dočekao Kroče jednog Fehnera (Fechner) na primer. Još nam je bliži nepomirljivi antagonizam pristalica i protivnika serijalnog metoda komponovanja ili, na jednom drugom području, nesporazum između teoretičara linearne i psihofiziološke perspektive.

Ono što je karakteristično za ovu vrstu sukoba, to je pre svega činjenica da oni polaze od lažnih problema; prividnost nepomirljivosti dolazi zbog obostranog zahteva za apsolutnom hegemonijom. Romantično orijentisan umetnik, praćen odgovarajućim tipom kritičara, smatra da treba da umakne svakoj racionalnoj estetici pošto je prethodno omalovaži. Na njegovu nesreću, opasnost dolazi odande odakle se najmanje mogla očekivati, od psihologije koja postaje sve više empirijska disciplina. Mašući zastavom egzaktnih metoda, eksperimentalna psihologija, estetička geometrija i druge srodne nauke izazivaju strah pred vizijom ukidanja individualne kreacije. Činjenica je međutim da je psihologija umetnosti stara koliko i estetika,¹⁸⁰ i da su obe ove tendencije bila izmirene u najboljim slučajevima koje beleži istorija. Geometriji je oduvek pripadala morfološka armatura, umetničkoj intuiciji nemerljiva suprastruktura. Kada usled istrošenosti prva počinje da puca u datom istorijskom kontekstu, druga je popunjava suviškom svoje improvizovane fantazije; to su trenuci romantizma. Kada se druga iscrpi, prva joj mora izračunati nove tipove oslonca; tada nastupa čas klasicizma. Suptilni prelazi koji ujedinjuju ova dva metoda u jednom čistom stvaralačkom postupku nisu uvek podložni racionalnoj analizi. Otuda nesporazumi oko prirode i uloge spontanog i šematičnog. No šematično i intuitivno služe jedno drugom. Najčešće se previđa da je jedan od glavnih ciljeva umetničke geometrije artificijelna evokacija spontanosti koja je skoro isključivi predmet specifičnih teorijskih disciplina. Umetnici koji najviše doteruju svoja dela često daju najjači utisak prirodnog. „Samo oni koji ne rade daju utisak rada.“¹⁸¹

Jedno savršeno konstruisano delo nametnuće se neupućenom posmatraču kao savršeno prirodno, to jest spontano. Tehnika je pak

sposobnost manipulacije sistemom pravila, a ne teorijska disciplina. Da bi jedan zakon postao slučaj teorije, potrebno je da bude obrazložen, odnosno kodifikovan. Zato se ne bi smelo zaboraviti da su u najproduktivnijim i najkreativnijim istorijskim periodima veliki umetnici bili ne samo majstori sugestije, već i zakonodavci-teoretičari. Kako je u njihovim delima ostvaren najviši izraz kontra-prirode, logično je što im se sama priroda prikazivala kao idealno jedinstvena celina zasnovana na jedinstvenim zakonima. Čak je izlišno reći da je za takve umetnike otkrivanje zakona bilo isto što i najviši stepen inspiracije. Na tom nivou saznanja nema razlike između umetnika i naučnika.

*
* *
*

Tako smo ponovo morali evocirati Renesansu, tu fantastičnu sliku teško shvatljivih paradoksa, solidarnih jedino u trijumfu osećanja slobode: s jedne strane opšta demoralizacija i odsustvo odgovornosti; s druge strane potpuna predanost umetničkoj i naučnoj istini, duhovna sublimacija neposredne realnosti, nenagrađeno samožrtvovanje idealizovanom humanizmu. I jedno i drugo — egzaltacija samim postojanjem, ekstremno crpljenje vitalnih energija. U takvoj atmosferi oživljena je i razrađena pitagorejska misao o jedinstvu uzroka, o jedinstvu koje se može izraziti brojem.

Verovanje u apsolutnu vrednost broja kao u neku vrstu magijskog instrumenta sasvim je sigurno izvitoperena interpretacija osnovne pitagorejske misli. Za takvu interpretaciju snose naravno odgovornost i nedorasli šefovi škole u docnijim periodima; ali najveću ulogu igraju neprijateljski tempirani Aristotelovi komentari. Pa ipak i Aristotel priznaje da su pitagorejci prvi počeli unapređivati matematiku, polazeći od ubeđenja da svaka stvar i svaka pojava mogu biti izražene brojem.¹⁸² Zašto bi ovaj stav bio tako različit od metoda moderne fizike? Jer ova prirodne pojave predstavlja formulom — čiji je rezultat u svakom konkretnom slučaju samo jedan broj, a u identičnim slučajevima uvek isti broj. Što se tiče identifikacije broja i stvari ona, kao što ćemo odmah videti, nije bila strana ni Aristotelu; za pitagorejce ta identifikacija počiva na prečutnoj pretpostavci o zajedničkom karakteru pojmova geometrijske tačke, aritmetičke jedinice i materijalnog atoma. Veliko je pitanje da li treba zajedno sa Ravenom ovakav stav nazvati „konfuzijom“.¹⁸³ Ozbiljna preispitivanja ove materije dovode do suprotnog zaključka.¹⁸⁴ Uostalom, zamerke po svoj prilici nisu upućene na pravo mesto: opšte je uverenje sinologa da je pitagorejstvo preuzeto od Lao-cea (rođen 604. pre n. e.).

Dovoljno je jasno da važnost fizičkog zakona nemaju brojevi, već relacije koje su u njima potencijalno sadržane; čak i jedan

jedini broj može imati transcendentnu vrednost ukoliko njegovi elementi ukazuju na odnos sila koje su njima reprezentovane. Tako *jedan* još nije broj, već jedinica mere. On je predstavnik apsolutnog jer može da obuhvati svaki mogući koncept i svaku moguću realnost najopštijim izrazom. Broj *dva* pokazuje samo odnos dve jedinice. Tek *tri* je pravi broj jer ima sve potrebne članove: početak—sredinu—kraj; levo—pravo—desno; prošlo—sadašnje—buduće te postaje simbol ravnoteže, apstraktna slika vage ili model jednačine. U osnovi takvog gledišta leži izgleda opet kineska misao, koja je preko Lao-cea izgradila jedan princip Trojstva, veoma blizak Hegelovoj trijadi.¹⁸⁵ I ja se ne mogu uzdržati da ovde ne prepričam jedan događaj o kome govori *Co-čuan*:

Vrhovni komandant jedne vojske želi da napadne neprijatelja, ali prethodno poziva na ratni savet jedanaest svojih generala da čuje i njihovo mišljenje. Trojica su protiv. Osmorica glasaju za napad i daju vojskovođi na znanje da su u većini. Međutim, prvo gledište je izraženo savršениjim brojem koji znači skoro *jednoglasnost*, to jest nešto sasvim drugo no što je *većina*. Zato komandant menja mišljenje i odustaje od napada. On pridružuje svoj glas glasu trojice, a stav koji je time određen nameće se otada kao *jednoglasan*.¹⁸⁶

Sa čudnim kriterijumom koji je u ovom slučaju primenjen složio bih se delimično u ime gledišta koje se ovde ne može dalje razvijati: broj nije samo izraz kvantiteta; on ima i svoj kvalitet. No još pre toga moramo biti svesni veoma proste situacije: izvučen iz prirodnog niza prvog stepena, izolovani broj se može ritmički razložiti na jedinice nižeg stepena, na svoje ritmičke sastavne delove. Tako se ponovo stvara serija jednakih intervala, serija čiji je broj članova jednak rednom broju prvostepenog niza, a čiji odnos uvek izražava jednu specifičnu situaciju proizvoljno odabrane realnosti. Pa i više od toga: u jednoj slikovitoj predstavi broj postaje manje apstraktan jer precizno simbolizuje onu realnost na koju se direktno primenjuje. Vizuelno i auditivno, vremensko i prostorno gube prerogative svoje čulne specifičnosti, ali zato dobijaju moć zajedničkog izražavanja. Na tom preseku realnosti, pojam sličnog dobija nove premise, pa se grčki hram, ljudski skelet i morski puž mogu pokazati kao izrazi varijanata $\sqrt{5}$ i logaritamska spirala. Jer, bez obzira na neposredan, fenomenološki izgled stvari, uvek će postojati jedan nivo analize na kome ćemo morati priznati da su dve stvari *slične* ako su građene po *istom principu*.

Kako je broj najelastičniji neutralni princip kome se mogu prilagoditi različite manifestacije stvaranja, normalno je što ga usvaja i estetička morfologija: ne da bi okamenila duh, već da bi ostvarila zakonitost. A takva zakonitost nije neophodna samo arhitekturi i muzici; ona je prisutna u mnoštvu literarnih dela gde je obično i ne zapažamo. Od Antike preko Rima i hrišćanskih pisaca Srednjeg veka

do Dantea i Tasa (Tasso) vladalo je poverenje u „*Zahlenkomposition*“, u umetničko ili mistično dejstvo tačno određenog broja sekcija, strofa, stihova i slogova.¹⁸⁷ I ako broj slogova i stihova ima specifičnu estetsku vrednost — što je neosporno — onda ta pravila dobrim delom važe i danas.

2. Harmonizacija prostora

U dosadašnjoj istorijskoj rekapitulaciji najveći deo analogije između različitih umetničkih vrsta morao je biti rekonstruisan putem manje ili više posrednih zaključaka. Veliki teoretičari Renesanse ušteđuju taj trud. Za njih je, kao što smo već delimično videli, duboka veza muzike sa likovnom umetnošću po sebi razumljiva stvar. Zadatak teoretičara je jedino u tome da tu vezu naučno obrazloži; praktičaru ostaje da je realizuje.

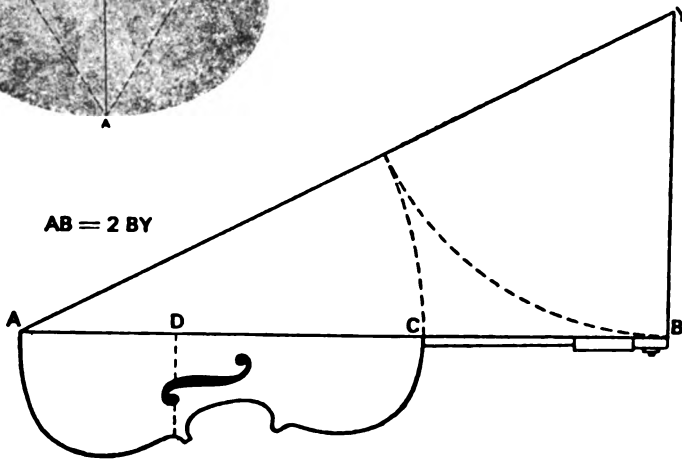
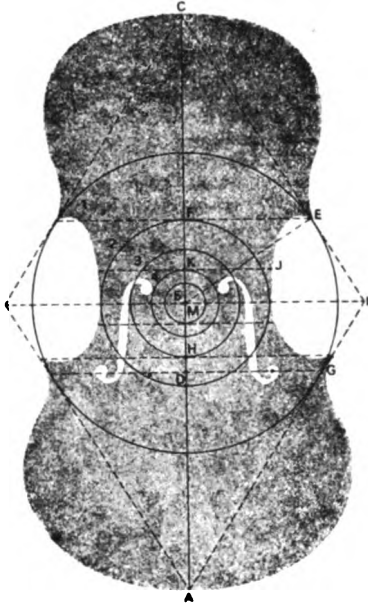
Istorija umetnosti retko je kad ozbiljno shvatala pozivanje arhitekata i slikara 15. i 16. veka na identičnost principa koji muziku čine samo materijalno različitom od njihove umetnosti. Tačno je, doduše, da je humanistička misao i pored svoje egzemplarne realističnosti bila puna metafizičke simbolike i aksiomatski mitologizovanih naučnih ideja. Ali ne bi trebalo zaboraviti da svako doba pažljivo izvlači iz širokog mitološkog fonda samo onaj materijal koji intimno odgovara aktuelnom stanju duha. — *On se choisit son passé* — rekao je jedan savremeni filozof. Tim slobodnim izborom sopstvene prošlosti istovremeno sebe najbolje definišemo. U Renesansi, svakoj legendi odgovara po jedna naučna formulacija.

Tačno je takođe da su i nauka i postrenesansna umetnost delimično ili potpuno zanemarile komparativne principe teorija Albertija, Leonarda, Frančeska Đordžija (Giorgi), Lomaca (Lomazzo), Paladija (Palladio), Domenikina (Domenichino) i ostalih. Ali to nije obavezno dokaz njihove neosnovanosti. U stvari, ni danas se još nije formirao određen stav prema vrednosti doktrina o proporcijama. Ukoliko se takav stav uopšte izražava on je pretežno negativan, čak i za Rudolfa Vitkovera (Wittkower) kome pripada jedna od najvećih zasluga što su renesansne teorije ovog tipa postale pristupačnije.

Nasuprot tome, jedna tanka linija učenih ljudi i darovitih posmatrača uporno je održavala, tako reći iza kulisa istorije umetnosti, atavistički čvrstu veru u duboku povezanost egzaktnog i estetskog, broja i prirode, muzičkog i likovnog. Ako izuzmemo Antiku njihovi su glavni predstavnici srednjovekovni matematičari na čelu sa Leonardom iz Pize nazvanim Fibonači (Fibonacci), zatim Luka Pačoli (Pacioli) i manje-više svi istaknuti renesansni umetnici. Ovim teoretičarima treba dodati bar još Keplera (jer je matematički definisao

suštinu zlatnog preseka i svoj drugi zakon nebeske mehanike postavio na bazu muzičke kvinte) uz skoro zaboravljene muzikologe Dekarta i Lajbnica.¹⁸⁸ Najzad, spekulativna umetnost nije samo zapadnjačka privilegija već i sastavni deo ruske srednjevekovne arhitekture.¹⁸⁹

Sredinom prošlog veka Cajzing (Zeysing) je dao nov podstrek istraživanjima koja su otada privlačila sve veći broj zainteresovanih naučnika.¹⁹⁰ Očigledna orijentacija današnje estetike na komparativni metod morala bi da je dovede do konačnog izjašnjenja o ovim pitanjima. To znači da na kraju krajeva treba utvrditi da li i u kojoj biološkoj, psihološkoj i estetskoj realnosti pripadaju Fibonačijeva serija i zlatan presek.¹⁹¹ Jer, možda će se pokazati da je savremeni neoplatonizam u zabludi što se tiče realne efikasnosti svojih metoda ali je činjenica da su tim putem nastali neki od najvažnijih spomenika svetske kulture. Egipatska freska, atinski Parte-



$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB} = \frac{DC}{AD} = 1.618 = \text{Nombre d'or} = \sim \frac{8}{5}$$

Gore: odnos vrata i tela violine tačno se poklapa sa geometrijskom konstrukcijom „zlatnog preseka“, odnosno sa intervalom male sekste 8 : 5. Dole: savremeno rešenje problema odnosa klasične forme violine i zlatnog preseka, prema Leippu.

non i Stradivarijusova violina izgrađeni su na bazi „zlatnog“ broja ϕ (*phi*) i preći preko toga ne znači osloboditi se uticaja crne magije, već zanemariti jednu naučnu istinu, dragocenu za svaku vrstu analize.¹⁹²

Vitkofer pretpostavlja da se Pjero dela Frančeska oslanjao na „mistične“ skale Luke Pačolija, docnije iznetim u knjizi *De divina proportione*.¹⁹³ Pitanje je međutim da li treba nazvati mistikom tvorca prve komercijalne matematike,¹⁹⁴ kao što je istina da Pjerova perspektiva predstavlja danas jedan od najboljih primera umetničkog realizma. Uostalom, za nas je ovde od bitnog značaja to što se teorija proporcija odnosi s podjednakim kompetencijama i na reprezentativne i na nerepresentativne umetnosti. Drugim rečima, isti ili sasvim slični zakoni primenjuju se kako na arhitekturu tako i na perspektivu, s tim što principi, razume se, nalaze u muzici svoje osnovno obrazloženje.

Polazeći od muzike, sistem nalazimo kod Boecija, koji daje tri vrste proporcija: aritmetičku (2:3:4), geometrijsku (2:4:8) i harmonsku (3:4:6). Polazeći od geometrije, povlačimo princip unatrag do Euklidovog doba, gde se tri vrste proporcija javljaju u drukčijim

formama: $b = \frac{a+c}{2}$ (aritmetička); $b = \sqrt{ac}$ (geometrijska ili

proportio proportionum); $b = \frac{2ac}{a+c}$ (ili harmonska).¹⁹⁵ Prema Tane-

riju (Tannery) Boecijeva pravila o proporcijama treba pripisati Arhitasu iz Tarenta, što znači još preeuklidovskom periodu.¹⁹⁶ U svakom slučaju, dovoljna je i površna provera da se vidi identičnost odnosa koji su dati gornjim izrazima. Pri tome je poenta na njihovoj analogiji sa jedinicom, kvadratom i kockom, to jest sa linijom, površinom i telom. Pa čak se prema Aristotelu (*Metafizika*, Delta 14) i jedan jedini broj može podvrgnuti ovakvoj analizi: „Tako brojevi imaju izvesnu osobinu, na primer brojevi su složeni i nemaju samo jednu dimenziju, naime oni čija je ravan jednaka prostoru (to su brojevi koji su toliko puta toliko ili toliko puta toliko puta toliko)“. Ovakvo dimenzionirati broj znači dati mu izvestan kvalitet, ali ga ipak ostaviti dovoljno neutralnim da se njime može izraziti svaka vrsta realnosti. Na taj način veza između geometrijskog prostora i akustičkog vremena dobija sve racionalniji izgled.

Prvi i glavni problem konstitucije jednog koherentnog sistema Renesansa nije videla u preciznoj definiciji pojedinačnog objekta, već u postavljanju koordinata opšteg prostora scene. Tako je, kao što smo videli, problem formulisan kroz diminuciju šahovske ploče poda. Problem diminucije, često prisutan u evropskoj muzici, ima takođe jedan od svojih glavnih akcenata u doba Renesanse.¹⁹⁷ Najzad, fizičkim osobinama tona date su frekvence harmonika u istoj progresivnoj diminuciji u kojoj nastupaju konsonance ili intervali perspektive.

Tražeci zakone slikanog prostora, humanisti su se oslonili na zakone harmonije da na kraju, ne sluteći, formulišu zakon talasnog kretanja. Svesno ili nesvesno, po zakonima estetike ili protiv nje, renesansni umetnici došli su do pozitivnih rešenja koja se još i danas mogu oceniti kao maksimalno korektna: sa gledišta umetnosti — što važi za arhitekturu i skulpturu — sa gledišta matematike — za akustiku — ili geometrije — za perspektivu, koja kao „jedini prirodni sistem“ možda čak važi i za životinje.¹⁹⁸

Ova polivalentnost teorije nije nikako sama po sebi razumljiva. Na prvi pogled, naime, izgleda čudno da se izvestan predmet — recimo arhitektonski objekt — konstruiše po istom principu na kome će počivati i njegova perspektivna projekcija, a u kojoj tako reći svaka od primarnih formi menja svoje objektivne, matematički izražene koordinate. Isto pitanje može se postaviti i u pogledu odnosa harmonskog i prostornog. U stvari, kada se stišao zanos izazvan otkrivanjem „univerzalnih zakona“, jedna od najzasnovanijih opomena pogađa upravo ovu tačku renesansnih ubeđenja. U 18. veku Lord Kejmz (Cames) pita se čemu mogu služiti utvrđene, „harmonske“ proporcije jedne prostorije, kad se usled kretanja posmatrača ti odnosi stalno menjaju.¹⁹⁹ Tako se prethodni stav najednom neočekivano obrće: racionalno izmerena, objektivno data arhitektonska konstrukcija postaje plazmodična masa beskrajno promenljivih, iracionalnih oblika; nasuprot tome, perspektivna projekcija iste te konstrukcije, po definiciji subjektivna — postaje stabilna, to jest fiksirana jednom za uvek.

U baroknim, anamorfotičnim slikarskim kriptogramima Šena (Erhard Schön) ili opata Niserona (Niceron) stvarnost kao plazmodična, distorzirana masa postaje čvrsta i realistična za jedan specijalan položaj oka u odnosu na likoravan.²⁰⁰ Što je za renesansnog perspektivistu bio odnos realnog sveta i njegove projekcije, to za baroknog umetnika postaje odnos slike i posmatrača. Ogroman trud je bio uložen u pronalaženje pravog sistema kontra-prirode koji omogućava da jedna likovna predstava pod specijalnim optičkim uslovima postane sasvim druga predstava. Mislim da neću pogrešiti ako kažem da su anamorfozama najbliži današnji hologrami u kojima objekti, snimljeni pomoću lasera, ostavljaju na ploči trag potpuno različit od predstave koja se dobija naknadnom reprodukcijom.²⁰¹

Renesansni arhitekt delao je dakle u punom ubeđenju da svaki deo zgrade, spoljni ili unutarnji, treba da bude uklopljen u jedan isti sistem matematičkih odnosa. U isto vreme renesansna linearna perspektiva takođe je čisto matematički sistem koji je to ostao i do danas. Ostaje jedino u sumnji opravdanost identifikacije muzičkog i vizuelnog sistema. Čitav jedan niz renomiranih estetičara odbio je ovakve pretpostavke sa logičnom motivacijom da auditivna forma ne pokazuje dovoljno ubedljivo sličnost svojih estetskih efekata sa



Erhard Schön. Optička kompozicija (anamorfoza), 16. vek. Gledana sasvim iskosa ova gravira daje portrete Karla V, Ferdinandu I, pape Pavla III i Fransa I. (Prema Baltrušaitis).

vizuelnim formama. To je tačno ukoliko se estetski kvalitet posmatra sasvim usko. Međutim, ovde se redovno propuštaju dve bitne činjenice: prvo, da opšti estetski kvalitet arhitekture znatno prevazilazi podatke date elementarnim proporcijama; drugo, da analogije povučene između likovnih umetnosti i muzike nikad nisu prevazilazile osnovne akustičke podatke kojima su određeni odnosi tonova u lestvici.

Renesansna aritmetika i algebra bile su u primitivnom stanju, a tek 1543. Nikolo Tartalja (Tartaglia) prevodi Arhimeda.²⁰² Vrednost $\sqrt{2}$ je po svoj prilici prvi i poslednji iracionalni izraz upotrebljen u tadašnjim estetičkim spekulacijama. Na tom nivou svaka je paralela višestruko opravdana, jer zakoni muzičke akustike takođe počivaju na vanredno jednostavnim odnosima prirodnih brojeva. Prema tome, arhitektura ne bi mogla da izbegne te odnose ni kad bi htela. Svaki redni broj odgovara po jednom rednom broju harmonika; svaki odnos prirodnih brojeva, koji god bio, odgovaraće odnosu dva tona, kao što odgovara stranama geometrijske slike; svaka tro-dimenzionalna proporcija odgovaraće frekvencama nekog trozvuka. Podelimo bilo koju veličinu na dva jednaka dela: dobićemo simetričan odnos delova 1:1 a u isto vreme odnos 2:1 kojima su određene prima ili oktava, osnovni muzički intervali. Postupimo po adicijonalnom ritmičkom principu: dodajući početnoj frekvenci uvek konstantan broj, u stvari jedan „gnomon“, dobićemo aritmetički red koji odgovara redu spontano emitovanih harmonika. Arhitekt ne može drukčije postupiti kad projektuje red stubova ili red prozora. Može biti reći samo o pravcima u kojima se postavljaju nizovi. Ali u istorijskom pogledu, postupak u jednom sistemu odgovaraće postupku u drugom, te će opšti zakoni stila biti zadovoljeni. Tako Saks pronalazi muzičku analogiju Velflinovoj opasci da antička arhitektura ništa ne ponavlja te ima samo jednu kolonadu, jedan arhitrav, jedan timpan, dok Gotika permanentno ponavlja jednake ili slične članove i modele.²⁰³ Ja bih rekao suprotno; ali sada je samo važno videti da problem nije tamo gde ga tražimo. Ne može se uopšte ni postavljati pitanje da li je i u kojoj meri opravdana matematička analogija između likovnog i muzičkog, dok se ne odgovori na pitanje o uzroku poklapanja jedne fizičke pojave sa elementarnim odnosima prirodnih brojeva. Jer mi zajedno sa Krokerom možemo smatrati „tautologijom“²⁰⁴ činjenicu da 3, 4, 5, to jest jedini brojevi putem kojih Pitagorina teorema dobija racionalno rešenje ($3^2 + 4^2 = 5^2$) u isto vreme predstavljaju odnos strana egipatskog „svetog trougla“, princip na kome su grčki konstruktori vezivali žice svojih lira i odnos frekvencija evropskog duruskog akorda. Možemo dakle reći da su muzički intervali birani po odnosu brojeva a ne da se taj odnos naknadno pokazao. Međutim, fenomen harmonika ne podleže izboru; a pitanje samo tu i leži. Dobar odgovor nije još nađen. Ali je zato straho-

poštovanje prema već poznatim odnosima prirodnih fenomena najlogičnija reakcija koju je mogao imati renesansni mislilac; i zato je on krojio svoje arhitektonske projekte prema zakonima muzike misleći pri tom na mnogo elementarnije zakone Univerzuma. Na taj način mogao je u tim zakonima prepoznati lice *harmoniae mundi*, što je činjenica koja se ne daje osporiti.

*
* *
*

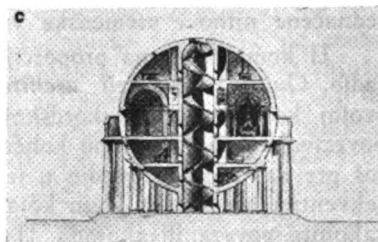
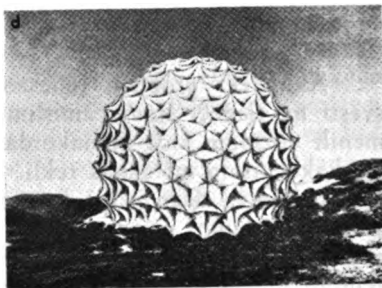
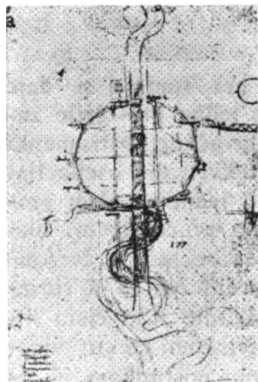
Akustički problem renesansne arhitekture bez sumnje se daje svesti na sledeći stav: zamislimo da smo dužine jedne prostorije zamenili dužinom žica monokorda, dužinom cevi duvačkog instrumenta ili, kako bismo mi danas rekli, odgovarajućom frekvencom oscilacija; odnosi tonova daće jedan harmonski sklop. Ili, u jednom višem prostornom sistemu, pretpostavimo da je jedna forma zvučni izvor. Elementarna forma odgovaraće jednom tonu, bilo da se radi o čvrstom telu ili praznom volumenu. Sklop ovih elementarnih oblika u složenoj arhitektonskoj strukturi biće ekvivalentan akordu. Kao čista hipoteza ostaje jedino aksiom o podjednakom estetskom efektu vizuelne i auditivne strukture. Ali, podvucimo to, ovim postupkom su izjednačene njihove vremenske vrednosti.

U kombinacijama proporcija najdalje je otišao Paladio (A. Palladio, *Quattro libri dell'architettura*, 1570). Moguće je da je on u svojoj komplikovanoj akordskoj alhemiji izgubio pravu nit koja bi povezivala detalje u jednu koherentnu, inteligibilnu celinu. Moguće je još pre da je on sprovodio u jednoj građevini sukcesivno datu, konsekvantnu harmonsku ideju koja bi se mogla zvučno realizovati u niz zakonito povezanih akorada. U svakom slučaju, rekonstrukcijom njegovih mera došlo se i do odnosa koji su sa muzičke tačke gledišta disonantni, a ne konsonantni. Videli smo takođe (III, 3) da je taj princip već primenio Alberti uvođenjem druge kvinte, odnosno none.

Ovaj značajan stav potpuno odgovara porastu važnosti disonantnog sklopa u muzici. Od Monteverdija disonanca postaje samostalna struktura, mada zahteva razrešenje. Među Paladijevim rešenjima nalazimo sobe dimenzija 16 : 18 : 20 što odgovara uzastopnim tonovima lestvičnog niza a ne akordskom sklopu;²⁰⁶ zatim on često primenjuje odnos 5 : 3 koji nije samo interval sekste, već i zaokrugljen izraz „zlatnog broja“. U nizu analogija ovo je jedna od najvažnijih. Zlatan presek, kao tipično vizuelan estetsko-matematički fenomen, dobija svoju formulaciju i normativnu vrednost u isto doba kada su seksti najzad zvanično priznati prerogativi konsonantnog intervala. Razlike između članova zlatne proporcije (0,618 : 0,382) i ve-

like sekste (5 : 3) ili male (8 : 5), kompenziraju se razlikama u temperaturi ovih poslednjih.

Drugim rečima, svaki slikar i svaki arhitekta, konstruišući jednu geometrijsku sliku, crta *ipso facto* jednu muzičku formu, kao što istovremeno stvara odgovarajuću cerebralnu šemu informativnih tačaka. Bazilikalni plan ne predstavlja samo model estetskog ideala grčke arhitekture, već i primenu aditivnog principa koji je tako očigledan u ritmičko-melodijskoj koncepciji muzike. U helenističko-rim-



Krug i lopta kao najstriktniji oblici arhitekture klasicističkih epoha: a. Leonardo da Vinci, *Idealni plan urbanističke rekonstrukcije Firence*. b i c. Laurent Vaudoyer, *Skica jedne sferične zgrade*, 1784. d. Günther Günschel, *Projekt građevine sastavljene od hiperboličnih paraboloida*, 1957. (Fotomontaža).

skom periodu — kada ćemo pretpostaviti pojavu harmonskog, proporcionalnog principa — počela je sistematičnija primena centralne građevine. Kao što je logično u odnosu na razvoj muzike, srednjevekovna crkva predstavlja kombinaciju aditivnog i proporcionalnog principa, pravougaonika i kruga. Može se s pravom, dakle, očekivati da će za uzornu renesansnu građevinu teoretičari zahtevati centralnu formu, tipičnu i za tonalnu muziku i za perspektivnu projekciju.

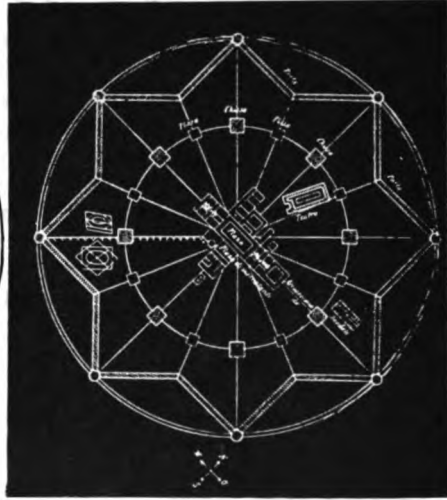
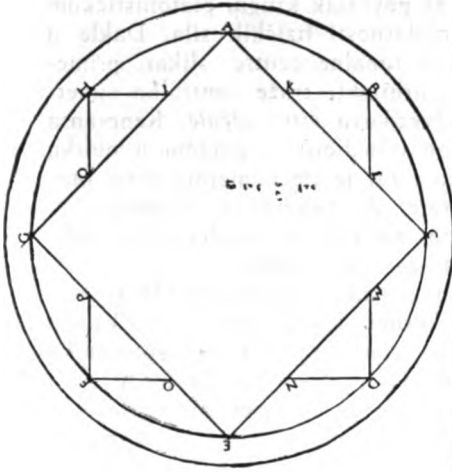
To je dobro poznata činjenica koja ne zahteva nikakve posebne argumente. U svom istorijskom tekstu (*De re aedificatoria*, oko

1450. g.) Alberti se odlučno zalaže za povratak krugu, platonističkom simbolu formalnog savršenstva i solidarnosti fizičkih sila. Dakle u isto vreme kada muzičari postavljaju tonalne centre, slikari primenjuju zakone centralne perspektive, arhitekti traže centralno simetričnu građevinu, a urbanisti svoju zvezdastu *città ideale*. Renesansa je bila hipnotizovana — kaže Gidion (Giedion) — gradom u obliku zvezde sa radijalnim položajem ulica i taj je tip nametnut svim utopijskim šemama od Filaretea (Filarete) do Skamocija (Scamozzi).²⁰⁶ U manjim dimenzijama, ova šema postaje kupolna građevina sa radijalno postavljenim kapelama, fiksna ideja Bramantea.

Istorijska neophodnost povratka centralnoj formi možda je bila paralisana psihološkim razlozima: „Okrugle crkve, kao čuvena kapela Karla Velikog u Ahenu . . . izgledaju nam strane. Usred spomenika koji nema ni početak, ni kraj, ni desno, ni levo, gde se može ući i izaći na bilo koja vrata — ne znamo gde da upravimo ni poglede ni korake.“²⁰⁷ Sa naše tačke gledišta, eksperiment nije potpuno uspeo iz istog razloga iz kog nije mogao biti konsekventno sproveden u muzici. Muzički stator — predstavljen vertikalnim akordskim sklopom — zahteva odgovarajući rotor — reprezentovan dinamičkim, napredujućim principom. Konsekventni monodizam bio je kratkog veka, baš kao i Albertijev centralizam. Polifoni, izrazito dinamički faktor (povezan sa harmonskim zakonima napredovanja) ubrzo je ponovo zauzeo dominantne pozicije, naročito u severnoj Evropi. Još pre toga Paladio se zauzima za kombinovani tip crkve, sa centralnom formom kojoj je dodat pravougaonik. Taj pravougaonik možemo dakle shvatiti kao dinamičnu varijantu strogo centralne organizacije, kao kvadrat u perspektivi ili u pokretu.

Povratkom simbolike kruga evropska kultura našla se na jednoj od najdramatičnijih prekretnica u svojoj istoriji.

Još jednom se sa svom oštrinom postavio problem elementarnog antagonizma između krive i prave linije, između lopte i paralelopi-peda, kruga i kvadrata. Zapadnjačka ambicija za instauracijom jedne kompletne, završene i savršene kontra-prirode sprečila je unapred svako kompromisno rešenje. Kada se čovek uživi u lavirint mera i proporcija Pjera dela Frančeska — koje je B. Karter dešifrovao sa dragocenom minucioznošću²⁰⁸ — najednom postaje svestan da se tu prividno radi o perspektivnoj geometriji ali se u osnovi rešava kvadratura kruga. Ovaj problem dobio je čak i odgovarajuću humanu simboliku, naizmeničnim uklopljavanjem ljudske figure u krug i u kvadrat. Možda nije slučajno što se prvi grčki teoretičar perspektive,

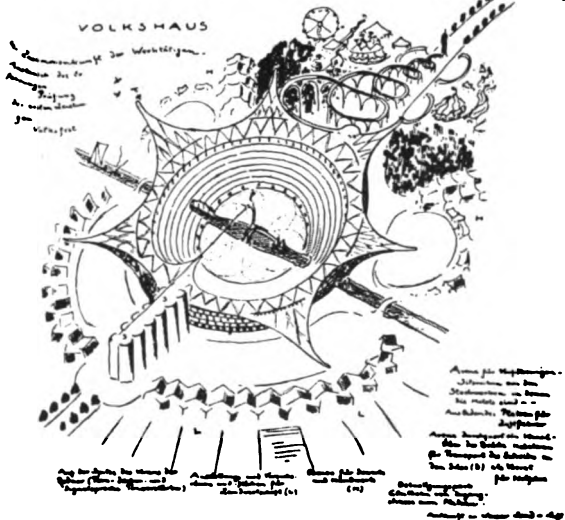


Wie wollen jetzt Swenzen sehen.

Wichtig: Gemeinschaft durch gute Anlagen: Markt: nicht über dessen Reicht oder (sonst) Berg!
 Schwandauer durch Alter nicht, ist die Höhe selbst bemisst - durch langjährig unter ihm -
 runden der Gärten von Wasser und Wald -

Die grossen Spinnern - die Städte - sind nur nach
 den Umständen aus neuer Hinsicht und nicht ohne
 die Schwandauer - nicht und nicht sind eine auf dem
 andern gestiegen - An Stelle der Schwandauer ist
 die neuzeit gegeben - und sie findet jeder Schwandauer
 wenn er ankommt. Es gibt nicht mehr Stadt und
 Land und eine nicht mehr Berg und Freuden.

Man kann keine Abhängigkeiten, denn
 wenn Markt über Leben, Arbeit, Geld und
 Gesundheit gibt - Aus der unendlichen Masse
 menschlicher auf ein Teil und dabei, er geben
 aus die gemeinsamen Interessen -
 und sie bilden eine eigene Gesellschaft für
 ihren Markt, Arbeit, Gesundheit, der Schwandauer
 und für seine...



Zvezdasti grad, jedna od fiksnih ideja klasicističkih urbanista. Gore: Filarete, Sforzinda, projekt grada sa radijalno postavljenim ulicama. Dole: Bruno Taut, Volkshaus, fantastična vizija koncentrisanog modernog naselja, 1918.

Anaksagora, takođe upustio u problem kvadrature;²⁰⁹ u svakom slučaju simptomatično je da poznati matematičar 16. veka O. Fine (Oronce Fine) umire uverenju da je definitivno rešio i taj i sve ostale grčke probleme.²¹⁰ Bilo da je oživela zaslugom Direra (Dürer), Bramantea ili anonimnih majstora severne Italije Trečenta — kao što pretpostavlja Panofski²¹¹ — *la quadratura del corpo humano* vezana je podjednako za novi pogled na svet koliko i za razvoj perspektive. Ona će to ponovo postati u doba kubizma.

Sudbina modernog načina viđenja visila je izvesno vreme o koncu. Na vagu odluke bačena je s jedne strane ortogonalno uređena pozornica sveta; s druge strane patetično neizvesna alternativa krivog prostora. Prvi slučaj je moguće precizno konstruisati; u drugom slučaju prostor je ili suviše ili nedovoljno kriv, znači uvek netačno prikazan na slici.²¹² I ovde — kao i u muzici — francuska umetnost pokazala je inicijativu koja je na kraju izgubila igru u suočenju sa italijanskim shvatanjima. Pariska iluminatorska škola s početka 15. veka zaključno sa Fukeom (Fouquet) pribegava ograničavanju objektivno pravog prostora krivim linijama.²¹³ Već u punoj Renesansi, Vitruvijeva štedljiva uputstva o „rafiniranju“ pravih linija pažljivo se proučavaju, ali uglavnom ne primenjuju. Može se dakle reći da je Đoto svojim dugim i pravim horizontalama već odredio okvire scene na kojoj će se razviti renesansna slika.

Kada su osnovni principi linearne perspektive konačno formulisani, izgledalo je da je najzad pronađen način da se prostor tačno i verno predstavi u sve tri dimenzije na površini slike. Prvi put u istoriji nađeno je rešenje koje je izgledalo koliko idealno toliko i definitivno. Međutim, izbegavajući jednu koncesiju, Renesansa je morala učiniti bar dve, veoma ozbiljne.

Da bi se pravilima perspektive precizno predstavio vizuelan svet, taj je svet morao prethodno biti uređen po pravilima perspektive. Drugim rečima, prostor mora biti dat pretežno ortogonalno. U protivnom slučaju nastupio bi toliki broj vizuelnih obmana da bi se celina izgubila u jednom konceptualnom haosu. Ni jedna trapezoidna forma ne može ući iz objektivnog sveta u perspektivnu organizaciju a da ne izazove nered. Na isti način, jedan neparan takt u parnom ritmu, ili sedmotaktovan odsek u kvadriranoj muzičkoj periodizaciji, postaje automatski disonantan perceptivni element. U drugoj koncesiji — koje su najveći renesansni majstori bili potpuno svesni — kriv prostor nije mogao biti potpuno izmiren sa likoravni. Za sferične, potkupolne površine rešenje je bilo jednostavno: treba izbeći predstavljajne arhitektonskih objekata i prave linije uopšte. Što se tiče perspektive krivih površina ili ivičnih distorzija pravih linija — ako se pronađu optimalna rastojanja oka, likoravni i objekta, odstupanja od psihofiziološke realnosti biće minimalna. Praktično rešenje je kompromisno: od kruga je uzet sistem radijalno projektovanih ortogo-

nala, koje implicitno prikazuju prostor kao položeni konus; eksplisicno je postavljen princip pravougaonika, kojim se likoravan formuliše kao prosek piramide.

Autoritet koji danas imaju termini psihofiziologije nije isključivo posledica novih otkrića, već pre svega jednog određenog stava prema pojavama. Može se na primer uzeti da je kritika linearne perspektive započeta Haukom (Hauck) bez zamerke;²¹⁴ može se takođe prihvatiti da je ona u pikturnalnoj geometriji potpun pandan modernoj neeuclidovskoj koncepciji prostora. No očigledno je takođe da su renesansni teoretičari podrazumevali takvu kritiku kao izraz neminovne nesavršenosti sistema. U sistem su i docnije mogle ući samo potpuno racionalne veličine i forme. Nemerljive suptilnosti ostavljene su oku i ruci umetnika a takođe, što je neobično važno, sposobnostima i pozicijama interpretatora-posmatrača. Načelno ispravna, kritika linearne perspektive još nije dovela do konstitucije novog sistema.

I fizički i istorijski, problem „rafinmana“ u arhitekturi i perspektivi paralelan je problemu muzičke temperature. Akustička kontradikcija između kvinte i oktave izazvana nesaglasnošću potencija brojeva 2 i 3 prouzrokovala je muzičkoj umetnosti više teškoća no što to neupućeni slušalac uopšte može da pretpostavi. Provizorna rešenja, na kojima još i danas stojimo, uvek su se sastojala samo u tome da se od dve nedoslednosti izabere manja. Prema poslednjim američkim eksperimentima, najkvalifikovaniji muzičari, stavljeni u situaciju da slobodno biraju visinu svakog od tonova jedne melodije, neće tačno slediti ni jedan od teorijskih sistema temperature, niti će se međusobno slagati.²¹⁵ U stvari, svako kompleksno muzičko delo interpretirano je od strane jednog potpuno raštimovanog tela u kome se sukobljavaju kritični tonovi gudača i duvača, klavirskih i vokalnih instrumenata. Nesavršenost sluha, navika i neka vrsta dobre volje slušalaca solidarno učestvuju u subjektivnom izmirivanju dislokacija intonacije. Izgleda, dakle, da je akustički prostor kriv kao i geometrijski, a problem perspektive nerešiv kao i problem muzičke temperature.

Uostalom, jedno se ne bi moglo zamisliti bez drugog. Renesansni umetnici našli su da je problem racionalizacije prostora od samog početka bio problem harmonizacije prostora.²¹⁶ I, to ne samo da je tačno, već je jedva nešto drukčiji izraz za problem prostorne akustike. Ovo pitanje, skoro potpuno zanemareno u starijoj muzikologiji, izlazi postepeno na videlo i pokazuje pre svega odlučujući uticaj ponašanja zvuka u zatvorenom prostoru na samu koncepciju muzičke strukture. Fric Vinkel (Winckel) sasvim ispravno smatra da se principi polifonije nisu mogli postaviti nezavisno od organizacije prostora gotičkog hrama.²¹⁷ H. Bejgenel (Bagenal) utvrđuje da je smanjenje reverberacije u luteranskim crkvama omogućilo muziku koja je dovela do Bahove b-mol mise, i da je dozvolilo brža tempa; Bera-

nek dodaje čak da su se Bahove orguljske kompozicije, namenjene relativno suvoj akustici Crkve sv. Tome, razlikovale od drugih.²¹⁸

Mi ćemo takođe pretpostaviti nedostatak harmonskog principa kao posledicu izvođenja u slobodnom prostoru gde nema reverberacije. Ali ćemo i uočiti da su pokriveno pozorište namenjeno koncertima Rimljani uveli odmah posle kolonizacije Pompeja,²¹⁹ što bi značilo da je neka vrsta polifonije mogla biti praktikovana na istom mestu gde je primenjivana perspektiva; Periklov Odeon (koncertna dvorana) bio je takođe pokriven, ali nije odgovarao shvatanjima Rimljana.²²⁰ Tamno obojen zvuk srednjevekovne koncertne dvorane nije bio samo posledica principa *mulier taceat in ecclesia*, već i činjenice da je vreme reverberacije dubokih tonova znatno duže od reverberacije visokih, suprotno efektima koje daje barokna crkva.²²¹ Što se Istoka tiče, zaključićemo da je prisustvo *isona*, dubokog, protegnutog orgelpunkta, akustička nužda bar isto toliko koliko estetski metod.

3. Problem centralne redukcije

Komparacije koje su izvršene s obzirom na vremenske i prostorne dimenzije umetničkih fenomena morale bi dobiti jednu kompletniju istorijsku satisfakciju. Bez koincidenca evolutivnih momenata, svaka izolovana estetička paralela gubi najveći deo svoje pozitivne argumentacije.

To znači da bismo morali naći solidarno istorijsko formiranje onih elemenata koje smatramo ontološki ekvivalentnim. Kako se, na primer, muzička harmonija često dovodi u vezu sa pikturalnom bojom, hronološka provera bi imala presudan značaj za odbijanje ili prihvatanje ovakve pretpostavke.

Odmah se daje videti da hipoteza stoji samo delimično. Antičko i srednjevekovno slikarstvo Istoka upotrebljavaju polihromiju ali ne i harmonski metod. Mi smo pak ovde utvrdili da harmonija, upotpunjujući linearnu mrežu ritmičkih koordinata, ima svrhu plastičnog oblikovanja zvučne mase. To je istovremeno jedna od dve osnovne uloge boje u slikarstvu.

U oba slučaja stojimo još pred nekim alternativama koje će dalje biti jasnije. Zato je bolje slediti metod eliminacije: dva velika sistema koje poznaje moderna evropska umetnost nisu postojala u klasično grčko doba; jedan je harmonija, drugi centralna perspektiva. I jedan i drugi po našim analizama omogućavaju subjektivan prodor u dubinu estetskog prostora. Time bi se njihova srodnost mogla smatrati neposredno dokazanom.

To međutim nije dovoljno. Jer, baš sa ove tačke gledišta, u antičko doba izdvajaju se relativno oštro ne samo dve različite epohe, već i dve posebne prakse kako u slikarstvu, tako i u muzici.

Konstatujemo pre svega da slikarstvo kao posebna vrsta nije naročito odgovaralo duhu klasične Grčke. U svojoj tipičnoj formi ono je importirano sa Orijenta posredstvom Jonaca. Možda je to jedan od razloga za vrlo simptomatičnu činjenicu da je slikarstvo bilo umetnost nižeg ranga, kao što su slikari u rimsko doba smatrani nižom socijalnom kategorijom: „*Non est spectata honestis manibus*“, kaže za slikarstvo Plinije (*Historia naturalis*, XXXV, 19).

S druge strane stoji keramičko slikarstvo sa svojim privilegovanim položajem, kao „najpogodnije sredstvo da se izraze najbolje stvaralačke ideje grčke umetnosti“.²²² Ovo slikarstvo u svojim reprezentativnim primercima upotrebljava samo dve boje, prve u spektru, ili samo jednu, crvenu — ako se eliminiše crno: ono je tipična linearna umetnost; najzad, ono ne savlađuje prostor u dubinu. Tako se slikarstvo vaza u prvoj aproksimaciji dosta bitno razlikuje od rimskog monumentalnog slikarstva koje koristi jedan surogat centralne perspektive, koje je izrazito polihromno i koje ne operiše samo linearnim već i plastičnim vrednostima. Uz to rimska umetnost uvodi u praksu skoro čist, mada fantastičan pejzaž, naročito istaknut u Odisejevom ciklusu kuće na Eskvilinu. To je Cezarovo doba, ali su majstori Grci. Već posle jednog veka Plinije će izričito oceniti slikarstvo kao umetnost u agoniji (*Hist. nat.*, XXXV, 120). Od četvrtog pompejskog stila, pravila izgledaju izgubljena a opisivanje prostora vraća se očevidnoj nespretnosti i nemarnosti (*Via dei Cerchi* u Rimu).²²³ Mi možemo smatrati da je vizantijsko slikarstvo slično ovom tipu i blisko po kvalitetu. Ali njegov značaj je bitno drugačiji: totalno neprijateljski raspoložena prema skulpturi, vizantijska umetnost rehabilituje slikarstvo i mozaik.

Već i ovako sumarno prikazano, antičko slikarstvo će pri direktnom suočenju još oštrije polarizovati muziku na njene estetske i istorijske komponente. Postoji jedna određena muzička vrsta u kojoj sasvim sigurno nije bilo harmonskog dimenzionisanja: to je vokalna muzika. Takođe je izvesno da u toj muzici ritmička struktura nije odgovarala današnjem akcentnom principu sa fiksnim momentima sadašnjeg, između kojih stoje prazni intervali. Na taj se način izjednačavaju grčki ritmički sistem i aristotelovska mehanika po kojoj projektil permanentno dobija od vazduha nove impulse koji ga održavaju u pokretu.²²⁴ Prema našim dedukcijama, to bi značilo da je za Grka vreme bilo neprekidna serija čvrsto povezanih intervala sadašnjeg. Uostalom, u svakoj definiciji muzike Aristoksen ispušta buduće i traži samo konzervaciju prošlog u memoriji radi omogućavanja percepcije sadašnjeg.²²⁵ Na prvi pogled izgleda da je ovo dovoljno ako izgubimo iz vida da je za dinamičku logiku moderne muzike očekivanje odlučujući faktor, kako u melodijskom i harmonskom, tako i u ritmičkom pogledu. To se takođe odnosi na dramu za koju je Aristotel u poznatom mestu svoje *Poetike* tražio jedinstvo vremena i

prostora, to jest samo prošireni prezent. Renesansa, po sili obaveznog poštovanja klasičnih precepata, prihvatila je nešto što njenom duhu očigledno nije odgovaralo, pa je ubacivanjem različitih inserata u dramu učinjen jedan od važnih koraka prema operi.²²⁶

Vokalna muzika je najčistija, najuzvišenija umetnost klasične Grčke, umetnost epa i tragedije koje je slikala jednom bojom ljudskog glasa. Njoj će znači odgovarati slike jednom bojom, takozvane *monochromata* ranog zidnog slikarstva, koje će docnije ponovo veličati Erazmo diveći se Direrovim gravirama.²²⁷ Nasuprot vokalnoj, razvije se instrumentalna muzika, tipična azijska umetnost. Ona ima sve karaktere polihromnog zidnog slikarstva: niska reputacija ujedinjuje dve umetnosti, a Platon, koji se borio protiv uvođenja subjektivnih iluzionističkih efekata u likovnu umetnost, takođe je oštro osudio sve pokušaje da se instrumentalna muzika nametne kao samostalna praksa (*Zakoni*, II, 669). U rimsko doba, međutim, ta praksa je dominantna i ide zajedno sa metričkim perturbacijama jezika i odvajanjem muzike od drame.²²⁸

Nijedan muzički instrument nije grčkog porekla. Svi su importovani iz Jonije ili sa još daljeg Orijenta, i njihova je konstrukcija čudnovato primitivna. Broj tipova je u visokoj Antici još uvek tamo gde je bio na početku, a iz nama teško razumljivih razloga, usavršavanje starih instrumenata i uvođenje novih bilo je oštro osuđivano. Ukratko, u Grčkoj, „instrumentalna muzika bila je umetnost koja nije sama sebi dovoljna“.²²⁹ Već ionako znamo da je zidno slikarstvo bilo „služavka“ arhitekture.

Na odlučujućoj tački ovog razvoja, instrumentalna muzika i rafinovani multikolorizam naći će svoj tipičan izraz u Veneciji 16. i 17. veka. Tako se ovde dve vrste nalaze potpuno solidarne ne samo estetički već i istorijski. Iz ove evidentne činjenice eksplicitno se izvlači predstava o orijentalnom poreklu subjektivizma uopšte i o sukobu koji je on morao imati sa racionalnom prirodom grčkog klasika. No takvom senzibilnom psihologiziranju pripadala je helenistička budućnost zajedno sa novim predstavama o prostoru i vremenu.

Drugi, takozvani „arhitektonski“ pompejanski stil, obuhvata monumentalne perspektivne konstrukcije, na izgled potpuno korektne, u kojima se prostor odvaja od zida u oba ortogonalna pravca. Ako su ove komparacije tačne, onda one pozitivno utiču na pretpostavku egzistencije neke vrste polifonije u antičkoj muzici, na pretpostavku kojoj inače nedostaju dokumenti da bi mogla biti dokazana. Drugim rečima, instrumentalna muzika Helenizma morala bi imati izvesne harmonijske osnove. Osim estetičkih analogija na to bi upućivale i neke činjenice. Pre svega, hipoteza ne protivreči utvrđenom mišljenju o monofoničnosti grčke vokalne muzike, jer bi se eventualna polifonija mogla javiti pre svega u instrumentalnoj strukturi. Zatim, uvođenje

(sa Istoka) hidrauličnih orgulja u muzičku praksu izgleda lišeno dobrog smisla ako se ne pretpostavi izvesna, bar rudimentarna primena simultanosti; A. Makabej (Machabey) čini istu takvu pretpostavku u vezi sa orguljama u ranom Srednjem veku.²³⁰

U ovom redu stvari treba se zapitati zbog čega je postojao otpor uvođenju novih žica na liri. Kako se očigledno time štitila tradicija (a tradicija je tražila monofoniju), kako taj otpor pogađa u isto vreme i pikturalni iluzionizam (a mi smo im izjednačili vrednosti) i kako najzad instrumentalna polifonija nužno obuhvata veći broj različitih tonova (što je očigledno) — onda je sasvim legitimno dovesti ove pojedinačne slučajeve u logičku vezu. Ovde moramo odmah asociirati čudnovat događaj sa Timotejem iz Mileta koji je na svoju liru dodao nekoliko žica: jedan specijalan spartanski sud odlučio je da se žice iseku. Kurt Saks smatra da je u pitanju bilo preterano moduliranje.²³¹ Ne bi protivrečilo toj pretpostavci ako joj dodamo i našu, prema kojoj bi izvestan nagli korak prema polifoniji predstavljao možda još razumljiviji razlog za reakciju konzervativaca.

Timotej je koncertirao sa čudnom devizom: „Ne pevam na tradicionalan način“. To bi ga približilo svim prelomnim epohama, pre svega našoj i renesansnoj. I zbilja, on je bio jedan od glavnih heroja u legendama koje su humanisti prepričavali da evociraju snažnu afektivnu vrednost antičke muzike. Slučajno ili ne, upravo taj 16. vek doneo je muzici promene u modulaciji i harmonskoj strukturi, dakle iste one promene koje je možda doneo Timotej. Između ostalog, naša komparativna šema, potpuno koherentna i proverena iz više pravaca, dobila bi ovom pretpostavkom najnormalniju popunu jedinog praznog mesta.

*
* *
*

Antičko slikarstvo pokazuje dakle jednu paradoksalnu evoluciju: ono se prema našim današnjim kriterijima postepeno tehnički usavršavalo skoro tačno u onoj meri u kojoj se degenerisalo po oceni savremenika. Ovakva ocena, razume se, važi samo za period do otprilike 3. veka naše ere, kada je propadanje očigledno za obe tačke gledišta.

Pod tehničkim usavršavanjem ima se ovde razumeti i ona ekspresivna vrednost koja rezultira iz tehničke obrade, pre svega iz koncepcije slikarskog prostora. Taj prostor postaje sve dublji ukoliko ljudska figura postaje sve manje dominantan element slike. Uostalom, ove su dve pojave u međusobnoj zavisnosti. Autentična perspektivna konstrukcija u osnovi počiva na arhitektonskim motivima. Ljudska figura (u uspravnom položaju) ne daje povod za linearnu konvergenciju, pejzaž veoma retko. U oba slučaja ortogonalna projekcija izražava se

jedino smanjenjem elemenata. U pejzažu je takav postupak nesiguran zbog nedostatka prave jedinice mere; uostalom još ni današnja psihofiziologija nije utvrdila uslove pod kojima nastaje takozvana vazдушna perspektiva.²³² U predstavljanju ljudskih figura smanjivanje je za antičko slikarstvo bilo izvan osnovne teme; problem ove vrste postaviće tek maloazijska i vizantijska umetnost hrišćanskog doba. U Antici je obuhvaćen prostor na slici bio neizvestan (kao prazan) i relativno plitak (kao ispunjen). A za razliku od Aristotela, prvi teoretičar perspektive, Demokrit, saglasno svojoj doktrini o atomskoj strukturi sveta, priznavao je razliku između ispunjenog i praznog prostora.²³³

Tako dodirujemo pitanje zašto grčki umetnik, kad je počeo primenjivati perspektivne elemente, nije došao do na izgled najlogičnijeg i normalnog principa žižne centralne projekcije. Poznavanje geometrije i optike bilo je više nego dovoljno da se dođe do tog rezultata.

Ovo jednostavno pitanje sadrži međutim niz neopravdanih predubeđenja. Na prvom mestu, slikarstvo vaza po svojoj prirodi inkompatibilno je sa pojmom preseka vizuelne piramide, na kome moderna perspektiva počiva i teorijski i praktično. Osim toga, mi ne znamo tačno kada su se u antičkoj umetnosti pojavile sistematske perspektivne deformacije oblika na ravnoj projekciji, što znači u zidnom slikarstvu. Zatim, nema nikakvog dokaza da bi spoljni svet za antičkog slikara dobio intenzivniji stepen realističnosti usvajanjem centralne konstrukcije. Najzad, što se stanja matematike tiče, mi bismo mogli logično dovesti u vezu Arhimeda (282—212), to jest relativno kasne početke sfernih izračunavanja, sa subjektivno sasvim zadovoljavajućim tretmanom zatvorenog enterijera, kao što je *Aldobrandinska svadba*. Međutim, ostaje činjenica da je formule zapremine kupe i piramide prvi izveo Demokrit (oko 460—370). Stepem poznavanja geometrije nije dakle igrao ulogu u ovom slučaju.

Ekstatični komentari o delima majstora Antike, o Polignotu, Zeuksisu ili Apelesu, preneti doslovno u renesansnu literaturu na osnovu čistog i neproverenog poverenja, verovatno se mogu dovesti u vezu sa prvim pronalascima u oblasti perspektive. Ako se uzme u obzir da je rano grčko slikarstvo često bilo samo u dve boje, onda se ne vidi po čemu bi se ono razlikovalo od slikarstva vaza; niti se može zamisliti na čemu bi se zasnivala njegova revolucionarnost i tako intenzivna ekspresivnost, sem u oblasti perspektive. Uostalom, dve boje klasičnog slikarstva, crna i crvena, odgovaraju dvema tonskim bojama osnovnih klasičnih instrumenata, liri i aulosu, koji su bili, bar u početku, samo medijumi jednolinijske muzike. Pored toga treba imati na umu da se centralno orijentisani prostor (mada bez fiksirane očne tačke) javlja u antičkom slikarstvu u onom trenutku kad se javlja prvi put u istoriji umetnosti uopšte. Imamo dakle dovoljno razloga da smatramo da perspektivni motivi stoje iza sva-

kog pokušaja Antike i Renesanse „da se naslika ono što se naslikati ne može“, kako se Erazmo izrazio.²³⁴

Na žalost, ono što se moglo naslikati daleko je ispod našeg očekivanja. Zato savremeni istoričar još uvek uporno tvrdi dve kontradiktorne stvari: da je helenističko i rimsko slikarstvo uglavnom umetnost kopiranja i, drugo, da mi — prema rečima G. Hanfmana (Hanfmann) — na žalost nemamo sačuvanu nijednu „prvorazrednu“ helenističku sliku stariju od prvog stoleća pre naše ere,²³⁵ Hanfman međutim, traži da se u helenistički period uključi prvi vek naše ere koji bi u isto vreme predstavljao ranu fazu imperijalne rimske umetnosti.²³⁶ Iza ovog predloga, potpuno ispravnog sa istorijske tačke gledišta, stoji međutim estetički apsurd. Jer *jedan isti* period po definiciji mora sadržati kontinuiranu evoluciju u progresiji ili u deklinaciji; te mi ne možemo u isto vreme biti pred činjenicom progressa i zastupati hipotezu opadanja. Naročito zato što hipoteza nema zasaada nikakav materijalni oslonac, dok ga evolucija ima: i u pogledu bogatstva boja i u pogledu opisa prostora.

U korist svoje tako plodonosne iluzije o starom slikarstvu, ni renesansni umetnici ni mnogi moderni istoričari nisu doživeli da vide mauzolej u Kazanlaku.²³⁷ Ako je ovaj spomenik dobro datiran, u šta nema razloga da se sumnja, onda se monumentalno antičko slikarstvo oko 300. pre n.e. malo po čemu razlikovalo od primenjene umetnosti koju tako dobro poznajemo. Okolnost da je majstor Kazanlaka verovatno umetnik drugog ranga ne menja mnogo suštinu stvari: ni poslednji umetnik ne može ostati bez osnovnih znanja o principima svoje struke u svojoj epohi. U tom smislu, značajno je što kazanlački majstor pokazuje očiglednu rutinu u konstruisanju i čistu tehniku, pa nema razloga verovati da je slikarstvo njegovog doba uopšte moglo pokazati neki značajniji stepen kvaliteta. Naročito ne u pogledu perspektivne obrade gde se kao glavni motiv javlja eliptičan točak dvokolica koji je, po detaljnim analizama Džona Vajta (White), striktno primenjivan u ranijem slikarstvu vaza.²³⁸ Pod i pozadina nisu odvojeni. Jedini kompletno očuvani primerak starijeg antičkog slikarstva razlikuje se dakle od keramičkog slikarstva samo po jednom na izgled nevažnom detalju: vezan je za konkavnu površinu, dok je kod vaza obratan slučaj. Ova je okolnost međutim veoma karakteristična.

Helenističko slikarstvo prikazuje nam se savršenije od klasičnog iz prostog razloga što je ono uspelo da ostvari ideal treće dimenzije kome je antička umetnost, uz ravnopravnu saradnju maloazijske, težila još od samih svojih početaka. U ovom slučaju rešenje je imalo definitivan karakter, te je razumljivo što se na njega moralo duže čekati. S druge strane, savlađivanje prostora koje su na svojim freskama izveli pompejanski i rimski majstori republičkog i carskog doba, pokazuje da je nesrazmerno uveličana uloga kopiranja.

Pre svega, u pogledu perspektive helenističko slikarstvo nije imalo šta da kopira jer nije moglo imati stoprocentno siguran uzor. Ono što mi stvarno vidimo to je postepeno usavršavanje. Reći da je motiv dvokolica IV pompejanskog stila nasleđen iz Kazanlaka gde je ostvareno „iznenadujuće smelo korišćenje perspektivne iluzije“,²³⁹ protivreći zaključku o drugorazrednom kvalitetu ove freske; a nije ni iznenadujuće jer je motiv nađen još na vazama 6. veka.²⁴⁰ U stvari, površina projekcije je u Kazanlaku kriva a u Pompeji ravna, i ta je razlika logično izazvala vanredno velike razlike u konstrukciji slika i u predstavi dubine, uprkos spoljnoj sličnosti motiva. Razume se, nema nikakve sumnje da su značajna, to jest nova rešenja starih majstora izazivala u Rimu trajno poštovanje i potrebu da budu reprodukovana i sačuvana. Ali to ne dokazuje zastoj u razvoju. Kada bi današnja naša kultura iznenada propala, arheolozi iz godine 4.000. pronašli bi u njoj više reprodukcija Rafaela i Rembranta nego Kandinskog ili Lota. U svakom slučaju jasno je da je dominaciji freske prethodila degeneracija keramičkog slikarstva.

Definitivno rešenje koje sam spomenuo ima relativan karakter. Ono je definitivno u smislu zahteva koji se postavljao, iako je kvalitativno nedovoljno, pa čak često i defektno u odnosu na naše današnje gledište. I u najboljim opštim perspektivnim rešenjima rimskog slikarstva ima nekonsekventnosti u detaljima koje liče na običnu nemarnost. Ipak najvažnije karakteristike slikanog prostora u celini ostaju mala dubina slike i nedostatak očne tačke odnosno nedogleda.

Od ova dva momenta, drugi je uvek posebno istican. Panofski insistira na principu „osovine svođenja“ (*Fluchtachsenprinzip, vanishing axis*) koji je po njemu bio u osnovi antičkog (pa čak i srednjovekovnog) sistema.²⁴¹ Ovo gledište prihvatili su skoro svi docniji ispitivači.

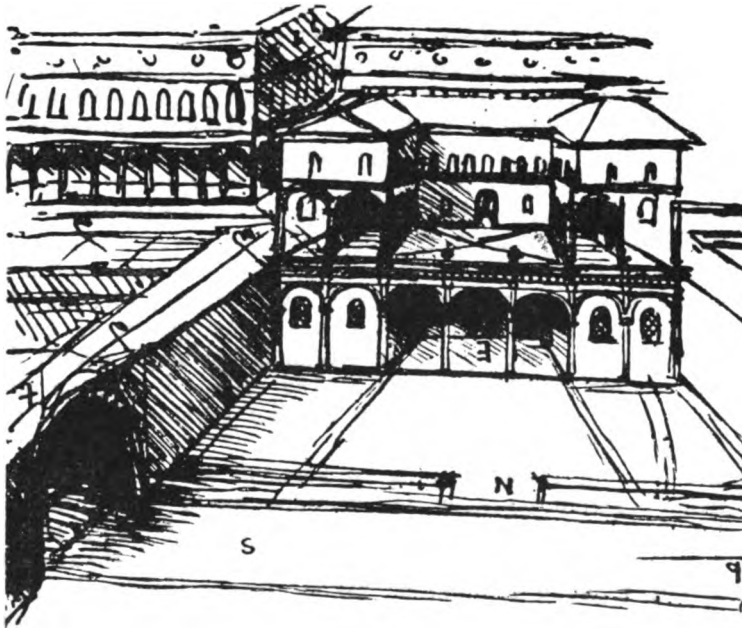
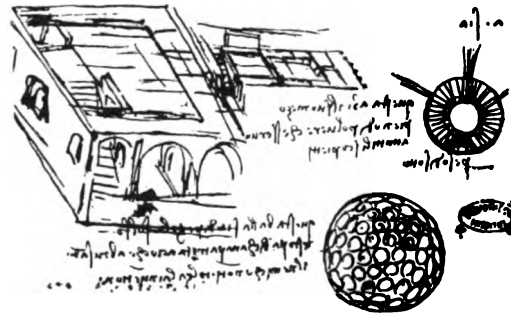
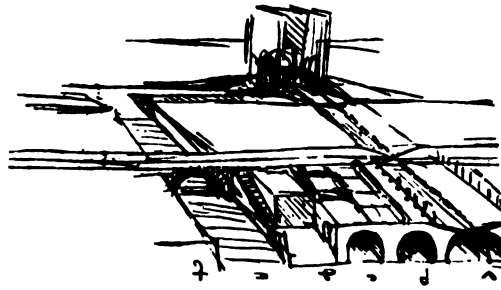
Tačno je da produženjem simetričnih, kosih linija uzetih iz strukture slike centralna osovina dobija izgled riblje kosti. Panofski je to pokazao na nekoliko primera iz Antike i poznog Srednjeg veka. Međutim centralnu osovину nema svaka slika, čak se može reći da je većina nema. Već se, dakle, odmah daje zaključiti da je osovina svođenja rezultat jedne rekonstrukcije u liniji modernog načina mišljenja. Drugim rečima, ako mi, tražeći očnu tačku, dobijemo osovину, to ne znači da je antički slikar postavljao jednu takvu osovину da bi u nju ucrtao svoju perspektivnu konstrukciju. Takođe nije baš sasvim tačno mišljenje Vermana (Woermann), Hauka (Hauck) i Kalaba (Kallab) da „ni u jednoj jedinjoj“ sačuvanoj antičkoj slici nema zajedničke očne tačke.²⁴² Ja sam je našao u preseku glavnih ortogonalna slikanog zida Livijeve kuće na Palatinu, koja pripada II pompejanskom stilu. To bi značilo da teorijski nemamo posla ni sa tačkom ni sa osovinom, već da su ovi samo specijalni slučajevi nekog trećeg sistema, koji je najverovatnije počivao na dijagonalama

određenih slika, odnosno na centrima krugova sa konstantnim razmerama prečnika.

U svim ovakvim i sličnim ispitivanjima redovno se zapostavlja polivalentnost svakog perspektivnog sistema bez razlike. Naime, apriorna geometrijska mreža perspektivne konstrukcije dajući iluziju jedne dodate dimenzije, tiraniše usput svaku pojedinačnu formu menjajući i njenu frontalnu, to jest dvodimenzionalnu sliku. Tako se kvadrati pretvaraju u romboide, krugovi u elipse. Gubeći slobodu ekspanzije, slikana stvar postaje čist instrument metoda kome se ne može suprotstaviti. U modernom perspektivnom sistemu koji je postavila Renesansa svaki predmet je unapred nacrtan. Na isti način i u isto doba postavljeni su harmonski muzički principi po kojima je svaka veza unapred određena.

Kada je to jasno, onda u isto vreme mora biti očigledno da je svaki likovni akt rezultat jednog unapred datog geometrijskog principa, kao što je arhitektonsko delo stroga konsekvencija svog plana ili svoje makete. Ukoliko više idemo unatrag kroz istoriju, utoliko je taj princip stabilniji. Jedna od poslednjih analiza ponovo potvrđuje da je egipatska umetnost samo jedan deo matematičkog kulta i da je za tadašnje estetičare umetničko delo jedinstvena forma „u kojoj su svaki detalj i sve mere određene odnosom prema celini, zasnovanoj na svetoj geometriji“.²⁴³ U našem slučaju to znači da je antičko slikarstvo moralo ležati na jednom geometrijski formulisanom planu koji je važio kako za trodimenzionalni prostor, tako i za svaku drugu likovnu predstavu uključujući reljef, s obzirom na mogućnost kombinacije reljefa i slike kao što je to slučaj sa riznicom Sifnijaca. Drugim rečima, u pitanju je ne samo iluzija dubine, već opšta organizacija slike ili, tehnički izraženo, crtež kontura pojedinačnih objekata. Jednostavan, radijalni metod centralne perspektive antička umetnost nije usvojila, mada je do njega lako mogla doći. Ostaje pitanje zbog čega.

Bilo koji antički slikar mogao bi nam odgovoriti da ne vidi ni jedan razlog koji bi opravdao fokusnu konvergenciju paralelnih linija. Na prvom mestu, paralele praktično ne postoje u prirodi, te se moraju konstruisati. Ukoliko su konstruisane one su realno paralelne, a njihovi zamišljeni produžeci i praktično i teorijski seći će se tek u beskonačnosti. Slika koja bi prikazivala beskonačno ne bi odgovarala ni prirodi stvari ni formalnoj logici. Najzad, nama danas izgleda neophodno da povežemo perspektivne predstave sa urbanističkim šemama. Grčki grad malo je pružao tu mogućnost. Ako istoričari urbanizma nisu ovde pod sugestijom, Atina je idealan primer organske izgradnje, savršeno adaptirane prirodi tla: to je grad *in situ* svojih uslova, te nema ničega od geometrijske šematičnosti.²⁴⁴ Prateći razvoj grada, Herman Zergel (Sörgel) ističe da su egipatski



U ovim skicama Leonarda da Vincija (oko 1480—90) renesansni idealni grad dobija još jednu, vertikalnu dimenziju sa ulicama u različitim nivoima, podvožnjacima i nadvožnjacima. Ideja je mogla biti realizovana tek u klasi- cizmu 20. veka.

arhitekti operisali sa zgradama kao sa frontalnim *ravnima*, a Grci kao sa *telima* kojima su Rimljani dodali još slobodan prostor.²⁴⁵

Ovaj dodatak je međutim od velike važnosti, kao što je to i činjenica da gore opisana evolucija potpuno odgovara stanju slikarstva.

Urbanisti koliko arhitekti, Rimljani su mogli primetiti konvergenciju linija svojih pravih ulica i kolosalnih građevinskih objekata, pre svega akvedukata. Uopšte uzev, helenističko doba sa svojim pravouglim rešenjima ne samo da predstavlja kapitalno važnu prekretnicu u formi slike grada, već tadašnja rešenja veoma dobro odgovaraju današnjim koncepcijama.²⁴⁶ Zato kad istoričar urbanizma naziva prvi put „trodimenzionalnim“ plan grada rimske epohe²⁴⁷ to je svakako samo delimično koincidenca. Ali da bi se došlo do centralne projekcije, moralo bi se pretpostaviti da su ulice potpuno prave i da će se produžavati do beskonačnosti. Za takve pretpostavke nema opravdanja. Jedna uska ulica sa visokim zgradama zatvoriće se za oko lateralno pre no vertikalno. Prostor na grčkim slikama nije, strogo rečeno, ni konačan ni beskonačan, već prosto neizvestan. Srednjovekovni grad pokazuje pak neku vrstu agorafobije, tipičnu i za njegovo slikarstvo. U takvom naselju ulice su postavljene u kružnim pojasima te, bar teorijski, između sebe nemaju veze niti pružaju mogućnost neke geometrijske koncepcije prostora.

Najzad, svaka perspektivna deformacija objektivno utvrđenih oblika stvara veoma opasan teorijski presedan. Bilo kakva perspektivna projekcija rizikuje da izađe iz okvira Euklidovih postulata: ako celokupnu geometriju svedemo na samo četiri osnovna stava, jedan od njih tražiće da slika ne menja oblik i veličinu pri pokretu.²⁴⁸ Perspektiva pak počiva isključivo na negaciji ovog postulata. Sve što je Direr (Dürer) izvukao iz Euklidove *Optike* u vezi s tim, odnosi se samo na razlike veličina i na savijanje pravih linija; modifikacije geometrijskih slika nisu spomenute.²⁴⁹ Centralna projekcija dakle pripada prvenstveno pozorišnom pravougaonom prostoru. Grci su međutim bili moreplovcima, pa su se svojim očima mogli uveriti da je slobodan prostor sferičan — mada ovakav zaključak ipak ne obavezuje uvek teoriju: za tradicionalnu kinesku misao nebo je kružno a zemlja četvrtasta.²⁵⁰

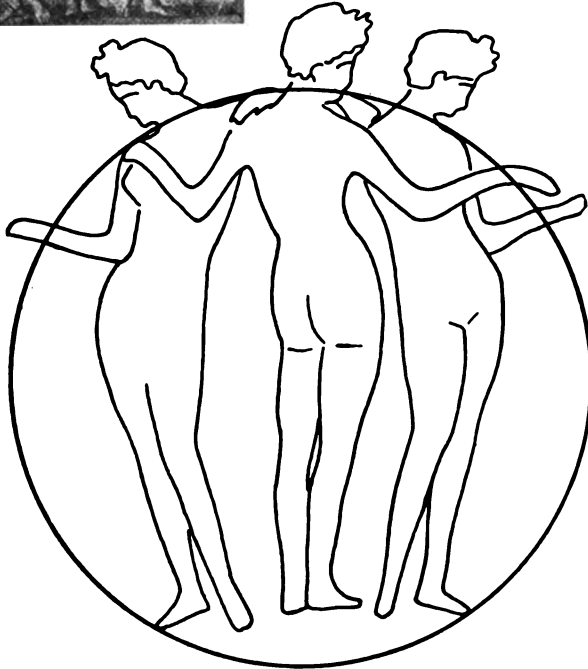
Grci su bili realističniji pa su postavili svoju (aristotelovsku) geofizičku doktrinu po kojoj je „prirodno mesto zemlje konkavna površina koja po unutrašnjosti ograničava more“.²⁵¹ Kad se dakle kriv prostor projektuje na ravnu površinu slike, takva slika se mora konstruisati s punim obzirom na zakone lopte, odnosno kruga kao njene projekcije. Ako se, suprotno tome, likovna predstava prenosi direktno na sfernu površinu jedne vaze, onda je njena prostornost (a s njom i trodimenzionalnost) unapred obezbeđena. Na taj način se slikarstvo vaza ne samo ponovo afirmiše kao idealan objekt grčkog

slikarstva, već se nameće i kao najsigurniji put realizacije jednog teorijskog principa.

Na zemlji, kao ni na vodi, nema nijedne prave linije. Kriva postaje prava kad se postavi frontalno, bilo kao osovina, bilo kao horizont, što je priznato Teoremom 22. Euklidove *Optike*. U oba pak slučaja kriva se objektivno zatvara, pri čemu u drugom uvek obrazuje pravilan krug. U produžetku vidnog zraka sve horizontalne tačke vaze seku se u centru kruga preseka.



Kada bi se odnosile na ovaj slučaj, enigmatične Vitruvijeve napomene o svođenju antičke slike na centar kruga (*circini centrum*) bile bi



Tri gracije. Slika iz poljskog dobra Cuomo, Pompeji, danas u Nacionalnom muzeju u Napulju. Jednostavan krug predstavlja osnovnu geometrijsku ideju kompozicije.

savršeno jasne.²⁵² Na žalost, one se odnose samo na scenografiju te pitanje ostaje nerešeno i pored mnogih pokušaja dešifrovanja pravog smisla.²⁵³

Dve stvari se ovde još uvek moraju imati na umu. Prvo, da uzgredno doticanje jednog tako važnog principa verovatno znači da je princip toliko poznat da ne zahteva naročito obrazloženje. Drugo, da ono što važi za sfernu slikanu površinu, mora — u nekakvom obliku — važiti i za njenu projekciju u ravan. Mi možemo naći bar jedan slučaj u kome je svaka tačka kompozicije savršeno odgovorna centru kruga. To je neosporno najlepša sačuvana slika Antike; isto je toliko karakteristično da je u pitanju čista linearna kompozicija bez ikakvog perspektivnog akcenta, kao i da je slika rađena prema skulpturi.²⁵⁴ Najzad, kao poslednji iz dužeg spiska naučnika, Džon Vajt (White) je uložio izuzetan trud da sa svih mogućih strana osvetli reč *respondere* iz Vitruvijeveog teksta, a pri tom je ostao bez rezultata. Međutim, niko od ispitivača perspektive nije obratio pažnju na činjenicu da rimski *circinus* verovatno treba uzeti u značenju „šestar“ a ne „krug“ kao što se uvek do sada pretpostavljalo. Sa ovim tumačenjem stvari bi se radikalno izmenile jer je šestar proporcionalno konstruisan te — kako je to M. Zloković prvi pokazao²⁵⁵ — daje sasvim posebne mogućnosti praktične upotrebe.

Dodajmo još da je Anaksagora (koga Vitruvije zajedno sa Demokritom označava kao prvog teoretičara perspektive) bio poslednji veliki jonski filozof; a skoro svi Jonci priznavali su „disimetrije vremenskih vrednosti“ koje su klasici hteli da izbegnu kao „morfološki apsurd“.²⁵⁶ To se veoma dobro shvata u neprijateljskom odnosu Platona prema perspektivi.

*
* *
*

No ovde smo već na terenu na kome je neophodna intervencija muzičke teorije.

Idealno jasna, koherentna i logična za prve moderne istraživače, pre jednog veka otprilike, grčko-rimska muzika postaje sve nerazumljivija ukoliko se dublje analizira. Već sam skrenuo pažnju na okolnost da se najupućeniji i najobjektivniji specijalisti neopozivo sukobljavaju sa problemom praktične primene antičkog metričkog sistema.²⁵⁷ Dodajmo sada da ista sudbina pogađa tonalne principe, uvek ontološki povezane sa suštinom perspektive. Za nas se oba problema stiču u jednu tačku: u problem centra.

Pitanje centralnog toničnog tona u grčkom lestvičnom sistemu ostaje otvoreno. Dva suprotna gledišta sukobljavaju se na ovom terenu. Po jednom, osnovni, težišni ton grčkog modusa treba videti na njegovim krajnjim tačkama, odnosno na tonu *e* u dorskom rasporedu. Po drugom — koje je najzad preovladalo — tonika je ležala na četvrtom stupnju odozdo, što znači na tonu *a*. Ako se pak stupnjevi broje odozgo naniže, što je bio slučaj u grčkoj praksi, tonika *a*

bila bi na istom stupnju, odnosno na istom položaju na kome je moderna dominantna, u svakom slučaju centralno. Ne samo sa muzičke strane, već i u sklopu svih elementarnih pitanja koja ovde raspravljamo, problem lokacije težišne tačke grčke melodije dobija značajan simboličan karakter. U tom smislu treba odmah primetiti da se pravi geometrijski centar oktavne lestvice nalazi na tritonusu (*dis-es* u *a*-lestvici) a ne na tonovima *a* ili *e*. Sa ovim faktom treba možda asociirati čestu pojavu tritonusa uopšte u staroj muzici, zatim postojanje enharmonskog roda (u kome je jasno samo to da se zasnivao na četvrtstepenu), zatim postojanje malih intonativnih razlika u starijim muzičkim sistemima Dalekog istoka, najzad upotrebu prirodnih intervala u muzičkom folkloru jugoistočne Evrope i danas. Odbacujući tritonus, zapadnoevropska muzika prividno dislocira idealan centar, odnosno zamenjuje ga simetrično-suprotnim pravcima subdominante i dominante, čije se sile, moglo bi se reći, seku u tritonusu.

Idealno mesto ovog poslednjeg nije praktično popunjeno u Savarovo (Savart) tabeli akustičkih vrednosti tonova. Međutim, kada se prvi ton lestvice označi sa 1, a njegova oktava sa 2, tritonusu pripada vrednost $\sqrt[3]{2}$. Na tački 1,5 nalazi se realno kvinta ($3/2$), što znači da je u dijatonskoj lestvici — suprotno vizuelnoj predstavi lestvice i čak odnosu polustepena — mesto dominante na aritmetičkoj sredini frekvenca osnovnog tona i njegove oktave. Time hoću da kažem da je centralan položaj dominante (priznat i u pravilima fuge za *duks* i *komes*) u stvari intuicija aritmetičke sredine. Ako pak primenimo jednu staru i poznatu pitagorejsku metodu odnosa strane i dijagonale kvadrata, prva proporcija u nizu daje 1,5 dok niz $\sqrt[3]{2}$ ²⁵⁸ Ovo je svakako moglo poslužiti graditeljima lira.

Prvi, dakle, zaključak koji dobijamo ovim putem pokazuje da idealnog centra lestvice nema, dok pri tom praktično primenjeni centri osciliraju između različitih vrednosti, što znači da imaju izvesnu ekstenziju kao i težište antičke perspektive. Što se Srednjeg veka tiče, još u 14. veku perspektivne konstrukcije pokazivale su sličnu tendenciju prema bifokalnosti, prema dve različite tonike.²⁵⁹ To odgovara tonalnoj dvosmislenosti gotičke muzike.

Videli smo dakle da je antičko slikarstvo bilo sposobno da izrazi dubinu, ali da u svojoj harmonizaciji prostora nije primenivalo konvergenciju linija u jednu tačku. To isto važi i za muziku, nasuprot kategoričnim pozicijama koje zauzimaju udžbenici istorije i teorije. Već ima deset godina kako je Šaje (Chailley) pokazao da je antička lestvica, oktavni modus, izmišljena struktura, odnosno proizvoljna i modernizovana interpretacija nekih grčkih objašnjenja i termina; po njemu, grčka muzika je bliska prastaraj umetnosti koju danas obično nazivamo egzotičnom.²⁶⁰ Do danas se niko nije odvažio da demantuje ovo kapitalno važno tvrđenje, sasvim analogno

tvrdenju Renaka (Reinach) da mi ne znamo u čemu se sastojalo skandiranje, odnosno grčka metrika. Analizom antičkog slikarstva, oba ova gledišta dobijaju jedan posredan argument.

4. Inverzija

U porcelansku radnju oskudnog činjeničnog materijala, suptilnih razlika mišljenja i opreznih formulacija stupa iznenada Rober Taner (Tanner) sa svojom senzacionalnom pretpostavkom.²⁶¹

Podržana tankim argumentacionim aparatom i amaterski naivnim obrazloženjima Tanerova teorija prožeta je tako silnim samo-



Takozvana *Himna muzi* (2. vek n.e.). Gore, original u transkripciji Reinacha; dole, inverzija po Tanneru.

pouzdanjem da se prvim komentatorima učinila izvanredno koherentnom uprkos svojoj neverovatnosti. U stvari, koherencija i doslednost su glavni njeni nedostaci. Ali zauzvrat, ovde stojimo pred slučajem jedne realne inspiracije i plodne neopterećenosti suvišnim znanjem. U tom smislu, Taner se usudio da tvrdi da ono malo što znamo o

grčkoj muzici pokazuje njenu praktičnu besmislenost. Stoga stari Grci sigurno nisu čuli svoje melodije na način na koji mi čujemo danas te iste melodije, već u inverziji. Što su za nas „visoki“ tonovi — za njih su bili „niski“. Što je za nas interval naniže, za njih je interval naviše. Ukratko, izvrnimo sve intervale grčke melodije i dobićemo utisak koji su imali slušaoci antičkog doba. Jedna nepovezana melodija (*Himna muzi* ili *Prva delfijska himna Apolonu*) postaje inverzijom ne samo inteligibilna celina, već se preobraća u dursku strukturu sa nama bliskim ekspresivnim potencijalom.

Lako je izvrgnuti podsmehu neverovatnu hipotezu, pa to uostalom nije ni propušteno.²⁶² Teško je priznati da njen autor naslućuje neku novu istinu kroz maglu svojih obrazloženja i da uzgred potresa izvesne inertne postulate muzičkog mišljenja pa čak i mišljenja uopšte. Tako je recimo Taner dobro uočio i precizno pokazao da mi u sazvučju terce čujemo kao osnovni donji ton, a u sazvučju kvarte gornji. Na žalost on nije znao da je na te osobine intervala skrenuo pažnju još Lips, (Lipps) i da je Handšin (Handschin) o tome u naše vreme opširno raspravljao.²⁶³

U svakom slučaju drukčije stoji stvar sa antičkom muzikom. Činjenica je da je teško poverovati u grub promašaj jedne izuzetno cenjene umetnosti u krilu jedne velike kulture, kao što je antička pa je i u tom pogledu današnji muzikolog sličan istovremenom arheologu. Lakše je možda pretpostaviti da mi grčku muziku ne vidimo u pravom fizičkom položaju. Međutim, kontradicija je očigledna: može se lako zamisliti jedno psihofiziološko stanje u kome je celokupna svtarnost izvrnuta u odnosu na naš način percepcije; ali je teško prihvatiti da mi antičku misao, uključujući njenu umetnost, sasvim dobro razumemo u normalnom položaju, a da je istovremeno percipiramo u inverziji kada se muzike tiče. Drugim rečima, mi se možemo saglasiti sa Tanerovom tezom bar u dve tačke: da je grčka muzika u našoj interpretaciji ili nerazumljiva ili jednostavno besmislena; i da inverzijom ista ta muzika postaje nama bliža i koherentnija. Nasuprot tome, mi nismo ni u kakvoj obavezi da zajedno sa činjenicama prihvatimo i ponuđeno obrazloženje. U ovom pogledu, svaka dispozicija za tolerantnost prema nekonformizmu stavlja se na tešku probu.

Pre svega bilo bi lakše poverovati u pogrešno čitanje grčke muzičke notacije, koja se uglavnom zasnivala na slovima. Od 24 kapitala grčke azbuke, 17 su centralno simetrični, to jest ne menjaju formu ako se čitaju s desna na levo a nekoliko njih podnose čak i vertikalnu inverziju. S druge strane, promena funkcije znaka sa promenom položaja u prostoru bitna je osobina grčke notacije, naročito u instrumentalnoj muzici koja je starija od vokalne. Ako je dakle u prvom slučaju inverzija bar teorijski omogućena ona je u drugom praktično sprovedena:

K ♭ X ili H E H ili T L T - I itd.

Pri tom stoji činjenica da funkcije grčkih notnih znakova još nisu potpuno objašnjene, pa nas čak ovde možda čekaju i veća iznenađenja.²⁶⁴

U istom redu stvari stoji problem normalnog pravca grčke lestvice i podele tonova na „niske“ i „visoke“. Taj pravac je bio suprotan današnjem, to jest išao je odozgo prema dole. Moramo znači učiniti malu ali veoma važnu ispravku u tvrđenju koje je Taner preuzeo od Renaka: Grci su svoje lestvice interpretirali u obrnutom pravcu, i mi ćemo to još držati za izvesno uprkos nekim drukčijim gledištima.²⁶⁵ Reći, međutim, da su oni tonove veće frekvence smatrali „niskim“ a manje frekvence „visokim“ sasvim je druga stvar. Ovde se čak susrećemo sa jednim komičnim aspektom inverzije. Naime, grčki nazivi tonova izvedeni su od naziva žica na liri — a ne obratno kao što bi se moglo pretpostaviti. Polazeći odatle Husman (Husmann) skreće pažnju da se odgovarajući pridevi nisu odnosili na visinu tona već na položaj žica.²⁶⁶ Prema tome, kad se lira pri sviranju postavi u položaj u koji su je Grci postavljali „niski“ tonovi — odnosno žice — nalazići se gore, a visoki tonovi dole. I mada izgleda neumesno postaviti pitanje zašto je ovakav položaj bio usvojen, ipak postoji odgovor stručnjaka za sve vrste problema, naime psihoanalitičara. Andre Mišel (Michel) smatra da orijentacija „hrišćanskih“ lestvica pokazuje „očinsku“ simboliku, dok je u Antici primetna „materinska“ simbolika koja se između ostalog ogleda u tome što je za stare Grke drugi svet bio pod zemljom, dok je hrišćanski raj *in excelsis*.²⁶⁷ Primetiću samo to da je po Aristidu Kvintilijanu u Antici već pravljen razlika između „muških“ i „žen-skih“ harmonija.²⁶⁸

Ako sada pretpostavimo da je u antičko doba pod imenom hipotetične heterofonije dodavan glavnoj melodiji nekakav kontrapunkt, i ako se on odvijao iznad te melodije — ne znači da se morao čuti u inverziji. Dovoljno bi bilo reći da je pojam „pratnje“ u Antici imao drukčiji karakter no što ga ima danas. Sa akustičke tačke gledišta, donji glas jače maskira gornji. I pošto taj zakon važi isto toliko za muziku koliko i za govor,²⁶⁹ onda je njime posebno bilo obavezno antičko pozorište, što ovde ne treba ispustiti iz vida. Tako smo našli još jednu mogućnost da grčku melodiju interpretiramo u inverziji prema njenom normalnom položaju, a da ne umešamo pretpostavku o izvrnutoj svesti antičkog slušaoca.

No u principu, pojam inverzije uopšte implikuje ne samo pretpostavku da svaka stvar ima neki „normalan“ položaj — već i uverenje da ta stvar postaje inverzijom manje razumljiva, sasvim nečitka ili najzad neka druga stvar. Sve su ove mogućnosti relativne. Psiholozi skreću pažnju da primitivan čovek, kad se nauči pismenosti,

s podjednakom lakoćom čita u svim pravcima.⁶⁷⁰ To je sasvim logično. Za oštrog posmatrača bliskog prirodi, biološki zainteresovanog za tumačenje najsuptilnijih razlika oblika, slovo postaje određeno biće konstantne forme. Ne razumeti taj oblik okrenut naopačke, značilo bi ne prepoznati životinju s leđa, čoveka u ležećem stavu ili pomisliti da mrtva riba ne pripada istoj vrsti kojoj pripada živa. Zato je inverzija prirodan akt isto toliko za Bantu crnca koliko i za levaka Leonarda, za dete koje uči da piše, ili za slugača štamparije od koga to zahteva praksa. U oskudici knjiga, stari Jevreji okupljali su se oko jednog molitvenika te su se izvežbali u čitanju sa svih strana.²⁷¹ Solonovi zakoni pisani su u neprekinutim redovima, s leva na desno i obratno, kao što se ore njiva; tako da se tu pogotovu ne može razlikovati normalan pravac od inverzije.

Ova relativnost dobija svoj dramatičan izraz u čuvenom Stratonovom eksperimentu. Straton (Stratton) je naime 1896. konstruisao naočare koje su davale izvrnutu sliku spoljnog sveta i izmenjene pravce levo—desno. On je već posle sedam dana skoro potpuno prilagodio svoje ponašanje novoj vizuelnoj stvarnosti, tako da je imao teškoće da uspostavi normalne reakcije posle skidanja naočara.²⁷²

Trideset godina docnije, P. T. Jang (Young) je ispitujući inverziju organa sluha konstruisao aparat nazvan „pseudofon“, pomoću koga je utiske s desne strane primao na levo uvo i obratno.²⁷³ Ovaj eksperiment se praktično ne razlikuje od Stratonovog ni po smislu ni po rezultatu. Jangov aparat predstavlja u stvari nužnu dopunu Stratonovim naočarima, jer u vizuelno izvrnutom svetu nastupa disocijacija između lokalizacije jednog predmeta kao slike i kao zvučnog izvora. Ispravljajući ovu nesaglasnost pseudofon ne samo što dovodi do totalnog izvrtanja čulnih predstava, već i pokazuje da je pojam normalnog položaja stvari samo konvencija zavisna od navike. Može li se dakle pretpostaviti da će pod sticajem okolnosti bilo kakve prirode, jedna forma realnosti biti ocenjena kao potpuno prihvatljiva, mada stoji u inverziji prema svojoj autentičnoj slici?

*
* *
*

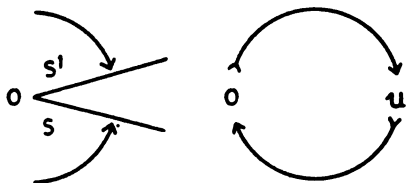
Strogo posmatrano, inverzija predstavlja poseban slučaj simetrije. Izvrnuta slika na fotografskoj ploči — kada je slika iste veličine kao i objekt — daje primer inverzije u smislu koji traži nauka o simetriji.

U svojim hemijskim opitima koje je započeo 1857. Luj Paster (Pasteur) je konstatovao postojanje levih i desnih tela. Pošto je otkrio inverziju desne tartarne kiseline, Paster predviđa da će jednog dana biti moguće pronaći sve inverzne principe od onih koji postoje i da će se time preći ograda koja deli organski i mineralni svet.²⁷⁴

Poslednja otkrića u fizici ukazuju na postojanje elementarne čestice koja uz izvesne uslove postaje inverzno simetrična protonu, te je nazvana antiproton.²⁷⁵

Obratimo se psihologiji. Pod „zakonom inverzije“ L. Kaplan podrazumeva uzajamna dejstva koja se najpre javljaju pri pokretu: jedna figura može biti formirana pokretom instrumenta uz nepomičnost materijala, ili pokretom materijala kada je instrument nepokretan. Prenet u oblast estetike, ovaj zakon se pokazuje kao solidarno nastajanje izraza (*Ausdruck*) i utiska (*Eindruck*).²⁷⁶

Vajczeker (Weizsäcker) insistira na tome da svaki pokret nekog organizma povlači istovremenu i automatsku reakciju spoljašnjeg sveta, to jest da ne postoji jedno *ante* dejstva ni jedno *post* reakcije.



Kaplan, *Inverzija Weizäcker, Gestaltkreis*

Organizam i spoljni svet menjaju se istovremeno i dopunjuju se do forme koja se može predstaviti krugom (*Gestaltkreis*).²⁷⁷

Lako je uvideti da su gornje psihološke teorije ne samo međusobno identične, već i da se obe slažu sa Baldwinovom (Baldwin) teorijom „cirkularne

reakcije“ po kojoj postoji stalno uzajamno dejstvo između stvaralačkog utiska i motorne snage oblikovanja, dejstvo koje se može prikazati spiralom.

No ovde ipak nema pravog fenomena inverzije, već samo komplementarnog dopunjavanja forme posmatrane kao jedinice i recipročnog, savršeno simultanog, to jest relativističkog dejstva sile. Isti taj zakon pronašao je Vajninger (Weininger) u komplementarnoj privlačnosti polova.²⁷⁸

U muzici je takođe pojam inverzije dvosmislen. S jedne strane, može se smatrati da durški akord predstavlja regularnu inverziju moluskog, jer se u njihovoj konfrontaciji pojavljuje simetrija koju smo gore zahtevali. S druge strane, inverzijom se kurentno naziva vertikalna promena mesta dva tona u intervalu, pri čemu od kvarte postaje kvinta, od terce seksta itd. Time se ispunjava Kaplanova i Vajczekerova šema koja nije obavezno simetrična. Zato je bolje nazvati ovu pojavu samo ispunjenjem do oktave, to jest do granica referentnog sistema koji nije striktno neophodan.²⁷⁹

Pretpostaviti zakonitost jednog takvog dopunjavanja u nesimultanoj formi, to jest u istorijskim razmerama, bilo bi suviše hipotetično, i uostalom ovde nepotrebno. Dovoljno će biti da konstatujemo izvrtanje dva antička umetnička sistema u Srednjem veku, jednostavno zato da bi se pokazala njihova ontološka i evolutivna srodnost. Kao što smo videli, perspektivni sistem zrelog antičkog slikarstva odgovarao bi našem u svojoj glavnoj tački, s obzirom da

se zasnivao na konvergenciji ortogonala, odnosno na progresivnom smanjivanju veličina srazmerno udaljenju od posmatrača. Već u ranom vizantijskom periodu ovaj je princip bio obrnut. Podstaknut od Ajnalova, Oskar Vulf je prvi pokušao da pruži objašnjenje ovog fenomena koji je nazvao izvrsnom (*umgekehrte*) perspektivom.²⁸⁰

Prema Vulfu, srednjevekovni perspektivni sistem koncipovan je u Siriji, ali se razvio pre svega zahvaljujući vizantijskom cirkusu, najznačajnijoj kulturnoj pozornici tadašnjeg sveta. Stepeničast raspored gledalaca na hipodromu, prikazan prvo na ranim reljefima, već pokazuje izvrsnu perspektivu utoliko što su ličnosti koje sede u nižim redovima manje veličine od onih pri vrhu među kojima se obično nalazi i imperator. Ovaj princip obrnutog smanjivanja doveo je docnije i do deformacije svih predmeta na slici, odnosno do širenja umesto do sužavanja ortogonala.

Vulfovo objašnjenje je veoma zanimljivo: on polazi od pretpostavke da se u vizantijskom slikarstvu vrši zamena subjekta i objekta po istom principu po kome i književnik prenosi svoje Ja na neko drugo lice iz čije perspektive vidi svet. Otučena duhovna tačka gledišta pesnika postaje instinktivno otučena optička tačka slikara. Na taj način slikar sebe zamišlja kao idealnog posmatrača, a zatim tu svoju ulogu objektivira. Prema optičkim zakonima koji važe za promenjenog subjekta i njegov pogled naniže — recimo za cara i njegovu pratnju — ostale ličnosti i predmeti smanjivaće se u obrnutoj progresiji prema neutralnom posmatraču naslikane scene. Ovaj princip primenio je čak i Đoto (Giotto) u *Strašnom sudu* kapele Skrovenji (Scrovegni).

U pogledu iznetih činjenica Vulfova analiza je, kao što ću docnije pokazati, samo upola tačna, u svakom slučaju nedovoljna. Međutim i ona sasvim dobro služi našim potrebama u ovom konkretnom slučaju. Nezavisno od psiholoških uslova, možemo zamisliti da je vizantijski slikar nasledio pismeno ili oralno uputstvo antičkih majstora koje je moralo glasiti: „Paralelne linije se sužavaju sa udaljenjem od posmatrača“. Dovoljno je da primitivni slikar shvati kao tog posmatrača ličnost koju predstavlja — evanđelistu ili imperatora u hipodromu — pa da dođe do izvrsne perspektive. To ne bi bila sasvim apsurdna logika. Uostalom ako je, što se slikarstva tiče, ovo samo jedna hipoteza, u muzici je čista realnost. Jer su srednjevekovni muzikolozi pogrešnim tumačenjem antičkih teorijskih tekstova izveli inverziju lestvičnog sistema.

Ukoliko se tiče teorije ovog sistema i teorije tonaliteta, muzička istorija Srednjeg veka ostaje istorija jedne opšte pometnje — baš kao što je to slučaj sa pikturnalnim opisom prostora. Takvo stanje je logična posledica dejstva tri oprečne sile: narodne melodike germanskog tipa, crkvene melodike istočno-mediteranskog porekla i neodo-

ljivog nagona za povezivanjem sa antičkom teorijom, čemu je muzika bila predodređena žrtva.

Hugo Riman (Riemann) smatra da zapadni muzički pisci sve do 9. veka nisu znali za sličnosti svojih crkvenih lestvica sa antičkim. Bez obzira na to da li su oni ipak poznavali suštinu grčke klasifikacije, a ne samo nomenklaturu, mi znamo da su se vizantijski muzikolozi služili antičkom teorijom. Uostalom, u prvom mileniju izgleda da su sličnosti između zapadnog i istočnog crkvenog pevanja bile veće nego razlike.²⁸¹ I već je tada u vizantijskoj teoriji red tonova u lestvici računat odozdo prema gore.²⁸²

Klasičan grčki pravac bio je suprotan, odnosno normalan pravac gravitacije. Pomenimo takođe da su grčke hipo-lestvice konstruisane po kvinti naniže, a srednjevekovne plagalne po kvinti naviše; to znači u dva suprotna pravca kretanja.

Ali obrtanje osnovnih položaja lestvica stvarno se odigralo i na Zapadu. S jedne strane, pod spontanom pritiskom muzičke senzibilitnosti, vođični princip je rušio kanone crkvenih lestvica. Već smo pomenuli da je alteracija bila u početku nazvana *musica falsa*; međutim, Filip de Vitri (Vitry) je osetio njenu zakonitost: „*non falsa, sed vera et necessaria*“.

S druge strane, u polifonom muzičkom tkivu odigravale su se postepeno promene. Osnovni glas, tenor, dobijao je redom slojeve suprastruktura; sporedne linije nisu se dakle dodavale ispod glavne teme — što mi obično smatramo normalnim — već iznad nje. Tako je tenor postao najniži glas, sve dok mu — ponovo Vitri — nije dodao donju liniju — kontratenor. Zvučna masa se otada postepeno polarizovala od sredine prema ivicama. Međutim pojave ukrštanja bile su tako česte da ta masa očigledno nije imala jasno klasifikovanu gustinu slojeva, a posebno najniži glas nije imao određenu funkciju. Tek u Renesansi su najzad zauzeli svoje konačne pozicije sopran i bas. Na isti način, svetitelji sa grčkih slika, kojima se Vazari podsmevao što stoje na vrhovima prstiju, najzad su se čvrsto oslonili na tle.

No sada nas interesuje samo relacija prema Antici. Još pre no što je polifonija učinila razliku veoma velikom, pojavili su se čisti znaci nesaglasnosti. Emanuel (M. Emmanuel) je pokazao da se osnovna evropska lestvica, durska, dobija izvrnutom interpretacijom osnovnog antičkog modusa, dorskog. I Mišel ovde s potpunim pravom smatra da se „ne može raspravljati o evoluciji muzičkog sveta od grčkog do našeg bez objašnjenja bitne činjenice izvrtanja lestvica u 10. veku naše ere“.²⁸³ Interpretacija odozdo naviše, sa odgovarajućim razrešenjem vođice, pokazuje da se nešto veoma bitno dogodilo u mentalnoj orbiti srednjevekovnog čoveka: centar gravitacije promenio je položaj. S druge strane, ovaj teorijski potez nije imao svoj pravi auditivni korelat. U stvari moglo bi se reći da se težište dezin-

tegrisalo i rasulo po zvučnom sistemu. Od Odonu iz Klinija (Cluny) do Zarlina, to jest od 10. do 16. veka, položaj i nazivi tonaliteta stalno su menjani, što dokazuje da nisu nikad ni imali naročitu stabilnost.

Identičan proces pogodio je pikturalni prostor, što svakako znači i koncepciju prostora uopšte.

Punom zamahu srednjovekovne arhitekture i skulpture na evropskom Zapadu ne odgovara slikarstvo sličnih razmera i kvaliteta. Umetnost minijatura i vitraža predstavlja izuzetak, kome se na Jugoslaviji suprotstavlja monumentalno slikarstvo vizantijskog porekla. Ovo je na sebe primilo težak teret direktnog nasleđa Antike, te je po svojoj istorijskoj ulozi pozvano da odgovori na dva kapitalno važna pitanja: na pitanje o pravoj suštini srednjovekovnog slikarstva uopšte, koliko i na pitanje sudbine antičkog teorijskog sistema.

*
* *

Sakupivši dragocene dokumente o stanju muzike odnosno likovnih umetnosti u vizantijskom carstvu, E. Veles (Wellesz) i C. Mango daju implicitno dovoljno materijala za reviziju celokupnog estetičkog aparata istorije umetnosti.

Jer ovde stojimo pred situacijom koju je teško logično interpretirati. S jedne strane, očigledno je da su elementi Helenizma nadživeli Rim, mada u suvoj, ikonografskoj, fosilizovanoj formi; dok je Helenizam sav u ekspresiji vitalnosti, u celokupnoj vizantijskoj umetnosti stručnjaci nisu pronašli ni jednu predstavu osmeha.²⁸⁴ Skoro istim terminima možemo opisati sudbinu antičke teorije muzike: ona je iščezla iz prakse i iz udžbenika, a ostavljena je, takođe u fosilizovanoj formi, spekulacijama matematičara. Dason (Dawson) nalazi da, u celini uzev, poznavanje klasika u Vizantiji već u 9. veku nije prevazilazilo naše današnje.²⁸⁵

Polazeći odavde trebalo bi još objasniti otkuda masovno uništavanje klasične skulpture počev od Konstantina. Religiozni motivi su sasvim nedovoljni za objašnjenje. Običan čovek smatrao je staru grčku umetničku predstavu opsednutom zlim dusima; intelektualac nije mnogo strepeo od sličnog zaključka.²⁸⁶ No upravo kod njega vidimo da je otpor prema paganskom proizvodu bio manje važan moment od čisto estetske averzije. Mi bismo lako mogli razumeti negativan stav prema naturalizmu u ime neke spiritualističke umetničke orijentacije koja prezire vulgarni mimezis. Ali to nije bio slučaj; vizantijski intelektualci govorili su uvek u ime realizma, pa je umetničko delo bilo cenjeno baš tim merilom. Jedan portret trebalo je da izgleda „kao da će progovoriti“. Opisujući pod jedne crkve na kome su bile predstave različitih životinja, patrijarh Fotije rekao je da ta umetnost prevazilazi umetnost Fidijske, Parazijske, Praksitelove

i Zeuksisa „koji su pokazali da su prava deca u svojoj veštini i proizvođači izmišljotina“.²⁸⁷ Uostalom, takav stav nije bio privilegija Vizantije. Masakr klasičnih umetničkih dela završili su zapadni vite-zovi 1204. poslavši u topionicu sve što je ostalo od bronzanih spomenika.

Uopšte uzev, u latinskoj Evropi nije bila bolja situacija, pa izvesna neshvatanja najobičnijih tvorevina antičke kulture izgledaju skoro kao namerno odbijanje srednjevekovnog čoveka da prida stvarima normalan smisao. Amfiteatar u Veroni smatran je u 9. veku za lavirint; jedan vodič kroz Rim iz 12. veka opisuje statue Dioskura na Kvirinalu kao spomenike „rimskih filozofa“ Fidije i Praksitela i povezuje ih sa jednom besmislenom anegdotom; statua Marka Aurelija na Kapitolu sačuvana je od uništenja tako što je pripisana Konstantinu Velikom, pri čemu su detalji spomenika tumačeni pogrešno, pa su čak i sasvim naopako viđeni.²⁸⁸

U fenomenu srednjevekovne estetike stojimo dakle pre svega pred paradoksom da je najfinija anatomska analiza u istoriji umetnosti smatrana fantomskom, dok je pretežno invalidna reprodukcija realnog sveta cenjena kao savršeno naturalistička, a ukočena predstava ljudskog bića kao vanredno ekspresivna. Razume se, i ovde opis prostora ostaje najsigurniji teren na kome bi naša analiza mogla naći neke objektivne osnove.

U tom smislu postavimo hipotezu o racionalnim uslovima koncepcije slikanog prostora zrelog Srednjeg veka. Sa time automatski odbacujemo takođe mogućnu (a delimično sigurnu) varijantu po kojoj je nekonzekventna, kontradiktorna srednjevekovna perspektiva rezultat perceptivnih defekata udruženih s tehničkom nemoći. Pretpostavci o postepenim funkcionalnim promenama nervnog sistema odgovarala bi po mom mišljenju neka savremena ispitivanja koja su pokazala razlike u percepciji — posebno dubine i rastojanja — između pojedinih rasa.²⁸⁹ Razlike u rasi mogle bi se istorijski posmatrati kao razlike stepena evolucije, a etničke i socijalne promene i na Istoku i na Zapadu svakako su odigrale odlučujuću ulogu u ovom procesu.

Međutim, ako prihvatimo pretpostavku o čisto instinktivnom konceptu slikanog prostora, onda ovu oblast nepovratno odvajamo od dva bitna karaktera srednjevekovnog duha: od njegove povezanosti sa antičkim perceptima — što ima posebnu važnost za područje vizantijske kulture; od dogmatsko-sholastičkog načina mišljenja udruženog sa religioznom kabalistikom — što je univerzalno važeći princip. Pri tom ovaj drugi vodi direktno u numeričku simboliku i geometrijsku šematičnost.²⁹⁰

Numerička simbolika i geometrijski prikaz sistema predstavljaju osnov teorijske argumentacije u srednjevekovnoj muzici. Za ostvarenje pune paralelnosti sa muzičkom evolucijom, slikarstvo bi trebalo da ispuni uslove koje smo ovde već ranije postavili: da teorijski-

eksplicitno (a samo delimično u praksi) sačuva antičke principe; da ostvari disperziju težišnih tačaka; da izvrši inverziju sistema. Što se ovog poslednjeg uslova tiče, odmah je jasno da je on u potpunosti ispunjen izvrnutim perspektivnim projekcijama, koje smo maločas opisali.

*
* * *

Leonardova vizuelna piramida sa pravougaonom bazom odgovara potrebama slikarstva, ali ne i videnju u slobodnom prostoru. Zruci iz oka obrazuju kupu sa bazom na granici posmatranog predmeta; to je i zaključak 2. Teoreme Euklida. S druge strane, Vitruvije sasvim opravdano ističe da su refleksije recipročne, to jest da vrhovi kupe polaze i od predmeta i iz oka.²⁹¹ Mi ćemo najzad dodati da ni baze kupa ne mogu biti ravne već sferne. Tako će se u njihovom preseku javiti slika sočiva: konkavnog (ukoliko se baze još nisu dodirnule) ili konveksnog (ukoliko su se ukrstile).

Shvatiti prostor na ovaj način znači odbaciti linearnu perspektivu, koja uostalom u čistom pejzažu nije nikad ni imala prave svrhe. S druge strane, primena sferne perspektive pretpostavlja dva rešenja: po prioritetu emisionog polja slikanog predmeta, ili po prioritetu vizuelnog polja posmatrača. U prvom slučaju prostor je manje udaljen i konveksan; u drugom je više udaljen i konkavan. Princip konveksnosti realizovan je slikanom vazom; princip konkavnosti slikanjem unutrašnjih zidova kružne građevine, posebno kupole. Uostalom, na takve slučajeve odnosi se većina postulata Euklidove *Optike* počev od Teoreme 22.

Na taj način, velika kompozicija u Kazanlaku već nam se pokazala kao jedno kurentno, principijelno rešenje, kao negativ konveksne površine vaze. U isto vreme, ponovimo to, sferna površina sama sobom osigurava ne samo trodimenzionalnost slikanog prostora, već i fokus u preseku horizontala, koji u tom slučaju leži izvan slike. Svaki dublji, kosi perspektivni zahvat, bilo na pozitivu bilo na negativu, isto toliko je deplasiran i nelogičan koliko je i tehnički neizvodljiv.²⁹² perspektivna likoravan pretpostavlja samo jedan položaj oka dok ih u sfernoj projekciji ima teorijski beskrajno mnogo.

U ovom redu stvari, antička zidna slika predstavljala bi ravan preseka dve konusne baze. Ako ova pretpostavka stoji u teorijskom pogledu, ona bi trebalo da bude praktično izražena dvostrukom perspektivnom orijentacijom.

Moderna linearna perspektiva sadrži princip koji izgleda neizbežan, ali koji je samo jedna od konvencija: presek piramide je neopozivi završetak prostora obuhvaćenog slikom. Ili — ako obrnemo izraz — taj prostor počinje u likoravni i sva se njegova ekstenzija orijentiše u dubinu slike, u pravac suprotan posmatraču. Helenistička

predstava prostora razlikuje se u osnovi. Ona, potpuno logično, pretpostavlja da se likoravan nalazi u ravnoteži između svetlosnih energija slikanog objekta i posmatrača, te da se prostor slike s jedne strane približuje posmatraču, a da se s druge strane udaljava. Već je odavno primećena tendencija rimske freske da se svojim slikanim okvirom odvoji od zida. To svakako nije sve. Ove slike po pravilu imaju jednu centralnu, vertikalnu ravan koja se ima smatrati osovinom trodimenzionalnog prostora, identičnom sa slikanim zidom. Od centralne ravni prostor se širi simetrično ka posmatraču i suprotno od njega. U najtipičnijim primerima ovakve konstrukcije počev od II pompejanskog stila²⁹³ izbegava se ljudska figura, a slika dobija izraziti karakter perspektivne etide: centralna ravan zauzima celo polje slike; ispred ravni je proscenijum; u ravni su otvori, koji kao prozorska okna prikazuju produžetak ekstenzije prostora sa druge strane, iza kulisa — i mi razume se odmah prepoznamo elemente pompejanske pozornice, *frons scaenae* kao centralnu pregradu, *porticus post scaenam*, *proscenium*, *parascaenia* itd. zajedno sa nišama i dekorativnim elementima.²⁹⁴ Očigledno je dakle i bez Vitruvijeve napomene da pozorišno slikarstvo leži u osnovi antičkog perspektivnog sistema.

U isto vreme, analogija govori u korist hipoteze o centralnom položaju toničnog tona u muzičkom sistemu Antike; bar u docijije doba. Do tog bismo zaključka došli i upoređenjem rasporeda masa. Prema savremenim naučnim iskustvima, ako je vizuelna predstava podeljena u horizontalne pojaseve, donji deo izgledaće bliži. Kofka, a za njim Arnhajm, potvrdili su s tim u vezi da je prostor u frontalnom planu anizotropan, to jest da gornji i donji deo nemaju podjednaku težinu.²⁹⁵ Polazeći odavde, lako je uveriti se da renesansna kompozicija leži čvrsto na tlu, kao i tonični bas, što uostalom nužno izlazi iz rasporeda perspektivnih intervala: veći su u donjem delu slike. Za razliku od ovakvog zakona gravitacije, antička umetnost pokazuje veću koncentraciju materije i upadljivije formalne ekstenzije u centralnom pojasu obuhvaćenog prostora. To generalno važi i za zidno slikarstvo (kod vaza još očiglednije) i za skulpturu, i čak za arhitekturu (entazis). U ovom registru je uostalom i težište ljudskog tela. U Antici je dakle pravac kretanja odozgo prema dole, sa (po hipotezi) centralno postavljenim težištem.

*
*
*

Ovo bi dakle bili glavni principi na koje je srednjevekovna umetnost imala da odgovori prihvatanjem, odbijanjem ili inverzijom.

Što se tiče mase u celini, ona najčešće lebdi. Česta je takođe pojava težišta u gornjem delu slike, a tom utisku posebno doprinose aureole svetitelja. No opis prostora je još daleko važniji podatak.

U slikarstvu Vizantije i balkanskih država, izvrnuta perspektiva i uopšte dislokacija težišnih tačaka ne daju uvek utisak sistematično sprovedenog principa, ali bez sumnje dolaze iz jednog ili više određenih razloga. Ako bi objašnjenje tih razloga bilo i opravdanje za izvesne simptome umetničke infantilnosti, onda bi rezonovanje moglo dobiti ovakav izgled:

a. Oblik i razuđenost zidova hrama, kao podloge za predstavu prostora, ne pružaju mogućnost za konsekventno sprovedenje bilo kakvog jedinstvenog perspektivnog principa. Ravne podloge smenjuju se sa krivim površinama apsida, lukova, kupola i pandantiva.

b. S obzirom na veličinu dekorisanog prostora i mogućnost kretanja vernika odnosno njihovog pogleda, nema nikakve svrhe fiksirati položaj posmatrača, to jest izgraditi jednu konzistentnu predstavu prostora. Naprotiv, prostor treba organizovati tako da opšti utisak što manje zavisi od položaja oka.

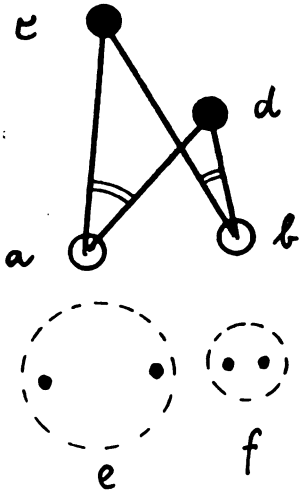
c. S tim u vezi stoji činjenica da posmatrač ne gleda sliku u celini, već sukcesivno pojedine njene odseke, koji su često i pojedini odseci vremena u naraciji. U tom smislu, bilo bi nekonsekventno porediti prostor slike jednoj jedinoj tački, pa čak i jednom principu ili momentu.

d. Klasična helenska teorija uči da slika predstavlja centralnu površinu koja se nalazi između posmatrača i predstavljenog prizora. Taj princip počiva na zakonu širenja zrakova, s jedne strane iz oka posmatrača, s druge strane iz slikanog objekta. Stoga izlazi da bliže predmete treba širiti do izvesne tačke, a odatle sužavati.²⁹⁶ To izlazi i iz teorema Euklidove Optike, prema kojima promena veličine objekata zavisi pre svega od ugla posmatranja,²⁹⁷ jer je očigledno da se zruci iz oka šire sve do dodira sa slikom.

e. Najzad, prostor uopšte (ili pozornica u čijem je obliku taj prostor predstavljen na slici) ima konstantnu, što će reći ograničenu sposobnost recepcije. Aristotel je uostalom pokazao nemogućnost egzistencije praznog prostora. Prema tome, ako se jedna forma sužava, druga se mora širiti. Ovaj reciprocitet vidljiv je naročito u dodiru punog i praznog intervala i u komparaciji šupljine sa čvrstim telom istog oblika. Princip je prihvatila i vizantijska muzika koja ne dozvoljava u notaciji da se veći interval (pneuma — duša) odvoji od najbližeg (soma — telo).²⁹⁸

Tako bi približno mogla izgledati odbrana srednjovekovnog slikara; odbrana svakako očajnička i delom kontradiktorna. Sa svoje strane možemo još dodati da vizuelna percepcija u autentičnom ambijentu crkvene freske mora trpeti značajne modifikacije usled stroboskopskih pojava koje stvara svetlost sveća. Ne samo da su se takvi efekti danas pokazali kao neočekivano snažni,²⁹⁹ već su u nekim eksperimentima izazvali i inverziju.³⁰⁰ Pomenimo zatim fenomen takozvane binokularne paralakse, lako uočljiv, a čijom se posledicom tačke

tela veoma bliskih očima šire sa rastojanjem umesto da se sužavaju. Pojavu je uočio još Leonardo da Vinči, a inverziju bliskih predmeta Hvitstoun (Wheatstone) je 1852. prikazivao pomoću takozvanog pseudoskopa.³⁰¹ Zapitajmo se dalje da li je dokazana dalekovidost ljudi prošlih epoha, odnosno da li se može pretpostaviti kolektivna kratkovidost kao što je to dosta izrazit slučaj danas sa Japancima. Naj-



Jedan od primera za binokularnu paralaksu. Ako dva oka (a i b) gledaju iste dve tačke (c i d), rastojanje tih tačaka biće veće za prvo oko (slika e) a manje za drugo (slika f), zbog razlike u uglu posmatranja. Samo u trećoj dimenziji biće kompenzirane ove razlike. (Prema Arnheimu).

zad, sukob srednjovekovne teorije sa empirijom nema nikakvog značaja. Mi znamo iz istorije muzike da se teorija smatrala posebnom naučnom disciplinom, nezavisnom čak i od umetničke prakse. Uostalom, još 1503. u zborniku *Margaritha philosophica* ponavlja se antičko pravilo o uglu posmatranja.³⁰²

Ostalo je da se utvrdi da li je možda kakav određen geometrijski metod ležao u osnovi organizacije prostora srednjovekovne slike. U svakom slučaju, ako je takav metod postojao, on je morao biti primenjen u svim funkcijama, to jest ne samo u dubini — harmonski, već i u linearnom smislu — melodijski. Poslednja, nesumnjivo konačna ocena zapadne srednjovekovne polifone muzičke strukture pokazuje da je veza horizontale sa vertikalama daleko čvršća no što se to obično smatralo.³⁰³ No povežimo akcentne, težišne tačke polifonog tkiva odozgo prema dole: prave, vertikalne paralele dobićemo tek od Renesanse. U Srednjem veku ordinata će biti kriva, izvijena kao istovremena skulptura, kao i težišta versifikovane poezije. Težišta pre-

ma specifičnom položaju, *gravitas secundum situm*, kako su to sholastičari definisali. Za školu Alberta Saksonskog, na primer, najbitnije je to što pojam težišta ne koincidira sa modernim shvatanjem, jer vertikale nisu smatrane nikad paralelnim. Kod sholastičara je stav o konvergenciji vertikala na površini zemlje podržavan do apsurd.³⁰⁴

Ukoliko pak opis slikanog prostora zavisi od impresije koju daje gradska panorama, slučaj je ponovo sličan: u srednjovekovnom gradu, čak i tamo gde je on lociran na starijem planu, prave rimske ulice se deformišu i postaju krive.³⁰⁵ Iako taj grad nije ni u kom slučaju plod nesistematične izgradnje, njega karakteriše „podela arhitektonskih težišnih tačaka po principima izolovanja“.³⁰⁶ Čak ni katedrala nikad ne leži na sredini trga.

Analogno tome, srednjevekovna literatura ne oseća potrebu za monotematičnošću, za koncentracijom motiva u jedan fokus. Ermoldus Nigelus (Nigellus) opeva dela Ludviga Pobožnog, a na kraju knjige dodaje opis Marijine crkve u Strazburu. Abo iz Sen Žermena (Abbo de St. Germain) piše dve knjige o ratovima, *Bella Parisiacae urbis*, da u trećoj pređe na udžbenik o ponašanju, namenjen crkvenim ličnostima. Johanes iz Solzberija (Salisbury) sam dobro definiše ovu osobinu: *more scribentium res varias complexus sum*.³⁰⁷ Nekoherentnost sistema predstavlja dakle opšti znak pod kojim se razvijala srednjevekovna kultura u svim svojim manifestacijama.

Što se muzike tiče, na Istoku je situacija na prvi pogled znatno drukčija s obzirom na jednostavnost strukture. Dok je na Zapadu polifonija iz temelja menjala lice istorije muzike, Istok je i dalje konsekventno sprovodio jednoglasnost u crkvenom pevanju. Ovde svakako nemamo više posla ni sa instinktivnim reakcijama ni sa spontanim evolutivnim zakonima. Crkvena muzika, jedina podložna ingerenciji teoretičara, odnosno obrazovanih muzičara, stavljala je svoju sudbinu u ruke shvatanja kulturne elite. Kasnorimska birokratija iščezla je doduše zajedno sa Justinijanom; ali nikad nije došlo do korenite socijalne revolucije koja bi putem etničkih sila izmenila principe umetnosti. Tako je srednjevekovna istočna muzika ostala ipak ono što je bila u klasično antičko doba: jednolinijska vremenska organizacija, pa i u Rusiji rane forme višeglasnosti u crkvenoj muzici nastupaju tek od sredine 16. veka.³⁰⁸ Izuzetak čini fenomen *isona*, ležecjeg glasa, koji je igrao ulogu fundamentalne tonske ravni. Ison bi dakle bio neka vrsta muzičkog *frons scaenae*. On je, prema definiciji teoretičara, „početak, sredina, kraj i suština svih znakova (to jest tonova) muzičke umetnosti”.³⁰⁹ Nazvan je *afonon* ne zato što je bio „bezglasan”, već zato što nije imao specifičnu melodijsku, već definirajuću ulogu; tako i centralna ravan na slici ne definiše prostor već ga delimitira.

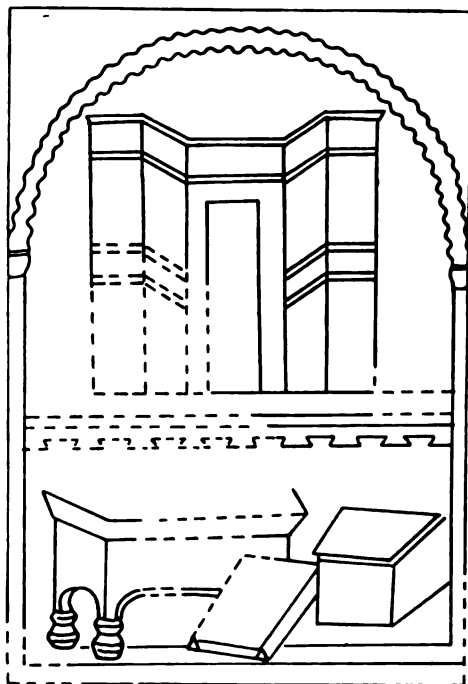
Mi ćemo ipak naći nekoliko fizičkih uslova za ovu na izgled metafizičku analogiju. Pre svega, znak *ison* pisan je u obliku horizontalne crte. Zatim, *scaenae frons* je imao pored vizuelne i čistu akustičku ulogu u antičkom pozorištu. Ako je dakle, kao što je to sigurno, vizantijska muzika direktan naslednik antičke, onda je ona primila u nasleđe jedan estetski motiv koji je mogao biti neposredna posledica arhitektonskih formula. Dokazano je naime da u otvorenom pozorištu rimskog tipa usled stepeničaste konvergencije sedišta nastaje muzikalan ali „monoton” eho, konstantne frekvence,³¹⁰ što bi odgovaralo *isonu*. Najzad, mikrometeorološki vihori u takvom prostoru utiču destruktivno na visoke tonove,³¹¹ što znači da bi oni morali biti intenzivnije emitovani. U hrišćanskoj koncertnoj sali za to nije bilo potrebe. Ovde ipak ostaje nejasna uloga takozvanih „akustičkih vaza” koje spominje Vitruvije (*De architectura*. I, 1) pa čak

i Sarton priznaje da ne razume njihovo dejstvo jer bi ono pre trebalo da bude negativno nego pozitivno.³¹²

Pod višestruko verovatnom pretpostavkom da je antička muzika primenjivala nekakav rudimentaran kontrapunkt *iznad osnovnog glasa* — onda je u srednjovekovnoj etapi izvršena inverzija. Ako tonsku površinu stalno prisutnog isona uporedimo sa strukturom slike, uočićemo iste one sličnosti na koje smo već naišli. Veliki deo prizora



Četvoroevangelje iz manastira Kumanice, 14. vek. Primer konstrukcije tadašnje slike: predmeti se šire do centralne pregrade, a potom sužavaju.



uključenih u arhitekturu pokazuje nešto atrofiranu centralnu ravan. Ona se u vidu homogene pregrade proteže preko horizonta slike na izgled bez funkcionalnog opravdanja ako je ne protumačimo striktnim pridržavanjem helenističkih teorijskih propisa. Jednostavna perspektivna inverzija pojedinačnih objekata često je dopunjena konvergentnim ili radijalnim širenjem arhitektonskih detalja pozadine postavljenih simetrično.³¹³ Na taj način predstava se deli na dva horizontalna pojasa, pri čemu *scaenae frons* igra ulogu prečnika krivog prostora ili centralnog horizonta. Dosledno sprovođenje ovog principa vrši se na žalost samo retko, ali je karakteristično da ćemo ga naći pre u boljim no u gorim izradama, uvek povezanog sa izrazitijom geometrijskom šemom kompozicionog plana.

Kada sumiramo ove konstatacije, izgleda najprirodnije pretpostaviti da je srednjevekovni slikar pogrešno protumačio pisana ili oralna uputstva antičke teorije; kao i srednjevekovni muzičar. No ako je u pravu Velflin kad kaže da umetnik svakoga doba vidi samo ono što želi da vidi, onda je navodna greška samo izgovor za jedan poseban pogled na svet bez koherencije, svet u kome su konstituante ličnosti u disperziji. Tako ćemo i bolje shvatiti Petrarkino osećanje ponovnog koncentrisanja u jedan egzistencijalan fokus: *Natura dux nostra nos solitarios fecit*. U svakom slučaju, pored onog što znamo o političkoj istoriji, filozofiji, nauci i religiji Srednjeg veka, umetnička forma još jednom, možda, i najpreciznije pokazuje nemoć tadašnjeg čoveka da sebe fiksira fizički i duhovno u vremenu i prostoru.

5. Vreme umetnosti

Mada ih eksplicitno nismo dovoljno podržali estetičkim argumentima, teze o prostoru i vremenu koje su bile izložene čvrsto su počivale na eksperimentalnoj osnovi umetnosti.

Pri tome smo došli do zaključka da su prostor i vreme međusobno zamenjive kategorije u kojima se svet može posmatrati nezavisno; skup stavova o prostoru odgovara skupu stavova o vremenu. Prema tome, svaka estetika koja razdvaja umetnosti na „prostorne“ i „vremenske“, razdvaja slično u neopozivo suprotno, te ne čini samo obratno od onog što nam je danas potrebno, već to čini i na pogrešan način.

Činjenica da se Praksitelova *Afrodita* može opipati dok Betovenova *Leonora* ne može — pripada primitivno shvaćenoj distinkciji koja zbog materijalne specifičnosti umetničkog akta nije u stanju da primeti ontičku povezanost dva objekta. Ja ne vidim način da se različitim umetnostima pripiše jedan zajednički status ako se na takvim distinkcijama insistira.

Podelom umetnosti na prostorne i vremenske estetika je ukinuta kao sintetička disciplina i vraćena u stanje srednjevekovnog kvadrivijuma gde je muzika bila isto što i astronomija, a slikarstvo isto što i drvodeljstvo. Međutim, ako se dosledno sprovede jedino mogućan sintetički tretman, onda se sve umetnosti imaju posmatrati u funkciji prostora i, paralelno, opet sve umetnosti u funkciji vremena. Na taj način utvrdila bi se priroda pikturalnog predmeta kao forma u nastajanju ili kao imobilizovani isečak vremenskog toka. Analogno tome, imao bi se proceniti slučaj muzičkog dela kao akustički fenomen u prostoru, kao instrument „brzine“ — pa prema tome i „puta“, ili kao partitura, skup grafičkih simbola gde je superpozicija omogućena prenošenjem auditivnog u oblast vizuelnog. U stvari,

Maks Desoar (Dessoir), koji se obično uzima za glavnog egzekutora podele umetnosti na dva suprotna pola, nije bio nametljiv sa svojim tezama i izrazio je izvesne nužne rezerve.³¹⁴ Nezgoda je u tome što većina teorija postaje neprihvatljiva kad prođe kroz sterilizator udžbenika; i što je vreme radilo suviše brzo, pa se i ova hipoteza mora prevazići. Možda samo zahvaljujući Borisavljeviću ne možemo reći da se ovo uviđa u poslednji čas, jer su svi slični pokušaji mnogo docnijeg datuma.³¹⁵

Mogli bismo još jednom revidirati istoriju umetnosti kroz plan koji smo ovim odredili. No dovoljno je nekoliko napomena opšteg karaktera. Na prvom stepenu analize likovna predstava je predstava zaustavljenog vremena, homogen vremenski interval čija je analogija fotografski snimak. Fiksiranjem, umrtvljavanjem jednog u beskrajnom nizu trenutaka, objekt likovne umetnosti izoluje se od vremena i postaje inkarnacija prostora.

Sa iznenađenjem primećujemo da su čak i ovako jednostavne i prividno načelne kvalifikacije podložne istorijskoj kritici. Pre svega, naš utisak vremenske izolacije objekta likovne umetnosti osetno slabi od jedne vrste do druge. Mi možemo imati određen utisak da je jedna slika Degasa trenutak ukraden vremenskom tečenju u cilju trajne konzervacije: slikarska boja postaje neka vrsta formalina. Međutim, to osećanje znatno slabi u kontaktu sa skulpturom. Statueta iz Tanagre, monstrum sa Bogorodičine crkve i Rodenov *Balzak* nisu bili ništa ni pre ni posle onog što predstavljaju. Oni nemaju nikakvu istoriju; oni prosto *jesu*. Prvi razlog tome leži u čisto tehničkom faktoru. Skulptura manje traži od mašte, još manje od nesigurnih zakona vizuelnog opažanja ili od optičke iluzije. Isti razlog još pre važi za arhitekturu koja nije reprezentativna umetnost u širem smislu.

Podstaknuti ovakvom konstatacijom vratimo se ponovo slikarstvu. Brzo ćemo razumeti da se i u okviru jedne umetnosti može izvršiti slično raščlanjavanje. Ako Dega, David i Hals zbilja imobilizuju jedan član vremena, šta čini enformelist sa svojom kompozicijom, Brak (Braque) sa svojom mrtvom prirodom. Klod Loren (Lorrain) sa pejzažom ili srednjevekovni portretist? Pa čak i Davidove pozorišne scene mogu ali ne moraju imati svoju istoriju; svesno izmišljene i subjektivno uređene one se odnose na jedno vremenski neodređeno stanje mašte.

Vremenski karakter slikane predstave ne može se dakle podvesti pod jedinstvenu definiciju. O takvom karakteru može najpre biti reči samo od izvesnog stepena „realističnosti“, od fotografskog kvaliteta. No tada razlikujemo trajanje obuhvaćenog intervala ili, jednostavno, *vreme eksponiranja* snimka, koje je kratko kod marinista, recimo kod Turnera (Turner), dugo kod Rafaela, praktično beskonačno na persijskom ornamentu ili sasvim neizvesno na jednoj apstraktnoj slici. Najzad, uključivanjem asinhronih događaja, regularnim pre svega za

srednjevekovnu kompoziciju stripovane priče, odaje još jednom mogućnost vremenskog dimenzioniranja pikturalnog objekta.

Sva ova razmatranja odnose se na centralnu dimenziju likovne predstave, na njenu relativnu, proizvoljno protegnutu sadašnjost. Slika, dakle, koja će u svom trajanju postajati sukcesivno solidarna sa mnogim „sada“ različitih posmatrača, pokazuje sama sobom beskrajnu elastičnost prezenta. Međutim, u materijalnom objektu, u fiksnom tekstu predstave, konzervirani su i drugi vremenski tokovi, koji se u datom momentu mogu rekonstruisati odnosno razviti. To su,



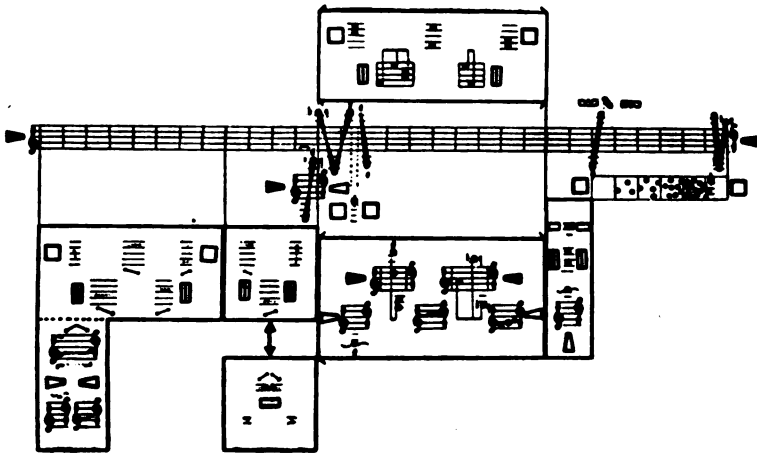
Primeri simultane inverzije u slikarstvu američkih Indijanaca. (Prema: Bates Lowry, *The Visual Experience*, 1963).

pre svega, vreme instaurativnog postupka, istorija postajanja umetničkog dela; zatim vreme interpretacije. Prvo je neobrtljivo u svim formama estetskog izražavanja. Drugo se smatra obrtljivim u likovnim umetnostima, s obzirom na mogućnost promene pravca posma-

tranja. Obrtljivo uvek smatramo i ponovljivim; neobrtljivo neponovljivim.

Razume se, promena pravca ne može se izvršiti s istim uspehom po svim osovina. Vertikalna inverzija zadovoljava u većini slučajeva kod ornamenta, ali skoro nikad u figurativnom slikarstvu. Suprotno tome, u harmonskom muzičkom principu inverzija je legalan postupak regulisan posebnim propisima. Takozvani obrtaji akorada, čak i konsonantnih, ne menjaju ni harmonsku funkciju ni opšti utisak. Najbliže muzici u ovom pogledu stoji slikarstvo karata za igranje. No u 14. veku, kada je ova umetnost dobila svoj puni zamah, muzika je pokušala i nešto više.³¹⁶

Neopoziva horizontalna jednosmernost oduvek je predstavljala problem za evropsku muziku, prepreku koja je sprečavala čak i autentičnu primenu simetrije, jednog od osnovnih estetskih principa. Ovaj nedostatak nadoknađivan je opštim krojem formalne organizacije, repeticijama, rasporedom tonalnih planova i, pre svega, uniformnom ritmičkom slikom. Još sistematskije omogućavanje horizontalne inverzije trebalo bi smatrati refleksom permanentne čežnje za povratkom prošlog, za obrtanjem fiksirane vremenske osovine. Neko-liko puta u svojoj istoriji, evropska muzika materijalizovala je sve-



K. Stockhausen, *Ciklus za jednog udarača*. Ova savremena muzička partitura može se čitati normalno ili u ogledalskoj inverziji.

sno i veoma konsekventno ovaj uvek latentan ideal, *per motum contrarium*. Već smo videli šta je princip inverzije mogao da znači u Antici. Nizozemski polifoničari 15. i 16. veka usavršili su do krajnje virtuoznosti obrtanje motiva u svim pravcima. Orguljaši 18. veka na čelu sa Bahom obnovili su ovu veštinu, pa ni Betoven nije odoleo privlačnosti eksperimenta (Sonata op. 110). Nešto docnije metod je

doživeo i svoju teorijsku sistematizaciju³¹⁷ i dokazao neku vrstu neu-ništvosti. Handšinovne primedbe o razlici koja ovde deli auditivno i vizuelno pokazuju nerazumevanje problema.³¹⁸ Šenbergova dodeka-fonija samo se u nebitnim detaljima razlikuje od Bahove *Umetnosti fuga*.³¹⁹ Najzad, svojim operskim skečom *Hin und Zurück*, Hindemit (Hindemith) je 1927. sproveo najmonumentalniji poduhvat ove vrste, dajući mu čak i literarno-filozofsko opravdanje.³²⁰

Muzička istoriografija i estetika ne nalaze lepih reči čak ni za najelegantnije primere melodijskih inverzija u klasičnoj muzici, a Bahovu *Umetnost fuga* naziva Combarje (Combarieu) „detinjastom“, „sholastičkim radom“, „sportom više škole“, „ogromnom nepotreb-nom igračkom“: „Ona ima neku vrstu monstrozne lepote; čovek se zapanji pred ovim izlivom tehnike ni za šta... Čemu ta fuga u in-verziji za dva klavira? To je muzika za oko, ne za uvo“.³²¹ Zaista, ovakav kameni spomenik obrtljive muzike može se ne voleti. Ali treba ga razumeti, kao što smo razumeli poeziju „za oči“ (VII, 5).

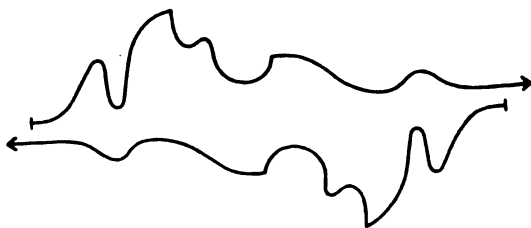
Dodekafonija se koleba između klasicističke jednostavnosti sred-stava i romantičarskog odnosa prema vremenu. U svakom slučaju, prema našim analizama svaki pokušaj obrtanja vremena znači jedino moguć pokušaj njegovog zaustavljanja. Tim tendencijama karakterišu se poslednje etape evolucije, znači osim Romantizma još i Barok i Gotika. Rekao sam ranije da je u tim fazama neobično snažno izra-žena potreba življenja u *sadašnjici* nasuprot klasicističkim fazama gde su vidniji dinamički impulsi gledanja u *budućnost*. Da bi postigao svoju idealnu formu života, Barok nastoji da određene veličine vre-mena i prostora što više ispuni pozitivnim sadržajem, da ih impre-gnira događajima bez praznina, čak po cenu distorzije morfoloških okvira; kao što se vreća deformiše kad u nju trpamo veliki broj predmeta.

Rastojanje između dve tačke koje bi klasicist povezao pravom linijom, barokni majstor spaja krivom — i na taj način uspeva da dato rastojanje optereti većom količinom supstance prostornog ili vremenskog karaktera. U muzičkom Baroku pravolinijska veza izme-đu dva tona ispunjena je melizmom, kao što je u arhitekturi rastoja-nje između dve tačke povezano volutom ili nekom drugom krivom linijom. Ukrašena melodija odgovara prozorskoj arkadi, krovnom vencu ili drugim detaljima zgrade. Međutim, ova se evolucija kon-sekventno nastavlja da na kraju zahvati celokupnu zvučnu i mate-rijalnu masu. Tako Bah (Bach) najzad napušta šifrovani bas sa nje-govim tromim koracima i u fugoidnim kompozicijama pokreće donji glas dajući mu istu elastičnost kao i gornjim. Još nešto ranije, Fran-česko Borromini (Borromini, 1599—1667) pronalazi talasasti zid, tako da otada ni bas barokne zgrade, njena osnova, nije više pravilan poligon već ornamentalna figura u kojoj su sva rastojanja duža no što bi normalno trebalo da budu.

Očigledno je da težnja za favorizovanjem prezenta povlači potrebu za zaustavljanjem vremena. Jedan od retkih načina na koje se zaustavljanje može formalno izvesti sastoji se u sukobljavanju dva vremenska pravca da bi se proizvelo međusobno potiranje. Tako su bar muzičari svesno ili nesvesno shvatili problem. U svom najradikalnijem obliku ova operacija se sastoji u paralelnom kretanju dve melodije od kojih je pravac jedne inverzija druge. Gotički, barokni i dodekafonski kontrapunktičari kombinuju vertikalnu inverziju sa takozvanim „račijim“ kretanjem i tako dobijaju strukturu koja će tek u najnovije doba dobiti i svoje striktno naučno opravdanje.

Naime Pjer Kiri (Curie) je postavio princip prema kome je u organskom svetu disimetrija uslov egzistencije jednog fenomena, odnosno da je za tu egzistenciju nužno da ne postoje izvesni elementi simetrije. Komentarišući ovaj zakon, Žak Nikol (Nicolle) podvlači da je horizontalni plan simetrije izvanredno redak u prirodi i da se samo uslovno može dobiti refleksijom oblika u mirnoj vodenoj površini.³²²

Ovu vrstu simetrije upotrebljava muzika još od 11. veka kad je postavila princip suprotnog kretanja glásova u odnosu na horizontalni plan. U svom najradikalnijem obliku, u kombinaciji horizontalnog i vertikalnog plana inverzije, javlja se totalna morfološka asimetrija, ali istovremeno i precizno izbalansiran sukob pravaca koji u datom slučaju imobilizuje vremenski tok. Šema jedne takve strukture odgovara i tonskoj i likovnoj formi:



U osnovi svih protivljenja konstruktivnim metodima komponovanja, a pre svega raznim oblicima inverzije, leži neosporna istina da se njihova funkcija ne percipira auditivnim putem, već da se mora naknadno (ili prethodno) rekonstruisati uz pomoć notnog teksta. Mah (Mach) opravdano primećuje da muzička sukcesija ostaje neobrtljiva u memoriji.³²³ Bergson, a za njim i teoretičari Geštalta, jasno su se izrazili da je izvrnuta melodija u suštini jedna druga melodija. Razume se, svaka fenomenološka analiza mora doći do takvog rezultata. Međutim, to nije „druga melodija“ ni za srednjevekovnog muzičara ni za Baha, ni za Šenberga: za njih je organizam melodije isto toliko naučni objekt koliko i konstantna forma, geometrijska ili auditivna — sasvim svejedno. Oni postupaju sa njom kao sa čvrstim

telom. Ali ovim se načinja jedan od ontoloških problema čija važnost zahteva širu terminologiju od umetničke. Postavlja se dakle pitanje odnosa notnog teksta i muzičkog bića, pitanje zamene objekta, psihofiziološko pitanje čulne transpozicije, pitanje prioriteta i prave autentičnosti kreativnog akta. Istina je da je notni znak samo simbol vremenskog fenomena. Ali je onda i potez četkom samo simbol prostornog: *ovaj je neobrtljiv u stvarnosti, ali je obrtljiv na slici*. Muzičar je često sklon da auditivni doživljaj zameni vizuelnim čak i bez mentalne transpozicije. U izvesnim metodima orkestracije, kao što je metod Rimskog-Korsakova, grafička slika partiture vrši snažan pritisak ne samo na predstavu zvučnog efekta kombinacija, već i na predstavu o tehničkoj korektnosti postupka.

Ako se ovakvoj interpretaciji može dati zadovoljavajuće obrazloženje, ono se nalazi tamo gde smo ga gore videli. Naime, u muzičku partituru kao prvi materijalni odraz akta komponovanja utisnuto je i vreme kreacije i vreme interpretacije. Notni tekst se nalazi u permanentnoj prostornoj sadašnjosti predstavljajući isto toliko otisak kreativne volje koliko i celokupni potencijal latentne zvučne energije. Za muzičara su nota i ton — vizuelna i akustička predstava — samo dve slike jedne iste stvari, tako da pogled na notni tekst izaziva auditivne „halucinacije“, pa čak i neposredne muskularne reakcije koje su utvrđene za sve umetnosti uključujući poeziju.³²⁴

U istoriji jednog muzičkog dela notni tekst, kao njegov autentičan dokument, zauzima centralnu poziciju. Konkretno, dato likovno delo takođe zauzima analogno mesto, bilo u odnosu na stvaraoca i interpretatora, bilo u odnosu na vremenski interval koji iseca i konzervira. Ako je moguće, ako je legitimno čitati sliku ili skulpturu u raznim pravcima, legitimno je i moguće učiniti isto i sa partiturom, s filmskom ili magnetofonskom trakom (vidi V, 1). Sasvim je drugo pitanje da li i koliko akustička transformacija notnih znakova odgovara grafičkoj predstavi u estetskom pogledu. Uostalom, svi dobro znamo da je pojam estetskog elastičan i istorijski varijabilan. Strano obuzete aritmetičkim spekulacijama, pristalice serijalnog metoda komponovanja često su se odavale okultizmu i astrologiji.³²⁵ Možda bismo to mogli smatrati kompenzacijom u vidu jedne više duhovne, metafizičke sublimacije koja je uvek neophodni ingredijent umetnosti.

Ako se posle svih razmišljanja, upoređivanja i zaključaka vratimo na prvi deo ove knjige, rezultati koje smo tamo dobili naći će se znatno pojačani. Tretirajući uglavnom istorijske probleme, tada se nismo mogli dugo zadržati na morfologiji fenomena. Sada su ti momenti znatno jasniji; kada bismo sa ovih pozicija ponovo preduzeli izvođenje istih zaključaka, uspeli bismo u tome brže, lakše i ubedljivije.

Putem kojim smo dovdle došli još jednom sam pokušao da opravdam jedan konstantan metod i jedan rukovodeći princip: kada se

nađemo pored dve iste ili slične stvari — princip nalaže da pretpostavimo jedinstven uzrok uočenih sličnosti. Metod se zasniva na hipotezi da svaka stvar menja svoje obrazloženje zavisno od nivoa analize na kome je posmatramo. Ispravnost analize ne zavisi od stepena dubinskog raščlanjenja pojedinog objekta, već od uspeha u postavljanju svih objekata u zajedničku, jedinstvenu ravan posmatranja. Gde god se pojavi alternativa, to je znak da su upoređene različite ravni realnosti. Svaka pak ravan ima svoju posebnu istinu koja ne dopušta nikakvu relativnost. Tako i jedan logički sistem ne traži istinu već saglasnost; a u njemu ne može biti greške već samo kontradikcije.

IX ZAKLJUČAK

1. Prošlo u sadašnjem

Svaka analiza sopstvene epohe ima dokumentarnu vrednost koja se ničim ne može zameniti. S druge strane, jedan istorijski pogled *a posteriori* ostaje uvek u boljem položaju jer je u stanju da ono što je u datom momentu za savremenika bilo samo rezultat, shvati kao uzrok poznatih posledica; samim tim, ono što je za prvog samo mogućnost, postaje za drugog izvesnost.

Od izvesnosti se pak lako dolazi do predstave zakonitog. Mi dakle vidimo u prošlosti smenu slika koje nam se prikazuju kao logične samim tim što su kauzalno povezane. Naravno, uvek se može reći da je kauzalnost prividna, prosto zato što su poznata stanja realizovana, te se lažno pričinjavaju kao nužna. Da je tok događaja uzeo neki drugi pravac mi bismo mu takođe pripisali strogu kauzalnost, nužnost i zakonitost. No pitanje glasi: je li bilo moguće da dođe do promene pravca?

Na to sam pitanje već ranije odgovorio (IV, 5). Ako kažemo da se dogodilo samo ono što se moralo dogoditi i da prema tome nikakva promena nije mogla uopšte doći u obzir — to ne znači da smo utvrdili jednu nepobitnu istinu. Ali znači da smo zauzeli jedini stav koji dopušta racionalan pristup istorijskom fenomenu i koji nam daje izvesne šanse da sagledamo konture budućnosti. Prošlost kao bajka odgovara budućnosti bez forme. Nikad se istorija umetnosti neće zadovoljiti takvim rešenjem.

Spiralni dijagram ili, još bolje, oscilogram koji nam se ovde ukazao kao rezultat analize (IV, 3), sadrži i eksplicitno i implicitno dve osnovne pojave kao dva neodvojiva izraza svakog istorijskog kretanja: jednu smrt i jedan preporod. U tome, razume se, nema ničeg ni novog ni značajnog. Ostaje međutim da se proverí hipoteza o klasicističkoj prirodi aktuelnog stanja evropske kulture, odnosno da se vidi u kom se stepenu ostvaruje proces koji ta hipoteza predviđa.

Šta smo mi ovde razumeli pod fenomenom klasicizma? Rezimirajmo ukratko.

Pre svega videli smo periodičnu tendenciju udaljavanja jedne kulture od njenih autentičnih genetičkih korena. U završnoj fazi svakog stilskog tela nalazi se mnogo nagomilanog taloga koji traži radikalno čišćenje. Javlja se dakle reakcija koja želi da vrati čovečanstvo u doba njegovog detinjstva i da ga ponovo asocijativno poveže sa objektima koje je nekad stvorio ili koji su ga usloveli. Ovaj načelni povratak određuje se preciznije „povratkom prirodi“, povratkom jednostavnijem morfološkom izrazu, arheološkim tendencijama i, najzad, jačanjem humanističkog principa o smislu Protagorine devize „čovek je mera svih stvari“. Kako pak svaki novi povratak klasičnom idealu istovremeno znači sve veće otuđenje od njega, to se klasicizam uvek paralelno definiše kao akumulacija energije za odlučujući korak u pravcu jedne nove progresivne evolucije. U prelaznom periodu podjednako su vidljivi simptomi dekadencije i klice obnove.

Grčko-latinska kultura predstavlja najveći procenat onog kompleksa oblika za koji se vezuje evropska misao. Već samim tim izvestan ingredijent orijentalne inspiracije uključuje se indirektno u svaki klasicistički pokret. Ali direktne studije kultura starijih od grčke spadaju takođe u repertoar humanističkih nauka. Tako se na primer vodeći platonista Renesanse Piko dela Mirandola (Pico della Mirandola) oseća obaveznim da detaljno prouči jevrejsku kulturu, što se uskoro prenosi na Nemca Rojhlina (Reuchlin) i na francuske humaniste Šampjea (Champier), La Boderija (La Boderie), Ramusa (Ramus) i druge. Ukratko, javlja se *prisca theologia*, koja želi da hrišćanstvo poveže sa prvobitnim izvorima. Njen je fundamentalan motiv „da ima prošlost bez prekida“,³²⁶ što dobija ovde svoju posebnu težinu. U sledeće slično doba, Volter (Voltaire) je definitivno uveo kinesku kulturu u krug hrišćanskog sveta. Mada je time rizikovao da ruinira istorijski autoritet Biblije, on je saradnike našao čak i u jezuitima.³²⁷

U naše doba oćigledan je porast interesovanja za kinesku i indijsku misao. Jogi discipline, a u poslednje vreme naročito zen-budizam, uzimaju takve razmere da iz stadijuma teorijskog izučavanja prelaze u svakodnevnu praksu. Drugim rečima, materijalna arheologija, tipična za klasicističke impulse, dopunjava se duhovnom.

Ipak još uvek antička Grčka daleko prednjači u statistici modernih asocijacija. To se čak prenosi i na njene derivate, tako da danas naglo napreduje proučavanje Vizantije, najzapostavljenijeg perioda evropske civilizacije. Ponovimo još jednom da, kao što je to dobro poznato, klasična kultura nije nikad napuštala orbitu evropske misli. Marks, koji ju je veoma cenio, morao je primetiti ovu neobičnu otpornost grčkih umetničkih oblika: „Teškoća je u tome da se razume što nam oni još pružaju umetničko uživanje i što u izvesnom obliku važe kao norma i nedostižni uzor.“³²⁸ Ovi oblici dakle predstavljaju glavni supstrat evropske kulture, pa je lako doći na pomisao da je

u pitanju jednostavan kontinuitet. Lukač tako naivno i rešava problem.³²⁹ Ali, razume se, teškoća je u tome što se između Grčke i modernih vremena isprečuje Srednji vek, pa je hipoteza o pravolinijskom kontinuitetu neodrživa bez predstave o pulsiranju stratuma, to jest blokova suprastruktura. Jer, kako god pogledali stvari, položaj grčke misli morao bi u 20. veku biti gori no ikad.

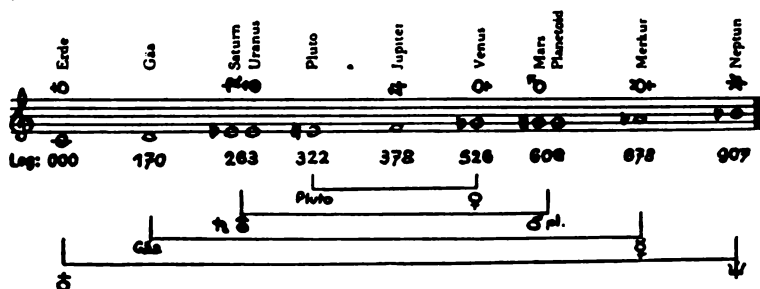
Pretpostavimo mogućnost da opišemo savremenu materijalnu kulturu, stepen i orijentaciju njene nauke i način našeg života bilo kom predstavniku ranijih epoha, do kraja 19. veka. Njegov zaključak bi morao glasiti da u takvoj konfiguraciji činjenica ne može ostati ni najmanjeg mesta za reminiscenciju na jedno primitivno doba, primitivno u etimološkom smislu te reči. Međutim, 20. vek se odjednom pokriva čitavom masom antičkih motiva. Uzmimo Žirodua (*Girodoux*), kod koga nalazimo pravi arheološki muzej: *Trojanski rat*, *Elektra*, *Amfitrion*, *Judita* itd. No Žirodu ili Kokto (*Cocteau*) govore još uvek jednom varijantom latinskog jezika. Bacimo zato pogled na vanredno simptomatičan slučaj Stravinskog, koji je kao najradikalniji muzički revolucionar u isto vreme dosledni mitološki pripovedač. Dok se osećao intimnije vezanim za rodno tle, on je bio prožet prastarom slovenskom tradicijom, odakle *Zar ptica*, *Posvećenje proleća*, *Svadba*, *Mavra*, *Priča o vojniku*. No čim je usvojio zapadnu kulturu on prelazi na antički mit. Ovaj literarni prelom ima potpun korelat u muzičkom: fovistički brutalan u svom prvom periodu, Stravinski postaje odjednom klasicistički umeren i geometrijski precizan sa delima *Oedipus rex*, *Apollon Musagète*, *Perséphone*. Mada u principu ne mora biti relevantno, svedočanstvo Stravinskog odgovara ovom opisu procesa.³³⁰ U stanju permanentne opijenosti sopstvenim verbalizmom, Adorno kao i obično daje jednu neupotrebljivu interpretaciju umetnikovog duhovnog stanja, ali pozajmljuje tačnu činjenicu: „Kompozicije koje se grupišu oko *Priče o vojniku* mogle bi se nazvati infantilističkim . . . Stravinski je uvek upućivao pojedincu dečje pesme kao glasnike primitivnog doba.“³³¹

Izlišna su psihoanalitička pretraživanja jedne osobe kad je u pitanju opšta situacija. U celini, evropsko pozorište 20. veka puni se čitavom galerijom ličnosti kao što su Klitemnestra, Ifigenija, Orfej, Antigona itd. Istovremeno se pokazuje i ona karakteristična transformacija ili, bolje rečeno, deformacija motiva. Tako Edip, jedna od najomiljenijih modernih figura, postaje simbol psihoanalitičkih preokupacija, što svakako nije mogao biti u svom autentičnom obliku. Ističem prvo pozorište i muziku zbog toga što u njima klasicizam neki put nije direktno apostrofiran ili nije lako uočljiv. Erik Sati (*Satie*) svakako zadovoljava naše uslove u tom pogledu. Inače, dovoljno je poznato da preko Morisa Denija (*Denis*), Vijara (*Vuillard*), Rusela (*K.-X. Roussel*) i drugih, pokret Neoklasicizma zauzima jedno od važnih mesta u slikarstvu 20. veka. Ovoj grupi trebalo bi svakako

dodati mnoga platna Andre Derena (Derain), Feliksa Valotona (Valoton), Frisa (Friesz) pa i Pikasoa. U osnovi, ove umetnike računamo u neoklasiciste pretežno zbog njihovog realističkog stava i figurativnosti; međutim, to nije ni izbliza onaj pravi simptom povratka izvorima na koji mislim. Prava reakcija je ona koja modernu arhitekturu čini klasicističkom. O tome ne moramo diskutovati, a izvesne nužne rezerve izrazićemo docnije.

Filozofska misao Evrope toliko je zavisna od svojih grčkih utemeljača da je teško reći u kojoj meri ona danas posebno akcentira tu svoju zavisnost, odnosno da li se i u kojoj meri romantična filozofija udaljila od svog izvora. Slučaj ekstremne podudarnosti sa renesansnim shvatanjima nastupio bi ako bi se današnja filozofija, a s njom i nauka, počele odricati Aristotela u korist Platona. Mada se tako doslovna analogija ne bi smela očekivati, ima nekih dosta izrazitih simptoma ovakve preorijentacije. Sumnjam da bi se bilo kad ranije dogodilo da neko oceni Aristotela kao čoveka koji ima „mentalan uzrast osmogodišnjaka“, kao što se izrazio Leon Brunšvik (Brunschvicq).³³² Nešto je ipak bila umerenija istorijski simetrična, renesansna ocena Đordana Bruna, za koga je veliki peripatetičar „ambiciozni psovač koji je želeo da obezvredi mišljenje svih drugih filozofa“.³³³

S druge strane, sasvim je neočekivan i izvanredno izrazit pitagorejsko-platonski pokret u naše doba, sa čijim smo se rezultatima već ovde više puta susreli. Broj citata Platona, naročito iz *Timeja*, naglo raste u filozofskim, naučnim i estetičkim raspravama svih



Jedna savremena varijanta „harmonije sfera“: u svojoj analizi H. Kayser (*Lehrbuch der Harmonik*, 1950) pokazuje da sistem rastojanja planeta odgovara harmonskoj molskoj lestvici sa varijantom e i ges. (Prema M. G. G.).

vrsta. Međutim, čisto pitagorejstvo izgleda postaje još privlačnije od svoje platonovske interpretacije, naročito stoga što sankcioniše delom naučnu, delom mističnu veru u univerzalnost fizičkih zakona.

Svakim danom se sve više akumuliraju podaci koji pokazuju zavisnost egzistencije zemaljskog sveta od konfiguracije kosmičkih sila, posebno zračenja; ako ova saznanja budu rasla u dosadašnjem

smislu i tempu — onda se ne vidi dobro po kojoj će se supstancijalnoj osobini razlikovati jedna buduća astronomija od astrologije. U celini uzev, pravac današnjeg razvitka egzaktnih nauka veoma je povoljan za rehabilitaciju nekih pitagorejskih postulata, naročito u pogledu identičnosti makrokosmičkih i mikrokosmičkih pojava. Sa naše moderne tačke gledišta navodna egzistencija sile koja uređuje planete po akustičkim principima, nije ni blizu tako fantastična kao što je mogla izgledati pre 100 ili čak 50 godina. Ova hipoteza bi se mogla objasniti intuicijom zakona oscilovanja koji u krajnjoj liniji ujedinjuje muziku i zračenja, svodeći na iste matematičke izraze mehaniku, akustiku, optiku i elektricitet.³³⁴ Mi smo već pomenuli Keplera kao protagonistu ideje da se veličine planetarnih orbita posmatraju kao korelat muzičkih intervala. Najzad, u naše vreme, jedan teoretičar tipično moderne formacije pokrenuo je celokupan naučni aparat — sa ondulatornom mehanikom, astronomijom i nuklearnom fizikom — da opravda koncept „harmonije sfera“.³³⁵ Ako tome dodamo da su pitagorejci, zahvaljujući inspiraciji ili numeričkoj spekulaciji, anticipirali pojam antimaterije pretpostavljajući egzistenciju jedne „kontrazemlje“,³³⁶ onda ovde izgleda mogućna samo jedna alternativa: ili je pitagorejska intuicija jednim neshvatljivim prodorom uspela da nasluti zakone koje nije mogla proveriti; ili moderni fizički instrumentarijum zajedno sa svojom simbolikom brojeva nije u stanju da apsorbuje i reprodukuje složenu strukturu realnog sveta, pa nam pruža jednu simplifikovanu verziju u kojoj mi — čak protivno datima percepcije — pronalazimo sličnosti i tamo gde ih u suštini nema.

*
* *
*

Svaki klasicizam kao pokušaj restauracije postaje dakle primarno simptom regeneracije čiji program sadrži dve glavne tačke: ukidanje i ustanovljenje.

To je ogroman poduhvat koji ima reperkusije na svaku manifestaciju ljudskog života. Ponovimo zato da su svi klasicistički pokreti praćeni teškim političkim potresima koji su direktno vodili od rušenja prevaziđenih sistema do formiranja novih; osnivanje imperije Karla Velikog, ratovi u Nizozemskoj i Italiji, epidemični narodni ustanci s kraja 14. veka (već nazvani pokušajem „diktature proletarijata“³³⁷), Francuska revolucija. Epoha Renesanse se tako reći zvanično najavljuje zaključkom intenzivnih antagonizama Rata dveju ruža (1485), Stogodišnjeg rata (1453) i padom Carigrada iste godine — svuda sa propašću starog plemstva kao rezultatom. Možda najteži udarci pogađaju naše stoleće: dva velika rata od kojih prvi po mom mišljenju

predstavlja apokaliptičan završetak starog doba, a drugi bučnu uvertiru jedne nove epohe. Francusku revoluciju dopunjuje Oktobarska.

Vratimo se umetnosti. Videli smo kako se jedan stari oblik života, srednjevekovni, našao u nemogućnosti da duže odgovori aspiracijama novih generacija. Gotika novih vremena zove se Romantizam. Ovaj se preko svojih derivata uvlači još u 20. vek da posluži za metu svim avangardnim pokretima. I tako se ponovio već poznati fenomen: klasicistički modernizam jednom žestokom reakcijom čini nepravdu svojoj neposrednoj prošlosti, dok se istovremeno inspiriše idejama koje bi se sa više razloga mogle smatrati zastarelim.

Ali to je u prirodi stvari. Najpre se mora izvršiti ukidanje, kao prva tačka programa. Ovoga puta to je naročito težak posao, jer se radi o likvidaciji ne samo neposredno prethodećih navika već i o proverci njihovih korena koji su daleko dublje urasli u tle prvobitnih principa. I zato je na zastavi umetničkih revolucionara s početka ovog veka najpre istaknuto jedno veliko NE.

Moderna estetika je na prvom mestu jedna negativno definisana teorija. I to je možda njeno jedino opšte mesto kad se uzmu u obzir vanredno velike divergencije pojedinih pravaca. Većina značajnih umetničkih programa našeg veka oštro se suprotstavljaju jedan drugom. Fovizam nema ničeg zajedničkog sa kubizmom, ovaj sa futurizmom ili dadaizmom, dadaizam sa neoklasicizmom, svi zajedno sa enformelom. Ali ipak, pošto se u doba klasicizma uvek izgrađuje jedna nova kontra-priroda, svi osećaju potrebu da se u tom smislu izjasne: „Na kraju krajeva priroda je samo jedna hipoteza“ (Duffy); „Za mene, slikarstvo počiva na posmatranju i ljubavi prema spoljašnjem svetu“ (Segonzac); „Umetnost slikanja novih celina, sa elementima pozajmljenim ne od vizuelne realnosti, već sa onima koje je stvorio sam umetnik i nadahnuo ih jednom snažnom realnošću (Apolinaire); „Napustio sam sve subjektivne koncepcije“ (Coubine); „Priroda se može gledati bez opasnosti, s obzirom da čovek u njoj jedino vidi samog sebe“ (Lhote).³³⁸

Kao što sam primetio, iz većine ovih deklaracija u prvi plan izbija problem odnosa prema prirodi i realnom svetu uopšte. Tako se vraća jedan od glavnih problema Renesanse. Na izmaku 19. veka javlja se već reakcija na običaje, a posebno na način odevanja. Ipolit Ten posvećuje celo jedno poglavlje apologiji grčke golotinje.³³⁹ Da je mogao znati u kojoj će meri sa nudizmom, turizmom, sportom i noćnim životom ova teza imati uspeha možda bi promenio mišljenje.

U ovom pogledu umetnost još nije ujedinjena, odnosno ona još ne dostiže forme svakodnevnog života koje se sve više orijentišu na kontakt sa slobodnom prirodom. Prvu fazu preorijentacije predstavlja impresionistički plenerizam, koji je međutim skoro potpuno ugušen. Jedino što umetnost za sada jasno pokazuje, to je potreba za psihoanalitičkom golotinjom unutrašnjeg supstrata. Ali ako je ova tenden-

cija dosta jasna u proznoj literaturi, kinematografiji i providnoj arhitekturi, ona još uvek nema svoj definitivan izraz.

Pa ipak su svi moderni pravci u nečem ujedinjeni: u svojoj destruktivnoj volji. Jedan običan posmatrač, uzet u svakodnenom smislu ove reči, kao i najobrazovaniji ekspert imaju identične prve asocijacije pri susretu sa jedinim novim delom: to je produkt modernizma, za razliku od dela tradicionalne umetnosti — ili obratno. Tek u drugoj aproksimaciji dolazi do preciznije kvalifikacije, po pravcu. Ako do toga uopšte i dođe. Karakter antagonizma ne niveliše samo pojedinačne smerove u okviru jedne umetničke vrste, već i sve vrste zajedno. Šta je bio program estetičara i kritičara krajem prošlog i početkom ovog veka? Precizno formulisana namera kao kod Praksitelu, Mikelandeolu, Getea ili Vagnera? Još ne. To je još samo dotovski, petrarkijanski izraz otpora: mi nećemo naturalističku formu, nećemo tematski razvoj, nećemo rimu, nećemo harmonske funkcije. Šta hoćemo? U prvom redu ono što ostaje kad se prvo odbaci. Tako su nastali umetnički oblici negativnog tipa koji se teško klasifikuju, još teže definišu: secesionistička arhitektura, Brakove (Braque) dvostruke konture, drečeći spektar Matisovih (Matisse) boja, Difijevi (Duffy) aerostatski pejzaži, Ruoovi (Rouault) portreti, Kleove (Klee) skice, Apolinerova (Apollinaire) poezija, zatim Satijev (Satie) aformalizam, Bergov atonalizam itd. itd. Ovde stojimo pred tipičnim sankilotskim duhom prve faze umetničke revolucije.

2. Anarhija i nepogrešivost

I tako se dogodilo čudo, ono prvo čudo koje podjednako objašnjava i entuzijazam jednih i revolt drugih: *umetnost je postala nepogrešiva*. Otkad je iz istorije ispala umetnost sasvim male dece i sasvim velikih primitivaca, to se nije dogodilo.

Moderna umetnost otklonila je čak i teorijsku mogućnost greške time što je porušila do temelja sve moguće sisteme, stavljajući na njihovo mesto subjektivnu intuiciju kao jedino merilo. Jer tradicionalna evropska umetnost tražila je od slikara realistički crtež, naučnu konstrukciju treće dimenzije, opis materije, kolorističku harmoniju i geometrijski definisanu kompoziciju — kao što je od muzike zahtevala ispunjenje formalne šeme i harmonskih zakona, tematsku logiku i propisanu harmoniju tembra. U takvom složenom kontekstu pravila, svako ogrešenje postaje toliko očigledno da je jedno delo moralo biti „ispravno“ pre no što postane dobro ili rđavo. Odbacimo međutim pravila o paralelnim kvintama ili o komplementarnosti boja: nikakav objektivni sud nema više ingerencije u estetički kriterijum. Vrednost umetničkog produkta postaje privatna stvar posmatrača ukoliko nije stvar odluke posrednika u prodaji. Sa uništenjem sistema

diletant dobija mogućnost direktnog uključivanja u proces. On je tu mogućnost obilno iskoristio. Ubeđen sam da je majstor manastira Nagoričina bio u situaciji da se ogreši o pravila. Njegovi savremenici, modernisti Dučo (Duccio) i Simone Martini nisu.

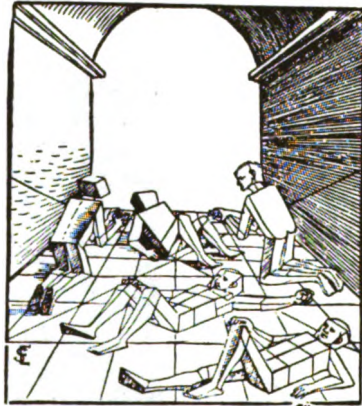
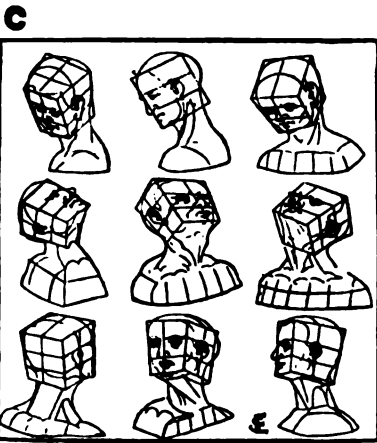
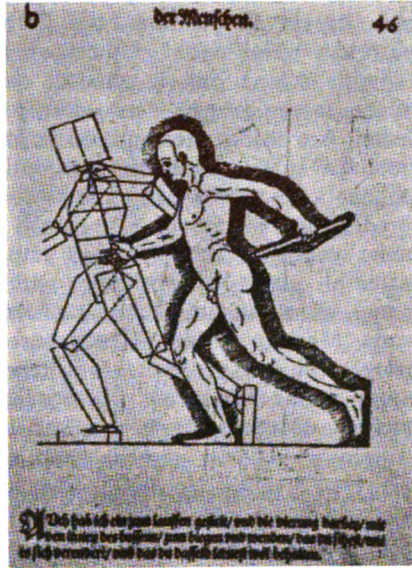
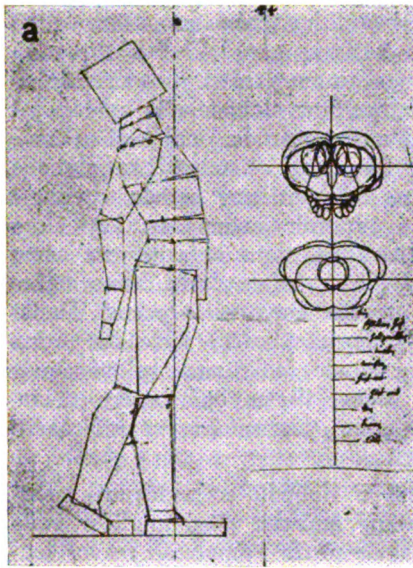
Razume se, generalna linija jedne epohe ne može se izvući samo iz umetnosti. Da se nauka našla u apsolutno istom položaju, dovoljno će pokazati samo nekoliko rečenica izgovorenih u najkritičnijem momentu:

„Više uopšte nema onih velikih, univerzalno prihvaćenih teorija oko kojih su se okupljali svi eksperimentatori u punoj saglasnosti. U domenu prirodnih nauka vlada jedna anarhija, sve smelosti su dozvoljene, ni jedan zakon ne izgleda strogo neophodan. Mi u ovom momentu možda prisustvujemo više jednom rušenju nego definitivnom delu. Ideje koje su našim prethodnicima izgledale kao najčvršće postavljene, danas su dovedene u pitanje.“³⁴⁰

Svaki bi istoričar umetnosti potpisao ove reči, danas kao i nekad sa počecima Renesanse. Ili obratno: osim perioda Klasicizma nema drugih u kojima bi takve reči mogle biti izgovorene.

Ako su naše asocijacije opravdane, to bi sugeriralo da se danas nalazimo u doba nekog modernog ranog Kvatroćenta. Teško je biti kategoričan, jer je jedna naša decenija nabijena sadržajem koji bi u doba italijanske Renesanse verovatno ispunio celo stoleće. U svakom slučaju, klin tradicije zabija se duboko u 20. vek, mada, razume se, znatno izmenjen i dovoljno prurušen da ga je neki put teško odmah prepoznati. Slično muzici Činkvećenta, javljaju se i hermafroditiski oblici, jednom nogom u staroj, jednom u novoj epohi, kao kod Skrjabina (Scriabine), Modiljanija (Modigliani), Markea (Marquet) ili Derena (Derain) kao u većem delu literature, naročito prozne. Izvesne umetničke prirode neće potpuno napustiti jedan sistem pre no što se sledeći ne definiše: „Može se znati — kaže jedan savremeni estetičar — da je određena forma dotrajala, a ipak se angažirati u odbrani te iste forme. To se uvijek dešava na prelomu epoha onim ljudima koji ne mogu izdržati bez jedne čvrste forme, a nova forma još nije očvrsla.“³⁴¹

No jasno je da čisto negativna estetika ne može dugo zadovoljavati potrebe istorijskog momenta. Zato se paralelno njoj javljaju prvi pokušaji formulacije novih principa, sa strasnom željom da im se daju smisao i vrednost sistema. Mi ćemo vrlo jasno primetiti da takvog sistema nema ni kod veoma radikalnih modernista kao što su bili Stravinski ili Matis (Matisse), kao što do njih još nisu došla braća Lorenceti (Lorenzetti) u Trećentu, ili Vilart (Willaert) na početku 16. veka. Ali zato nailazimo na uporne pokušaje Ležea (Léger), Korbizjea (Le Corbusier), i Šenberga (Schönberg) da teorijski fundiraju svoje kubističke eksperimente. Kandinski je uvek isticao želju da pronađe sasvim primarne oblike i boje na kojima bi

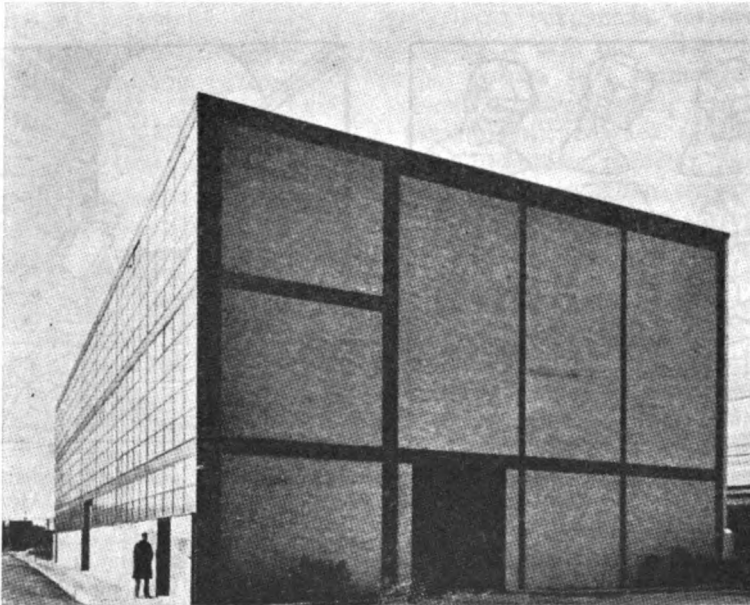


Svođenje živih oblika na pravougle geometrijske slike nije privilegija modernog kubizma: a. Dürer (1471–1528). b. Lautensack, 1564, c. Erhard Schön, 1538.

se zasnivalo jedno novo slikarstvo. I takva umetnost bila bi takođe izraz kontra-prirode, sa tom razlikom što prirodu više ne bi predstavljala ekstrahumana realnost, već humana suština data psihofiziološkim podacima.

Teško je reći da ono što smo do sada u ovom smislu dobili stoji na čvrstim nogama. Zato je lako primetiti da savremene teorije nisu uspele da postanu onaj definitivni, dugoročni program, toliko potreban našoj epohi. Umetnost se našla u paradoksalnoj situaciji. S jedne strane ona je shodno elementarnom izrazu ljudske prirode nastupila pre svega sa zahtevom neograničene slobode. No postoji još jedan, isto toliko elementaran izraz humane prirode, onaj koji zahteva potčinjavanje određenoj disciplini. Potpuna, asistematična sloboda pokazala se veoma brzo kao opasnost od haotičnog nereda, opasnost pred kojom se mnogi nisu snašli — od onih, razume se, koji su o tome vodili računa. Time se najverovatnije daju objasniti ne samo pojedini ekscesi histeričnog porekla, već jedan često abnormalan odnos prema umetničkom fenomenu uopšte. Govoreći o preteči Dadaizma Marselu Dišanu (Duchamp) F. Foska (Fosca) kaže da je on izlagao obične predmete industrijske izrade, pokrenut svojom „mržnjom prema umetnosti“.³⁴² Sasvim tačna, ili ne baš sasvim tačna, ovakva ocena goni na pomisao o jednoj sasvim izuzetnoj situaciji u kojoj se našla savremena umetnost.

Zbog toga su, nasuprot tezama o slobodi, najznačajniji predstavnici nove umetnosti već od samog početka posumnjali u čudo i u nepogrešivost. Slika koju nam danas pruža kompletan razvoj jed-



Mies van der Rohe, *Zavod za ispitivanje metala i minerala*, 1943. (Prema Giedionu). Konceptija fasada identična je sa koncepcijom Mondrijanovih slika.

nog Pikasoa, predstavlja istoriju grčevitog napora da se nađe oslonac u jednoj stabilnoj estetici. Ja tako razumem njegove transformacije i povremena vraćanja realizmu; mada je uvek moguće reći da je Pikaso čovek koji neprestano menja masku kako se ne bi primetilo da nema lica. Međutim, u slikarstvu je ovoga puta bilo teže pronaći racionalnu formulu nego u muzici. Skoro paralelno, Šenberg postavlja temelje relativno čvrstog dodekafonskog sistema.

Iz naše perspektive i jedan i drugi fenomen spadaju još uvek u jedan prelazan stadijum. Ako je reč o klasicistički obojenoj reformi, onda bi ona morala da zahvati još dublje u sam supstrat forme da bi odatle izvukla nova pravila. I to se i dogodilo. Kubizam nije morfološki evoluirao već se sa Mondrijanom još striktnije sveo na svoje elemente, kao što je to bio slučaj i sa arhitekturom. I veoma je važno istaći da je Mondrijan ne samo potpuno svestan svoje evolucije, već nasuprot estetičarima — koji ga smatraju apstraktnim majstorom — svoje rezultate naziva „novim realizmom“: „Kubizam nije prihvatio logične konsekvence sopstvenih otkrića; on nije razvio apstrakciju do njenog krajnjeg cilja, do izražavanja čiste realnosti. Osećam da se takva realnost može izraziti samo čistim likovnim sredstvima (*pure plastics*) . . . Da bi se čista realnost likovno stvorila, neophodno je svesti prirodne forme na konstantne elemente forme, a prirodnu boju na primarnu boju.“³⁴³

Da je celokupna današnja umetnost orijentisana u pravcu koji je ovim Mondrijan odredio, njena srodnost sa karolinškim dobom i Renesansom bila bi tako očigledna da je ne bi trebalo ni dokazivati. Jer jedan Hukbald je samo tražio primarne forme buduće muzike, kao što jedan Učelo (Ucello) i Bruneleski (Brunelleschi) nisu tražili drugo do „konstantne elemente forme“ da bi izrazili „čistu realnost“.

Naše je doba kompleksnije, pre svega zato što ni u jednom poduhvatu ne učestvuje čist nacionalni element. Ipak, povratak klasicizmu ne ograničava se samo na kubizam. U isto vreme teorije o proporcijama, zlatni presek, Tiršova (Thiersch) analogija, Fibonačijeva serija i drugi objektivizirani estetički principi dobijaju veliku popularnost. Dodekafonija ne prerasta u slobodnije ekspresivne formulacije već se, naprotiv, još uže vezuje za striktnost serijalnog komponovanja. Naročito je karakteristično da ovog puta serija obuhvata i svoj metrički makrosistem, to jest ritam.

Iz naše dosadašnje analize morali smo svakako izvući jednu neobično važnu pouku: u istoriji umetnosti ne može biti značajne promene bez reforme ritma. I *vice versa*: kao najsigurniji test za proveravanje stepena intenziteta neke reforme može poslužiti ispitivanje promena u sistemu proporcija. Što se ovog konkretnog slučaja tiče, postoji izvesnost da će muzički ritam ponovo dobiti stabilan izraz tek onda kad se potpuno prilagodi zahtevima modernog humanizma, to jest kad se stavi u sklad sa ritmovima psihofizioloških

funkcija. Za sv. Avgustina to je još bio puls krvotoka; za nas je to puls nervnih mehanizama i cerebralnih procesa. Sa te tačke gledišta, apstraktno slikarstvo i skulptura predstavljaju neodređenu sliku interferencija različitih fizioloških ritmova u smislu u kome smo ranije citirali Karela (Carrel, VII, 1); nasuprot tome, konstruktivizam teži formulaciji izolovanih elementarnih odnosa koji se eventualno mogu izraziti čak i matematički. Antropološke nauke takođe se vraćaju proučavanju elementarnih pojava, naročito psihologija. Koncept „primitivnog paternā“ svesti (tako drag geštaltistima), fenomenologija, teorije ponašanja i učenja pokazuju proces preispitivanja zakona psihe, kao reakciju na suviše složene hipoteze. Huserl (Husserl) od koga je potekao dobar deo inicijative, izričito je označio svoju filozofiju „arheologijom ljudskog iskustva“.³⁴⁴

*
* *
*

Rekli smo više puta: kada se žele radikalne izmene mora se početi od temelja i graditi iz početka. Temelj je uvek ukopan u jedno poznato arheološko stanje. Utoliko je klasicizam pokušaj restauracije. S druge strane, klasicizam i reformizam uzajamno se definišu. „Mi se susrećemo — kaže Špringer — u skoro pravilnim vremenskim razmacima sa izvesnim osnaženjem Antike kao najvišeg modela (*Muster*) snaga uobličavanja. Tako već u karolinško doba, tada u užim krugovima Italije u 12. i 13. veku, na obuhvatniji način u periodu Renesanse, na isteku 18. veka i u vreme Klasicizma . . . Uvek se umetnost vraća Antici, radi izučavanja zakona njenog stvaranja, ne radi ropskog podražavanja, koje svuda ubija lični umetnički život. Umetnost koja za Antiku predstavlja prazan list ne može računati na trajanje.“³⁴⁵

Jasno je da smo otprilike to isto ovde izrazili na jedan kompletniji način. Poslednja rečenica citata vanredno je simptomatična za jedan način mišljenja i već sama sobom ukazuje na period u kome je nastala. No ja bih naročito podvukao reči u kojima se poriče „ropsko podražavanje“ Antici. To je tačno, ali izgleda da je suprotno prvobitnoj nameri: klasicizam se ne stidi podražavanja, čak ga uzima za devizu. No karakteristično je to što se pri tom ulaže energija koja u krajnjoj instanci uvek prevazilazi okvire postavljenog problema. Paralelno s ovim, svaki povratak Antici predstavlja progresivno udaljavanje od modela. Od karolinškog doba do današnjeg dana, epohe klasicizma su sve manje klasične.

Već je u italijanskoj Renesansi ovaj proces očigledan. Pored intenzivne humanističke restaurativne volje, ovo je drugi važan mo-

ment zbog koga je Renesansa idealan eksperimentalni objekt za komparativnu analizu.

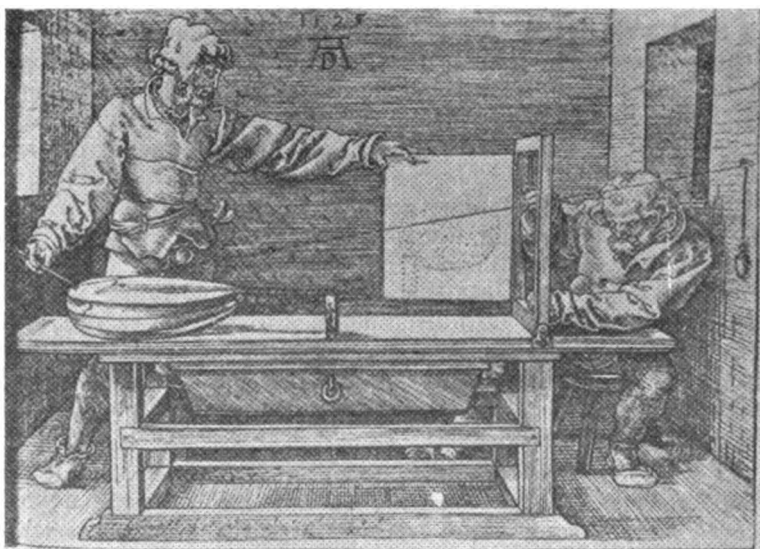
Sličnosti daleko prevazilaze karakter simbolične veze i mogu se naći na obe strane gde god dodirnemo jedan simptomatičan fenomen. Ako pođemo od nauke i filozofije, susrećemo se sa uvođenjem novih dimenzija u svet misli i svet fizike. Ma koliko to bilo poznato, rekapitulirajmo jedan evolutivni lanac: Kopernik postavlja heliocentrični sistem. Đordano Bruno odgovara tezom o beskonačnosti Univerzuma. Galilej upotpunjava sistem čitavim nizom simptomatičnih teorija prvog reda: tu spadaju zakon o ubrzanju prilikom slobodnog pada, zakoni klatna i usavršavanje časovnika. Osnivač moderne mehanike daje dakle odlučujući impuls nauci o vremenu koja se danas ponovo služi njegovim terminima. Heliocentrizmu, kao beskrajno udaljenoj žiži planetarnog sistema, potpuno odgovara naučno fundirana predstava jedne dodate dimenzije, perspektivna *costruzione legittima* renesansnog slikarstva ili, kao što smo već istakli, tonalna žiža funkcionalne muzike. U sledeće klasicističko doba, krajem 18. veka, Ruđer Bošković piše nekoliko knjiga u kojima su postavljeni svi problemi teorije relativnosti i anticipirana njena najvažnija rešenja.³⁴⁶

Ako smo ovde na dobrom putu, u 20. veku moralo bi se očekivati ponovno pokretanje sličnih problema. Dakle, lanac Plank (Planck), Minkovski (Minkowski), Ajnštajn (Einstein) donosi nove teorije mehanike, vremena odnosno prostora, ubrzanja, časovnika (ovog puta na principu svetlosti), simultanosti itd. Što se tiče dimenzija, mi dobro znamo da je jedna dodata — ovog puta „četvrta“ — ušla tim istim putem prvo u teoriju a zatim čak i u praksu. Jedna od najkompetentnijih ličnosti našeg doba za ove probleme, Pol Dirak (Dirac) ovako opisuje situaciju:

„Pre Njutna (Newton) ljudi su gledali na svet kao da je on u suštini dvodimenzionalan — mislim na one dve dimenzije u kojima se čovek može kretati — pri čemu je dimenzija gore-dole smatrana za nešto sasvim različito. Njutn je pokazao kako se gore-dole dimenzija može smatrati simetričnom sa ostala dva pravca... Može se reći da nam je Njutn omogućio da pređemo iz slike sa dvodimenzionalnom simetrijom u sliku sa trodimenzionalnom simetrijom. Ajnštajn je učinio dalji korak u istom pravcu, pokazavši kako se može preći iz slike sa trodimenzionalnom simetrijom u sliku sa četvorodimenzionalnom simetrijom.“³⁴⁷

Ajnštajnova slika uključuje pokret i zbog toga nije uvek simetrična; ali to nije sprečilo efikasnost principa relativnosti. Najznačajniji rezultat ove teorije predstavljaće zaposedanje novih teritorija u kosmosu. I, prirodno, mi ovde moramo odmah imati asocijacije na pronalazak kompasa — instrumenta za orijentaciju u prostoru 15. veka — i zaposedanje novih teritorija 1492. godine.

Ove komparacije mogu izgledati kao tendenciozno aranžiranje činjenica. Vratimo se zato umetnosti. No i ovide ne možemo izbeći neumitnoj asimilaciji prostora i vremena koja polazeći od fenomena pokreta i brzine završava u naše doba sa identifikacijom dva pojma. U tom smislu, likovna umetnost se našla u zbilja apsurdnoj situaciji. Slikarstvo, koje je oduvek imalo najveće teškoće sa trećom dimenzijom, našlo se pred istorijskom obavezom da uvede četvrtu. Ono je u tom smislu pre svega likvidiralo treću. Jedna zanimljiva koincidenca ujedinila je pri tom kubiste i humaniste: lauta renesansnog oblika figurira u svim priručnicima centralne perspektive, od Direra preko Daniela Barabara do Salomona Kausa ne samo kao tipičan crtački problem, već i kao simbol univerzalne harmonije.³⁴⁸ U 20.



Dürerova „vratanca“. Instrument za eksperimentalno dobijanje perspektivne projekcije putem niza tačaka koje nastaju u preseku linije konca i likoravni.

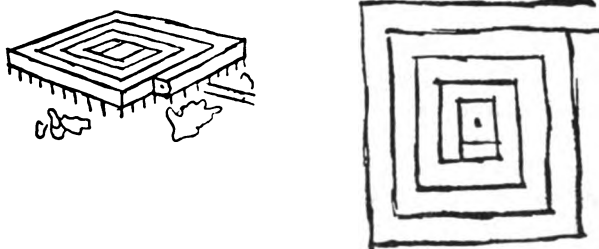
veku gitara i mandolina postaju simboli povratka slikarstva na dvo-dimenzionalnu površinu.

Naše rešenje je dakle bilo simptomatično ali očigledno nedovoljno. Ostajao je samo jedan izlaz: usvojiti prisnije fenomen vremena, to jest staviti se takođe u pokret; ili omogućiti sukcesivne promene forme. Tako je postala kinematografija, koja kroz crtani film još doslovnije ispunjava program slike u pokretu. Tako postaje mobilna skulptura, još uvek veoma primitivna, ali pred kojom svakako stoji jedna bogata, još neotkrivena budućnost.

Ali, unošenje pokreta u likovnu umetnost predstavlja samo relativističko rešenje problema. Pored njega moralo bi postojati i klasično rešenje koje bi donelo realnu treću dimenziju reprodukovanog objekta, a ne samo iluziju dubine.

Očigledno je da se u tu svrhu moraju upotrebiti najmodernije akvizicije nauke i tehnike, kao što je to bio slučaj u 15. veku. Od pre sasvim kratkog vremena ovaj je progres realizovan. Pomoću lasera (pronađen 1960) omogućeni su hologrami, fotografije u kojima na ploči nije reflektovana slika objekta, već su „konzervisani“ svetlosni zraci; oni u prostoru realno reprodukuju sve tri dimenzije objekta.³⁴⁹ I ja sam prinuđen da dodam da sam, na osnovu teorijskih principa koje ovde izlažem, predvideo neophodnost novih dimenzija slikarstvu i muzici pre no što su objavljeni rezultati upotrebe lasera u ovu svrhu;³⁵⁰ bar ukoliko sam o ovoj stvari dobro obavešten. Muzika je zasada osvojila stereofonijom treću klasičnu dimenziju. No ostaje joj obavezno još i relativističko rešenje problema.

Što se arhitekture tiče, za ovu analizu nije odlučujuća paralela sa pokretnom zgradom našeg vremena, ili sa njenom varijantom koja se javlja u Korbizijevoj (Le Corbusier) skici za „*musée à croissance*



Le Corbusier, *Muzej sa neograničenom mogućnošću rašćenja*. Ideja čiste vremenske arhitekture.

illimitée. Sasvim je dovoljno da uočimo promene u statici omogućene novim materijalom, naročito čeličnom armaturom i novim formulama za beton. Žižna tačka arhitektonskog oblika rasipa se i dislocira čime su i vizuelno i stvarno poremećeni neki na izgled neosporivi zakoni stabilnosti. Verovatno najkompleksnije ostvarenje u ovom smislu predstavlja dosad projekt I. Ksenakisa (Xenakis), inače muzičara diletanta.³⁵¹

Kako je arhitektonski projekt teže sprovesti u delo no pikturni ili muzički, to se avangardna arhitektura najpre pojavila u fantastičnim skicama Bruna Tauta (Tauta), Sant Elije (Sant'Elia) i mnogih drugih „utopista“ iz njihovog kruga.³⁵² Pri tom Malevičeva dela — za koja je teško reći da li su skulpture ili arhitektonske

makete — imaju najčistiju kubističku formu; isti taj Malevič izložio je još 1913. sliku crnog kvadrata na beloj pozadini izjavljujući da osećanje koje izaziva taj odnos predstavlja osnovu celokupne umetnosti.³⁵³ Ne može biti nikakve sumnje u klasicistički karakter tog i sličnih impulsa.

U svakom slučaju, arhitektura se ponovo našla u ulozi instauratora novih muzičkih principa. Koncept četvrte dimenzije dobija svuda svoje pravo. U tom smislu videli smo kako su tipično prostorni kvaliteti tražili pojačani vremenski izraz. Tipično vremenski obojena, muzika bi, po hipotezi, trebalo da traži izrazitije prostorne kvalitete. Ona ih nalazi u terminima prostorne akustike, veoma karakteristične nauke našeg vremena. Predimenzionirani, nekonzistentni, razučeni unutrašnji prostor javnih građevina postavlja isto toliko teške akustičke probleme koliko i potreba da se zvuk unese u mali prostor privatnih stanova. I u jednom i u drugom slučaju prenos muzike preko elektronskih uređaja postaje neophodan. Na taj način, muzika našeg vremena našla je potpuni i doslovni ekvivalent renesansnoj instituciji bihoralnosti o kojoj smo toliko ovde diskutovali (III, 3); jedina je razlika što sada zvučnici zamenjuju živa muzička tela rasuta u akustičkom prostoru. Ova težnja ka evokaciji širokog slobodnog prostora nagnala je akustiku da postavi pitanje stereofonije. Zato se ne treba začuditi što je problem rešen u okviru jedne tipično moderne koncepcije: auditivne dislokacije simultanosti. Činjenica binokularne vizije od koje je potekla trodimenzionalna perspektiva ekvivalentna je činjenici binauralnog slušanja. Tako je danas jedan od osnovnih relativističkih termina preko akustike direktno pogodio umetnost. Naravno onu umetnost koja je oduvek bila najtešnje povezana sa teorijskom fizikom i njenim praktičnim sprovođenjem.

No time još nije sve završeno. Osvojivši realne prostorne dimenzije, muzika još uvek raspolaze samo jednim imaginarnim pravcem kretanja u sistemu prošlo—sadašnje—buduće. Treba dakle sa punom sigurnošću očekivati da će posle nove kinematike, posle kinematografije i drugih pokretnih sistema, tek jedna buduća *kinemuzika* omogućiti potpuno ovladavanje četvrtom dimenzijom u svetu tonova. Time će se u isto vreme ostvariti ona radikalna reforma ritma koju smo predvideli: dužina ritmičkih intervala moći će da dostigne talašnu dužinu nervnih impulsa i da time proizvede efekte „drogiranja“, koji su već omogućeni odgovarajućim eksperimentima sa stroboskopom u vizuelnom području. I ja sam sada ponovo morao da prenesem ovde celu poslednju rečenicu zajedno sa terminom „drogiranje“ iz jednog svog ranijeg teksta.³⁵⁴ Taj tekst je objavljen pre no što su u Njujorku izvedeni eksperimenti sa umetnošću koja dejstvuje kao droga i koja zahteva pokret kao što bi ga zahtevala „kinemuzika“.

Najzad, daje se pretpostaviti mogućnost da muzika izgubi neposredan auditivni karakter. Transponovani u ultrazvučno područje, akustički mikrotalasi bi putem zračenja mogli direktno informisati auditivne centre, čime bi kvalitet i intenzitet doživljavanja postali daleko snažniji. Jer, bez obzira na tehničke promene koje su već izvršene u muzici, područje etosa još je tako reći nedirnuto. Neophodni emocionalni faktor tek najavljuje svoje uključjenje u savremeni humanizam. U tom smislu ostaje još jedan važan simptom koji treba razjasniti.

3. Amaterizam i reforma

Među najznačajnije faktore opšteg reda spada uvek socijalni moment koji bi trebalo da u našem kontekstu pokaže ekvivalentne manifestacije u upoređenim periodima. Ovde nema mesta jednoj produbljenoj analizi u tom pogledu. Ali je još uvek dovoljno ako utvrdimo da je u epohi Renesanse (naročito italijanskoj) uspostavljena socijalna jednakost koja ni pre ni posle toga nije dostignuta. Burkhart (Burckhardt) je doneo ovaj zaključak u 19. veku. No danas je već jasno da je naše doba rezervisalo za sebe nivelaciju društvenih slojeva koja svakako prevazilazi stanje dostignuto pre pet stotina godina. U oba slučaja vidimo uslov za pojavu sasvim specifičnih manifestacija oblika života.

Usponom nižih društvenih slojeva ceo jedan kompleks elementarnih umetničkih fenomena stvara se ili menja. Odatle proizlaze dve kapitalno važne posledice za budući razvoj kulture. Na prvom mestu, popularna umetnost dobija izvesna prava i uspeva da se održi na marginama zvanične umetnosti. Druga posledica sastoji se u jačanju uticaja poluprofesionalaca, diletanata i amatera.

Ove pojave su lako objašnjive. Svaka destrukcija ili bar želja za promenom raščičava ispred sebe jedan relativno prazan prostor koji treba ispuniti. U periodima usavršavanja jednog već konstituisanog stilskog oblika svaka intervencija zahteva potpuno rutiniranog, svesnog i tehnički izgrađenog eksperta. Međutim, s obzirom na kvazipotpun pretres postojećih fundamentalnih principa, renesansni periodi pružaju široko slobodno polje za istraživanja u svim mogućim pravcima.

Čak i u praktičnom, ali pre svega u estetičkom pogledu, amater protorenesansnog istorijskog intervala ima nekoliko važnih prednosti u odnosu na profesionalca. Njegovo opšte obrazovanje često prevazilazi obrazovanje umetnika specijaliste; to može da bude odlučujuća prednost u momentu kad su na kocki najbitniji principi umesto običnih stilskih modifikacija za koje je dovoljna viša stručna sprema. Zatim, očigledno je da jedan obrazovan diletant neće trpeti posledice

balasta nagomilanog jednim strogo tradicionalnim školskim vaspitanjem kroz koje prolazi većina umetnika u prelaznim periodima, pa čak i mnogo docnije. Najzad, primitivni stadijum u kome se nalazi umetnička tehnika takvog perioda dopušta obrazovanom diletantu da se i sam upusti u praktične eksperimente, na šta ne sme ni pomisliti u prethodnom periodu, kada se jedan stilski oblik nalazi u stadijumu pune tehničke zrelosti. Samo izvanredno izoštrena senzibilitnost i akumulisano znanje omogućavali su uključenje u stvaralačke tokove za vreme Žoskena (Josquin), Rubensa (Rubens), Baha (Bach), Šopena (Chopin) ili Žerikoa (Géricault). Poznata je Hendlova (Händel) izjava da Gluk (Gluck) zna kontrapunkt koliko i njegov kuvar. Čak i pod uslovom da je ta činjenica bila potpuno tačna, to ne bi sprečilo Gluka da postane klasicistički reformator. Naporedo s tim, Šenbergovi sledbenici ili slikari tašisti ne moraju uopšte imati čula.

Skoro je izlišno citirati primere koji opravdavaju ovo tumačenje na oba kraja istorije novije evropske umetnosti. Jedna relativna *tabula rasa* slikarstva na pragu pronalaska perspektive mogla je ohrabriti bilo koga da se upusti u istraživačke poduhvate. Moram ponovo da napomenem da je slikarstvo poslednje vizantijske faze bilo tehnički savršenije od dela Čimabua (Cimabue), Kavalinija (Cavallini), Gadija (T. Gaddi), Duća (Duccio) i drugih. Đoto je bio autodidakt. Kako je slična situacija vladala i u drugim oblastima, nije čudo što u prvom periodu Renesanse specijalnosti nisu bile dovoljno diferencirane. U svakom slučaju to je razlog što za budući razvoj slikarstva jedan diletant (Učelo), dva arhitekta (Bruneleski i Alberti) imaju više zasluga nego mnogi čisti slikari, obrazovani pre svega na primerima vizantijske ili gotičke škole.

Što se tiče modernog slikarstva 20. veka, tu je teško uopšte pronaći smisao termina specijaliste. Ako primenimo formalne kriterijume, malo koji od poznatih majstora na početku veka prolazi kroz purgatorijum državnih akademija; već danas, uostalom, akademsko slikarsko obrazovanje ne liči na ono iz 19. veka. Ako pak tražimo samo profesionalca, naći ćemo u većini slučajeva autodidakta. Nedostatak formalnih kvalifikacija na izgled manje pogađa muziku jer ovde već elementarna pismenost zahteva jedan ozbiljan školski staž. Međutim i to postaje relativan pojam. Već smo više puta pomenuli odlučujuću ulogu koju je u izgradnji renesansnog muzičkog jezika odigrao jedan Kaćini (Caccini). Činjenica da se njegova impresivna veština sastojala pre svega u sopstvenom pevanju koje je pratio sopstvenom gitarom, automatski izaziva asocijacije na gitariste našeg vremena čiji uspeh daleko prevazilazi uloženi kapital. Tome naročito doprinosi tehničko usavršavanje koje donosi električna gitara; utvrđeno je međutim takođe da je Kaćini svirao na „kitaronu“, instrumentu koji je u njegovo vreme usavršen. U istom redu stvari pojavljuje se i glavni govornik Kamerate, Vincenco Galilej, za koga se može svašta reći sem

da je stekao reputaciju kao kompozitor. Njegova slaba strana u bilo kojoj disciplini koje se prihvatao nije ga sprečila da u osnovi postane značajna ličnost svog vremena. A njegov kapitalan problem bio je isti kao i naš: „Kvaliteti stare muzike bili su po svojoj prirodi pogodni da postignu nameravano dejstvo, dok ih, nasuprot tome, moderni ugušuju.“³⁵⁵ Stara muzika je u tom momentu za njega grčka, moderna kontrapunkt. Evo dakle jedne dobre definicije osnovnih razloga neprihvatljivosti nekih savremenih umetničkih postupaka.

Amaterizam je znači važan simptom regeneracije. Mi ćemo ga naći u bezbrojnim primerima današnje literature, što je uostalom najmanje čudno s obzirom na njenu pristupačnost. Nešto slično našli smo u doba Humanizma kada se svaki iole obrazovan čovek osećao sposobnim da piše stihove. Simplifikovana, neki put čak elementarna tehnika moderne umetnosti, ne postavlja visoke barijere. Na taj se način danas omogućava pristup slikarstvu jednom cariniku, jednom zemljoradniku ili besposlenoj filmskoj zvezdi. Njihovi udeli mogu biti različiti, ali smisao fenomena ostaje isti. Takođe istim putevima došlo je do odlučujućeg uticaja pesnika na slikarstvo i muziku. Mi smo već istakli da je u francuskoj Renesansi pesnik „vodio ruku slikara“. Nema boljih reči kojima bi se dao opisati autoritet jednog Apolinera (Apollinaire) u francuskom slikarstvu početkom veka. Dva značajna kreatora novih sistema komponovanja, tvorac konkretne muzike inženjer Pjer Šefer (Schaeffer) i već pomenuti Ksenakis (Xenakis), pronalazač stohastičkog metoda, ne bi se mogli približiti muzičkoj umetnosti još na početku modernog perioda. U arhitektonskoj avangardi poznato je ime amatera Finsterlina (Hermann Finsterlin). Intimno vezan sa muzičkom grupom *Šestorice*, Žan Kokto (Cocteau) je nerazdvojan od razvoja poezije, slikarstva, filma i muzike našeg doba, kao što jedan Albert Švajcer (Schweizer) deli svoje ime na istoriju muzikologije i istoriju medicine.

Postepeno ali sigurno, 20. vek počinje da formira svog *uomo universale*, tako čuvenog u epohi Humanizma, tako neophodnog i tada i danas. Upućen u sve, ni za šta posebno kvalifikovan — kao nekada Mei, Bardi, Trisino, Baif i toliki drugi — univerzalni čovek ostaje načelnik amaterizma, ukoliko je ovaj simbol progresivnih ambicija i težnji za reformom. Takva ličnost ostaće još dugo potrebna kulturi našeg vremena, mada će njen status biti izmenjen čim umetnosti budu definitivno konstituisale svoje dugoročne sisteme. Podvucimo još da za prve pokušaje u *Stile rappresentativo*, koji je doveo do opere, treba zahvaliti jednoj grupi obrazovanih žena u Rimu 16. veka.³⁵⁶ Velika melodramska predstava današnjice — film — odgovara do detalja značaju prvog muzičkog pozorišta. A mi smo svi svedoci da su formalno nekvalifikovane ličnosti i stvorile i još uvek vode najreprezentativniju umetnost našeg vremena.

4. Socijalna inverzija i estetika lakog

Amaterizam sam po sebi nema određen socijalan karakter. Ali ga ima jedna vrsta umetnosti koja je s njim u tesnoj vezi.

Mi smo dovoljno komentarisali prodor narodne pesme u život 16. veka. Ovu muziku možemo nazvati profanom, laičkom, civilnom ili popularnom; smisao ostaje isti. To je umetnost koja se širi spontano, čije je izvođenje jednostavno, čiji su autori često anonimni a retko redovnim putem obrazovani. Kad sam kao antitezu polifonoj muzici, izvedenoj u kneževskim kapelama, postavio „uličnu melodiju“, to nije bila nikakva metafora. Svi italijanski zanatski esnafi imali su svoje posebne pesme: drogeristi, trgovci žitom, obučari, piljari, čistači itd. zaključno sa odžačarima čija je melodija prešla čak u pobožnu formu laude. U Francuskoj Žaneken (Jannequin) komponuje 1525. šansonu *Cris de Paris* na motive uličnih scena. U Engleskoj su se madrigalisti Vilkes (Weelkes) i Gibons (Gibbons) specijalizovali za vokalno-instrumentalne kompozicije u kojima je našla mesto vika uličnih prodavaca 16. veka sa skoro 150 različitih tema.³⁵⁷ Razvoj ove vrste muzike u Italiji doveo je u krajnjoj liniji, posredno i neposredno, do Monteverdija i opšte reforme.

Analogni procesi odigrali su se u romansko doba kada su poezija i muzika bile amalgamisane u laičkoj umetnosti, pre svega trubadurskoj. Za mene ne može biti nikakve sumnje da je pre svog prelaska u ruke vitezova jedna slična praksa dugo održavana u pepelu nižih narodnih slojeva. Na to se nadovezuje veliki uspeh priča i popularnih romana. U jednoj daljoj sličnoj epohi, klasicistička škola Hajdna, Mocarta i njihovih savremenika ponovo vraća ugled narodnom melosu. A ta je inicijativa, kao što znamo, dovela do formacije nacionalnih škola, što je na isti način bio i rezultat renesansnog pokreta.

Jedan za drugim, ekvivalentni fenomeni javljaju se u moderno doba.

Od sredine 19. veka, u krilu učene umetnosti počinje jedan fatalan razdor čiji su protagonisti tvorci operete, Lekok (Lecocq), Ofenbah (Offenbach), i Johan Štraus (Strauss) a za kojima dolazi čitava legija disidenata. Tako se ponovo kristališe jedan poznat fenomen. Ali on dobija ime koje dotada istorija nije zabeležila: ustanovljava se termin *lake* umetnosti. Po redu stvari koje ovde vidimo, popularne umetničke forme trebalo bi da se pojave pri vrhu amplituda krajnjeg stadijuma jednog stila, da bi potpuno osvojile širok teren u doba punog zamaha renesansnog pokreta. Tako se i sada dogodilo. Međutim, tek tako reći ovih dana legalna historiografija postaje svesna jednog kapitalno važnog fenomena koji sa punom kompetencijom učestvuje u formiranju nove estetike.³⁵⁸ Ne treba se čuditi što su animatori radiofonije prvi uvideli svu realnost situacije u kojoj se na-

lazimo. Bolje je pozdraviti rađanje svesti da se estetika zabavnog žanra ne pojavljuje prvi put i da ima koliko solidnu toliko i simptomatičnu prošlost. Što se muzike tiče, ona je na ovom terenu skoro uvek povezana sa igrom.

Socijalnom karakteru umetničke struje „lakog“ odgovara čist estetski motiv. Naime, nikakve potrebe za nekom drugom kategorijom umetnosti ne bi bilo da je oficijelna umetnost ispunjavala sve potrebne uslove. No ona ih nije uvek ispunjavala pre svega zato što je u svojoj permanentnoj razradi izgubila neposredno emocionalno dejstvo. Ovaj estetski razlog postaje uskoro širi od socijalnog, jer „ozbiljna“ umetnost danas u celini gubi postepeno konsumente čak i u onim društvenim slojevima koji su joj vekovima bili odani. Ali ni to nije neka nova pojava. Našli smo je i naći ćemo je uvek u periodima socijalnih potresa koji izbacuju na površinu elementaran etnički supstrat. Renesansno plemstvo i crkveni velikodostojnici bili su oduševljeni pobornici najvulgarnijih tipova predstava. Ukoliko je tražena neka mera, ona se postavljala samo odozdo: suviše slobodan komedijaš mogao je izgubiti i slobodu i glavu.³⁵⁹

Narodna umetnost dugo i strpljivo tinja u dubinama koje ne doseže oficijelna istorijska hronika. Jer jasno je da naporedo sa aristokratskom muzikom održava svoju inferiornu egzistenciju popularna melodija. Po našem načelnom stavu, u doba Baroka folklor bi morao biti najdalje potisnut; i zbilja, dokumentacija o popularnoj muzici, koja je dosta obilna u Renesansi, nedostaje recimo u Francuskoj u doba Lilija (Lully), što otežava u celini proučavanje ove umetničke vrste.³⁶⁰ Ali vrsta je svakako egzistirala, kao što se pored Šilerovih drama stvara narodna epika, a paralelno sa Apelesovim freskama anonimno slikarstvo vaza. Kada se obrnu socijalne relacije, niži slojevi estetskih kategorija takođe se obrću. Ali uvek u srazmeri sa svojim uslovom: laka muzika 19. veka još je uvek folklorna umetnost građanskog staleža.

Zbog toga se secesija nastavila još intenzivnije i još bržim tempom. Danas se uvertire pa i valceri Johana Štrausa mogu naći na repertoaru najrenomiranih muzičkih tela. Međutim, za vreme koje nas deli od *Slepog miša*, stvari su se razvijale tačno suprotnim pravcem. Na laku muziku Evrope nakalemio se originalan folklor Afrike ili, preciznije rečeno, najnižih društvenih slojeva Amerike. I, kada je u podzemlju Čikaga ova muzika nazvana džezom, čovečanstvo se definitivno našlo pred jednom potpuno novom estetičkom kategorijom čije je dejstvo dobilo nepredvidive razmere.

Ovaj bi se fenomen mogao nazvati demokratskim, jer je kvantitet danas na njegovoj strani. Za to vreme takozvana ozbiljna muzika počela je da se aristokratizira, što između ostalog znači da je zadržala karakter zvaničnosti. Mi možemo ceniti virtuoznost Oskara Pitersona ili invenciju Irvinga Berlina, spojenu sa prvorazrednom teh-

nikom. Ali u genetičkom stablu istorije muzike legalni savremeni naslednici Palestrine, Lista ili Hajdna ostaju Artur Rubinštajn (Rubinstein) i Artur Honeger (Honegger). Uprkos tome sloj iskrenih privrženika ovih poslednjih postaje sve tanji, jer se socijalnom razlogu pridružuje i estetski. Svaka naime umetnost ima u periodu svoje pune važnosti potpunu skalu emotivnih valera. Po svojim psihološkim efektima muzika se naročito jasno polarizuje na veselu i tužnu, lirsku i herojsku, meditativnu, spontanu, patetičnu, melanholičnu itd. U tom pogledu muzici je ponovo veoma bliska poezija. Od sredine 19. veka otprilike — što se tačno poklapa sa momentom pojave lake muzike — ozbiljna muzika gubi jednu za drugom dirke svoje afektivne klavijature. Već Vagneru skoro potpuno nedostaje tonus vedrine, kao i njegovom suprotnom polu — Bramsu (Brahms). Debisi (Debussy) iz svojih partitura izbacuje dramatiku. Nju Stravinski zadržava u svom prvom periodu, ali na račun lirike. Kod Veberna (Webern) eksplicitno već nema nikakvih emotivnih sadržaja osim eventualno atmosfere, koju ipak sam slušalac mora da intenzifikuje.

Evolucija u ovom pravcu išla je putem najveće efikasnosti. Mi danas sa punom neizvesnošću stojimo pred primercima moderne muzike u pogledu njihovog afektivnog značenja. Njihova sugestivna moć ili je nikakva ili je generalno svedena na neobično uzan repertoar vrednosti među kojima se jedva daju izdvojiti strah, nesigurnost, nervoja, apsurdnost — dakle istovremeno i ograničene i sasvim nove psihološke kategorije; nove bar što se umetnosti tiče.

Kada bi jednom budućem estetičaru stajali na raspoloženju samo dokumenti ove linije razvoja, on bi morao doneti kategorične ali sasvim pogrešne zaključke o stanju ljudske prirode našeg doba. No pošto ova priroda ne menja tako radikalno svoje osnovne osobine, ona se obraća području lake umetnosti koja veoma pedantno popunjava sve frekvence emotivnih vrednosti, poništenih u okviru aristokratskog sloja. Na taj način, kao što smo podvukli, povećava se broj otpadnika od zvanične umetnosti, svesno ili nesvesno, javno ili potajno. I što se tehničkih detalja tiče, neki primerci savremene ozbiljne muzike — a lake skoro u celini — pokazuju tesnu srodnost sa renesansnim shvatanjima. Ovde na prvo mesto dolazi princip improvizacije, isto toliko nužan u komediji del arte i ranoj orkestarskoj muzici generalbasa — koliko u savremenom džezu.

Proces identičan ovom koji smo opisali savršeno je jasan i u svim ostalim umetničkim disciplinama. Muzika je imala samo prednost u svojoj čistoj terminološkoj kategorizaciji. Danas je policijski roman prototip lake umetnosti u prozi, kao što versifikovan tekst zabavnih melodija predstavlja tipičan primer lake poezije, poezije koja je na svom vrhu postala hermetična. Jedna vrsta arhitekture postaje „laka“ u doslovnom smislu te reči: ispražnjena, lišena mase svog materijalnog sadržaja, ova demokratska arhitektura namenjena je izrazu

kvantiteta. Ona služi okupljanju ogromnih ljudskih masa u stadionima, palatama sportova, halama za sajmove, izložbe itd. Emotivna skala koju mogu da pruže ovi objekti ponovo je potpuna i u celini euforična. Ona daje odličnu kompenzaciju nekoj vrsti komemorativne atmosfere koja vlada u prostorima određenim za ozbiljnu umetnost. Slikarstvo sa svoje strane podržava fenomen lakog u svim pravcima. Ono ilustruje zabavnu literaturu slikama u seriji, ili stvara autonomnu vrstu crtanog filma. Počev od Tuluz-Lotreka (Toulouse-Lautrec) reklamni plakat najavljuje svoj zahtev za mestom u istoriji. Prime-njena umetnost u svim svojim manifestacijama svakodnevnosti isto-vremeno preti da uništi takozvano „štafelajsko“ slikarstvo.

Paralelno sa umetnošću, cepa se psiha savremenog čoveka. Od njega se zahteva da ima dva posebna prijemna aparata za dve antagonističke vrste umetnosti. To je kao da zahtevamo dve različite sve-sti. I mi bismo ovde veoma lako mogli doći u iskušenje da istaknemo ne samo apsurdnost i paradoksalnost jedne situacije, već i da kažemo kako ta situacija nema svoj istorijski presedan. Ali mi smo već ranije našli odgovarajući primer; on se ponovo ispunjava tačku po tačku, razume se još doslednije i intenzivnije. Tako se Gotika na izdisaju jasno pokazala kao kompleks oblika koji postepeno gube svoje dejstvo; narodni jezik literature potisnuo je univerzalno, u osnovi crkveno sredstvo sporazumevanja na latinskom; humanističkom slikarstvu, a naročito njegovoj anatomske orijentaciji, odgovara takođe humanistička, ovog puta psihološka orijentacija savremene umetnosti; artificalna polifona muzika poznog Romantike, uključujući dodekafoniju; u oba slučaja narodna melodika je najviše doprinela preokretu: stramboti i frotrole italijanske Renesanse danas se zovu bluz i tvist. I, ako se dogodi da i dalji razvoj događaja potvrdi ove veze, treba očekivati da se dve suprotne estetike uskoro stope u jednu.

5. Jedna nova Renesansa?

Nekorisno je produžavati ovaj inventar dokaza. Ako se usvoji princip, automatski se asociraju i dalji argumenti koje će svako za sebe lako pronaći.

No stvar nije u argumentima; oni se uvek mogu dati u količinama zavisnim od znanja i umešnosti istraživača. Stvar je u tome što mnogima *conspectus generalis*, opšta slika 20. veka izgleda nespojiva sa slikom jedne klasicističke epohe.

Da bi se mentalno omogućila takva inkompatibilnost potrebno je zamisliti Klasicizam kao pozorišni komad u kome kolone raskošno odevenih genija šetaju Firencem jedne sunčane nedelje oko 1500.

godine, pozdravljaju jedni druge i najzad odlaze kućama da svako naslika svoju *Dokundu*, ili sastavi po jedan sonet. Savršena harmonija zvukova i simetričnih oblika predstavlja kulise za gore opisanu scenu.

Dovoljno je pisano o iluzornosti jedne ovakve slike; nju uostalom demantuju i elementarno poznate činjenice. Klasicizam nije samo doba soneta i madrigala, već i doba kondotjera i pokolja; krsta ali i noža, časti i pravde, mudrosti i neodgovornosti; doba Medičija (Medici) i Borda (Borgia), Robespjera (Robespierre) i Lavoazjea (Lavoisier), Savonarole (Savonarola) i, iznad svega, Makijavelija (Machiavelli).

Ko odbija da današnje doba nazove klasicističkim odbija pre svega da razume šta su epohe klasicizma nekad bile.

Eliminišimo sve pojave koje su tako kontradiktorne da se samo tom kontradiktornošću mogu definisati. Ostaju tri važna atributa opšte klase kojima je dosad bio obeležavan period 15. i 16. veka, a koji u principu nisu strogo zavisni jedan od drugog. To su: Humanizam, Klasicizam, Renesansa.

Da bi naša epoha pokazala slične osobine u smislu koji zahteva naša teorija, ona bi morala do sada ispuniti gornji program u dve prve tačke; treća bi ostala još uvek hipotetična.

Humanizam smo označili pre svega kao socijalnu kategoriju. I obratno: svaka savremena inicijativa od ekonomske do filozofske nastupa sa humanističkom etiketom; Maršalov (Marshall) plan kao i dekolonizacija, egzistencijalizam i personalizam kao i kolektivizam. — Čovek je ono biće putem koga vrednosti egzistiraju — kaže Sartre (Sartre).

Da ideja veće socijalne jednakosti kao ideja „šanse za svakoga“ ili u nekoj drugoj formi nalazi danas sve više mesta u svakoj vrsti režima nije potrebno posebno dokazivati. Vapaji za humanizmom koji izbijaju iz svake reči prosvetljenih ljudi našeg vremena dokazuju samo to da ideja još nije dostigla punu realizaciju.

Idući za obeležjima italijanskog Humanizma i perioda Francuske revolucije, definišemo Klasicizam kao pad tradicionalnih vrednosti. O pojavi tog fenomena na pragu 20. veka takođe nije potrebno diskutovati. U daljoj aproksimaciji, pad tih vrednosti pokazuje se kao pad sholastike i morfološke kompleksnosti, pri čemu pod sholastikom možemo najpre razumeti nemačku filozofiju 19. veka, a pod kompleksnošću sve vrste kasnih romantičarskih oblika. Na njihovo mesto dolaze sistemi sa uprošćenim izrazima koji su za nas sinonim klasičnog.

U celini uzev, naš vek je sasvim dovoljno podvukao svoje reminiscence na Antiku, sasvim onoliko koliko je u ovom času mogao postići bez opasnosti da izda samog sebe. No ono što ga čini bitno klasicističkim sastoji se prvenstveno u revolucionarnom raskidu sa

prošlošću. Jer to je osnovna determinanta onih prošlih epoha koje smo tim imenom nazivali.

Mi živimo dakle u jednom prelaznom periodu, periodu koji se lomi između dve kontradiktorne alternative: između jedne teške krize i jedne univerzalne obnove.

Pretpostavljam da su naše analize dovoljno pokazale opravdanost i jednog i drugog stava. Onog prvog iz dvostrukog razloga. Jer kriza ne zahvata samo duh koji odumire; ona je nerazdvojan pratilac konvulzija u kojima se rađa jedan novi svet.

Prividno i prolazno stanje usporenja kome prisustvujemo dolazi od neophodnosti povratka u tehničke i umetničke laboratorije, gde treba proveriti stator umetničke mašinerije i naći mu rezervne delove. Ovaj izraz, uostalom, nije samo figurativan; Fernan Leže (Léger) je odavno izjavio da je za njega jedna mašina lepša od ženskog tela. Razume se, u tome treba videti izraz afiniteta prema određenoj morfološkoj strukturi, a ne opredeljenje između organskog i neorganskog. U svakom slučaju, racionalni i strogo finalni organizam industrijskog proizvoda postaje odličan model „iz prirode“ u momentu proveravanja osnovnih uslova forme. Akt ovakvog ispitivanja pokazuje se dakle kao jedan od najznačajnijih simptoma savremenog klasicizma. On ima i svoju negativnu stranu jer, razume se, nije moguće registrovati u današnjem društvu onoliko genijalnih reformatora koliko ima deklarativnih modernista. Tek budućnost može da pokaže šta će preteći od nepregledne mase smišljenih i besmislenih patenata koji su predloženi za poslednjih sedam decenija. No to i nije tako važno. Činjenica da laboratorije funkcionišu pruža garantiju konačnog uspeha.

I sad se tek postavlja koncept „Renesanse“ kao nešto nezavisno od Humanizma i Klasicizma. Za ispunjenje dve poslednje istorijske forme dovoljno je obrnuti zastarele vrednosti. Međutim da bi se ostvarila jedna autentična Renesansa nužno je prevazići provizorijum anarhične negacije i pronaći dugoročan program kroz stabilne zakone sposobne za evoluciju bez potresa. Ja verujem da su klice takvih zakona već tu negde oko nas, iako, razume se, nismo u stanju da ih potpuno otkrijemo u tom embrionalnom stadijumu.

*
* *
*

Iz ovakvih izvora potiče i moje uverenje da ćemo uskoro prisustvovati odlučujućoj instauraciji novih tehničkih sistema umetnosti koji će imati kapitalno važne posledice. Ti sistemi moraju biti pre svega integralni, tako da će u njima biti spojeni najbolji momenti dveju različitih struja: čvrsta naučna sistematičnost i emocionalna polivalentnost. Ako je dozvoljeno otići ovde još dalje, rekao bih da će

umetnost sutrašnjice biti jedna vrsta superrealizma. U njoj bi mogućnost prepoznavanja oblika materijalnog i psihičkog života bila ta realistička komponenta. No umesto striktno rekonstrukcije naturalistički i kauzalno shvaćenih formi i odnosa, veća pažnja biće posvećena ekscitaciji fantazije i snažnom psihičkom dejstvu. Izgleda mi da se već mogu prepoznati neki prototipi ovog stila, naročito u kinematografiji. I ponovo ističem da se takva umetnost neće moći održati na lakomislenim kvaziotkrićima, površnim obradama motiva i lažnim inspiracijama. Strogo proverena, naučna osnova umetničke tehnike biće usredsređena na isto toliko skrupulozno proučene psihofiziološke reakcije. Razume se, u takvoj situaciji za amatere nema mesta. Oni će biti otpušteni uz dužnu zahvalnost.

Ali, s druge strane, posmatrač, konsument, publika — kako god nazvali ovaj neophodni socijalni parametar umetničke prakse — dobiće svakako veća prava i time će još potpunije biti ostvaren nužan program humanističko-socijalnog progressa u krilu umetnosti.

Mi smo u stvari oduvek mogli definisati posmatrača kao neposrednog interpretatora dela književnosti ili likovne umetnosti. Teorijsku prepreku predstavljala je međutim egzistencija fizički aktivnog posrednika, u pozorišnom ili muzičkom izvođenju. Tako smo došli do pojma pasivnog posmatrača, kojim smo nepravedno diskvalifikovali čak i najstrasnijeg učesnika jedne umetničke manifestacije.³⁶¹ Ovaj je međutim uvek aktivni učesnik, jer se već i samo njegovo fizičko prisustvo reflektuje na formu prezentacije umetničkog dela.

Čitav niz svojih ontoloških i čak socijalnih opravdanja interpretator deli sa posmatračem, bilo da se radi o psihološkom momentu, bilo o estetskom kriterijumu, iskustvu ili ukusu. Teorija značenja, koja je u celini relevantna za svaku savremenu estetičku analizu, pokazuje da pojam interpretatora počinje već predstavom simbola, odnosno svakim doživljavanjem emocije koju simbol (slovo, pokret, ton, boja) izražava. Pri tom — a to je možda još važnije — interpretacije nema ako nema relacije ekspresija—doživljaj, pa je stoga nema ni kod fizički aktivnih učesnika koji emotivno ne učestvuju u komunikaciji.³⁶² To će lako razumeti svako ko ima bilo kakvog prisnijeg kontakta sa izvođačima nekih čisto konstruktivističkih dela savremene umetnosti. Samo tehničko učestvovanje predstavlja teško psihičko opterećenje. Zato će i ovde tradicionalna praksa morati da pretrpi izmene. One su dvostruko logične ako umetnost bude postala još bliža predmetima svakodnevnog upotrebe. Jer, u slučaju arhitekture i svih ostalih produkata primenjene umetnosti, razlika između aktivne i pasivne interpretacije nije se nikad ni mogla postaviti.³⁶³

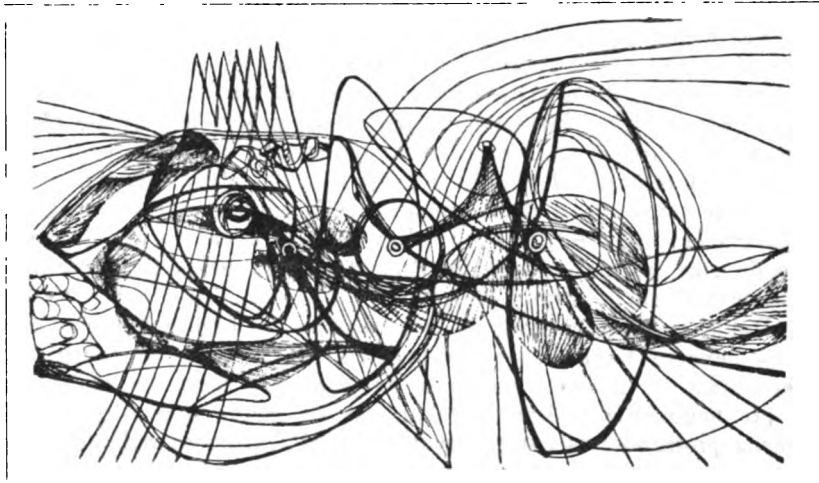
Postoje razni načini da se posmatrač uzdigne u rang interpretatora; svi će ti načini biti iskorišćeni. Ova potreba je podvučena time što savremena umetnost sve više traži sposobnost improvizovanja,

tako da se istovremeno sa promocijom posmatrača u interpretatora interpretator unapređuje u rang stvaraoca. U *Uvodu* je već naglašeno da je odnos sistem—umetničko delo, koji važi za stvaraoca u prvom stepenu, ekvivalentan odnosu umetničko delo—interpretacija koji važi za interpretatora, stvaraoca drugog stepena, dakle za režisera, glumca ili pijanistu. Na kraju te iste skale videćemo pasivne stvaraoce ali aktivne interpretatore, gledaoca, čitaoca i slušaoca. Njihov najmasovniji uticaj na stvaralačku klimu svog doba naći ćemo u Antici, a zatim u periodima Klasicizma. I to se ne može smatrati slučajem.

*
* *
*

Budimo do kraja poštteni prema činjenicama: naš vek nije isključivo vek klasicističke morfološke jednostavnosti. Kako se to može objasniti?

Imam pred očima teoriju Osvalda Špenglera koji vidi još dugu agoniju savremene zapadne kulture. Špengler je potpuno u pravu kad konstatuje mnoge simptome regresije iako ih upoređuje uglavnom sa deklinacijom Rimskog carstva. Tim simptomima se tako reći nema šta ni dodati ni oduzeti. Međutim, Špenglerovi kritičari su tačno primetili da on, iako profesionalni fizičar, čutke prelazi preko činjenice kapitalne regeneracije nauke na početku 20. veka, posebno



Stanley William Hayter, *Smrt od vode*, 1948. Posle duge dominacije kubizma počinje povratak krivoj liniji.

teorijske fizike. Ja ću dodati da Špengler začudo nije uvideo fenomen nesumnjivog ubrzanja istorijskih procesa (IV, 4), fenomen koji je već primorao fizičara da — po rečima Bašelara — tri ili četiri puta u

toku dvadeset godina rekonstruiše svoj razum. Tako se agonija koju Špengler predviđa ne može odložiti za dva veka da bi trajala koliko i rimska, već je tu, s njim zajedno, ili je skoro neće biti.

Sa naše tačke gledišta problem nije uopšte u dugotrajnosti procesa opadanja već u suviše velikoj brzini kojom se odvijaju smene. I to je, ako dobro vidim, jedini slučaj u kome ovde postavljena hipoteza stoji pred alternativom, odnosno gde ne dopušta kategorično izjašnjenje.

Jer mi smo lako likvidirali sve simptome degeneracije kao ostatke prethodne evolucije. Ali, posle jednog nesumnjivog klasicističkog perioda pojavljuju se opet znaci povratka kompleksnosti, a kriva linija postaje vesnik protobaroknih formi. Naći ćemo ih u slikarstvu Poloka (Pollock), u muzici električara, u arhitekturi Nimejera (Niemeyer). A više ih ne možemo pripisati ostacima starog vremena. Moderni čovek ih se otresao u ime humanističke slobode i ponovne radosti za životom već dosta davno, sa Židom (Gide), Apolinerom (Apollinaire), Žiroduom (Girodoux), Koktoom (Cocteau) i drugima: „Nadrealistički čovek se raduje neprekidnom rušenju tradicionalnih vrednosti: oslobođen Boga i Razuma — tolikih stega — on se opija svojom svemoći. Tu egzaltiranu slobodu on proživljava sa upravo religioznim žarom: ona mu izgleda sveta... Ali — završava Gaetan Pikon (Picon) — literaturo o slastima života nalazi se između 1900. i 1920.“³⁶⁴ Zatim se vraća pesimizam. Kako to objasniti?

Već i sam pomen Baroka izaziva asocijacije na Tridentski koncil. Svaki pronicljivi istoričar već odavno je mogao očekivati njegovu modernu repliku. I, kao što smo videli, veliki vatikanski Ekumenski koncil nedavno je održan imajući pred sobom probleme bezmalo identične sa tridentskim. Ali ni u ovakvom sticaju činjenica nema nikakve igre fatalnosti. U pitanju je prost kauzalni efekt. Generalna revizija svih verovanja u doba humanističkih pokreta naročito pogada religiozna osećanja. A katolička crkva uvek je znala da pre ili posle pronađe stav po meri događaja. Protestantizam, nekadašnja pretnja, danas se zove socijalizam. I to je sve.

Dakle, na pretpostavku da je s obzirom na brzinu kretanja događaja moment Renesanse već propušten, moglo bi se odgovoriti da je katolička crkva danas slabija te da je morala reagovati ranije, to jest pre nagoveštenja Baroka. Pikonu se ne može odgovoriti da savremena prolaznost osećanja „životnih slasti“ odgovara dubokom razočarenju profesionalnih italijanskih humanista 16. veka koji su osetili sve gorčine života u društvu koje je prevazišlo njihove uske ideje o doslovnom imitiranju Grka; kao što se moramo setiti da humanist nije lično obavezan da bude optimist, već je, slično Mikelandelu mogao u svemu videti lice smrti. Možemo najzad s pravom pretpostaviti da kvadrat i krug kao osnovni morfološki obrasci renesansne umetnosti i kubizma, danas savršeno logično mogu ustupiti

svoje mesto nekoj drugoj formi, pre svega aerodinamičnoj ili heli-
koidalnoj krivoj slici. Ali, pre svega nismo ni u kakvoj obavezi da
pretpostavimo da se jedna autentična Renesansa mora ponovo roditi
na istom terenu na kome je nekad ostvorena.

Klasicizam, za mene očigledan na početku ovog veka, mogao
je predstavljati samo jedan istorijski nužan preokret, jednu određenu
volju koja možda nije imala dovoljno snage da preraste u zakon bu-
dućnosti, koja se možda preobratala u jednu „*Renaissance avortée*“,
kako bi rekao Francuz.

No kako god pogledali stvari, kontrola situacije izmiče iz ruku
direktnih naslednika starih Grka i Latina. Mi moramo uzeti u obzir
da je već sadašnji ljudski univerzum kompleksan nacionalni, geograf-
ski i rasni mozaik u kome ni u kakvoj vrsti pojava ne može biti izo-
lovanih događaja, akata bez posledica na opštu sliku sveta. Nasuprot
tome, svi zakoni koje smo do sada utvrdili imali su svoju važnost na
jednom sasvim malom delu današnje aktivne istorijske pozornice.

Na toj smo samo pozornici uostalom, konstatovali ubrzanje. Ono
će morati biti uskoro paralizovano učešćem sve većeg prostornog fak-
tora u istorijskom procesu. Uostalom, jedna nova renesansa, kao što
sam rekao, ne može dozvoliti brza suspendovanja svojih zakona.

Opisujući odnos između Gotike i Renesanse kroz odnos Nizo-
zemske i Juga rekao sam da su „Severnjaci bili učitelji tehnike, a Ita-
lijani inspiratori smisla“. Tako nešto se može ponoviti u naše vreme.
Ako Zapad ne uspe da sam izvede do kraja restauraciju, ostaće mu
svakako uloga „učitelja tehnike“. U tom slučaju istorija bi na neki
drugi deo sveta prenela pravo instauracije jednog novog reda stvari.
Ili možda, kao što se nadam, na Svet čoveka u celini.

NAPOMENE

DEO PRVI

- ¹ H. Delacroix, *Le langage et la pensée*, p. 411*.
- ² J. E. Youngblood, *Style as Information*, p. 24. Sa teorijom informacije tesno je povezana Morisova „semiotika“ (Ch. Morris, *Foundation of the Theory of Signs*, 1938) čije osnovne pojmove preuzima Vinkel u svojoj interpretaciji muzičke percepcije (F. Winckel, *Die informationstheoretische Analyse musikalischen Strukturen*, 1964).
- ³ Tako na pr. V. Brøndal, *Essais de linguistique générale*, p. 43 f.
- ⁴ M. Marković, *Dijalektička teorija značenja*, p. 385.
- ⁵ Delacroix, p. 38.
- ⁶ S. Hampshire, *Logic and Appreciation*, in *Aesthetics and Language*, p. 161. Takođe W. Elton in *Ibid.*, pp. 1—12.
- ⁷ Marković, p. 395.
- ⁸ B. Lake, *A Study of Irrefutability of Two Aesthetic Theories*, pp. 100—113.
- ⁹ L. Bloomfield, *Language*, 1950, p. 45.
- ¹⁰ R. Ingarden, *A Marginal Commentary of Aristotle's Poetics*, 1962, II, pp. 273—74.
- ¹¹ T. Munro, *Evolution in the Arts*, p. 245.
- ¹² L. H. Gray, *Foundations of Language*, 1950, p. 97.
- ¹³ I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, p. 289.
- ¹⁴ A. Suarès, *Musique et poésie*, p. 33.
- ¹⁵ Toliko ih je nabrojao Mišel Brenet, ali i po njegovom mišljenju lista još nije potpuna (M. Brenet, *Palestrina*, p. 164).
- ¹⁶ v. R. L. Grouce, *The Repertory of Proses at Saint Martial de Limoges*, 1958.
- ¹⁷ G. Reese, *Music in the Middle Ages*, p. 218.
- ¹⁸ F.-B. Mâche, *Le son et la musique*, 1963.
- ¹⁹ v. I. Laurie, *Deschamps and the Lyric as Natural Music*, 1964.
- ²⁰ Istoričari su takođe adekvatno ocenili neuspeh prenošenja u muziku Ronsarove zbirke *Amours*: „To je bio pokušaj da se u praksu sprovedu humanističke teorije o muzici i poeziji, a tadašnja muzika, primenjena onakva kakva je bila...“

* Potpuni bibliografski podaci dati su u odgovarajućem indeksu.

na čitavu jednu svesku pesama, dovela je celu stvar do očiglednog neuspeha". (D. P. Walker, *Le chant orphique de Marsile Ficin*, p. 27).

²¹ F. J. Fétis, *Biographie universelle*, I, p. 38.

²² C. Sachs, *The Commonwealth of Art*, 1946.

²³ Korisne podatke u tom pogledu daje C. S. Brown, *Music and Literature*, p. 31 ff. Naš će stav biti docnije argumentovan u više navrata.

²⁴ Prema nekim rezultatima moderne psihologije, kod deteta se muzički elementi javljaju pre jezičkih, a vraćaju se u govoru odraslog. (P. Moses, *Musikalische Elemente in der Stimme des Neurotikers*, 1958). Ako se posmatra analoški, treba znači zaključiti da između prvobitnog jezika i prvobitne muzike nije bilo razlike.

²⁵ U „mimetičke“ umetnosti spadaju po Platonu igra, poezija, drama, slikarstvo, skulptura i — pre svega — muzika. E. Watson pokazuje da, suprotno rasprostranjenom mišljenju, Platon ne smatra da umetnost treba da doslovno predstavi spoljni izgled stvari. Prava mimetička umetnost samo imitira formu lepog i vodi dobru. (E. Watson, *Mimesis in the Arts of Plato's Laws*, 1963). Sličan stav Aristotela prema izvanumetničkoj realnosti pokušao je da dokaže Ingarden (R. Ingarden, *A Marginal Commentary on Aristotle's Poetics*, 1962).

²⁶ A. Richardson — H. O. Corfiato, *The Art of Architecture*, 1953, p. 3.

²⁷ Većina citata prema: M. Borissavliévitch, *Les théories de l'architecture*, 1926.

²⁸ Većina citata prema: H. Sörgel, *Theorie der Baukunst*, 1921.

²⁹ L. Eckardt, *Vorschule der Aesthetik*, I, p. 158.

³⁰ M. Borissavliévitch, *L'architecture art du temps*, 1925.

³¹ H. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 1886.

³² Le Corbusier-Saugnier, *Vers une architecture nouvelle*, 1923.

³³ H. van de Velde, *Die Rolle der Ingenieure in der modernen Architektur*, in *Die Renaissance in modernen Kunstgewebe*, Berlin, 1901.

³⁴ H. Sörgel, *Theorie der Baukunst*, p. 188 ff. U ovu kategoriju analize spada i lepa Velflinova demonstracija razvoja stuba kao otpora gravitaciji: baza renesansnog stuba stoji čvrsto, dok se barokna baza „ugiba“ pod teretom (H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, pp. 36—37).

³⁵ M. Ghyka, *Geometrical Composition and Design*, 1952.

³⁶ Američki skulptor H. Grino (Horatio Greenough) izrazio se 1952. ovako: „Pod lepotom razumem obećanje funkcije. Pod akcijom razumem prisustvo funkcije. Pod karakterom razumem potvrdu funkcije“. (S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, p. 26).

³⁷ E. L. Modisette, *The Legitimation of Modern American Architecture*, p. 253.

³⁸ E. Mendelsohn, *Das Gesamtschaffen des Architekten*, p. 33.

³⁹ S. Papadaki, *The Work of Oscar Niemeyer*, p. 5.

⁴⁰ U. Conrads — H. G. Sperlich, *Fantastic Architecture*, p. 20.

⁴¹ W. Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, p. 37.

⁴² Pridružujući se Matisu (Matisse) koji je izjavljivao da sanja o umetnosti „nalik na udobnu fotelju“, Sati (Eric Satie) je uveo u praksu svoju poznatu „muziku kao nameštaj“ (musique d'ameublement) koja nije bila namenjena koncentrisanom slušanju. (R. H. Myers, *Eric Satie*, p. 60). Tako se muzika prvi put svesno definiše kao dekoracija arhitektonskog prostora.

⁴³ E. Souriau, *La correspondance des arts*, p. 99.

⁴⁴ Raspravljajući o ovoj pojavi na slučaju Meštrovića, Z. Vidović pokazuje da je arhitekta negativno uticao na skulptora i postavlja razliku između ove dve prakse kao razliku između neorganski šematičnog i organski iracionalnog. (Z. Vidović, *Meštrović i sukob skulptora s arhitektom*, 1961). Ali ovaj sukob počiva pre svega na totalno divergentnim uzorima koje je imao Meštrović, na površinski shvaćenoj arhitekturi Secesije i baroknoj skulpturi.

⁴⁵ „Ubeđen sam da arhitektura mora predstavljati početak svih umetnosti i da je ostale umetnosti moraju slediti po vremenu i redu. I verujem da je napredak naših slikarskih i vajarskih škola prvenstveno zavisao od napretka naše arhitekture. Sve umetnosti moraju ostati na niskom stupnju razvitka sve dok arhitektura ne bude spremna da ponovo preuzme vođstvo“. (H. Mathesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, 1901, p. 66; citirano prema: Sörgel, p. 325).

⁴⁶ Ističući veliki značaj čula dodira za psihički život uopšte, L. Kaplan tvrdi da je skulptura uvek *Tasplastik*, kroz kreativni akt vajara. Transpozicija završenog dela u vizuelan objekt ima po Kaplanu sekundaran značaj. (L. Kaplan, *Versuch einer Psychologie der Kunst*, pp. 48—49).

⁴⁷ Podsetimo se da je Petrarka prvi preveo Homera i Platona na italijanski i da je taj posao podstaknut pre svega njegovim neslaganjem sa aristotelovcima. (G. Volpi, *Il Trecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, p. 142). O ovakvom helenističkom stavu nema traga kod slikara 14. veka, još manje kod muzičara, koji će se pozvati na Grke tek u 16. veku. Književni istoričar De Sanktis (De Sanctis) smatra da Renesansa počinje sa Bokačom (Boccaccio), znači u 14. veku.

⁴⁸ Ovo je možda sporno, već i zbog Vazarijevog (Vasari) svedočanstva. Ostaje međutim činjenica da su savremenici Đota odbili projekt gotičkog završetka zvonika (G. Vasari, *Životopis Giotta*, Zagreb, 1952, pp. 34 f).

⁴⁹ Ch. Lalo, *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*, p. 246.

⁵⁰ Kako ja vidim sličan im je i istorijski razvoj, u kome matematika takođe izostaje zbog svog apstraktnog jezika. Ovde se ne možemo upuštati u komparativnu istorijsku analizu koja bi bila otežana činjenicom da je jedan skorašnji pokušaj u tom smislu doveo do očiglednog neuspeha: H.—S. M. Coxeter, *Music and Mathematics*, 1962.

⁵¹ Fiziolog Grej Volter ističe da su Grci smatrali mozak malo važnim organom i da za njega nisu čak imali ni odgovarajuću reč (W. Grey Walter, *Le cerveau vivant*, p. 29). Ovo poslednje nije tačno, a osim toga Anaksagora je čak vršio i sekciju mozga (G. Sarton, *Introduction to the History of Science*, I, p. 86). Ipak ostaje činjenica da su Grci smatrali sredstvom duha oblast dijafragme, a ne mozak — iz čega bi se mogao izvući niz zaključaka o njihovom emocionalnom životu, naročito u vezi s umetnošću. Egipćani su takođe malo cenili mozak kao organ, a mnogo više srce. (L. Wooley, *Počeci civilizacije*, p. 422).

⁵² Posmatrajući rad primitivnih ljudi još je Biher konstatovao da za njih vreme ne igra nikakvu ulogu, da se izrada jednog običnog predmeta prenosi s kolena na koleno, te da se može uporediti s rašćenjem biljke. Poliranje komada kvarca za nakit traje dve generacije. (K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, 1899, p. 9—14).

⁵³ A. Makabej pouzdanim argumentima obara pretpostavku o autentičnosti

grčke muzike i sve njene velike pronalaskе nalazi mnogo ranije na bližem i daljem azijskom terenu. (A. Machabey, *Présence ou absence*, pp. 110—122). Ako primenimo ovaj metod i na ostale umetnosti, onda bi se srazmerno povlačila i celokupna grčka kultura. Međutim kad je Džonson tabelarno prikazao njen razvoj, jasno se pokazalo da je nauka najpre u velikom zadocnjenju, ali da potom dugo nadživljuje umetnost i filozofiju. (E. Johnson, *An Introduction to the History of Western Tradition*, I, p. 34).

⁵⁴ J. Charbonneaux, *L'art classique de la Méditerranée*, p. 107.

⁵⁵ I dalje: „Tako muzika zvuči kao jezik nekog potonulog doba u jednom začuđenom i novom svetu te dolazi suviše dockan... U prirodi muzike leži da plodovi njenih velikih kulturnih godina postaju ranije neukusni i da se brže kvare nego plodovi likovne umetnosti ili umetnosti izraslih iz oblasti saznanja“. (F. Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches* (1886) II, § 171).

⁵⁶ A. Briner, *Friedrich Nietzsche der Musiker*, 1962.

⁵⁷ L. Venturi, *Istorija umetničke kritike*, p. 57.

⁵⁸ C. Mango, *Antique Statuary and the Byzantine Beholder*, p. 66 ff.

⁵⁹ Metod upoređivanja deteta i primitivca dobro je poznat. Dodajmo ovde karakteristična Štajnerova ispitivanja u kojima se pokazalo da evolucija detetove reakcije na muzičke intervale pokazuje iznenađujuću sličnost sa istorijskom evolucijom muzičke harmonije. (R. Steiner, *Das Tonerlebnis im Menschen*, 1928).

⁶⁰ Chr. Dawson, *Le Moyen âge et les origines de l'Europe*, p. 125).

⁶¹ Dopš (A. Dopsch, *Wirtschaftliche und soziale Grundlagen*, 1920) podržava ideju neprekinutog produžetka mediteranske kulture u Srednjem veku, dok Piren smatra da su samo Arabljani odvojili Evropu od Sredozemnog mora (upravo u momentu kad se Evropa vizantinizirala) i da se srednjevekovni period bitno razlikuje od rimskog. (H. Pirenne, *Mahomet et Charlemagne*, 1937). Polazeći od umetničkih spomenika, Aberg nastoji da izmiri ova dva gledišta. (N. Aberg, *The Occident and the Orient in the Art of the Seventh Century*, 1948). Mi ćemo ovde sa sigurnošću naći oba elementa.

⁶² J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901.

⁶³ H. Besseler, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, p. 68. Saks skreće pažnju da pentatoniku ne treba mešati s primitivnom anhemiotikom (C. Sachs, *Primitive and Medieval Music: a Parallel*, p. 45). Sabolči smatra pentatoniku dokazom jedinstva prastare civilizacije. (B. Szabolcsi, *Five-tone Scales and Civilization*).

⁶⁴ A. Hauser, *Socijalna istorija književnosti i umetnosti*, p. 139 ff. Paralelno tome, Aberg nalazi tzv. životinjski stil sve do 7. veka i na osnovu toga postavlja hronološku granicu između merovinške i karolinške kulture. (Aberg, III, p. 6). Još u 15. veku iz Engleske dolazi uticaj „Vollklang“-a, koji je imao bitan uticaj na strukturu evropske muzičke harmonije. (Besseler, *Tonalharmonik und Vollklang*, p. 136).

⁶⁵ K. Marx, *Prilog kritici Hegelove filozofije prava*, pp. 86—87.

⁶⁶ B. Fletcher, *A History of Architecture*, p. 265.

⁶⁷ Predgovor Mendelsona (Eric Mendelsohn) za: L. Michaels, *Contemporary Structure in Architecture*, 1950.

⁶⁸ R. Dugas, *Histoire de la mécanique*, p. 11.

⁶⁶ Ovo je krajnji rezultat ispitivanja srednjevekovne ritmike, a izlazi pre svega iz: Schünemann, *Geschichte des Dirigierens* i Sachs *Rhythm and Tempo*.

⁷⁰ Dugas; p. 60.

⁷¹ „Stil stvoren oko 800. godine u Lombardiji postao je prvi istinski internacionalni stil“. (K. J. Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture*; 800 to 1200, p. 57).

⁷² H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, pp. 51 ff.

⁷³ J. Chailley, *Histoire musicale du Moyen âge*, p. 80.

⁷⁴ Prema starijim ispitivačima, jedan od prvih rimovanih tekstova u Evropi je jevanđelje benediktinca Otrfida iz 9. veka, pisano na franačkom jeziku. (*Dictionnaire universel des sciences, des lettres et des arts*, Paris, 1877, art. rime). Prema Lotu, prvi latinski rimovani tekstovi spadaju takođe u 9. vek. Ako se međutim pravi stroža razlika između rime i asonance, onda prva preovlađuje tek u 13. veku (G. Lote, *Histoire du vers français*, II, pp. 95—97). O ovome detaljnije ovde u poglavlju *Jezik i harmonija*.

⁷⁵ Štumpf je utvrdio da apsolutna visina tona u primitivnom jeziku ima ulogu znaka, kao i da se često ne razlikuju ritam jezika i ritam muzike. (C. Stumpf, *Die Anfänge der Musik*, 1911, p. 50). Nezavisno od toga, neki lingvisti kao Jespersen, Suzana Langer i drugi, došli su do zaključka da su pesma i govor bili u početku identični. (Marković, p. 462).

⁷⁶ G. Reese, *Music in the Middle Ages*, p. 226; F. Gennrich, *Grundriss einer Formlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formlehre des Liedes*, 1932.

⁷⁷ C. Sachs, *The Commonwealth of Art*, p. 79.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁹ Ovo smatra Šaje. (Chailley, *Histoire musicale du Moyen âge*, p. 155 ff). U stvari još su arhitekti 18. veka primetili da se Bogorodičina crkva sasvim posebno odlikuje izvrsnim akustičkim kvalitetima u odnosu na druge crkve toga doba. (R. D. Middleton, *The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal*, p. 282). To bi trebalo da znači da je odgovarajuća, gotička muzika mogla biti samo adaptacija arhitekturi.

⁸⁰ T. Dart, *The Interpretation of Music*, 1954, pp. 56—57. Jedna od najsigurnijih činjenica u inače tamnoj Perotinovoj biografiji jeste da je on napisao svoja glavna dela pre kraja 12. veka. Brod Bogorodičine crkve završen je međutim 1200. godine.

⁸¹ R. L. Crocker, *Discant, Counterpoint, and Harmony*, p. 3.

⁸² P. Lacroix, *Vie militaire*, p. 54.

⁸³ A. Hauzer, *Socijalna istorija*, p. 171.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁸⁵ R. Dugas, *Histoire de la mécanique*, p. 61.

⁸⁶ Lote, I, 85 ff, 168 ff itd.

⁸⁷ Richardson and Corfiato, *The Art of Architecture*, p. 4.

⁸⁸ P. Tannery in *Lavisce*, II, p. 248—49.

⁸⁹ W. B. Gallie, *The Function of Philosophical Aesthetics*, p. 21.

⁹⁰ H. Taine, *Philosophie de l'art*, II, p. 84.

⁹¹ K. Marx, *Kritika Hegelove filozofije državnog prava*, p. 110.

⁹² Dalhaus čak smatra da je Murisova *Ars novae musicae* poslednji stupanj epohe *Ars antiqua*, a da je njegov *Libellus practicae cantis mensurationis* pravi traktat pisan u duhu novog doba. (C. Dahlhaus, *Zur Taktlehre des Michael Praetorius*, p. 164). Isto to u pogledu Marketusa (Marchettus) iz Padove iznosi Riman. (Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, pp. 135 f).

⁹³ Ursula Ginter daje iscrpnu bibliografiju i istorijat problema. Po njenom mišljenju *Ars nova* se završava početkom 15. veka. (U. Günther, *Das Ende der ars nova*, 1963).

⁹⁴ Jacobus von Lüttich in Coussemaker, II, p. 428.

⁹⁵ N. Pirrotta, „*Dulcedo*“ e „*subtilitas*“ nella pratica polifonica, p. 145 f.

⁹⁶ Što znači oko 1370 (W. Appel, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, 1950).

⁹⁷ Riz ih nalazi u prvoj poznatoj tablaturi za orgulje s početka 14. veka u Engleskoj. (G. Reese, *Music in the Middle Ages*, pp. 406 f). Teorijski ih je dozvolio Marketus u *Lucidarium musicae planae*, još 1274 (Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, p. 136).

⁹⁸ R. Bockholdt, *Semibrevis minima und Prolatio temporis; Zur Entstehung der Mensuraltheorie der Ars nova*, p. 3.

⁹⁹ „Srednjevekovna muzička notacija pre 1300. nije imala simbola za ritam, te njihov pronalazak mora biti pripisan *Ars nova*. (E. Lowinsky, *Music in the Culture of the Renaissance*, 1954, p. 528). Ovo je potrebno citirati zbog različitih interpretacija termina „menzuralna muzika“ i nesporazuma koji odatle dolaze. Franko iz Kelna služi se tim terminom u 13. veku: „*Mensurabilis dico quia in plana musica non attenditur talis mensura*“. (*Ars cantis mensurabilis*, 1250). Komentarišući Franka, Vilibald Gurlitt kaže da su u *musica mensurata* note imale apsolutnu vrednost trajanja nasuprot današnjoj praksi (W. Gurlitt, *Form in der Music als Zeitgestaltung*, p. 7). Ovo ne može biti tačno. (v. Sachs, *Rhythm and Tempo*, pp. 164 ff).

¹⁰⁰ A. Einstein, *A Short History of Music*, p. 30.

¹⁰¹ Da bi osnažio svoju teoriju po kojoj je muzička Renesansa začeta u Firenci u ranom 14. veku, Riman citira nekoliko muzičara toga doba kojima pored imena dodaje „*de Florentia*“. (Riemann, *Kleines Handbuch der Musikgeschichte*, p. 68). Sve su to umetnici drugog ranga, bez značaja da dalji razvoj muzike.

¹⁰² J. Combarieu, *Histoire de la musique*, I, p. 385.

¹⁰³ I. Laurie, *Deschamps and the Lyric as Natural Music*, pp. 561. U svojoj polemici sa Dragonetijem autor iznosi vanredno interesantne detalje o odnosu poezije i muzike tog doba. U pogledu primata muzika je izgubila načelnu debatu i ostala inferiorna, što je uostalom u tom momentu i bila.

¹⁰⁴ R. Dragonetti, „*La poésie... ceste musique naturele*“, 1961. Simptomi prelaza mogu se naći i u samom Mašovom muzičkom delu. (U. Günther, *Chronologie und Stil der Kompositionen Guillaume de Machauts*, 1963).

¹⁰⁵ „Nezavisno od ličnog osećanja, ovde ništa ne bi bilo pogrešnije od otvaranja diskusije o pojmu tako nejasnom, tako dvosmislenom kao što je to „Renesansa“. (A. Einstein, *The Italian Madrigal*, I, p. 12).

¹⁰⁶ „Potrebno je utvrditi da ja neposredno pridružujem nemačkom duhu visoku Gotiku, Barok i Romantizam, smatrajući istovremeno da se taj duh nedovoljno integrisao sa Renesansom i Rokokoom“. (H. J. Moser, *Kleine deutsche Musikgeschichte*, 1941, p. XI). Jednu od najbolje obrazloženih razlika između nacionalnih stilova daje još Kvanč (J. J. Quantz) u 18. veku (E. R. Reilly, *Quantz on National Styles in Music*, 1963). U pogledu literature veoma je blizak Mozeru Kurcijus (E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, pp. 274 ff).

¹⁰⁷ F. Blume, M.G.G., art. *Barock*.

¹⁰⁸ D. J. Grout, *A History of Western Music*, 1960, p. 163.

¹⁰⁹ Šaje potpuno logično smatra Danstejbla sponom između Mašoa i Difaja, a ističe da nema nikakvog smisla postaviti neku granicu između Renesanse i Srednjeg veka u doba Žoskena (Chailley, *Histoire...* p. 307). A. Makabej tvrdi takođe da Danstejbl „nije dodao ništa novo tehnici Mašoa, posebno tehnici njegovih sledbenika“. (A. Machabey, *Histoire et évolution des formules musicales*, 1928, p. 240). Citirajući ovo mesto Bukofzer napada Makabeja služeći se očigledno nedovoljnim i delimično subjektivnim argumentima. (M. Bukofzer, *John Dunstable: a Quincentenary Report*, pp. 44 ff). On se takođe stara da obezvređi citat Sebalda Hajdena (Sebald Heyden, *De arte canendi*, 1537) po kome je Danstejbl praktikovao tehniku „ars nova“.

¹¹⁰ G. Reese, *Music in the Renaissance*, pp. 3 ff.

¹¹¹ W. Blankenburg, M.G.G., art. *Kanon*.

¹¹² Nitzsche, *Menschliches Allzumenschliches*, p. 174.

¹¹³ F. Blume, M.G.G., art. *Barock*; S. Clercx, *Le Baroque et la musique*, 1948.

¹¹⁴ Rimana oštro napada Štok sa dobrim argumentima koje ovde nema potrebe ponavljati. (K. Storck, *Geschichte der Musik*, pp. 231 f).

¹¹⁵ M. Aubert, *Le Gothique à son Apogée*, pp. 131, 138—39. Ovaj citat asocira na Žosken de Prea; njegova je postojbina takođe dolina reke Esko (nemački *Schelde*), čije je ime Žosken uključio u jedan od svojih komplikovanih akrostiha. (C. Titcomb, *The Josquin Acrostic Re-examined*, 1963). Tako je gotički muzičar tačno sledio „neobuzdano bogatstvo linija i dekora“ gotičke arhitekture.

¹¹⁶ B. Szabolcsi, *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*, p. 62.

¹¹⁷ Ch. Nef, *Histoire de la Musique*, p. 105.

¹¹⁸ I. Samson, *Palestrina*, p. 49.

¹¹⁹ O. Ursprung, *Die katholische Kirchenmusik*, p. 190.

¹²⁰ *Gothic Painting*, ed. Skira, s.a., pp. 15, 17, 25.

¹²¹ R. Ficker, *Zur Schöpfungsgeschichte des Fauxbourdon*, 1951.

¹²² G. Sarton, *Introduction to the History of Science*, III, p. 1086.

¹²³ E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, I, pp. 332 ff.

¹²⁴ H. Hauser et A. Renaudet, *Les débuts de l'âge moderne*, p. 144.

¹²⁵ Odličan dokument za ovu pojavu: F. D'Accone, *The Singers in San Giovanni in Florence*, pp. 314 f.

¹²⁶ C. Sachs, *Primitive and Medieval Music*, p. 44.

¹²⁷ D'Accone, p. 348. Savonarola se zalagao za gregorijanske melodije i za upotrebu orgulja.

¹²⁸ Nanie Bridgman, *La frottola et la transition de la frottola au madrigal*, 1954.

- ¹²⁹ Cl. V. Palisca, *Girolamo Mei, Mentor to the Florentine Camerata*, pp. 9, 10.
- ¹³⁰ D. T. Mace, *Musical Humanism*, p. 253.
- ¹³¹ Vincenzo Galilei, *Dialogo sopra musica antica et della moderna*, 1581; Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555.
- ¹³² Izvrstan Šradeov komentar Galilejevog stava bez ikakvih prepreka vodi našim zaključcima. (L. Schrade, *Claudio Monteverdi*, 1950, pp. 38 ff).
- ¹³³ A. Einstein, *The Italian Madrigal*, I, pp. 5, 12, 19.
- ¹³⁴ H. Lévy-Bruhl, *Une notion confuse: le fait historique*, *Recherches Philosophiques*, V, p. 264. Autor pokazuje da je u istoriji zanemarena interpretacija *odsutnih* fenomena, mada ovi imaju istu informativnu i naučnu vrednost kao i pozitivno prisutne činjenice.
- ¹³⁵ R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, p. 391.
- ¹³⁶ Prodocimus de Beldemandis, 1412. (U. Günther, p. 115).
- ¹³⁷ A. Einstein, *The Italian Madrigal*, I, pp. 4, 12, 22.
- ¹³⁸ Tekst frotola bio je namenjen isključivo muzičkoj transpoziciji, ali se ritam jezika i muzike nisu poklapali. (N. Bridgman, p. 65). Time se opravdavaju dva naša načelna zaključka: 1. da se na početku jedne stilske epohe jezik i muzika ponovo ujedinjuju i 2. da se ni tada ne identifikuju.
- ¹³⁹ C. MacClintock, *The Monodies of Francesco Rasi*, 1961.
- ¹⁴⁰ Einstein, I, p. 424. Već je Ciprijana de Rore Bardi smatrao modernistom i jako ga je cenio. A izgleda da nijedan tadašnji muzičar nije izbegao njegovom uticaju. (D. P. Walker, *La musique des intermèdes florentins*, pp. 143—44; Reese, *Music in the Renaissance*, p. 330).
- ¹⁴¹ H. Prunières, *Claudio Monteverdi*, p. 10. Naime, dugo se smatralo da jedna zbirka rezonanzija pripada Palestrini, dok Haberl (Haberl) nije utvrdio da je pravi autor Inđenjeri (Ingegneri), učitelj Monteverdija.
- ¹⁴² M. Brenet, *Palestrina*, p. 4.
- ¹⁴³ K. Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, 1925, p. 5.
- ¹⁴⁴ K. Jeppesen, *The Style of Palestrina and the Dissonance*, 1946, p. 30.
- ¹⁴⁵ I. Samson, *Palestrina ou la poésie de l'exactitude*, 1950, p. 153.
- ¹⁴⁶ R. Bockholdt, *Semibrevis minima and Prolatio temporis*, p. 4.
- ¹⁴⁷ E. Lowinsky, *Music in the Culture of the Renaissance*, p. 510.
- ¹⁴⁸ J. Evans, *Art in Medieval France*, p. 281.
- ¹⁴⁹ R. Krautheimer, *The Tragic and Comic Scene of the Renaissance*, 1948.
- Ovim problemima bavili su se kulturni krugovi Rima još od kraja 15. veka.
- ¹⁵⁰ Burckhardt, IV, 4.
- ¹⁵¹ Krautheimer, *Loc. cit.* Bruneleskijev dekor još nije davao perspektivan izgled.
- ¹⁵² A. Schopenhauer, *O geniju*, pp. 116, 121.
- ¹⁵³ F. Flamini, *Il Cinquecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, p. 242.
- ¹⁵⁴ Freedley and Reeves, *A History of the Theatre*, p. 64—65.
- ¹⁵⁵ Cl. V. Palisca, *Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata*, pp. 7, 10.
- ¹⁵⁶ Detaljan opis u: L. Magagnato, *The Genesis of Teatro Olimpico*, 1951.
- ¹⁵⁷ Gabrijelijeva muzika bila je izrazito harmonska, a njeni su efekti, po rečima Šradea (Schrade), čist derivat madrigala (*Musique et Poésie au XVI^e siècle*, p. 282).

- ¹⁷⁶ Po analizi Maganjata Paladijev projekt nije bio ekscentričan (kao što se smatralo) već pre anahroničan za svoje doba, jer je predstavljao potpunu rekonstrukciju rimskog pozorišta. (Magagnato, p. 208).
- ¹⁸⁰ G. Crocioni, *L'Alidoro, o dei primordi del melodramma*, 1938.
- ¹⁸⁰ S. Clercx, *L'Espagne du XVII^e siècle*, p. 334.
- ¹⁸¹ Kao na primer dve pesme Korteće (Cortecchia) koje reprodukuje Has. (R. Haas, *Die Musik des Barocks*, pp. 19—20).
- ¹⁸² K. Jeppesen, *Marcellus-Probleme*, p. 11.
- ¹⁸³ Ove vrste, recimo: „Do kraja 16. veka individualnost čoveka nije našla svoj izraz u muzici... Tek sa rađanjem opere... individua počinje da peva za svoj račun“. (P. Lasserre, *Philosophie du goût musical*, p. 50).
- ¹⁸⁴ K. A. Miller, *Erasmus on Music*, p. 339.
- ¹⁸⁵ D. T. Mace, *Musical Humanism*, p. 251.
- ¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 252.
- ¹⁸⁷ Počinjući sa Obrehtom (Obrecht) jedan nov istorijski period, Urprung mu daje naziv *Ausbildung und Hochblüte des klassischen Vokalstils* a odmah zatim dodaje podnaslov *Die mehrstimmige Kirchenmusik der Frührenaissance*. (Ursprung, p. 165).
- ¹⁸⁸ J. A. Westrup, *L'influence de la musique italienne sur le madrigal anglais*, p. 137.
- ¹⁸⁹ L. Schrade, *Monteverdi*, pp. 170 ff.
- ¹⁷⁰ v. J. Handschin, *Über die Laude*, p. 17.
- ¹⁷¹ A. Della Corte, *Storia della musica*, p. 236.
- ¹⁷² A. Auda, *La mesure dans la messe „L'Homme Armé“ de Palestrina*, p. 49.
- ¹⁷³ H. O. Tejlor smatra da je Renesansa manje otpor prema sholastici a više prema dogmatizovanim preceptima Antike u srednjovekovnoj interpretaciji. Erazma prikazuje kao čoveka bez smisla za umetnost, uključujući čak i poeziju. (H. O. Taylor, *Thought and Expression in the Sixteenth Century*, I, p. 157).
- ¹⁷⁴ Perspektiva je nepogrešiv test za ocenu progresivnosti slikara u to doba. Vedepol citira Davidovu *Kambisovu presudu* (1488) kao tipičan primer pogrešne konstrukcije (T. Wedepohl, *Ästhetik der Perspektive*, p. 25).
- ¹⁷⁵ E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, p. 282.
- ¹⁷⁶ S. Clercx, *Le Baroque et la musique*, p. 67.
- ¹⁷⁷ J. Evans, *Art in Medieval France*, pp. 286 ff.
- ¹⁷⁸ D. P. Walker, *The „Prisca Theologia“ in France*, p. 205.
- ¹⁷⁹ B. Dahlbaeck, *Survivance de la tradition médiévale dans les fêtes françaises de la Renaissance*, pp. 398—404.
- ¹⁸⁰ Lanson, *Histoire de la littérature française*, I, I, 1, 4.
- ¹⁸¹ D. P. Walker, *Le chant orphique de Marcile Ficin*, p. 27.
- ¹⁸² J. Chailley, in *Musique et Poésie...*, p. 187.
- ¹⁸³ K. J. Lévy, *Vaudeville, vers mesurés et Air de Cour*, p. 187.
- ¹⁸⁴ F. A. Yates, *Poètes et artistes dans les entrées de Charles IX et de sa reine à Paris en 1571*, p. 68.
- ¹⁸⁵ E. Lowinsky, *On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians*, 1948.
- ¹⁸⁶ D. P. Walker, *Le chant orphique*, p. 251.

- ¹⁸⁷ R. Lebègue, *Ronsard et la musique*, p. 105.
- ¹⁸⁸ A. Missenard, *A. la recherche du Temps et du Rythme*, pp. 64 ff. Ovdje je najznačajnija Hantingtonova teorija „severnog pravca“ (E. Huntington, *Civilization and Climate*, New Haven, 1924).
- ¹⁸⁹ Prunières, p. 13.
- ¹⁹⁰ Burckhardt, VI, 1.
- ¹⁹¹ H. Taine, *Philosophie de l'art*, II, p. 8.
- ¹⁹² Jeppesen, *The Style of Palestrina*, p. 30.
- ¹⁹³ F. A. Yates, *The French Academies*, p. 58.
- ¹⁹⁴ Wölfflin, *Renaissance and Barock*, pp. 73—74.
- ¹⁹⁵ W. Blankenburg, M.G.G., art. *Kanon*.
- ¹⁹⁶ Posveta IV knjige moteta papi Greguru XIII. (H. Coates, *Palestrina*, p. 4).
- ¹⁹⁷ F. de Sanctis, *Povijest talijanske književnosti*, p. 436.
- ¹⁹⁸ K. G. Fellerer, *Church Music and the Council of Trent*, 1953. Na žalost Felererova lična gledišta nisu na visini njegove obaveštenosti.
- ¹⁹⁹ Odluke Concilium Senonense iz 1528. (Fellerer, p. 579).
- ²⁰⁰ Ursprung, p. 185.
- ²⁰¹ S. Radojčić, *Majstori starog srpskog slikarstva*, p. 49.
- ²⁰² Samson, p. 44; Ursprung, p. 186.
- ²⁰³ Hauser, *Socijalna istorija*, p. 366.
- ²⁰⁴ Jepesen smatra da je misa komponovana na brzinu, u toku samog Koncila. (Jeppesen, *Marcellus-Probleme*, p. 38).
- ²⁰⁵ Auda, *La mesure dans la messe „H'homme armé“*.
- ²⁰⁶ Haberl je smatrao da je glavna tema mise nekakav gregorijanski koral. (F. X. Haberl, *Pierluigi da Palestrinas Werke*, XIII, p. VIIb). Treba dodati i to da su od 24 kompozitora mise na temu „oružanog čoveka“ samo dvojica Italijani, to jest osim Palestrine još i Karisimi (Brenet, p. 164).
- ²⁰⁷ Brenet, p. 118.
- ²⁰⁸ G. B. Doni, *Opera omnia*, Firenze, 1773, I; P. della Valle, *Discorso al Letto* (1640) in Doni, *Op. cit.* Citirano prema: Fellerer, *Loc. cit.*, p. 98.
- ²⁰⁹ Najznačajniji nasljednik Palestrine na polju crkvene muzike, Karisimi, bio je u tehničkom pogledu tipičan reformist, predstavnik monodije i generalbasa. (W. Müller-Blattau, *Untersuchungen zur Kompositionstechnik in den Oratorien Giacomo Carissimis*, 1963).
- ²¹⁰ M. Rika Maniates, *Mannerist Compositton in Franco-Flemisch Polyphony*, 1966, p. 33. U prilog ovom tvrđenju autorka navodi neke argumente starijih muzikologa. Argumenti su jednostavno dostojni sažaljenja; ali je karakteristično osećanje potrebe da se tradicionalna koncepcija neprestano dokazuje.
- ²¹¹ E. Lowinsky, *Early Scores in Manuscripts*, 1960.
- ²¹² H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, I izd., 1915.
- ²¹³ M. Schild Bunim, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, 1940.
- ²¹⁴ Wölfflin, *Osnovni pojmovi*.
- ²¹⁵ Élie Faure, *L'esprit des formes*, p. 38.
- ²¹⁶ S. Babitz, *The Problem of Rhythm in Baroque Music*, p. 533.

- ²¹⁷ H.-W. Frey, *Michelangelo und die Komponisten seiner Madrigale*, p. 194.
- ²¹⁸ H. F. Redlich, *Claudio Monteverdi*, pp. 159 ff.
- ²¹⁹ Monteverdi je odrastao u Kremoni, u središtu industrije gudačkih instrumenata, gde je poznavanje matematičkih odnosa tonova uslov egzistencije. Od 1590. on stupa u službu Vinčenca Gonzage u Mantovi gde se takođe mogao, kao obrazovan čovek, upoznati sa renesansnom naukom o proporcijama.
- ²²⁰ Francesco Giorgi, *De harmonia mundi totius*, Venezia, 1525; Andrea Palladio, *Quattro libri dell'architettura*, 1570.
- ²²¹ R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, p. 101 ff.
- ²²² L. Venturi, *Istorija umetničke kritike*, p. 115.
- ²²³ H. Wölfflin, *Osnovni pojmovi*, p. 232. Velflin ispravlja svoje teze iz *Renaissance und Barock*, 1888.
- ²²⁴ Id., *Renaissance und Barock*, p. 9.
- ²²⁵ Pismo nepoznatom korespondentu iz 1633. (S. Morgenstern, *Composers on Music*, pp. 21—22).
- ²²⁶ „Deklaracija“ je dodatak izdanju *Scherzi musicali* iz 1607. Kompletan tekst u: G. Malipiero, *Claudio Monteverdi*, p. 82 f.
- ²²⁷ Redlich, p. 67.
- ²²⁸ Kastrati kao operске zvezde bili su veoma malo cenjeni izvan Italije. Ako se ovde apstrahuje sociološka interpretacija (u kineskom pozorištu car ima najviši glas) onda dolazimo do psihoanalitičke po kojoj kastrat predstavlja ispunjenje hemafroditskog sna izjednačenja polova. (P. J. Moses, *Musikalische Elemente in der Stimme des Neurotikers*). U mitološkim operama Baroka Herkul je bio zastupljen sopranom. Međutim prema Mozesu već u 18. veku javljaju se prve sumnje u to da tenor može simbolizovati seksualni uspeh. Dodajmo da je Helenizam (evolutivno analogan Baroku) jedina epoha koja se usudila da glorifikuje hermafroditizam u skulpturi. (Hanfmann, *Hellenistic Art*, p. 84). Kanova (Canova) daje čistu analogiju Helenizmu u ovom pogledu.
- ²²⁹ Arnold Hauser, *Filozofija povijesti umjetnosti*, pp. 87 f.
- ²³⁰ A. Hauser, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti* (prev. V. Kostić), I, p. 259.
- ²³¹ Prema Panofskom već su Đoto i Dučo (Duccio) postavili principe novog shvatanja prostora spojivši trodimenzionalnost severnjačke gotičke skulpture sa vizantijskim formama arhitekture i pejzaža. Panofski najočiglednijim putem pokazuje da su braća Lorenceti u tom pogledu učinili odlučujući korak unapred. (E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, pp. 277 f).
- ²³² Hauser, *Socijalna istorija*, p. 281.
- ²³³ G. J. Kern, *Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion*, 1913.
- ²³⁴ K. Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, 1918; C. Neumann, *Byzantinische Kultur und Renaissancekultur*, 1903; L. Courajod, *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, 1901.
- ²³⁵ K. Marx, *Prilog kritici političke ekonomije*, pp. 200—202.
- ²³⁶ F. Engels, *Ludvig Fojerbah i kraj klasične nemačke filozofije*, pp. 44—46.
- ²³⁷ Chr. Dawson, *Le moyen âge et les origines de l'Europe*, p. 16.
- ²³⁸ Lavissee, *Histoire générale*, IV, p. 43.

²³⁰ M. Dvořák, *Über Greco und den Manierismus*, 1924.

²⁴⁰ G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, p. 12 f.

²⁴¹ S. L. Alpers, *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's „Lives“*, 1960. Autorka kaže da je termin upotrebljavan suptilnije no što bi ga mogla dati bilo kakva definicija, „bilo Vazarijeva, bilo naša“ (p. 214).

²⁴² U stvari, vrlo poučna i zanimljiva Hauzerova analiza kupca umetničkog predmeta opet pokazuje suprotno od onog što Hauzer na ovom mestu tvrdi. To se naročito odnosi na severozapadnu Evropu gde je znatno porasla kupovna moć srednjeg staleža.

²⁴³ Mislim na simbolični moto Brojgelove kompozicije „Nizozemske narodne poslovice“: kugla sveta sa krstom okrenutim naopačke okačena je iznad ulaza u jednu krčmu, kao firma.

²⁴⁴ Već smo rekli da je za njega Pontormo „akademičar“ što ostaje kao najbolji izraz za manje italijanske majstore zrele Renesanse. (B. Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*, pp. 94, 95, 244).

²⁴⁵ E. H. Gombrich, *The Story of Art*, 1950, p. 272.

²⁴⁶ R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, pp. 277 ff. Osnovne Kurcijusove teze prihvata i Hoke. (G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, 1959).

²⁴⁷ M. Rika Maniates, *Mannerist Composition in Franco-Flemish Polyphony*, 1966.

²⁴⁸ Ali se ne može opravdati jedan pokušaj da se pojam manirizma nasilno ubaci u okvire Velflinovog stava, jer Velflin nije ništa našao između klasičnog i baroknog. (I. Zupnick, *The Iconology of Style (or Wölfflin reconsidered)*, 1961).

²⁴⁹ Wölfflin, *Osnovni pojmovi*, p. 108.

²⁵⁰ Elshajmer (1578—1620) je učio slikarstvo u Antverpenu, te ga Nemci izričito suprotstavljaju italijanizovanom Šprangeru. (H. Weigert, *Geschichte der deutschen Kunst*, p. 444).

²⁵¹ Tako se estetičari još uvek čude kad naiđu na taj problem: „Monolitna slika Baroka stalno prouzrokuje dela radikalno suprotnih stilova (sic), na primer Bernini (Bernini) i P. de Hoh (Pieter de Hooch)!“ (J. Ackerman, *A Theory of Style*, 1962). Ako su stvari „radikalno suprotne“ onda ne mogu pripadati istom stilu. Ovde se međutim ne radi samo o razlici u shvatanjima između Severa i Juga, već i o tome što je Bernini bliži kraju jedne specifične evolucije, a P. de Hoh bliži početku. U pogledu muzike, slično gornjem, v. napomenu 263.

²⁵² Razume se, ovo ne treba sasvim doslovno shvatiti. Ali je činjenica da je još Kvanc sredinom 18. veka ukazao na niz detalja estetske i tehničke prirode koji pokazuju koliko je francuska muzika bila konzervativnija od italijanske. (v. Reilly, *Quantz on National Styles*). Takođe je činjenica da se Ramo (Rameau) žalio kako u njegovo vreme francuski orkestri ne primenjuju italijanski *crescendo* (Sachs, *The Commonwealth of Art*, pp. 280—81) koji smo već ocenili kao tipičnu baroknu pojavu.

²⁵³ Suzanne Clercx, *Le Baroque et la Musique*, Bruxelles, 1948.

²⁵⁴ N. Pirrotta, *Temperaments and Tendencies in the Florentine Camerata*, 1954. Šteta je što ovdje nemam mesta da pokažem kako svi izneti argumenti vode direktno suprotnim zaključcima od onih koje Pirota želi.

²⁵⁵ J. Racek, *Slohové problémy italske monodie*, p. 213. U prethodnici novog stila Racek vidi lauda, francusku i nemačku „humanističku šansonu“, povezanost melodije i teksta itd., a od teoretičara ovom pokretu pridružuje čak i Zarlina. Drugim rečima, Racek vidi sve što mi ovdje vidimo samo se ne odlučuje na odgovarajući zaključak.

²⁵⁶ Wölfflin, *Renaissancé und Barock*.

²⁵⁷ Id., *Osnovni pojmovi*.

²⁵⁸ C. Sachs, *Barockmusik*, 1919.

²⁵⁹ C. Sachs, *The Commonwealth of Art*, 1948.

²⁶⁰ Saks citira Pietra dela Vale (Pietro della Valle) koji tvrdi da pre 1600. godine nije bila u upotrebi dinamika *piano* i *forte*, što je logično u odnosu na moj stav. Tom stavu još bolje odgovara Saksov nalaz da se *crescendo* javlja tek početkom 18. veka. (Sachs, *The Commonwealth of Art*, pp. 278—79).

²⁶¹ „U stvari, muzička Renesansa počela je tačno u isto vreme u koje je krenula Renesansa u likovnim umetnostima, pa bilo kad da datiramo taj početak (!). Sledeći presek daće dokaz. Ona se začinje kad su duh ravnoteže, strogosti, jasnoće prevagnuli nad upornom, ekscentričnom slobodom gotičke muzike; kad je moderna harmonija zamenila srednjevekovni kontrapunkt; kad je sud sluha zavladao; kad su tekstovi u istinskom humanističkom duhu bili poštovani kao nikad ranije; kad su kompozitori sledili Grke u nametanju poetskog metra svojim melodijama“. (*The Commonwealth of Art*, p. 23).

Pošto smo mi ovdje stajali iza svake od ovih misli, moramo pokazati krajnje zaprepašćenje kad Saks datira muzičku Renesansu na prve godine 15. veka. Kako je izlišna svaka dalja polemika oko ovih pitanja, treba samo podvući da Saks ni jednim jedinim primerom u celoj knjizi ne podržava „dokaze“ koje je formulisao.

²⁶² E. d'Ors, *Du Baroque*, 1935; citirano prema S. Klerks.

²⁶³ T. Kroyer, *Zwischen Renaissance und Barock*, 1927.

²⁶⁴ E. Schenk, *Über Begriff und Wesen des musikalischen Barocks*, 1935.

²⁶⁵ R. Haas, *Die Musik des Barocks*, 1928.

²⁶⁶ S. Clercx, *L'Espagne du XVI^e siècle, source d'inspiration du génie de Monteverdi*, p. 332.

²⁶⁷ Clercx, *Le Baroque et la musique*, p. 32.

²⁶⁸ „Barokna muzika pokriva tako kontrastne figure kao što su Monteverdi i Bah, ili Peri i Hendl. Ono što ovi kompozitori imaju zajedničko, izgleda beznačajno u odnosu na ono što ih deli“. (M. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, pp. 16—17). Zbilja, zašto ih onda gurati u okvire jednog istog stila?

²⁶⁹ A. Della Corte, *Storia della musica*, p. 672.

²⁷⁰ *Le Baroque et la musique*, p. 91.

²⁷¹ S. Giedion, *Space, Time, and Architecture*, p. 39.

²⁷² v. J. Chailley, *Le chromatisme de la Renaissance*; H. Prunières, *Monteverdi*, p. 36.

²⁷³ C. Dahlhaus, *Zu Costeley's chromatischer Chanson*, p. 253.

²⁷⁴ C. Dahlhaus, *Domenico Belli und der chromatische Kontrapunkt um 1600*, p. 334.

²⁷⁵ Rimani čak smatra da konstruisanje modernih instrumenata protivreči konzervativnoj, kontrapunktskoj kompozitorskoj praksi Vicentina. (*Riemann, Geschichte der Musiktheorie*, p. 368).

²⁷⁶ H. Kaufmann, *Vicentino's Arciorgano; an Annotated Translation*, p. 37.

²⁷⁷ G. Reese, *Music in the Renaissance*, pp. 328 f.

²⁷⁸ Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555, fol.

34. Prema: H. W. Kaufmann, *Vicentino and the Greek Genera*, p. 325.

²⁷⁹ Wölfflin, *Renaissance und Barock*, p. 11.

²⁸⁰ E. Werner, *The Sacred Bridge*, p. 146.

²⁸¹ W. Lottermoser, *Akustische Untersuchungen an alten und neuen Orgeln*, pp. 60–62; v. takođe: L. Cremer, *Geometrische Raumakustik*, p. 147.

²⁸² S. Clercx, p. 170.

²⁸³ Hegel, *Estetika* (prev. V. Đaković), II, p. 9.

²⁸⁴ J. Itard, *Les livres arithmétiques d'Euclide*, p. 209.

²⁸⁵ M. Granet, *La pensée chinoise*, p. 151.

²⁸⁶ E. Werner, *The Oldest Source of Octave and Octoechos*, 1948, p. 2.

²⁸⁷ Freedley and Reeves, *A History of the Theatre*, 1964, p. 13. Reč je o Arionu, navodnom pronalazaču ditiramba, i o Tespisu koji je uveo prvog glumca na scenu. U stvari ovu formu pozorišta praktikovali su Ozirisovi sveštenici u Egiptu bar 2000 godina ranije. Inače, skoro je sigurno da je Pitagora doneo iz Egipta svoju čuvenu teoremu, dok su sistem muzičkih proporcija imali Kinezi pre njega u razrađenijoj formi.

²⁸⁸ U srednjevekovnom srpskom slikarstvu, najznačajnijem u jugoistočnoj Evropi, postojala je borba, često čak i nesvesna, između antičkih, vizantijskih i zapadnjačkih uticaja. (S. Radojčić, *Majstori starog srpskog slikarstva*, pp. 18, 51, 115). Što se Rusa tiče, oni su od Vizantije preuzeli crkvene melodije i neumatsko pismo. Skorašnja ispitivanja pokazala su da je uticaj grčke muzike jači no što se ranije smatralo. (v. M. Velimirović, *Byzantine Elements in Early Slavic Chant*, 1960).

²⁸⁹ Detaljno o tome za sve važnije spomenike antičke i srednjevekovne arhitekture: Angelo Lo Celso, *Euritmia Arquitectonica*, 1950. Zaključci ove vrste imaju ipak dosta često karakter nasilne interpretacije.

²⁹⁰ T. Reinach, *La musique grecque*, p. 5.

²⁹¹ R. Tanner, *La musique antique grecque*, 1961.

²⁹² R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, p. 8.

²⁹³ L. Woolley, *Počeci civilizacije*, p. 426.

²⁹⁴ R. Lacroix, *Médecine et musique*, 1962, p. 31.

²⁹⁵ S. Licht, *Music in Medicine*, p. XI. Danas se to posebno vrši posredstvom muzičkog ritma: H. Teirich-Leube, *Rhythmus in der Krankengymnastik*, in Teirich, *Musik in der Medizin*, pp. 172–183.

²⁹⁶ Licht, p. XI.

²⁹⁷ J. Schumacher, *Musik als Hellfaktor bei den Pythagoreern im Licht ihrer naturphilosophischen Anschauungen*. U jednoj izvrsnoj sintezi autor uspeva da stavi u isti plan Pitagorinu dijetetiku, nauku o broju i muzičku terapiju.

²⁹⁸ Po istorijskim periodima sistematizovan je materijal u: Schullian and Schoen, *Music and Medicine*, 1948; veoma obimna bibliografija u: H. Teirich. (red.), *Musik in der Medizin*, 1958; specijalno za psihoanalizu: A. Michel, *Psychanalyse de la musique*, 1951; Id., *L'école Freudienne devant la musique*, 1965.

²⁹⁹ B. Stokvis, *Psychosomatische Gedanken über Musik*, p. 43. Autor je putem posebnih eksperimenata i merenja našao da se kao posledica slušanja muzike javljaju promene krvnog pritiska, ritma pulsa, količine izlučenog znoja, funkcije krvnih kapilara itd. O emociji takođe: H. Hanson, *Emotional Expression in Music*, in Schullian, pp. 244—265; Hanson se zadržava na analizi Palestrinine muzike.

³⁰⁰ Margaret Naumburg, *Psychoneurotic Art*, New York, 1953; prema: T. Munro, *Evolution in the Arts*, p. 348, n.

³⁰¹ W. Tatarkiewicz, *Two Philosophies and Classical Art*, 1963.

³⁰² Radi se o novoj psihoterapeutskoj metodi koja koristi katartične doživljaje pacijenta, a koju uvodi posle II svetskog rata J. L. Moreno putem grupne psihoterapije. Zajedno sa muzikom u psihodramu se uključuje i ples. (E. F. Bradham-Rudhayar, *Ton und Tanz als Erweiterung des Psychodramas*, in Teirich, pp. 146—150.

³⁰³ J. White, *Autonomic Discharge*, 1940; prema: D. B. Lindsley, *Emotion*, p. 509.

³⁰⁴ Zanet jednim larpurlartističkim kriticismom u duhu radikalne negacije svih filozofskih pretpostavki, Hauzer ne propušta da omalovaži i neke pokušaje teorijskog uopštavanja pojava zasićenosti i zamorenosti — mada ništa ne predlaže što bi ih zamenilo. (A. Hauser, *Filozofija povijesti umjetnosti*, p. 162). U stvari, ove kategorije ne mogu nikako biti u suprotnosti sa sociološkim pogledima koje inače Hauzer zastupa, a najmanje sa konceptom revolucije. To se najpre može videti iz stava Lukača, koji opširno objašnjava suštinu zastarevanja. (Đ. Lukač, *Prolegomena za marksističku estetiku*, pp. 174—184).

³⁰⁵ I. Baltrušaitis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, 1955.

³⁰⁶ Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, p. 388.

³⁰⁷ L. S. Alpers, *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasaris's „Lives“*, p. 201.

³⁰⁸ Berenson, 77.

³⁰⁹ F. Yates, *The French Academies*, p. 42.

³¹⁰ E. Wellesz, *A History of Byzantine Music*, p. 58.

³¹¹ Burckhardt, III, 8.

³¹² *Ibid.*, VI, 1.

³¹³ Schünemann, p. 102.

³¹⁴ Vincenzo Galilei, *Il Fronimo, dialogo sopra l'arte del bene intavolare et rettamente suonare la musica*, Venezia, 1584.

³¹⁵ Leo Schrade, *Monteverdi*, p. 44.

³¹⁶ „Tu seras industriel à esmouvoir les passions et affections de l'âme, car c'est la meilleure partie de ton métier, par les larmes qui t'esmouverons le premier, soit à rire ou à pleurer, afin que les lecteurs en fassent après toi.” (Pierre de Ronsard, *Oeuvres complètes*, éd. Laumonier, Paris, 1914, XVI, p. 344).

³¹⁷ F. Yates, *The French Academies*, p. 59.

³¹⁸ Tako Pretorijus, raspravljajući o dinamičkim nijansama kaže da su ove vrlo poželjne kad su primenjene *moderato* i sa dobrom *gratta*, da bi izrazile *affectus*

i uzbuđenje ljudi. (M. Praetorius, *Syntagma musicum*, III, fol. 04 v., Wolfenbüttel, 1619).

³¹⁹ To kategorički tvrdi Piren. (H. Pirenne, *Privredna povijest*, pp. 5 ff).

³²⁰ D. Halévy, *Essai sur l'accélération de l'histoire*, 1948. Autor sumarno komentariše neke događaje iz svetske istorije, zadržavajući se najviše na Lajbnicu (Leibniz). Reč „ubrzanje“ nalazi se na str. 1. i više se nijednom ne pojavljuje.

³²¹ Šaje ovako komentariše svoju tabelu: „Ako se razmotri vremensko trajanje predstavljeno svakom od epoha tabele, pada u oči *rastuće ubrzanje* koje nam se prikazuje: beskrajni, neobuhvatni mileniji za primitivni period, skoro 15 vekova za antičku Grčku . . . , samo 7 vekova za eru kvinte, jedan jedini za eru terce, nešto možda više za doba septime, zatim se računa sa četvrtinama stoleća, a uskoro sa decenijama“. (J. Chailley, *Traité historique d'analyse musicale*, p. 16). Ovde nedostaje kvalifikacija preistorijskog perioda, kome Štajner pripisuje vladavinu septime po analogiji sa dečjim psihoakustičkim dispozicijama. (R. Steiner, *Das Ton-Erlebnis im Menschen*). Pretpostavka se odlično slaže sa (relativno skorašnjim) arheološkim nalazima u muzici Balkana, gde često nailazimo na pojave pevanja u primi, sa istupanjem u paralelne sekunde, čak i male. Istorijska evolucija odnosa simultanih tonova može se dakle predstaviti i serijom gornjih tonova u suprotnom pravcu. Ako pođemo od osmog harmonika naniže, dobijamo sledeće intervale: prima (oktava) — sekunda (septima) — kvarta (kvinta) — seksta (terca) — oktava (prima). Ovaj red odgovarao bi istorijskom razvoju muzike od preistorije do Renesanse.

³²² H. Focillon, *L'art du dix-neuvième siècle*, p. 130.

³²³ T. Munro, *Evolution in the Arts*, p. 269.

³²⁴ P. Sorokin iznosi da je zakon ubrzanja socioloških promena prvi formulisao Novikov. (J. Novicow, *Les luttes entre sociétés humaines*, 1886; Sorokin, *Sociologija*, II, p. 496). Nisam mogao doći do tog dela.

³²⁵ Izgleda da se ratna strategija i oružje ranije menjaju no vojna odeća kojoj bismo mogli pripisati i neke estetske osobine. Prvi klasicizam obeležen je preuzimanjem arabljanskog naoružanja i rimske taktike posle bitke kod Poatjea (Poitiers, 732) i dalje za vreme Karla Velikog. Sledeći stupanj ratovanja predstavlja prelaz na princip pohoda (bitka kod Hestingsa (Hastings) 1066. i krstaški ratovi). Zatim nastupa lagana progresija bez vidno akcentovanih promena do pronalaska vatrenog oružja i simptomatične propasti vitezova u Francuskoj krajem 15. veka; oklop izlazi iz upotrebe tokom 16. veka. (Prema: P. Lacroix, *Vie militaire et religieuse au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, pp. 39—76). Ako je opravdano uporediti gornje činjenice sa istorijom umetnosti, izlazi da borba za opstanak i njena materijalna sredstva nešto ranije akcentuju tri glavna perioda — Romaniku, Gotiku i Renesansu.

³²⁶ U svim njegovim operama i baletima izuzev *Ifigenije u Aulidi*, javlja se intervencija natprirodnih sila i bića; Gluk je njima podređivao čak i svoj muzički jezik. (A. Garlington, *„Le Merveilleux“ and Operatic Reform in 18th Century French Opera*, 1963).

³²⁷ Encyclopédie (1765), art. *Merveilleux*.

³²⁸ Mably, *De la manière d'écrire l'histoire*, 1783. (Ph. van Tieghem, *Petite histoire des doctrines littéraires en France*, p. 152).

³²⁹ *Ibid.*, p. 120.

- ³³⁰ Gisèle Brelet, *Esthétique et création musicale*, p. 101.
- ³³¹ P. Tannery, *Les sciences en Europe*, p. 318.
- ³³² T. Munro, *Evolution in the Arts and Other Theories of Culture History*, s.a.
- ³³³ Glavna dela: A. Kroeber, *Anthropology*, 1948; *The Nature of Culture*, 1952; *Style and Civilization*, 1957; Id. (red.) *Anthropology Today*, 1953.
- ³³⁴ E. Bréhier, *Histoire de la Philosophie*, p. 1049.
- ³³⁵ Manro najčešće citira: H. Spencer, *First Principles*, 1895; *Progress: its Law and Cause*, 1857.
- ³³⁶ G. Sorel, *Les illusions du progrès*, p. 50.
- ³³⁷ A. Schopenhauer, *Metafizika Iepog*, p. 61.
- ³³⁸ Ch. de Tolnay, *Werk und Weltbild des Michelangelo*, p. 99.
- ³³⁹ H.-G. Wells, *La découverte de l'aventur (prevod)*, p. 63 f.
- ³⁴⁰ J. Jeans, p. 42.
- ³⁴¹ W. Grey Walter, *Le cerveau vivant*, p. 23.
- ³⁴² A. Kroeber, *Anthropology*, p. 303.
- ³⁴³ L. Sullivan, *Kindergarten Chats*, 1947, p. 227.
- ³⁴⁴ H. Spencer, *Principles of Sociology*, I, II, *passim*.
- ³⁴⁵ P. Lilienfeld, *Zur Verteidigung der organischen Methode in der Soziologie*, p. 9.
- ³⁴⁶ P. Sorokin, *Sociologija*, I, IV, *passim*.

DEO DRUGI

- ¹ G. Le Bon, *L'évolution des forces*, p. 19.
- ² W. Heisenberg, *Wandlungen in den Grundlagen der Wissenschaften*, Leipzig, 1935; prema: E. Strauss, *Le mouvement vécu*, p. 113.
- ³ U studiji *Kontrola muzičkog vremena*, Beograd, 1959, pokazao sam kako se muzičko vreme izjednačuje sa svakim drugim vremenom, fizikalnim ili psihološkim. Pod istim objektivnim uslovima, subjektivna procena trajanja jednog muzičkog dela funkcija je kvantitativnog momenta, to jest „količine muzičkog sadržaja” utisnutog u dato apsolutno trajanje — u globalno vreme dela. Ritmička jedinica predstavlja tada osnovnu meru količine, a njeno trajanje daje osnovnu meru vremena. Brzina se pokazuje relativnom jer njene varijacije (u izvesnim okvirima) ne menjaju količinu sadržaja, te će jedno isto muzičko delo izvedeno različitim brzinama davati isto subjektivno vreme uprkos razlikama globalnog trajanja. Ukoliko je merljivo, muzičko vreme postaje dakle funkcija frekvence ritmičkih jedinica, pa se može izraziti jednačinom $T_s = n/t$, gde je T_s subjektivno vreme, t globalno trajanje posmatranog muzičkog stava, a n broj ritmičkih jedinica. Prema tome zakon muzičke strukture ne razlikuje se od zakona oscilacije ni sa subjektivnog ni sa fizikalnog gledišta.
- ⁴ K. Duncker, *Induced Motion*, in W.D. Ellis, *A Source Book of Gestalt Psychology*, pp. 161—172.
- ⁵ F. Gonseth, *Le problème du temps*, III, *passim*.

- ⁶ H. W. Nissen, *Phylogenetic Comparison*, in Stevens, *Handbook of Experimental Psychology*, pp. 372—73.
- ⁷ R. Ruyer, *Le sens du temps; réflexions sur des films renversés*, p. 60.
- ⁸ H. Bergson, *Durée et simultanéité*, p. 203.
- ⁹ Poirier, *Temps spirituel et temps matériel*, p. 3.
- ¹⁰ R. J. Bošković, *O prostoru, vremenu i relativnosti*, Beograd, 1956, p. 53.
- ¹¹ Ruyer, p. 52.
- ¹² Na primer: „Prostor nije u subjektu, niti je svet u prostoru. Prostor je pre „u“ svetu; ukoliko je jedno, za postojanje (Dasein) konstitutivno „biti-u-svetu“ uključilo prostor“ (M. Heidegger, *Sein und Zeit*, p. 11). Prostor jeste u subjektu jer je telo subjekta odlučujuće za koncepciju prostora ne samo u psihološkom već — kao što ćemo odmah sa Poenkareom videti — i u fizikalnom smislu. Što se tiče identifikacije „sveta“ i prostora, ne vidi se kome to treba dokazivati.
- ¹³ Za naše trenutne potrebe na ovom mestu može se prihvatiti da postoje tri „čiste forme“: prostor, vreme, broj. (N. Khersonsky, *La notion du temps*, p. 43).
- ¹⁴ Michel Souriau, *Le temps*, p. 38.
- ¹⁵ Povlačeći paralelu između antičkog slikarstva i filozofskog shvatanja prostora, Panofski skreće pažnju da se trodimenzionalnost odnosila samo na pojedinačna tela, u prostoru koji ne predstavlja *quantum continuum*. (E. Panofsky, *Die Perspektive*, p. 271). Videćemo docnije da je za Aristotela trodimenzionalnost mogla biti predstavljena i jednim jedinim brojem.
- ¹⁶ Poirier, pp. 6—7.
- ¹⁷ Po jednoj drugoj teoriji, manje verovatnoj ali za nas isto toliko karakterističnoj, etimologija je „krug“ (E. Pichon, *Temps et idiom*, pp. 203—205). Ako zamislimo točak, jedna hipoteza ne bi isključivala drugu.
- ¹⁸ F. Gonseth, *Le problème du temps*, 1964.
- ¹⁹ v. Bergson, *Durée et simultanéité*, p. 165; Nordmann, *Notre maître le temps*, p. 196; Sivadjian, *Le temps et le mouvement*, p. 330; Ivanović, *O teoriji relativnosti*, pp. 428 ff, 456 ff itd. Svaki komentar teorije relativnosti sukobljava se manje ili više sa ovim pitanjem.
- ²⁰ B. Russell, *Principles of Mathematics*, 1903, pp. 347, 350, 353; Id., *Out Knowledge of the External World*, 1926, p. 175. Komentar daje: M. Black, *Problems of Analysis*, pp. 96 ff.
- ²¹ E. Minkowski, *Le temps vécu*, passim.
- ²² Ruyer, *Le sens du temps*, p. 58.
- ²³ W. van Woerkom, *La signification de certains éléments de l'intelligence dans la genèse des troubles aphasiques*, p. 734.
- ²⁴ E. Minkowski, *Le temps vécu*, p. 12.
- ²⁵ W. van Woerkom, p. 732.
- ²⁶ A. Jellinek, *Amusie*, *Folia Phoniatica*, 8, 1956; prema: P. Moses, *Musikalische Elemente in der Stimme des Neurotikers*, p. 152.
- ²⁷ P. Janet, *L'évolution de la mémoire et de la notion de temps*, p. 224.
- ²⁸ F. Fischer, *Zeitstruktur und Schizophrenie*, 1929.
- ²⁹ V. von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis*, p. 142.
- ³⁰ J. Pucelle, *Le Temps*, p. 159.

- ³¹ Michel Souriau, *Le Temps*, p. 42.
- ³² J. Volkelt; *Phänomenologie und Metaphysik der Zeit*, 1925; E. Minkowski, *Le temps vécu; études phénoménologiques et psychopathologiques*, 1933. Ovog poslednjeg ne treba mešati sa matematičarem Hermanom (Hermann) Minkovskim koga takođe ovde spominjemo.
- ³³ E Minkowski, *Le temps vécu*, p. 18.
- ³⁴ R. Arnheim, *Art and Visual Perception*, p. 306.
- ³⁵ H. Woodrow, *Time Perception*, p. 1230.
- ³⁶ B. Russell, *Principles of Mathematics*, p. 347. Ovo je neobično samo utoliko što je Rasel docnije bez rezerve prihvatio teoriju relativnosti. (v. B. Russell, *The ABC of Relativity*, 1925).
- ³⁷ „*La continuité psychique est, non pas une donnée, mais une oeuvre...*” (G. Bachelard, *La dialectique de la durée*, p. 4).
- ³⁸ B. Groethuysen, *De quelques aspects du temps*, p. 152.
- ³⁹ Za Dekarta je ta priroda data kao *initio cuiusque mensurae fortius et distinctius sonus emittatur*. (H. Heckmann, *Der Takt in der Musiklehre des siebzehnten Jahrhunderts*, p. 124). U jedinom meni poznatom tekstu gde se pretpostavlja višedimenzionalnost vremena, Nedeljković se takođe približava muzičkoj terminologiji pa kao prvu dimenziju označava „čistu ritmičnost”, kao drugu „harmoničnost (čistu simultanost)”, a kao treću sveopštu „penetraciju”. (D. Nedeljković, *Esej o dimenzijama vremena*, 1922).
- ⁴⁰ R. K. Luneborg, *Mathematical Analysis of Binocular Vision*, Princeton, 1947; prema: C. G. Graham, *Visual Perception*, in Stevens, pp. 871—72. Hipoteza nije još potvrđena.
- ⁴¹ H. Poincaré, *La valeur de la science*, pp. 81, 99.
- ⁴² T. Wedepohl, *Ästhetik der Perspektive*, p. 16, iako ovo izgleda samo po sebi razumljivo, ipak je potrebno da nam neko izričito skrene pažnju na pome-nute osobine snimka, odnosno sočiva.
- ⁴³ H. Poincaré, *La valeur de la science*, 1917; A. Eddington, *Space, Time, and Gravitation*, 1920; B. Russell, *The ABC of Relativity*, 1925; J. Jeans, *The Mysterious Universe*, 1930.
- ⁴⁴ A. Einstein, *Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie; gemeinverständlich*, Braunschweig, 1922.
- ⁴⁵ Vrlo jasno u: Ch. Nordmann, *Notre maître le temps; Einstein ou Bergson*, 1924. Autor priznaje opravdanost Bergsonovih zamerki, ali ih pobija logikom matematičkih formula.
- ⁴⁶ I. Sivadjian, *Le temps et le mouvement*, 1963.
- ⁴⁷ Jeans, p. 125.
- ⁴⁸ P. A. M. Dirac, *The Evolution of the Physicist's Picture of Nature*, 1963, pp. 44, 47, 50.
- ⁴⁹ A. Eddington, p. 32.
- ⁵⁰ I zatim nastavlja: „Na isti način mi možemo zamisliti stapanje tri dimenzije prostora i jedne vremena...” (Jeans, pp. 124—25). Ostaje nerazjašnjeno koji je to način, bar ja ga nisam našao.
- ⁵¹ H. Bergson, *Matière et mémoire*, p. 166.

- ⁵² Stav donesen u vezi sa Zenonovim paradoksom o streli (M. Black, *Problems of Analysis*, p. 145).
- ⁵³ E. Pichon, *Temps et idiome*, pp. 220 ff.
- ⁵⁴ E. Mach, *La connaissance et l'erreur* (prevod), p. 34.
- ⁵⁵ Groethuysen, *De quelques aspects du temp*, p. 152.
- ⁵⁶ Bachelard, *La dialectique de la durée*, p. 57.
- ⁵⁷ O. Wulff, *Die umgekehrte Perspektive*, passim.
- ⁵⁸ J. Pucelle, *Le temps*, pp. 46—47.
- ⁵⁹ Ruyer, *Le sens du temps*, 1935, p. 55. Mnogo docnije, Rije će isticati „skoro neverovatnu činjenicu“ da dve bliske ali odvojene mrlje obrazuju jedinstvenu predstavu čak i kad informišu dve različite hemisfere mozga, pa čak i kad je između ovih hemisfera presečena veza. (Ruyer, *Le mystère de la reproduction et les limites de l'automatisme*, 1964, p. 67). Ima dakle fizioloških mogućnosti da prazan interval iščezne.
- ⁶⁰ Bachelard, *La dialectique de la durée*, p. 102.
- ⁶¹ E. Mach, *La connaissance et l'erreur*, p. 361.
- ⁶² Po kojima u slučaju prostora može biti govora i o opažanju i o predstavi, u slučaju vremena samo o predstavi. (B. Petronijević, *Osnovi empirijske psihologije*, 1910, p. 204).
- ⁶³ Graham, *Visual Perception*, p. 870.
- ⁶⁴ W. Köhler und H. Wallach, *Figural After-effects in the Third Dimension of Visual Space*, 1944; prema: Graham, pp. 906 f).
- ⁶⁵ E. Minkowski, *Le problème du temps vécu*, p. 68.
- ⁶⁶ Razume se opet samo u hipotezi da se prošlost ne menja. U psihološkim relacijama prošlost se menja i (verovatno) teži savršenijoj formi (Woodworth, pp. 63 f; Hovland, p. 657 f).
- ⁶⁷ M. Ghyka, *Esthétique des proportions*, p. 31.
- ⁶⁸ R. Wittkower, *Brunelleschi and „Proportions in Perspective“*, p. 279.
- ⁶⁹ Na ove pozicije bi se mogao svesti rad Ž. Brele, koji predstavlja dosad daleko najobimniji poduhvat u oblasti muzičkog vremena. (Gisèle Brelet, *Le temps musical*, I, II, 1949).
- ⁷⁰ E. Emery, *Propos sur les fondements de la musique*, 1963, p. 51.
- ⁷¹ J. Tinctoris, *Proportionale musices*, oko 1475; prevod traktata u *Journal of Music Theory*, I, 1, 1957.
- ⁷² M. Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, II izd., 1873.
- ⁷³ R. Westphal, *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. — S. Bach*, 1880; F.—A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, I, II, 1875, 1881, itd.
- ⁷⁴ L. Laloy, *Artstoxène de Tarente*, 1904. U istom smislu: Paul Souriau, *Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique*, 1897.
- ⁷⁵ Mathis Lussy, *Le rythme musical*, 1883.
- ⁷⁶ H. Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, 1903.
- ⁷⁷ Obimna, mada nepotpuna bibliografija dela posvećenih muzičkom ritmu može se naći u: E. Willems, *Le rythme musical*, 1954, ali zaključke autora treba primati sa najvećom rezervom.
- ⁷⁸ Th. Lipps, *Psychologische Studien*, 1885.

- ⁷⁹ Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, VI izd., 1911.
- ⁸⁰ M. Durand, *Perception du temps dans la phrase rythmée*; M. Fraisse, *Contribution à l'étude du rythme en tant que forme temporelle*, Journal de Psychologie, 1946.
- ⁸¹ K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, II izd., 1899.
- ⁸² Ritam pesme često ne prati ni najritmizovanije oblike rada kao što je žetva. Naprotiv: žetoci i kopači prekidaju rad da bi otepevali pesmu. (M. Vasiljević, *Narodne melodije leskovačkog kraja*, p. 28). U Egiptu se zato angažuju specijalni muzičari da prate rad. Ali njihova muzika ne prati ritam telesnih pokreta čak ni pri veslanju. (H. Hickmann, *Rythme, mètre et mesure de la musique instrumentale et vocale des anciens Egyptiens*, p. 11).
- ⁸³ L. Carmichael, *Ontogenic Development*, p. 295.
- ⁸⁴ W. Grey Walter, *Le cerveau vivant*, 1954.
- ⁸⁵ A. Missenard, *A la recherche du temps et du rythme*, 1940.
- ⁸⁶ N. Kleitmann, *Biological Rhythmus and Cycles*, 1949.
- ⁸⁷ G. Bachelard, *La dialectique de la durée*, p. 150.
- ⁸⁸ Kao što je poznato, Rimani ne smatra akcente tipičnim ritmičkim fenomenom i pridružuje ih „metrici“, dok, recimo, Biton naročito podvlači ritmičku funkciju akcenta (Ph. Biton, *Le rythme musical*, p. 68). Što se antičke metrike tiče, izgleda da je najbolje prihvatiti Georgijadesovo rešenje po kome je akcent u grčkoj metrici morao fizički postojati, ali da je teorijski zanemarivan. (T. Georgiades, *Der griechische Rhythmus*, 1949, passim). Saks čvrsto stoji na gledištu da je akcentovanje igralo važnu ulogu. (C. Sachs, *Rhythm and Tempo*, pp. 140 ff). Ima i kolebanja između dve hipoteze. (I. Majnarić, *Grčka metrika*, 1948).
- ⁸⁹ M. Borissavlićevič, *Les théories de l'architecture*, pp. 133, 337.
- ⁹⁰ H. Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik*, 1884.
- ⁹¹ E. Willems, *Le rythme musical*, 1954.
- ⁹² Lecomte de Noüy, *Le temps et la vie*, 1926; A. Carrel, *L'Homme, cet Inconnu*, 1935.
- ⁹³ P. Boomsalter and W. Creel, *The Long Pattern Hypothesis in Harmony and Hearing*, 1961.
- ⁹⁴ B. Cerovac i Đ. Kovačević, *Ultrazvuk*, pp. 22—23.
- ⁹⁵ *Ibid.*, pp. 24 f.
- ⁹⁶ P. Biquard, *Les ultrasons*, pp. 37 f.
- ⁹⁷ H.—J. Jordan, *Esprit et Matière*, p. 304.
- ⁹⁸ M. H. Pirenne, *The Scientific Basis...*, p. 177.
- ⁹⁹ B. Milovanović, *Opšta geologija*, p. 400.
- ¹⁰⁰ A. Ugrenović, *Drvo za rezonanciju od Stradivarija do danas...*, p. 10.
- ¹⁰¹ J. Chailley, *Discours Inaugural*, in *(La) Résonance*, p. 12. Prve eksperimente sa tenzijom žica izveo je Sover (Sauveur, 1653—1716).
- ¹⁰² Potter etc., *Visible Speech*, p. 329.
- ¹⁰³ J. F. Brown, *The Visual Perception of Velocity*; prema: Arnheim, p. 315.
- ¹⁰⁴ W. Wundt, *Grundzüge*, III, pp. 27 ff.
- ¹⁰⁵ Kirk and Raven, *The Presocratic Philosophers*, p. 258.
- ¹⁰⁶ A. P. Merriam, *Characteristics of African Music*, p. 13.

- ¹⁰⁷ A. Moles, *Perspectives de l'instrumentation électronique*, 1959.
- ¹⁰⁸ Tako nastaje pojam kvalitativnog, to jest akcentnog ritma, nasuprot kvantitativnom kakav je, po hipotezi, antički. Upoređujući muziku i jezik, J. Kunst daje argumente protiv Rimanovog odvajanja akcenta od ritma. (Jaap Kunst, *Metre, Rhythm, Multi-Part Music*, 1950).
- ¹⁰⁹ Ne treba međutim izgubiti iz vida da modernoj muzičkoj praksi odgovara moderno fizikalno obrazloženje, najjednostavnije moguće. Često neshvatljivi ritmički principi primitivnih etničkih grupa svakako su rezultat prisnijeg kontakta sa biološkim ritmovima, daleko složenijim od ritma pulsa ili disanja. Bezbrojni primeri ne dolaze samo iz Afrike i Azije. Kod amerčkih Indijanaca vrlo je čest slučaj da se pevana melodija i instrumentalna pratnja potpuno razlikuju (za nas!) po ritmu i tempu. (J. M. Buttrees, *The Rhythm of the Redman*, p. 213). AH i u sred Evrope u različitim etničkim grupama, narod izvodi igre ne samo „uz muziku“, već bi se čak moglo reći „protiv muzike“. (v. Lj. i D. Janković, *Narodne igre*, II, pp. 85, 92, 93; V. Zganec, *O muzičkom aspektu narodnih balada na hrvatskom etničkom području*, p. 120).
- ¹¹⁰ Bergson, *Durée et simultanéité*, p. 68, nap.
- ¹¹¹ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, chap. X, *La phénoménologie du rond*.
- ¹¹² V. von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis*, p. 57.
- ¹¹³ J. Handschin, *Der Toncharakter*, p. 155.
- ¹¹⁴ *Ibid.*, p. 194 f.
- ¹¹⁵ Th. Lipps, *Psychologische Studien*, 1885.
- ¹¹⁶ Jednom sumnjivom spekulacijom na bazi Tinktorisa Kfenek dovodi u vezu ovu teoriju sa dodekafonskom praksom (E. Kfenek *Proportionen und Pythagoräische Hämmer*, 1960). M. Gustin konstatuje samo elementarne sličnosti između simultanih i metričkih struktura (M. Gustin, *A Theory of Roots*, 1962).
- ¹¹⁷ Ch. Lalo, *Eléments*, pp. 138 f.
- ¹¹⁸ Jedan dobar primer: „Ritam udaraljki ima dva glavna tipa: prvi, u kome počinje sa osnovnim ritmom melodije i sledi ga metronomski da bi nešto docnije, kao svaki metronom (sic), izgubio kontakt sa muzikom; drugi, gde se uspostavlja ritam tri prema dva ili dva prema tri i ostaje stalno u tom odnosu“. (G. George, *Songs of the Salish Indians*, p. 28).
- ¹¹⁹ v. Handschin, pp. 151, 208.
- ¹²⁰ Termin *aksak* (ćopav), turskog porekla, uvodi u muzikologiju Brajloju dajući mu izvesna osnovna mada nepotpuna istorijska i teorijska objašnjenja. (C. Brailoiu, *Le rythme aksak*, 1952).
- ¹²¹ E. Wellesz, *A History of Byzantine Music*, p. 62 f).
- ¹²² J. Itard, *Les livres arithmétiques d'Euclide*, La division du canon, pp. 201—205).
- ¹²³ G. Molly, *A Theory of Roots*, p. 196.
- ¹²⁴ R. Dumesnil, *Le rythme musical*, p. 44. U tonskom sistemu moderne evropske muzike figuriše i broj 5, ali se i on daje uključiti u ritmički sistem.
- ¹²⁵ Eksperimenti Verthajmera (Wertheimer) iz 1912. inspirisani dejstvom svetlećih reklama (Arnheim, p. 317).

¹²⁶ Weizsäcker, p. 57.

¹²⁷ T. Munro, *Evolution in the Arts*, p. 266.

¹²⁸ Po klasifikaciji Surioa (E. Souriau, *La correspondance des arts*, 1947).

¹²⁹ Nikad nisam dobro razumeo mnogobrojne polemike oko prirode i postanka molskog akorda. Ako podela kvinte na veliku i malu tercu daje konsonantan akord, onda će konsonancu dati i podela na malu i veliku. Obrtaj durskog akorda u ovom smislu doveo bi do koncepcije mola čak i da ga ne sugeriraju prirodnim putem donji harmonici. (Jedan od poslednjih oštih napada na teorije rezonance, fuzije i donjih harmonika formulisan je u: R. Tanner, *Critique de la théorie de la „résonance“*, 1963). Zanimljiva je jedna Habina operacija po kojoj se durski trozvuk dobija dodavanjem broja treptaja osnovnog tona na istoimni ton u različitim oktavama. (A. Haba, *Von der Psychologie der musikalischen Gestaltung*, pp. 14 ff).

¹³⁰ Do sada najbolje tumačenje odnosa harmonije kao muzičke dubine i likovnih umetnosti dao je Kurt Saks. (C. Sachs, *The Commonwealth of Art*, pp. 270—274). Kako je naša demonstracija daleko šira i preciznija nema potrebe insistirati na korekturama Saksovog gledišta. Recimo samo to da su trodimenzionalnost i linearna perspektiva dve dosta bitno različite stvari koje se odnose kao višeglasnost bilo kakvog tipa prema funkcionalnoj harmoniji. U daljem tekstu biće ova i druge činjenice detaljnije objašnjene, pa će to imati direktnog uticaja na našu istorijsku interpretaciju koja se još oštrije sukobljava sa Saksovom.

¹³¹ P. Anagnosti, *Perspektiva*, pp. 70, 224 f.

¹³² H. Simbriger und A. Zehelein, *Hundbuch der musikalischen Akustik*, p. 107.

¹³³ E. Werner, *The Sacred Bridge*, p. 392.

¹³⁴ Objašnjenje je Pisel preuzeo iz: Brochard, *Études de philosophie ancienne et de philosophie moderne*, pp. 3—22 (J. Pucelle, *Le temps*, pp. 41 ff). Ovde je data nešto slobodnija interpretacija.

¹³⁵ Brochard, p. 9.

¹³⁶ S. Šljivić, *Uvod u fiziku*, 1963, p. 200.

¹³⁷ Ovo je klasični oblik relacije. Taj oblik se menja pri upotrebi Doplerovog zakona za merenje rastojanja pokretnih izvora u navigaciji ili aeronautici. (v. Kinsler and Frey, *Foundamentals of Acoustics*, pp. 453 f). Takođe postoje i relativističke formule u kojima se podrazumeva da nema razlike između kretanja izvora i kretanja prijemnika (D. Ivanović, *O teoriji relativnosti*, pp. 185 ff). Stav o reciprocitetu kretanja oštro je napao Bergson u ime psihofizičke realnosti. (Bergson, *Durée et simultanété*, pp. 44 f).

¹³⁸ R. Wittkower, *Brunelleschi and „Proportion in Perspective“*, 1953.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 286.

¹⁴⁰ D. Ivanović, *O teoriji relativnosti*, p. 187.

¹⁴¹ C. Sachs, *The Commonwealth of Art*, p. 271.

¹⁴² Patološka vezanost Raskinova za Karpačovu (Carpaccio) sliku *San svete Ursule* javlja se istovremeno i kao uzrok i kao posledica njegovog pomračenja uma. (v. G. Le Breton, *La folie de Ruskin*, 1963).

¹⁴³ v. E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, p. 217.

- ¹⁴⁴ M. Borisavljević, *Optičko-ftziološka perspektiva*, 1948.
- ¹⁴⁵ Weizsäcker, p. XI.
- ¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 107.
- ¹⁴⁷ Bachelard, *La dialectique de la durée*, p. 143.
- ¹⁴⁸ Događaj je objavljen u francuskom listu *Journal de Maine-et-Loire*, 17. aprila 1850, a odnosi se na viseći most u Anžeu (Angers). (A. Didier, in *(La) résonance*, p. 22).
- ¹⁴⁹ Boomsalter and Creel, *The Long Pattern Hypothesis in Harmony and Hearing*, 1961.
- ¹⁵⁰ Valeri citiran u: M. Belvianes, *Sociologie de la musique*, pp. 25—26.
- ¹⁵¹ C. S. Brown, *Music and Literature*, pp. 149—160. Fuga sna čini treći deo poeme *The English Mail-Coach*. Svajcarac Rule je isto tako želeo da pokaže da se u Malarmeovoj (Mallarmé) poemi *Coup de Dés* krije fuga, ali je imao manje uspeha, kao što se uostalom moglo i očekivati. (C. Roulet, *Traité de poétique supérieure*, pp. 269 ff).
- ¹⁵² Conrad Aiken, *The House of Dust*, selected poems, New York, 1929.
- ¹⁵³ W. S. Johnson, *Browning's Music*, 1963; J. Hollander, *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry, 1500—1700*, 1961.
- ¹⁵⁴ John Cage, *Silence*, 1961.
- ¹⁵⁵ H. Delacroix, *Le langage et la pensée*, p. 54.
- ¹⁵⁶ E. Souriau, *La correspondance des arts*, pp. 182—184.
- ¹⁵⁷ P. Servien, *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, p. 109.
- ¹⁵⁸ G. Lote, *Histoire du vers français*, I, pp. 85 f, 168 f itd.
- ¹⁵⁹ F. Winckel, *Limites de la musique électronique*, p. 33.
- ¹⁶⁰ C. E. Ruelle, *Le chant gnostico-magique des sept voyelles grecques*, 1900.
- ¹⁶¹ M. Chastaing, *Dernières recherches sur le symbolisme vocalique de la petitesse*, 1965.
- ¹⁶² Jedan ispitivač objavljuje deci da će pevati osobe Viki i Vuku. On zatim svira na klaviru dva puta jednu istu melodiju ali u registrima odvojenim za dve oktave. Na pitanje šta peva Viki a šta Vuku, 25 dece od njih 30 asociiraju Viki sa visokim registrom. (Chastaing, pp. 43—44).
- ¹⁶³ E. Wellesz, *A History of Byzantine Music*, pp. 64 f.
- ¹⁶⁴ Ronsar u *Art poétique*; prema: Yves le Hir, *Esthétique et structure du vers français*, p. 15.
- ¹⁶⁵ G. Reese, *Music in the Middle Ages*, pp. 107 f.
- ¹⁶⁶ F. B. Mâche, *Le son et la musique*, 1963.
- ¹⁶⁷ J. Mazaleyrat, *Pour une étude rythmique du vers français moderne*, p. 108.
- ¹⁶⁸ Marmontel, *Éléments de Littérature*, 1787, art. rime.
- ¹⁶⁹ Po izvesnim indicijama rima je izgleda pronalazak Sirijaca i Jevreja, ali je i od njih docnije napuštena tako da je ne nalazimo u klasično doba sirijske literature, od oko 350. do 750 (E. Werner, *The Sacred Bridge*, p. 216).
- ¹⁷⁰ K. Krumbacher, *Geschichte der Byzantinischen Literatur*, pp. 338 ff.
- ¹⁷¹ Đ. Sp. Radojičić, *Das Akrostichon in der altserbischen Literatur*, 1958; *Id. Završni akrostih kod Konstantina filozofa*, 1963.
- ¹⁷² v. C. Titcomb, *The Josquin Acrostic Re-examined*, 1963.

- ¹⁷³ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, p. 288.
- ¹⁷⁴ C. Roulet, *Traité de poétique supérieure*, pp. 37, 369. U jednoj prilično egzaltiranoj interpretaciji, Rule nalazi još veliki broj strukturalnih veza poeme sa slikarstvom i muzikom koje je ovde izlišno nabrajati. Isti autor posvetio je još 4 (1) knjige analizi ove iste poeme.
- ¹⁷⁵ R. K. Potter, G. Kopp, H. Green, *Visible Speech*, 1947.
- ¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 127, 179.
- ¹⁷⁷ G. Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, 1928.
- ¹⁷⁸ I. Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1763.
- ¹⁷⁹ v. V. von Rahlfs, *Zur Anwendung quantitativer Methoden in der Tonpsychologie*, 1962.
- ¹⁸⁰ v. T. Munro, *The Psychology of Art: Past, Present, Future*, 1963.
- ¹⁸¹ J. Grenier, *L'esprit de la peinture contemporaine*, p. 12.
- ¹⁸² Kirk and Raven, *The Presocratic Philosophers*, pp. 236 f.
- ¹⁸³ *Ibid.*, p. 249.
- ¹⁸⁴ v. P. H. Michel, *De Pythagore à Euclide*, 1950; R. Crocker, *Pythagorean Mathematics and Music*, 1963; J. Schumacher, *Musik als Heilfaktor bei den Pythagoreern im Licht ihrer naturphilosophischen Anschauungen*, 1958, itd.
- ¹⁸⁵ E. V. Zenker, *Geschichte der chinesischen Philosophie*, I, pp. 105 f.
- ¹⁸⁶ M. Granet, *La pensée chinoise*, pp. 298—299. U savetima je konačnu odluku donosio šef, ali je takva odluka u principu smatrana jednoglasnom, s obzirom da su potčinjeni uvek prožeti duhom šefa. Podudarno mišljenje trojice savetnika već označava jednoglasnost saveta. Tri puta ponovljen protest ima moć da suspenduje mišljenje većine, ali tada onaj koji se suprotstavlja mora za izvesno vreme napustiti javni život i na druge načine veoma teško ispaštati za grešku koju je pripisao drugima. (Granet, *La civilisation chinoise*, pp. 351 ff).
- ¹⁸⁷ Opširna obaveštenja u: Curtius, XV, *Zahlenkomposition*, pp. 491—498.
- ¹⁸⁸ Dekartov (Descartes) *Compendium musicae* objavljen je prvi put 1650. Lajbnic je nedavno oživljen da bi bio napadnut banalnim argumentima zbog svojih teorija o proporcijama. (E. A. Bugg, *A Criticism of Leibniz's Theory of Consonance*, 1963).
- ¹⁸⁹ Između ostalog, zlatni presek je primenjen u proporcijama čuvenog moskovskog zvonika „Ivan Veliki“. (J. I. Korojev i M. V. Fedorov, *Arhitektura i osobenosti zriteljnavo vosprijetija*, 1954, pp. 24 f).
- ¹⁹⁰ A. Zeysing, *Neue Lehre der Proportionen des menschlichen Körpers*, 1854; Jay Hambidge, *Dynamic Symmetry*, 1920; Th. Cook, *The Curves of Life*; M. Ghyka, *Esthétique des proportions*; Id., *Le nombre d'or*; Id., *Geometrical Composition and Design*; A. Lo Celso, *Euritmia Arquitectonica*; E. Ch. Kielland, *Geometry in Egyptian Art*, itd.
- ¹⁹¹ Fibonači je prvi primetio 1202. godine specijalne matematičke osobine progresije 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34... u kojoj je svaki član zbir dva prethodna člana, dok odnosi članova veoma brzo idu prema zlatnom broju. Kepler je povezao ovaj niz sa zakonom rašćenja biljaka. (M. Ghyka, *Esthétique des proportions*, pp. 66 ff).

¹⁹² Svaki pokušaj racionalne, geometrijske rekonstrukcije forme klasične violine (čiji je recept izgubljen) mora se zasnivati na zlatnom broju. To ubedljivo pokazuje poslednje proučavanje ovog problema. (E. Leipp, *Le violon*, 1965, pp. 39–59). Ako se može pokloniti poverenja jednom skorašnjem istraživačkom radu, celokupna egipatska umetnička geometrija takođe počiva na zlatnom broju. (E. Chr. Kielland, *Geometry in Egyptian Art*, 1955).

¹⁹³ R. Wittkower, *The Perspective of Piero della Francesca's „Flagellation“*, p. 293.

¹⁹⁴ U traktatu *Summa de arithmetica*, 1494 (G. Sarton, *Introduction to the History of Science*, III, p. 111).

¹⁹⁵ Wittkower, *Architectural Principles*, p. 99.

¹⁹⁶ Taneri citiran u: J. Itard, *Les livres arithmétiques d'Euclide*, p. 207.

¹⁹⁷ Jedan je akcent u 14. veku, drugi pred kraj 16. veka. (I. Horsley, *The Diminution in Composition and Theory of Composition*). Po našim zaključcima to znači na početku muzičke Gotike i na početku Renesanse. U oba slučaja slikarstvo je pretrpelo važne promene u koncepciji prostora.

¹⁹⁸ H. Pirenne, *The Scientific Basis of Leonardo da Vinci's Theory of Perspective*, pp. 172, 175.

¹⁹⁹ Lord Cames, *Elements of Criticism*, 1761; prema: Wittkower, *Architectural Principles*, p. 133.

²⁰⁰ U stvari, postupak ima koren još u Srednjem veku, da se preko nemačkih „Kunst- und Wunderkammern“ Renesanse naročito proširi u 17. veku. (J. Baltrušaitis, *Anamorphoses ou perspectives curveuses*, p. 17).

²⁰¹ Detaljno objašnjenje sa ilustracijama u: E. Leith and J. Upatnieks, *Photography by Laser*, 1965.

²⁰² P. Tannery, *Les sciences en Europe*, in Lavissee, pp. 306–310.

²⁰³ H. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, p. 19; C. Sachs, *Rhythm and Tempo*, p. 112. Ovde Saks protivreči svom tvrđenju da adicionalni ritam pripada civilizacijama bez harmonije. (*Ibid.*, p. 267).

²⁰⁴ R. Crocker, *Pythagorean Mathematics and Music*, p. 193.

²⁰⁵ Wittkower, *Architectural Principles*, p. 118.

²⁰⁶ S. Giedion, *Space, Time, and Architecture*, 1954, pp. 42 ff.

²⁰⁷ Daniel Rops citiran u: P. Merle, *L'homme, le rythme et la symétrie*, 1955.

²⁰⁸ B. A. R. Carter, *The Perspective of Piero della Francesca's Flagellation*, passim.

²⁰⁹ G. Sarton, *Introduction to the History of Science*, p. 86.

²¹⁰ P. Tannery, in Lavissee, pp. 306 f.

²¹¹ E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, pp. 56 f.

²¹² M. H. Pirenne, *The Scientific Basis of Leonardo da Vinci's Theory of Perspective*. Piren smatra linearnu perspektivu apsolutno tačnom, sa čime se slažem samo ako su u pitanju manje dužine.

²¹³ J. White, *Developments in Renaissance Perspective*, p. 63.

²¹⁴ G. Hauck, *Die subjektive Perspektive und die horizontalen Kurvaturen des dorischen Stils*, 1873. Po Hauku, linearna perspektiva ne uzima u obzir binokularnu viziju i krivinu očne lopte.

- ²¹⁵ P. Boomsliter and W. Creel, *Extended Reference: An Unrecognized Dynamic in Melody*, 1963.
- ²¹⁶ Wittkower, *Brunelleschi*, p. 175.
- ²¹⁷ F. Winckel, *Phänomene des musikalischen Hörens*, p. 57.
- ²¹⁸ L. Beranek, *Music, Acoustics and Architecture*, pp. 31, 46.
- ²¹⁹ A. Springer, *Die Kunst des Altertums*, p. 477.
- ²²⁰ Odeon je sagrađen 446—442, srušen je za vreme Sule, obnovljen oko 15. pre n.e. u drugačijem obliku. (M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre*, pp. 59, 220).
- ²²¹ K. Blaukopf, *Raumakustische Probleme der Musiksoziologie*, 1962, p. 243.
- ²²² A. Lane, *Greek Pottery*, p. 57. Autor kaže da je od gvozdene doba do sredine 5. veka keramika značila za Grke više no za bilo koji narod pre ili posle njih.
- ²²³ Reprodukcije u: P. Ducati: *Die etruskische, italo-hellenistische und römische Malerei*, p. XXVIII.
- ²²⁴ Tako motoru projektila nije odjednom saopštena celokupna sila koja će ga održati u vazduhu, već se ova stalno obnavlja; iz toga izlazi teorija o mnoštvu pokretača čak i pri jedinstvenom kretanju projektila. (R. Dugas, *Histoire de la mécanique*, pp. 48—49).
- ²²⁵ L. Laloy, *Aristoxène de Tarente*, p. 159.
- ²²⁶ M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre*, p. 256.
- ²²⁷ E. Panofsky, „*Nebulae in Pariete*“, p. 37.
- ²²⁸ C. Sachs, *Rhythm and Tempo*, pp. 129 f.
- ²²⁹ C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, p. 128.
- ²³⁰ A. Machabey, *Présence ou absence...*, p. 120. O upotrebi orgulja na vizantijskom dvoru: Wellesz, *A History of Byzantine Music*, pp. 101, 105 f.
- ²³¹ C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, p. 131.
- ²³² Graham, *Visual Perception*, p. 871.
- ²³³ Demokritu se takođe pripisuje kijiga o psihoterapiji i muzikoterapiji. (Sarton, I, pp. 89—90).
- ²³⁴ E. Panofsky, „*Nebulae in Pariete*“, p. 37.
- ²³⁵ G. Hanfmann, *Hellenistic Art*, 1963, p. 79.
- ²³⁶ *Ibid.*, p. 82.
- ²³⁷ v. V. Micoff, *Le tombeau antique près de Kazanlak*, 1954.
- ²³⁸ J. White, *Perspective in Ancient Drawing and Painting*, 1956. Autor nije znao za otkriće u Kazanlaku.
- ²³⁹ Hanfmann, p. 79, sl. 1, 2.
- ²⁴⁰ White, *Perspective in Ancient Drawing and Painting*, tabla 2b.
- ²⁴¹ E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, 1925.
- ²⁴² O. Wulff, *Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht*, p. 35. Pregled hipoteza o pitanju da li je antička perspektiva empirijska ili geometrijska disciplina može se naći u M. Schild Bunim, *Space in Medieval Painting*, p. 23.
- ²⁴³ E. C. Kielland, *Geometry in Egyptian Art*, 1955, p. 9.
- ²⁴⁴ M. Poëte, *Introduction à l'urbanisme*, p. 211.
- ²⁴⁵ H. Sörgel, *Theorie der Baukunst*, pp. 202 ff.

- ²⁴⁶ Poëte, p. 344 ff.
- ²⁴⁷ Chr. Tunnard, *The Customary and the Characteristic: a Note on the Pursuit of City Planning History*, pp. 216—224. Autor izuzima samo grad Rim. O Rimu vidi: G. Scaglia, *The Origin of an Archaeological Plan of Rome by Alessandro Strozzi*, 1964.
- ²⁴⁸ N. P. Manning, *Introductory Non-Euclidean Geometry*, p. 2.
- ²⁴⁹ E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, pp. 16—20; G. M. Richter, *Perspective, Ancient, Mediaeval and Renaissance*, pp. 381—388.
- ²⁵⁰ Ova koncepcija je kao i uvek nerazdvojna od socijalnih predstava prema kojima je sferični Univerzum predstavljen četvrtastim kolima u kojima stanuje Gospodar. (Granet, *La pensée chinoise*, p. 343).
- ²⁵¹ R. Dugas, *Histoire de la mécanique*, p. 20.
- ²⁵² Vitruvius, *De architectura*, I, II, 2, gde se nalazi poznata rečenica: „*Item scaenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsus*“.
- ²⁵³ Panofsky, *Die Perspektive*, p. 266; Richter, *Perspective*, p. 383; Little, *Perspective and Scene Painting*, p. 488; M. Schild Bunim, *Space in Medieval Painting*, pp. 197—98; White, *Perspective in Ancient Drawing and Painting*.
- ²⁵⁴ To su *Tri gracije* iz Pompeja, danas u Nacionalnom muzeju Napulja. Slika je kopija kasnohelenističke skulpture poznate po *Mermernoj grupi* Biblioteke Piccolomini u Sijeni (Ducati, p. XXII).
- ²⁵⁵ M. Zloković, *Za ulogata i značenjeto na proporcionite šestari*, 1958.
- ²⁵⁶ E. Souriau, *L'instauration philosophique*, p. 318.
- ²⁵⁷ T. Reinach, *La musique grecque*, p. 5; P. Servien, *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, p. 12; C. Sachs, *Rhythm and Tempo*, itd.
- ²⁵⁸ Data su dva kvadrata pri čemu je $a_2 = a_1 + d_1$. (Itard, p. 45).
- ²⁵⁹ E. Panofsky, *The Friedsam Annunciation and the Problem of the Gent Altarpiece*, 1938.
- ²⁶⁰ J. Chailley, *Le mythe des modes grecs*, 1956.
- ²⁶¹ R. Tanner, *La musique antique grecque*, 1961.
- ²⁶² v. npr. Flora Levin in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Spring 1962, pp. 327—29.
- ²⁶³ Lips je primetio da između dva tona odnos nije recipročan, već da se tonovi jedan prema drugom odnose otprilike kao centar i periferija. (T. Lipps, in *Philosophische Monatsheften*, XXVIII, 588 f). Handšin, koji ovo referiše, razvija ideju o „muškom“ i „ženskom“ karakteru tonova u intervalu, i kaže da jedan od njih „stoji“, a drugi „visi“. (J. Handschin, *Der Toncharakter*, pp. 92, 101, 221 itd.).
- ²⁶⁴ v. J. Murray Barbour, *Principles of Greek Notation*, 1960, passim; J. Chailley, *Le mythe des modes grecs*, pp. 155 f.
- ²⁶⁵ Tako gledište izlaže: M. Dabo-Peranić, *Les harmonies grecques classiques ces inconnues*, 1959, pp. 149—158. Od autora čija su dela docnije objavljena, suprotno misli Veles (E. Wellesz, *A History of Byzantine Music*, 1961, pp. 70—71) a takođe i Husman kome je poznat Peranićev tekst. (H. Husmann, *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*, 1961, p. 77).
- ²⁶⁶ Husmann, p. 53.

- ²⁶⁷ A. Michel, *Psychanalyse de la musique*, p. 63.
- ²⁶⁸ Aristidovo svedočanstvo implicitno se vezuje za Platona. (Chailley, *Le mythe des modes grecs*, p. 153).
- ²⁶⁹ J. B. Licklider, *The Perception of Speech*, p. 1048.
- ²⁷⁰ R. Arnheim, *Art and Visual Perception*, p. 69.
- ²⁷¹ Za ovo obaveštenje dugujem gđi Mirjani Minić iz Izraela.
- ²⁷² G. M. Stratton, *Vision Without Inversion of the Retinal Image*, 1896; preštampano u: W. Dennis, *Readings in General Psychology*, 1949, pp. 24—40).
- ²⁷³ P. T. Young, *Auditory Localization with Acoustical Transposition of the Ears*, 1928.
- ²⁷⁴ J. Nicolle, *La symétrie*, pp. 86 ff.
- ²⁷⁵ *Ibid.*, p. 105.
- ²⁷⁶ Leo Kaplan, *Versuch einer Psychologie der Kunst*, pp. 130—133.
- ²⁷⁷ V. von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis*, 1950.
- ²⁷⁸ O. Weininger, *Geschlecht und Charakter*, 1926.
- ²⁷⁹ Handšin s pravom primećuje da bi nastala drukčija situacija kad bismo recimo kvintu uzeli za jedinicu. Da oktavni *species* ne mora biti obavezan referentni sistem pokazuju kako antička teorija tako i srednjevekovna *Musica Enchiriadis*. (v. E. Werner, *The Oldest Source of Octave and Octoechos, passim*; J. Handschin, *Der Toncharakter*, p. 316 f).
- ²⁸⁰ O. Wulff, *Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht*, 1907.
- ²⁸¹ E. Wellesz, *Melody Construction in Byzantine Chant*, p. 140.
- ²⁸² E. Wellesz, *A History of Byzantine Music*, p. 70.
- ²⁸³ A. Michel, *L'école freudienne devant la musique*, p. 242.
- ²⁸⁴ E. Kitzinger, *Hellenistic Heritage in Byzantine Art*, p. 110.
- ²⁸⁵ Ch. Dawson, *Le Moyen Age*, p. 192.
- ²⁸⁶ C. Mango, *Antique Statuary and the Byzantine Beholder*, pp. 64 ff. Znaci promene ovog stava opaziće se ipak u 13. i 14. veku.
- ²⁸⁷ Mango, p. 65.
- ²⁸⁸ E. Duemmler, *Poetae latini aevi Carolini*, I, 119, 3; A. Goldschmidt, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1921—1922, 1923, p. 43; P. E. Schramm, *Vorträge der Bibl. Warburg*, 1922—1923, I, 1924, pp. 152 ff; prema: Curtius, pp. 407—408.
- ²⁸⁹ R. Thouless, *A Racial Difference in Perception*, 1933. Posmatranja su pokazala da Indijci vide krive objekte bliže nego Englezi. Navodeći ova ispitivanja. Arnhajm svakako greši kad potcenjuje njihov značaj. (Arnheim, p. 213). U svakom slučaju, sa istorijskog gledišta svedjedno je da li Tulesova iskustva pokazuju razlike u rasi ili u učenju.
- ²⁹⁰ Suviše često proizvoljan i nekritičan. L. Venturi predstavlja zapadnjačko slikarstvo Srednjeg veka kao slobodno i uzvišeno, a vizantijsko kao dogmatično. (L. Venturi, *Istorija umetničke kritike*, pp. 65—68). Sve činjenice govore suprotno. Lako je uvideti da ikonografski propisi Dionisija iz Furne (17. vek a ne 18. kako beleži Venturi) koje Venturi citira nisu bili opšte primenjivani: Adam i Eva iz Dečana, recimo, nemaju nikakve veze sa Venturijevim citatom Dionisija. Najzad, kad se razvoj strukture srednjevekovne slike prikaže šematski, geometrizam je daleko uočljiviji na Zapadu nego na Istoku. (M. Schild Bunim, sl. 75). Uostalom, sve ovo u principu nije relevantno za kvalitet umetnosti.

²⁹¹ J. White, *Perspective*, pp. 51—52.

²⁹² U helenističkom periodu, kad klasična estetika nije više bila poštovana, javljaju se pokušaji primene čiste perspektivne projekcije na površinu vaze. Panofski pokazuje izvanredno karakterističan primer zupčastog venca koji ne može logično ni da počne ni da se završi. (Panofsky, *Die Perspektive*, sl. 3).

²⁹³ Freske iz vile u Boskorealu (Njujork, Metropolitan muzej), iz kuće M. L. Fronta (Pompeji), iz Livijine i Farnezinine kuće (Rim) itd. U IV stilu zidovi Stabilijan-skih terma u Pompeji.

²⁹⁴ Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre*, pp. 22, 24 itd.; A. M. G. Little, *Scaenographia*, pp. 407—418; *Enciclopedia dello spettacolo*, 1962, art. *Teatro*.

²⁹⁵ K. Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, 1935; prema: Arnheim, pp. 189 f.

²⁹⁶ Minijatura Kumaničkog četvoroevangelja predstavlja jevandelista Mateja. (S. Radojčić, *Stare srpske minijature*, tabla XIII).

²⁹⁷ Panofski je pokazao kako posledice ovog stava dovode do konkretnih razlika veličina u odnosu na konstrukcije po prioritetu rastojanja. (Panofsky, *Die Perspektive*, p. 265 f).

²⁹⁸ Ne znam da li je vizantijska muzikologija primetila ovu teorijsku korelaciju. Najnapredniji mislilac 15. veka, Nikola Kuzanski, nije se usudio da i pored svoje atomističke teorije podrži postojanje praznog prostora, kao što je to u svoje vreme učinio Demokrit. Prazan prostor je eksperimentalno dobijen tek 1641. čime je *horror vacui* najzad izgubio smisao.

²⁹⁹ Grey Walter, p. 73.

³⁰⁰ Arnheim, p. 69.

³⁰¹ Woodworth, *Eksperimentalna psihologija*, pp. 577 f. Pre toga je Hvitstoun sagradio prototip stereoskopa kod koga se zamenom leve i desne strane u binokularnoj viziji javlja izvrnut reljef. Ch. Wheatstone, *Binocular Depth Perception*, 1838; preštampano u Dennis, pp. 9—23). Problem deformacije bliskih predmeta obrađuje i Borisavljević u vezi sa kritikom linearne perspektive. (Borisavljević, *Optičko-fiziološka perspektiva*, pp. 119 f).

³⁰² A. R. Hall, *The Scientific Revolution 1500—1800*, p. 23.

³⁰³ R. L. Crocker, *Discant, Counterpoint, and Harmony*, 1962.

³⁰⁴ Dugas, p. 53.

³⁰⁵ K. Junghans, *Der frühmittelalterliche Städtebau in Deutschland*, p. 25.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 35; slično: O. Nový, *Beziehungen zwischen dem historischen und dem gegenwärtigen Stadtzentrum*, p. 163.

³⁰⁷ Curtius, p. 492.

³⁰⁸ J. Keljdiš, *Istorija ruskoj muziki*, 1941, p. 86 f.

³⁰⁹ Wellesz, *A History of Byzantine Music*, pp. 288, 290.

³¹⁰ V. O. Knudsen and C. M. Harris, *Acoustical Designing in Architecture*, p. 64. Taj ton iznosi oko 226 Hz.

³¹¹ *Ibid.*, p. 70.

³¹² Sarton, III, p. 1170.

³¹³ Čistiji primeri: V. Petković, *La peinture serbe*, table XXIV, XLIV, XLVII, L, LXVII, CLXIX, sl. 49; Id., *Manastir Dečani*, table LXXXII, CXXVI, CXXXI, CLXXXIII; L. Mirković i Ž. Tatić, *Markov manastir*, sl. 61, 71, 78; itd.

³¹⁴ M. Dessoir, *Estetika i opća nauka o umjetnosti* (1906), pp. 180–187.

³¹⁵ M. Borissavliévitch, *Architecture art du temps*, 1925; N. Flemming, *The Element of Motion in Baroque Art and Music*, 1946; E. Souriau, *Time in the Plastic Arts*, 1949; E. Gombrich, *Moment and Movement in Art*, 1964. Gombrich citira još 7 pokušaja koji su svi publikovani posle 1946, sa izuzetkom jedne recenzije Panofskog iz 1926.

³¹⁶ U 14. veku počele su sa masovnim produkcijama karata nemačke i francuske manufakture. (*Der Neue Brockhaus*, art. *Spielkarten*). Ne treba zaboraviti da je igra prenetá sa Istoka, posle krstaških ratova u 13. veku.

³¹⁷ H. Schröder, *Die symmetrische Umkehrung in der Musik*, 1866.

³¹⁸ J. Handschin, *Der Toncharakter*, pp. 405 ff.

³¹⁹ Jedna skorašnja studija čistog sholastičkog tipa pokazuje kako je inverzija nerazdvojna od simetrije i kako serijalna muzika teži obrtanju vremena. (J. Verral, *A Method for Finding Symmetrical Hexacords in Serial Form*, 1962).

³²⁰ U operi je primenjen metod izvrnutog vremena literature i muzike. Od sredine dela radnja i muzika odvijaju se u potpunoj i doslednoj inverziji.

³²¹ J. Combarieu, *Histoire de la musique*, II, p. 294.

³²² J. Nicolle, *La symétrie*, pp. 81 ff, 93.

³²³ E. Mach, *La connaissance et l'erreur*, p. 344.

³²⁴ A. Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, 1949; Ch. Lalo, *Eléments*, p. 209.

³²⁵ Ovaj meni inače nepoznat podatak daje Adorno koji je vrlo blizak dodekafoničarima. (T. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 75).

³²⁶ D. P. Walker, *The „prisca theologia“ in France*, p. 258; W. L. Gundersheimer, *Erasmus, Humanism and the Christian Cabala*, p. 38.

³²⁷ V. Pinot, *La Chine et la formation de l'esprit philosophique en France*, p. 430.

³²⁸ K. Marx, *Prilog kritici političke ekonomije*, p. 202.

³²⁹ Đ. Lukač, *Prolegomena za marksističku estetiku*, p. 220.

³³⁰ Vidi opis intimnih razloga koji su Stravinskog doveli do *Edipa* u: I. Strawinsky, *Chroniques de ma vie*, pp. 94 ff. Njegov ein podvlači afinitet Stravinskog prema latinskoj kulturi. (Th. Strawinsky, *Le message d'Igor Strawinsky*, p. 48).

³³¹ Th. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 168. Komparaciju sa dečjim svetom Adorno preuzima iz jednog članka Else Colliner (*Anbruch*, 5, 1926, pp. 214 ff).

³³² Brunšvik citiran u J. Moreau, *La problématique aristotélicienne*, p. 365.

³³³ E. Bréhier, *Histoire de la philosophie*, I, 3, p. 778,

³³⁴ Veoma jasan ekspeze jednog fizičara u tom smislu: A. Didier, *La résonance dans les échelles musicales*, 1963.

³³⁵ Guy Murchie, *Music of the Spheres*, 1961.

³³⁶ Pitagorejci su smatrali broj 10 najsavršenijim brojem, a mogli su uočiti samo 9 nebeskih tela u pokretu, računajući Mesec i Zemlju. Po Aristotelovim informacijama (*Metafizika*, A5, 986a 8) oni su zamislili kontrazemlju da bi popunili broj. Doktrina potiče verovatno od Filolaosa, znači da je nastala u 5. veku (Kirk and Raven, *The Presocratic Philosophers*, pp. 237, 257, 259). Ne izgleda mi ni najmanje ubedljivo da najlogičniji put dopune jedne pozitivne veličine bude postignut izmišljanjem jedne negativne. Razlozi su svakako druge prirode.

³³⁷ H. Pirenne, *Privredna povijest*, p. 168.

³³⁸ Citirano prema: F. Fosca, *La peinture en France depuis trente ans*, 1948.

³³⁹ H. Taine, *Philosophie de l'art*, IV, III, 2.

³⁴⁰ L. Poenkare (Lucien Poincaré) citiran u: G. Le Bon, *L'évolution des forces*, 1917, pp. 5—6.

³⁴¹ I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, p. 233.

³⁴² Fosca, p. 111.

³⁴³ P. Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art*, 1945, p. 10.

³⁴⁴ J. M. Edie, *Transcendental Phenomenology and Existentialism*, p. 55.

³⁴⁵ A. Springer, *Die Kunst des Altertums*, pp. 575—576.

³⁴⁶ v. uvodnu studiju Dušana Nedeljkovića u: R. J. Bošković, *O prostoru, vremenu i relativnosti*, 1956.

³⁴⁷ P. A. M. Dirac, *The Evolution of the Physicist's Picture of Nature*, 1963, p. 45.

³⁴⁸ v. Baltrušaitis, pp. 67 f.

³⁴⁹ v. E. Leith and J. Upatnieks, *Photography by Laser*, 1965.

³⁵⁰ D. Gostuški, *Vreme, stil, muzika*, Savremenik, Beograd, 9, 1963.

³⁵¹ Mislim na paviljon firme Philips koji je za svetsku izložbu u Briselu projektovan u Korbizjevovom ateljeu pod rukovodstvom Ksenakisa. Dvorane paviljona bile su „meblirane“ elektronskom muzikom (v. I. Xenakis, *Musiques formelles*, 1963).

³⁵² v. U. Conrads and H. G. Sperlich, *Fantastic Architecture*, 1963.

³⁵³ Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting*, p. 204—205.

³⁵⁴ D. Gostuški, *Umetnosti u evoluciji stilova*, teza, Beograd, 1965. O umetnosti koja „bombarduje čula“ i izaziva dejstva slična drogi LSD doneo je prvi opširan izveštaj *Life (International)*, 7, 1966, pp. 45—49.

³⁵⁵ Pismo Đ. Mei Galileju, (Cl. V. Palisca, *Girolamo Mei; Mentor to the Florentine Camerata*, p. 10).

³⁵⁶ S. Clercx, *L'Espagne du XVII^e siècle . . .*, p. 336.

³⁵⁷ Sir Frederick Bridge, *Old Cryes of London*, 1921; prema: Reese, *Music in the Renaissance*, p. 833.

³⁵⁸ Mislim na veliku anketu koju je organizovao Internacionalni univerzitet za radiofoniju i televiziju u Parizu (UIRT). Njen je rezultat zbornik predavanja *La musique légère et la musique à danser du Moyen Age au XX^e siècle*, 1962.

³⁵⁹ Freedley and Reeves, *A History of the Theatre*, p. 79.

³⁶⁰ v. E. Appia, *La musique légère en France*, p. 139.

³⁶¹ Na jednom mestu kod Supičića (I. Supičić, *Elementi sociologije muzike*, p. 43) podržava se mogućnost postojanja društvenih slojeva pa čak i celih epoha u kojima bi pasivno slušanje muzike postajalo pravilo — kao na primer u Francuskoj 17. veka.

³⁶² M. Marković, *Dijalektička teorija značenja*, p. 233.

³⁶³ Definišući emociju kao stimulans stvaralačkih sposobnosti, a njeno dejstvo kao pravu estetsku vrednost umetničkog dela, Milanković nužno uključuje interpretatora u aktivni mehanizam procesa. (B. Milanković, *O odnosu emotivnosti sekundarnih i tercijarnih prema emotivnosti primarnih psihičkih fenomena*, pp. 70 f).

³⁶⁴ G. Picon, *Панорама савремених идеја*, pp. 550, 566.

CITIRANA DELA

- ABBIATI, Franco, *Storia della musica*, I—III, Milano, 1939.
- ABERG, Nils, *The Occident and the Orient in the Art of the Seventh Century*, I—III, Stockholm, 1948.
- ACKERMANN, James, *A Theory of Style*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Spring 1962, pp. 227—237.
- ADLEŠIČ, Miroslav, *Svet zvoka in glasbe*, Ljubljana, 1964.
- ADORNO, Theodor, *Philosophie de la nouvelle musique* (prevod), Paris, 1962.
- ALPERS, S. L., *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's „Lives“*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 3—4, 1960, pp. 190—215.
- ANAGNOSTI, Petar, *Perspektiva*, Beograd, 1948.
- APPEL, Willi, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, Cambridge, Mass., 1950.
- APPIA, Edmond, *La musique légère en France*, in *(La) Musique légère*, pp. 139—143.
- ARNHEIM, Rudolf, *Art and Visual Perception*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954.
- AUBERT, Marcel, *Le Gothique à son Apogée*, Paris, 1964.
- AUBERT, Marcel (red.), *Nouvelle histoire universelle de l'art*, I—II, Paris, 1932.
- AUDA, Antoine, *La mesure dans la messe „L'homme armé“ de Palestrina*, *Acta Musicologica*, 13, 1941, pp. 39—59.
- BABITZ, Sol, *The problem of Rhythm in Baroque Music*, *The Musical Quarterly*, Oct. 1952.
- BACHELARD, Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, 1936.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, 1958.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Perrin, Paris, 1955.
- BATKA, Richard, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Stuttgart, s. a.
- BECKING, Gustav, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Augsburg, 1928.
- BELVIANES, Marcel, *Sociologie de la musique*, Paris, 1951.
- BERANEK, Leo, *Music, Acoustics and Architecture*, New York—London, 1962.
- BERENSON, Bernhard, *I pittori italiani del Rinascimento*, Milano, 1948.
- BERGSON, Henri, *Durée et simultanéité*, IV izd., Paris, 1929.
- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire* (1896), 54. izd., P.U.F., Paris.

- BESSELER, Heinrich, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Athenaeon, Potsdam, 1928.
- BESSELER, Heinrich, *Tonalharmonik und Vollklang*, Acta musicologica, 24, 1952, pp. 131—146.
- BIEBER, Margarete, *The History of the Greek and Roman Theatre*, II izd., Princeton, 1961.
- BIQUARD, Pierre, *Les ultrasons*, P.U.F., Paris, 1958.
- BITON, Ph., *Le rythme musical*, Genève et Paris, 1948.
- BLACK, Max, *Problems of Analysis*, New York, 1954.
- BLAUKOPF, Kurt, *Raumakustische Probleme der Musiksoziologie*, Die Musikforschung, 3, 1962.
- BLOOMFIELD, Leonard, *Language*, London, 1950.
- BOCKHOLDT, Rudolf, *Semibrevis minima und Prolatio temporis*, Die Musikforschung, 1, 1963, pp. 3—21.
- BOOMSLITER, Paul and Warren CREEL, *Extended Reference: An Unrecognized Dynamic in Melody*, Journal of Music Theory, Spring 1963, pp. 2—23.
- BOOMSLITER, P. and W. CREEL, *The Long Pattern Hypothesis in Harmony and Hearing*, Journal of Music Theory, April, 1961, pp. 2—31.
- BORISSAVLIÉVITCH, M., *L'architecture art du temps*, Construction moderne, 34, 1925.
- BORISSAVLIÉVITCH, M., *Les théories de l'architecture*, Paris, 1926.
- BORISAVLJEVIĆ, Milutin, *Optičko-fiziološka perspektiva*, Beograd, 1948.
- BOSKOVIĆ, R. J., *O prostoru, vremenu i relativnosti*, prevod i uvodna studija Dušana Nedeljkovića, Beograd, 1958.
- BRADHAM-RUDHAYAR, Eya F., *Ton und Tanz als Erweiterung des Psychodramas*, in Teirich, pp. 146—150.
- BRAILOIU, Constantine, *Le rythme aksak*, Paillart, Abeville, 1952.
- BRÉHIER, Emile, *Histoire de la philosophie*, Paris, 1942 etc.
- BRELET, Gisèle, *Esthétique et création musicale*, Paris, 1947.
- BRELET, Gisèle, *Le temps musical*, I—II, Paris, 1949.
- BRENET, Michel, *Palestrina*, V izd., Paris, 1919.
- BRIDGMAN, Nanie, *La frottola et la transition de la frottola au madrigal*, in *Musique et poésie au XVI^e siècle*, 1954.
- BRINER, Andres, *Friedrich Nietzsche der Musiker*, Schweizerische Musikzeitung, 5, 1962, pp. 271—276.
- BRØNDAL, V., *Essais de linguistique générale*, Copenhagen, 1943.
- BROWN, Calvin, *Music and Literature*, Georgia Press, 1949.
- BROWN, J. F., *The Visual Perception of Velocity*, Psychologische Forschung, 14, 1931, pp. 199—232.
- BÜCHER, Karl, *Arbeit und Rhythmus*, II izd., Leipzig, 1899.
- BUGG, Eugene, *A Criticism of Leibnitz's Theory of Consonance*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Summer 1963, pp. 467—472.
- BUKOFZER, Manfred, *John Dunstable: a Quincentenary Report*, The Musical Quarterly, 1, 1954, pp. 29—49.
- BUKOFZER, Manfred, *Music in the Baroque Era*, Dent, London, 1948.
- BURCKHARDT, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Leipzig, s.a.

- BUTTREE, Julia M., *The Rhythm of the Redman*, New York, 1930.
- CAGE, John, *Silence*, Wesleyan Univ. Press, 1961.
- CARMICHAEL, Leonard, *Ontogenetic Development*, in Stevens, pp. 281—303.
- CARREL, Alexis, *L'Homme, cet Inconnu*, Paris, 1935.
- CARTER, B.A.R., *The Perspective of Piero della Francesca's „Flagellation“*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XVI, 1953, pp. 295—302.
- CEROVAC, B. i Đ. KOVAČEVIĆ, *Ultrazvuk i njegova primena u tehnici i medicini*, Beograd, 1952.
- CHAILLEY, Jacques, *Histoire musicale du Moyen âge*, Paris, 1950.
- CHAILLEY, Jacques, *Le chromatisme de la Renaissance*, in *Musique et poésie au XVI^e siècle*.
- CHAILLEY, Jacques, *Le mythe des modes grecs*, Acta Musicologica, XXVIII, IV, 1956, pp. 137—163.
- CHAILLEY, Jacques, *Traité historique d'analyse musicale*, Paris, 1951.
- CHARBONNEAUX, Jean, *L'art classique de la Méditerranée*, in Aubert, I, pp. 95—166.
- CHASTAING, Maxime, *Dernières recherches sur le symbolisme vocalique de la petitesse*, Revue Philosophique, 1, 1965, pp. 41—56.
- CLERCX, Suzanne, *Le Baroque et la Musique: essai d'esthétique musicale*, Bruxelles, 1948.
- CLERCX, Suzanne, *L'Espagne du XVI^e siècle, source d'inspiration du génie de Monteverdi*, in *Musique et poésie au XVI^e siècle*.
- COATES, Henry, *Palestrina*, New York, 1949.
- COMBARIEU, Jean, *Histoire de la musique*, III izd., Paris, 1925.
- CONANT, Kenneth J., *Carolingian and Romanesque Architecture: 800 to 1200*, London, 1959.
- CONRADS, Ulrich and H. G. SPERLICH, *Fantastic Architecture*, London, 1963.
- COXETER, H. S. M., *Music and Mathematics*, The Canadian Music Journal, 2, 1962, pp. 13—24.
- CREMER, L., *Geometrische Raumakustik*, Stuttgart, 1948.
- CROCIONI, Giovanni, *L'Alidoro, o dei primordi del melodramma*, Bologna, 1938.
- CROCKER, Richard L., *Discant, Counterpoint and Harmony*, Journal of the American Musicological Society, Spring 1962, pp. 1—21.
- CROCKER, Richard L., *Musica Rhythmica and Musica Metrica in Medieval Theory*, Journal of Music Theory, April 1958, pp. 2—23.
- CROCKER, Richard L., *Pythagorean Mathematics and Music*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Winter 1963, pp. 189—198.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, III izd. Bern und München, 1961.
- DABO-PERANIĆ, M., *Les harmonies grecques classiques ces inconnues*, Paris, 1959.
- D'ACCONE, Frank A., *The Singers of San Giovanni in Florence During the 15th Century*, Journal of the American Musicological Society, 3, 1961, pp. 307—357.
- DAHLBAECK, Bengt, *Survivance de la tradition médiévale dans les fêtes françaises de la Renaissance*, in *(Les) fêtes de la Renaissance*, pp. 398—404.

- DAHLHAUS, Carl, *Domenico Belli und der chromatische Kontrapunkt um 1600*, Die Musikforschung, 4, 1962, pp. 305—340.
- DAHLHAUS, Carl, *Zu Costeley's chromatischer Chanson*, Die Musikforschung, 3, 1963, pp. 253—254.
- DAHLHAUS, Carl, *Zur Taktlehre des Michael Praetorius*, Die Musikforschung, 2, 1964, pp. 162—169.
- DART, Thurston, *The Interpretation of Music*, New York, 1954.
- DAWSON, Christopher, *Le Moyen âge et les origines de l'Europe* (prevod), Arthaud, Paris, 1960.
- DELACROIX, Henri, *Le langage et la pensée*, Paris, 1930.
- DELLA CORTE A. e G. PANNAIN, *Storia della musica*, I, Torino, 1942.
- DENNIS, Wayne, *Readings in General Psychology*, New York, 1949.
- DESSOIR, Max, *Estetika i opća nauka o umjetnosti* (IV izd. 1923), Sarajevo, 1963.
- DIDIER, André, *Résonance*, in *(La) résonance dans les échelles musicales*, pp. 21—32.
- DIRAC, P. A. M., *The Evolution of the Physicist's Picture of Nature*, Scientific American, May 1963, pp. 45—53.
- DISERENS, Charles, *The Development of An Experimental Psychology of Music*, in Schullian, pp. 367-386.
- DOPSCH, A., *Wirtschaftliche und soziale Grundlagen der europäischen Kulturentwicklung aus der Zeit vom Caesar bis auf Karl den Grossen*, II, Wien, 1920.
- D'ORS, E., *Du Baroque*, Paris, 1935.
- DRAGONETTI, R., „*La poésie... ceste musique naturelle*“. *Essai d'exégèse d'un passage de l'art de dictier d'Eustache Deschamps*, in *Fin du Moyen Age et Renaissance*, Anvers, 1961, pp. 49—64.
- DUCATI, Pericle, *Die etruskische, italo-hellenistische und römische Malerei*, Wien, 1941.
- DUFOURCQ, Norbert, *La musique des origines à nos jours*, Larousse, Paris, 1946.
- DUGAS, René, *Histoire de la mécanique*, Neuchatel, 1950.
- DUMESNIL, René, *Le rythme musical*, Paris, 1949.
- ECKHARDT, Ludwig, *Vorschule der Aesthetik*, I, II, 1864.
- EDDINGTON, Arthur, *Space, Time and Gravitation*, London, 1920.
- EDIE, J. M., *Transcendental Phenomenology and Existentialism*, Philosophy and Phenomenological Research, 1, 1964, pp. 52—63.
- EINSTEIN, Alfred, *A Short History of Music*, V izd., London, 1948.
- EINSTEIN, Alfred, *The Italian Madrigal*, I—III, Princeton, 1949.
- ELTON, William (red.), *Aesthetics and Language*, Oxford, 1959.
- EMERY, Eric, *Propos sur les fondements de la musique*, Dialectica, vol. 17, 1, 1963, pp. 51—77.
- ENGELS, F. *Ludvig Foerbah i kraj klasične nemačke filozofije*, Beograd, 1947.
- EVANS, Joan, *Art in Mediaeval France, 987—1498*, Oxford University Press, 1948.
- FAURE, Élie, *L'esprit des formes*, in *Histoire de l'art*, Paris, 1949.
- FELLERER, K. G., *Church Music and the Council of Trent*, The Musical Quarterly, October 1953.
- (LES) FÊTES DE LA RENAISSANCE, I, C.N.R.S., Paris, 1956.

- FICKER, Rudolf, *Zur Schöpfungsgeschichte des Fauxbourdon*, *Acta Musicologica*, 23, 1951, pp. 93—123.
- FISCHER, Franz, *Zeitstruktur und Schizophrenie*, *Zeitschrift für gesamte Neurologie und Psychiatrie*, vol. 121, 1929.
- FLAMINI, Francesco, *Il Cinquecento*, in *Storia letteraria d'Italia*.
- FLEMING, W., *The Element of Motion in Baroque Art and Music*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Dec. 1946, pp. 121—128.
- FLETCHER, Banister, *A History of Architecture*, London, 1950.
- FOCHT, Ivan, *Istina i biće umjetnosti*, Sarajevo, 1959.
- FOCILLON, Henri, *L'art du XIX^e siècle*, in Aubert, II, pp. 189—250.
- FOCILLON, Henry, *Vie des formes*, II izd., Paris, 1939.
- FOSCA, François, *La peinture en France depuis trente ans*, Genève—Paris, 1948.
- FREEDLEY, G. and J. A. REEVES, *A History of the Theatre*, New York, 1964.
- FREY, H.—W., *Michelagnolo un die Komponisten seiner Madrigale*, *Acta Musicologica*, III/IV, 1962, pp. 147—197.
- GABEAUD, Alice, *Histoire de la musique*, Larousse, Paris, 1930.
- GALLIE, W. B., *The Function of Philosophical Aesthetics*, in Elton, pp. 13—35.
- GARLINGTON, Aubrey, S., „Le Merveilleux“ and Operatic Reform in 18th Century French Opera, *The Musical Quarterly*, 4, 1963, pp. 484—497.
- GEORGE, Graham, *Songs of the Salish Indians of British Columbia*, *Journal of the International Folk Music Council*, XIV, 1962, pp. 22—29.
- GEORGIADES, Thrasybulos, *Der griechische Rhythmus*, Hamburg, 1949.
- GHYKA, Matila, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, 13. izd., Paris, 1927.
- GHYKA, Matila, *Geometrical Composition and Design*, London, 1952.
- GIEDION, Siegfried, *Space, Time and Architecture*, VII izd., Harvard Univ. Press, Cambridge, 1954.
- GOMBRICH, E. H., *Art and Illusion; a Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, London, 1962.
- GOMBRICH, E. H., *Moment and Movement in Art*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII, 1964, pp. 293—306.
- GOMBRICH, E. H., *The Story of Art*, Phaidon, New York, 1950.
- GONSETH, Ferdinand, *Le problème du temps*, Griffon, Neuchatel, 1964.
- GRAHAM, C. G., *Visual Perception*, in Stevens, pp. 868—920.
- GRANET, Marcel, *La civilisation chinoise*, Paris, 1929.
- GRANET, Marcel, *La pensée chinoise*, Paris, 1934.
- GRAY, L. H., *Foundations of Language*, New York, 1950.
- GRENIER, Jean, *L'esprit de la peinture contemporaine*, Paris—Lausanne, 1951.
- GREY WALTER, W., *Le cerveau vivant* (prevod), Neuchatel, 1954.
- GROETHUYSEN, B., *De quelques aspects du temps*, *Recherches Philosophiques*, V, 1935/6.
- GROPIUS, Walter, *The New Architecture and the Bauhaus*, London, 1955.
- GROUT, Donald Jay, *A History of Western Music*, Norton, New York, 1960.
- GUNDERSHEIMER, W., *Erasmus, Humanism and the Christian Cabala*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVI, 1963, pp. 38—52.

- GÜNTHER, Ursula, *Das Ende der ars nova*, Die Musikforschung, 2, 1963, pp. 105—120.
- GÜNTHER, Ursula, *Chronologie und Stil der Kompositionen Guillaume de Machauts*, Acta musicologica, II/III, 1963, pp. 96—114.
- GURLITT, Wilibald, *Form in der Musik als Zeitgestaltung*, Mainz, 1954.
- GUSTIN, Molly, *A Theory of Roots*, Journal of Music Theory, 2, 1962, pp. 178—199.
- HAAS, Robert, *Die Musik des Barocks*, Athenion, Potsdam, 1928.
- HABA, Alois, *Von der Psychologie der musikalischen Gestaltung*, Wien, 1924.
- HALEVY, D., *Essai sur l'accélération de l'histoire*, Paris, 1948.
- HALL, A. R., *The Scientific Revolution 1500—1800*, Boston, 1954.
- HAMPSHIRE, S., *Logic and Appreciation*, in Elton, pp. 161—169.
- HANDSCHIN, Jacques, *Der Toncharakter; eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich, 1948.
- HANDSCHIN, Jacques, *Über die Laude*, Acta Musicologica, 10, 1937, pp. 14—31.
- HANFMANN, George, *Hellenistic Art*, Dumbarton Oaks Papers, XVII, 1963, pp. 77—94.
- HANSON, Howard, *Emotional Expression in Music*, in Shullian, pp. 244—265.
- HARMAN, A. and A. MILNER, *Late Renaissance and Baroque Music*, London, 1959.
- HAUCK, Guido, *Die subjektive Perspektive und die horizontalen Curvaturen des dortischen Stils*, Stuttgart, 1879.
- HAUPTMANN, M., *Die Natur der Harmonik und der Metrik zur Theorie der Musik*, II izd., Leipzig, 1873.
- HAUSER, Arnold, *Filozofija povijesti umjetnosti (1958)*, Matica hrvatska, Zagreb, 1963.
- HAUSER, Arnold, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, Beograd, 1962.
- HAUSER, H. et A. RENAUDET, *Les débuts de l'âge moderne*, Paris, P.U.F., 1946.
- HAWKES, Jacketta, *Prehistorija*, in *Historija čovječanstva; kulturni i naučni razvoj*, Zagreb, 1966.
- HECKMANN, H., *Der Takt in der Musiklehre des siebzehnten Jahrhunderts*, Archiv für Musikwissenschaft, X, 1953.
- HEGEL, F., *Eстетика*, I—III, Beograd, 1962.
- HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Halle, 1927.
- HICKMANN, Hans, *Rythme, mètre et mesure de la musique instrumentale et vocale des anciens Egyptiens*, Acta Musicologica, I, 1960.
- HIR, Yves le, *Esthétique et structure du vers français*, Paris, 1956.
- HOCKE, G. R., *Manierismus in der Literatur*, Hamburg, 1959.
- HOLLANDER, John, *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry, 1500—1700*, Princeton, 1961.
- HORSLEY, Imogene, *The Diminutions in Composition and Theory of Composition*, Acta Musicologica, II/III, 1963, pp. 124—141.
- HOVLAND, Carl, *Human Learning and Retention*, in Stevens, pp. 613—689.
- HUSMANN, Heinrich, *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*, Berlin, 1961.

- INGARDEN, Roman, *A Marginal Commentary on Aristotle's Poetics*, II, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Spring 1962, pp. 273—285.
- ITARD, Jean, *Les livres arithmétiques d'Euclide*, Hermann, Paris, 1961.
- IVANOVIĆ, Dragiša, *O teoriji relativnosti*, Beograd, 1962.
- JANET, Pierre, *L'évolution de la mémoire et de la notion de temps*, Paris, 1928.
- JANKOVIĆ, Ljubica i Danica, *Narodne igre*, II, Beograd, 1937.
- JEANS, James, *The Mysterious Universe*, London, 1938.
- JEPPESEN, Knud, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig, 1925.
- JEPPESEN, Knud, *Marcellus-Probleme; einige Bemerkungen über die Missa Papae Marcelli des Giovanni Pierluigi da Palestrina*, *Acta Musicologica*, 16—17, 1944—45, pp. 11—38.
- JEPPESEN, Knud, *The Style of Palestrina and the Dissonance*, II izd., London, 1946.
- JOHNSON, Edgar K., *An Introduction to the History of the Western Tradition*, Boston, 1959.
- JOHNSON, Wendell Stacy, *Brownig's Music*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Winter 1963, pp. 203—207.
- JORDAN, H.—J., *Esprit et matière*, *Recherches Philosophiques*, V, 1935/36.
- JUNGHANS, Kurt, *Der frühmittelalterliche Städtebau in Deutschland*, in *Städtebau, Geschichte und Gegenwart*, Materialien der Konferenz Erfurt, 1956, pp. 23—48.
- KANT, Immanuel, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1763).
- KANT, Immanuel, *Kritika rasudne snage*, Zagreb, 1957.
- KAPLAN, Leo, *Versuch einer Psychologie der Kunst*, Baden-Baden, 1930.
- KAUFMANN, Henry W., *Vicentino's Arciorgano; an Annotated Translation*, *Journal of Music Theory*, April, 1961, pp. 32—53.
- KELJDIŠ, J., *Istorija ruskoj muziki*, Moskva, 1941.
- KERN, G. J., *Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, *Mitteilungen des Kunsthist. Instituts in Florenz*, Berlin, 1912—13, pp. 39—65.
- KHERSONSKY, N., *La notion du temps*, *Recherches Philosophiques*, V, 1935/6.
- KIELLAND, Else Christie, *Geometry in Egyptian Art*, London, 1955.
- KINSLER, A. and A. R. FREY, *Fundamentals of Acoustics*, II izd. New York, 1958.
- KIRK, G. S. and J. E. RAVEN, *The Presocratic Philosophers*, Cambridge, at the University Press, 1960.
- KITZINGER, Ernst, *The Hellenistic Heritage in Byzantine Art*, *Dumbarton Oaks Papers*, XVII, 1963, pp. 95—116.
- KLANGSTRUKTUR DER MUSIK, Berlin-Borsigwalde, 1955.
- KLEITMANN, N., *Biological Rhythmus and Cycles*, *Physiological Reviews*, January 1949, pp. 1—14.
- KNUDSEN, V. O. and C. M. HARRIS, *Acoustical Designing in Architecture*, Wiley, New York, 1950.
- KOROJEV, J. I. i M. V. FEDOROV, *Arhitektura i osobenosti zrtteljnavo vospri-jatija*, Moskva, 1954.
- KRAUTHEIMER, Richard, *The Tragic and Comic Scene of the Renaissance*, *Gazette des Beaux-arts*, VI, 33, 1948, pp. 328—346.

- KRENEK, Ernst, *Proportionen und pythagoräische Hämmer*, *Musica*, 11, 1960, pp. 708—712.
- KROEBER, Alfred, *Anthropology*, New York, 1948.
- KROEBER, Alfred (red.), *Anthropology Today*, Chicago, 1953.
- KROEBER, Alfred, *Style and Civilization*, Ithaca, Cornell U. P., 1957.
- KROEBER, Alfred, *The Nature of Culture*, Chicago, 1952.
- KRUMBACHER, Karl, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, München, 1891.
- KUCHARSKI, Paul, *Sur la notion pythagoricienne du „kairos“*, *Revue philosophique*, 2, 1963, pp. 141—169.
- KUNST, Jaap, *Metre, Rhythm, Multi-Part Music*, Brill, Leiden, 1950.
- LACROIX, Paul, *Vie militaire et religieuse au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris, 1873.
- LACROIX, René, *Médecine et musique*, in *Travaux de médecins*, pp. 27—37.
- LAKE, B., *A Study of Irrefutability of two Aesthetic Theories*, in Elton, pp. 100—113.
- LALO, Charles, *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*, II izd., Paris, 1939.
- LALOY, Lous, *Artstoxène de Tarente*, Paris, 1904.
- LANE, Arthur, *Greek Pottery*, London, 1948.
- LASSERRE, Pierre, *Philosophie du goût musical*, Paris, 1922.
- LAURIE, *Deschamps and the Lyric as Natural Music*, *The Modern Language Review*, 4, 1964, pp. 561—570.
- LAVISSE, Ernest et A. RAMBAUD, *Histoire générale du IV^e siècle à nos jours*, I—XII, II izd., Paris, 1931.
- LEBÈGUE, Raymond, *Ronsard et la musique*, in *Musique et Poésie au XVI^e siècle*, 1954.
- LE BON, Gustave, *L'évolution des forces*, Paris, 1917.
- LE BRETON, George, *La folie de Ruskin*, *Mercure de France*, novembre 1963, pp. 615—619.
- LECOMTE DE NOÛY, *Le temps et la vie*, Paris, 1936.
- LEITH, Emmeth and J. UPATNIEKS, *Photography by Laser*, *Scientific American*, 6, 1965, pp. 24—35.
- LÉVY-BRUHL, H., *Une notion confuse: le fait historique*, *Recherches Philosophiques* V, 1936.
- LICHT, Sidney, *Music in Medicine*, Boston, 1946.
- LICKLIDER, J. C. B. and G. MILLER, *The Perception of Speech*, in Stevens, pp. 1040—1074.
- LILIENFELD, P., *Zur Verteidigung der organischen Methode in der Soziologie*, Berlin, 1898.
- LINDSLEY, D. B., *Emotion*, in Stevens, pp. 473—509.
- LIPPS, Theodor, *Psychologische Studien*, Heidelberg, 1885.
- LITTLE, A. M. G., *Perspective and Scene Painting*, *The Art Bulletin*, XIX, 1937.
- LITTLE, A. M. G., *Scaenographia*, *The Art Bulletin*, XVIII, 1936, pp. 407—418.
- LO CELSO, Angel T., *Euritmia Arquitectonica*, II izd., Cordoba, 1950.
- LOTE, Georges, *Histoire du vers français*, I—III, Boivin, Paris, 1949, 1951, 1955.
- LOTTERMOSER, Werner, *Akustische Untersuchungen an alten und neuen Orgeln*, in *Klangstruktur der Musik*, pp. 60—62.

- LOWINSKY, Edward, *Early Scores in Manuscripts*, Journal of the American Musicological Society, XIII, 1960, pp. 126—173.
- LOWINSKY, Edward, *Music in the Culture of the Renaissance*, Journal of the History of Ideas, October 1954.
- LUKAČ, Đerđ (Lukacs, G.), *Prolegomena za marksističku estetiku*, Beograd, 1960.
- LUSSY, Mathis, *Le rythme musical, son origine, sa fonction et son accentuation*, Paris, 1883.
- MACCLINTOCK, Carol, *The Monodies of Francesco Rasi*, Journal of the American Musicological Society, Spring 1961, pp. 31—36.
- MACE, D. T., *Musical Humanism, the Doctrine of Rhythmus, and the Saint Cecilia Odes of Dryden*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXVII, 1964, pp. 250—292.
- MACH, E., *La connaissance et l'erreur* (prevod), Paris, 1922.
- MACHABEY, Armand, *Présence ou absence de la constante de quarte, de quinte et d'octave. Son rôle structurel dans la musique grecque antique et la polyphonie occidentale primitive*, in (La) Résonance dans les échelles musicales, pp. 109—122.
- MACHE, F.—B., *Le son et la musique*, Mercure de France, novembre 1963, pp. 582—598.
- MAGAGNATO, Licisco, *The Genesis of Teatro Olimpico*, Journal of the Warburg Institute, XIV, 1951, pp. 209—220.
- MAJNARIĆ, Nikola, *Grčka metrika*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1948.
- MANGO, Cyril, *Antique Statuary and the Byzantine Beholder*, *Dumbarton Oaks Papers*, XVII, 1963, pp. 53—76.
- MANNING, Henry Parker, *Introductory Non-Euclidean Geometry*, Dover, New York, 1963.
- MARKOVIĆ, Mihailo, *Dijalektička teorija značenja*, Beograd, 1961.
- MARX, Karl, *Kritika Hegelove filozofije državnog prava*, Sarajevo, 1960.
- MARX, Karl, *Prilog kritici Hegelove filozofije prava*, in K. Marx—F. Engels, *Rani radovi*, Zagreb, 1961. pp. 81—95.
- MARX, Karl i F. ENGELS, *O umetnosti i književnosti*, Beograd, 1960.
- MAZALEYRAT, Jean, *Pour une étude rythmique du vers français moderne*, Paris, 1963.
- MENDELSON, Erich, *Das Gesamtschaffen des Architekten*, Berlin, 1930.
- MERLE, Pierre, *L'homme, le rythme et la symétrie*, Paris, 1955.
- MERRIAM, A. P., *Characteristics of African Music*, Journal of the International Folk Music Council, XI, 1959.
- MICHAELS, Leonard, *Contemporary Structure in Architecture*, New York, 1950.
- MICHEL, André, *L'école freudienne devant la musique*, Paris, 1965.
- MICHEL, André, *Psychanalyse de la musique*, Paris, 1951.
- MICOFF, Vassil, *Le tombeau antique près de Kazanlak*, Sofia, 1954.
- MIDDLETON, R. D., *The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal: a Prelude to Romantic Classicism*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXV, 1962, pp. 278—316.

- MILANKOVIĆ, Bogdan, *O odnosu emotivnosti sekundarnih i tercijarnih prema emotivnosti primarnih psihičkih fenomena s osobitim obzirom na estetsku sferu*, Naučno društvo Bosne i Hercegovine, *Radovi* — XX, knj. 7, Sarajevo 1963.
- MILLER, Clement A., *Erasmus on Music*, *The Musical Quarterly*, 3, 1966, pp. 332—349.
- MILOVANOVIĆ, Branislav, *Opšta geologija*, Beograd, 1949.
- MINKOWSKI, E., *Le problème du temps vécu*, *Recherches philosophiques V*, 1935/6.
- MINKOWSKI, E., *Le temps vécu*, Paris, 1933.
- MIRKOVIĆ, L. i Ž. TATIĆ, *Markov manastir*, Beograd, 1925.
- MISSENARD, André, *A la recherche du temps et du rythme*, Paris, 1940.
- MIŠIĆ, Smilja, *Orfelinov Pozdrav Mojseju Putniku*, Novi Sad, 1959.
- MODISETTE, Eldon L., *The Legitimation of Modern American Architecture*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Spring 1962, pp. 251—262.
- MOLES, Abraham, *Perspectives de l'instrumentation électronique*, *Revue Belge de Musicologie*, 1/4, 1959, pp. 11—25.
- MONDRIAN, Piet, *Plastic Art and Pure Plastic Art*, New York, 1945.
- MOREAU, Joseph, *La problématique aristotélicienne*, *Revue Philosophique*, 3, 1963, pp. 365—371.
- MORGENSTERN, Sam, *Composers on Music*, London, 1956.
- MORRIS, Charles, *Foundation of the Theory of Signs*, Chicago, 1938.
- MOSER, Hans Joachim, *Kleine deutsche Musikgeschichte*, Stuttgart, 1941.
- MOSER, Hans Joachim, *Lehrbuch der Musikgeschichte*, Berlin, 1937.
- MOSES, Paul, *Musikalische Elemente in der Stimme des Neurotikers*, in Teirich, pp. 151, 163.
- MÜLLER—BLATTAU, Wendelin, *Untersuchungen zur Kompositionstechnik in den Oratorien Giacomo Carissimis*, *Die Musikforschung*, 3, 1963, pp. 209—223.
- MUNRO, Thomas, *Evolution in the Arts and Other Theories of Culture History*, *The Cleveland Museum of Art*, s. a.
- MUNRO, Thomas, *The Psychology of Art: Past, Present, Future*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Spring 1963, pp. 263—282.
- MURCHIE, Guy, *Music of the Spheres*, Boston, 1961.
- MURRAY, Barbour, J., *Principles of Greek Notation*, *Journal of the American Musicological Society*, XIII, 1960, pp. 1—17.
- MUSIQUE ET POÉSIE AU XVII^e SIÈCLE, *Colloques Internationaux du C.N.R.S.* Paris, 1954.
- (LA) MUSIQUE LÉGÈRE ET LA MUSIQUE À DANSER DU MOYEN ÂGE AU XX^e SIÈCLE, I, *La Revue Musicale*, № 255, 1962.
- MYERS, R. H., *Erik Satie*, London, 1948.
- NAUMANN, Emil, *Illustrierte Musikgeschichte*, Stuttgart, 1885.
- NEDELIJKOVIĆ, Dušan, *Esej o dimenzijama vremena*, *Misao*, 1922, pp. 1633—45, 1713—23.
- NEF, Charles, *Histoire de la musique*, Paris, 1925.
- NICOLLE, Jacques, *La symétrie*, P.U.F., Paris, 1957.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Menschliches Allzumenschliches* (1886) I, II, A. Kröner, Leipzig, 1930.
- NISSEN, Henry W., *Phylogenetic Comparison*, in Stevens, pp. 347—386.

- NORDMANN, Charles *Notre maître le temps*, Paris, 1924.
- NOVÝ, Otakar, *Beziehungen zwischen dem historischen und dem gegenwärtigen Stadtzentrum*, in *Städtebau, Geschichte und Gegenwart*, Materialien der Konferenz Erfurt, 1956, pp. 162—185.
- PALISCA, Cl. V., *Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata*, *The Musical Quarterly*, 1, 1954, pp. 1—20.
- PANOFSKY, Erwin, *Die Perspektive als symbolische Form*, Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924—1925.
- PANOFSKY, Erwin, *Dürers Kunsttheorie*, Berlin, 1915.
- PANOFSKY, Erwin, „*Nebulae in pariete*“; *Notes on Erasmus Eulogy on Dürer*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951, pp. 34—41.
- PANOFSKY, Erwin, *Once More „The Friedsam Annunciation“ and the Problem of the Ghent Altarpiece*, *The Art Bulletin*, XX, 1938, pp. 419—442.
- PAPADAKI, Stamo, *The Work of Oscar Niemeyer*, New York, 1950.
- PETKOVIĆ, Vlad., *La peinture serbe au moyen âge*, Beograd, 1934.
- PETKOVIĆ, Vlad., *Manastir Dečani*, Beograd, 1941.
- PETRONIJEVIĆ, B., *Osnovi empirijske psihologije*, Beograd, 1910.
- PICHON, E., *Temps et idiom*, *Recherches Philosophiques*, V, 1935/6.
- PICON, Gaetan (red.), *Panorama savremenih ideja*, Beograd, 1960.
- PINOT, Virgile, *La Chine et la formation de l'esprit philosophique en France*, Paris, 1932.
- PIRENNE, Henri, *Mahomet et Charlemagne*, Paris, 1937.
- PIRENNE, Henri, *Privredna povijest evropskog zapada u srednjem vijeku (1951)*, Sarajevo, 1958.
- PIRENNE, M. H., *The Scientific Basis of Leonardo da Vinci's Theory of Perspective*, *The British Journal for the Philosophy of Science*, III, 10, 1952, pp. 169—185.
- PIRROTTA, Nino, „*Dulcedo*“ e „*subtilitas*“ *nella pratica polifonica franco-italiana al principio del' 400*. *Revue Belge de Musicologie*, II, 1948.
- PIRROTTA, Nino, *Temperaments and Tendencies in the Florentine Camerata*, *The Musical Quarterly*, April 1954, pp. 169—189.
- POËTE, Marcel, *Introduction à l'urbanisme*, Paris, 1929.
- POINCARÉ, H., *La valeur de la science*, Paris, 1917.
- POIRIER, R., *Temps spirituel et temps matériel*, *Recherches Philosophiques*, V, 1935/6.
- POTTER, R. K., G. KOPP, H. GREEN, *Visible Speech*, New York, 1947.
- PRUNIÈRES, Henri, *La vie et l'oeuvre de Claudio Monteverdi*, Paris, 1926.
- PUCELLE, Jean, *Le Temps*, Paris, 1959.
- RACEK, Jan, *Slohové problémy italske monodie*, Praha, 1938.
- RADOJČIĆ, Svetozar, *Majstori starog srpskog slikarstva*, SAN, Beograd, 1955.
- RADOJČIĆ, Svetozar, *Stare srpske minijature*, Beograd, 1950.
- RADOJČIĆ, Đorđe Sp., *Das Akrostichon in der altserbischen Literatur*, *Südoest-Forschungen*, XVII, 1958, pp. 144—152.
- RADOJČIĆ, Đorđe Sp., *Završni akrostih kod Konstantina filozofa*, in *Id., Tvorci i dela stare srpske književnosti*, Titograd, 1963, pp. 239—245.

- RAHLFS, Volker von, *Zur Anwendung quantitativer Methoden in der Tonpsychologie*, Die Musikforschung, 3, 1962.
- READ, Herbert, *A Concise History of Modern Painting*, London, 1959.
- READ, Herbert, *Icon and Idea*, London, 1955.
- REDLICH, Hans Ferdinand, *Claudio Monteverdi, Leben und Werk*, Olten (Switzerland), 1949.
- REESE, Gustave, *Music in the Middle Ages*, New York, 1940.
- REESE, Gustave, *Music in the Renaissance*, New York, 1959.
- REILLY, Edward, *Quantz on National Styles in Music*, The Musical Quarterly, 2, 1963, pp. 163—187.
- REINACH, Théodore, *La musique grecque*, Paris, 1926.
- (LA) RÉSONANCE DANS LES ÉCHELLES MUSICALES, Colloques internationaux du C.N.R.S., Paris, 1963.
- RICHARDSON, A. and H. O. CORFIATO, *The Art of Architecture*, New York, 1956.
- RICHTER, G. M. A., *Perspective, Ancient, Mediaeval and Renaissance*, in *Scritti in Onore di Bartolomeo Nogara*, Roma, 1937, pp. 381—388.
- RIEMANN, Hugo, *Geschichte der Musiktheorie*, II izd., Berlin, 1921.
- RIEMANN, Hugo, *Kleines Handbuch der Musikgeschichte*, II, izd., Leipzig, 1914.
- RIEMANN, Hugo, *Musikalische Dynamik und Agogik*, Hamburg, 1884.
- RIEMANN, Hugo, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig, 1903.
- RIKA MANIATES, Maria, *Mannerist Composition in Franco-Flemish Polyphony*, The Musical Quarterly, 1, 1966, pp. 17—36.
- ROULET, Claude, *Traité de poétique supérieure*, Neuchatel, 1956.
- RUELLE, C. E., *Le chant gnostico-magique des sept voyelles grecques*, Congrès d'Histoire de la Musique, Paris, 1900.
- RUSSELL, Bertrand, *Our Knowledge of the External World*, London, 1926.
- RUSSELL, Bertrand, *Principles of Mathematics*, Cambridge, 1903.
- RUSSELL, Bertrand, *The ABC of Relativity* (1925), revised edition, London, 1958.
- RUYER, Raymond, *Le mystère de la reproduction et les limites de l'automatisme*, Diogenes, 48, 1964, pp. 54—69.
- RUYER, Raymond, *Le sens du temps*, Recherches Philosophiques, V, 1935/6.
- SACHS, Curt, *A Short History of World Music*, London, 1959.
- SACHS, Curt, *Barockmusik*, Peters-Jahrbuch, 1919 (1920).
- SACHS, Curt, *Primitive and Medieval Music: a Parallel*, Journal of the American Musicological Society, XIII, 1960, pp. 43—49.
- SACHS, Curt, *Rhythm and Tempo*, London, 1953.
- SACHS, Curt, *The Commonwealth of Art*, London, 1955.
- SACHS, Curt, *The History of Musical Instruments*, New York, 1940.
- SAMSON, I., *Palestrina ou la poésie de l'exactitude*, Henn, Genève, 1950.
- SANCTIS, Francesco de, *Povijest talijanske književnosti*, Zagreb, 1955.
- SARTON, George, *Introduction to the History of Science*, Carnegie Institution of Washington, 1948.
- SCAGLIA, Gustina, *The Origin of an Archeological Plan of Rome by Alessandro Sirozzi*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXVII, 1964, pp. 137—163.

- SCHENCK, E., *Über Begriff und Wesen des musikalischen Barocks*, Zeitschrift für Musikwissenschaft, XVII, 1935.
- SCHILD BUNIM, Miriam, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, New York, 1940.
- SCHOPENHAUER, A., *Metafizika lepog*, Beograd, 1926.
- SCHOPENHAUER, A., *O geniju*, Beograd, 1928.
- SCHRADE, Leo, *Monteverdi, Creator of Modern Music*, New York, 1950.
- SCHRÖDER, Hermann, *Die symmetrische Umkehrung in der Musik*, Internationale Musik-Gesellschaft, Beiheft 8, 1866.
- SCHULLIAN, D. M. (red.), *Music and Medicine*, New York, 1948.
- SCHUMACHER, Joseph, *Musik als Heilfaktor bei den Pythagoreern, im Licht ihrer naturphilosophischen Anschauungen*, in Teirich, pp. 1—16.
- SCHÜNEMANN, Georg, *Geschichte des Dittigerens*, Leipzig, 1913.
- SERVIENT, Pius, *Le rythme comme introduction physique à l'esthétique*, Paris, 1930.
- SIMBRIGER, H. und A. ZEHELEIN, *Handbuch der musikalischen Akustik*, Regensburg, 1951.
- SIVADJIAN, I., *Le temps et le mouvement*, Revue Philosophique, 3, 1963, pp. 311—330.
- SOREL, Georges, *Les illusions du progrès*, II izd., Paris, 1911.
- SÖRGEN, Hermann, *Theorie der Baukunst*, I, III izd., München, 1921.
- SOROKIN, Pitirim, *Sociologija*, I, II (prevod), Beograd, 1932.
- SOURIAU, Étienne, *La correspondance des arts*, Paris, 1947.
- SOURIAU, Étienne, *L'instauration philosophique*, Paris, 1939.
- SOURIAU, Étienne, *Time in the Plastic Arts*, Journal of Aesthetics and Art Criticism, VII, 1949, pp. 294—307.
- SOURIAU, Michel, *Le temps*, Paris, 1937.
- SOURIAU, Paul, *Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique*, Paris, 1897.
- SPENCER, Herbert, *First Principles*, New York, 1895.
- SPENCER, Herbert, *Principles of Sociology* (1897), New York, 1910.
- SPENCER, Herbert, *Progress: Its Law and Cause* (1857), New York, 1892.
- SPENGLER, Oswald, *Propast Zapada*, I—II, Beograd, 1936.
- SPERRY, R. W., *Mechanisms of Neural Maturation*, in Stevens, pp. 236—280.
- SPRINGER, Anton, *Die Kunst des Altertums*, XII izd., in Id., *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1923.
- STEINER, Rudolf, *Das Ton-Erlebnis im Menschen*, 2 Vorträge, Dornach, 1928.
- STEVENS, S. S. (red.) *Handbook of Experimental Psychology*, New York, 1951.
- STOKVIS, B., *Psychosomatische Gedanken über Musik*, in Teirich, pp. 43—53.
- STORCK, Karl, *Geschichte der Musik*, II izd., Stuttgart, 1910.
- STORIA LETTERARIA D'ITALIA, scritta da una Società di Professori, Milano, s.a.
- STRAUS, Erwin, *Le mouvement vécu*, Recherches Philosophiques, V, 1935/6.
- STRAWINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, 1935.
- STRAWINSKY, Théodore, *Le message d'Igor Strawinsky*, Lausanne, 1948.
- STUMPF, Carl, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, 1911.
- SUARÈS, André, *Musique et poésie*, Paris, 1928.

- SULLIVAN, Louis, *Kindergarten Chats*, New York, 1947.
- SUPIČIĆ, Ivo, *Elementi sociologije muzike*, JAZU, Zagreb, 1964.
- SZABOLCSI, Bence, *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*, Budapest, 1959.
- SZABOLCSI, Bence, *Five-tone Scales and Civilisation*, *Acta Musicologica*, 15, 1943, pp. 24—31.
- ŠLJIVIĆ, Sreten, *Uvod u fiziku*, Naučna knjiga, Beograd, 1963.
- TAINÉ, H., *Philosophie de l'art*, I—II, 24 izd., s.a.
- TANNER, Robert, *La musique antique grecque*, *La Revue Musicale*, Paris, 1961.
- TANNER, Robert, *Critique de la théorie de "la résonance"*, in *(La) Résonance dans les échelles musicales*, pp. 63—99.
- TATARKIEWICZ, W., *Two Philosophies and Classical Art*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Fall 1963, pp. 3—8.
- TAYLOR, Henry Osborn, *Thought and Expression in the Sixteenth Century*, I—II, New York, 1959.
- TEIRICH, H. R. (red.), *Musik in der Medizin*, Stuttgart, 1958.
- TEIRICH-LEUBE, Hede, *Rhythmus in der Krankengymnastik*, in Teirich, pp. 172—183.
- THOULESS, Robert H., *A Racial Difference in Perception*, *Journal of Social Psychology*, vol. 4, 1933, pp. 330—339.
- TIEGHEM, Philippe van, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, Paris, 1957.
- TITCOMB, Caldwell, *The Josquin Acrostic Re-examined*, *Journal of the American Musicological Society*, 1, 1963, pp. 47—60.
- TOLNAY, Charles de, *Werk und Weltbild des Michelangelo*, Zürich, 1949.
- TRAVAUX DE MÉDICINS À PROPOS DE MUSIQUE, *La Revue Musicale*, Paris, 1962.
- TUNNARD, Christofer, *The Customary and the Characteristic: A Note on the Pursuit of City Planning History*, in *The Historian and the City*, Harvard Univ. Press, 1963, pp. 216—224.
- UGRENOVIĆ, Aleksandar, *Drvo za rezonanciju od Stradivarija do danas u svijetlu nauke*, JAZU, Zagreb, 1951.
- URSPRUNG, Otto, *Die katholische Kirchenmusik*, Athenaion, Potsdam, 1931.
- VASILJEVIĆ, Miodrag, *Narodne melodije leskovačkog kraja*, Muzikološki institut, Beograd, 1960.
- VELIMIROVIĆ, Miloš, *Byzantine Elements in Early Slavic Chant*, *Monumenta Musicae Byzantinae*, Kopenhagen, 1960.
- VENTURI, Lionello, *Istoriја umetničke kritike*, Beograd, 1962.
- VERRAL, John, *A Method for Finding Symmetrical Hexacords in Serial Form*, *Journal of Music Theory*, 2, 1962, pp. 277—282.
- VIDOVIĆ, Žarko, *Meštrovčić i sukob skulptora s arhitektom*, Sarajevo, 1961.
- VOLKELT, Johannes, *Phänomenologie und Metaphysik der Zeit*, München, 1925.
- VUILLERMOZ, Emile, *Histoire de la musique*, Paris, 1949.
- WALKER, D. P., *La musique des intermèdes florentins de 1589 et l'Humanisme*, in *(Les) Fêtes de la Renaissance*, pp. 133—144.
- WALKER, D. P., *Le chant orphique de Marsile Ficin*, in *Musique et poésie au XVI^e siècle*, Paris, C.N.R.S., 1954.

- WALKER, D. P., *The „Prisca Theologia“ in France*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XVII, 1954, pp. 204—259.
- WATSON SHIPPER, Edith, *Mimesis in the Arts in Plato's „Laws“*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Winter 1963, pp. 199—202.
- WEDEPOHL, Theodor, *Ästhetik der Perspektive*, Berlin, 1919.
- WEIGERT, Hans, *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin, 1942.
- WEININGER, Otto, *Geschlecht und Character*, Wien, 1926.
- WEIZSÄCKER, Victor von, *Der Gestaltkreis, Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*, IV izd., Stuttgart, 1950.
- WELLESZ, Egon, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1961.
- WELLESZ, Egon, *Melody Construction in Byzantine Chant*, XII^e Congrès International des Études Byzantines, Ochride, 1961, pp. 135—151.
- WELLS, H.—G., *La découverte de l'avenir* (prevod), Paris, 1913.
- WERNER, Eric, *The Oldest Source of Octave and Octoechos*, Acta Musicologica, XX, 1948, pp. 1—9.
- WERNER, Eric, *The Sacred Bridge*, Dobson, London, 1959.
- WESTPHAL, Rudolf, *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J.—S. Bach*, Leipzig, 1880.
- WESTRUP, J. A., *L'influence de la musique italienne sur le madrigal anglais, in Musique et poésie au XVI^e siècle*, Paris, 1954.
- WEVER, E. G., *Theory of Hearing*, New York, 1949.
- WHITE, John, *Developments in Renaissance Perspective*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XII, pp. 58—79.
- WHITE, John, *Perspective in Ancient Drawing and Painting*, The Society for the Promotion of Hellenic Studies, London, 1956.
- WIEHMAYER, Theodor, *Musikalische Rhythmik und Metrik*, Magdeburg, 1917.
- WILLEMS, Edgar, *Le rythme musical*, Bibl. Internationale de Musicologie, Paris, 1954.
- WINCKEL, Fritz, *Die informationstheoretische Analyse musikalischen Strukturen*, Die Musikforschung, 1, 1964, pp. 1—14.
- WINCKEL, Fritz, *Limites de la musique électronique*, Revue Belge de Musicologie, 1/4, 1959.
- WINCKEL, Fritz, *Phänomene des musikalischen Hörens*, M. Hesse, Berlin, 1960.
- WITTKOWER, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, 1952.
- WITTKOWER, Rudolf, *Brunelleschi and „Proportion in Perspective“*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XV, 1953, pp. 275—291.
- WITTKOWER, Rudolf, *The Perspective of Piero della Francesca's „Flagellation“*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XVI, 1953, pp. 292—302.
- WOERKOM, W. van, *La signification de certains éléments de l'intelligence dans la genèse des troubles aphasiques*, Journal de Psychologie, XVIII, 1921.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance und Barock*, München, 1888.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Osnovni pojmovi iz istorije umjetnosti*, Sarajevo, 1958.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München, 1886.
- WOODROW, Herbert, *Time Perception*, in Stevens, pp. 1224—1236.

- WOODWORTH, Robert, *Eksperimentalna psihologija*, Beograd, 1959.
- WOOLLEY, Leonard, *Počeci civilizacije*, in *Historija čovječanstva, kulturni i naučni razvoj*, Zagreb, 1966.
- WULFF, Oskar, *Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht; eine Raumschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance*, in *Festschrift Schmarsow*, Leipzig, 1907.
- WUNDT, Wilhelm, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, I—III, VI izd., Leipzig, 1911.
- XENAKIS, Iannis, *Musiques formelles*, *La Revue Musicale*, Paris, 1963.
- YATES, Frances A., *Poètes et artistes dans les entrées de Charles IX et de sa reine à Paris en 1571*, in *(Les) Fêtes de la Renaissance*, pp. 61—84.
- YATES, Frances A., *The French Academies in the Sixteenth Century*, The Warburg Institute, London, 1947.
- YOUNG, P. T., *Auditory Localization With Acoustical Transposition of the Ears*, *Journal of Experimental Psychology*, 11, 1928.
- YOUNGBLOOD, J. E., *Style as Information*, *Journal of Music Theory*, April 1958.
- ZENKER, E. V., *Geschichte der chinesischen Philosophie*, I—II, Reichenberg, 1926.
- ZLOKOVIĆ, Milan, *Za ulogata i značenjeto na proporcionite šestari vo kompoziciskite metodi na antičkata likovna umetnost*, *Zbornik na Tehničkiot fakultet*, Skopje, 1957/58, pp. 43—94.
- ZUPNICK, Irving, *The Iconology of Style (or Wölfflin Reconsidered)*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3, 1961, pp. 263—273.
- ŽGANEC, Vinko, *O muzičkom aspektu narodnih balada na hrvatskom etničkom području*, *Kongres Saveza folklorista Jugoslavije u Zaječaru*, Beograd, 1960.

INDEKS IMENA

- Aalto, A.*, 42.
Abate, N. dell', 90.
Abbiati, F., 62.
Aberg, N., 320 n. 61, 320 n. 64.
Ackerman, J., 328 n. 251.
Adorno, Th., 287, 347 n. 331, 347 n. 325.
Adrijan VI (papa), 79.
Aiken, C., 223, 340 n. 152.
Albert Saksonski, 72, 274.
Alberti, L. B., 14, 41, 90, 103, 113, 124, 149, 233, 237, 245, 302.
Aleksandar Veliki, 131.
Allegrì, G., 119.
Alpers, L. S., 328 n. 241, 331 n. 307.
Anagnosti, P., 339 n. 131.
Anaksagora, 260.
Apeles, 122.
Appel, W., 322 n. 96.
Appia, E., 348 n. 360.
Appolinaire, 19, 230, 290—291, 303, 312.
Arcadelt, 74, 77.
Aretino, P., 106.
Arhimed, 242, 253.
Arhitas iz Tarenta, 239.
Arion, 330 n. 287.
Aristid Kvintilijan, 264, 345 n. 268.
Aristoksen iz Tarenta, 47.
Aristotel, 37, 126, 150, 164, 168, 186, 234—235, 253, 273, 288, 334 n. 15, 348 n. 336.
Armstrong, W., 24.
Artusi, G.-M., 102.
Arnheim, R., 19, 174, 335 n. 34, 345 n. 270, 345 n. 289, 346 n. 295, 346 n. 300.
Aubert, M., 323 n. 115.
Auda, A., 325 n. 172, 326 n. 205.

Babitz, S., 326 n. 216.
Bach, J. S., 69, 116, 139, 147, 212, 249, 280—282, 329 n. 268, 336 n. 73.
Bachelard, G., 176, 187, 193, 202, 221, 311, 335 n. 37, 336 n. 56, 336 n. 60, 337 n. 87, 338 n. 111, 340 n. 147.
Bagenal, H., 248.
Balf, A., 89—90.
Baltrušaitis, J., 127, 241, 331 n. 305, 342 n. 200, 348 n. 348.
Barbaro, D., 298.
Barbour, J. M., 344 n. 264.
Bardi, G., 70, 90, 97, 112.
Barka, R., 63.
Becking, G., 232—233, 341 n. 177.
Beethoven, L. van, 104, 139, 277, 280.
Belvianes, M., 340 n. 150.
Beranek, L., 343 n. 218.
Berenson, B., 130, 328 n. 244, 331 n. 308.
Bergson, H., 157, 162—164, 181, 184, 219, 334 n. 8, 334 n. 19, 335 n. 45, 335 n. 51, 338 n. 110, 339 n. 137.
Berlin, I., 305.
Bernini, L., 147, 328 n. 251.
Besseler, H., 49, 62, 320 n. 63, 320 n. 64.
Bieber, M., 343 n. 220, 343 n. 226, 346 n. 294.
Binchots, 69.
Biton, Ph., 337 n. 88.
Biquard, P., 337 n. 96.
Black, M., 334 n. 20, 336 n. 52.
Blankenburg, W., 323 n. 111, 326 n. 195.
Blaukopf, K., 343 n. 221.
Bloomfield, L., 317 n. 9.
Blume, F., 63, 323 n. 107, 323 n. 113.
Boccacio, G., 88, 319 n. 47.
Bockholdt, R., 322 n. 98, 324 n. 146.
Boecije, 59, 139, 239.
Boileau, A., 139.
Bonnard, P., 72.
Boomsliter, P., 337 n. 93, 340 n. 149, 343 n. 215.
Borissavliévitch, M., 318 n. 27, 318 n. 30, 337 n. 89, 347 n. 315.
Borisavljevič, M., 39, 211, 221, 278, 340 n. 144, 346 n. 301.
Borromini, F., 84, 281.
Botticelli, 109.

- Boucher, F., 147.
 Bousquet, J., 202.
 Bošković, R. J., 163, 297, 334 n. 10,
 348 n. 346.
 Bradham-Rudhayar, E. F., 331 n. 302.
 Brahms, J., 79.
 Braïloiu, C., 338 n. 120.
 Bramante, 245.
 Braque, G., 278, 291.
 Bréhier, E., 333 n. 334, 347 n. 333.
 Brelet, G., 333 n. 330, 336 n. 69.
 Brenet, M., 317 n. 15, 324 n. 142, 326
 n. 206, 326 n. 207.
 Breton, A., 21.
 Bridge, Sir Frederick, 348 n. 357.
 Bridgman, N., 323 n. 128, 324 n. 138.
 Briner, A., 320 n. 56.
 Britten, B., 35.
 Brochard, 339 n. 134, 339 n. 135.
 Brøndal, V., 317 n. 3.
 Bronzino, A., 107, 109.
 Brown, C. S., 318 n. 23, 340 n. 151.
 Brown, J. F., 337 n. 103.
 Browning, R., 223.
 Brueghel, P., 107, 109, 328 n. 243.
 Bruno, G., 288, 297.
 Brunelleschi, F., 81, 108, 113, 118, 295,
 302, 324 n. 151.
 Brunschvicq, L., 288, 347 n. 332.
 Bücher, K., 193, 319 n. 52, 337 n. 81.
 Bugg, E. A., 341 n. 188.
 Bukofzer, M., 63, 129, 329 n. 268, 323 n.
 109, 331 n. 306.
 Burckhardt, J., 81, 91, 105, 130, 301,
 324 n. 150, 326 n. 190, 331 n. 311.
 Burdach, K., 327 n. 234.
 Bunim, M. Sch., 326 n. 213, 343 n.
 342, 344 n. 253, 345 n. 290.
 Buttée, J. M., 338 n. 109.
 Buxtehude, D., 87.

 Caccini, G., 75, 83, 102, 112, 302.
 Cage, J., 223, 340 n. 154.
 Calot, J., 111.
 Cames (Lord), 240, 342 n. 199.
 Carmichael, L., 337 n. 83.
 Canova, A., 139, 327 n. 228.
 Cara, M., 74.
 Caravaggio, 110.
 Carissimi, G., 35, 326 n. 206.
 Carnot, S., 171.
 Carpaccio, 339 n. 142.
 Carracci (braća), 102.
 Carrel, A., 195, 296, 337 n. 92.
 Carter, B. A. R., 245, 342 n. 208.
 Cassirer, E., 32.
 Castagno, A. dell, 85.
 Cavalleri, E. de, 101.

 Cellini, B., 91.
 Cerovac, B., 337 n. 94.
 Chabas, P., 16.
 Chagall, M., 111.
 Chailley, J., 51—52, 63, 66, 89, 135,
 261, 321 n. 73, 321 n. 79, 323 n. 109,
 325 n. 182, 329 n. 272, 332 n. 321
 337 n. 101, 344 n. 260, 344 n. 264,
 345 n. 268.
 Charbonneaux, J., 320 n. 54.
 Chardin, J. S., 101.
 Chateaubriand, F. R., 136.
 Chastaing, M., 340 n. 161, 340 n. 162.
 Chladni, E. F. F., 199.
 Ciceron, 150.
 Cimabue, 95.
 Claude Le Jeune, 84, 131.
 Clercx, S., 63, 112—119, 325 n. 160,
 325 n. 176, 328 n. 253, 329 n. 262,
 329 n. 266, 329 n. 267, 330 n. 282,
 348 n. 356.
 Coates, H., 326 n. 196.
 Cocticus, A.-P., 84—85.
 Cocteau, J., 287, 303, 312.
 Colliner, E., 347 n. 331.
 Combarieu, J., 63, 67, 87, 281, 322 n.
 102, 347 n. 321.
 Conant, K. J., 321 n. 71.
 Comrads, U., 318 n. 40, 348 n. 352.
 Cook, Th., 341 n. 190.
 Corfiato, H. O., 318 n. 26, 321 n. 87.
 Correggio, 102.
 Cortecchia, Fl., 325 n. 161.
 Coubine, 290.
 Courajod, L., 327 n. 234.
 Coxeter, H.-S. M., 319 n. 50.
 Creel, W., 337 n. 93, 340 n. 149, 343
 n. 215.
 Cremer, L., 330 n. 281.
 Crichton, J., 91.
 Crocini, G., 325 n. 159.
 Croce, B., 11, 32, 68, 234.
 Crocker, R. L., 321 n. 81, 341 n. 184,
 342 n. 204, 346 n. 303.
 Curie, P., 282.
 Curtius, E. R., 76, 110, 323 n. 106,
 324 n. 135, 328 n. 246, 341 n. 173,
 341 n. 187, 345 n. 288, 346 n. 307.

 Čajkovski, P. I., 23.

 D'Accone, F., 323 n. 125, 323 n. 127.
 Dabo-Peranić, M., 344 n. 265.
 Dahlbaeck, B., 325 n. 179.
 Dahlhaus, C., 322 n. 92, 329 n. 273,
 330 n. 274.
 Dali, S., 178.

- Dante*, 33, 76, 237.
Dart, Th., 54, 321 n. 80.
Darwin, Ch., 141, 150.
David, Gerard, 20, 87, 138—139, 278, 325 n. 174.
David, J.-L., 128.
Dawson, Chr., 320 n. 60, 327 n. 237, 345 n. 285.
Debussy, C., 11, 30, 137.
Degas, E., 278.
Delacroix, H., 31, 104, 317 n. 1, 317 n. 5, 340 n. 155.
Della Corte, A., 62, 68, 116, 325 n. 171, 329 n. 269.
Demokrit, 253, 260, 343 n. 233, 346 n. 298.
Denis, M., 287.
Dennis, W., 345 n. 272, 346 n. 301.
Derain, A., 288, 292.
Descartes, R., 80, 179, 238, 341 n. 188, 335 n. 39.
Deschamps, E., 59.
Dessoir, M., 38, 278, 347 n. 314.
Diderot, 138.
Didier, A., 340 n. 148, 347 n. 334.
Dionisije iz Furne, 203, 345 n. 290.
Dirac, P. A. M., 25, 144, 182, 297, 335 n. 48, 348 n. 347.
D'Ors, E., 114, 329 n. 262.
Domenichino, 237.
Donatello, S., 147.
Doni, G. B., 95, 326 n. 208.
Doppler, Chr., 214—217, 339 n. 137.
Dopsch, A., 320 n. 61.
Dragonetti, R., 322 n. 103, 322 n. 104.
Ducati, P., 343 n. 223, 344 n. 254.
Duccio, 108, 292, 327 n. 231.
Duchamp, M., 294.
Duemmler, E., 345 n. 288.
Dufay, 35, 69, 71, 323 n. 109.
Duffy, R., 290—291.
Dufourca, N., 63.
Dugas, R., 320 n. 68, 321 n. 70, 321 n. 85, 334 n. 224, 344 n. 251, 346 n. 304.
Dumesnil, R., 338 n. 124.
Duncker, K., 333 n. 4.
Dunstable, J., 69, 323 n. 109.
Durand, M., 337 n. 80.
Dürer, A., 100, 247, 251, 258, 293, 298.
Dvořák, M., 328 n. 239.

Đaković, V., 330 n. 283.

Erkardt, L., 39, 318 n. 29.
Erkhardt (Meister), 72.
Eddington, A., 181, 335 n. 43, 335 n. 49.

Edie, J. M., 348 n. 344.
Edip, 287.
Einstein, Alfred, 63, 76, 322 n. 100, 322 n. 105, 324 n. 133, 324 n. 137, 324 n. 140.
Einstein, Albert, 25, 181—182, 297, 335 n. 44.
El Greco, 107, 109, 220.
Ellis, W. D., 333 n. 4.
Elsheimer, A., 111, 328 n. 250.
Elton, W., 317 n. 6.
Emery, E., 336 n. 70.
Emmanuel, M., 268.
Empedokle, 140.
Engels, F., 106, 327 n. 236.
Erazmo Roterdamski, 84, 87, 325 n. 173.
Escher, M., 188.
Eskulap, 125.
Euklid, 205, 239, 258—259, 271, 273.
Evans, J., 324 n. 148, 325 n. 177.

Faraday, M., 189.
Faure, E., 99, 326 n. 215.
Fechner, Th., 38, 213, 234.
Fedorov, M. V., 341 n. 189.
Fellerer, G., 93, 326 n. 198, 326 n. 199, 326 n. 208.
Fénélon, 111.
Festa, C., 74.
Fétis, F. J., 37, 318 n. 21.
Fibonacci, 237, 341 n. 191.
Ficker, R., 323 n. 121.
Fidija, 269—270.
Filarete, 245—246.
Fine, O., 247.
Finsterlin, H., 303.
Fischer, F., 170, 334 n. 28.
Flamini, F., 324 n. 153.
Flemming, N., 347 n. 315.
Fletcher, B., 320 n. 66.
Focht, I., 317 n. 13, 348 n. 341.
Focillon, H., 135, 332 n. 322.
Fotije (patrijarh), 269.
Fosca, F., 294, 348 n. 338, 348 n. 342.
Fourier, J., 160—161.
Fouquet, J., 77, 247.
Fragonard, J. H., 17.
Fraisse, M., 337 n. 80.
Francesca, Piero della, 90, 215, 217—218, 239, 245.
Franco iz Kölna, 322 n. 99.
Freedley, G., 324 n. 154, 330 n. 287, 348 n. 359.
Frescobaldi, G., 87.
Frey, H.-W., 327 n. 217, 339 n. 137.
Friesz, O., 288.
Froberger, J.-J., 87.
Front, M. L., 346 n. 293.

- Gabeau, A., 63.
 Gabrieli, A., 82, 87, 114, 324 n. 157.
 Galilei, G., 51, 203, 297.
 Galilei, Vincenzo, 75, 130, 302, 324 n. 131, 324 n. 132, 331 n. 314, 348 n. 355.
 Gallie, W. B., 321 n. 69.
 Gallus, J., 71.
 Garlington, A., 332 n. 326.
 George, G., 338 n. 118.
 Georgiades, T., 337 n. 88.
 Gennrich, F., 321 n. 76.
 Géricault, Th., 136.
 Gevaert, F.-A., 336 n. 73.
 Ghirlandajo, D., 128.
 Ghyka, M., 24, 39, 115, 190, 318 n. 35, 336 n. 67, 341 n. 190, 341 n. 191.
 Gibbons, O., 304.
 Gide, A., 312.
 Giedion, S., 245, 318 n. 36, 329 n. 271, 342 n. 206.
 Giordano, L., 148.
 Giorgi, F., 102, 237, 327 n. 220.
 Giorgio, Francesco di, 208—209.
 Giotto, 44, 247, 267, 319 n. 48, 327 n. 231.
 Girodoux, J., 287, 312.
 Giustiniani, V., 83.
 Glareanus, 83.
 Gluck, Chr. W., 138, 302.
 Goes, H. van der, 77.
 Goethe, J.-W., 33, 134, 136, 139, 291.
 Gogh, V. Van, 202.
 Goldschmidt, A., 345 n. 288.
 Gombrich, E. H., 328 n. 245, 339 n. 143, 347 n. 315.
 Gonseth, F., 333 n. 5, 334 n. 18.
 Gonzaga, Vincenzo, 91, 327 n. 219.
 Gostuški, D., 333 n. 3, 348 n. 350, 348 n. 354.
 Goudimel, C., 71.
 Graham, C. G., 335 n. 40, 336 n. 63, 336 n. 64, 343 n. 232.
 Granet, M., 330 n. 285, 341 n. 186, 344 n. 250.
 Graupner, Chr. 92.
 Gray, L. H., 317 n. 12.
 Green, H., 341 n. 175.
 Greenough, H., 318 n. 36.
 Grenier, J., 9, 341 n. 181.
 Grey Walter, W., 319 n. 51, 333 n. 341, 337 n. 84, 346 n. 299.
 Grgur XIII (papa), 326 n. 196.
 Grimm, F.-W., 138.
 Grocker, R. L., 317 n. 16, 321 n. 81.
 Groethuysen, B., 335 n. 38, 336 n. 55.
 Gropius, W., 42, 318 n. 41.
 Grout, D. J., 62, 65, 323 n. 108.
 Guarini, G., 84.
 Guido d'Arrezzo, 51—52, 229.
 Gundersheimer, W. L., 347 n. 326.
 Günshel, G., 244.
 Günther, U., 322 n. 93, 322 n. 105, 324 n. 137.
 Gurlitt, W., 322 n. 99.
 Gustin, M., 338 n. 116.
 Haas, R., 63, 114, 117, 325 n. 161, 329 n. 265.
 Haba, A., 339 n. 129.
 Habert, F. X., 94, 324 n. 141, 326 n. 206.
 Halévy, D., 322 n. 320.
 Hall, A. R., 346 n. 302.
 Hals, E., 278.
 Hambidge, J., 341 n. 190.
 Hamelin, 164.
 Hampshire, S., 317 n. 6.
 Händel, G.-F., 116, 302, 329 n. 268.
 Handschin, J., 263, 281, 325 n. 170, 338 n. 113, 338 n. 119, 344 n. 263, 345 n. 279, 347 n. 318.
 Hanfmann, G., 254, 327 n. 228, 343 n. 235, 343 n. 239.
 Hanson, H., 331 n. 299.
 Harman, A., 63.
 Harris, C. M., 346 n. 310.
 Hartmann, E. von, 38.
 Hauck, G., 248, 255, 342 n. 214.
 Hauptmann, M., 192, 336 n. 72.
 Hauser, H., 323 n. 124.
 Hauser, A., 94, 103—110, 139, 321 n. 83, 326 n. 203, 327 n. 229, 327 n. 230, 327 n. 232, 328 n. 242, 330 n. 64, 331 n. 304.
 Hawkes, J., 18.
 Haydn, J., 139.
 Hayter, S. W., 311.
 Heckmann, H., 335 n. 39.
 Hegel, G. W. F., 11, 24, 31, 38, 121, 322 n. 91, 330 n. 283.
 Heldegger, M., 163, 334 n. 12.
 Heisenberg, W., 158, 333 n. 2.
 Helmholtz, H. L. F., 192, 203—204, 225.
 Heraklit, 170, 173.
 Herbart, J. F., 32.
 Herkul, 327 n. 228.
 Hesiod, 47, 90, 125.
 Heyden, S., 323 n. 109.
 Hickmann, H., 337 n. 82.
 Hindemith, P., 92, 281.
 Hir, Yves le, 340 n. 164.
 Hocke, G. R., 328 n. 240, 328 n. 246.
 Holbein, H., 109.
 Hollander, J., 340 n. 153.
 Homer, 90, 125, 319 n. 47.

- Honegger, A., 21, 306.
 Hooch, Pieter de, 328 n. 251.
 Horsley, I., 342 n. 197.
 Hucbald, 51—52.
 Huntington, E., 326 n. 188.
 Husmann, H., 264, 344 n. 265, 344 n. 266.
 Husserl, E., 296.
- Ingarden, R., 317 n. 10, 318 n. 25.
 Ingegneri, M. A., 324 n. 141.
 Ingres, J. A. D., 9.
 Ionesco, E., 92.
 Itard, J., 330 n. 284, 338 n. 122, 342 n. 196.
 Ivanović, D., 334 n. 19, 339 n. 137, 339 n. 140.
 Ives, Ch., 72.
- Janet, P., 334 n. 27.
 Janković, D., 338 n. 109.
 Janković, Lj., 338 n. 109.
 Jannequin, C., 304.
 Jaspers, K., 202.
 Jeans, J., 181—182, 333 n. 340, 335 n. 47, 335 n. 50.
 Jelinek, A., 334 n. 26.
 Jeppesen, K., 92, 324 n. 143, 324 n. 144, 325 n. 162, 326 n. 192, 326 n. 204.
 Jespersen, J. O. H., 321 n. 75.
 Johannes iz Salisbury-a, 275.
 Johnson, E., 46, 320 n. 53.
 Johnson, W. S., 340 n. 153.
 Jordan, H.-J., 337 n. 97.
 Josquin des Prés, 57, 69, 71, 229, 323 n. 109, 323 n. 115.
 Jungmans, K., 346 n. 305.
- Kandinsky, V., 19, 72, 292.
 Kant, I., 8, 82, 150, 158, 160, 232, 341 n. 178.
 Kaplan, L., 266, 319 n. 46, 345 n. 276.
 Karlo Veliki, 48, 51, 245, 289, 332 n. 325.
 Kaufmann, H., 330 n. 276, 330 n. 278.
 Kavser, H., 288.
 Keljdiš, J., 346 n. 308.
 Kepler, J., 25, 80, 289.
 Kern, G. J., 327 n. 233.
 Khersonsky, N., 334 n. 13.
 Kielland, E. Ch., 341 n. 190, 342 n. 192, 343 n. 243.
 Kinsler, A., 339 n. 137.
 Kirk, G. S., 337 n. 105, 341 n. 182, 348 n. 336.
- Kitzinger, E., 345 n. 284.
 Kleitmann, N., 337 n. 86.
 Klitijas, 47.
 Knudsen, V. O., 346 n. 310.
 Koffka, K., 346 n. 295.
 Köhler, W., 226, 336 n. 64.
 Konfučije, 126.
 Konstantin Veliki, 269—270.
 Kopernik, 297.
 Kopp, G., 341 n. 175.
 Korojev, J. I., 341 n. 189.
 Kostić, V., 327 n. 230.
 Kovačević, Đ., 337 n. 94.
 Krautheimer, R., 81, 324 n. 149, 324 n. 151.
 Křenek, E., 338 n. 116.
 Kroeber, A., 141, 147, 150, 333 n. 333, 333 n. 342.
 Kroyer, T., 114, 329 n. 263.
 Krumbacher, K., 229, 340 n. 170.
 Kunst, J., 338 n. 108.
- Lacrotx, P., 321 n. 82, 330 n. 294, 332 n. 325.
 La Fontaine, J. de, 202.
 Lalo, Ch., 204, 319 n. 49, 338 n. 117, 347 n. 324.
 Laloy, L., 192, 336 n. 74, 343 n. 225.
 Lake, B., 317 n. 8.
 Lamarck, J.-B., 151, 233.
 Landini, F., 44.
 Lane, A., 343 n. 222.
 Langer, S. K., 321 n. 75.
 Langevin, P., 197.
 Lanson, G., 59, 325 n. 180.
 Lorentz, H. A., 183.
 Lorrain, C., 278.
 Lasserre, P., 325 n. 163.
 Lasso, Orlando di, 80, 84—85.
 Laurie, I., 317 n. 19, 322 n. 103.
 Lavissee, 327 n. 238.
 Lebègue, R., 326 n. 187.
 Le Bon, G., 158, 333 n. 1, 348 n. 340.
 Le Breton, G., 339 n. 142.
 Lecocq, Ch., 304.
 Lecomte de Noüy, 195, 333 n. 92.
 Le Corbusier, 39, 292, 299, 318 n. 32, 348 n. 351.
 Léger, F., 309.
 Leibniz, G. W., 32, 80, 160—161, 238, 332 n. 320.
 Leipp, E., 238, 342 n. 192.
 Leith, E., 342 n. 201, 348 n. 349.
 Leonardo da Vinci, 80, 140, 211, 218, 237, 244, 257, 265, 342 n. 212.
 Leonin, 53.
 Lessing, G. E., 150.
 Lévêque, Ch., 38.

- Levin, F.*, 344 n. 262.
Lévy-Bruhl, H., 76, 324 n. 134.
Lévy, K. J., 325 n. 183.
Lhote, A., 111, 290.
Licht S., 330 n. 295, 330 n. 296.
Licklöder, J. B., 345 n. 269.
Lilliefeld, P., 150, 333 n. 345.
Lindsley, D. B., 127, 331 n. 303.
Linnaeus, 25.
Lippi, F., 129.
Lipps, Th., 38, 192, 203—204, 263, 336 n. 78, 338 n. 115, 344 n. 263.
Little, A. M. G., 344 n. 253, 346 n. 294.
Lo Celso, Angelo, 330 n. 289, 341 n. 190.
Lorenzetti, A., 105.
Lorenzetti (bratca), 292, 327 n. 231.
Lorrain, C., 111.
Lomazzo, 237.
Lote, G., 224, 321 n. 74, 321 n. 86, 340, n. 156.
Lottermoser, W., 330 n. 281.
Lowinsky, E., 62, 92, 98, 322 n. 99, 324 n. 147, 325 n. 185, 326 n. 211.
Lowry, B., 279.
Luj XI, 88.
Lukacs, G., 287, 331 n. 304, 347 n. 329.
Lully, J.-B., 305.
Luneborg, R. K., 179, 335 n. 40.
Lussy, M., 195, 336 n. 75.
Lüttich, Jacobus von, 322 n. 94.

Mably, 332 n. 328.
MacClintock, C., 324 n. 139.
Mace, D. T., 324 n. 130, 325 n. 165.
Mach, E., 184, 189, 216, 282, 336 n. 54, 336 n. 61, 347 n. 323.
Machabey, A., 122, 252, 319 n. 53, 320 n. 53, 323 n. 109, 343 n. 230.
Machaut, G. de, 54, 57, 59, 228, 322 n. 104, 323 n. 109.
Mâche, F.-B., 35, 227, 317 n. 18, 340 n. 166.
Machiavelli, N., 91, 150, 308.
Magagnato, L., 324 n. 156, 325 n. 158.
Majnarić, I., 337 n. 88.
Malevič, K. S., 41, 300.
Malherbe, F. de, 36, 148, 228.
Malpiero, G., 327 n. 226.
Mallarmé, S., 30, 230, 340 n. 151.
Mango, C., 269, 320 n. 58, 345 n. 286, 345 n. 287.
Manning, N. P., 344 n. 248.
Mantegna, A., 99, 118, 128.
Manzoni, A., 34.
Marchettus iz Padove, 58, 322 n. 92.
Marković, Mihailo, 317 n. 4, 317 n. 7, 321 n. 75, 349 n. 362.
Marmontel, J. F., 138, 227, 340 n. 168.
Martini, S., 44, 292.
Marx, K., 56, 106, 141, 150, 286, 320 n. 65, 322 n. 91, 327 n. 235, 347 n. 328.
Marquet, A., 292.
Masaccio, 99, 139.
Mathesius, H., 319 n. 45.
Matisse, H., 291—292, 318 n. 42.
Mazaleyrat, J., 340 n. 167.
Mazzochi, V., 119.
Mei, G., 75, 82.
Meinong, A., 38.
Meissonier, E., 16.
Medici, 72.
Memling, H., 77.
Mendelsohn, E., 41, 318 n. 38, 320 n. 67.
Mengs, R., 16, 102.
Memotti, G.-C., 23.
Merle, P., 342 n. 207.
Merriam, A. P., 337 n. 106.
Mesarit, N., 204.
Messiaen, O., 21, 35.
Meštrovič, I., 72, 319 n. 44.
Michelangelo, 35, 43, 92, 98, 101—102, 104, 136, 291.
Michaels, L., 320 n. 67.
Michel, A., 264, 331 n. 298, 345 n. 267, 345 n. 283.
Michel, P. H., 341 n. 184.
Michelet, 135.
Micoff, V., 343 n. 237.
Middleton, R. D., 321 n. 79.
Milanković, B., 349 n. 363.
Miller, K. A., 325 n. 164.
Milner, A., 63.
Milovanović, B., 337 n. 99.
Mintić, M., 345 n. 271.
Minkowski, E., 173, 334 n. 21, 334 n. 24, 335 n. 32, 335 n. 33, 336 n. 65.
Minkowski, H., 148, 181, 297.
Mino da Fiesole, 108.
Mirković, L., 347 n. 313.
Missenard, A., 326 n. 188, 337 n. 85.
Modigliani, A., 292.
Modisette, E. L., 318 n. 37.
Moles, A., 338 n. 107.
Molly, G., 338 n. 123.
Mondrian, P., 41, 295, 348 n. 343.
Monet, C., 11, 30, 137.
Monteverdi, C., 83, 85, 101—104, 108, 116, 118, 120, 126, 130, 136, 243, 304, 324 n. 132, 324 n. 141, 325 n. 169, 327 n. 219, 329 n. 266, 329 n. 268, 329 n. 272, 331 n. 315.
Moore, H., 72.
Moreau, J., 347 n. 332.

- Moreno, J. L., 331 n. 302.
 Morgan, L. H., 141.
 Morgenstern, S., 327 n. 225.
 Morris, Ch., 317 n. 2.
 Moser, H. J., 62, 323 n. 106.
 Moses, P. J., 318 n. 24, 327 n. 228,
 334 n. 26.
 Müller-Blattau, W., 326 n. 209.
 Munkacsy, M., 16.
 Минро, Т., 25, 33, 136, 141—143, 146—
 149, 151—153, 206, 317 n. 11, 331 n.
 300, 332 n. 323, 333 n. 332, 333 n.
 335, 339 n. 127, 341 n. 180.
 Murchie, G., 347 n. 335.
 Muris, Johannes de, 56, 322 n. 92.
 Müntz, E., 323 n. 123.
 Myers, R. H., 318 n. 42.
- Naumburg, M., 331 n. 300.
 Nedeljković, D., 335 n. 39, 348 n. 346.
 Nef, Ch., 323 n. 117.
 Neumann, C., 327 n. 234.
 Neumann, E., 62.
 Newton, I., 148, 160, 297.
 Niceron (opát), 240.
 Nicolle, J., 282, 345 n. 274, 347 n. 322.
 Niemeyer, O., 42, 312.
 Nietzsche, F., 31, 47, 67—68, 170, 320
 n. 55, 323 n. 112.
 Nigellus, E., 275.
 Nikola Kuzanski, 346 n. 298.
 Nikomah, 203.
 Nissen, H. W., 334 n. 6.
 Nordmann, Ch., 335 n. 45.
 Novicow, J., 332 n. 324.
 Nový, O., 346 n. 306.
- Obrecht, 69, 325 n. 167.
 Ockeghem, J. de, 69, 118.
 Offenbach, J., 304.
 Oresmo, N., 51, 72.
 Orfej, 90.
 Orff, K., 35.
 Ostendorf, F., 39.
 Otfrid, 228.
 Oziris, 330 n. 287.
- Pachelbel, J., 87.
 Pacioli, L., 237, 239.
 Palestrina, 67, 69—71, 73, 77—79, 92—
 95, 317 n. 15, 324 n. 141, 324 n.
 145, 326 n. 206, 326 n. 209, 331
 n. 299.
 Palsca, Cl. V., 324 n. 129, 324 n. 155,
 348 n. 355.
 Palladio, A., 83, 102, 108, 113, 237,
 243, 325 n. 158.
- Pannain, G., 62.
 Panojsky, E., 105, 247, 255, 325 n. 175,
 327 n. 231, 334 n. 15, 342 n. 211,
 343 n. 227, 343 n. 234, 343 n. 241,
 344 n. 249, 344 n. 253, 344 n. 259,
 346 n. 292, 346 n. 297.
- Papadaki, S., 318 n. 39.
 Parfirije, 203.
 Parmenid, 23, 140.
 Parmigianino, 107, 109.
 Pascal, B., 150.
 Pasteur, L., 184, 265.
 Philolaos, 198.
 Peri, J., 101, 329 n. 268.
 Perikle, 249.
 Perotin, 53—54, 321 n. 80.
 Perugino, 108.
 Peter, S., 231.
 Petković, V., 347 n. 313.
 Petrarca, 44, 83, 88, 277, 319 n. 47.
 Petronijević, B., 336 n. 62.
 Petrucci, O. de, 73.
 Picasso, P., 20, 111, 288, 295.
 Pichon, E., 334 n. 17, 336 n. 53.
 Pico della Mirandola, 286.
 Picon, G., 312, 349 n. 364.
 Pinot, V., 347 n. 327.
 Pinturicchio, 109.
- Pirenne, H., 320 n. 61, 332 n. 319, 342
 n. 198, 348 n. 337.
 Pirenne, M. H., 337 n. 98, 342 n. 212.
 Pirrotta, N., 112, 322 n. 95, 329 n. 254.
 Pitagora, 47, 122, 125, 198, 242, 289,
 330 n. 287, 330 n. 297, 348 n. 336.
 Pistoia, A., 82.
 Planck, M., 297.
 Platon, 16, 37, 47, 103, 122, 124, 126,
 132, 150, 234, 251, 260, 288, 319 n.
 25, 319 n. 47, 345 n. 268.
 Plinije Stariji, 250.
 Plotin, 130.
 Poe, E. A., 17.
 Poëte, M., 343 n. 244, 344 n. 246.
 Poincaré, H., 25, 164, 166, 179, 181,
 194, 334 n. 12, 335 n. 41, 335 n. 43.
 Poincaré, Lucien, 348 n. 340.
 Poirier, R., 162, 334 n. 9, 334 n. 16.
 Poliklet, 45.
 Pollock, J., 312.
 Pontorno, 107, 328 n. 244.
 Potter, R. K., 337 n. 102, 341 n. 175.
 Poussin, N., 110—111, 224.
 Praetorius, M., 119, 331 n. 318, 332 n.
 318.
 Praksitel, 269—270, 277, 291.
 Protagora, 126, 234, 286.
 Prunières, H., 324 n. 141, 326 n. 189,
 329 n. 272.

- Pucelle*, J., 334 n. 30, 336 n. 58, 339 n. 134.
- Quantz*, J.-J., 323 n. 106.
- Rabelais*, F., 88.
- Racek*, J., 113, 329 n. 255.
- Radović*, S., 326 n. 201, 330 n. 288, 346 n. 296.
- Radović*, Đ. Sp., 340 n. 171.
- Raffaello Santi*, 99, 118, 278.
- Rahlf*s, V. von, 341 n. 179.
- Rahmanjinov*, S., 72.
- Rameau*, J.-Ph., 328 n. 252.
- Ramzes II*, 125.
- Rasi*, F., 75.
- Raven*, J. E., 337 n. 105, 341 n. 182, 348 n. 336.
- Read*, H., 19, 348 n. 353.
- Redlich*, H., 101, 327 n. 218, 327 n. 227.
- Reese*, G., 52, 62, 66, 317 n. 17, 321 n. 76, 322 n. 97, 323 n. 110, 330 n. 277, 340 n. 165.
- Reeves*, J. A., 324 n. 154, 330 n. 287, 348 n. 359.
- Reger*, M., 92, 147.
- Reilly*, E. R., 323 n. 106, 328 n. 252.
- Reinach*, Th., 124, 262, 264, 330 n. 290, 344 n. 257.
- Rembrandt*, 116.
- Respighi*, O., 78.
- Ribera*, J. de, 116.
- Richardson*, A., 318 n. 26, 321 n. 87.
- Richter*, G. M., 344 n. 249, 344 n. 253.
- Riemann*, H., 52, 62, 66, 68, 192, 194—195, 225, 268, 321 n. 72, 322 n. 92, 322 n. 97, 322 n. 101, 323 n. 114, 330 n. 275, 336 n. 76, 337 n. 88, 337 n. 90, 338 n. 108.
- Rika Maniates*, M., 326 n. 210, 328 n. 247.
- Rimski-Korsakov*, N., 283.
- Rodin*, A., 149, 278.
- Rohe*, Mies van der, 39, 41, 294.
- Ronsard*, P. de, 88—90, 131, 227, 317 n. 20, 331 n. 316, 340 n. 164.
- Rore*, Cipriano de, 77, 117—118, 324 n. 140.
- Rops*, D., 342 n. 207.
- Rossini*, G., 104.
- Rouault*, G., 104, 291.
- Roulet*, C., 340 n. 151, 341 n. 174.
- Rousseau*, J.-J., 8, 134, 138.
- Roussel*, K.-X., 287.
- Rubens*, P.-P., 116.
- Rubinstein*, A., 306.
- Ruelle*, C. E., 340 n. 160.
- Ruskin*, J., 38, 44, 220, 339 n. 142.
- Russell*, B., 166, 175, 181, 334 n. 20, 335 n. 36, 335 n. 43.
- Ruyter*, R., 162, 169, 334 n. 7, 334 n. 11, 334 n. 22, 336 n. 59.
- Sachs*, C., 22, 37, 53, 62, 98, 113—114, 218, 252, 318 n. 22, 320 n. 63, 321 n. 69, 321 n. 77, 322 n. 99, 323 n. 126, 328 n. 252, 329 n. 258, 329 n. 259, 329 n. 260, 329 n. 261, 337 n. 88, 339 n. 130, 339 n. 141, 342 n. 203, 343 n. 228, 343 n. 229, 343 n. 231, 344 n. 257.
- Samson*, I., 323 n. 119, 324 n. 145, 326 n. 202.
- Sansovino*, J., 113.
- Sanctis*, F. de, 93, 319 n. 47, 326 n. 179.
- Sant'Elia*, A., 42, 299.
- Sarton*, G., 276, 319 n. 51, 323 n. 122, 342 n. 194, 342 n. 209, 343 n. 233, 346 n. 312.
- Sartre*, J.-P., 33, 92, 308.
- Satie*, E., 199, 287, 291, 318 n. 42.
- Sauveur*, J., 337 n. 101.
- Savonarola*, 73, 323 n. 127.
- Scaglia*, G., 344 n. 247.
- Scamozzi*, V., 119, 245.
- Scarlatti*, D., 118.
- Schaeffer*, P., 99, 303.
- Scheidt*, S., 119.
- Schleiermacher*, F. E. D., 38.
- Schenk*, E., 114, 329 n. 264.
- Schiller*, F., 37.
- Schinkel*, K. F., 38.
- Schmarsow*, A., 38.
- Schön*, E., 240—241, 293.
- Schönberg*, A., 92, 152, 230, 281—282, 295, 302.
- Schopenhauer*, A., 31, 38, 45, 81, 112, 142, 324 n. 152, 333 n. 337.
- Schott*, G., 127.
- Schrade*, L., 75, 324 n. 132, 324 n. 157, 325 n. 169, 331 n. 315.
- Schramm*, P. F., 345 n. 288.
- Schröder*, H., 347 n. 317.
- Schrödinger*, E., 25, 182.
- Schullian*, D. M., 331 n. 298.
- Schumacher*, J., 330 n. 297, 341 n. 184.
- Schumann*, R., 137.
- Schünemann*, G., 63, 68, 130, 321 n. 69, 331 n. 313.
- Schütz*, H., 119.
- Schweitzer*, A., 303.
- Seneka*, 150.
- Servien*, Pius, 224, 340 n. 157, 344 n. 257.
- Shakespeare*, W., 138.
- Sibelius*, J., 79.
- Signorelli*, L., 108.

- Simbriger, H.*, 339 n. 132.
Sivadjan, I., 334 n. 19, 335 n. 46.
Skriabine, A. N., 292.
Sofokle, 82.
Sorel, G., 142, 333 n. 336.
Sörgel, H., 256, 318 n. 28, 318 n. 34, 343 n. 245.
Sorokin, P., 150, 332 n. 324, 333 n. 346.
Sauriau, E., 10, 18, 43, 224, 319 n. 43, 339 n. 128, 340 n. 156, 344 n. 256, 347 n. 315.
Souriau, Michel, 171, 334 n. 14, 335 n. 31.
Souriau, Paul, 336 n. 74.
Spencer, H., 38, 141—142, 146, 148, 333 n. 335, 333 n. 344.
Spengler, O., 60, 132, 311.
Sperlich, H. G., 318 n. 40, 348 n. 352.
Spire A., 347 n. 324.
Springer, A., 296, 343 n. 219, 348 n. 345.
Steiner, R., 320 n. 59, 332 n. 321.
Steinthal, H., 32.
Stravinski, I., 92, 287, 292, 306, 347 n. 330.
Stockhausen, K., 280.
Stokvis, B., 331 n. 299.
Storck, K., 63, 232 n. 114.
Stradivarius, A., 239.
Stratton, G. M., 265, 345 n. 272.
Strauss, E., 333 n. 2.
Strauss, J., 304—305.
Strauss, R., 78, 147.
Strawinsky, I. v. Stravinski, I.
Strawinsky, Th., 347 n. 330.
Strzygowski, J., 320 n. 62.
Stumpf, C., 52, 213, 321 n. 75.
Sv. Avgustin, 296.
Suarès, A., 317 n. 14.
Sullivan, L., 40, 149, 333 n. 343.
Supičić, I., 349 n. 361.
Sweelinck, J., 87.
Szabolcsi, B., 320 n. 63, 323 n. 116.

Šljivić, S., 339 n. 136.

Taine, H., 16, 56, 92, 141, 321 n. 90, 326 n. 191, 348 n. 339.
Tannery, P., 56, 140, 239, 262—264, 321 n. 88, 330 n. 291, 333 n. 331, 339 n. 129, 342 n. 196, 342 n. 202, 342 n. 210, 344 n. 261.
Tartaglia, N., 242.
Tasso, T., 237.
Tatarkiewicz, W., 126, 331 n. 301.
Tatić, Z., 347 n. 313.
Taut, B., 246, 299.

Taylor, H. O., 325 n. 173.
Teirich, H. R., 331 n. 298.
Teirich-Leube, H., 330 n. 295.
Theile, J., 92.
Thiersch, A., 39.
Thompson, O., 63.
Thouless, R., 345 n. 289.
Tieghem, Ph. van, 332 n. 328.
Timotej iz Mileta, 131, 252.
Tinctoris, J., 203, 336 n. 71.
Tintoretto, 107.
Titcomb, C., 323 n. 115, 340 n. 172.
Tiziano Vecelli, 102.
Tolnay, Ch. de, 333 n. 338.
Tolstoj, L. N., 33.
Toulouse-Lautrec, H. de, 307.
Trissino, G., 82.
Tromboncino, B., 74, 83, 108.
Tunnard, Chr., 344 n. 247.
Turner, W., 278.
Tylor, E. B., 141.

Ucello, P., 295, 302.
Ugrenović, A., 337 n. 100.
Upatnieks, J., 342 n. 201, 348 n. 349.
Ursprung, O., 62, 94, 323 n. 119, 325 n. 167, 326 n. 200.

Valéry, P., 223, 340 n. 150.
Valla, L., 72.
Valle, Pietro della, 95, 326 n. 208, 329 n. 260.
Valloton, F., 288.
Vasari, G., 14, 108, 129, 319 n. 48, 328 n. 241.
Vasiljević, M., 337 n. 82.
Vaudoyer, L., 244.
Velasquez, P., 116, 133.
Velde, H. van de, 318 n. 33.
Velimirović, M., 330 n. 288.
Venturi, L., 320 n. 57, 327 n. 222, 345 n. 290.
Verdelot, Ph., 74.
Verlaine, P., 36, 137.
Veronese, P., 79.
Verral, J., 347 n. 319.
Vicentino, N., 75, 118—119, 324 n. 131, 330 n. 275.
Vidović, Z., 319 n. 44.
Vienot, J., 116.
Villon, F., 88.
Vischer, F. T., 38.
Vitruvije, 103, 132, 139, 247, 259—260, 275, 344 n. 252.
Vitry, Philippe de, 54, 56, 268.
Volkelt, J., 173, 335 n. 32.
Volpi, G., 319 n. 47.

- Voltaire, 134, 138, 286.
 Vuillard, E., 287.
 Vuillermoz, E., 62.
- Wagner, R., 70, 104, 291.
 Walker, D. P., 89, 318 n. 20, 324 n. 140, 325 n. 178, 325 n. 181, 325 n. 186, 347 n. 326.
 Wallack, H., 336 n. 64.
 Watson, E., 318 n. 25.
 Watteau, A., 101, 149.
 Weber, E. H., 213.
 Webern, A., 92, 306.
 Wedepohl, Th., 325 n. 174, 335 n. 42.
 Weelkes, Th., 304.
 Weigert, H., 328 n. 250.
 Weininger, O., 266, 345 n. 278.
 Weizsäcker, V. von, 170, 221, 266, 334 n. 29, 338 n. 112, 339 n. 126, 340 n. 145, 345 n. 227.
 Wellesz, E., 204—205, 269, 331 n. 310, 338 n. 121, 340 n. 163, 343 n. 230, 344 n. 265, 345 n. 281, 345 n. 282, 346 n. 309.
 Wells, H.-G., 143—144; 177, 333 n. 339.
 Werner, E., 330 n. 280, 330 n. 286, 339 n. 133, 340 n. 169, 345 n. 279.
 Wertheimer, M., 338 n. 125.
 Westphal, R., 336 n. 73.
 Westrup, J. A., 325 n. 168.
 Wever, E. G., 160—161, 192.
 Weyden, R., 85.
 Wheatstone, Ch., 274, 346 n. 301.
 White, J., 254, 260, 331 n. 303, 342 n. 213, 343 n. 238, 343 n. 240, 344 n. 253, 346 n. 291.
 Willaert, A., 67, 74—75, 77, 117, 292.
 Willems, E., 336 n. 77, 337 n. 91.
 Winckel, F., 225, 248, 317 n. 2, 340 n. 159, 343 n. 217.
 Winkelmann, J.-J., 134, 139.
- Wittkower, R., 217, 237, 239, 327 n. 221, 330 n. 292, 336 n. 68, 339 n. 138, 342 n. 193, 342 n. 195, 342 n. 205, 343 n. 216.
 Woerkom, W. van, 169, 334 n. 23, 334 n. 25.
 Wölfflin, H., 13, 38—39, 75—76, 79, 92, 98—99, 102, 105, 110, 113—114, 242, 318 n. 31, 318 n. 34, 326 n. 194, 326 n. 212, 326 n. 214, 327 n. 223, 328 n. 248, 328 n. 249, 329 n. 256, 330 n. 279, 342 n. 203.
 Woodrow, H., 335 n. 35.
 Woodworth, R., 346 n. 301.
 Wooley, L., 319 n. 51, 330 n. 293.
 Wright, F. L., 41.
 Wulff, O., 185, 267, 336 n. 57, 343 n. 243, 345 n. 280.
 Wundt, W., 192, 200, 337 n. 79, 337 n. 104.
- Xenakis, J., 111, 299, 303, 348 n. 351.
- Yates, F. A., 325 n. 184, 326 n. 193, 331 n. 309, 331 n. 317.
 Young, P. T., 265, 345 n. 273.
 Youngblood, J. E., 317 n. 2.
- Zadkin, O., 45.
 Zarlino, G., 70, 75, 79, 269, 329 n. 258.
 Zehelein, A., 339 n. 132.
 Zenker, E. V., 341 n. 185.
 Zenon iz Eleje, 166, 174—175, 215—216, 336 n. 52.
 Zeysing, A., 39, 238, 341 n. 190.
 Zloković, M., 260, 344 n. 255.
 Zupnick, I., 328 n. 248.
- Žganec, V., 338 n. 109.

SUMMARY

INTRODUCTION

Ars versus naturam

Periodically, throughout the history of the arts, there have been moments when previous beliefs and theoretical norms were revised in order to postulate new laws. Such a moment recurs with the 20th century. The revision of the attitude of the artist to nature has been the most conspicuous manifestation of the reformative spirit.

The concept of nature in art is inseparable from the concept of realism, namely, from the aim to *represent* certain phenomena in such a way that they are *recognisable*. Taking this as their starting-point, certain aestheticians divide the arts into the representational and non-representational. The development of modern arts, however, above all of literature and painting, shows that such a division is no longer adequate to the given situation.

Every mature and stable art having once passed the primitive stage of development has its own laws, which form a particular system. In the arts, rules exist in order to facilitate the repetition of a worthwhile and efficacious experience. Such a system enables the artist to create even a purely naturalistic work without coming into direct contact with nature outside art. Whatever the case may be, a system has always been an obligatory mediator between the artist and the represented object and it is to this mediator that the artist is chiefly answerable: *for the artist, nature is the specific system of his art. Aesthetics are a code of theoretical principles justifying this system.*

In a work of art, there is always present to a greater or lesser degree what the world offers, but the artist consciously strives to change this world, to make it more beautiful, as was the case of Fragonard, or more terrifying, as in the case of Edgar Allan Poe. Thus, a work of art becomes an object of *counter-nature* which is not hostile to manifestations of reality but rather is parallel to them. We contemplate a work of art in terms of the system which

represents a kind of mediator between nature and the work in question. It is for the system to proclaim to what extent it is linked with the world of reality, and hence the general characteristics of a style or movement; one leg that is shorter than the other is a serious oversight to a realistic sculptor; the expressionist, however, will base his special value upon this. Moreover, from a strictly theoretical point of view, the act of 'representation' remains only an abstract concept. For certain beholders a *Cathedral* by Monet will not seem to be the cathedral that the title of the picture implies. On the other hand, many will find that Debussy's *Submerged Cathedral* corresponds perfectly to its model, though this is a model no one has ever seen or heard of. Faithfulness to the principle of representation is revealed here as faithfulness to the picture of a state of imagination. Seeing that in our attempt to reduce all art to a common definition we have always been faced with great theoretical difficulties, the only possible interpretation of the concept of realism is this: *conformity to our conception of an object along with a complete respect of the given system.*

As has been shown with regard to the fine arts, architecture and literature, the attitude to art as counter-nature makes possible the same theoretical treatment for both figurative and non-figurative works of art, whether of realistic or abstract tendency. Finally, it is of prime importance that in stressing the significance of the role of the system, we discover the only possible way in which the concept of realism may be applied to music. A work of music is realistic exactly to that degree to which the rules of its system are observed. In the same way as the painter follows the contours of his model — let us say — the human body, with the brush, the composer follows the lines of a preconceived pattern of form — a fugue, for instance. The very first model an artist *imitates* constitutes the rules of his discipline, above all the rules of technique. All art can be considered to be an act of *interpretation* — a definition that does away with the awkward theoretical difference separating the actor or the pianist from the playwright or from the composer. Abstract art is not defined as abstract because it has lost contact with reality, for a psychic state is as real as a natural phenomenon — but because it is not grounded on established rules. By keeping within the framework of such rules, music has been indirectly but most intimately associated with nature, for all the musical systems in history have been in complete harmony with physical, acoustic as well as psycho-physiological laws.

Music and other arts being obviously at a turning-point today, the lack of a system is only a transient phenomenon. To discover new and permanent laws a closer cooperation between science and art is necessary, cooperation that has always been striven for under similar historical conditions.

FIRST PART

I THE HISTORICAL NONSYNCHRONISM OF ARTISTIC FORM

1. *The Law of Succession*

The endeavour to systematize resulted in a rhythmic division of the history of the arts into definite periods called styles. Contemporary studies of cultural and other phenomena confirm our belief that a stylistic epoch is characterized by some dominant frame of mind which is reflected in all material manifestations of the relevant epoch, including philosophy, science, economy and art.

At the critical point of transition from one style to another, certain processes develop, embracing all types of activity. Taking this as the point of departure, the history of the arts takes it for granted that these processes are not only analogous but simultaneous. Although even a cursory study would call into question such a stagnant attitude on the part of historical sciences, the problem has not yet been seriously posed in these terms.

The nonsynchronism of moments of metamorphosis from old stylistic forms into new ones however exists. It depends upon the type of medium serving an art. In view of the fact that speech is nearest to the process of thought as well as being the most natural form of communication and, that *words* are the basic means of literature, it is logical that this discipline will be foremost in the process of stylistic transformation. Literature is followed by architecture, sculpture and painting. Music comes last, adapting slowly and with difficulty to changes, because of its abstract means of expression and its intimate association with the human psyche. In short, this law could be defined as follows: the closer the means of expression of an art discipline to the most essential activities imposed by the necessities of life and everyday experience — the sooner the forms of this art acquire their characteristic stylistic features.

2. *The Basic Conditions of Priority*

Poetry deprived of its informative function becomes almost pure music. From the semantic standpoint, however, and particularly when we are concerned with prose, music and literature occupy diametrically opposed positions in any aesthetic system. In contrast to music, a literary work conveys and explains by making use of a medium that brings it closer to everyday forms of communication, on the one hand, and to philosophy, on the other. Thus, placed between two nonartistic activities, prose literature is the least 'pure' of all art forms. At the same time, and for the

same reasons, literature is the first to express the thought and essence of a new epoch. Architecture and sculpture shortly follow its lead.

The definition of architecture has always presented great theoretical difficulties. Starting with Plato, the numerous attempts to give a precise definition of this discipline have resulted in amazingly opposed views. Modern theorists lay particular emphasis upon the *functional role* of contemporary architecture. This term, in addition to being so abused that it has lost all precise connotation, does not cover the actual situation, in any of its possible meanings. New means of construction and new materials do not dictate modern architectural forms but liberate the imagination and make possible the realization of *a priori* given forms, that are common also to other disciplines, above all to painting and sculpture.

In architecture a work does not fill in space but restricts it. In this sense, the function of architecture is inseparable from the concept of habitation, implying that the most natural solution would be to include architecture in the group of applied arts. Finally, this would also be the best, if not the only way, to make a theoretical distinction between architecture and sculpture, seeing that a great many definitions of these two different arts may apply to both of them.

Sculpture is completely given in three dimensional space, and some theorists even consider it to be a tactile art. Painting demands greater imaginative efforts from the spectator, while the reconstruction of the third dimension forced this art to build a more specific and more elaborate system than that of sculpture. Therefore, the law of priority is also valid here though it will not show any particularly significant chronological intervals.

While architecture, sculpture and painting almost simultaneously follow the lead of literature, music is subject to a considerable time lag. Whereas the syntactic arrangement of words is a prerequisite of human existence, whereas form and colour are constantly active in the world of our senses — the basic material in music — tone — is produced only occasionally, while the scale — the model of elementary musical reality — never occurs of itself. Music, being an art that originates from the process of pure imagination, is closely associated with psychic life and is therefore resistant to all attempts at radical change.

A conception of the world is more readily expressed by verbal or visual symbols. It takes time, however, to translate the same conception into the idiom of 'the metaphysics of the senses' as Schopenhauer called music.

It seems that until now only Nietzsche, the philosopher-composer, has been aware of the phenomenon of chronological retarda-

tion in the evolution of music (*Menschliches Allzumenschliches*, 1886). His opinion was not accepted, however, probably due to insufficient argumentation and, in certain instances, to obviously erroneous conclusions and examples.

3. From Rome to the Gothic

Though frequently using the term 'Gothic', musical historiography is reticent about the Romanesque period. Yet the criteria for determining this stylistic epoch are clear enough. According to present conceptions of the history of architecture and fine arts, the Romanesque style was the first authentic international style produced by the new ethnic composition of Europe after the fall of the Roman Empire. Though the Romanesque epoch makes a preliminary appearance in the Carolingian Renaissance, it only attained full fruition in the 11th century.

Hucbald (9th—10th century) and Guido d'Arezzo (11th century) were the first to introduce corresponding authentic forms into music, both in theory and practice. This was the time when the organum, the rudimentary form of polyphonic music that was to mark the entire subsequent development of European music, was introduced and developed. It can be considered that this epoch marked also the advance in other arts in the Carolingian period. The works of Leoninus and Perotinus, the famous masters of the Notre Dame School of Paris (at the close of the 12th century) figure as the peak of Romanesque music. The style of their music reveals a distinct analogy with the principles of Romanesque architecture, the most characteristic forms of which had been constituted about two centuries earlier.

The view that Perotinus's music was written for the newly erected Gothic church of Notre Dame in Paris (which presumably had the best acoustics for this type of music) cannot be accurate because the Cathedral had not been completed at that time. Moreover, it is evident that the monophonic art of the troubadours was a typical product of the Romanesque, and not of the Gothic, spirit. Finally, if the close of the 12th century should mark the beginning of Gothic music, it is not clear how the strong wave of modernism that appeared with the works of Philippe de Vitry and Guillaume de Machaut in the early 14th century, should be characterized in terms of style. In fact, by naming the movement — *Ars Nova* as distinct from the previous *Ars Antiqua*, contemporaries made a precise division between the Gothic and the Romanesque epochs in music.

4. *From Gothic to Renaissance*

When we compare various forms of material and spiritual life in the late Middle Ages, the Gothic epoch reveals an extremely uniform and coherent style characterized particularly by the irrational, by an imaginative rather than a practical spirit, by a complicated manner of expression and by a lack of feeling for the construction of distinct and stable entities. It is evident that in music only the epoch of vocal polyphony presents completely corresponding characteristics.

Under the assumption, however, that changes in style are historically synchronous in all arts, contemporary musicology considers that from the 15th century on the music of West and North-West Europe should be classified as Renaissance. In order to justify this attitude, it was necessary to exaggerate the importance of changes in style and technique of that period — though these changes were only the result of normal and gradual evolution — and to underrate a great many important innovations introduced by the *Ars Nova*. True counterpoint technique began in fact with the French music of the 14th century and was developed without any marked changes until the 16th century. Machaut and Josquin differed only in technique, not in principles. This was also asserted by Hugo Riemann though he is not correct in calling the entire epoch the Renaissance.

One of the phenomena that sharply limits the Gothic period in music is the separation of music from poetry that took place in the 14th century after a long period of association in the works of the troubadours. Eustache Deschamps demands that poetry should have autonomous rights and priority. It may be said that the poet abdicated at the very moment when the technique of music became too intricate for him. In fact, music was then developing towards a typically Gothic contrapuntal rhetoric that had been long before fully perfected in literature.

II THE RENAISSANCE

1. *Incontestable and Controversial*

In verifying the hypothesis of nonsynchronism, implying above all a retardation in the art of music, the transition from Gothic to Renaissance is the process that should produce decisive evidence. The question of the date of the onset of the Renaissance in music is not a subject for dispute today in musicology, from which it might be concluded that this no longer represents a problem. Though

questions of this nature have long since been elucidated in the visual arts, this is far from being the case in music. A table presenting the various classifications of musical periods given in the most important works on musical history (see p. 62—63) shows that almost every possible event from 1300 to 1600 has been taken as marking the beginning of the Renaissance in music. Such a situation is not tenable. In this respect, musicology must adhere to the aesthetic principles postulated in other arts. The concept of Baroque, for instance, was only introduced about 1920 into the history of music, and it has been arbitrarily interpreted, mainly because no preliminary comparative morphological study has been made, showing which phenomena were analogous in various art forms. But, before entering upon such an analysis (which will be undertaken in the Second Part), the division into periods, generally accepted today, should be called into question. According to this view the Renaissance in music began about 1400 with the English and the Franco-Flemish schools and ended with Monteverdi and other Italian masters who introduced the Baroque. On the contrary it will be shown here that the beginning of the so-called Baroque style was, in fact, the climax of a belated Renaissance.

2. *Retardation in Music as a Theoretical Problem*

The fact that a new aesthetic ideal has never arisen simultaneously in all countries is the most obvious proof that historical chronology is independent of specific characteristics of style. The Renaissance as a whole was the product of Italian thought as much in philosophy, science and literature, as in architecture and the fine arts. To admit that music is an exception, would be to go against the logic of events and the very definition of the Renaissance.

With minor exceptions all authors agree that the Baroque was initiated in music in Italy about 1600, or that the Renaissance period had come to a close by that time. Disagreement as to the date of the beginning of the Renaissance (see p. 62—63) thus appears to be less important, though it is in fact essential. Namely, if the evolution of the *Ars Nova* period is associated with the Franco—Flemish school as has already been claimed by certain historians (Riemann, Chailley, Machabey, etc.) and as we maintain here, it will not be difficult to show that by its stylistic characteristics the epoch extending from 1300 to 1600 belongs predominantly to the Gothic and not the Renaissance. If, however, the beginning of the Renaissance were to be shifted to synchronize with the visual arts, the duration of that epoch would acquire quite unac-

ceptable dimensions, varying from 100 to 300 years. In this respect also our thesis fulfils the conditions of complete coincidence of music with the other art forms. The views held by certain German musicologists (Storck and Schünemann) come closest to our view of this problem. Andrea della Corte likewise did not agree that the Baroque in music dates from as early as 1600, but his opinion was rudely and unjustifiably rejected.

The phenomenon of Palestrina is the greatest obstacle to our thesis, and that not on account of his stylistic orientation but because of his chronological position. To overcome this obstacle it must be shown (i) that the art of Palestrina was already obsolete for its time and (ii) that the metamorphosis in music at the close of the 16th century was not a sudden outbreak of new forms of expression but the final consequence of a long-prepared process.

3. *Two Streams of Influence*

In our time the coexistence of two differing and even opposed aesthetic trends is considered a normal phenomenon. There is no reason to deny the possibility of this happening in earlier epochs, especially the Renaissance which in many respects had much in common with modern times. In the 16th century there prevailed a state of aesthetic confusion, of conflict and mixing of styles, as is typically the case in any domain whatsoever. As early as the 15th century, painters and architects from the North roamed over Italy, whilst composers and even singers had to be imported in large number from the Low Countries. Consequently, if our hypothesis is correct that Gothic music was initiated in France in the first half of the 14th century, a crisis in national music should in theory have occurred in Italy in the 15th century. Such a crisis did in fact take place, as was emphasized by Alfred Einstein who could find no logical cause for it. A similar crisis ought presumably to have taken place much earlier in Italian literature, and indeed that too occurred in the 13th century.

Italian Humanism represents amongst other things a great national rehabilitation, aesthetically reflected chiefly in a reaction against the German Gothic. Just as the beginning of the Romanesque period in France was marked by lay troubadour music, in Italy popular lay music flourished suddenly at the close of the 15th century and the beginning of the 16th century in such forms as the frottola, strambotto, villota etc. These simple melodies with a tendency to homophony gave rise to all those new formal features that were to characterize the artistic forms of music later, including the Opera.

4. Palestrina and the New Rules of the Game

The art of Palestrina remained isolated from the evolution that brought about the reformation in music, embodied in the frottola, the madrigal, accompanied monody and finally, the opera and thorough bass. M. Brenet, I. Samson and other distinguished scholars of Palestrina are unanimous in their opinion that the roots of Palestrina's music lay in the remote past and that they represent the culmination of earlier epochs, not the beginning of a new one. Palestrina was the last great representative of Gothic music characterized above all by the spirit of Catholicism and a stylistic super-nationalism, expressed in classical contrapuntal technique.

Bowing to the logics of the obligatory simultaneity of styles, Wölfflin went so far as to consider Palestrina to be a Baroque artist in view of the fact that he had been a contemporary of Michelangelo. Aesthetically, such a conclusion is absurd, and historically quite unnecessary, considering that Gothic architecture, painting and applied arts survived right into the 16th century. This makes it all the easier to accept that medieval elements persisted in the music of that time.

5. The Principles of the Renaissance and the Art Form

There are a great many formulas marking the periods of Humanism and of the Renaissance. Music must conform to these conditions, though it had never had any influence upon them.

The slogan 'Return to Antiquity' found an ideal medium in opera, namely in *dramma per musica*. The delay seems excessive at first sight, but does not concern only music. Burckhardt emphasizes the unexplained fact of the complete lack of tragedy in the Renaissance. This literary form was only revived with Trissino's *Sofonisba* (in 1515, performed in 1562), though with no great success. The main cause of retardation lies in the endeavour of the humanists to assimilate music to the text after a strictly conceived Greek model. This could not be achieved in music until the recitative monodic style (above all with Caccini) was discovered. According to recent studies, the first, allegedly full revival of the Antique Theatre took place before the advent of the opera (Sophocles' *Edipo Tirrano*, in 1585, set to music by A. Gabrieli). With Monteverdi's musical dramas and with those of his contemporaries, the humanistic trend toward a return to Antiquity was materialized for the first time. This fact is at variance with the view that Baroque dates from this period.

The concepts of 'Humanism' and of 'Individualism' were two other characteristic features of the Renaissance. It was in this sense that the portrait, anatomical analysis and perspective projection were cultivated in painting as one of the subjective forms of a vision of the world. The corresponding orientation in music, as a reaction against Gothic complexity, involved the rehabilitation of the solo singer, the separation of the melodic line from the sound mass and the insistence that the sung word should be more intelligible.

Just as the monodic-homophonic method is inseparable from musical drama, so is the new style inseparable from the Renaissance: *no simplification of aesthetic phenomena can possibly lead to the concept of Baroque*. In countries outside Italy, the same humanistic trend at the expense of complex medieval morphology was distinct in all the arts, though belated. Neither France, England, Germany nor the Low Countries, in spite of a long tradition, could find a way out from the crisis. The entire process of transition to Renaissance ideals could be thus summed up: the Northern artists taught technique, the Italians gave to it a new spirit.

Finally, in the Humanist period the classic Catholicism and clericalism that are obviously inseparable from the medieval epoch, were subjected to a serious revision. From this point of view, we gain another authoritative criterion for the division of the two epochs, a criterion according to which once again Palestrina cannot be regarded as a Renaissance artist.

Between a typically conservative Germanic North and revolutionary Italy, France represents a symptomatic intermediate. The new spirit was introduced in France by masters imported from Italy — who, for a long time, did not succeed in suppressing the established medieval practice. Only in the 17th century, did France become completely classical: thus, *one and the same thing* cannot possibly be called Renaissance in France and Baroque in Italy.

A typical humanistic experiment with the '*vers mesurés à l'antique*' made by men of letters in France dates back only to the second half of the 16th century — in particular after Baif's Academy had been founded in 1571, namely, when by definition, Baroque had already begun to be introduced in architecture and the fine arts in Italy. The assimilation of poetry and music was the main aim of the Pleiad and the Academy, just as it had earlier been in Italy. The transposition into music of Ronsard's collection of poems, *Amours*, is an outstanding example showing how retarded music was. D. P. Walker and other contemporary historians have already observed that the failure of this attempt was due to the fact that musical style was not yet ready to follow the revolutionary changes in poetic style.

III FROM RENAISSANCE TO BAROQUE

1. *The Decline of Medieval Aesthetics*

The historical legitimacy of all the possible phenomena of retardation within the aesthetic or the national framework has once again been confirmed by the similarity of the Renaissance process of crossing of styles to processes in the arts of the 20th century. At the same time that the final Baroque stage in Gothic vocal polyphony was reached with Palestrina in the 16th century, another trend was leading to the peak of the Renaissance.

This was the time of the Council of Trent, generally considered to be the main initiator of Baroque. This view cannot possibly refer to music. Analyses of the acts of the Council show a distinct tendency to purge music of exaggerated ornaments, to make music simpler, more intelligible and more suitable for a direct *affetto*. Such an initiative had a purely Renaissance character and in significance resembled the famous Bull of Pope John XXII in 1322. Hence, the Catholic Church explicitly confirmed the limits of Gothic music which we have proposed here.

2. *The History of Music and the Definition of the Renaissance*

The assumption that the development of music in the 16th century was brought to a close with the Baroque, involves a series of paradoxical conclusions that bear no analogy to the development of the other art forms from which music borrowed the concept of Baroque. Consequently, the following view should be accepted:

1. Outside Italy, the humanistic movement was characterized, above all, by a revaluation of all national spiritual authorities in relation to cosmopolitan Catholicism. Under the impact of these tendencies, music became structurally simpler and more expressive, though the decisive long-term solutions sought by Renaissance reformation had not been found.

2. The concept of Renaissance is inseparable from the predominance of the Italian national genius in all the domains of art, particularly in the 15th century. The Proto-Renaissance period in music is marked by a rapid proliferation of folk song in the second half of the 15th century. The marriage of this spontaneous and simple art with the northern contrapuntal technique resulted in a hybrid form, the madrigal. The theoretical documents from the circle of the Camerata and accompanied monody are the final form of musical classicism which reached its culmination with Monteverdi.

3. Renaissance in music, as in other art disciplines, should be conceived as the expression of a sharp reaction against medieval

conceptions. In contrast to this, the Renaissance evolved only gradually into Baroque, so that no sharp limits can be drawn between these two styles, either in the aesthetic or the chronological sense. Nevertheless, it is evident that certain typically Baroque traits began to penetrate Italian music in the second half of the 17th century. In this respect, Monteverdi's significance for music is similar to the role Michelangelo played in the fine arts about a century earlier.

A comparative analysis of certain phenomena, such as line, surface, depth, harmony, melody, etc., shows a complete analogy between the evolution of the fine arts and that of music, provided that our thesis concerning the retardation of the latter, is accepted.

3. *Paradoxes in the Analyses of Baroque in the Fine Arts and in Music*

The views we have put forward here controvert many theories that have the advantage of being widespread or stamped with academic authority. With respect to the fine arts, the attitude of Arnold Hauser whose *Social History of Art* summarizes most of the views that are unacceptable here, is important to us.

Hauser is emphatic in his wish to underrate the revolutionary importance of the Italian Renaissance, but quotations from his book would seem to support a contrary thesis. He makes no proper distinction between the reforming tendencies in Northern Europe which were characterized by *gradual evolution*, and the Italian Humanism which bore distinct marks of *reaction*. A great many contradictions can be found in Hauser's conclusions about the close connection between economy, social relations and art. The least acceptable, however, is his view of so-called 'Mannerism' as the 'first important international style after the Gothic'.

Mannerism is not a style but a marginal phenomenon immanent in every important style in the period following the complete accomplishment of its initial programme. Historically, Mannerism is only an inevitable transitional stage and aesthetically, a kind of academism. There is no valid aesthetic or even sociological criterion according to which Parmigianino, Tintoretto, Spranger, Brueghel, El Greco and others could be labelled as belonging to the same style, as Hauser, influenced by certain modern historians, suggests. The Italian painters of the 16th century are generally considered to belong to a later stage of the evolution of the Renaissance, therefore any comparison whatsoever between them and the Northern masters who had just availed themselves of the Italian inventions, is *a priori* invalid. Hauser, however, does not quote any examples in other arts to support his thesis. In his analyses of literature, howe-

ver, the conclusions drawn by E. R. Curtius are very close to ours, whereas in music the concept of Mannerism remains inapplicable.

On the other hand, Hauser's view that the Baroque originated in a gradual metamorphosis of classical principles, is quite logical. This fact is in striking contradiction with the general attitude taken by modern musicology, according to which the Baroque period is marked by an unconditional break with tradition and a radical reformation in the history of European music. The most explicit representative of this view is Suzanne Clercx in her work *Le Baroque et la Musique*.

Contrary to the conclusion of the Belgian author, comparative analysis shows that in about 1600, with respect to form, technique, aesthetics and psyche, music bore all the features characterizing an authentic Renaissance art. At the same time, all the main theorists of the new style (G. Mei, Vincenzo Galilei, Monteverdi and others) referred to ancient Greek theory and practice, revealing thereby the purely Humanistic character of the movement. Assumptions that monody, chromatism, bichorality, *basso continuo* and the like, should be considered as Baroque phenomena to which, because they had been labelled as such, various depreciatory connotations should be ascribed, are untenable. However, a strict and adequate comparative morphological analysis showing which phenomena in individual art forms could be legitimately associated with one another as analogous, has not so far been pursued.

IV CLASSICISM AS A HISTORICAL SYMPTOM

1. *The Legitimate Roots of European Culture*

Classical Greek culture, not notwithstanding its age, was and remains the foundation of subsequent European culture. Though Classical thought could not but be itself influenced by the Orient and underwent unavoidable modifications, it does not represent the anti-thesis to Western thought that Oswald Spengler convincingly maintains it does.

2. *The Concept of the Classical and Emotional Values*

Morphological simplicity is the main characteristic of classical Greek art. In our time, this feature is considered inseparable from emotional indifference, inspiring exclusively a feeling of calmness, balance and coldness. Classical Art was, in fact, an emotionally

engaged art, and an interpretation of it as such lay at the basis, moreover, of Renaissance theory and practice. According to contemporary psychological research we may say that the feeling of psychic equilibrium is achieved by a *positive action*, but in a direction opposed to that leading to excitement. Thus, also on a historical scale, Baroque periods show the ever-growing tendency to arouse excitement in the spectator by the use of increasingly complex morphological patterns. But these means are gradually exhausted, eventually losing nearly all their impact, a fact to which contemporaries of the decadent Gothic style explicitly bear witness. For this reason, the return to simpler forms roused strong emotions, contrary to what might be expected. Such a return is the essential characteristic of all *classicism*. Many examples and quotations confirm such an interpretation of the role of the emotional factor in art.

3. *Antiquity as an Idée Fixe*

Within the lap of European culture two opposing forces have been at work: one tends toward association with the Ancient spirit and its temporary domination occurs in all classical periods; the other aspires to autonomy, assigning specific forms to classical prescriptions. A gradual alienation from Ancient models leads to morphological complexity, giving rise to analogous stylistic entities such as Gothic, Baroque or Romanticism. When such tendencies reach the climax of their development, a reaction, classical in character, ensues. Such a reaction is accompanied by violent disturbances in all aspects of existence, bringing about revolutionary changes in social relations, economy, philosophy, science and arts. A return to fundamental classical culture has so far occurred three times in European history; in the early Romanesque period (the Carolingian Renaissance), in the Italian Renaissance and in the Classicism of the 18th century. Fluctuations between these two trends of development have acquired such a distinct form that they can be represented by a diagram (see page 134).

4. *Acceleration of Historical Processes*

In addition to alternations between classical and 'Baroque' periods, the diagram shows that the intervals between individual cycles are becoming progressively shorter. The phenomenon of acceleration has not remained completely unobserved in history (Michelet, D. Halévy), in sociology (Novicow) and in art (Focillon, Chailley) though the laws governing this acceleration have so far not been

established. In this respect acceleration is best illustrated in the History of Art, where styles as inherent rhythmical components, are most distinctly separate. In all the arts, individual stylistic epochs (though not synchronous) are of about the same duration; this duration is gradually diminishing. Simultaneously, the absolute time intervals of retardation in individual arts have decreased, especially since the second half of the 19th century. In our time, discrepancies between various art forms are practically insignificant because of the rapidity with which styles change. It is mainly for this reason that this phenomenon has so far not been theoretically established or justified.

5. Thomas Munro and Evolution

The subject matter of this book relates to many aspects of the problem of evolution. To define his attitude to this problem, the author has confronted the monumental work of the contemporary American philosopher Thomas Munro, *Evolution in the Arts*.

Munro's extremely strict and objective method of analysis does not allow us to distinguish which facts are relevant and which irrelevant in building up a theory that, by definition, aspires only to general formulations. Munro supports Spencer's conception of evolution in two essential points: *the descent with adaptive modifications*, and *the general tendency towards increasing complexity*. He was forced, however, to establish certain exceptions which practically disqualify Spencer's theory in so far as continuous unilinear evolution is concerned. A gradual increase in morphological complexity has been established also here but only within a single cycle; a development of this nature is always followed by a return to simple forms, and that precisely in periods of classicism. It is evident, for instance, that the prediction put forth by the theory of evolution is completely contradicted by the art of the 20th century which, instead of displaying the most complicated forms in history, is consciously and explicitly seeking for „those few and simple principles that we believe to underlie the complexity of Nature“ (architect Louis Sullivan). As to the relationship between evolution and the concept of progress, it may be said, that they coincide so long as morphological complexity brings with it a corresponding rise in efficacy. This formulation which is true of the machine, for instance, also applies to art. Efficacy here lies primarily in emotional effect which, in spite of a great complexity of artistic forms, is lacking in periods of decadence.

SECOND PART

V SPACE-TIME SYMMETRY

1. *Rhythm as a Geometrical Concept*

Time has so far been considered in its historical dimensions, as the image of the relationship between its major constituents. In the world of minor magnitudes, we are faced with rhythm proper, but the method of analysis remains the same irrespective of whether we are concerned with artistic, physical, biological or other phenomena.

Several axiomatic generalizations suggest that there is an anti-thetic relationship between Space and Time. On the contrary, we shall infer that they are two forms of one and the same thing, or differing emanations of one and the same material condition — therefore that they are interchangeable. Space and Time are two symmetrical forms in which the world manifests itself independently and alternately. They only become two distinct categories for two primary morphological terms. We are thus concerned not with a qualitative but only with a morphological distinction.

Absolute, global Time, cannot move if the particular time of the phenomenon, individual durations, move — and vice versa. In any case, durations are given in relation to one another and represent thus a single rhythmical form, the constitution of which can be subjected to the same methods of research as relations in Space. Immobilized Time will show the same characteristics as Space. The conception that Space is a pure order of coexistence and Time a pure order of succession (Leibniz) is not fully justifiable: it derives from the axiom of the irreversibility of Time and from the assumption that only Space is directly measurable and that only Space can be superposed 'upon itself'.

'The direction of Time', however, is not an appropriate correlate to 'the direction of Space', and no single problem based on such an analogy is a true problem. Mathematical Time is ideally reversible, but, by definition, this is not real biological Time. If, however, we take the same attitude to Space, only ideal mathematical Space will be directly measurable; real physical-biological Space is subject to constant changes, just as is the human body or the position of the physicist conducting measurements. It is evident that under such conditions, no single position of points in Space can recur, and it is only here that a real analogy to a similar deficiency of Time, appears: *the axiom of the non-recurrence of form corresponds to the axiom of the irreversibility of Time.*

2. Superposition and Irreversibility

The superposition of Space is conceived as the possibility of plotting a selected unit of measure an arbitrary number of times on to any points whatever in that Space. „A number of times“ calls, however, for the application of the concept 'number', a concept that belongs neither to Time nor Space; moreover, by such a treatment, the time concepts 'before' and 'after' are necessarily inserted into a purely spatial terminology.

At this point, we are faced with a number of paralogisms because Time, apparently, would not seem to have all the dimensions that Space has; first and foremost, because the elements of Time — individual intervals — pass once and for all, whereas according to the hypothesis, such a phenomenon does not exist in space. Here, however, the difference between mathematical time and the operational time of the physicist is not taken into consideration. In ideal time, represented by the model of the pendulum, each single interval can be reversed or repeated. On the other hand, motion as *the modification of the form* of a configuration of points in space indicates that in reality there is an obligatory and irreversible succession, the very same as that occurring in real time. Form number 5 cannot cede its place to form number 2, just as time intervals cannot interchange their place in a succession.

For n positions of the observer, an object will assume n forms. Assuming that ideal physical conditions exist, each position can be repeated, and with it also the form, which automatically, becomes thus mathematically legitimate, i. e. unreal. Under such conditions, however, every experiment with time can be reversed. In quantum physics time is reversible, just as in human experience when the velocity of change exceeds the point of normal receptive capacity. Thus, for instance, television mechanisms show that the *integer valor* of the picture remains the same whatever the change in position, form or order of elementary or individual stimuli. But neither in this instance will two successive pictures be identical. If a single form of our universe were to recur, time would stop.

3. Problems of Psychological and Historical Integration

Since the concepts of space and time rest on the same order of material data, we have to assume that in the final analysis, they are only varying forms of a single stable reality. If so, both forms cannot be apprehended simultaneously. In other words, if the concepts of space and time form one and the same mechanism, then space and time will be simultaneously affected by the deficiencies of

that mechanism. This is just what experience has shown in psychopathology. In the specialized studies pursued by E. Minkowski, Van Woerkom, Fischer and others. Finally, we reach the conclusion that the separation of time as a detached 'substance' or law among objects, is only a mental operation. As such, time can be set in motion or stopped at will. Time can be exclusively moving or irreversible only in relation to the organism of a subject. From this there originated the concept of historical time.

In principle, biological-historical time in the form of a constantly advancing ray is opposed to any limited length of time. The concept of a limited time interval necessarily involves the concept of immobility: time proceeds from interval to interval, but within the interval itself it does not flow, just as a given form does not evolve while it is being contemplated. Transposed into the domain of history, the conception of rhythmically arranged, identical intervals, becomes the hypothesis of cyclic recurrence known from Indian, Stoic and Nietzschean philosophy. The hypothesis is not absurd, though logically hardly acceptable. On the other hand, an amorphous continuity without oscillatory changes is also inconceivable from the standpoint of Carnot's principle in physics.

VI DIMENSIONS OF TIME

1. *Trisection of the Time Continuum*

By definition, the concept of motion is contained in the concept of time, implying that immobilization is out of the question. In sharp contradiction to such an attitude, however, is the practice of the trisection of the time continuum into past, present and future.

Within the framework of the concept of the present, an abstract moment can be separated terminologically, a *now* that does not last for it does not exist either physically, physiologically or psychologically. It is only an ideal centre between the past and the future, a symbol devoid of dimensions in which no 'beginning' or 'end' can be isolated. Hence, trisection has already been dismissed in so far as it refers to reality.

There remains, however, the possibility that the present lasts. But the past and the future are automatically excluded now as moving members of the system, for a present that lasts must be immobilized. If it moved, it would also be composed of future and past moments and consequently, it could not be established as an autonomous value. The present cannot possibly last and flow at the same time, and in this respect, Zeno of Elea was perfectly right. The conscious-

ness of existence, immanent in the concept of the present is conditioned by a static *cogito*, a mental concentration devoid of motion.

The present does not flow but spreads symmetrically outward from the centre of the Ego into the past and the future. It will become then an arbitrarily high value in a medium of arbitrarily high reality which we actually encompass in a concrete instance. Psycho-physiologists assert, however, that the maximum extension of the present is 5 to 6 seconds. But such boundaries do not exist in the working of the intellect. My present has always been arbitrarily extensible in both directions: I am living this very second, this very day, this year, this geological epoch. By definition, it is impossible to insert any other reality into such an interval, whatever its duration.

Every life takes place exclusively in its own present. Consequently, all events are in the present. Following the same scheme, the concept of an absolute centre is created, an absolute *ниск*, which modelled on geometry is devoid of dimensions. But then, the past and the future also necessarily become geometrical coordinates and not elements of empirical time.

Further conjecture along these lines leads to the conclusion that the flow of time in a three-member system is not tenable either in theory or in practice. If time had ever moved, it would have continued moving after it had become 'past' to us. The past is an embalmed biological body, a completed motion picture of life. *What was fixed in time once, will not change with time.* And all that applies to the past, applies to that which is to come — to the future.

2. *The Three Dimensions of Psychological Time*

Both from the subjective and the objective point of view, the future and the past rest thus on the same horizontal axis which is in continuous uniform motion. Such time must acquire its rhythmical constants. If the polyphonic system of time moves, the constant will have to be really or relatively motionless. In a given case, the constant is represented by a subject who, in determining the position of the system, determines his own position in relation to the world. In depth, he projects the orthogonal on to a two dimensional image of the world and thus establishes the simultaneousness of his own existence with an external event. The subject says: *now*. And by this, the flat world of the motion-picture acquires relief. Time acquires all the dimensions of Descartes trihedron, just as space acquires perspective or volume. Uniform reality under the influence of the *now* of the spectator is divided into two parts that become the *past* and the *future*. At the same time, three events — two of

them natural and one subjective — are perceived as simultaneous by the spectator (see fig. p. 175).

The *present* is the instrument of contact between the consciousness and the external world, and it is defined as *the ascertainment of simultaneity* of the consciousness with external events. Three sections of time are comprised by the system but only after they have been defined as three different directions. It follows from this, that time considered here *a priori* as morphologically analogous to space, through further analysis demonstrates the three dimensions of its structure. The concept of a unilinear, unidirectional time in uniform movement (Newton, Leibniz, Kant) is no longer tenable.

On the other hand, the view put forward here is often in agreement with the relativistic theory. The main difference lies in that we attribute volume to time and that we have more precisely determined the instances when certain conclusions have to be considered respectively 'correct' or 'incorrect', objective or subjective.

In their attempts to establish a certain relationship between abstract, though partly mechanically accomplished operations, and the real world of rational beings, Poincaré, Eddington, Russel, Jeans and others, could not avoid contradictions. Even in Einstein's interpretation of relativity in the *gemeinverständlich* way, we come across faults of logic that even less qualified critics than Bergson, for instance, would not have failed to notice. H. Minkowski's hypothesis of a four dimensional continuum into which time enters, is the least acceptable. This system is asymmetrical and it does not permit the attribution to time of the dimensions that unquestionably belong to it. Time is conditioned by the same objects and phenomena as space, and, therefore, such a gross theoretical separation of space from time is not justifiable. If space is real, time will also be real; if space is subjective, it will be imitated by time. If space is treated as a *creatio mentis*, time must also be treated thus, and an arbitrary number of dimensions or the capacity to flow in all directions will then be ascribed to it.

In verifying these conclusions against psychological phenomena, a positive result is once again obtained. The dimension of depth which is denied to time, must exist as a subjective operation. Perspective in painting, immediately justifies this analogy in terms of psychology as well as physics and history.

3. *The Extension and Motion of Time*

The concept of time can be identified with the concept of stress. They confirm each other as boundary values between past and future. Further conjecture leads to the conclusion that time can

move only if the terms of the present, i. e. stresses and moments, are devoid of sensorial dimensions. If, however, these dimensions are given, the time interval is immobilized and stops the entire system. We cannot accept that time consists of continuous alternations of various 'now's', for it is not clear how the transition from one to another of such moments could be effected.

On the other hand, there is a subjective correlate of the ideal moment without duration. It is brought about when the speed of physical phenomena exceeds the speed of psycho-physiological functions. Thus, the phenomenon of tone occurs just when it is impossible to make a perceptual analysis of its oscillatory antitheses. The electric functions of the nervous mechanism are characterized in particular by the alternation of positive and negative impulses. The analysis of these and similar phenomena leads us to the conclusion that the only possible absolute 'now' is transformed into an absolute *time-nothing*. Logically there can only be *before* and *after* as a state of extended time. If time flows, there cannot be any extension of *now*. Time moves only through the empty intervals of consciousness.

III APPROACH TO GENERAL SYNTHESIS

1. *Conditions and Definition of Rhythm*

Once formed, the fundamental time interval is devoid of structure and is in itself irrevocably immobile. It is at the same time a unit of measure created after the image of any other measure, above all spatial. The principles of measurement are regulated by the concept of ratio, proportion being indifferent to the origin and quality of the measured object or phenomenon. Rhythm is just such a system of measurement and therefore can be used in analysing any material and it is subjected to absolutely the same laws as any other system, — for instance, that which is used in determining weight and length.

Naturally it is in music that rhythm finds its fullest expression and is most rationally organised; therefore its laws can best be established by using music as an experimental object. In general, we must consider, as does E. Emery, that we have in music a model of undreamed — of wealth that is especially applicable in examining certain truths which are with difficulty discovered by investigating other fields of knowledge.

A concise critical examination of the modern science of rhythm from M. Hauptmann to G. Bachelard has led to a definition accor-

ding to which rhythm is given by the relation between duration and accent. Stresses are not autonomous phenomena but serve to delineate certain lengths — intervals, and they are analogous to elements of other systems, such as the geometrical point, for instance. Since every composite structure can be considered from the point of view of the functions of its intervals, each organism becomes a rhythmical structure — at a certain level of analysis. From this point of view, aesthetic analysis does not differ in any way from Fourier's analysis and vice versa. Biology, electroencephalography, acoustics, architecture, linguistics, etc. can be reduced to the analysis of the relationship between elements, hence, to the science of rhythm.

2. *Dialectics of Rhythmical Phenomena*

A general brief demonstration points to the alternate roles of subjective and objective factors in the evolution of rhythmical phenomena.

A rhythmical series composed of positive and negative (empty) intervals is subject to acceleration. At a sufficiently high rate of acceleration, it is not possible for the perception to make a distinction between individual members and thus, the interrupted series is transformed into a continuous one. Interrupted sound intervals result in tone, the intervals of light form a line. By increasing speed, tone and light pass into ultrasonic and ultraviolet spheres, respectively; they vanish from one sensory sphere to appear, as heat, for instance, in other. By means of acceleration, quantity is transformed into quality; the reverse process occurs, however, in slowing down. It is important to note here that at certain stages of transformation, the class of negative members of the series vanishes, as does the class of positive members at other stages. Hence, the conclusion once again that 'nothing' is the obligatory member of all manifestations of reality.

At the same time seeing that by acceleration nothing can be really lost of the experimental substance, it must be assumed that accumulation, manifesting itself as the accent of intensity, spreads outward in the direction of the beholder (fgs. pp. 201—202) confirming once again the hypothesis that Time has three dimensions. Ultimately, this agrees with the conclusion reached in modern psycho-physiology that „the central substance (brain) can transform *time into intensity*“ (V. von Weizsäcker).

Wherever observation is concentrated it is found that to a group of phenomena of microphysical, extrasensorial character there corresponds a group of macrophysical phenomena which, in a corresponding arrangement, can always be transformed into purely aesthetic motives.

3. Elements of Comparative Morphology

Painting and music best serve us in our task of establishing the fundamental principles of the comparative method in aesthetics. The primary and most evident analogies give these results: one point — one tone. One straight line — one prolonged tone. One melody — the contour of a drawing proceeding in one direction. One system of points — one plane.

When contours are closed the relation between their points is established not only horizontally but also vertically, by the constants of the system of coordinates. This corresponds to the fact that the points of time of a melody are also controlled vertically, by rhythmical constants. We are faced with two dimensional structures in both cases. The third pictorial dimension is obtained by giving prominence to the volume of individual objects in the picture and by a general subjection of the depicted conception to linear perspective. Tones or chords as elementary 'sound objects', with light and shade, with their centres of gravity, etc., correspond to the definition of depicted objects. The analogy between centres of gravity, inversion, chords, harmonics and other concepts, is also confirmed from the historical point of view. The similarity between points, that is, between individual objects of painting and sound, extends to the similarity between the musical scale, overtones and linear perspective.

The last conclusion confirms the previous ones. By constructing a picture in perspective it is established *that at any one moment, a form can be presented only in one way*. The laws of perspective are a code of rules concerning the conditions of simultaneity of various moments and concerning the irreversibility of form, since it cannot be simultaneously presented in several directions. The principle of reduction to a tonic centre in the harmonic system becomes the principle of reduction to one point in the system of perspective. The transition from one plane to another, the main problem of classical painting technique, becomes the transition from one tonality to another which, under the name of modulation, represents the main problem in composition. Consequently, Bach's *Das Wohltemperierte Clavier* may be considered as a complete treatise on musical perspective.

4. Effects of Acceleration

Imagine a ladder, a very long, simple wooden ladder. By placing the ladder in various positions, the size and the interrelationship between the rungs of the ladder will change according to optic laws.

A perspective reduction will correspond to acceleration. If these rungs were to represent various parts of a musical instrument, such as a xylophone, for instance, the relations between tones would be analogous to the visual relations. It should be considered therefore that in our world there operate certain fundamental laws that change in function but not in essence. This conclusion can be put to more accurate test.

Let us take three examples that have nothing in common at first sight; the paradox with the stadium of Zeno of Elea, Doppler's effect and Piero della Francesca's law of perspective.

Zeno's paradox (see page 215) lies in ignoring the relativity of speed of frequencies. By taking into consideration this phenomenon, Doppler established a formula by which a distinction is made between the actual and the apparent frequencies of bodies in motion. Slightly simplified in order to adapt to the given conditions, this formula coincides perfectly with the mathematical formulation of the law of the perspective diminution of a chess board. Independently of each other, Piero della Francesca and Leonardo da Vinci discovered this law. All further considerations confirm the great similarity between phenomena operating in our sensorial world. According to this analysis musical harmony corresponds perfectly to depth in painting, and the functional harmony of the Renaissance to the rules of perspective of the same epoch. The theses expounded in the first part of this book are most strongly supported by these arguments.

5. Language and Harmony

To complete this system of analogies literature must also be included.

It is obvious that a phoneme in a language, or even better, a syllable, corresponds to a geometrical point, or musical tone. A line in poetry is analogous to a line in geometry both with respect to melody and rhythm. There remains the problem of the phenomenon of harmony which it seems impossible to associate with the language of poetry, for the informative component of language does not permit the simultaneous development of a number of melodic lines. The ageold endeavour of poetry to make up for this deficiency was summed up by Paul Valéry. In particular, De Quincey, Conrad Aiken, Mallarmé and, lately, John Cage, endeavoured to bring poetry closer to polyphonic methods in music.

E. Souriau's and P. Servien's attempts to identify certain elements of prose language and of poetry, with chords or scales in music, are not acceptable. Only one phenomenon responds satisfac-

torily to the aesthetic and historical test concerning harmony in language. This is rhyme.

In formal and physical terms, the elementary form of rhyme represents the resounding of two monosyllabic chords. In the system of poetry, rhyme becomes a *function* and is also in this respect closer to the cadence of functional harmony. Finally, both harmony and perspective rest on the concept of the centre. Rhyme, as the focus of verse, as the point of intersection of melodic lines of language, as the centre of an audibly or visually materialized poetic form, corresponds to such a centre. As early as Marmontel, it was observed that the part played by „eye—rhyme“ was increasing. The visual moment acquired its full importance in various forms of acrostic, in cryptography and in the so-called „*Figurengedichte*“ (E. R. Curtius).

If the foregoing hypothesis is justified, it should be able to stand up to historical verification — implying a demonstration of complete coincidence in the evolution of rhyme, musical harmony and perspective. This is indeed a fact. None of these three principles existed in the classical period of Antiquity; their temporary existence was noticed in the Hellenistic epoch; a revival took place in the Romanesque period; they were definitively established in the Renaissance period and finally disintegrated in our time. Obviously, the rule of priority and retardation in individual art forms still holds, a rule which is confirmed once again by this analysis.

These results were obtained by traditional methods of investigation. Contemporary experimental phonetics, however, presents even more convincing evidence that every single phoneme, every syllable and every word have their own spectrogram in which the sound of language is represented by superposed belts or zones, namely, by a chordal structure. Once again it follows that the triad — poetry—painting—music — can be viewed through the triad — rhyme—perspective—harmony.

VII RECAPITULATION

1. *The Aesthetic Value of Number*

The methods of aesthetics oscillate between two extremes, between full reliance upon quantitative measurements and romantic subjectivism. In fact, these two positions fruitfully supplement each other, and a temporary dominance of one or the other depends completely upon historical conditions.

The objective methods are above all the product of classical periods when new morphological patterns are put forward. It is

obvious that these patterns have always rested on psychophysiological foundations, insuring in advance a certain dosage of emotional effect. A perfectly constructed work will strike the uninitiated spectator as completely spontaneous.

Considering that spatial and time proportions play the most important role in the formal constitution of such a work, it is natural that number is an important artistic instrument in Pythagorean, Chinese, Renaissance and modern aesthetic thought. Finally, as has been emphasised in the works of contemporary neo-platonists (J. Hambidge, Th. Cook, M. Ghyka), a system of analogies equally embracing forms deriving from nature and the artistic world, has been established by means of reduction to the same mathematical expression (golden section, Fibonnacci's series, etc.).

2. *The Harmonization of Space*

The general solidarity between natural laws and artistic forms seemed self evident to the great Italian humanists. In painting and sculpture, and above all in architecture, the laws of music, as the fundamental model of universal harmony, were imitated both in theory and practice. R. Wittkower has just recently shown in his studies to what extent the architecture of the Renaissance relied upon the system of music of that time. The great endeavours displayed in the works of Alberti, Leonardo da Vinci, Francesco Giorgi up to Palladio and even later, were inspired by the aim to constitute a system of proportions equivalent to the harmonization of space. With the transition to the Baroque, such an attitude was subjected to criticism in favour of a more subjective method of construction. In painting, this resulted in the so-called anamorphoses, in which distorted, plasmodic visual reality became solid and realistic only when viewed from a special position.

It can still be shown that in creating a geometrical figure, every painter and every architect draws *ipso facto* a musical form, either in its rhythmical or harmonic constituents. Hence, it is possible for the stylistic features of a historical epoch to acquire exactly the same characteristics. The Middle Ages was a period of unstable form and dispersed elements — as much so in painting as in music or in town planning schemes. The Renaissance is distinguished by central structural solutions. Taking these facts as a basis for our method of research, we come to the conclusion that in Hellenism, music disposed of at least a rudimentary form of polyphony, seeing that this period provides us with examples of a logical description of spatial depth, in frescoes, as well as examples of the central architectural type.

3. The Problem of Central Reduction

It has been necessary to subject once again our aesthetic comparisons to historical verification. The result has fully confirmed the conclusions drawn in the first part of the book, showing the absolute solidarity of linear and melodic, harmonic and three dimensional, polychromatic and orchestral elements. The domination or absence of one element at a given historical moment is always equally manifested in all the arts, literature regularly having priority, music a retardation.

A special place should be assigned to the analysis of painting in Antiquity which shows a close affinity with the instrumental music of the time. In view of the fact that in Hellenism, monumental painting was very close to the conception of central perspective, it must be assumed that there also existed then some type of musical polyphony. Panofsky's assumption, also shared by other scholars, that the so-called *vanishing axis* was the basis of the geometrical representation of space in Antiquity is questionable. In the wellknown problematic passage on perspective by Vitruvius, the word *circinus* should be interpreted as „compass“ and not as „circle“. The question would then take on quite a different character.

It should also be emphasized that the modern interpretation of Greek musical theory and practice is unsatisfactory. T. Reinach and J. Chailley convincingly show that in this respect most of our conclusions are quite arbitrary.

4. Inversion

Our poor knowledge of music in Antiquity, besides the fairly obvious fact that it is difficult for us to decipher the few extant melodies — led R. Tanner to the assumption that the psycho-physiological mechanism of the Greeks functioned in such a way that they heard intervals in inversion.

In spite of several penetrating observations, Tanner is not right, primarily because the mechanism of inversion would have necessarily acted upon the entire sensory system of the Greeks, and this certainly was not the case. On the other hand, inversion might either be due to an erroneous deciphering of the notational signs of Antiquity, or to the fact that it still is not clear what the Greek musical system meant by „up“ and „down“.

In general, the concept of inversion presupposes that every object has a „normal“ position. This view is subject to criticism for in many cases it has proved to be incorrect (for primitive people and children) and it is dependent upon habit, which is frequently subject to change.

The experiments of Stratton and Young have proved the relativity of the position of sensory conceptions. The former designed spectacles producing an inverted image, the latter designed a „pseudo-phone“ transferring sound sensations from the left ear to the right one and vice versa. After a certain time, both of them started to receive inverted impressions as normal ones.

Strictly speaking, inversion is a special case of symmetry. In chemistry, this was discovered by Pasteur, in physics it led to the concept of anti-matter. In psycho-physiology L. Kaplan found a constant interaction of inversion, between *expression* and *impression*, and Weizsäcker discovered an almost identical law which he called „*Gestaltkreis*“.

The inversion of two artistic systems in the Middle Ages once again proves their ontological and evolutionary affinity. In his analysis of early Byzantine pictures and reliefs, O. Wulff generalized the cases in which figures and objects in the foreground were smaller than those in the background, instead of the reverse. He called this system „*die umgekehrte Perspektive*“. He considered that the artist consciously substituted the subject for the object, namely, that the main personalities depicted in the scene were the legitimate observers, and not the author of the picture. Though it has been shown that Wulff's theory can only be partly accurate, it is a fact that the orthogonals of individual objects often widened in Medieval painting instead of narrowing.

Like perspective, the history of tonality in the Middle Ages is the history of a general, never consolidated confusion. With reference to the principles of Antiquity, inversion appears in the change of direction of the scale, namely, in the change of the tonal centre which moves from the highest to the lowest tone.

M. Emmanuel has shown that the basic European key — the major key — is obtained by an inverted interpretation of the basic Antique mode — the Dorian. A change in the centre of gravity implies that something of fundamental significance affected the mental orbit of medieval man.

These changes were so radical that it is difficult to give them a logical interpretation. A great deal of data on Byzantine music and sculpture was collected and reviewed by E. Wellesz and C. Mango, such as might induce us to revise some of the most important postulates in the history of art. In a further analysis, by comparing Hellenistic painting to the law of Euclidean *Optics* and medieval practice, we come to the conclusion that the oral and the written instructions left by the theorists of Antiquity were probably erroneously interpreted by medieval painters as well as by contemporary musicians. A certain constant logic can be perceived in the construction of medieval pictures, a logic based on the representation of the

stage scene, that had also led to the laws of perspective in Antiquity. This hypothesis leads to other theoretical and morphological analogies between painting, architecture, music and science.

5. *Time of Art*

As has been previously established, space and time are two interchangeable categories through which the world can be independently observed. To each definition about time corresponds a definition about space. Therefore, by dividing art into arts of time and arts of space, a primitive distinction is made which renders it impossible to attribute a common status to different arts. If, however, the only possible synthetic treatment is rigorously pursued, then all the arts should be considered as a function of space and, parallel with this, as a function of time. Consequently, the nature of the pictorial object would be established as a form in the process of creation or as an immobilized section of the course of time. Analogously, a piece of music would have to be assessed as an acoustic phenomenon in space. Further research along these lines, gives full support to earlier historical and theoretical theses. Moved by the desire to overcome the limitation of time-directions, music has on several occasions in the course of its history made distinct attempts to achieve the reversal of time by means of the inversion of motives. (Gothic and Baroque counterpoint, Schoenberg, Hindemith.)

IX CONCLUSION

1. *The Past in the Present*

Our hypothesis concerning certain latent laws in history cannot be definitively proved. In the historical, as in the biological world, ideal forms are not created, because of various obstacles and mutual conflicts between units. The foregoing hypothesis quite definitely represents a rational approach to history that neither can nor ever will be abandoned.

The diagram shown here (fig. p. 134) represents an attempt to set forth a historical law on the basis of the periodical recurrence of classicism in the history of European culture. The diagram predicts the return of classicism at about the beginning of the 20th century.

Though we would not expect from modern times a return to the old models, we do however come across characteristic cases of attachment to classical themes (Giraudoux, Stravinsky, etc.). Professed neo-classicism is, however, only the outer shell of much more symptomatic phenomena marking such periods. Every style tends to become

alienated from its genetic roots. By the end of a cycle of evolution a great deal of sediment has accumulated and a radical purge becomes necessary. Consequently, a reaction occurs, having as its programme the return of humanity to the time of its childhood, and a renewed association with original forms. A return of this kind is more accurately defined as a „return to nature“, to a simpler morphological expression and to archaeological tendencies. The physiognomy of the classical movements in the Romanesque period, in the Renaissance and in the Classicism of the 18th century, confirm these facts. These temporary impulses towards regeneration define a programme with two aims: to abolish and to establish.

This is a colossal undertaking with repercussions upon all manifestations of human life. All the classical movements have been accompanied by severe political disturbances, wars, revolutions and social changes. Art always proclaims a break with tradition and returns to the laboratory commencing anew the search for elementary forms of expression.

In modern art, the destructive aspect of its classicist programme, directed against Romanticism, has been particularly forcefully expressed. Contemporary aesthetics are still far more firmly linked to its „no“, and are less sure of how to establish the longterm programme of development which is becoming every day more and more necessary.

2. *Anarchy and Infallibility*

Thus, a miracle has occurred: for the first time since the art of children and of great primitive artists dropped out from history, art has become infallible. Modern art has dismissed even the theoretical possibility of error, by annihilating all system and all rules and by proclaiming complete freedom. With the abandonment of the laws perfected in the preceding epoch, the dilettante has been given the opportunity to be included in the process, and he takes ample advantage of this possibility. Autodidactic masters such as Giotto, Duccio and Ucello fall into this category of dilettante. In this respect, we are probably at present in an early quattrocento period. It is difficult to be more precise in view of the fact that in our time ten years or so are packed with subject matter that in earlier times would have easily covered a whole century. At any rate our epoch presents a typical example of a transitional period, and in this respect is analogous to the Renaissance. Tradition has deep roots in the 20th century which explains the hermaphrodite forms in the works of Modigliani, Marquet, Scriabine, Honegger, etc. At the same time, however, attempts have been made to formulate new theoretical positions, all having as their aim to revise basic principles and to change existing beliefs. This process has also been displayed

in the natural sciences (Quantum theory), as well as in philosophy (Husserl) and psychology where the most significant influence comes from Freud and the supporters of the „Gestalt“ theory who are in search of „the primitive patterns of consciousness“.

It is obvious that with each return Classicism has lost in authenticity, becoming increasingly alienated from the original Classical models. But imitation of these models has always been of less significance than the aspiration to regeneration which is expressed above all in a return to elementary morphological principles. This is how Cubism originated, and it was characteristic both of fine arts and architecture. It is especially symptomatic that after Braque's and Picasso's first experiments, Cubism did not degenerate, but through Mondrian, Malevich and others, became even more strictly bound to elementary and simplified rectangular forms. An extreme economy of means also marked the beginning of dodecaphony, especially in the cases of Schoenberg and Webern.

The capital problems in science tackled during the Renaissance through the chain Copernicus, Galileo, Kepler — have in our time become once again actual through the chain Planck, Minkowski, Einstein. Relativistic solutions introduced the dimension of time, implying motion. Art responded in the same way through cinema-tography, animated cartoons, mobile sculpture, comic strips, etc. There can be no doubt that some future „cinemusic“ will complement these tendencies making for the union of space and time. In spite of the fact that significant changes have already been introduced, the art of the future will undergo an even more radical revolution, for the indispensable emotional factor is beginning to announce its inclusion into contemporary Humanism.

3. *Amateurism and Reformation*

A summary glance at social conditions in the classical periods reveals a tendency towards a levelling of social strata. Burckhardt, living in the 19th century, asserted that the Renaissance had achieved a degree of social equality such as had never before or after been known in history. It is evident, however, that differences in social strata are even less in our time. This process has had direct repercussions on the arts. Popular genres have acquired special rights, thus increasing the influence of semi-professionals, dilettantes and amateurs.

The break with tradition has created a provisional vacuum that permits insufficiently experienced individuals to try their hand. In view of the fact that we are here concerned with a change in fundamental principles, educated dilettantes even have certain advantages over professionals who are handicapped by the ballast of an out-dated

education. Thus, both in the Renaissance (Bardi, Mei, Trissino) and in our time (Apollinaire, Cocteau), we come across a series of formally non-qualified inspirers and spiritual leaders of artistic movements, as well as a large number of practitioners who have not had a regular education.

4. *Social Inversion and the Aesthetics of Popular Art*

Amateurism itself has no definite social character, but a type of closely allied art does have this. This art may be called popular, lay or mass art, for it simultaneously comprises all these characteristics, while due to its nature it can be most readily defined in music and poetry. In the Romanesque period, it was embodied in the troubadours' practice; in the Renaissance in popular street songs; before the close of the 18th century folk melody was revived by Haydn and Mozart. One after another equivalent phenomena have appeared in our time.

The fatal rift initiated by the creators of the *operetta*, has brought about the immense gulf between light music and serious music in our time. The phenomenon of *popular art* has established itself. It is manifested in poetry in the lyrics of popular songs, and in prose in crime novels, in painting in strip cartoons and advertizing art, and in architecture in sport stadia and exhibition halls intended for mass gatherings.

There is a need for light art, because formal art, through constant elaboration, has lost direct emotional impact and has consequently become aristocratic. But since human nature does not alter as radically as artistic styles do, a need for compensation makes itself felt. Thus, for instance, when serious music lost certain notes from its emotional keyboard, about the middle of the 19th century, light music immediately compensated for the deficiencies of that register. Italian Renaissance art of the 16th century responded in the same way when the decadent Gothic (in our time late Romanticism) proved to be incapable of meeting aesthetic needs of a psychological order.

5. *A New Renaissance?*

It is obvious that the world today is in a transitional period, fluctuating between two contradictory alternatives: between a severe crisis and a universal renewal. It may be noted that such a state has analogies in already known historical situations.

If this assumption is correct, we can shortly expect the appearance of new principles of technique in art, the consequences of which will be of capital importance. As in all classical periods, the

scientific approach to art will have a decisive effect upon this process. In this way the psycho-physiological responses of consumers will be scrupulously tested and thus will be fully recognized the importance of emotional effect, which has temporarily been neglected in favour of research into the morphological structure of the new art. Endeavours to this end will contribute more and more to bring the spectator and the interpreter into the active creative process.

When we compare the development of modern art with the development of Italian culture in the 14th and the 15th centuries, there is no doubt that the first third of the 20th century has brought about a series of phenomena that are symptomatic of all the classicist revolutions.

If the same trend continues, the near future will bear the distinct features of a modern Renaissance.

For all that, certain contrary indications should not be neglected. First and foremost, the historical phenomena analysed here have almost exclusively taken place in Western and Central Europe, embracing an extremely restricted territory according to present conceptions of the world. A future world culture will represent an aggregate of influences exerted by the most widely differing ethnic elements and stages of development, which may prevent an identical recurrence of the known processes that originated under different conditions. The same causes will no doubt lead to a paralysis of the phenomenon of acceleration of historical events. Finally, the fact remains that modern artistic form, having first returned to the simplest geometrical models, reveals today a renewed affinity with the curved line, not only in the fine arts, but also in architecture (O. Niemeyer).

We may ask whether the symptoms of a contemporary Baroque similar to that announced by the Council of Trent, are not beginning to make themselves felt. We have recently seen the Oecumenical Council of the Vatican confronting the same problems as those treated 400 years before at Trent. There is no question here of fatality. At critical moments, the simple rules of cause and effect dictate to the Catholic Church the need to find an attitude in keeping with events: protestantism, a former threat, is today called socialism and presents one of the main problems of the modern world that confront all traditional institutions.

It is thus possible that the incontestably classical orientation of modern Europe has this time not found enough strength to develop into its qualitative synonym — a true Renaissance. It is irrelevant, however, whether restoration, which is ultimately certain, will once again take place on the same geographical terrain. The right to introduce a new order may be transferred by history to another part of the world — or, as would be most natural, to Humanity as a whole.

DRAGUTIN GOSTUŠKI

VREME UMETNOSTI

*

Omot i korice
Miodrag Vujačić-Mirski

Tehnički urednik
Žiža Petrović

Korektor
Branislava Petrović

*

Izdavač
Izdavačko preduzeće PROSVETA
Beograd, Dobračina 30

*

Štampa
Štamparija KULTURA
Beograd, Makedonska 4

